



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI SCIENZE POLITICHE, SOCIOLOGIA E
COMUNICAZIONE

Dipartimento di Scienze Sociali ed Economiche – DiSSE

Tesi di Dottorato in

TEORIA E RICERCA SOCIALE

XXV Ciclo

PERDERSI PER RITROVARSI
Smarrimento identitario e funzione
demiurgica del Cinema all'origine della
creazione di un nuovo Sé

Presentata da:

Dott.ssa Letizia Fazio

Tutor

Chiar.ma Prof.ssa Giovanna Gianturco

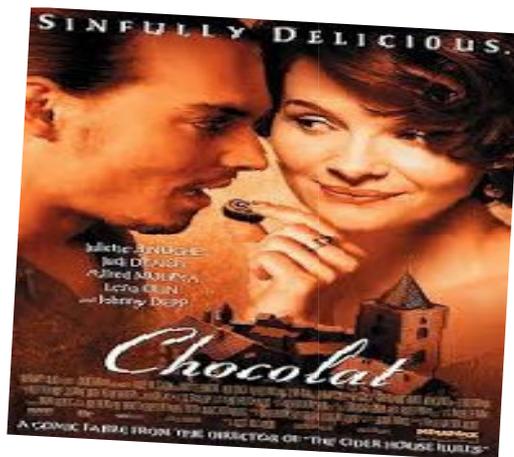
Co-Tutor

Chiar.mo Prof. Renato Cavallaro

Letizia Fazio

PERDERSI PER RITROVARSI

SMARRIMENTO IDENTITARIO E FUNZIONE DEMIURGICA DEL CINEMA ALL'ORIGINE DELLA CREAZIONE DI UN NUOVO SÉ



A tutti i cavalieri erranti...

«A tutti gli illusi, a quelli che parlano al vento.
Ai pazzi per amore, ai visionari,
a coloro che darebbero la vita per realizzare un sogno.
Ai reietti, ai respinti, agli esclusi. Ai folli veri o presunti.
Agli uomini di cuore,
a coloro che si ostinano a credere nel sentimento puro.
A tutti quelli che ancora si commuovono.
Un omaggio ai grandi slanci, alle idee e ai sogni.
A chi non si arrende mai, a chi viene deriso e giudicato.
Ai poeti del quotidiano.
Ai “vincibili” dunque, e anche
agli sconfitti che sono pronti a risorgere e a combattere di nuovo.
Agli eroi dimenticati e ai vagabondi.
A chi dopo aver combattuto e perso per i propri ideali,
ancora si sente invincibile.
A chi non ha paura di dire quello che pensa.
A chi ha fatto il giro del mondo e a chi un giorno lo farà.
A chi non vuol distinguere tra realtà e finzione.
A tutti i cavalieri erranti.
In qualche modo, forse è giusto e ci sta bene...
a tutti i teatranti.»

*** Miguel de Cervantes**

INDICE

INTRODUZIONE7

PARTE PRIMA

Identità e cinema nella postmodernità

I. IDENTITÀ?	13
I. 1. Il carattere paradossale dell'identità	13
I. 2. Il tema dell'identità nell'analisi sociologica	18
I. 2. 1. Processi, tipi, dimensioni	24
I. 2. 2. Riconoscimento sociale e modelli di identità	28
I. 3. L'identità personale	31
I. 3. 1. Identità <i>Idem</i> vs Identità <i>Ipse</i> : il punto di vista di Paul Ricouer.....	31
I. 3. 2. Identità e narrazione: la metafora dell' <i>Homo Narrans</i>	35
I. 4. La costruzione sociale dell'identità	40
I. 4. 1. La realtà come costruzione sociale.....	40
I. 4. 2. La costruzione narrativa del Sé: il Sé come <i>testo</i>	47

II. POSTMODERNITÀ E SMARRIMENTO IDENTITARIO52

II. 1. Postmodernità	52
II. 2. Identità postmoderna	61
II. 3. Smarrimento identitario. Come salvarsi dalla <i>tirannia dell'effimero</i>	69
II. 3. 1. Viaggiatori attraverso la vita: i <i>turning points</i>	69
II. 3. 2. Dalla crisi al cambiamento: <i>immagini di sé</i>	76

III. NELL'EPOCA DELL'IMMAGINE DEL MONDO	82
III. 1. L'<i>Homo sentiens</i> al cinema	86
III. 1. 1. Le emozioni come <i>emergenti sociali</i>	86
III. 1. 2. I <i>geroglifici di un linguaggio affettivo</i> : la magia delle immagini cinematografiche.....	93
III. 2. Immagini che curano: il <i>potere maieutico</i> del cinema	97
III. 2. 1. Al confine del sogno.....	97
III. 2. 2. Un'arte alchemica: il cinema <i>Demiurgo</i>	101
III. 3. Un perpetuo rinascere: cinema e resilienza	106
III. 3. 1. Come <i>arabe fenici</i> : la resilienza.....	106
III. 3. 2. L' <i>Homo Esperans</i> : il senso del viaggio.....	112

PARTE SECONDA

Cinema come fattore di resilienza

IV. ALLA SORGENTE DEI SOGNI. Una ricerca qualitativa su cinema e resilienza	117
IV. 1. Cinema e sociologia	117
IV. 2. Presentazione del lavoro di ricerca	122
IV. 2. 1. Introduzione alla ricerca empirica: gli obiettivi.....	122
IV. 2. 2. Il contesto della ricerca: l'esperienza di fruizione cinematografica e la metodologia	123
IV. 2. 3. Lo strumento di indagine: l'intervista focalizzata.....	126
IV. 2. 4. La scelta degli intervistati e il lavoro sul campo.....	130
IV. 2. 5. Tecniche di trascrizione e prassi di analisi.....	132

V. NEGLI OCCHI DI CHI GUARDA	
Storie di visioni e <i>cambia-menti</i>	134
V. 1. L'esperienza della visione.	
Categorie sostanziali: macro temi	134
V. 1. 1. Funzione conoscitiva.	
Sviluppo delle abilità (meta)cognitive.....	136
V. 1. 2. Guardarsi dentro:	
il potere terapeutico.....	141
V. 1. 3. Le emozioni, la magia, i sogni:	
un'esperienza plurisensoriale.....	146
V. 1. 4. Evasione.....	149
V. 2. Cinema e resilienza.	
Itinerari di visione: una tipologia	152
V. 2. 1. La visione <i>magica</i>	153
V. 2. 2. La visione <i>germinativa</i>	154
V. 2. 3. La visione <i>edonistica</i>	155
CONCLUSIONI	156
Ringraziamenti	160
Appendice 1	
<i>Interviste focalizzate</i>	161
Appendice 2	
<i>Filmografia</i>	207
BIBLIOGRAFIA	232

INTRODUZIONE

«L'amico della saggezza è anche un amico del mito.»

- Aristotele

Questo lavoro di ricerca si è focalizzato sull'esperienza di fruizione cinematografica di un particolare tipo di spettatore, quello tipico della postmodernità. Si è cercato di delineare le modalità in cui il cinema interviene nei processi di reinterpretazione del Sé e di riflessione formativa, venendo a configurarsi come strumento privilegiato di riflessività e consapevolezza rispetto all'agire e, dunque, come importante *fattore di resilienza*.

Per l'individuo della postmodernità - un uomo *dislocato*, continuamente esposto alla velocità del mutamento e al sopraggiungere dei più diversi accadimenti - il *costruirsi persona* è un processo complesso, dinamico, talvolta tortuoso e dagli esiti incerti. Tuttavia, sebbene presenti notevoli criticità e consegna l'individuo alla tirannia incessante di crisi e insicurezze, quest'epoca concede a ciascuno un dono prezioso: la possibilità di *riscoprire* se stesso, giorno dopo giorno, in un ciclo simbolico e ininterrotto di morti e rinascite, il cui scopo è la conquista della propria autenticità. Il conseguimento di tale importante obiettivo richiede però un impegno incessante e poliedrico nel processo di *cura di sé* e un utilizzo più consapevole e costruttivo del proprio potere creativo e immaginifico. Queste due importanti risorse, infatti, inserendosi nell'intricato intreccio di fili di un tessuto biografico sgualcito, possono trasformarlo in qualcosa di prezioso e unico. Dall'imperfezione e da una ferita - come insegna la pratica giapponese del *kintsugi*¹ - può nascere qualcosa di prezioso, una forma persino maggiore di perfezione estetica e interiore.

¹ Il *kintsugi* (金継ぎ), o *kintsukuroi* (金繕い), termine che indica letteralmente il «riparare con l'oro», è una pratica giapponese che consiste nell'utilizzo di oro o argento liquido per la riparazione di oggetti in ceramica. Il prezioso metallo viene usato per saldare insieme i frammenti, dando vita ad oggetti preziosi e a forme ancora maggiori di perfezione estetica, la cui peculiarità è l'unicità: ogni ceramica riparata presenta infatti un diverso intreccio di linee dorate, irripetibile per via della casualità con cui la ceramica può frantumarsi.

Superare una crisi, uscendone persino rafforzati, implica infatti lo sviluppo di *capacità di resilienza*: tali capacità, in realtà innate nell'individuo, se opportunamente sollecitate e sviluppate, possono consentirgli di superare problemi e difficoltà della vita con maggiore elasticità, vitalità e ingegnosità². Già i filosofi dell'antichità avevano evidenziato l'importanza dello sviluppo di simili capacità³, che naturalmente sono sempre state indispensabili all'uomo per orientarsi nel proprio cammino, per non perdersi, o magari per ritrovare la strada smarrita. Per l'individuo della postmodernità, però, l'*essere resiliente* si è tradotto ormai in un bisogno imprescindibile e ineludibile.

Il soggetto vive in un continuo e trafelato presente, in cui tutto è affidato all'esperienza del momento. Come ha scritto Zygmunt Bauman, nella società postmoderna «il tempo è puntillistico, frammentato in una moltitudine di particelle separate, ciascuna ridotta ad un punto che sempre di più si avvicina all'idealizzazione geometrica dell'assenza di dimensione»⁴. Dato l'infinito numero di opportunità promesse e presupposte, l'idea di tempo come miriade di punti si rivela in parte attraente, poiché ha in sé «una doppia aspettativa/speranza: prevenire il futuro e privare il passato del suo potere»⁵. Secondo Bauman, questo si tradurrebbe in «un miracoloso cambiamento nella condizione umana, ossia la capacità di rinascere»⁶: gli esseri umani della postmodernità possono comprimere molte vite, cioè una serie infinita di nuovi inizi. Ciò che si era ieri non impedirà più di divenire oggi una persona del tutto nuova e diversa. Ma se da una parte l'individuo acquisisce maggiore libertà, dall'altro la sua stessa identità - come tutti gli altri suoi obiettivi di vita - subisce contestualmente un processo di *puntillizzazione*. La vita si è dunque trasformata in un eterno presente e l'identità in un attributo del momento: viene assemblata e disassemblata ad intervalli più o meno regolari. Come ha scritto Melucci, «siamo funestati dalla fragilità di un presente che invoca un fondamento solido là dove non ne esiste alcuno»⁷. In nessuna altra epoca, l'individuo è stato così lacerato tra paura e desiderio, aspettativa e incertezza. Scegliere è divenuto un bisogno urgente e insieme un'attività consapevole e dolorosa, perché nell'incertezza è sempre presente una buona dose di rischio. La formazione del Sé e della personalità, come fa notare Bauman, «non è pensabile in una forma diversa dalla formazione

² C. C. Casula, *La forza della vulnerabilità. Utilizzare la resilienza per superare le avversità*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 26.

³ Cfr. J. Evans, *Philosophy for Life: And other dangerous situations. Ancient Philosophy for Modern Problems*, New World Library, Novato CA, 2013; trad. it. *Filosofia per la vita e altri momenti difficili. Come Socrate e CO possono aiutarvi a star meglio*, Mondadori, Milano, 2014.

⁴ Z. Bauman, *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 56. (La traduzione del volume, che raccoglie la lezione magistrale tenuta da Zygmunt Bauman a Bologna, in occasione dell'anno scolastico 2007-2008, è stata realizzata da Daniele Francesconi e gentilmente concessa dall'Assessorato scuola, formazione, università, lavoro, pari opportunità della Regione Emilia Romagna).

⁵ Z. Bauman, *op. cit.*, p. 60.

⁶ Z. Bauman, *op. cit.*, p. 61.

⁷ A. Melucci, *The Playing Self. Person and Meaning in the Planetary Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 43. (Si tratta di una versione ampliata rispetto all'originale italiano pubblicato nel 1991 con il titolo *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Milano, Feltrinelli).

incessante, perpetuamente incompiuta e aperta»: educazione e apprendimento devono essere permanenti.

L'individuo postmoderno, dunque, è spesso dilaniato da crisi, che si configurano come perdita di parti di sé: di conseguenza il soggetto è costantemente impegnato in processi di autoformazione e ricostruzione identitaria. In un simile contesto, incrementare le proprie capacità di resilienza può realmente tradursi in un cambiamento sostanziale della qualità della propria vita. E per superare un momento di difficoltà l'individuo è chiamato a mettere in gioco anche una buona dose di creatività: la correlazione tra il concetto di resilienza e quello di creatività si manifesta dunque in modo chiaro e netto. In momenti di crisi una stimolazione attraverso attività espressivo-simboliche e creative può infatti promuovere il processo di resilienza dei soggetti interessati⁸. La persona creativa infatti sa resistere allo scoramento e allo sconforto e sa essere tenace e determinata; e, soprattutto, è in grado di cambiare punto di vista e di immaginare nuove possibilità, scenari, alternative. Si può agevolmente comprendere che immaginazione e fantasia rivestono un ruolo assolutamente centrale nell'origine della creatività.

Tra immaginazione e realtà sussiste un *legame emozionale*: le immagini della fantasia forniscono infatti un linguaggio che permette ai sentimenti di esprimersi. La fantasia consente di riprodurre la realtà e arricchirla di dati personali e di mutare il proprio stato emozionale, grazie alla capacità di anticipare situazioni future. Il contenuto narrativo della fantasia è tratto naturalmente dal mondo del suo *autore* - plasmato dalle miriadi di *narrazioni* che scandiscono il suo tempo biografico - e si svolge sullo sfondo di trame già esistenti, modificandole e arricchendole. Le storie, come scrive Peter Bichsel, servono «a moltiplicare la vita, a metterla in relazione con la sua infinità. Sono vascelli per varcare confini. Esse leniscono il sentimento della finitudine perché possono rappresentare ciò che non è più, ciò che è altrove e ciò che è soltanto possibile nel regno della fantasia, e perché di ogni cosa che è raccontata mostrano i nessi con molteplici altre»⁹.

Il patrimonio di storie di cui una persona dispone quando è adulta non costituisce solo la fonte della sua stabilità o delle sue trasformazioni, ma diventa al tempo stesso uno strumento di lavoro, una *bussole* per mezzo della quale orientarsi. Attraverso la conoscenza delle storie, dei generi narrativi e degli stili narrativi la persona può interpretare il proprio mondo e contribuire a costruirlo. Tra le narrazioni che plasmano il mondo interiore del soggetto un posto privilegiato è occupato da quelle cinematografiche, che possono a buon

⁸ Cfr. C. Castelli (a cura di), *Tutori di resilienza. Guida orientativa per interventi psico-educativi*, EDUCatt Università Cattolica, Milano, 2013, p. 51.

⁹ P. Bichsel, *Der Leser, das Erzählen*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied, 1982; trad. It. *Il lettore, il narrare*, Marcos y Marcos, Milano, 1985, pp. 17-18.

diritto essere considerate *matrici di identità*: possono infatti essere determinanti relativamente al modo in cui l'individuo percepisce se stesso e il suo ruolo nel mondo. Il cinema ha infatti una valenza *modellizzante*, offre temi di grande rilevanza identificativa e modelli di comportamento e ha la capacità di articolare una serie di tracce sviluppando pensieri ed emozioni. Il cinema dunque aiuta a scoprire la propria individualità, offrendo modelli sconosciuti all'immaginario, i quali divengono esperienza individuale. Allo stesso tempo, è un *processo sociale*: è lo sguardo dell'altro ed è memoria che assicura ricordi attraverso racconti. Come scrive Cavallaro, «l'intrigo "narrativo" che affiora [...] in quei "testi" speciali rappresentati dalle icòne delle fotografie o dalle sequenze dei fotogrammi di un film apre scenari continui di *mimesis*, ancora più complessi proprio nel caso delle sequenze filmiche per via del linguaggio sincretico che costruisce la forma narrativa del cinema. Una *mimesis* dinamica, i cui significati risiedono nella capacità dell'opera narrativa [...] di con-figurare, di *dare forma* al mondo delle azioni umane»¹⁰.

La tesi è stata suddivisa in due parti. Nella *prima parte* - di taglio teorico - ci si è soffermati sulla ricognizione teorica inerente al tema dell'*identità nella postmodernità*, dando risalto ai concetti di *smarrimento identitario* e postmodernità. In particolare, il primo capitolo è stato dedicato alla definizione del concetto di *identità*, di cui si è messo in luce il carattere squisitamente sociale e processuale. Dopo aver richiamato i contributi più significativi dedicati al tema dell'identità, si è approfondito il concetto di *identità narrativa*, elaborato dal filosofo Paul Ricoeur. Infine ci si è soffermati sulla definizione di identità secondo il frame teorico in cui la nostra ricerca si inserisce, ossia l'approccio teorico noto come *costruzionismo sociale*. Il secondo capitolo, invece, è incentrato sull'analisi del concetto di *smarrimento identitario* e sulle criticità dell'epoca postmoderna, che ne sono la causa. Il terzo capitolo ci porta al cuore teorico del nostro lavoro di ricerca: si introduce il concetto di *resilienza*, che viene intesa come uno strumento in grado di consentire all'individuo postmoderno, *homo sentiens*, di superare e gestire le innumerevoli crisi disseminate sul suo cammino. Allo stesso tempo, si sottolinea il ruolo del cinema - da molti considerato l'espressione massima dell'immaginario collettivo - nell'attivare percorsi di resilienza.

La *seconda parte* è dedicata all'illustrazione della parte empirica del nostro lavoro di ricerca. In particolare, il quarto capitolo ha la finalità di descrivere le fasi secondo le quali si è snodato il percorso di ricerca: vengono esposti gli obiettivi conoscitivi, la metodologia, lo strumento di indagine e le caratteristiche del lavoro sul campo. Il quinto e ultimo capitolo,

¹⁰ R. Cavallaro, *Le forme del racconto. L'analisi visuale in sociologia tra narrazione e visualità*, in M. Ciampi (a cura di), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno Editore, Acireale - Roma, 2015, p. 47.

infine, consegna gli esiti della ricerca: dopo aver analizzato i macro temi emersi dall'analisi dei testi delle interviste, si procede all'elaborazione di una *tipologia*, in grado di illustrare le declinazioni principali della relazione esistente tra l'esperienza di fruizione cinematografica e l'attivazione dei percorsi di resilienza.

PARTE PRIMA

Identità e cinema nella postmodernità

I. IDENTITÀ?

I. 1. Il carattere paradossale dell'identità

«L'uomo non possiede un territorio interno sovrano.
Egli è integralmente e sempre su una frontiera:
guardando dentro di sé, guarda negli occhi altrui o
attraverso gli occhi altrui. Non posso fare a meno dell'altro,
non posso divenire me stesso senza l'altro». ¹¹

La capacità di diventare se stessi diventando altro da sé, confrontandosi con l'alterità, è un carattere costitutivo dell'identità. L'identità ha dunque due volti: quello che guarda con gli occhi dell'altro e quello che all'altro è irriducibile e che fa di ogni individuo un essere unico. Il paradosso consiste nel fatto che per realizzare questa identità - divenire ciò che si è o si vuole essere - è necessario *uscire da sé*.

Le persone si formano una immagine di sé specchiandosi negli occhi dell'altro con cui comunicano, trovando nei gruppi a cui appartengono dei riferimenti cruciali per essere riconosciuti come *un certo tipo di persona*. Certo, la ricerca della propria identità non è mai un processo indolore, soprattutto oggi in seguito ai cambiamenti sociali intervenuti nella vita quotidiana delle persone e acceleratisi negli ultimi vent'anni - trasformazioni (della famiglia, del lavoro, della morale, dei costumi) che non possono non influire sulle biografie degli individui e sull'autocomprensione dei gruppi. Si ha la netta e sconcertante percezione di una crisi generalizzata, sostenuta dall'emergere di nuove patologie, soprattutto giovanili, ma non solo (disturbi alimentari e comportamenti compulsivi che sono spesso legati a problemi

¹¹ T. Todorov, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. *La conquista dell'America: il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1984, p. VIII.

identitari). Questi fenomeni concreti si mescolano ormai inestricabilmente ad usi ambigui del termine *identità*. In realtà, sarebbe opportuno pensare l'identità innanzitutto come un modo di rappresentare fenomeni psico-sociali complessi che riguardano sostanzialmente i rapporti tra l'individuo e la società, tra il soggetto e l'altro con cui comunica: l'identità si forma *dialetticamente* nel confronto con gli altri. Nel fare ciò essa aiuta a rischiararne il significato e ad interpretarne gli effetti sull'agire sociale.

L'identità è un costrutto, una forma di autorganizzazione, un insieme di funzioni che orienta l'individuo nelle scelte difficili: se ne sente la mancanza proprio quando questo orientamento vacilla. L'identità appare ormai nel XXI secolo un termine familiare, onnipresente nel discorso pubblico e privato, ma non appena si provi a rifletterci su ci si rende conto della complessità di un simile concetto. In effetti, l'esperienza della propria identità - che può essere sintetizzata nella risposta autoriflessiva alla domanda "*chi sono?*" - può variare con il contesto sociale e la situazione contingente in cui ci si trova, pur rimanendo all'interno di una medesima società e cultura. Ogni nazione moderna ha sviluppato un sistema più o meno semplice di riconoscimento, dove questa parola indica «l'identificazione, l'attestazione ufficiale dell'esistenza di ogni persona, vista sia in termini giuridici, sia per scopi di controllo sociale»¹². Un aspetto fondamentale del concetto di identità è la collocazione della persona in uno *spazio sociale*: tale *identità formale* ha comunque un'importanza fondamentale se si pensa che rappresenta la testimonianza pubblica della propria esistenza. Nell'esperienza quotidiana dell'individuo questa non è che un aspetto dell'identità, che Goffman chiama l'«identità per l'altro»¹³. Ve ne è poi un'altra che ha a che fare con un sentimento soggettivo di auto-appartenenza attraverso il quale ci riconosciamo come un certo tipo di persona, un individuo *unico*, particolare, con tratti e proprietà fisiche, psicologiche, morali costitutive del proprio essere. *Riconoscersi* significa ritrovarsi in quell'insieme di caratteristiche che attraverso un atto riflessivo e introspettivo vengono percepite come *proprie* e consentono di dire che si è la stessa persona di sempre.

Le persone sanno fornire a chi gliela domanda una descrizione abbastanza precisa di chi sono. Tali descrizioni possono essere raggruppate proprio nei due tipi principali di cui si è parlato: *un'identità formale*, basata sulla collocazione nello spazio sociale e *un'identità personale*. Quest'ultima presenta a sua volta due varianti, una *psicologica* (che sottolinea le caratteristiche ritenute essenziali dall'intervistato) e una *di tipo narrativo* nel senso che richiama una concatenazione di eventi e di scelte e delinea un filo conduttore nella biografia della persona.

¹² L. Sciolla, *L'identità a più dimensioni. Il soggetto e la trasformazione dei legami sociali*, Ediesse, Roma, 2010, pp. 15-16.

¹³ E. Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963; trad. it. *Stigma*, Bari, Laterza, 1970, p. 115.

L' *identità-per-sé* sembra dunque avere una sua precipua sostanza separata da quella attribuita dagli altri. Eppure l' *identità-per-gli-altri* (l'identità attribuita o assegnata) non solo influisce sul sentimento soggettivo e lo plasma, ma può provocare contraddizioni e insoddisfazioni profonde nella persona che stenta a riconoscersi nell'immagine che gli altri le rimandano. Questa è un'esperienza molto diffusa nella società contemporanea, soprattutto in quelle persone la cui identità sociale appare devalorizzata e connotata negativamente (persone con handicap fisici, con caratteristiche giudicate esteticamente o moralmente ripugnanti, minoranze o categorie socialmente svalutate). Come ha sottolineato lo psicoanalista Erik H. Erikson, lo sguardo di misconoscimento da parte dell'altro può generare disidentità o identità danneggiate ed è alla base di patologie anche gravi. Erikson - che, per primo, ha introdotto il termine *identità* nel linguaggio scientifico - nel solco di alcuni importanti precursori, sostiene e argomenta l'impossibilità di separare «lo sviluppo personale dalle trasformazioni che hanno luogo nella comunità»¹⁴. Si rende necessaria una teoria che leghi - attraverso il *concetto di identità* - individuo e struttura sociale, che collochi il soggetto nel suo contesto interindividuale e che individui le dinamiche sociali e i meccanismi del cambiamento.

Il termine *identità*, si è detto, non è affatto sconosciuto alle persone nella vita quotidiana. Esse normalmente, senza apparente difficoltà o sorpresa, tendono a rispondere secondo due moduli tipici alla domanda "*chi sei?*": facendo riferimento a coordinate loro assegnate in uno spazio sociale, in cui sono identificabili; o riportando attributi, proprietà, aspetti che li caratterizzano in maniera unica, inseriti a volte entro una storia che li connette in una serie di concatenazioni. La familiarità con cui si parla di identità ha delle ragioni storiche oggettive. L'interrogarsi persistente e generalizzato sulla propria e altrui identità infatti non fa che riflettere un processo storico di crescente individualizzazione dei rapporti sociali, in cui il peso dell'individuo all'interno dei legami sociali è diventato sempre maggiore.

Si parla diffusamente di qualcosa quando questa diventa un oggetto di attenzione privilegiata e viene problematizzata (sia dalle persone sia dai ricercatori). In particolare, ciò che oggi è divenuto problematico e che il termine di identità cerca di afferrare è il cambiamento dei modi in cui l'individuo si rapporta alle istituzioni, alle norme, alle appartenenze sociali. La diffusione nel linguaggio comune del termine identità - e delle domande e risposte ad esso connesse - si intreccia con il suo uso e approfondimento concettuale nel discorso propriamente scientifico. Solo nella seconda metà del Novecento l'identità viene assunta come oggetto di analisi dalle scienze sociali. Un concetto ambiguo,

¹⁴ E. H. Erikson, *Identity, Youth and Crisis*, New York, W. W. Norton & Company, 1968; trad. it. *Gioventù e crisi di identità*, Roma, Armand, 1974, p. 28.

quello di identità, nel senso che incorpora un paradosso, lo stesso che si mostra apertamente nel senso comune: esso rinvia infatti nello stesso tempo all'altro e a sé.

Nelle descrizioni che ne fa il senso comune si finisce così per attribuire all'*identità-per-sé* lo statuto di sé reale o sé autentico che si ottiene attraverso l'introspezione, come se all'individuo bastasse rivolgersi alla propria interiorità per scoprire profondità inesprese. Per converso, l'*identità sociale* è vista come qualcosa che rimane in superficie, una mera assegnazione di ruoli e maschere sociali.

Il tragitto che porta la ricerca sociale al superamento di questa opposizione si può rintracciare nella critica al modo tipico con cui gran parte della filosofia occidentale - la prima ad essersi occupata di identità - ha concepito il pronome io. Alla domanda "*che cosa sono dunque io?*" Cartesio rispondeva che "l'io è coscienza", cioè rapporto con se stessi, soggettività. Ma le discussioni classiche più influenti sono quelle che si pongono il problema logico di come si possa dire che il soggetto resta lo stesso pur modificandosi.

È ai filosofi John Locke e David Hume che si può ascrivere una problematizzazione moderna dell'identità. Locke¹⁵ rielabora l'*idea di coscienza* (l'io) per indicarla come criterio formale dell'io: la sua unità e identità. Dunque, già sul finire del diciassettesimo secolo il principio dell'individuazione non è più ritrovato in qualche entità metafisica (spirito, anima, essenza): quando Locke parla di identità si riferisce per la prima volta agli aspetti soggettivi, psicologici del sé. Il senso di identità - ovvero di essere sempre la stessa persona nonostante i cambiamenti e la molteplicità delle sensazioni - non è fondato sull'unità di una sostanza spirituale, ma sulla continuità della coscienza che ricuce in una concatenazione di ricordi il proprio passato. Quanto alla posizione di David Hume¹⁶, egli non solo rifiuta ogni soluzione metafisica al problema dell'unità della persona, negando la possibilità che esista un unico e semplice self che ogni persona è in grado di cogliere attraverso l'introspezione, ma sostiene che la credenza in un'identità personale sia addirittura erronea. Ciò lo porta a uno scetticismo radicale sulla dimensione integrativa dell'identità, sostenuta da Locke. Nella prospettiva di Hume l'unità del soggetto è puramente fittizia: non vi è nessuna connessione che dia continuità alla persona, nonostante vi siano relazioni sufficienti tra i suoi pensieri, sentimenti, ricordi per spiegare come mai si possa cadere in tale inganno, ascrivendoli ad un'unità che non esiste. Bisognerebbe dunque parlare non di *io* o di *self*, ma di una successione non connessa di io e sé multipli. Questa teoria dissolve l'idea di identità senza essere in grado però

¹⁵ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 1689; trad. it. N. Abbagnano (a cura di), John Locke. *Saggio sull'intelletto umano*, UTET, Torino, 1982.

¹⁶ D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, 1738; trad. it. P. Guglielmoni (a cura di), D. Hume. *Trattato sulla natura umana*, Bompiani, Milano, 2001.

di risolvere il paradosso da cui l'indagine filosofica muove: come pensare l'unità della persona attraverso i cambiamenti.

Dunque la rottura con l'essenzialismo - che fa coincidere l'identità con un nucleo sostanziale, un'essenza spirituale innata e che rimane immutata nel corso della vita - è già consumata dalla stessa filosofia dalla fine del Seicento. Ma bisogna attendere il Ventesimo secolo perché il termine *identità* entri nell'uso popolare. Ciò avviene soprattutto attraverso due tradizioni: quella psicodinamica e quella sociologica. Entrambe le tradizioni, ciascuna a suo modo, hanno continuato la prospettiva anti-essenzialista. La prospettiva filosofica era interessata a definire i criteri logici dell'identità, a risolvere il paradosso di come una persona possa cambiare pur rimanendo sempre la stessa. Le altre due tradizioni di pensiero, invece - psicodinamica e sociologica - non trovano che il senso soggettivo di continuità (essere la stessa persona) e il cambiamento siano incompatibili.

La posizione della psicologia riconosce sia l'universalità della problematica dell'identità sia la variabilità dei modi con cui viene formulata in epoche e società diverse. La tradizione psicodinamica sull'identità comincia con l'introduzione da parte di Freud¹⁷ del termine *identificazione* con cui si cerca di cogliere il legame affettivo che lega l'individuo a un'altra persona o a un gruppo. Il processo di *identificazione* comincia con l'infanzia, ma si estende anche ai periodi successivi della vita. Le origini infantili del processo e l'enfasi sull'affettività spostano l'accento dalla coscienza (il nucleo del senso soggettivo della continuità in filosofia) a livelli sottostanti, di tipo inconscio, che rappresentano fattori motivazionali che possono talvolta avere manifestazioni irrazionali e regressive. L'elaborazione di tale concetto è stata molto importante e ha avuto un'influenza non solo sullo sviluppo successivo dell'approccio psicanalitico all'identità, ma anche su parte della sociologia, dell'antropologia e della scienza politica.

¹⁷ S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Vienna, 1921, trad. it. *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

I. 2. Il tema dell'identità nell'analisi sociologica

A partire grosso modo dalla seconda metà degli anni Sessanta del ventesimo secolo e con un ritmo crescente la problematica dell'identità è diventata oggetto di analisi teorica e di ricerca empirica in campo sociologico. A differenza della filosofia (impostazione centrata sull'autocomprensione dell'individuo isolato) e della psicanalisi (priorità della personalità, come sé reale e autentico, in cui l'autoconsapevolezza ha un posto limitato rispetto ai problemi inconsci che vi albergano), la sociologia si è invece soffermata su un problema fondamentale che nell'esperienza quotidiana prende la forma del rapporto tra identità per sé/identità per gli altri: il rapporto tra *differenza dagli altri* e *uguaglianza con altri* (i membri del proprio gruppo o comunità). La sociologia ha cercato di comprendere come l'individuo possa percepirsi allo stesso tempo uguale ad altri e diverso da tutti gli altri, unico nella sua particolarità. Le due facce dell'identità sono state pensate in una relazione dialettica e non oppositiva. L'identità non si riferisce a un soggetto isolato e incorporeo, non è chiusa su se stessa, ma risulta da un processo complesso di interazioni sociali. L'approccio sociologico - a differenza di quello psicanalitico, che si concentra sugli aspetti interni alla psiche individuale e sull'influenza del contesto che rimane esterno - formula la teoria che l'identità sia *costitutivamente* formata dal rapporto con l'altro e dal reciproco riconoscimento sociale. Ciò ha significato considerare la personalità e l'identità come concetti indipendenti: la prima fa riferimento all'organizzazione intrapsichica dell'individuo, mentre la seconda indica un livello di mediazione tra individuo e società.

Come ha scritto il primo sostenitore dell'approccio integralmente sociale all'identità, G. H. Mead, «il sé non è qualcosa che in primo luogo esiste e poi entra in relazione con gli altri, ma è, per così dire, un mulinello nella corrente sociale e perciò sempre una parte della corrente»¹⁸. Sebbene Mead non sia propriamente un sociologo, ma uno psicologo sociale, la sua analisi del sé e la sua teoria della genesi sociale del sé rappresentano il punto di partenza dal quale tutti i contributi sociologici cui si deve la successiva elaborazione del concetto di

¹⁸ G. H. Mead, *Mind, Self and Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1934; trad. it. *Mente, sé e società*, Giunti e Barbera, Firenze, 1966, p.195.

identità hanno preso il via. Secondo Mead¹⁹ si può distinguere in modo molto preciso il sé dall'organismo fisico. L'organismo può esistere e agire in modo molto intelligente senza che nell'esperienza sia coinvolto un sé. Il Sé si caratterizza con l'essere oggetto a se stesso, e questa caratterizzazione lo distingue dagli altri oggetti e dall'organismo fisico. L'apporto più originale di Mead - e fondamentale per la successiva elaborazione del concetto di identità - consiste nell'aver messo in luce il processo attraverso cui la capacità di essere oggetto a se stessi prende forma. Tale capacità non sorge in maniera immediata e diretta, ma anzi implica un distacco dall'immediatezza dell'esperienza in atto; e sorge in *modo indiretto*, partecipando alle esperienze di un proprio simile - assumendo gli atteggiamenti che nei suoi confronti tengono gli altri individui che convivono con lui all'interno di un medesimo ambiente sociale, contesto di esperienza o di comportamento. Si comincia cioè a guardarsi con gli occhi di un proprio simile. L'individuo "*assume il ruolo degli altri*" e diventa quindi capace di essere oggetto a se stesso, attraverso l'uso del linguaggio, mediante simboli significativi.

L'individuo, in altri termini, interagisce con gli altri attraverso la comunicazione di *simboli significativi* che Mead distingue dai *segni naturali*. Mentre questi ultimi evocano invariabilmente la stessa risposta sia in chi stimola sia in chi osserva, in una sequenza meccanica stimolo-risposta, i primi implicano invece un elemento interpretativo: l'individuo deve essere in grado di interpretare il significato del proprio gesto, deve cioè poter evocare in se stesso il significato che tale gesto assume per l'altro con cui comunica. Ciò che differenzia l'individuo dagli animali inferiori non è il possesso di un'anima o di una mente della quale egli, in quanto individuo, è stato misteriosamente e soprannaturalmente dotato, ma il suo interagire con altri attraverso un processo di *comunicazione di simboli significativi*, la sua capacità di immedesimarsi nell'altro e di guardare a se stesso da quel punto di vista.

Con Mead la costruzione dell'identità diventa un *processo interamente sociale*, strettamente legato all'apprendimento - durante la socializzazione primaria - di ruoli, norme e valori sociali. L'identità - cioè la capacità riflessiva di divenire oggetto a se stessi, di *autoriconoscersi* - si acquisisce, secondo Mead, non con l'introspezione, ma assumendo i ruoli e gli atteggiamenti delle persone importanti per l'individuo attraverso il linguaggio, ossia attraverso la comunicazione di simboli significativi. Il processo che porta all'*altro generalizzato* - a riconoscere cioè il carattere generale delle norme e dei valori morali - non è un processo unilaterale di condizionamento, ma un rapporto attivo e dialettico di riconoscimento da parte degli altri e di autoriconoscimento. Quando l'individuo è in grado di assumere il ruolo degli altri diventa anche capace di guardare a se stesso dal loro punto di vista, iniziando così una

¹⁹ G. H. Mead, *Mind, Self and Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1934; tr. it. *Mente, sé, società: dal punto di vista di uno psicologo comportamentista*, Giunti-Barbera, Firenze, 1966, p.156.

conversazione interiore. Il “Sé” si viene a configurare come qualcosa che ha un *suo* sviluppo; non esiste alla nascita, ma si sviluppa nel processo dell’esperienza e dell’attività sociale, come risultato delle relazioni che l’individuo intrattiene con quel processo nella sua totalità e con gli altri individui all’interno di esso.

La personalità dell’individuo emerge dalla dialettica di due componenti del Sé: l’Io e il Me. Attraverso il *Me* l’individuo si fa interprete di un certo ruolo. I ruoli che l’individuo interpreta sono tanti e l’individuo avrà molti *Me*, e ne è cosciente. Può allora percepirli come un tutto, oppure ordinarli in una gerarchia di importanza. Mentre il *Me* rappresenta l’aspetto socializzato della personalità individuale, ed è costituito dagli atteggiamenti degli altri che un individuo assume, l’Io si viene a configurare come la componente creativa e innovativa del Sé, che reagisce al me. Il me è essenzialmente un membro del gruppo sociale e rappresenta il valore del gruppo: i suoi valori sono dunque valori che *appartengono alla società*. La risposta dell’Io implica l’adattamento, che non coinvolge solo il Sé, ma anche le condizioni sociali che contribuiscono a formare il Sé, in un tipo di evoluzione nella quale l’individuo influenza l’ambiente proprio come da esso è influenzato²⁰.

Non si tratta di mettere a fuoco i fattori sociali che influenzano un’identità già formata, ma di vederla sorgere e svilupparsi integralmente nel rapporto con gli altri: si diviene se stessi guardandosi con gli occhi dell’altro con cui si comunica. Come sottolinea Loredana Sciolla²¹, gli aspetti innovativi di questa posizione sono due: la prospettiva funzionale adottata e l’individuazione del meccanismo specifico che consente il formarsi della capacità autoriflessiva. Il sé è definito come capacità autoriflessiva, cioè come capacità dell’individuo di divenire oggetto a se stesso. Non esiste nessuna esperienza di tipo introspettivo che consenta al soggetto un accesso immediato alla sua identità. Ciò avviene attraverso un processo evolutivo che segue delle tappe nell’apprendimento sociale centrate sulla progressiva acquisizione della capacità di assumere il ruolo degli altri. È importante sottolineare il ruolo cruciale assunto dal linguaggio, che veicola simboli significativi. È infatti attraverso il linguaggio che si entra in comunicazione con l’altro e, indirettamente, con se stessi²². Attraverso la conversazione si compie una sorta di aggiustamento nelle relazioni

²⁰ G. H. Mead, *Mind, Self and Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1934; tr. it. *Mente, sé, società: dal punto di vista di uno psicologo comportamentista*, Giunti- Barbera, Firenze, 1966, p.156.

²¹ L. Sciolla (a cura di), *L’identità a più dimensioni. Il soggetto e la trasformazione dei legami sociali*, Ediesse, Roma, 2010, pp. 32 e ss.

²² «Noi evochiamo negli altri qualcosa che contemporaneamente evochiamo in noi stessi, in modo da assumere inconsciamente tali atteggiamenti. Senza esserne consapevoli ci sostituiamo agli altri e ci comportiamo come loro. Io intendo sostanzialmente isolare il meccanismo generale, poiché esso è d’importanza fondamentale nello sviluppo di ciò che chiamiamo autocoscienza e nella comparsa del “Sé”. Noi suscitiamo continuamente in noi, specialmente con l’uso di gesti vocali, le stesse risposte che suscitiamo nelle altre persone e assumiamo quindi i loro atteggiamenti nella nostra condotta personale». - Cfr. G. H. Mead, *Mind, Self and Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1934; trad. it. *Mente, sé e società*, Firenze, Giunti e Barbera, 1966, p.92.

sociali, attraverso cui ogni individuo in esse coinvolto assume gli atteggiamenti che gli altri mostrano nei suoi confronti. La conversazione interna all'individuo non è diversa da quella fra individui differenti, nel senso che anche in questo caso l'altro è presente a livello della coscienza nell'assunzione dell'atteggiamento altrui nei riguardi dei suoi stessi gesti.

In ambito sociologico, i filoni teorici più importanti a cui si deve l'elaborazione del concetto di identità sono essenzialmente il *funzionalismo*²³, (con le riflessioni di Parsons, in particolare); *l'interazionismo simbolico* (Cooley, Mead, Blumer, Turner, Goffman); e, infine, la *fenomenologia sociale* (Schütz, Berger e Luckmann). Mentre Parsons attribuisce un valore centrale all'identità considerandola una funzione determinante per l'integrazione a livello del sistema sociale, l'interazionismo simbolico e la fenomenologia sociale hanno spostato l'accento sui processi di interazione e differenziazione sociale.

L'identità è – secondo Parsons – appresa dall'individuo nel processo di interazione sociale. Integrando la visione meadiana del processo di interazione con la prospettiva psicoanalitica (meccanismi di identificazione, investimento oggettuale, interiorizzazione), Parsons arriva a formulare la propria teoria della socializzazione. Rispetto all'analisi di Mead e alle successive formulazioni dell'interazionismo simbolico, il modello della socializzazione elaborato da Parsons si differenzia per la priorità e la coerenza attribuite alla struttura sociale rispetto all'insieme delle relazioni intersoggettive dei rapporti quotidiani. L'interiorizzazione da parte dell'individuo dei valori e dei codici culturali condivisi è sempre, in Parsons, mediata dal sistema sociale. Parsons non riduce la formazione dell'identità al solo stadio della socializzazione familiare, ma anzi la situa prevalentemente nelle fasi successive della socializzazione in cui l'individuo entra a far parte di dimensioni sociali di portata più ampia (scuola, gruppi generazionali, cittadinanza, etnicità) e apprende modelli culturali altamente generalizzati e condivisi. Interiorizzando complessi di ruoli istituzionalizzati di portata via via più ampia l'individuo entra in comunicazione con l'universo culturale di simboli e valori e questi ultimi divengono parte costitutiva della sua identità. L'identità si forma gradualmente e progressivamente nel corso del processo di socializzazione, ma esiste un momento nel ciclo vitale dell'individuo (probabilmente subito dopo la crisi dell'adolescenza) in cui tale processo può dirsi concluso e, nei suoi tratti fondamentali, irreversibile. L'identità matura e normale di un individuo rappresenta dunque, per Parsons, una componente altamente stabile della

²³ *L'analisi funzionale*, dinanzi a qualsiasi fenomeno sociale, tipico di una determinata cultura, deve chiedersi quale funzione tale fenomeno adempie nell'ambito di questa cultura. Il funzionalismo consiste, infatti, nell'analisi di fenomeni culturali e sociali nei termini delle funzioni che essi svolgono in un sistema socio-culturale. La funzione di una istituzione sociale consiste nella corrispondenza tra tale istituzione e le esigenze dell'organismo sociale. Per funzione si deve intendere il contributo che ogni singolo tratto culturale dà al mantenimento dell'intera cultura, cioè all'integrazione. Il problema dell'integrazione costituisce, infatti, il nucleo centrale del funzionalismo. Per ulteriori approfondimenti si veda di A. Izzo, *Storia del pensiero sociologico*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 281 -296.

personalità individuale che può subire solo leggere modificazioni nel corso della vita. L'identità, dunque, funzione determinante per l'integrazione a livello del sistema sociale, si configura come «motore dell'integrazione sociale [...] e si forma e si stabilizza come relazione tra l'interiorizzazione del proprio Sé e l'interazione con un sistema sociale»²⁴.

L'impossibilità di concepire il sé dell'individuo in modo solipsistico, senza collegarlo all'esistenza di un alter con cui interagisce e comunica è un punto cruciale anche dell'analisi di Alfred Schütz²⁵, che ha fornito dei contributi di grande importanza alla sociologia soprattutto attraverso la sua analisi dell'intersoggettività, e della costituzione intersoggettiva dei significati nel mondo della vita quotidiana.

Schütz opera una distinzione tra il modo in cui l'individuo fa esperienza e conosce il proprio Sé e il modo in cui fa esperienza e conosce l'Alter. L'argomentazione di fondo di Schütz²⁶ si basa sulla diversa struttura temporale dell'esperienza del sé e dell'esperienza dell'alter. La prima è data solo nel tempo passato, in quanto non possiamo avvicinarci alla sfera del nostro sé senza un atto di ritorno riflessivo. Il pensiero dell'Alter, invece, si coglie nel *vivido presente*: esso è simultaneo al nostro corso di coscienza e con esso condividiamo lo stesso vivido presente, in una parola *cresciamo insieme*. Schütz²⁷, dunque, ritiene che l'individuo non faccia esperienza di sé in modo immediato, ma in modo indiretto, attraverso un atteggiamento riflessivo. Questo distacco presuppone l'esistenza di un Alter di cui Ego fa esperienza in modo diretto, in un vivido presente» e nell'interazione tra Ego e Alter si genera un medium di senso che consente la comunicazione intersoggettiva, che caratterizza la vita dell'essere umano nel mondo sociale. Ogni individuo partecipa allo scorrere della vita dell'altro e può afferrare in un vivido presente i pensieri dell'altro così come essi si costituiscono di momento in momento, ma può cogliere i propri solo nella forma di vissuti trascorsi e divenuti.

²⁴ A. Viteritti, *Identità e competenze. Soggettività e professionalità nella vita sociale contemporanea*, Guerini e Associati, Milano, 2005, p. 18.

²⁵ A. Schütz, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, J. Springer, Wien, 1932, trad. it. *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna, Il Mulino, 1974.

²⁶ La *fenomenologia* (dal greco "παίνομαι": apparire, mostrarsi), "lo studio di ciò che appare", è la scienza di come nell'esperienza soggetto e oggetto si costituiscono come poli complementari. Il paradosso di ogni forma di conoscenza è che il soggetto che conosce è esso stesso parte del mondo della vita che cerca di afferrare e contemporaneamente ne emerge come entità che costituisce se stesso e il mondo come elementi distinti. Due sono i termini chiave usati da Schütz: "*realtà multiple*" e "*vita quotidiana*". Gli esseri umani hanno la capacità di vivere in mondi di significato tra loro molto diversi, come quello dei sogni, dell'esperienza estetica o religiosa, etc. Per il sociologo è importante comprendere come gli esseri umani possano farlo e soprattutto come possano passare da un mondo di significato ad un altro. La realtà più profonda, però, è quella della vita quotidiana, in cui si fanno cose consuete con altre persone. Pertanto è importante che il sociologo cerchi di comprendere le regole e i presupposti che rendono la vita quotidiana possibile. Si veda di A. Izzo, *Storia del pensiero sociologico*, Bologna, Il Mulino, 1991 e (a cura di P. Jedlowski), di A. Schütz, *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Armando Editore, Roma, 1995.

²⁷ A. Schütz, op. cit.

Secondo i sociologi Berger e Luckmann, infine, l'io è un'entità riflessa, che riflette gli atteggiamenti degli altri nei suoi confronti: l'individuo diventa ciò che lo chiamano le persone per lui importanti. Il processo, né unilaterale né meccanico, esprime una dialettica tra l'identificazione con gli altri e l'individuazione o differenziazione dagli altri - le due facce di cui è costituita l'identità personale. Berger e Luckmann sottolineano che il processo di costruzione dell'identità, accanto a un aspetto valutativo e normativo, ne ha anche uno specificamente *cognitivo*: nello stesso momento in cui l'individuo assume i ruoli degli altri si appropria anche del loro mondo, in quanto ogni nome implica una nomenclatura, che a sua volta rimanda a una collocazione sociale designata, un posto specifico nel mondo. Appropriazione soggettiva dell'identità e appropriazione soggettiva del mondo sociale sono semplicemente due diversi aspetti dello stesso *processo di interiorizzazione*, mediato dalle stesse persone importanti per il soggetto.²⁸

²⁸ P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, Garden City, New York, 1966; trad. It., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969, pp. 179 e ss.

I. 2. 1. Processi, tipi, dimensioni

L'identità non è l'organismo fisico con cui il senso comune spesso la confonde, ma la capacità autoriflessiva che si forma nell'interazione con gli altri, composta da diverse parti o funzioni. Le due diverse articolazioni dell'identità - l'*identità per sé* e l'*identità per l'altro* - sono inseparabili perché l'identità per sé è in relazione con l'altro e col suo riconoscimento: io non so mai chi io sia se non nello sguardo dell'altro. L'individuo non può mai essere fino in fondo certo che la sua identità per sé coincida con l'identità per l'altro: l'identità non è mai data, è sempre costruita e ricostruita in un'incertezza più o meno grande e più o meno duratura²⁹.

Attraverso e nell'attività con gli altri un individuo viene identificato e indotto a assumere o rifiutare le identificazioni che riceve dagli altri. Sono due, dunque, i processi che concorrono alla formazione dell'identità: il *processo biografico* - l'identità per sé - e il *processo relazionale*, sistemico e comunicativo - l'identità per l'altro. I due processi fanno ricorso a schemi di tipizzazione³⁰, che implicano l'esistenza di tipi identitari, che servono ad identificare gli altri e se stessi. Ogni società si può considerare come depositaria di un repertorio di identità: il ragazzino, la ragazzina, il padre, la madre, il professore, e così via. «Queste identità - scrive Berger - vengono assegnate ai vari individui da una sorta di "invisibili lotterie". Alcune di loro vengono attribuite nel corso della vita, come quelle di ragazzo intelligente o di ragazza carina; altre identità si acquisiscono per adesione, e le persone possono ottenerle per un deliberato sforzo»³¹. Ma sia che un'identità venga attribuita o acquisita, in ciascun caso essa viene assunta dall'individuo tramite un processo di interazione con gli altri. In altre parole, l'identità è il prodotto di un'interazione tra l'identificazione e l'autoidentificazione. Non è possibile essere qualcuno o qualcosa per lungo tempo se non ci sono altri che confermino la propria identità.

I significati del proprio e dell'altrui mondo vengono così *negoziati* e contrattati in scambi interattivi, durante i quali i vari Sé che si incontrano, si raccontano e si co-costruiscono. La

²⁹ C. Dubar, *La socialization. Construction des identités sociales et professionnelles*, Armand Colin, Paris, 2000; tr. it. *La socializzazione. Come si costruisce l'identità sociale*, Il Mulino, Bologna, 2004.

³⁰ P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, Garden City, New York, 1966; trad. It., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969, pp. 179 e ss.

³¹ P. L. Berger, B. Berger, *Sociology: a biographical approach*, Basic Book, New York, 1975; tr. it. *Sociologia. La dimensione sociale della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 1995.

costruzione del Sé è influenzata non solo dalle interpretazioni che un individuo dà di se stesso, ma anche da ciò che gli altri pensano di questa sua versione.

Se i sentimenti di identità personale vengono creati dalla scelta delle definizioni sociali, allora il concetto che un individuo ha di sé può dipendere dalla situazione sociale. Come ha messo in evidenza J. Shotter, «le persone non sono entità eterne ed immutabili, [...] ma devono quella stabilità e costanza, e unicità, che può sembrare abbiano – la loro identità – alla stabilità e costanza di alcuni aspetti delle attività, abitudini, e procedure, grazie ai quali possono giustificare e rendere note le differenze rispetto alle altre persone. Gli aspetti in questione sono quelli in cui, come *autori di un testo*, noi plasmiamo, modelliamo e sviluppiamo, in cambiamenti che si susseguono di momento in momento, col sorgere di nuovi accadimenti, le differenti relazioni tra la nostra posizione e la posizione di quelli intorno a noi»³².

L'identità personale, nella letteratura socio-psicologica, coincide con l'autoidentificazione, cioè con il modo attraverso cui ogni persona rappresenta se stessa di fronte a sé, guardandosi allo specchio e presentandosi agli altri con cui si relaziona e comunica. Essa si caratterizza per due aspetti. Innanzitutto si tratta di identità autoattribuite e non eterodeterminate, in cui quindi accanto ad aspetti legati ai ruoli sociali compaiono elementi che includono la sua biografia passata, le sue esperienze, le sue scelte, in una parola aspetti particolari, che differenziano quella persona da tutte le altre.

Oltre all'identità personale, sono stati individuati altri tipi di identità: quelli che ricorrono con maggiore frequenza sono l'identità sociale e l'identità collettiva. Per identità sociale generalmente si intende l'identità attribuita o imputata dagli altri nel tentativo di situare una persona naturale in uno spazio sociale. Le identità sociali sono definite attraverso i ruoli sociali che una persona occupa, o in base a categorie più ampie come quelle di genere, età, nazionalità. La sua caratteristica è di essere assegnata dall'esterno nell'interazione sociale con lo scopo implicito di facilitare il procedere dell'interazione stessa. Categorizzando si attribuiscono alle persone comportamenti, intenzioni, credenze che rendono prevedibile e controllabile lo svolgimento della relazione. L'identità personale si distingue dall'identità sociale in quanto suggerisce che le persone non sempre danno la stessa importanza a quei ruoli sociali che invece gli altri tendono ad attribuire loro. Le persone possono dunque

³² “People are not eternal, unchanging entities in themselves (like isolated, indistinguishable atoms), but owe what stability and constancy, and uniqueness, they may appear to have – their identity – to the stability and constancy of certain aspects of the activities, practises, and procedures in which they can make their differences from those around them known and accountable. The aspects in question are those in which, like authoring of a text, we shape, pattern and develop, in moment-by-moment changes, as new contingencies arise, the differing relations between our own position or place and the position of those around us”. Cfr. J. Shotter, *Social accountability and the social construction of “you”*, in J. Shotter, K. J. Gergen, *Text of identity*, Sage Publications, London, Newbury Park, New Delhi, 1989.

rifiutare la categorizzazione sociale attribuita, sentirla come imposta e non rispondente alla realtà. Quindi la salienza di caratteri e ruoli sociali varia da persona a persona e, a volte, per la stessa persona, da un contesto ad un altro. Ma individuale e sociale sono indissociabili: l'identità è dunque personale e insieme sociale. La costruzione del senso personale di identità, infatti, necessita della continua verifica, sostegno e riconoscimento da parte degli altri, anche senza esserne dipendente in maniera deterministica. «Il sociale non è dunque un tipo di identità, ma ciò che lo costituisce e lo rende possibile»³³. L'identità non è riducibile alla personalità individuale e viene costruita in un processo in cui la presenza degli altri definisce la logica stessa in base alla quale un soggetto acquisisce una capacità autoriflessiva e autorganizzativa autonoma. Dunque, anche l'individuale è costruito socialmente. E la categoria di identità serve per mettere in luce la relazione dinamica tra individuo e società.

Quanto all'identità collettiva, pur non esistendo allo stato attuale una definizione consensuale, prevale l'idea che coincida con il sentimento intersoggettivo e condiviso del "noi" che può derivare dall'esperienza diretta o solo immaginata dell'appartenenza a un gruppo³⁴. In questa definizione c'è una completa sovrapposizione con l'identificazione soggettiva del singolo con una collettività. Dunque, l'identità collettiva è l'aggregazione di tante identità sociali che si autoriconoscono.

Si è parlato anche di dimensioni dell'identità, riferendola sia a soggetti individuali che collettivi. Sul piano analitico si possono distinguere tre dimensioni o componenti funzionali dell'identità: la dimensione *locativa*, quella *integrativa* e quella *selettiva*³⁵. Nella dimensione *locativa* l'attore sociale concepisce se stesso all'interno di un campo o entro dei confini (fisici o simbolici) che lo rendono affine ad altri che con lui li condividono. Questa dimensione non è solo interindividuale, ma pienamente sociale: è all'interno di un contesto sociale e culturale, in cui gruppi e istituzioni sociali si confrontano, che avviene un processo di identificazione, attraverso il quale l'individuo è classificato in base a coordinate sociali, categorie ascritte e acquisite, o a gruppi sociali. Come hanno sottolineato Berger e Luckmann³⁶ la categorizzazione sociale costituisce un aspetto importante del processo di identificazione. Categorizzare è un'attività umana generale che consiste nel raggruppare oggetti sociali o eventi sociali in gruppi che sono equivalenti per l'azione. Questa attività ha sia funzioni cognitive che valutative e «[...]contribuisce a definire il posto specifico dell'individuo

³³ L. Sciolla, *L'identità a più dimensioni. Il soggetto e la trasformazione dei legami sociali*, Ediesse, Roma, 2010.

³⁴ F. Polletta, J. M. Jaspers, *Collective Identity and social movements*, in *Annual Review of Sociology*, vol. 27, pp. 285-305.

³⁵ L. Sciolla (a cura di), *Identità. Percorsi di analisi in sociologia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1983.

³⁶ P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, Garden City, New York, 1966; trad. It., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969.

all'interno della società»³⁷. Relativamente alle funzioni cognitive la categorizzazione serve ad organizzare e ridurre la complessità della realtà: da un lato si accentuano le differenze tra chi appartiene a categorie diverse, dall'altro si accentuano le somiglianze tra chi appartiene alla stessa categoria (o gruppo) sociale. Quanto, invece, alle funzioni valutative, si può dire che la categorizzazione fornisce anche giudizi basati sull'importanza gerarchica dei gruppi presenti nella società, importanza che deriva dal contesto storico sociale.

Si è parlato anche di una dimensione *integrativa* dell'identità: si caratterizza per un principio di consistenza interna che serve sia per collegare le esperienze passate e presenti e le prospettive future in un insieme dotato di senso, sia per coordinare motivazioni e credenze eterogenee, legate alla molteplicità dei ruoli e delle appartenenze. Questa dimensione ha dunque una funzione di connessione temporale, spaziale, simbolica. È proprio attraverso questa *capacità integrativa* che si realizza l'autoriconoscimento delle diverse identificazioni sociali e si tessono, a partire da narrazioni e conversazioni interiori, le nostre biografie individuali che hanno un significato in quanto soggetti unici. Il criterio di integrazione/coerenza non significa né consenso sociale, né perfetta unitarietà, bensì rimanda solo al tenere insieme e collegare le diverse esperienze, nei cambiamenti che incessantemente intervengono nella propria vita.

È possibile individuare anche una terza dimensione, quella *selettiva*, che rinvia ai meccanismi stabilizzatori delle preferenze, che consentono al soggetto di programmare i suoi corsi d'azione, sapendo che ciò che preferisce oggi continuerà a preferirlo anche domani. Si tratta di stabilità del campo di variabilità delle preferenze: le preferenze possono cambiare, ma sempre all'interno di un campo, definito dalla coerenza con la dimensione integrativa dell'identità. Il cambiamento non può oltrepassare quella soglia oltre la quale il soggetto non è più quel soggetto, in cui si autoriconosce e a cui gli altri attribuiscono affidabilità e prevedibilità.

Tra le diverse dimensioni dell'identità esistono relazioni complesse che danno luogo a tensioni più o meno forti. Un esempio concreto - fenomeno sociale oggi assai diffuso - è quello del rapporto contraddittorio che sempre più spesso si viene a creare tra l'immagine del proprio corpo (dimensione integrativa dell'identità) e i modelli culturali dominanti nei media, ma spesso anche in famiglia e nel gruppo dei pari (dimensione locativa).

³⁷ H. Tajfel, *Human Groups and Social Categories. Studies in Social Psychology*, Cambridge University Press, 1981; trad. it. *Gruppi umani e categorie sociali*, Bologna, Il Mulino, 1985, p.315.

I. 2. 2. Riconoscimento sociale e modelli di identità

Come si è già avuto modo di rilevare, l'identità presenta due volti, uno *sociale* e uno *personale*. Con il primo si mette in luce l'uguaglianza con altri, il riconoscersi in e l'essere riconosciuti da persone, istituzioni, gruppi sociali che trascendono l'individuo; con il secondo, invece, si sottolinea la differenza rispetto agli altri, l'aspetto di distinzione e di individuazione, ciò che fa di noi individui unici e irripetibili. La sfida teorica è quella di pensare i due volti come concettualmente distinti, ma interconnessi nei soggetti, in una tensione tra funzioni di riconoscimento che tende a raggiungere un equilibrio. Ed è proprio in questo equilibrio che può essere raggiunta quella relazione positiva con se stessi in cui consiste l'identità. La sfida è «di vedere l'identità del soggetto distinta da quella di tutti gli altri, non *benché* esso sia condizionato dall'ambiente e dalle circostanze sociali di cui fa parte, ma *perché* lo è, in virtù del fatto che non è un individuo isolato»³⁸.

Bisogna, dunque, respingere una visione monadica dell'individuo sostituendola con una comunicativa e relazionale. La libertà di autorealizzazione del soggetto non è intrinseca al soggetto stesso, ma ha bisogno di interlocutori che lo riconoscano nella sua integrità e unicità. Riconoscere significa approvare o disapprovare qualcuno. L'approvazione è fondamentale per ogni soggetto in quanto ne costituisce l'integrità, la dignità di individuo³⁹. Il riconoscimento inoltre non può dirsi completo se non vi è la possibilità da parte del soggetto di accertarsi che il riconoscimento gli sia stato attribuito e che risponda alla concezione che nel corso della vita si è fatto di se stesso. Il riconoscimento, dunque, è l'esito di due diversi aspetti, eteroriconoscimento e autoriconoscimento, che possono anche confliggere.

Il problema del riconoscimento, uno dei temi centrali dell'analisi sociologica sull'identità, è stato affrontato in modi diversi nella teoria e nella ricerca sociale. La concezione dell'identità che ne emerge è decisamente diversa a seconda delle prospettive adottate sul tema del riconoscimento. Il riconoscimento è stato pensato come costituito da un duplice processo di identificazione e di individuazione: mentre il primo processo stabilisce i modi in cui avviene il riconoscimento sociale e il soggetto si connette a sistemi sociali che lo trascendono, il secondo definisce i modi in cui si forma l'individualità e il soggetto si

³⁸ L. Sciolla, *L'identità a più dimensioni. Il soggetto e la trasformazione dei legami sociali*, Ediesse, Roma, 2010, p. 57.

³⁹ Cfr. A. Honneth, *Riconoscimento e disprezzo. Sui fondamenti di un'etica post-tradizionale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1993.

connette con se stesso. Dall'intersezione tra questi due diversi processi si sono ricavati quattro diversi modelli di identità⁴⁰.

Il primo modello - rappresentato in sociologia dalla prospettiva dello struttural-funzionalismo di Talcott Parsons e largamente dominante nel pensiero sociologico contemporaneo - guarda all'identità come ad una struttura interiorizzata. L'interiorizzazione riguarda sistemi di valori istituzionalizzati che l'individuo apprende durante la socializzazione familiare e nelle fasi successive della sua vita, entrando a far parte di cerchie sociali sempre più grandi. L'individualità si costituisce in base all'integrazione nella personalità di successive identificazioni che abbiano avuto successo e che, in altre parole, abbiano ottenuto riconoscimento dagli altri. Parsons attribuisce all'identità, intesa come un sottosistema della personalità, la funzione di mantenere coerenza e continuità all'attore sociale nella molteplicità delle sue esperienze e interazioni. Parsons - intendendo combinare sociologia e psicanalisi, l'approccio durkheimiano al problema dell'ordine sociale con la teoria freudiana della personalità - giunge a far derivare la capacità individuale di autorappresentarsi (individuazione) da una sorta di processo evolutivo caratterizzato da successive e progressive identificazioni e sempre nuove forme di integrazione.

Il secondo modello si può invece far risalire ad un'altra importante tradizione sociologica, quella dell'interazionismo simbolico, e ad uno dei suoi più importanti precursori, Charles Horton Cooley. Secondo questa prospettiva il processo di identificazione consiste nella capacità di assumere il ruolo dell'altro con cui si interagisce in situazioni focalizzate. Nell'assumere questi ruoli l'individuo «[...] cerca di capire l'intenzione o la direzione degli atti degli altri e [...] forma e orienta la propria azione sulla base di tale interpretazione degli atti altrui»⁴¹. Questo modello, che è stato definito modello del "*sé specchio*" riprende l'immagine del "*looking-glass self*" di Cooley⁴²: ogni partecipante all'interazione si riconosce nell'immagine che gli altri hanno di lui, ma ciò che vede nello specchio è in realtà il frutto di un suo *atto interpretativo*. In questo modello le norme e i valori sociali si limitano a rappresentare «la cornice entro cui l'azione sociale ha luogo»⁴³. Quando ci si guarda con gli occhi degli altri ci si

⁴⁰ L. Sciolla, *Riconoscimento e teoria dell'identità*, in D. della Porta, M. Greco, A. Szakolczai (a cura di), *Identità, riconoscimento, scambio, Saggi in onore di Alessandro Piaggino*, Roma-Bari, Laterza, pp. 5-29.

⁴¹ H. Blumer, *Symbolic Interactionism*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1986; trad. it. *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna, 2008.

⁴² Con il concetto di io-riflesso (*looking glass self*), contributo di rilievo per l'analisi sociologica, Cooley vuol far riferimento ad un io che si sviluppa attraverso la comunicazione e che giunge infine a vedersi così come lo vedono gli altri, anzi, come crede che gli altri lo vedano. «Con l'immaginazione cogliamo nella mente di un altro un certo modo di considerare il nostro aspetto, i nostri comportamenti, i nostri obiettivi, le nostre azioni, il nostro carattere, i nostri amici e così via, e da tali considerazioni siamo in vario modo influenzati» [C. H. Cooley, *Human Nature and Social Order*, (1902), New York, Schocken, 1964, p.182] Il Mulino, Bologna, 2008.

⁴³ H. Blumer, *Op. cit.*, p. 87.

rivolge ad un partner immaginario che giudica il proprio comportamento e si confronta il suo giudizio con le proprie personali impressioni.

È a George Herbert Mead che si deve fare riferimento per l'introduzione del terzo modello, denominato "della conversazione". Sebbene sia, come Cooley, un importante precursore dell'interazionismo simbolico, il suo modello non può essere assimilabile a quello precedente, nonostante condividano l'idea che il riconoscimento sociale consista in un processo di reciproca interpretazione, in cui ogni partecipante all'interazione assume il ruolo degli altri per orientare e regolare la propria condotta. Per Mead, però, la capacità autoriflessiva del soggetto - ovvero il suo Sé - è inscindibile dall'uso del linguaggio: solo attraverso l'uso di gesti vocali la mente e il sé vengono socialmente costituiti. Il sé diventa una conversazione di gesti (vocali) interiorizzata.

Infine, il quarto modello, denominato "dell'attribuzione" comprende autori e approcci diversi: sul versante sociologico, fenomenologia sociale ed etnometodologia. L'unico ad essere radicalmente antipsicologico, questo modello slega interamente l'individualità dall'esperienza soggettiva, considerandola un esito dell'interazione sociale mediata attraverso il linguaggio. L'interpretazione del significato dei simboli risulta qui interamente assimilata al comportamento guidato da regole, o alla competenza del seguire una regola, che presuppone l'esistenza di accordi e convenzioni semantiche validi intersoggettivamente. Il processo di riconoscimento coincide con l'attività quotidiana del denominare, del collocare le persone entro categorie socialmente definite, a partire da segnali che un osservatore può decifrare se opera all'interno della stessa tradizione e cultura di chi riceve riconoscimento.

I. 3. L'identità personale

I. 3. 1. Identità *Idem* vs Identità *Ipse*: il punto di vista di Paul Ricoeur

Uno dei contributi più affascinanti e stimolanti sul tema dell'identità e che merita di essere esplorato è quello del filosofo francese Paul Ricoeur. Il problema dell'identità personale costituisce⁴⁴ il luogo privilegiato di confronto fra due principali usi del concetto di identità: da una parte l'identità come *medesimezza*⁴⁵, dall'altra l'identità come *ipseità*. Proprio nella dialettica dell'ipseità e della medesimezza si rivela la vera natura dell'identità narrativa.

L'identità "*idem*" è, per Ricoeur, l'identità di qualcosa che resta mentre le apparenze o, come si dice, gli "accidenti", cambiano. Il suo modello filosofico è stato, fin dall'antichità, la *sostanza*. La sostanza è il substrato, il *suppositum*, il supporto, identico nel senso che è immutabile, che non cambia, che è sottratto al tempo. Questa identità sostanziale può essere anche realizzata sotto forma di un'identità strutturale. «Per esempio - scrive Ricoeur - il nostro codice genetico resta lo stesso, dalla nascita alla morte, come una specie di firma biologica. Abbiamo qui un esempio di "identità idem": identità di struttura, di funzione, di risultato»⁴⁶.

L'identità "*ipse*", invece, non implica l'immutabilità e anzi, al contrario, si pone *nonostante* il cambiamento, nonostante la variabilità dei sentimenti, delle inclinazioni, dei desideri, e così via. L'identità *ipse* non è connessa ad un preteso nucleo sostanziale che permane nel tempo. Essa esprime il soggetto agente e sofferente, la sua singolarità e imprevedibilità, l'essere come atto, ossia *enérgeia* e *dynamis*⁴⁷. Questa ipseità ha una componente di passività o alterità, ossia si costituisce in presenza di un'alterità, anzi è *sé in quanto altro*, l'alterità stessa, l'alterità del mondo, dell'altro. L'*ipse*, infatti, è possibile solo grazie alla presenza dell'altro, che riconosce e da cui è riconosciuto.

⁴⁴ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990 ; trad. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993.

⁴⁵ "Medesimezza": latino: *idem*; inglese *sameness*; tedesco *Gleichheit*. "Ipseità": latino: *ipse*; inglese: *selfhood*; tedesco: *Selbstheit*.

⁴⁶ P. Ricoeur, *Op. cit.*

⁴⁷ M. Pulito, *Identità come processo ermeneutico. Paul Ricoeur e l'analisi transazionale*, Armando Editore, Roma, 2003.

Mentre l'*idem* risponde alla domanda “*che cosa sono io?*”, l'*ipse* risponde alla domanda “*chi sono io?*”. L'identità del *chi* è una identità narrativa. La differenza tra *idem* e *ipse* non è altro che la differenza tra un'identità sostanziale e l'identità narrativa. «L'*ipseità* – scrive Ricoeur – può sottrarsi al dilemma del Medesimo e dell'Altro, nella misura in cui la sua identità riposa su una struttura temporale conforme al modello di identità dinamica frutto della composizione poetica di un testo narrativo»⁴⁸.

L'identità personale, dunque, non può precisamente articolarsi se non nella dimensione temporale dell'esperienza umana. Il racconto, come scrive Ricoeur, è «il custode del tempo, nella misura in cui non vi sarebbe tempo pensato se non raccontato»⁴⁹.

«Nel parlare di noi stessi»⁵⁰ - scrive Ricoeur - disponiamo di due modelli di permanenza nel tempo: il carattere e la parola mantenuta». Il primo modello di permanenza nel tempo è costituito dal “*carattere*” ed è l'insieme delle note distintive che consentono di reidentificare un individuo umano come il *Medesimo*. Attraverso le note descrittive, esso cumula la continuità ininterrotta nel cambiamento e la permanenza nel tempo. Il carattere è il “*che cosa?*” del “*chi?*” e designa l'insieme delle disposizioni permanenti a partire da cui si riconosce una persona. Alla nozione di disposizione si connette quella di abitudine, con la duplice valenza di abitudine in via di essere contratta e abitudine acquisita. Inoltre alla nozione di disposizione si lascia connettere l'insieme delle identificazioni acquisite attraverso le quali qualcosa d'altro entra nella composizione del Medesimo: «per una gran parte l'identità di una persona, di una comunità è fatta di queste identificazioni-a dei valori, delle norme, degli ideali, dei modelli, degli eroi, nei quali la persona, la comunità si riconoscono»⁵¹. A questo titolo il carattere può costituire il punto limite in cui la problematica dell'*ipse* si rende indiscernibile da quella dell'*idem* e inclina a non distinguerle l'una dall'altra.

Un altro modello di permanenza nel tempo è quello della “*parola mantenuta*” nella fedeltà alla parola data. In tale mantenimento, Ricoeur vede la figura emblematica di un'identità polarmente opposta a quella del carattere. La parola mantenuta dice un mantenersi che si iscrive unicamente nella dimensione del “*chi?*”. Una cosa è il perseverare del carattere, un'altra la perseveranza della fedeltà alla parola data. Il mantenimento della promessa sembra costituire in senso vero e proprio una sfida al tempo, un rifiuto al cambiamento: «quand'anche il mio desiderio cambiasse, quand'anche io dovessi cambiare opinione,

⁴⁸ P. Ricoeur, *Temps et Recit - Tome 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985; trad. it. Tempo e racconto, vol. III: *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano, 1988.

⁴⁹ P. Ricoeur, *Temps et Recit - Tome 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985; trad. it. Tempo e racconto, vol. III: *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano, 1988.

⁵⁰ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990; trad. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993.

⁵¹ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990; trad. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993.

inclinazione, manterrò»⁵². Qui ipseità e medesimezza cessano di coincidere: c'è un intervallo di senso da colmare tra la medesimezza del carattere e il mantenersi della parola data. «Questo intervallo è aperto dalla polarità in termini temporali fra due modelli di permanenza nel tempo, il perseverare del carattere e il mantenersi nella promessa»⁵³. La mediazione va cercata nell'ordine della temporalità. La nozione di *identità narrativa* si situa in questo intervallo. Si potrebbe dire che l'identità narrativa - presente nei grandi racconti o interpretata da ogni individuo, decifrata nella vita - oscilla tra i due poli dell'identità sostanziale, immutabile e dell'identità che esiste solo grazie alla volontà di mantenerla, come quando si mantiene una promessa. «A differenza dell'identità astratta del Medesimo, l'identità narrativa, costitutiva dell'ipseità, può includere il cambiamento, la mutabilità, nella coesione di una vita. Il soggetto appare allora costituito come lettore e scrittore della propria vita»⁵⁴.

Ed è solo attraverso la mediazione delle forme del raccontare - là dove il racconto è struttura di connessione degli eventi e quindi *tempo* - che si può attivare quella dialettica dell'ipseità e della medesimezza che porta alla lunga circumnavigazione del continente-identità del sé.

Ricoeur sottolinea i percorsi non lineari del tempo, ma sempre divergenti, eccedenti, ricchi di deviazioni, che caratterizzano le creazioni testuali e letterarie più importanti. Il tempo è dunque il filo rosso che permette di interpretare simboli e metafore, intesi come oggetti-eventi-testi portatori di un senso nascosto oltre quello apparente. C'è una sorta di circolarità ermeneutica tra racconto e temporalità. «Il tempo diventa umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro, il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale».⁵⁵ L'identità narrativa tiene insieme i due estremi della permanenza nel tempo del carattere e del mantenersi nella promessa, ossia del passato e del futuro. Il Sé della conoscenza di sé è il frutto di una vita sottoposta ad esame, una vita depurata, chiarificata grazie agli effetti catartici dei racconti sia storici che di finzione portati dalla cultura. L'ipseità «è quella di un sé istruito dalle opere della cultura che si è applicato a se stesso»⁵⁶.

Il processo di ricerca della propria identità narrativa comporta che la costruzione della propria storia sia tale da coordinare stabilità e mutamento, affinché la propria vita non appaia né troppo caotica, né troppo scontata. Nel racconto, dunque, l'invilupparsi di storie di vita,

⁵² P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990 (trad. it. *Sé come un altro*, Jaka Book, Milano, 1993, p. 213).

⁵³ P. Ricoeur, op. cit.

⁵⁴ P. Ricoeur, *Temps et Récit - Tome 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985; trad. it. *Tempo e racconto, vol. III: Il tempo raccontato*, Jaka Book, Milano, 1988, p. 376.

⁵⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit, vol. I*, Seuil, Paris, 1983 (trad. it. *Tempo e racconto, vol. I* Jaka Book, Milano, 1986).

⁵⁶ P. Ricoeur, *Temps et Récit - Tome 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985; trad. it. *Tempo e racconto, vol. III: Il tempo raccontato*, Jaka Book, Milano, 1988, p. 376.

di fatti e di azioni appartenenti ad altre persone viene modellato e unificato dalla “*sintesi dell’eterogeneo*”⁵⁷, che sottolinea il trasformarsi di vari avvenimenti in *una storia*. Vengono unite componenti eterogenee come situazioni non volute, incontri casuali e non, interazioni con altre persone. La comprensione di questa sintesi avviene solo nell’atto di raccontarla, seguendo uno svolgimento temporale.

L’*identità narrativa* non è un’identità stabile e senza fessure. Così come è possibile comporre diversi intrighi a proposito degli stessi avvenimenti, è parimenti sempre possibile costruire sulla propria vita intrighi differenti, talvolta persino opposti. A tutti sarà capitato di sentir raccontare o di raccontare uno stesso avvenimento a persone diverse o a distanza di tempo: si sarà notato come certi aspetti perdano di importanza mentre altri la assumano. Mentre la componente storica del racconto su se stessi porta il racconto sul versante di una cronaca sottoposta alle stesse rettifiche documentali cui è sottoposta ogni altra narrazione storica, la componente di finzione, invece, lo porta sul versante delle variazioni immaginative che destabilizzano l’identità narrativa.

L’identità, dunque, non si esprime in un unico atteggiamento: ha varie sfaccettature che si manifestano a seconda della persona con cui si interagisce e del *tempo* in cui si vive. È su questa strada che l’identità narrativa diventa, come sottolinea Ricoeur, sia il titolo di un problema che quello di una soluzione.

⁵⁷ P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, Seuil, Paris, 1983; trad. it. *Tempo e racconto*, vol. I, Jaca Book, Milano, 1986.

1. 3. 2. Identità e narrazione: la metafora dell' *Homo Narrans*

La capacità di narrazione è ciò che distingue l'uomo come specie. Come ha scritto Alan Parry, «l'uomo è narrativo per natura»⁵⁸ e comincia a raccontare storie su se stesso prima ancora di vivere realmente un evento, creando spesso in tal modo un mondo inventato, fatto di storie immaginarie. La mente umana segue infatti una struttura narrativa, che costituisce, accanto al sistema logico-formale, lo schema cognitivo alla base dei processi di memorizzazione e organizzazione della conoscenza⁵⁹. Per queste ragioni, la narrazione è diventata un mezzo antropologico di descrizione dell'esistenza umana: gli esseri umani sono costituiti come *Homo narrans*⁶⁰ - e non semplicemente come *Homo sapiens*.

La narrazione è la chiave di lettura della vita: le storie sono i legami simbolici che tengono insieme i significati verso cui ci si orienta e che ci si scambia nella vita quotidiana. I significati che ogni individuo “*costruisce*” e i modi in cui li racconta agli altri sono spesso forniti proprio attraverso la narrazione. L'attività narrativa si esplica nell'attribuzione di un “significato” all'esperienza. Il concetto di “narrativo” quindi rappresenta la capacità dell'essere umano di scambiare i propri significati con quelli degli altri, in una reciproca e profonda *negoziiazione* ed elaborazione culturale.

Si potrebbe allora guardare all'identità anche come ad «un'esistenza che si racconta»⁶¹. Attraverso la narrazione, infatti, gli individui cercano di produrre dei Sé coerenti e soddisfacenti sullo sfondo dei valori e delle aspettative della cultura di riferimento. Adriana Cavarero raffigura con grande efficacia l'inconsapevole intreccio tra identità e narrazione quando scrive che «ogni essere umano, senza neanche volerlo, sa di essere un sé narrabile immerso nell'autonarrazione spontanea della sua memoria. Ognuno di noi si vive come la propria storia, senza poter distinguere l'io che narra dal sé che è narrato»⁶².

⁵⁸ T. A. Parry, *Why We Tell Stories: The Narrative Construction of Reality*, Transactional Analysis Journal 27, 2, April 1997.

⁵⁹ S. J. Bruner, *Actual minds, possible worlds*, Harvard University PRESS, 1986, Cambridge (MA); trad. It. La mente a più dimensioni, Laterza, Roma - Bari, 1988).

⁶⁰ W. R. Fisher, *Narration as a human communication paradigm: the case of public moral argument*, in “Communication Monographs”, 51, 1984, pp. 1-22.

⁶¹ B. Poggio, *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma, Carocci, 2004.

⁶² A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 1997.

Il concetto di *Sé narrativo*⁶³ include tre aspetti, o livelli di analisi, tra loro collegati. Per prima cosa ci sono le *narrazioni sul sé* che possono essere considerate come processi attraverso i quali fatti, eventi o situazioni rilevanti per il Sé vengono compresi attraverso la loro collocazione dentro una trama narrativa. In secondo luogo, le narrazioni sul sé portano ad una *rappresentazione narrativa sul sé*. Questa rappresentazione cognitiva assume la forma di un tipo particolare di narrazione. Ciò significa che gli episodi più importanti della vita vengono organizzati e rappresentati mentalmente come storie. Queste *storie sul sé* sono archiviate nella memoria e possono essere attivate e ricostruite come veri sistemi di memoria di lavoro, per elaborare nuove informazioni rilevanti per il Sé. C'è poi un tipo specifico di conoscenza generale, in base al quale le narrazioni sul sé possono essere create, archiviate e ricostruite. Questo tipo di conoscenza può essere chiamata *schemi narrativi sul sé*, sistemi generali di conoscenza sul sé che, nella forma di scenari o di abbozzi taciti, regolano la comprensione degli avvenimenti più importanti per la persona, interpretandoli come componenti di *storie sul sé*. Un dato individuo possiede di solito un insieme di schemi narrativi sul sé relativamente indipendenti che riguardano uno specifico ambiente di vita come, ad esempio, la vita familiare, la vita di gruppo coi compagni o la vita professionale. Questi tre livelli del Sé narrativo sono interrelati. Gli *schemi narrativi sul sé* forniscono le regole per costruire le narrazioni sul sé attinenti ad un dato contesto. Queste ultime sono dunque vincolate nel contenuto, ma al tempo stesso sensibili al cambiamento di ambiente. La persona non è consapevole né del contenuto degli schemi narrativi sul sé, né dei processi che portano alla costruzione delle storie sul sé.

Nella metafora dell'*uomo narratore*⁶⁴ i tre aspetti del Sé narrativo sono connessi ai processi di costruzione delle storie, al contenuto della storia e alla conoscenza personale sul sé che permette alla persona di costruire specifiche storie sul mondo. Gli individui costruiscono narrazioni per comprendere fatti o avvenimenti, ma un'importante forma di comprensione narrativa è costituita dalla comprensione narrativa sul sé. Le narrazioni sul sé hanno tre caratteristiche distintive. Per prima cosa, descrivono eventi od azioni importanti per la persona, vale a dire esse riguardano intimamente le sue intenzioni ed emozioni. In secondo luogo, gli individui giocano un ruolo importante negli eventi descritti: in altre parole, essi influenzano con le proprie azioni il corso di questi eventi, ma, al tempo stesso, sono da questi eventi condizionati quando devono realizzare i propri progetti. In terzo luogo, infine, gli

⁶³ J. Trzebiński, *Il Sé narrativo*, in A. Smorti, *Il sé come testo. Costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Giunti, Firenze, 1997.

⁶⁴ P. Ricoeur, *Temps et Recit - Tome 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985; trad. it. *Tempo e racconto, vol. III : Il tempo raccontato*, Jaka Book, Milano, 1988.

eventi e i fatti, per il modo in cui sono descritti, delineano l'identità del Sé della persona all'interno dell'ambiente di vita, vale a dire danno significato e continuità alle esperienze rilevanti per il Sé.

Il contenuto delle *narrazioni sul sé* è legato a particolari vincoli. Ciò significa che le narrazioni sul sé che una persona costruisce all'interno di un dato ambiente di vita sono simili sotto alcuni importanti aspetti: il tipo di motivazione che guida i personaggi, le trame che li uniscono, il tipo di inizio o di fine delle storie accadute in quel determinato ambiente. Nella maggior parte dei casi, il sistema di regole contenute negli schemi narrativi sul sé, producendo vincoli stabili e specifici per ciascun individuo, condiziona il contenuto delle narrazioni sul sé. Tali vincoli derivano anche dagli standard culturali - come le norme di condotta, le ideologie, la religione, la letteratura - che, in modo più o meno esplicito, forniscono ai membri di una data società dei *modelli* di narrazione sul sé. In molti casi, gli schemi narrativi sul sé di un individuo possono essere visti come trasformazioni creative dei modelli narrativi prodotti da una cultura.

Gli schemi narrativi - tipi di schemi cognitivi - forniscono le particolari condizioni entro le quali gli eventi possono venire interpretati e strutturati in modo creativo come componenti delle narrazioni sul sé. Lo *schema narrativo sul sé* rappresenta la struttura di un dato ambiente di vita (vita familiare, gruppo dei pari, vita professionale) come una struttura narrativa. Le componenti principali di tale struttura narrativa sono: gli attori principali, e tra essi il Sé, che si muovono in un determinato ambiente; le loro intenzioni caratteristiche; le trame nelle quali essi (in particolare il Sé) sono coinvolti, cioè le complicazioni o i problemi tipici che ostacolano la realizzazione degli scopi; le condizioni e le possibilità di risolvere il problema e di realizzare lo scopo. L'ambiente di vita è rappresentato nello schema narrativo sul sé come un palcoscenico, nel quale vi sono delle trame già pronte per il Sé ed i partner.

Una parte importante della conoscenza che una persona ha di sé assume la forma di una rappresentazione narrativa di un dato ambiente di vita nel quale il Sé svolge un ruolo importante come attore. Le strutture organizzative di questa rappresentazione sono costituite dalle trame o dalle loro condizioni iniziali. Gli elementi costituenti sono gli attori (incluso il Sé), le loro intenzioni, le possibili complicazioni e le condizioni per poterle fronteggiare. Gli *schemi narrativi sul sé* sono procedure mentali che organizzano la comprensione di avvenimenti particolarmente rilevanti nella vita di una persona. La struttura schematica di una trama è visibile nel numero illimitato di narrazioni che, entro certe condizioni, un individuo può costruire per cercare di comprendere gli eventi e le situazioni del suo ambiente e quindi intervenire su di essi. Come conseguenza del fatto che lo schema narrativo è centrato sulla

trama, la persona non comprende gli eventi pezzo per pezzo, ma piuttosto inserendoli in una struttura più generale composta da trame provvisorie. A meno che la trama costruita non si riveli inadeguata a dare un significato agli eventi, la persona si servirà di questa struttura come filtro per interpretarli.

In un dato momento, per un dato individuo ed entro un determinato ambiente di vita, alcune narrazioni sul sé sono aperte, nel senso che esse sono in evoluzione. Ciò significa che la struttura della trama non è ancora completata e assorbe le risorse mentali dell'individuo. Altre narrazioni sul sé possono invece essere ormai chiuse: in questo caso le trame sono concluse e la storia è già terminata nel passato. Ma quando compaiono nuovi fatti importanti, le narrazioni chiuse ed archiviate in memoria possono essere richiamate creativamente. Una volta che il contenuto delle narrazioni, chiuse o aperte che siano, viene riattivato da stimoli significativi, esso può funzionare come un sistema di memoria di lavoro per elaborare le informazioni in entrata. Esso costituisce uno schema centrale per interpretare i dati, per simulare scenari e possibili Sé, per fare progetti e prendere decisioni.

Costruire narrazioni come quelle sulla relazione con un amico, sul conflitto col padre, sulla ricerca di lavoro quando si è disoccupati, sulla nascita di un amore è un processo che si prolunga nel tempo e che viene interrotto da altre attività o interessi. Come rileva J. Trzebiński, lo sviluppo di una particolare narrazione sul sé è un processo che assomiglia all'operazione di leggere un libro⁶⁵. Quando una persona legge un libro è inevitabile che venga costretta a sospendere temporaneamente questa attività, a causa di altre occupazioni. Tuttavia il lettore mantiene nella memoria il contenuto dei capitoli letti e può facilmente attivarne il ricordo quando ricomincia a leggere. Tale contenuto, una volta riattivato, gioca un ruolo importante nella comprensione dei brani successivi. Su questa base il lettore può anche anticipare i possibili sviluppi degli avvenimenti.

Le narrazioni sul sé sono processi consapevoli di negoziazione sociale con i quali la persona cerca di creare il senso della propria identità o di elaborare giustificazioni sugli eventi passati e sul ruolo che vi ha svolto⁶⁶. Gli *schemi narrativi sul sé* forniscono la base interiore per la formazione dei desideri, dei valori e degli scopi personali. Sviluppare una narrazione sul sé porta la persona a disporre di una struttura naturale per attivare una particolare intenzione, per elaborarla, per prendere adeguate decisioni e per sviluppare progetti. Costruire narrazioni

⁶⁵ J. Trzebiński, Il Sé narrativo, in A. Smorti, *Il sé come testo. Costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Giunti, Firenze, 1997.

⁶⁶ K. J. Gergen, M. M. Gergen, *Social construction of narrative accounts*, in K. J. Gergen, M. M. Gergen (a cura di), *Historical social psychology*, Erlbaum, Hillsdale, N.J., 1984, (cit. in A. Smorti, *Il sé come testo. Costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Giunti, Firenze, 1997).

sul sé, mantenerle e trovare negli altri un aiuto per sostenerle, fornisce la base motivazionale delle decisioni e delle azioni personali.

Le narrazioni sul sé forniscono, dunque, un'*intelaiatura mentale* ottimale per costruire sia dei possibili scenari in cui inserire gli eventi futuri, desiderati o indesiderati, sia anche immagini, ruoli, attività future del Sé. Tra l'altro, nel momento in cui il soggetto incontra ostacoli alla realizzazione delle sue intenzioni, le narrazioni sul sé forniscono un quadro di riferimento ideale per elaborare possibili scenari di azione. La possibilità di immaginare in maniera narrativa il proprio ruolo e le proprie decisioni riguardo ad avvenimenti presenti o futuri rafforza l'impegno della persona nello svolgimento dei propri compiti, riduce quello stato di paralizzante conflittualità che precede le decisioni, mobilita e dirige l'attenzione e pertanto potenzia e stabilizza le attività orientate sul compito. Una buona capacità di simulare mentalmente eventi possibili, grazie al potere regolativo che hanno queste simulazioni, rende più efficaci le attività di programmazione ed esecuzione dei piani.

I. 4. La costruzione sociale dell'identità

I. 4. 1. La realtà come costruzione sociale

La comprensione della realtà per le persone è *mediata* dalla narrazione di cui sono partecipi, come narratori e come destinatari. «Viviamo attraverso le storie - scrive Gergen - perché la narrazione è radicata nell'azione sociale»⁶⁷. Come hanno osservato Berger e Luckmann, la realtà è una costruzione sociale⁶⁸: tale costruzione avviene mediante i discorsi e i racconti che circolano. E, allo stesso modo, l'identità di cui ciascuno è portatore è in gran parte una costruzione narrativa. Il racconto è veicolo di una verità, quella del soggetto, del suo modo di guardare alla vita, di associarvi significati, valori, emozioni.

Il costruzionismo sociale - che soltanto dagli anni Ottanta si è imposto nel panorama ufficiale della comunità scientifica - si basa su una filosofia di comunità che pone al centro dell'attenzione il gruppo e l'interazione tra i membri del gruppo. Al pari di altri orientamenti, il costruzionismo sociale esprime un elemento condiviso dalla cultura epistemica e dagli studi sulla conoscenza a partire dal dopoguerra: il rifiuto di un'epistemologia realista, per la quale la realtà - che è unica e si trova "là fuori" - non aspetta altro che essere colta così, a disposizione della comprensione umana. In opposizione al fatto che la realtà è oggettivamente colta e recepita, il costruzionismo sociale si basa sull'assunto che la realtà sia *interpretata e costruita*. I costruzionisti sociali pongono molta enfasi sull'interpretazione sociale e sull'influenza intersoggettiva di linguaggio, famiglia, cultura.

Questa prospettiva, un prodotto americano, è nota da molto tempo nel campo della psicologia sociale, mentre in sociologia pionieri del movimento possono essere considerati Peter L. Berger e Thomas Luckmann, con il loro lavoro *The Social Construction of Reality*⁶⁹, del 1966.

Berger e Luckmann adottano un approccio tipico della sociologia della conoscenza, concentrandosi sul «processo che trasforma ogni blocco di conoscenza in realtà socialmente accettata»⁷⁰. Con il termine di *costruzione della realtà* i due autori intendono il processo tramite

⁶⁷ K. J. Gergen, *The place of the psyche in a constructed world*, in *Theory & Psychology*, 7, 6, 1997.

⁶⁸ P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, Garden City, New York, 1966; trad. It., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969.

⁶⁹ P. L. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*

⁷⁰ P. L. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*

il quale le persone creano continuamente per mezzo delle loro azioni e delle loro interazioni una realtà comune esperita come oggettivamente fattuale e soggettivamente significativa. A loro giudizio, la realtà quotidiana è un sistema costruito socialmente, al quale le persone accordano un certo ordine nei fenomeni, ovvero una realtà che contiene sia elementi soggettivi sia oggettivi, dove i primi testimoniano che la realtà è significativa per l'individuo e i secondi si riferiscono all'ordine sociale (o mondo istituzionale) da intendersi come prodotto umano. La realtà è descritta come un *mondo intersoggettivo*, un mondo che viene condiviso con altri. Berger e Luckmann sono convinti che l'interazione diretta sia il luogo sostanziale dell'azione, e - a riprova di questo - affermano che l'interazione diretta è il prototipo dell'interazione sociale da cui derivano tutti gli altri casi di interazione.

Il fatto che Berger e Luckmann includano nella loro struttura sia la realtà oggettiva sia quella soggettiva rende il loro pensiero qualcosa di più ampio del puro approccio microsociologico. La loro teoria, infatti, può essere vista come un ponte gettato fra i livelli micro e macro dell'analisi sociale.

I concetti chiave della teoria di Berger e Luckmann sono l'esteriorizzazione, l'oggettivazione e l'interiorizzazione.

Con la parola *esteriorizzazione* Berger e Luckmann definiscono il primo passo nel processo dialettico della costruzione sociale della realtà, all'interno del quale gli individui, attraverso le loro attività, creano le dimensioni sociali. Per i due studiosi l'ordine sociale è una continua produzione dell'uomo, essendo da una parte il risultato dell'attività passata ed esistendo dall'altra soltanto fino al momento in cui l'attività umana continua a produrlo. In breve, per esteriorizzazione si intende il fatto che gli individui sono in grado di *creare* la società. L'*oggettivazione*, invece, è il processo nel quale gli individui comprendono la vita in termini di una realtà ordinata e preordinata che si impone su quegli aspetti apparentemente indipendenti dall'individuo. Per costui «la realtà quotidiana appare già resa oggettiva, cioè costituita in un ordine di oggetti che sono stati predisposti come tali prima della sua comparsa sulla scena»⁷¹. Lo strumento attraverso il quale gli oggetti sono predisposti è il *linguaggio*: Berger e Luckmann spiegano che le oggettivazioni quotidiane sono tenute in piedi principalmente dal significato linguistico. La vita di tutti i giorni è soprattutto la vita del linguaggio condiviso con i propri compagni. La comprensione del linguaggio è quindi necessaria per poter capire la vita quotidiana. L'oggettivazione significa che la società è una realtà effettiva e piena di conseguenze per l'individuo, perché retroagisce sul suo creatore.

⁷¹ P. L. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*

L'*interiorizzazione*, il terzo momento del processo dialettico, è una forma di socializzazione attraverso la quale viene assicurata la legittimazione dell'ordine istituzionale. L'*interiorizzazione* è il meccanismo attraverso il quale gli individui fanno propria la realtà sociale oggettivata. La teoria della costruzione sociale della realtà sostiene che qualora gli individui entrino in una fase di interiorizzazione, si vanno a conformare alle aspettative delle istituzioni sociali esistenti e ricreano quelle stesse istituzioni.

Con l'*esteriorizzazione*, dunque, si procede alla creazione di una nuova istituzione, in seguito la si oggettivizza e infine questa retroagisce con l'*interiorizzazione* individuale. Lo schema viene così riassunto da Berger e Luckmann: la società è un prodotto umano (*esteriorizzazione*); la società è una realtà oggettiva (*oggettivazione*); l'uomo è un prodotto sociale (*interiorizzazione*).

Gli atti istituzionalizzati, dunque, sono percepiti come oggettivi - quando sono ripetibili da altri attori senza che la comprensione ne venga alterata - e come esteriori, in quanto il loro significato è ricostruibile intersoggettivamente. In molti casi, però, l'*autoevidenza* non basta e si rende necessaria un'opera di giustificazione e di validazione delle forme culturali. Berger e Luckmann definiscono *legittimazione* questo processo di giustificazione e di spiegazione. Essa rappresenta un'*oggettivazione* di secondo grado del significato, la cui funzione principale è quella di rendere soggettivamente plausibili le oggettivazioni di primo grado che sono state istituzionalizzate. La legittimazione ha un aspetto cognitivo e uno valutativo: essa, infatti, spiega l'ordine istituzionale, ossia dà validità cognitiva ai significati oggettivati e lo giustifica, ossia dà dignità normativa ai suoi imperativi pratici. Si possono distinguere diversi gradi di legittimazione. Innanzitutto, il livello preteoretico: la legittimazione è incipiente non appena un sistema di oggettivazioni linguistiche dell'esperienza umana viene trasmesso. Il secondo livello di legittimazione contiene proverbi, massime, morali, sagge sentenze, leggende e racconti popolari, ovvero affermazioni teoretiche in forma rudimentale, di carattere spiccatamente pragmatico e legato ad azioni concrete. Il terzo livello di legittimazione contiene, invece, teorie esplicite grazie alle quali un settore istituzionale viene legittimato in termini di un corpo di conoscenze differenziate. Di indubbio interesse è il quarto livello di legittimazione, che Berger e Luckmann individuano negli *universi simbolici*. Gli universi simbolici sono corpi di tradizione teoretica che integrano diverse sfere di significato e abbracciano l'ordine istituzionale in una totalità simbolica. «I processi simbolici - scrivono Berger e Luckmann - sono processi di significazione che si riferiscono a realtà diverse da quella dell'esperienza quotidiana [...]». L'universo simbolico è pensato come «la matrice di

tutti i significati oggettivati e soggettivamente reali»⁷². L'universo simbolico crea un ordine per la percezione soggettiva dell'esperienza biografica; inoltre, permette di creare un ordine nelle diverse fasi della biografia. L'universo simbolico crea anche un ordine nella storia. Esso colloca tutti gli avvenimenti collettivi in un'unità coerente che include passato, presente, futuro. La mitologia rappresenta non solo la forma più arcaica di mantenimento degli universi, ma soprattutto la forma più arcaica di legittimazione. L'universo simbolico svolge una funzione protettiva rispetto a tutte quelle situazioni marginali che continuamente minacciano l'esistenza umana rivelando la precarietà di ogni edificio sociale. La religione è un caso paradigmatico di universo simbolico, la cui efficacia risiede nella capacità di interpretare l'ordine della società nei termini di un cosmo sacro.

Non è difficile comprendere quanto la narrazione sia intimamente legata ai processi di costruzione della realtà sociale. Le origini dell'universo simbolico affondano le loro radici nella stessa costituzione dell'uomo e nella sua costituzionale *apertura di fronte al mondo*. L'esistenza umana è sin dall'inizio una continua esteriorizzazione: l'uomo esteriorizzandosi costruisce il suo mondo e nel processo di esteriorizzazione proietta i propri significati della realtà. Ciò avviene proprio in un fluire incessante di narrazioni, che hanno lo scopo di costruire un ordine culturale e simbolico in grado di fornire alla vita umana quelle strutture stabili che biologicamente le mancano. «L'uomo - scrivono Berger e Luckmann - occupa una posizione peculiare nel regno animale. A differenza degli altri mammiferi superiori, egli non ha alcun ambiente proprio alla sua specie. [...] Il processo attraverso cui l'uomo si forma si realizza in una interrelazione con un ambiente [...] che è insieme naturale e umano»⁷³.

Berger e Luckmann, avendo posto le basi del *costruzionismo sociale*, possono a buon diritto essere considerati sociocostruzionisti ante-litteram. In tanti hanno raccolto e rielaborato la loro eredità scientifica. Da segnalare, tra gli altri, è il contributo scientifico di Kenneth J. Gergen, che del movimento sociocostruzionista è ritenuto il “padre”.

«Il costruzionismo sociale – scrive Gergen – si preoccupa principalmente di spiegare i processi attraverso i quali le persone giungono a descrivere e spiegare, o altrimenti rendere conto del mondo in cui vivono»⁷⁴. Descrizioni e spiegazioni del mondo costituiscono forme di azione sociale e come tali sono intrecciate ad un'ampia gamma di altre attività umane.

⁷²P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, Garden City, New York, 1966; trad. It., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969.

⁷³P. L. Berger, T. Luckmann, op. cit.

⁷⁴«Social constructionism is principally concerned with elucidating the processes by which people come to describe, explain, or otherwise account for the world in which they live». K.J. Gergen, *Social Constructionist Inquiry: Context and Implications*, in J.K. Gergen, K.E. Davies, *The social construction of the person*, New York, Springer, 1985.

Gergen nega che la conoscenza possa essere un'osservazione pura che passa dall'induzione e giunge fino alla verifica empirica delle ipotesi. Piuttosto, le conoscenze sono forme *negoziate* e condivise di comprensione. Questa accezione di attività condivisa da una comunità di *loquenti* dimostra come il costruzionismo prenda il linguaggio a fondamento della conoscenza e lo impieghi come referente "forte". Il costruzionismo sociale, infatti, interpreta la realtà sulla base di un linguaggio socialmente condiviso.

Fondamentalmente la teoria della costruzione sociale ritiene che le convinzioni sul mondo siano invenzioni sociali. Gergen⁷⁵ scrive: «Il costruzionismo sociale vede i discorsi sul mondo non come un riflesso o una mappa del mondo, ma come un artefatto dell'interscambio comune». Quando ci si muove nel mondo, le proprie idee su di esso *vengono costruite* nella conversazione con le altre persone. Il processo di conoscenza non è un passivo recepire informazioni date nella "realtà". La visione del mondo non è una sua fedele riproduzione, ma è il risultato di una costruzione che ogni individuo elabora, individualmente, all'interno di un processo sociale di "negoziato" su quella che è la realtà⁷⁶. Come ha scritto Lawrence Durrell, «la nostra visione della realtà è condizionata dalla nostra posizione nello spazio e nel tempo - non dalle nostre personalità come ci piace pensare. Così ogni interpretazione della realtà dipende da un certo punto di vista. Due passi a est o ad ovest e l'intero quadro cambierà».

Per i costruzionisti sociali la conoscenza è un prodotto umano - socialmente e culturalmente costruito - deriva dalle interazioni tra gli individui e i loro ambienti, e risiede nelle culture. Gli individui creano significato attraverso le loro interazioni e la costruzione di significati sociali implica intersoggettività tra gli individui. «I termini in cui comprendiamo il mondo sono artefatti sociali, prodotti di interscambi tra persone, collocati storicamente. Dalla posizione costruzionista il processo della comprensione non è guidato automaticamente dalle forze della natura, bensì è il risultato di un'impresa attiva, cooperativa, di persone in relazione»⁷⁷.

In contrapposizione alla visione oggettivistica degli esseri umani come scoperta di fatti e verità oggettivi, il costruzionismo sociale illustra i modi in cui gli esseri umani costruiscono le loro realtà personali e sociali. Nella cornice costruzionista le persone vengono sfidate a costruire i loro significati personali basandosi sulle proprie esperienze evolutive, in una

⁷⁵ J.K. Gergen, K.E. Davies, op. cit.

⁷⁶ R. Harré, G. Gillett, *La mente discorsiva*, Raffaello Cortina Editore, 1996.

⁷⁷ «The terms in which the world is understood are social artifacts, products of historically situated interchanges among people. From the constructionist position, terms of understanding are neither automatically driven by the forces of nature. [...] Rather, they are the result of an active, cooperative enterprise of persons in relationship». J.K. Gergen, K.E. Davies, *The social construction of the person*, New York, Springer, 1985.

mistura di influenze sociali, linguistiche e culturali, da cui sono plasmati. La metafora associata a questo punto di vista è che gli esseri umani sono artefici dei loro mondi sociali e psicologici piuttosto che scopritori di realtà pre-esistenti. Come indicato da Polkinghorne⁷⁸, questa posizione, piuttosto che essere solipsistica, pone l'accento sui modelli interpretativi comuni a persone che condividono una storia sociale, culturale e persino familiare.

Il costruzionismo sociale enfatizza l'idea che siano gli individui a costruire la realtà, ovvero che le persone costruiscono storie, idee e teorie che le aiutano a gestire la realtà e a confrontarsi con essa. La conoscenza non è mai un riflesso oggettivo della realtà esterna: è sempre una creazione che contiene le proprie esperienze e percezioni e i propri valori: il costruzionismo sociale evidenzia come i costrutti sul mondo derivino esclusivamente dall'interazione fra gli individui e rappresentino delle storie condivise che permettono alle persone di funzionare come gruppo. In questa prospettiva si sottolinea inoltre come questi costrutti siano pragmatici: devono avere un'utilità pratica nella vita quotidiana. Per tale motivo i costrutti vengono considerati accordi sociali finalizzati alla costruzione di un ambiente vivibile. Particolare importanza in tal senso riveste la cultura e la storia. La conoscenza può essere considerata e definita come una "creazione negoziata di significato", che ha le sue radici profonde in altri e precedenti accordi. Da ciò deriva che la conoscenza è locale e dinamica, in quanto frutto di una negoziazione tra persone all'interno di un dato contesto e ad un dato momento.

Per il costruzionismo sociale il *linguaggio* gioca un ruolo costitutivo, fondamentale. Se ogni forma di conoscenza è il risultato di una negoziazione che avviene attraverso l'interazione, allora il linguaggio diviene un fattore cruciale di tale processo. Nella società gli individui attribuiscono un significato agli eventi attraverso le parole che usano per descriverli. Senza il linguaggio non si potrebbero condividere le conoscenze, né creare costrutti condivisi. In ogni caso, il linguaggio non può essere considerato una diretta rappresentazione del mondo esterno: le parole e le frasi acquistano significato solo in relazione ad altre parole e ad altre frasi. Lo stesso linguaggio è, di fatto, una forma di accordo, uno strumento creato dall'uomo che ha significato solo all'interno del contesto in cui viene utilizzato. Le persone possono *costruire* - nell'ambito della stessa attività del parlare - divieti e procedure per l'uso nel coordinare e ordinare, in successione, complesse e intricate attività tra un gran numero di persone, coprendo grandi distanze spaziali e temporali. Differenti modi di parlare

⁷⁸ E. D. Polkinghorne, *Narrative, knowing and the human sciences*, State University of New York Press, Albany, 1988.

suggeriscono diverse forme di relazioni sociali, differenti status, differenti modi di posizionare se stessi in relazione agli altri⁷⁹.

Il costruzionismo sociale centra l'attenzione sulla *creazione di significato*, sull'esistenza, sullo sviluppo e sul ruolo del significato condiviso. Gergen ha così sintetizzato⁸⁰: «è lo scambio tra gli uomini che costruisce la capacità di significare del linguaggio».

Il costruzionismo sociale immagina, dunque, un insieme di significati in evoluzione che emergono senza fine dall'interazione tra le persone. Tali significati non sono racchiusi nella scatola cranica, in quella che si pensa come una "mente" individuale, ma sono parte di un flusso generale di narrative in costante cambiamento. In quest'ottica, le narrazioni possono essere ritenute la modalità tipicamente umana di costruire la "realtà" a livello individuale ed il tramite di confronto con le narrazioni sulla "realtà" condivise nelle culture di cui le persone fanno parte.

⁷⁹ J. Shotter, *Social accountability and the social construction of "you"*, in J. Shotter, K. J. Gergen, *Text of identity*, Sage Publications, London, Newbury Park, New Delhi, 1989.

⁸⁰ J.K. Gergen, *Toward transformation in social knowledge*, London, 2.ed. Sage Publications, 1994.

1. 4. 2. La costruzione narrativa del Sé: il Sé come *testo*

Le narrazioni, compagne assidue dell'esperienza di vita quotidiana di ogni persona, rappresentano formidabili strumenti per la costruzione identitaria. Nel raccontare di sé e degli altri, infatti, si prende parte ad un processo di creazione e mantenimento del proprio e dell'altrui senso del Sé.

È un processo che ha luogo fin dalla prima infanzia: le narrazioni - favole e racconti immaginari - animano la fantasia infantile, e, soprattutto, giocano un ruolo fondamentale per lo sviluppo linguistico e per la conoscenza di ciò che circonda i bambini (eventi, azioni, valori, regole, culture). I bambini iniziano a *pensarsi* proprio nel momento in cui imparano a raccontare una storia coerente di qualcosa che hanno fatto o di qualcosa che è loro successo⁸¹. Nel raccontare queste storie essi costruiscono schemi cognitivi in cui collocarle, schemi che non solo consentiranno loro di recuperarne memoria in futuro, ma che favoriscono lo sviluppo di una competenza narrativa e di una precomprensione di sé. Le narrazioni ascoltate contribuiscono così alla costruzione del mondo interiore del bambino: la loro interiorizzazione, così come accade in generale per ogni forma di conversazione, dà al bambino la possibilità di trascendere le situazioni immediate e di progettare azioni future sulla base delle esperienze pregresse. Nel corso della vita, poi, le narrazioni consentono ad ogni persona di costruire e mantenere un'immagine adeguata di sé di fronte agli altri e servono da bussole per orientarsi nella complessità dell'esperienza. In altre parole, le narrazioni aiutano a definire e preservare la propria identità.

Secondo Bruner⁸², le concezioni che l'individuo ha del proprio Sé non sono semplicemente e unicamente elaborate dall'acquisizione del lessico e della grammatica del linguaggio, ma il Sé viene strutturato anche sulla base dei modi di discorso con le altre persone. Si forma così un cast di versioni diverse del Sé a seconda dei ruoli che gli si chiede di assumere. La cultura, qualunque essa sia, è un modo di specificare ruoli, statuti e obblighi: per progredire in una cultura si deve soddisfare o ubbidire a tutte queste imposizioni, aiutati

⁸¹ B. Bettelheim, *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, Knopf, New York, 1976; trad. it. *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano, 2000.

⁸² M. Groppo, V. Ornaghi, I. Grazzani, L. Carrubba, *La psicologia culturale di Bruner. Aspetti teorici ed empirici*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999.

dal fatto che vi sono determinati modi di discorso associati a questi incarichi. «Probabilmente - scrive Robert E. Park - non è un caso che la parola “persona”⁸³, nel suo significato originale, volesse dire maschera. Questo implica il riconoscimento del fatto che ognuno sempre e dappertutto, più o meno coscientemente, impersona una parte... È in questi ruoli che ci conosciamo gli uni gli altri; è in questi ruoli che conosciamo noi stessi».⁸⁴

La *dimensione narrativa* della mente umana mette ogni individuo in stretto contatto con la cultura in cui si trova inserito e permette di dare un’interpretazione *enculturated* al proprio Sé. Attraverso la narrazione si è così in grado di collegare la natura intenzionale della propria azione con i canoni culturali di riferimento, l’originalità del proprio Sé con il suo adattamento alle varie situazioni e ai diversi ruoli che si trova ad assumere. Secondo Harré, trovare un posto per se stessi nel mondo implica, infatti, un duplice progetto. Da una parte trovare *un’identità sociale* – un “posto d’onore” nell’ordine sociale - ma anche cercare di mantenere *un’identità personale*, nel senso di una unicità biografica⁸⁵.

Come sottolinea Polkinghorne⁸⁶, l’individuo acquisisce la propria identità personale e il concetto di sé attraverso l’uso della configurazione narrativa: in tal modo, comprendendo la propria esistenza come “una storia in svolgimento e sviluppo”, riesce a dare una coerenza agli eventi che contrassegnano la propria vita e a “trasformarla in *un intero*”⁸⁷. Il Sé non è una cosa statica né una sostanza, ma un configurare di eventi personali nell’unità storica che include non solo *cosa* una persona sia stato, ma anche anticipazioni di ciò che sarà.

Lo schema narrativo organizza gli eventi individuali cui si riferisce entro una cornice di desideri e scopi umani, includendo i limiti e le opportunità posti dall’ambiente fisico, culturale e personale. Secondo David Carr, inoltre, una storia di Sé richiede un narratore e un’audience: l’individuo riveste sia il ruolo di autore sia quello di parte del pubblico. «Nel pianificare i nostri giorni o le nostre vite - scrive Carr - noi stiamo componendo le storie o i drammi che reciteremo e che determineranno il *focus* della nostra attenzione e dei nostri sforzi, che forniranno i principi per distinguere il primo piano dallo sfondo... Noi siamo costantemente impegnati nello spiegare noi stessi agli altri. E infine ognuno di noi deve

⁸³ Il concetto di “*persona*”, dal greco “*πρόσωπον*” ha il significato di *ciò che si para davanti agli occhi*, quindi la parte anteriore delle cose, e, nell’uomo, soprattutto il volto, poi la maschera, e più tardi il ruolo, il carattere, l’atteggiamento. Si veda di M. Pulito, *Identità come processo ermeneutico. Paul Ricoeur e l’analisi transazionale*, Armando Editore, Roma, 2003.

⁸⁴ R. E. Park, *Race and Culture*, Glencoe, III, Free Press, 1950, p. 249, in E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

⁸⁵ «According to Harré, finding a place for oneself in the world involves two projects. One must find a social identity – an honoured place in the social order – yet also attempt to maintain a personal identity, in the sense of a biographical uniqueness». - J.K.Gergen, J. Shotter, *Texts of identity*, London: Sage, 1989.

⁸⁶ Polkinghorne, *Narrative, knowing and the human sciences*, State University of New York Press, Albany, 1988.

⁸⁷ «[...] We are in the middle of our stories and cannot be sure how they will end; we are constantly having to revise the plot as new events are added to our lives. Self, then, is not a static thing nor a substance, but a configuring of personal events into a historical unity which includes not only what one has been but also anticipations of what one will be». - Polkinghorne, *Narrative, knowing and the human sciences*, State University of New York Press, Albany, 1988.

includere se stesso tra la sua propria audience, poiché nello spiegare noi stessi agli altri spesso stiamo cercando di convincere anche noi stessi»⁸⁸.

L'approccio al *Sé come una storia* si è sviluppato a partire da una *metafisica della potenzialità* e della realtà focalizzate sui cambiamenti che intervengono nella vita organica, piuttosto che da una metafisica della sostanza. Da questa prospettiva, l'interesse sull'identità di un individuo non è centrato sulla uniformità di una sostanza, ma su un *processo* di realizzazione di ciò che è *potenzialmente* possibile nella sua vita. Dal versante del *cosa sono io* si passa a quello del *chi sono io*. Questo "chi?" è ravvisabile nelle azioni dell'individuo – quelle azioni che sono per prima cosa interpretate da una precomprensione e competenza che distingue le azioni dai semplici movimenti fisici. La narrativa presuppone e fa ricorso alla competenza umana di comprendere l'azione. Il concetto di azione umana⁸⁹ proposto dall'approccio narrativo è che l'azione è un'espressione dell'esistenza e che la sua organizzazione rivela l'organizzazione narrativa dell'esperienza umana. Agire è come scrivere una storia, e la comprensione di un'azione è come giungere a un'interpretazione di una storia. L'azione stessa è l'espressione narrativa vivente di una vita personale e sociale.

È la trama che riunisce insieme azioni ed eventi in un'unità coerente e piena di significato, e in tal modo dà significato all'apporto che singoli episodi danno alla configurazione complessiva che è la *persona*. L' "intero" di una esistenza umana individuale è articolato nella trama narrativa⁹⁰.

Il processo di produzione narrativa dell'identità si svolge sullo sfondo di trame già esistenti, ma ogni narrazione a sua volta modifica, distorce o integra il repertorio esistente. Da un lato, gli stessi eventi possono essere raccontati in modi diversi, in momenti e contesti differenti, a seconda di chi sta ascoltando o delle finalità del racconto; dall'altro, le trame vengono continuamente riconfigurate a seconda dei nuovi eventi che intervengono nelle proprie vite. L'atto attraverso cui ogni persona racconta la propria storia è dunque un atto di creazione del proprio Sé: «ognuno di noi costruisce e vive un racconto e [...] questo racconto è noi stessi, la nostra identità»⁹¹.

Ogni racconto tende così a produrre l'immagine di un'identità definita, ma al contempo rappresenta un'occasione di ricerca di un nuovo Sé. «Narrare significa mettere dei confini e

⁸⁸ «David Carr has explored the operations of narrative in a person's self-story. [...] A self-story requires a storyteller as well as an audience. Carr identifies ourselves as the authors as well as a part of the audience. [...] In planning our days or our lives we are composing the stories or the dramas we will act out and which will determine the focus of our attention and our endeavors, which will provide the principles for distinguish foreground from background...We are constantly explaining ourselves to others. And finally each of us must count himself among his own audience since in explaining ourselves to others we are often trying to convince ourselves as well». - Cfr. Polkinghorne, *op. cit.*

⁸⁹ E. D. Polkinghorne, *Narrative, knowing and the human sciences*, State University of New York Press, Albany, 1988.

⁹⁰ E. D. Polkinghorne, *op. cit.*

⁹¹ B. Poggio, *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma, Carocci, 2004.

nello stesso tempo superarli», scrive Alberto Melucci⁹². Le narrazioni, infatti, sono un'importante risorsa anche per la ricerca di sé, in cui possono rappresentare lo strumento per orientarsi. «Il patrimonio di storie di cui una persona dispone quando è adulta non costituisce solo la fonte della sua stabilità o delle sue trasformazioni, ma diventa al tempo stesso uno strumento di lavoro, una bussola per mezzo della quale orientarsi. Attraverso la conoscenza delle storie, dei generi narrativi e degli stili narrativi la persona può interpretare il proprio mondo e contribuire a costruirlo»⁹³.

Quelle stesse dinamiche cognitive e linguistiche culturalmente modellate che guidano la narrazione finiscono con il tempo per strutturare l'esperienza percettiva, acquisiscono il potere di organizzare la memoria e di riordinare in base ad un fine gli eventi di una vita, diventando inoltre ricette per orientare la propria esistenza nel futuro: «alla fine noi *diventiamo* le narrazioni autobiografiche attraverso cui parliamo delle nostre vite»⁹⁴.

E così, nelle *storie* che racconta, l'individuo rivela se stesso agli altri. Nel narrare, infatti, ogni individuo attribuisce senso alla propria storia e al proprio agire, cercando di presentarsi in modo conforme ai canoni del sistema simbolico culturale di cui è parte. La narrazione non è soltanto un modo di esprimere se stessi, ma anche un'attività di impression-management⁹⁵, finalizzata a produrre impressioni positive negli interlocutori, a presentare un Sé adatto e desiderabile per il soggetto e preservarne la "faccia" in situazioni di imbarazzo e difficoltà.

In ogni caso, gli attori sociali non raggiungono mai una reciprocità trasparente e nel discorso cercano continuamente di colmare, ma anche di nascondere la distanza che li separa, il potere che li differenzia, il conflitto che li divide. In questo senso, è vero che ogni individuo racconta sempre delle storie: sia nel senso che produce molte narrazioni diverse e non sovrapponibili, sia nel senso che dice - racconta - qualcosa che non è mai interamente coerente, trasparente.

Ogni narrazione si presenta *polifonica e pluri-orientata*. Ogni persona, infatti, innanzitutto, racconta "*a se stessa*" e "*se stessa*", investendo una parte dei propri discorsi sia nella costruzione della propria identità e nella ricerca di un senso per la sua azione, sia a chiedere riconoscimento, a domandare agli altri che confermino la propria costruzione di sé. Ma racconta anche "*agli altri*" - non altri generici, ma significativi e situati in un campo specifico d'azione - e "*gli altri*", costruendosi quell'immagine di loro che le serve a stare in relazione. Dunque il discorso si muove sempre e comunque nella dinamica *io-altro*.

⁹² A. Melucci, *Parole chiave*, Roma, Carocci, 2000, p. 125.

⁹³ A. Smorti, *Costruzione delle storie costruzione del sé*, in "Adulità", 4, p. 71 (cit. in B. Poggio, *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma, Carocci, 2004).

⁹⁴ J. S. Bruner, *Life as narrative*, in "Social Research", 54, I, PP. 11-32.

⁹⁵ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

Come scrive Melucci⁹⁶, «il *narrare* è uno dei modi per rispondere alle sfide dell'identità». «La narrazione come spazio che contiene e che apre nello stesso tempo [...] sembra rispondere al difficile compito di tenere insieme la molteplicità e l'incompletezza dell'io contemporaneo e il suo bisogno di riconoscersi e di essere riconosciuto»⁹⁷.

⁹⁶ A. Melucci, *Parole chiave*, Roma, Carocci, 2000.

⁹⁷ A. Melucci, *op. cit.*, p. 125

II. POSTMODERNITÀ E SMARRIMENTO IDENTITARIO

II. 1. Postmodernità

«Interruzione, incoerenza, sorpresa
sono le normali condizioni
della nostra vita.
Sono diventate finanche
dei bisogni reali per
tante persone le cui menti non sono più
nutrite [...] da nient'altro che mutamenti
repentini e sempre nuovi stimoli [...]. Non
riusciamo più a sopportare
nulla che duri.
Non sappiamo più come
mettere a frutto la
noia.»⁹⁸

Come ha acutamente osservato Zygmunt Bauman, «[...]tutte le parole in voga hanno un destino comune: quante più esperienze pretendono di chiarire, tanto più esse diventano oscure»⁹⁹. Cosa sia e cosa ci sia di nuovo nella *postmodernità* è oggetto di un intenso e fervido dibattito. Voci multiple, spesso contraddittorie, che cercano di tracciare un quadro il più possibile esaustivo e illuminante di un fenomeno complesso e per sua natura quasi inafferrabile.

Ogni essere umano si trova immerso - ad ogni latitudine - in una realtà dai contorni paurosamente sfumati, proteiforme, che muta a ritmi serrati: ciascuno cerca faticosamente di

⁹⁸ P. A. Valéry, *Regards sur le monde actuel* (1931) trad. Felice Ciro Papparo, *Sguardi sul mondo attuale e altri saggi*, Milano, Adelphi ("Biblioteca Adelphi" n. 289), 1994.

⁹⁹ Z. Bauman, *Globalization. The Human Consequences*, Polity Press-Blackwell Publishers Ltd., Cambridge-Oxford, 1998; tr. it. *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

dare un senso alle cose, alla vita stessa e ai suoi sempre più vorticosi cambiamenti. L'individuo della postmodernità infatti è un uomo continuamente esposto alla velocità del mutamento e al sopraggiungere dei più diversi accadimenti, i quali esigono da lui lo sforzo di comprenderne la diversità di significato: «il nostro è un tipo di modernità individualizzato, privatizzato, in cui l'onere di tesserne l'ordito e la responsabilità del fallimento ricadono principalmente sulle spalle dell'individuo»¹⁰⁰. Il non credere più nella possibilità di dare un senso definitivo alla realtà conduce l'uomo contemporaneo a una continua opera di ridefinizione di sé entro il tessuto sociale e culturale entro il quale vive e si muove, un tessuto che muta in continuazione. Si è anche parlato¹⁰¹ a tal proposito di *doppia ermeneutica*: da una parte, c'è la necessità da parte degli scienziati sociali di comprendere *il mondo degli attori comuni* che cercano di capire; dall'altra, il modo in cui le teorie sociali che derivano da tale comprensione sono interpretate e fatte proprie da quegli stessi attori comuni. I concetti, le teorie, le definizioni su ciò che sta accadendo possono infatti giocare un ruolo significativo nella costruzione del mondo sociale. Il concetto di *doppia ermeneutica* consente di evidenziare un'importante caratteristica del nuovo assetto socio-culturale tipico della postmodernità: l'emergere di un'attività che Giddens¹⁰² chiama *riflessività* e che si sostanzia nel continuo e permanente monitoraggio di controllo e di riflessione sul mutamento sociale e individuale, esperito sia dalle istituzioni che dai singoli individui, sia dagli scienziati sociali che da ciascun *attore sociale comune*. «Sono pochi, in questo mondo, i punti fermi da considerare solidi e affidabili, e invano si cerca un rigido e robusto canovaccio sul quale tessere la trama del proprio tracciato esistenziale»¹⁰³. Sono molti, invece, gli aspetti della vita contemporanea che contribuiscono ad approfondire il senso di *insicurezza* di ogni individuo: il futuro del mondo, sia a livello collettivo che soggettivo, sfugge a ogni controllo e, per questo, fa paura. Le sofferenze e i tormenti sono molti, percepiti in modo diverso, ma si riducono tutti ad «un'assillante e tormentosa sensazione di incertezza» su ciò che ci si può aspettare. La rapida successione di futuri che, appena nati, già si dissolvono in una successione di presenti, insegna che il presente odierno – la sua parte soggettivamente padroneggiata – non condiziona minimamente il presente di domani: l'uomo, dunque, «non può mai contare sul fatto certo che le sue azioni odierne gli rechino i risultati auspicati»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd. Oxford, 2000; tr. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. XIII.

¹⁰¹ P. Cassel, *The Giddens's reader*, Mac Millan, London, 1993.

¹⁰² A. Giddens, *Identità e società moderna*, Ipermedium Libri, Napoli, 1999.

¹⁰³ Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

¹⁰⁴ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd. Oxford, 2000; tr. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

La società del ventunesimo secolo è una società *post-industriale* e *post-statalista*: dal punto di vista economico, infatti, è strutturata non più sulla produzione di beni, ma sulla produzione di servizi, di conoscenza e di informazione; inoltre, la stessa forma democratica è sottoposta a revisione in ragione della crisi dello Stato-nazione e delle forme classiche di democrazia. In termini di conflitto sociale è post-classista: il funzionamento della sfera politica e il conflitto sociale si imperniano sull'opposizione di interessi molteplici e di appartenenze (etiche, di genere, razziali) che talvolta assumono forma neocorporativa, ma più spesso «si avvitano non già intorno a logiche di compromesso e di contrattazione, bensì intorno alla irriducibilità delle identità specifiche»¹⁰⁵. La società planetaria, infine, è post-materialista, sebbene iperconsumista: il mondo sembra essere diventato un grande supermercato, in cui si consumano le stesse merci ad ogni latitudine. Tuttavia, la produzione tende alla smaterializzazione: da una parte, infatti, la produzione si orienta verso beni di alto contenuto di informazione; dall'altra, proprio l'opulenza spinge ad una differenziazione dei consumi, orientati tendenzialmente verso il privilegiare servizi e qualità immateriali connessi ai beni, anche quando si tratti di beni materiali. L'emergenza del post-materialismo¹⁰⁶ non riflette un capovolgimento delle preferenze, ma un mutamento di priorità: i post-materialisti non attribuiscono un valore negativo alla sicurezza economica e fisica, ma danno priorità all'*autoespressione* e alla qualità della vita.

Lo studio della postmodernità implica l'analisi di uno dei processi che più le sono propri: la *globalizzazione*¹⁰⁷, che non riguarda solo l'economia, ma coinvolge anche le diverse dimensioni della vita pubblica e privata e sta costruendo un tipo di essere umano piuttosto diverso da quello prevalente nella società industriale a base nazionale. La globalizzazione¹⁰⁸ sta ristrutturando il nostro modo di vivere, e in maniera molto profonda. Essa è un prodotto occidentale, che reca il deciso segno della potenza economica e politica americana e porta conseguenze disomogenee. Ma la globalizzazione non è semplicemente il dominio dell'occidente sul resto del mondo: essa colpisce tutti i paesi - inclusi gli Stati Uniti - e influenza non solo gli avvenimenti su scala mondiale, ma anche la vita quotidiana.

Il campo di battaglia del XXI secolo vede schierato il *fondamentalismo* contro la tolleranza *cosmopolita*. In un mondo globalizzato, in cui informazioni e immagini sono normalmente trasmesse ovunque, ciascun individuo è quotidianamente in contatto con altri che pensano

¹⁰⁵ M. G. Musso, *La società planetaria*, in P. De Nardis, (a cura di), *Le nuove frontiere della sociologia*, Roma, Carocci, 2000.

¹⁰⁶ R. Inglehart, *La società postmoderna. Mutamento, ideologia e valori in 43 paesi*, Editori Riuniti, Roma, 1998.

¹⁰⁷ La globalizzazione è, nella definizione dell'OCSE (Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico), «il processo attraverso cui mercati e produzione nei diversi paesi diventano sempre più dipendenti tra loro, a causa della dinamica di beni e servizi». Si veda di M. G. Musso, *La società planetaria*, in P. De Nardis, (a cura di), *Le nuove frontiere della sociologia*, Roma, Carocci, 2000.

¹⁰⁸ A. Giddens, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Bologna, Il Mulino, 2000.

differentemente e vivono differentemente da lui. I cosmopoliti accolgono e fanno propria questa complessità culturale, mentre i fondamentalisti la trovano inquietante e pericolosa e - nelle aree caratterizzate da una forte identità etnica, religiosa o nazionalista - essi si rifugiano in una tradizione rinnovata e radicalizzata e molto spesso in forme di violenza. C'è sufficiente accordo sul fatto che si sia di fronte a un complesso di processi che opera in maniera contraddittoria e conflittuale: da una parte, un insieme di fenomeni attraversano il Nord e il Sud del pianeta creando interconnessioni fra luoghi e mondi lontani, omogeneizzando comportamenti e performances degli attori sociali; dall'altra risulta sempre più evidente che la globalizzazione comporta anche l'insieme dei processi opposti e complementari che tale omogeneizzazione implica e fomenta. Si è parlato a tal proposito di “*processo di balcanizzazione*” del mondo, cioè «quel rinnovato impulso alla separazione e alla difesa di identità specifiche che conduce talvolta al conflitto etnico, religioso o politico, i cui focolai sono sparsi un po' ovunque nel pianeta globalizzato»¹⁰⁹. Nel bene e nel male ci si trova catapultati in un ordine globale difficile da comprendere e che sta estendendo i suoi effetti su ciascun attore sociale. La globalizzazione è politica, culturale e tecnologica, oltre che economica e si è diffusa soprattutto con lo sviluppo dei sistemi di comunicazione, dalla fine degli anni Sessanta del XX secolo in poi. L'industria dell'immagine offre, come ha osservato David Bennett, «una sostanziale insicurezza circa il mondo materiale e sociale nel quale abitiamo e circa le modalità di azione politica dentro di esso»¹¹⁰. Il messaggio oggi ostinatamente e insistentemente trasmesso dai più diffusi e influenti media culturali informa della fondamentale *indeterminatezza* di un mondo dove tutto può succedere e tutto si può fare, ma niente può essere fatto una volta per tutte. Tutto ciò che accade, infatti, accade senza preavviso, per sparire, dopo un certo tempo, di nuovo senza preavviso.

La globalizzazione non riguarda solo i grandi sistemi, come l'ordine finanziario mondiale, non tocca dunque solo ciò che sta "fuori" e distante dall'individuo, ma è anche un *fenomeno interno*, che influisce sugli aspetti intimi e personali della nostra vita. Essa inoltre deforma i confini creando nuove zone economiche e culturali, dentro e attraverso le nazioni. Le nazioni oggi fronteggiano rischi e pericoli più che nemici, e ciò rappresenta un radicale cambiamento della loro natura più autentica: ovunque si volga lo sguardo, ci si imbatte in istituzioni che - sebbene possano sembrare le stesse di sempre - al loro interno stanno diventando qualcosa di completamente *diverso*. Continuiamo così a parlare di nazione, lavoro, tradizione, natura, come se fossero uguali a ciò che erano in passato, anche se non lo sono

¹⁰⁹ M. G. Musso, *La società planetaria*, in P. De Nardis, (a cura di), *Le nuove frontiere della sociologia*, Roma, Carocci, 2000.

¹¹⁰ D. Bennett, *Hollywood's Indeterminacy Machine*, in “*Arena*”, 3, 1994, p. 30 (cit. in Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano, 2002).

più: rimane l'involucro esteriore, ma *dentro* sono mutati, ovunque. Giddens le chiama *istituzioni-guscio*, ossia istituzioni divenute inadeguate a far fronte ai compiti che vengono loro richiesti. Nella misura in cui diventano sempre più consistenti, i cambiamenti che stanno scuotendo la società del terzo millennio stanno creando qualcosa che non è mai esistito prima, cioè una società globale. Essa sconvolge gli abituali modi di vita di ogni attore sociale, dovunque si trovi e chiunque egli sia. Non si tratta di un ordine mosso da una volontà umana collettiva: piuttosto esso cresce con «modalità anarchiche e accidentali, sospinto da un misto di fattori e si presenta carico di incognite, nonché segnato da profonde divisione»¹¹¹. La globalizzazione non è un incidente nelle nostre vite di sempre: è il cambiamento delle condizioni stesse della nostra esistenza, è il modo in cui oggi ciascun individuo vive.

Fra tutti i cambiamenti che sono in atto nel mondo, nessuno è più importante di quelli che riguardano le proprie vite personali, avendo una ricaduta significativa sulla propria sessualità, sulle relazioni, sul matrimonio e sulla famiglia. È in atto una rivoluzione globale nel modo in cui l'individuo pensa se stesso e in cui forma legami e connessioni con gli altri, una rivoluzione che avanza in maniera non omogenea nelle differenti culture e religioni, incontrando molte resistenze. Come per altri aspetti del mondo che cambia, non si sa affatto quale sarà il rapporto fra costi e benefici. Per certi aspetti queste sono le trasformazioni più difficili e sconvolgenti di tutte: per quanto ogni attore sociale riesca a staccarsi dai problemi più ampi, non potrà mai astrarsi dal vortice di cambiamento che giunge al cuore della propria *vita emozionale*¹¹².

Altro inesorabile e irreversibile processo tipico della postmodernità e strettamente connesso alla globalizzazione, è il processo «di oblio delle qualità sociali: la capacità di stringere e curare i rapporti interpersonali»¹¹³, un'attività un tempo compiuta con le proprie forze e a proprie spese, che oggi necessita sempre più spesso della mediazione di specialisti, di consigli e di prodotti tecnologici acquisiti sul mercato. «Oggi – scrive Bauman – non solo il soddisfacimento dei bisogni personali, ma anche la presenza e la solidità dei gruppi umani dipendono sempre più dai capricci e dagli umori del mercato»¹¹⁴. Si sono logorate e assottigliate, se non irrimediabilmente lacerate, quelle reti di protezione costituite dalle comunità familiari o dai vicini, «che un tempo rappresentavano le trincee di seconda linea dove feriti e contusi si rifugiavano a curare i danni riportati nelle battaglie sul fronte del

¹¹¹ A. Giddens, *Runaway world. How Globalization is Reshaping our Lives*, Profile Books, London, 1999; tr. it. *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 31.

¹¹² A. Giddens, *op. cit.*, p.76 e ss.

¹¹³ Z. Bauman, *Ponowoczesność. Jako źródło cierpień*, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, Warsaw, 2000; tr. it. *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano, 2002, p.29.

¹¹⁴ Z. Bauman, *op. cit.*, p.29.

mercato»¹¹⁵. Responsabile di ciò è, in parte, la nuova prassi delle relazioni interpersonali - oggi impregnata dello spirito consumista - che, per quanto vantaggiosa possa dimostrarsi, non offre certo il vantaggio di consolidare i legami interumani, e meno che mai quei legami supposti come durevoli e vissuti in quanto tali. Secondo tale prassi, conviene stringere legami considerati da entrambe le parti a scadenza, legami che possano essere ricontratti su richiesta di una delle parti, non garantiscano diritti acquisiti e non creino obblighi per il periodo successivo alla disdetta.

La società globale e postmoderna – in un alternarsi di avvicinamento e interdipendenza, rapidità e vastità, compressione e dilatazione – richiede, dunque, tanto ai sistemi collettivi quanto a quelli soggettivi, un processo di ri-orientamento, una capacità di movimento e al tempo stesso di tenuta del Sé nell'affrontare il senso di spaesamento dovuto alla fragilità dei confini dell'azione umana, anch'essi da ridefinire in continuazione. «Oggi – scrive Bauman – viviamo in uno stato di *paura ambientale*»¹¹⁶. In una delle sue ultime opere, Baudrillard¹¹⁷ parla di una condizione di nervosismo diverso dalle antiche paure: mentre quelle si esprimevano di solito con un'attività febbrile o con la rivolta, questo ha la caratteristica di essere non focalizzato, ma diffuso, di esibire pretesti sempre diversi, e di manifestarsi con disturbi anch'essi non specifici, quali l'allergia e l'anoressia.

Gli aspetti dell'insicurezza postmoderna sono numerosi e trasversali: si parla universalmente di un nuovo disordine mondiale. Al posto di un mondo dai confini leggibili, di poste del gioco ovvie, di interessi e strategie d'azione inequivocabili, è subentrato un mondo privo di una struttura visibile e, forse, come sottolinea Bauman, anche di «una qualsivoglia, sia pur sinistra, logica»¹¹⁸. Se la politica dei blocchi di potere spaventava per la mostruosità degli effetti previsti, ciò che l'ha sostituita spaventa per l'imprevedibilità di ciò che può accadere: in mancanza di mappe chiare e di coerenza logica, non si sa che cosa ci si debba aspettare. C'è chi si chiede se per caso non si sia ritornati al Medioevo, con i suoi mendicanti, le sue pestilenze, i suoi scoppi di passionalità e le sue superstizioni. «Se si tratti di opinioni giuste o di ipotesi esagerate – scrive Bauman – è una questione aperta che solo il tempo potrà risolvere. L'importante, comunque, è che oggi previsioni di questo tipo possano essere pronunciate pubblicamente dalle vette dell'Olimpo intellettuale, e che un numero

¹¹⁵ Z. Bauman, *Ponowoczesność. Jakoźródło cierpień*, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, Warsaw, 2000; tr. it. *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano, 2002.

¹¹⁶ Z. Bauman, *Ponowoczesność. Jakoźródło cierpień*, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, Warsaw, 2000; tr. it. *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano, 2002.

¹¹⁷ J. Baudrillard, *Le crime parfait*, Galilée, Paris, 1995, trad. It. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina, Milano, 1996.

¹¹⁸ Z. Bauman, *op. cit.*

sempre crescente di persone le prenda sul serio, le ascolti con attenzione, ne analizzi il contenuto e assuma una posizione nei loro confronti»¹¹⁹.

Nel raccontare l'attuale e nuova fase della storia della modernità la *metafora della fluidità* può rivelarsi preziosa, in quanto sembra coglierne in qualche modo l'essenza. La postmodernità si presenta liquida, magmatica e policromatica. Oggi, infatti - scrive Bauman - «modelli e configurazioni non sono più dati e tanto meno assiomatici: ce ne sono semplicemente troppi e in contrasto tra loro e in contraddizione dei rispettivi comandamenti. [...] Hanno mutato natura.[...]. Anziché precedere la politica della vita e incanalarne il corso futuro, finiscono con l'essere conseguenti a essa, con l'essere continuamente riplasmati dai loro contorcimenti»¹²⁰.

La riflessione sulle caratteristiche fondamentali del mondo contemporaneo, sugli aspetti storici della realtà più prossimi - talmente prossimi da essere vissuti da ogni individuo in questo momento - è stata inaugurata dal filosofo francese Jean-François Lyotard, celebre nell'ambiente filosofico mondiale per aver esposto, in un suo studio¹²¹ del 1979, le linee guida dell'epoca attuale. La postmodernità è caratterizzata dal venir meno della pretesa propria dell'epoca moderna di fondare un unico senso del mondo partendo da principi metafisici, ideologici o religiosi e dalla conseguente apertura verso la precarietà in ogni senso. L'epoca moderna¹²² che precede la contemporaneità postmoderna era caratterizzata dal progetto di spiegare il mondo attraverso l'applicazione di principi unitari. La postmodernità è caratterizzata invece dalla caduta di queste pretese e dal conseguente sfaldamento delle certezze stabili che possono indicare all'uomo un qualsiasi sentiero definitivo. La fine della pretesa di dare un senso unitario alla realtà comporta quindi il manifestarsi - nel periodo postmoderno - della diversità dei sensi, una diversità che è irriducibile, non può venire in qualche modo negata da un qualsiasi principio unificatore. Ogni ambito della realtà è dotato di un certo senso: ogni tentativo di edificare un senso unitario è solo apparenza. Del resto, come scrive Ferrarotti¹²³, il nostro tempo è segnato dalla combinazione di progresso tecnologico e di deficit di senso: «siamo tecnicamente progrediti e nello stesso tempo umanamente privi di significato, umanamente "irrilevanti"». Dalla crisi di credibilità in cui versa il mito del progresso è derivata una crisi di ogni disegno collettivo.

¹¹⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesność. Jako źródło cierpień*, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, Warsaw, 2000; tr. it. *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano, 2002.

¹²⁰ Z. Bauman, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

¹²¹ J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979 (trad. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1985).

¹²² Il periodo "moderno" della società occidentale inizia, a grandi linee, nel Rinascimento, prosegue con l'Illuminismo e finisce, grosso modo, con l'inizio della seconda metà del XX secolo. I grandi movimenti della modernità - l'Illuminismo, l'Idealismo e il Marxismo - possedevano la pretesa di racchiudere il senso dell'intera realtà entro un principio unitario. La modernità era così caratterizzata dalla fiducia di poter comprendere stabilmente il senso del mondo per mezzo di un principio unitario.

¹²³ F. Ferrarotti, *Una teologia per atei*, Laterza, Bari, 1983.

Ma, secondo Lyotard, tale diversità irriducibile della realtà è cosa positiva, in quanto può produrre maggiore ricchezza culturale, laddove prima il principio unico pretendeva di costringere ogni cosa entro la sua rigida legge, spegnendo ogni possibile innovazione e negando ogni possibile apertura. Gli aspetti positivi possono essere individuati soprattutto proprio nelle nuove possibilità di scambio culturale e di comunicazione tra gli individui. La capitolazione dei sensi unitari del mondo - a favore della molteplicità dei significati e delle forme storiche, sociali e culturali - porta infatti ad una rivalutazione della diversità che conduce al *rispetto delle differenze* che distinguono tra loro gli uomini e le tradizioni. «[...]Dalla decomposizione delle “grandi narrazioni” deriva la dissoluzione del rapporto sociale e il passaggio delle collettività sociali allo stato di una massa composta di atomi individuali, un’«atomizzazione del sociale in una rete elastica di giochi linguistici»¹²⁴. Il Sé è coinvolto in un tessuto di relazioni più complesse e mobili che mai. «Fin dalla nascita, e non fosse altro per il nome che gli viene dato, il piccolo dell’uomo è già collocato come referente della storia narrata dal suo ambiente in rapporto alla quale dovrà più tardi dislocarsi». L’individuo contemporaneo è così collocato «in una trama in cui si intrecciano almeno due, in realtà un numero indefinito, tipi di gioco linguistico, governati da regole differenti»¹²⁵. La capacità di raccontare *piccole storie* – storie locali, storie che rispettano il carattere proprio delle storie in quanto tali – sembra la garanzia migliore per produrre saperi non ideologici¹²⁶. Come scrive Gianni Vattimo¹²⁷ il senso di una “svolta epocale” che attualmente caratterizza chi pensa in termini di postmodernità sta insieme nell’idea della fine dei *grandi racconti* e nel «sospetto che il pensiero narrativo sia più capace di cogliere la verità dell’esistenza umana di quanto non lo sia il pensiero logico, astratto, scientifico». Le *piccole narrazioni*¹²⁸ della vita di tutti i giorni prendono dunque il posto delle “grandi narrazioni” che hanno predominato fino alla seconda metà del ventesimo secolo. Nel *mondo della vita quotidiana*¹²⁹, con le sue malferme certezze della postmodernità, ci si continua a raccontare, in una polifonia di voci, colori e punti di vista, spesso in conflitto tra loro. Ma, come sottolinea Lyotard, è proprio dall’incontro-scontro della diversità dei punti di vista che si produce nuovo sapere. La realtà postmoderna è *under-construction*: si costruisce e de-costruisce incessantemente nel reticolo di relazioni più complesso e magmatico che l’essere umano abbia mai conosciuto. La postmodernità accoglie

¹²⁴ J.F. Lyotard, *op. cit.*

¹²⁵ J.F. Lyotard, *op. cit.*

¹²⁶ P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2000.

¹²⁷ G. Vattimo, *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, Paravia, Torino, 1997.

¹²⁸ A. Smorti, *Il pensiero narrativo*, Giunti, Firenze, 1994.

¹²⁹ A. Schütz, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, J. Springer, Wien, 1932, trad. it. *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna, Il Mulino, 1974.

in sé la crisi del senso esistenziale dell'individuo, per cui l'individuo perde ogni riferimento forte che poteva determinarne con sicurezza l'identità.

Sulla spinta della tecnologia, che rappresenta sempre di più la forza trainante della contemporaneità, l'uomo assiste ad uno sfaldamento e ad un frammentarsi delle sue certezze, della sua identità, del suo tempo. Come sottolinea Frosh¹³⁰, è stato soprattutto il ritmo sempre più accelerato del mutamento tecnologico globale a imporre tutti quei processi di frammentazione che spingono una gran parte di individui alla frenetica ricerca delle radici. Per un verso, si è ovunque parte di imponenti reti, per l'altro si è invisibili nullità, in ciascuna di esse. La velocità con la quale la scienza moderna modifica il senso della realtà rende quasi inutile il tentativo di definirsi e di permanere da parte di un qualsiasi significato. In questo clima di *crisi del significato permanente*, l'uomo come soggetto cosciente che deve darsi necessariamente un senso stabile, vive irrimediabilmente la sua stessa crisi. Poiché il mondo postmoderno è fatto da una miriade di mondi possibili, il Sé non viene più visto come agente unitario in un mondo stabile, ma, piuttosto, come un «mondo brulicante di possibilità provvisorie»¹³¹, che vengono rivelate in diversi contesti e scambi sociali. Il mondo globalizzato è un mondo sempre più complesso che continua a cambiare a ritmi sempre più veloci, un mondo difficile da comprendere, un mondo che rischia di andare in pezzi, non solo perché ciò potrebbe materialmente accadere grazie al potenziale distruttivo degli arsenali nucleari, ma anche perché ciò potrebbe accadere sul piano sociale e culturale a causa della crescente delegittimazione e dello stesso dissolversi degli imperi multinazionali e degli stati nazionali, che sono stati i principali produttori dell'ordine sociale, in alleanza con le grandi religioni tradizionali. Viviamo quindi in un mondo ad *altissimo rischio*, in cui la pluralizzazione dei soggetti attiva la pluralizzazione dei significati e dei poteri e, correlativamente, la potenziale crescita del disordine e dell'anomia¹³².

¹³⁰ S. Frosh, *Postmodern Narratives: or muddles in the mind*, in Papadopoulos, Byng-Hall, 1997 (trad. it. *Narrazioni postmoderne, ovvero la mente ingarbugliata*, in «*Voci multiple: la narrazione nella psicoterapia sistemica familiare*», Mondadori, 1999, pp. 92-105).

¹³¹ K. J. Gergen, *The Saturated Self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.

¹³² A. Giddens, *Identità e società moderna*, Ipermedium Libri, Napoli, 1999.

II. 2. Identità postmoderna

«Il y a des moi plus moi que d'autres.»¹³³

Come scrive Zimmer¹³⁴ «[...]possediamo numerosi Io, che amministrano i vari settori della nostra vita, [...] siamo varie personalità a volte straordinariamente diverse tra loro, a seconda dell'aspetto della nostra natura che è momentaneamente chiamato a sostenere il suo ruolo». L'io della postmodernità vive un profondo processo di trasformazione e si fa molteplice¹³⁵.

La realtà postmoderna è imbevuta di una *precarietà simbolico-culturale*¹³⁶: si registra una moltiplicazione indefinita dei riferimenti simbolici, che però non è seguita dalla interrelazione o integrazione dei simboli, segni, valori culturali. Il lavoro di un costruttore di identità è, nelle parole di Zygmunt Bauman, un lavoro da *bricoleur* che crea ogni sorta di cose col materiale a disposizione. La costruzione dell'identità ha assunto la forma di un' inarrestabile sperimentazione. Si prova un'identità alla volta, ma molte altre aspettano dietro l'angolo di venire raccolte, molte altre ancora di essere sognate, inventate e desiderate nel corso della vita. «Nel nostro mondo fluido impegnarsi per tutta la vita nei confronti di un'identità [...] è un'impresa rischiosa. La società del consumo è una società di mercato: siamo tutti nel mercato e sul mercato, simultaneamente consumatori e beni di consumo. Non c'è da stupirsi che l'uso/logorio delle relazioni umane e delle nostre identità assomigli sempre più all'uso/logorio delle automobili, a imitazione di quel ciclo che comincia con l'acquisto e finisce con la discarica»¹³⁷.

Diventa sempre più difficile nella postmodernità ricordare con precisione a quale principio fondamentale si debba restare fedeli. «L'ideale dell'autenticità – scrive Gergen - si sta sfilacciando.[...] La personalità eclettica è un *camaleonte sociale*, in quanto prende

¹³³ P. Valéry, *Regards sur le monde actuel* (1931) trad. Felice Ciro Papparo, *Sguardi sul mondo attuale e altri saggi*, Milano, Adelphi ("Biblioteca Adelphi" n. 289), 1994.

¹³⁴ H. Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milano, 1998.

¹³⁵ A. Melucci, *Il gioco dell'io: il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

¹³⁶ G. E. Rusconi, *Identità*, in *Laboratorio Politico*, II, 5-6, 1982, pp. 158-197 (cit. in M. Livolsi, *Identità e progetto: l'attore sociale nella società contemporanea*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987).

¹³⁷ Z. Bauman, *Intervista sull'identità*, Laterza, Roma, 2003.

costantemente in prestito frammenti di identità da qualsiasi fonte disponibile e li combina in modo tale da renderli utili o desiderabili in una data situazione¹³⁸. L'individuo postmoderno è parzialmente *dislocato* e *deprivato*: sono molteplici i ruoli che svolge e i contesti in cui li svolge, ma qualunque sia la sua posizione è deprivato «nel momento in cui la sua condizione viene misurata in base alle possibilità evidentemente infinite, invadenti, tentatrici e non sperimentate»¹³⁹. Inoltre, come ha osservato John Seel, l'io postmoderno è *indeterminato*: perché qualunque *io* è possibile e il processo di autocreazione non finisce mai¹⁴⁰. E per descrivere questo nuovo tipo di essere umano, Gellner si è servito di una metafora singolare, ma piuttosto efficace, tratta dall'industria dell'arredamento¹⁴¹: proprio come il mobile modulare non ha una forma giusta prestabilita, ma una serie infinita di possibili forme, così l'*uomo modulare* non ha un profilo e un posto predeterminati. Non è un uomo senza qualità, ma un *uomo con troppe qualità* e troppi aspetti, pronti da esibire o dissimulare secondo il bisogno. L'uomo modulare è dotato di qualità mutevoli, monouso e scambiabili. Le aumentate esperienze e alternative possibili non sono più organizzabili in uno schema di riferimento omogeneo e unitario.

In un simile contesto, l'individuo si ritrova ad avere un «*profilo sociale inconsistente*»¹⁴² e - spinto dal bisogno di conferire senso a ciò che gli accade - è costretto a verificare continuamente la propria identità. Come sottolineano P. L. Berger, B. Berger e Kellner, la società è vissuta dall'individuo postmoderno come «un caleidoscopio sempre cangiante di esperienze sociali e di significati»¹⁴³. Ciò obbliga al massimo dell'attenzione e della riflessione, allo scopo di trovare nuove vie alla gestione razionale della propria esistenza e, in particolare, nella costruzione della propria identità. L'esaltazione della propria soggettività comporta una consapevolezza dei propri diritti, primo fra tutti quello di «progettare e modellare la propria esistenza il più celermente possibile». Allo stesso tempo, però, non deve meravigliare che da questa situazione possa derivare una «*crisi di identità permanente*»¹⁴⁴. Il dover gestire una realtà multiforme e in continua trasformazione comporta abilità e tensioni notevoli. L'individualità

¹³⁸ K. J. Gergen, *The Saturated Self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.

¹³⁹ Z. Bauman, *In search of politics*, Polity Press, Cambridge, 1999; trad. *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2004.

¹⁴⁰ J. Seel, *Reading The post-modern self*, in J. D. Hunter, (a cura di), *The question of identity*, University of Virginia Press, Richmond, 1998.

¹⁴¹ La differenza tra il vecchio e il nuovo tipo di esseri umani è, secondo Gellner, come la differenza tra un armadio completo, fatto solo di un pezzo, e un armadio componibile. Gli armadi e gli altri pezzi di arredamento vecchio stile ricevevano la loro forma definitiva sin dall'inizio, erano fabbricati una volta per tutte, il che impediva di modificarne ulteriormente le dimensioni, la forma, lo stile. Per i mobili modulari è diverso: si possono acquistare a pezzi, ai quali è possibile aggiungerne altri in seguito. Si può anche andare avanti all'infinito, spostando i vari elementi in modo da ottenere composizioni sempre diverse, adeguate alle mutate esigenze e ai propri desideri. E. Gellner, *Conditions of Liberty: civil society and its rivals*, Penguin Books, London, 1996.

¹⁴² G. E. Rusconi, *op. cit.*

¹⁴³ P. L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *The homeless mind*, Harmondsworth, Penguin, 1973.

¹⁴⁴ P. L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *op. cit.*

si raggiunge infatti con un costo psicologico altissimo e l'insicurezza, l'ansietà ne minano ad ogni passo le grandi potenzialità. Pertanto creatività e angoscia si alternano in fasi di grande euforia o depressione. Del resto, il Sé postmoderno è un *Sé plurale* e la sua peculiarità sta proprio «nel suo proteiforme adattarsi, nel suo lasciarsi fluttuare nel mare della vita sociale»¹⁴⁵.

Secondo Kenneth Gergen, le «tecnologie della saturazione sociale»¹⁴⁶ - trasporto aereo, audiovisivi, cellulare, posta elettronica, fax, computer, internet, chat - hanno profondamente trasformato il modo in cui gli individui si relazionano e, contestualmente, hanno avuto e continuano ad avere profonde implicazioni per il Sé. Il sovraccarico di relazioni e stimoli a cui l'era postmoderna sottopone gli individui «corrode l'idea di un Sé individuale, ne disperde l'essenza, lo decentra e lo scompone»¹⁴⁷, producendo una *molteplicità di voci dissonanti* che mettono in dubbio ognuna delle certezze che si può avere su se stessi. Coinvolto in relazioni sempre più incoerenti e disconnesse, il Sé viene popolato da frammenti degli altri, mentre l'immagine di un Sé autentica si fa sempre più lontana. Stabilire relazioni molteplici in contesti sociali diversi induce a frammentare i propri investimenti, dando luogo ad «una cacofonia di sé potenziali»¹⁴⁸. Nella postmodernità il Sé può essere concepito solo come *costrutto relazionale*, prodotto e riprodotto nelle interazioni – tra gli individui e tra individuo e ambiente – e «come processo reciproco, in cui il punto di equilibrio è costantemente rinegoziato»¹⁴⁹. Come ha recentemente osservato Melucci «la riflessione contemporanea sull'identità ci spinge dunque sempre più a considerarla non come una cosa, come l'unità monolitica di un soggetto, ma come un sistema di relazioni e di rappresentazioni»¹⁵⁰. L'identità passa in tal modo da «qualcosa che si è (individualmente) a qualcosa che si fa (con gli altri)»¹⁵¹ e viene progressivamente concepita come un'acquisizione culturale radicata nelle pratiche materiali e simboliche degli individui e delle società o come un'istituzione sociale, collocata nel tempo e nello spazio, frutto della ripetizione di pratiche collettive. L'identità dunque non è una sostanza, ma qualcosa che viene acquisito attraverso performances¹⁵²

¹⁴⁵ A. Ferrara, *Individuo e modernità dal punto di vista della teoria sociale*, in "Parolechiave", Rivista Quadrimestrale fondata da Lelio Basso, 10/11: "Persona", Settembre 1996.

¹⁴⁶ K. J. Gergen, *The Saturated Self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.

¹⁴⁷ B. Poggio, *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma, Carocci, 2004.

¹⁴⁸ A. Oliverio Ferraris, *La ricerca dell'identità. Come nasce, come cresce, come cambia l'idea di sé*, Firenze, Giunti, 2002.

¹⁴⁹ K. J. Gergen, *The Saturated Self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.

¹⁵⁰ A. Melucci, *Parole chiave*, Roma, Carocci, 2000.

¹⁵¹ B. Poggio, *op. cit.*

¹⁵² Come ha osservato Turner, il termine "performance" deriva dall'inglese antico *parfournu*, letteralmente "provvedere completamente o esaurientemente". Performance significa dunque determinare, completare qualcosa, o portare a compimento un'azione, un ordine, un progetto. In questo processo può nascere qualcosa di completamente nuovo: «la performance trasforma se stessa». V. Turner, *Social dramas and stories about them*, Critical Inquiry, Autumn, 141-68, 1980 (in J.K. Gergen, S. McNamee, a cura di, *La terapia come costruzione sociale*, Collana di psicoterapia della famiglia / Clinica, Franco Angeli, Milano, 1998).

concrete - parole, atti, gesti - qualcosa che si realizza in luoghi e spazi specifici e che viene creato nel momento in cui è agito. Latour considera la pratica come il *locus* sia teorico che materiale che articola il fare e l'essere e suggerisce che «per comprendere come l'identità è generata» sia necessario esaminare «le pratiche – sia materiali che discorsive – che supportano la posizione del soggetto»¹⁵³. A questo proposito, Paul Smith distingue tra una persona, in quanto agente individuale, e la *posizione del soggetto* che tale persona ricopre momentaneamente in base ai discorsi a cui prende parte e ai contesti in cui è collocata¹⁵⁴. E Davies e Harré definiscono il *positioning* come «processo discorsivo per mezzo del quale i Sé sono collocati all'interno di conversazioni in quanto partecipanti osservabilmente e soggettivamente coerenti lungo linee di storia prodotte congiuntamente»¹⁵⁵. Le posizioni assunte dal soggetto sono sempre temporanee e precarie: la relazione è soprattutto fonte di discontinuità. Davies e Harré contrappongono l'identità personale e continua, esito della ripetitività delle interazioni, a una identità tipicamente postmoderna - che definiscono *discontinua* - che è il risultato delle continue novità che emergono dalle diverse interazioni.

Le identità vengono dunque costruite in un processo relazionale, all'interno della conversazione. Il postmodernismo è caratterizzato, infatti, «dalla centralità del linguaggio, ovvero, dei modi di interazione reciproca tra le persone nella costruzione del loro mondo»¹⁵⁶. Nella condizione postmoderna l'esistenza di una persona è in uno stato continuo di costruzione e ri-costruzione¹⁵⁷. L'agire umano, infatti, si svolge in una realtà di comprensibilità che è creata attraverso la costruzione sociale e il *dialogo*. Da questo punto di vista, la gente vive e dà un senso al proprio vivere attraverso realtà narrative socialmente costruite che offrono un significato e un'organizzazione all'esperienza vissuta. La narrazione, dunque, è «un luogo privilegiato per la creazione di *un'identità conversazionale*»¹⁵⁸. Nel corso di molteplici interazioni conversazionali l'individuo racconta se stesso, posizionandosi come “*pubblico*” del proprio racconto, ma, nel contempo, anche come “*autore*”. Colui che riceve questo racconto viene incoraggiato a produrre a sua volta una storia. E questo produrre è «l'atto della costituzione del proprio Sé»¹⁵⁹. Come scrivono Berger, Berger e Kellner, l'individuo postmoderno «può immaginarsi protagonista di diverse biografie»¹⁶⁰. In realtà si

¹⁵³ B. Latour, *On recalling ANT*, in J. Law, J. Hassard, *Actor network and after*, Blackwell, Oxford, 1999.

¹⁵⁴ P. Smith, *Discerning the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

¹⁵⁵ B. Davies, R. Harré, *Positioning: the discursive production of selves*, in *Journal of the theory of Social Behaviour*, I, 1990.

¹⁵⁶ K. J. Gergen, S. McNamee, a cura di, *La terapia come costruzione sociale*, Collana di psicoterapia della famiglia / Clinica, Franco Angeli, Milano, 1998.

¹⁵⁷ K. J. Gergen, *The Saturated Self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.

¹⁵⁸ D. Fabbri, L. Formenti, *Carte d'identità*, Angeli, Milano, 1991.

¹⁵⁹ J.K. Gergen, S. McNamee, a cura di, *La terapia come costruzione sociale*, Collana di psicoterapia della famiglia / Clinica, Franco Angeli, Milano, 1998.

¹⁶⁰ P. L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *The homeless mind*, Harmondsworth, Penguin, 1973.

tratta di un'unica biografia con spezzoni frammentati e legati casualmente e, a volte, apparentemente contraddittori nelle conseguenze e nei doveri impliciti. In questa realtà, in questo vortice frastornante¹⁶¹, la narrazione è una risorsa preziosa, perché conferisce continuità all'esperienza del soggetto: l'unico modo per concepire la propria esistenza in modo unitario è proprio quello di considerarla come espressione di un'unica storia che si sviluppa nel tempo¹⁶². «Di fronte alle continue domande di cambiamento provenienti dal più ampio contesto sociale - scrive Barbara Poggio - si racconta per dare un senso di continuità e stabilità a se stessi e alle relazioni in cui si è coinvolti»¹⁶³. La vita di ogni individuo viene dunque modellata dal trasformare in storie l'esperienza e dalla performance di queste storie. Ed è grazie a queste storie - che si raccontano incessantemente tanto a se stessi quanto agli altri - che si ha il senso dei cambiamenti della propria vita e si è in grado di cogliere il senso dello svolgersi degli eventi. Le storie costruiscono inizi e fini, imponendo inizi e fini al flusso dell'esperienza e determinando, in tal modo, gli effetti e le direzioni reali della propria vita e delle proprie relazioni. In ogni performance l'individuo *ri-scrive* la propria vita e ogni raccontare racchiude - aggiungendo qualcosa - il raccontare precedente. Il modo in cui la persona comunica e in cui cerca di costruire una relazione attraverso le parole è «il risultato del suo sviluppo, è il segno della rete di interazioni all'interno della quale ha costruito i suoi significati, la sua autobiografia e il suo modo di narrare»¹⁶⁴. I linguaggi che ciascuno usa per raccontare se stesso rappresentano la chiave di accesso a se stessi e al mondo, rivelandosi anche indicativi rispetto al proprio sviluppo e alla propria storia.

Il Sé è costretto a ripiegare su stesso, si fa *autoriflessivo*, ma allo stesso tempo diventa molto fragile e instabile, perché «con uno stesso materiale possono essere intessute molte storie diverse e anche contraddittorie»¹⁶⁵. Il Sé tipico della postmodernità - un Sé *proteiforme*¹⁶⁶ - tesse e ritesse continuamente la tela del proprio racconto esistenziale, che si fa sempre più complesso e ricco di suspense, facendosi testimone e contestualmente interprete di una società sempre più caratterizzata da incertezze storiche, politiche, economiche e sociali e da cambiamenti rapidi e continui. C'è un crescente e sempre più diffuso *bisogno di riflessività*¹⁶⁷, di mettersi in relazione con se stessi *dall'esterno*: l'oggettivazione del proprio Sé è supportata da ogni atto discorsivo e in modo particolare dalle narrazioni (di sé a sé; di sé agli

¹⁶¹ Cfr. K. J. Gergen, *The Saturated Self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.

¹⁶² E. D. Polkinghorne, *Narrative, knowing and the human sciences*, State University of New York Press, Albany, 1988.

¹⁶³ B. Poggio, *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma, Carocci, 2004.

¹⁶⁴ A. Marranca, *Soggetti narranti. Raccontarsi per conoscersi*, Armando, Roma, 2002.

¹⁶⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, Seuil, Paris, 1983 (trad. it. *Tempo e racconto*, vol. I Jaca Book, Milano, 1986).

¹⁶⁶ L'espressione fa riferimento a *Proteo*, il dio greco del mare che assumeva forme diverse. Cfr. R. J. Lifton, *The protean self*, New York, Basic Books, 1993.

¹⁶⁷ C. Linde, *Life Stories. The creation of coherence*, Oxford University Press, New York, 1993.

altri). Attraverso il sapere irriflesso dell'«assaporarsi»¹⁶⁸, il Sé sa di avere una storia. «Tale intendersi - scrive Adriana Cavarero - è irrimediabile e viene irrimediabilmente al sé come un'esperienza di reificazione»¹⁶⁹. L'effetto di una storia di vita, infatti, consiste sempre «in una reificazione del sé che cristallizza l'imprevedibilità dell'esistente»¹⁷⁰: l'*identità narrativa* - ossia l'identità che si costituisce a partire dall'autoriflessione - fa da sfondo al progressivo cammino verso una più profonda autoconsapevolezza psico-emotiva. Il raccontarsi, infatti, aiuta a riattribuire significato all'esperienza: ogni raccontarsi non costituisce soltanto un mero resoconto di fatti, ma una vera e propria *interpretazione* degli stessi, uno sforzo interpretativo del soggetto che si racconta. Attraverso la narrazione del proprio Sé - *narrandosi* - l'individuo riesce ad integrare le molteplici esperienze e i diversi accadimenti della vita in una *trama coerente* - seppur instabile, perché in continua ristrutturazione. In fondo, l'uomo non è altro che un animale *mitico*: egli diventa *uomo* e acquisisce la sessualità, il cuore, l'immaginazione di un essere umano solo grazie al mormorio delle storie e alle miriadi di immagini che popolano la sua vita, dalla nascita alla morte¹⁷¹.

Nell'ideazione di un racconto la prima cosa che viene in mente è un'immagine, che per qualche ragione si presenta come carica di significato. La concezione che ogni persona ha di sé, come ha osservato Turner, «costituisce un compromesso selettivo che si viene costruendo di volta in volta tra i suoi ideali e le sue immagini che le sono imposte dal suo comportamento fatto di situazioni reali»¹⁷². Il «*cinema mentale*», del resto, è sempre in funzione in tutti e non cessa mai di proiettare immagini alla vita interiore¹⁷³. Nel costruire i propri sogni personali, le proprie storie, l'individuo utilizza - in modo consapevole o inconsapevole - ciò che sa della propria *reale identità* e ciò che fantastica come propria *identità possibile*. Il contenuto narrativo della fantasia è tratto dal mondo del suo Autore e si svolge sullo sfondo di trame già esistenti, modificandole e arricchendole. Le fantasie del Sé, fantasie globali o «*miti personali*»¹⁷⁴, sono così fondamentali da permeare ogni aspetto della vita di ogni individuo. Sono fantasie *ricorrenti* e molte persistono per tutta la vita, per ragioni che vanno oltre la loro immediata utilità di ottenere piacere o sollievo emotivo. Inoltre, sono fantasie *organizzanti*: hanno un ruolo essenziale nel risolvere i conflitti centrali inconsci e i problemi

¹⁶⁸ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 1997.

¹⁶⁹ A. Cavarero, *op. cit.*

¹⁷⁰ A. Cavarero, *op. cit.*

¹⁷¹ M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, Gallimard, Paris, 1984; trad. it. *Il vento Paraclet*, Garzanti, Milano, 1994.

¹⁷² R. H. Turner, *La concezione del Sé nell'interazione sociale*, in L. Sciolla, (a cura di), *Identità: percorsi di analisi in sociologia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1983, p.92.

¹⁷³ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1993.

¹⁷⁴ E. Spector Person, *By Force of Fantasy How we make our lives*, Penguin Books, Londra, 1996; trad. it. *Sogni a occhi aperti. Come la fantasia trasforma la nostra vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.

che ciascuno si porta dietro fin dall'infanzia e come tali diventano parte integrante del proprio senso di identità. La narrativa può, dunque, essere vista sia come una sorta di *lente interna* - che determina il modo di vedere la vita - che come *modello interno* che guida l'azione. Nella realtà postmoderna - con la sua segmentazione in «diversi mondi di significato e di esperienza»¹⁷⁵ - ogni narrativa del Sé può funzionare bene in certe circostanze e condurre a risultati pessimi in altre. Pertanto l'identità narrativa - come un'*Araba Fenice* - muore e rinasce continuamente dalle proprie ceneri, in un processo rigenerativo e trasformativo. E il *mito personale* - una sorta di *nucleo segreto*, un modello di vita e insieme una difesa¹⁷⁶ - guida il Sé nella sua opera di ridefinizione e ri-scrittura, configurandosi come una *cosmogonia creazionistica*¹⁷⁷ del proprio sé, in cui si mescolano realtà e fantasie culturalmente condivise, archetipi e mistero.

L'identità di un io molteplice diventa *identificazione*: si deve spostare l'attenzione verso i processi attraverso cui gli individui costruiscono la loro identità. Inoltre, la moltiplicazione dell'io spinge a riconsiderare il posto dell'azione individuale nella vita sociale. Nei sistemi contemporanei la costruzione del significato dell'agire si sposta verso l'individuo, che diventa attore sociale in senso proprio.¹⁷⁸ L'individualità di un io molteplice diventa *individuazione*: «l'attenzione si sposta verso i processi che rendono *individui* gli individui, che permettono cioè a ciascuno di essere soggetto autonomo d'azione»¹⁷⁹. L'identità di un *io* così caratterizzato consiste in un *sistema dinamico* definito da possibilità, limiti e da un insieme complesso di relazioni. L'identità viene a configurarsi come processo di costante *negoziiazione* tra parti diverse del sé, tempi diversi del sé e ambienti diversi o sistemi diversi di relazioni in cui ciascuno è inserito. Nei confronti delle diverse parti del sé l'identità come *negoziiazione* comporta la capacità di rispondere di quella molteplicità e contraddittorietà di elementi che la compongono in ogni momento. Il processo di *negoziiazione* tra differenti tempi del sé, è sicuramente un compito difficile, poiché comporta il riaggiustamento continuo della prospettiva temporale. L'identità comprende poi anche la *negoziiazione* tra diversi sistemi di relazione o diversi ambienti del sé: ciò che si è non dipende soltanto dalle proprie intenzioni,

¹⁷⁵ P. L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *The homeless mind*, Harmondsworth, Penguin, 1973.

¹⁷⁶ E. Spector Person, *By Force of Fantasy How we make our lives*, Penguin Books, Londra, 1996; trad. it. *Sogni a occhi aperti. Come la fantasia trasforma la nostra vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.

¹⁷⁷ Sono dette *creazionistiche* quelle cosmogonie che presentano l'atto iniziale di un essere individuale, che crea il mondo o con la parola, o con il canto o con la danza. Mentre le cosmogonie delle religioni monoteiste presentano la creazione di dio *ex nihilo* (dal nulla), in quelle delle altre tradizioni l'azione del dio parte sempre da una realtà primordiale preesistente: il creatore è visto come un artigiano che plasma la materia come per fabbricare un oggetto. Si veda di M. Carlà, A. Sgroi, *L'epica nel tempo*, G.B. Palumbo & C. Editore, Firenze, 2005.

¹⁷⁸ Nelle società del passato il senso dell'agire individuale andava sempre ricercato in qualche realtà al di sopra o al di sotto dell'individuo, la natura, l'appartenenza al sistema parentale, lo stato, la classe, o la Società stessa, ma con una S maiuscola, come entità metafisica. Cfr. A. Melucci, *Il gioco dell'io: il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

¹⁷⁹ A. Melucci, *Il gioco dell'io: il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

ma dalle relazioni in cui queste intenzioni si situano. La responsabilità non riguarda solo l'intenzionalità del soggetto, ma anche gli effetti che la propria azione produce nei sistemi di relazione di cui si fa parte e i vincoli che da questi si ricevono. «Siamo dunque anche le nostre relazioni, quelle che accettiamo o che rifiutiamo, quelle che ci limitano o che ci arricchiscono»¹⁸⁰.

Se si mette l'accento sulla *negoziazione*, l'identità si presenta come un processo in cui niente è definitivamente perso, ma niente è neppure definitivamente acquisito. Parlando di molteplicità dell'io di solito si tende a mettere l'accento sulle variazioni dell'identità nel tempo e sulla discontinuità delle identificazioni a cui il cambiamento rapido costringe. Ma altrettanto importante è la molteplicità legata all'incertezza e al paradosso della scelta. Nell' *io contemporaneo* coesistono contemporaneamente diverse parti e l'aspetto più profondo dell'esperienza dell'incertezza nasce proprio dalla difficoltà di identificarsi con una sola di esse - e dalla necessità di farlo per poter agire. Pertanto non è solo difficile identificarsi nel tempo - e dire se si è ancora l'io che si è stati - ma anche, e forse più, decidere quale io, tra i tanti, si può essere nel presente. Parlando di molteplicità dell'io di solito si tende a mettere l'accento sulle variazioni dell'identità nel tempo e sulla discontinuità delle identificazioni a cui il cambiamento rapido costringe. Ma altrettanto importante è la molteplicità legata all'incertezza e al paradosso della scelta.

¹⁸⁰ A. Melucci, *op. cit.*

II. 3. Smarrimento identitario. Come salvarsi dalla *tirannia dell'effimero*

II. 3. 1. Viaggiatori attraverso la vita: i *turning points*

«Avevo creduto di conoscere perfettamente il fondo del mio cuore. Ma la nostra intelligenza, per grande che sia, non può cogliere gli elementi che lo compongono, e rimangono insospettati finché, dallo stato volatile in cui si mantengono per la maggior parte del tempo, un fenomeno capace di isolarli non li abbia sottoposti ad un principio di solidificazione.»¹⁸¹

- M. Proust

«[...]Raccontiamo, e così ci riempiamo di cose e di senso.»¹⁸²

- D. Demetrio

«Oh, essere un libro, un libro che viene letto con tanta passione!»¹⁸³

- E. Canetti

Nel processo di costruzione identitaria la *provvisorietà* e la *reversibilità* diventano costitutivi dell'esperienza del sé. Emerge la necessità, sempre più pressante e insopprimibile, «di una capacità appassionata di cambiare forma, di ridefinirsi nel presente, di rendere reversibili scelte e decisioni»¹⁸⁴. La *metamorfosi* è la risposta a un mondo che chiede di moltiplicare i volti, i linguaggi, le relazioni. Vi è però anche un imprescindibile *bisogno di unità*, la ricerca di permanenza nel mutamento. L'individuo - sempre più lacerato da troppi scambi e desideri - per mantenere la propria *unità* - deve imparare a fluttuare tra “*apertura e chiusura*” nei confronti

¹⁸¹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, trad. it. Mondadori, Milano, 1993.

¹⁸² D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

¹⁸³ E. Canetti, *Il gioco degli occhi*, Adelphi, Milano, 1985.

¹⁸⁴ A. Melucci, *Il gioco dell'io: il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

del mondo esterno. Per conservare la propria unità nel *richiamo dei possibili* e nella sequenza dei cambiamenti, ciascuno deve essere in grado di decifrare i segnali interni ed esterni per situarsi rispetto al cambiamento di sé e al suo intervento nel mondo. Per poter vivere la discontinuità e l'eterogeneità dei tempi e degli spazi è richiesta una capacità di *unificazione* dell'esperienza che non può essere solo quella della razionalità strumentale. Il passaggio da un tempo all'altro, la frammentazione, l'imprevedibilità sfuggono al sapere per cause e connessioni, ai criteri dell'efficienza, alla logica del calcolo razionale. Le esperienze dei *passaggi* - dei molti passaggi quotidiani e dei grandi passaggi della vita - richiedono invece lo sviluppo di qualità di percezione immediata, di consapevolezza intuitiva, di immaginazione¹⁸⁵: richiedono *occhi diversi* su di sé, se si vuole stabilire un contatto con il proprio *mondo interno*. Se è vero che «le storie mettono in moto la vita interiore¹⁸⁶», appare allora oggi sempre più proficuo - se non indispensabile - viverci come *autore, narratore e protagonista* di una storia “*unica*”, in uno sforzo conoscitivo e accrescitivo del proprio Sé: «le storie [...] stimolano l'adrenalina, ci mostrano la via d'uscita in basso o in alto, e aprono per noi grandi finestre in muri prima ciechi»¹⁸⁷.

L'*io molteplice* tipico della postmodernità, nella sua interiorità e nel suo sviluppo nel tempo, ospita in sé tanti avventori sconosciuti, tanti «*viaggiatori-attraverso-la vita*»¹⁸⁸. Passare da una forma all'altra senza esplodere, tenere insieme i frammenti dell'imprevedibile, richiede spiccate capacità di introspezione e di intuizione: la narrazione di sé è per l'individuo un filo che lega i frammenti della sua vita, il filo con cui tessere l'inestricabile legame tra unicità e desiderio di unità del sé. L'identità si fa necessariamente autoriflessiva, *narrativa*: la narrazione è soprattutto un atto esplicativo, il cui ruolo principale è proprio capire il senso dell'esistenza che si dispiega nel racconto di sé. L'attività ordinatrice della narrazione permette di distendere i nodi della propria matassa esistenziale per recuperarne il senso. Raccontarsi infatti vuol dire innanzitutto dar forma al disordine interiore dell'esistenza, oggettivare, sistematizzandole, parti dell'identità continuamente *in fieri*, dalla nascita fino alla morte¹⁸⁹.

Che si ricorra all'autologia o all'autobiografia¹⁹⁰, *narrarsi - riflettere su se stessi* - mette in gioco molte abilità cognitive: apre la mente a nuovi orizzonti, sfide e possibilità; aiuta a

¹⁸⁵ A. Melucci, *Il gioco dell'io: il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

¹⁸⁶ C. Pinkola Estès, *Donne che corrono con i lupi*, Como, Frassinelli, 1993.

¹⁸⁷ C. Pinkola Estès, *op. cit.*

¹⁸⁸ I turisti e i vagabondi sono metafore che Bauman utilizza per descrivere rispettivamente gli eroi e le vittime della postmodernità. Nella vita del *turista* la mobilità è il valore supremo: l'importante è viaggiare, non dove andare. Il turista è in movimento perché trova il mondo irresistibilmente attraente. Il *vagabondo*, invece, si mette in viaggio «non quando ha spremuto l'ultima goccia di piacere» dal posto in cui si è recato, ma perché qualcuno «gli ha dato uno spintone sloggiandolo di casa»: viaggia perché non ha altra via d'uscita. È la *libertà di scelta* dei propri percorsi esistenziali che rende ciascun individuo *turista* o *vagabondo*. Cfr. Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

¹⁸⁹ M. Olagnero, C. Saraceno, *Che vita è. L'uso dei materiali biografici nell'analisi sociologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993.

¹⁹⁰ La scrittura è ciò che distingue l'*autobiografia* dall'*autologia*, ovvero da quell'attività inconscia e in certo senso autistica che continuamente accompagna l'esperienza di ogni individuo, di autoripetizione di storie finalizzate a confermare le certezze interne di ognuno e, attraverso una sorta di check list giornaliera, a confermare la propria esistenza. La scrittura rompe questo

sentirsi meno alieni a se stessi e agli altri; facilita la comprensione del senso dei propri percorsi di vita. Nell'esperienza del raccontarsi, chi racconta assume un atteggiamento problematico-riflessivo, finalizzato alla crescita del Sé: *narrarsi* è infatti disporsi alla comprensione della propria vita. Si tratta di *ri-conoscersi*, conoscere di nuovo ciò che si è conosciuto vivendo: un *passato presente*, un passato che si fa patrimonio e strumento per la comprensione di se stessi. In quanto processo che comporta un riconoscimento del proprio vissuto, l'esperienza ha i tratti di un *risveglio*: «è la presa di coscienza di qualcosa che, in un certo senso, si sapeva già prima, ma non si sapeva di sapere», scrive Jedlowski¹⁹¹. Il risveglio in cui consiste l'aver esperienza di sé è *un ritorno del soggetto a se stesso*, ritorno che si sostanzia nel dialogo con se stessi e nella narrazione di sé.

Nella postmodernità l'individuo vive in uno stato di *emergenza riflessiva*¹⁹² e il sé si riscopre fatalmente bisognoso «di coscienza»¹⁹³, una coscienza di sé, coscienza di essere al mondo: «ciò che emerge dal dissolversi delle norme sociali è l'io nudo, aggressivo, spaventato, alla disperata ricerca di [...] se stesso»¹⁹⁴. L'esigenza di ritrovarsi e *ritornare a se stessi* diventa il requisito indispensabile di una vita non solo degna di essere vissuta, ma soprattutto piena di *sensò*. Coinvolto in *sistemi interattivi multipli*, l'individuo postmoderno deve occuparsi di cose diverse e distanti tra loro, che, a volte, devono essere gestite in palese contraddizione. Ciò lo porta a sperimentare una fastidiosa sensazione di *spaesamento*, a sentirsi *smarrito* e perso nei labirinti di *mondi della vita* che non riconosce più e dai quali non si sente più riconosciuto. Non solo. Quando eventi imprevisi di svariata natura irrompono con tutta la loro forza nel suo percorso esistenziale, il Sé - sempre più privo di difese e protezioni e *intimamente* solo - è irrimediabilmente preda di un'angoscia ineludibile e - come un castello di carte - crolla su se stesso, implode. Le crisi intervengono spesso a turbare vite sempre più *di corsa*¹⁹⁵ e sempre più confuse - sotto ogni aspetto - e causano una sorta di *blackout emotivo*, che non può non riverberarsi sulla tenuta del Sé. Ma c'è nella crisi un aspetto fecondo e fruttifero per l'individuo: la possibilità di rinascere, di trasformarsi senza perdere la propria unità e unicità. L'inquietudine in tal senso è «attività liberatrice»¹⁹⁶ e restituisce al sé la propria autenticità. In fondo, come scrive Borges, «qualunque destino per lungo e complicato che sia, consta in

orientamento totalmente autoreferenziale e conduce in un certo senso "fuori da sé". D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

¹⁹¹ P. Jedlowski, *op. cit.*

¹⁹² E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano, 2000.

¹⁹³ D. Demetrio, *Autoanalisi per non pazienti. Inquietudine e scrittura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.

¹⁹⁴ U. Beck, *On the Mortality of Industrial Society*, in C. Leccardi (a cura di), *Z. Bauman, Individualmente insieme*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.

¹⁹⁵ Z. Bauman, *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2008.

¹⁹⁶ M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano, 1996.

realtà di un solo momento: il momento in cui l'uomo sa per sempre chi è»¹⁹⁷ e che spesso cambia la propria vita in modo incontrovertibile. Le narrazioni più significative del Sé postmoderno sono proprio quelle che raccontano di questi importanti momenti di transizione che lo psicologo Bruner ha definito "turning points", *punti di svolta*. Elementi centrali di ogni narrazione su di sé¹⁹⁸, i punti di svolta mettono alla prova la tenuta del Sé e richiedono una ridefinizione dei significati e dei riferimenti valoriali fino a quel momento condivisi: chi narra cerca di *gestire* un decisivo cambiamento nella sua storia, dovuto a una nuova credenza, una nuova convinzione, all'insorgere di altri bisogni e desideri, o ad accadimenti di varia natura che sconvolgono gli equilibri - sempre più precari - del proprio vissuto. Narrare un proprio punto di svolta è, scrive Bruner, «come il fondersi di un mistero eterno e di uno scandalo attuale che produce un *insolito ordinario*»¹⁹⁹. Nel raccontarsi l'individuo si rivede alla moviola e, come scrive Marcel Proust, «sviluppa i negativi della propria vita», riconciliandosi con quanto è stato. Secondo Bruner²⁰⁰, le svolte e gli eventi di un'esistenza non sono provocati solo da fatti reali, ma esse dipendono - in modo ancora più decisivo e preponderante - dalle revisioni e ricostruzioni della storia usate per raccontare di sé. In quest'ottica, si può affermare che le vite sono uno speciale tipo di *testi* - soggetti a revisione, esegesi e interpretazione variabile: quando le persone interpretano nuovamente la spiegazione della propria vita, esse non negano il precedente testo, ma negano l'interpretazione che di esso avevano dato.

Gli *episodi di rottura* - provocati da eventi oggettivi di cambiamento e dalla *revisione/re-interpretazione narrativa di sé* e della propria vita che essi innescano - organizzano la storia personale suddividendola in periodi diversi²⁰¹. La dimensione del *tempo* - delle molteplici verità del tempo - diviene allora essenziale. La costruzione narrativa del Sé individua nei momenti critici dell'esistenza il *punto* in cui la dimensione temporale usuale e implicita del vivere si incrina e l'individuo avverte lo scarto tra il proprio tempo vissuto e il tempo degli altri. L'aspetto temporale della narrazione è uno dei più importanti fattori che concorrono alla formazione dell'identità, perché evidenzia «la continua dialettica ri-costruttiva, polifonica, della memoria»²⁰². La retrospezione si traduce in introspezione: parlare e scrivere di sé,

¹⁹⁷ J. L. Borges, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1985.

¹⁹⁸ J. S. Bruner, *Life as narrative*, in *Social Research*, vol. 54 (1), pp. 1-17, 1987 (cit. in R. Lorenzetti, S. Stame (a cura di), *Narrazione e identità*, Roma - Bari, Laterza, 2004).

¹⁹⁹ J. S. Bruner, *Life as narrative*, in *Social Research*, vol. 54 (1), pp. 1-17, 1987 (cit. in R. Lorenzetti, S. Stame (a cura di), *Narrazione e identità*, Roma - Bari, Laterza, 2004).

²⁰⁰ M. Groppo, V. Ornaghi, I. Grazzani, L. Carrubba, *La psicologia culturale di Bruner. Aspetti teorici ed empirici*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999.

²⁰¹ J. S. Bruner, *The remembered self*, in U. Neisser, R. Fivush, a cura di, *The remembering self: construction and accuracy in self-narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

²⁰² R. Lorenzetti, S. Stame (a cura di), *Narrazione e identità*, Roma - Bari, Laterza, 2004.

infatti, trasforma nuovamente il proprio Sé, facendone quasi «un teatro dell'immaginario»²⁰³, come scrive Demetrio. L'interiorità, nel momento in cui si costruisce grazie ai ricordi, è *autrice* di vite nuove. L'incontro con la memoria modifica la mente strutturalmente: diventa un processo di *creazione* dell'identità. La costruzione del Sé non può che essere tensione vitale e si rivela una nuova amicizia con se stessi come dinanzi a uno *straniero*. Come sottolinea Jedlowski²⁰⁴, raccontandosi (anche quando lo si fa in silenzio e da soli, come scrivendo un diario), non si può fare a meno di collocarsi in relazione al punto di vista di un ascoltatore implicito, rispetto ai cui interessi e alle cui norme si organizza il discorso: «per assumermi come un me di cui io possa parlare non posso prescindere dal discorso dell'*altro* – o piuttosto dalla fantasia del suo ascolto»²⁰⁵. La funzione di *distanziamento* consentita dalla narrazione ha un importante valore: lo strumento narrativo consente infatti di trovare un modo originale di rileggere la propria esperienza con quell'oggettività di cui spesso si avverte il bisogno, per vedere «se stesso come un altro»²⁰⁶. La narrazione può essere una maniera potente di guardare alla propria vita in modo distaccato, con una capacità di analisi più avvertita e consapevole. Si può guardare alla propria storia come se fosse quella di qualcun altro, attribuendo significato alle varie svolte: Demetrio²⁰⁷ parla di “*bilocalizzazione cognitiva*” per indicare questo processo di distanziamento in cui l'individuo, costruendo e vivendo un racconto, crea un altro da sé, si sdoppia, e così si guarda agire. La *bi-localizzazione cognitiva* – nel ripiegamento introspettivo e nell'intimità dell'analisi di se stessi – «pare rappresentare uno dei tratti più caratterizzanti di quanto si configura come una preziosa modalità di apprendimento nelle diverse età della vita, rispetto alle quali conosce caratterizzazioni sue proprie ed originali, assai fertili sul piano della formazione del pensiero e dei modi di pensare del bambino, dell'adolescente, dell'adulto e dell'anziano»²⁰⁸. La bi-localizzazione cognitiva viene a configurarsi come la capacità di scoprirsi dotati della *possibilità di dividersi senza perdersi*, autonegarsi, annullarsi: è la capacità di essere qui e contemporaneamente *nell'allora* della reminiscenza di sé; di abitare il presente e contemporaneamente il passato o il futuro; di riscoprirsi attraverso l'immagine di un altro da sé. Per poter ritrovarsi l'individuo deve *perdersi*, prendere le distanze da sé, in un distanziamento *creativo* che consente di osservare e analizzare la propria vita come se fosse quella di un altro. La bi-localizzazione cognitiva è dunque la scoperta della propria *alterità* che, in tal modo, insegna a praticare una via che è, al contempo, un'attività della mente e una

²⁰³ D. Demetrio, *op. cit.* .

²⁰⁴ P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.

²⁰⁵ P. Jedlowski, *op. cit.*

²⁰⁶ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990 ; trad. it. Sé come un altro, Jaca Book, Milano, 1993.

²⁰⁷ D. Demetrio, *L'età adulta. Teorie dell'identità e pedagogie dello sviluppo*, Roma, Carocci, 2003.

²⁰⁸ D. Demetrio (a cura di), *Per una didattica dell'intelligenza. Il metodo autobiografico nello sviluppo cognitivo*, Franco Angeli, Milano, 1995.

possibilità di benessere: una “*cura di sé*” che si compie non attraverso la dimenticanza, ma attraverso la scoperta di essere altri da sé. Curiosamente, quella che è una *finzione* - lo sdoppiamento - aiuta l'individuo a ritrovare la propria identità, consentendogli di rivisitare il presente attraverso il passato (pur utilizzando le capacità mentali e narrative del presente) e di individuare nel passato le tracce della continuità e della discontinuità, dei *non-ritorni*, del riproporsi di emozioni e desideri, dei *conti in sospeso*, del finito e dell'infinito. Tutto questo infatti richiede una ridescrizione di sé che obbliga l'individuo a far dialogare incessantemente vita interiore ed esteriore. E dove, la prima, si rivela nella ricerca del dettaglio del proprio mosaico esistenziale e nel seguire i frammenti lasciati sul cammino del tempo e nel dividerli, segmentarli, moltiplicarli; la seconda appartiene alla visione complessiva di ciò che, anche socialmente, si è stati, alla fisionomia delle parti addizionate giorno dopo giorno alle quali si è attribuita una logica o un disegno. Conversare con se stessi si traduce nell'elaborare il proprio *testo*, esplorando immagini di sé fino a quel momento ignorate e perseguendo contestualmente una ricomposizione delle parti per comprendersi. Il raccontare trasmette così la sensazione benefica di *tenere insieme*. È come se si stabilisse una sorta di *internet interiore*: l'universo esistenziale costruito nel corso della vita è, infatti, un *universo telematico*, che sta insieme grazie a due condizioni: la spinta misteriosa che intende accendere questi circuiti tra i luoghi senza più tempo della *memoria* e la constatazione che il dialogo tra punti diversi della memoria genera utilità e benefici. Tutto questo vagare da uno spazio all'altro della mente costruisce inter-spazi e corridoi che restituiscono all'individuo la giovevole sensazione di sentirsi molte, tante, tantissime dimensioni e di crearne di nuove. L'introspezione sviluppa quindi un senso di pienezza e di *autonutrimiento*; si avverte che ci si è autoalimentati non attraverso le semplici rievocazioni, ma mediante la *trama interiore* che si è costruita e che ha dato luogo a immagini, forme, nuove storie. Le narrazioni sostengono la persona nell'elaborazione di attività *poietiche* e *creatrici* e - attraverso l'*esercizio dell'immaginario* - assumono una *valenza terapeutica*: nel narrare, la costruzione di una storia struttura la propria visione del mondo²⁰⁹, dando forma all'esperienza delle relazioni con se stessi, con gli altri e con le cose del mondo.

La narrazione di sé consente dunque una presa di distanza, offrendo la possibilità di convalidare, tramite processi di valorizzazione, il *portato esperienziale*, il vissuto dei soggetti. L'identità narrativa trova nella storia di vita la sua distensione temporale, ossia il dinamismo continuo della sua permanenza, l'*«esistenza irripetibile di un insostituibile»*²¹⁰. In una continua attività di negoziazione tra le diverse componenti del Sé, l'individuo può giungere ad

²⁰⁹ S. J. Bruner, *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

²¹⁰ A. Cavarero, *op. cit.*

appropriarsi o a ridefinire la propria identità e a riprendere in mano la propria esistenza²¹¹. Il riflettere su se stessi - *narrandosi* - diventa opera di creazione e *riparazione del Sé*, un'attività al tempo stesso generativa e trasformativa, che «rende possibile uno slancio vitale come bisogno di rinascita»²¹². Fermarsi un istante a riflettere, a far ordine e a mettersi in ordine, non su chi si è in quel momento di crisi, bensì sulla propria *intera traiettoria*, è «una sorsata che dà coraggio, il coraggio tratto dalla visione complessiva che tra guai e difficoltà tuttavia si è stati qualche cosa prima di quel mattino: è una forma di silenziosa, gratuita, invisibile cura di sé»²¹³. La narrazione della propria storia è una sorta di farmaco, una cura, per il Sé postmoderno: il *lavoro autobiografico della mente* ha - come sottolinea Demetrio - il potere di curare attraverso l'indulgente “presa in carico” dell'inevitabile *fatica di vivere* e, inoltre, riconciliando le parti di sé divise, risponde al bisogno di riunificazione e al desiderio di coerenza.

²¹¹ A. Melucci, *Il gioco dell'io: il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

²¹² O. M. Valastro, *Immaginario, narrazione e scrittura di sé: le pratiche narrative come spazio transizionale e luogo dell'immaginario per reincantare se stessi e il mondo*, in “Magma” vol. 4, n. 3 Luglio/Settembre 2006, Rivista elettronica - Periodico trimestrale specializzato in Approcci e metodologie qualitative. Direttore editoriale e responsabile: O. M. Valastro.

²¹³ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

II. 3. 2. Dalla crisi al cambiamento: *immagini di sé*

«Solo quando ci si è trovati,
bisogna imparare a
perdersi
ogni tanto
e poi ritrovarsi:
premessi che
si sia pensatori.»²¹⁴

«Nessun colloquio con se stessi può essere
del tutto sterile: qualcosa ne viene
fuori per forza, non foss'altro
la speranza di ritrovarsi un giorno.»²¹⁵

Come avverte Bruno Rossi, «in questo tempo di grande inquietudine e di notevoli incertezze, non appare traguardo di poco conto quello di suscitare nella persona una disposizione a interpretare e decidere, a progettare scelte consapevoli e intelligenti, e pertanto non acritiche o velleitarie o parziali o incoerenti, dinanzi alla cospicua complessità nella quale essa vive»²¹⁶. Del resto, il valore più caratteristico della società postmoderna è, come scrive Bauman, «un meta-valore, il valore supremo in relazione al quale tutti gli altri valori sono chiamati a giustificare il loro merito»: una vita *felice*²¹⁷. Elaborare un *progetto di sé* orientato ad una vita felice è quindi un compito di primaria importanza, forse uno dei pochi compiti irrinunciabili per il soggetto, specialmente di fronte a un incontestabile aumento della complessità e delle sollecitazioni cui è sottoposto. Il progetto esistenziale individuale viene a configurarsi come una *costruzione narrativa* di sé, in cui esperienze pregresse, desideri, vincoli sociali si combinano in un determinato modo. Il progetto è dunque una particolare lettura

²¹⁴ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, tr. it. Newton Compton, Roma, 1979.

²¹⁵ E. M. Cioran, *Al culmine della disperazione*, trad. it., Adelphi, Milano, 1998.

²¹⁶ B. Rossi, *Identità e orientamento, prospettive pedagogiche*, in F. Batini, R. Zaccaria (a cura di), *Per un orientamento narrativo*, Franco Angeli, Milano, 2000.

²¹⁷ Z. Bauman, *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2008 (*Il volume raccoglie la lezione magistrale tenuta da Zygmunt Bauman a Bologna, in occasione dell'anno scolastico 2007-2008*).

della realtà entro cui dare un ordine e una priorità alle cose che si desiderano raggiungere o avere, decidendo i modi e la quantità dell'impegno necessario: è il senso stesso della vita, «un fare con un senso»²¹⁸. La conoscenza del progetto di vita è però spesso deformata dalle paure e dai desideri - quelli del presente e quelli del passato: «spesso è come rattoppata dalle razionalizzazioni con cui si sono dovute chiudere esperienze difficili a capirsi o a vivere»²¹⁹. Ma è anche un *guardarsi allo specchio*, vedersi come si è, cosa si è capaci di fare, affrontando le difficoltà e le delusioni, senza cullarsi in comode ma inutili illusioni. *Fare secondo un progetto* è agire secondo una strategia, che può avere cadute ed errori ma, nel tempo, dà il senso complessivo della vita.

Il progetto di sé non è dato per sempre, ma si caratterizza per la sua *dinamicità*, il suo perenne divenire, le continue sollecitazioni e risposte da dare: è «una continua scoperta della direzione da imprimere alla vita»²²⁰. Un disegno di sé è essenziale per iniziare a costruire, anzi si può dire che serve principalmente a questo. Pertanto, è necessario saper programmare e programarsi: il programma è infatti «una ragionata intuizione del futuro»²²¹, un piano d'azione, calcolato sulle proprie forze e risorse e articolato su azioni e obiettivi a breve, medio e lungo termine. Nel suo divenire esso si modificherà in virtù di nuove scelte, interessi, contrattempi, ma la sua *forza propulsiva* avrà permesso al soggetto di recitare un ruolo attivo. Pertanto si rivela imprescindibile *saper decidere*, perché ogni evento pone di fronte a una decisione, di poco conto o molto importante²²². E in nessun'altra epoca la necessità di compiere scelte è stata così profondamente sentita come nella *società postmoderna*: «scegliere è divenuta un'attività dolorosamente consapevole, da quando viene condotta in condizioni di straziante, ma incurabile incertezza»²²³. Sviluppare una capacità decisionale che si basi sulle spinte profonde, sugli obiettivi di un progetto di vita e non su istinti e pregiudizi, è essenziale per un dispiegarsi fattivo della forza creativa innata in ogni soggetto e, di conseguenza, per la riuscita del progetto di sé. Si delinea il concetto di *empowerment* inteso come quell'«emancipazione che avviene attraverso l'arte e il progetto di esistere» e «attraverso la revisione critica delle condizioni materiali di vita»²²⁴. Le scelte - di quantità e qualità tali da far comparire sempre più frequentemente fenomeni di disagio o vera e propria angoscia

²¹⁸ M. Livolsi, *Identità e progetto: l'attore sociale nella società contemporanea*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987

²¹⁹ M. Livolsi, *op.cit.*

²²⁰ S. De Pieri, *Orientamento educativo e accompagnamento vocazionale*, Rivoli, Leumann, 2000, in F. Batini, G. Del Sarto, *Narrazioni di narrazioni. Orientamento narrativo e progetto di vita*, Edizioni Erickson, Trento, 2005.

²²¹ S. De Pieri, *op. cit.*

²²² M. Livolsi, *Identità e progetto: l'attore sociale nella società contemporanea*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987.

²²³ Z. Bauman, *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2008 (*Il volume raccoglie la lezione magistrale tenuta da Zygmunt Bauman a Bologna, in occasione dell'anno scolastico 2007-2008*).

²²⁴ L. Formenti, *La formazione autobiografica: confronti tra modelli e riflessioni, tra teoria e prassi*, Milano, Guerini, (Dimensioni educative), 1998.

esistenziale - si reiterano e non si situano più in momenti socialmente o comunque esternamente definiti rispetto al soggetto. La nozione di *empowerment* si configura, dunque, come opportunità e condizione adeguata alla diffusione del *potere di essere se stessi* attraverso un'appropriazione e ri-appropriazione di sé in una dimensione *transizionale*, facilitando l'acquisizione di una maggiore consapevolezza della propria storia di vita e sostenendo la capacità di progettarsi nel mondo e nella relazione con gli altri.

Come ha osservato Zigmunt Bauman, la nozione di *autopoiesi* è tesa a «inglobare e incapsulare l'essenza della condizione umana»²²⁵. Nell'autocreazione si incontrano narrazione, analisi degli obiettivi e della molteplicità degli strumenti per costruire e ricostruire il filo delle esperienze al fine di proiettare l'identità personale in *futuri possibili*, creando interconnessioni tra ieri e oggi e coniugando dimensione soggettiva e realtà esterna. In questo processo di *autocreazione* e proiezione di sé in futuri possibili, la fantasia - o sogno a occhi aperti - gioca un ruolo essenziale. La fantasia costituisce, infatti, una parte essenziale delle storie. L'immaginazione è il principale strumento di adattamento dell'umanità: senza di esso, non sarebbe possibile rappresentarsi un'alternativa mentale ai disagi o alle privazioni, né pianificare il corso futuro di un'azione²²⁶. Una fantasia è «una storia immaginaria o un dialogo interno che generalmente adempie alla funzione, più o meno trasparente, di gratificare i nostri desideri»²²⁷. La fantasia si situa nel contesto dell'immaginazione, che dipende dall'abilità di creare e *manipolare i simboli*: è la capacità mentale di pensare a possibilità che vanno oltre l'evidenza delle percezioni sensoriali immediate. L'immaginazione permette dunque di contemplare un'alternativa al mondo reale delle persone, dei luoghi e delle cose, un'alternativa alle barriere temporali del passato e del presente. Oltre a creare una condizione generale di speranza, la fantasia può dare alla speranza una base pratica, agendo a ogni stadio della vita come una *prova generale* di un'azione futura; come *canovaccio* che può essere incorporato in un progetto di vita; come *schema di riferimento* per comportamenti che potranno essere sia traduzioni letterali (messe in atto) sia espressioni simboliche del suo contenuto narrativo. E forse la funzione più irresistibile della fantasia è proprio quella di creare *un'atmosfera di speranza* nel futuro anche in situazioni apparentemente *senza via d'uscita* - nei momenti di rottura della propria biografia - e di dare la forza a ciascuno di sopportarle. Non a caso, un tipo di fantasie che si rivela determinante nel *proiettare* il proprio Sé è rappresentato

²²⁵ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd. Oxford, 2000; tr. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 241.

²²⁶ E. Spector Person, *By Force of Fantasy How we make our lives*, Penguin Books, Londra, 1996; trad. it. *Sogni a occhi aperti. Come la fantasia trasforma la nostra vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.

²²⁷ E. Spector Person, *By Force of Fantasy How we make our lives*, Penguin Books, Londra, 1996; trad. it. *Sogni a occhi aperti. Come la fantasia trasforma la nostra vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.

dalle fantasie *generative*, che sono le fantasie più legate alle prove di vita²²⁸ e che si focalizzano sul futuro. Benché attingano alla fantasia inconscia, esse ne sono un po' più lontane - quindi appaiono più razionali e comprensibili - e spesso si riferiscono direttamente a preoccupazioni attuali o ad aspirazioni per il futuro. Ogni individuo possiede un certo numero di fantasie generative che sono sempre in evoluzione. Ed è proprio attraverso le narrazioni di questo particolare tipo di fantasie che si assiste ai possibili scenari della propria vita a venire.

Non è un caso certo che l'attenzione e l'interesse verso la *creatività*²²⁹ siano cresciuti in misura esponenziale negli ultimi trent'anni. In una società che si fa sempre più mobile e aperta e che è continuamente sollecitata a cambiare, diventano essenziali per l'individuo le qualità di *flessibilità* e di *adattamento*, la capacità di far fronte ai problemi e di prendere decisioni. La creatività, o *immaginazione creativa* - che si esprime simbolicamente nel moto e nella trasformazione costante - rappresenta una dimensione propria dell'equilibrio psico-fisico di ogni individuo. Grazie ad essa, «[...]l'io fluttua tra posizioni differenti e addirittura opposte, e ha la capacità di dotare *immaginativamente* ciascuna posizione di una voce in modo tale che si possono stabilire relazioni dialogiche tra posizioni. Le voci funzionano come personaggi in una storia, coinvolti in un processo di domanda e risposta, accordo e disaccordo. Ciascuno di loro ha una storia da raccontare sulle proprie esperienze dal proprio punto di vista. Come voci diverse, questi personaggi scambiano informazioni sui loro rispettivi *Me*, risultanti in un sé complesso, narrativamente strutturato»²³⁰. La creatività²³¹, infatti, non è esclusivamente un attributo dei *grandi uomini*, bensì di ogni essere umano²³², cui consente di evolvere, trasformando e migliorando ogni aspetto della sua vita. Il requisito di base dell'adattamento al mondo sembra così ancorarsi su risorse evolutive che mettono la persona in grado di far fronte in modo originale alle sollecitazioni ambientali. L'*adattamento creativo* - che si contrappone alla tendenza a ripetere prototipi comportamentali noti,

²²⁸ E. Spector Person, *op. cit.*

²²⁹ La parola "*creatività*" compare nei dizionari alla fine del diciannovesimo secolo, ma rimane confinata al linguaggio degli specialisti. L'aggettivo "*creativo*" ha invece una storia di parecchi secoli, ma con il significato di ciò *che è pertinente la creazione, che ha la qualità, l'abilità o il potere di creare*. Solo di recente il termine creativo si è caricato di connotazioni che lo rendono sinonimo di produttivo, inventivo, fantasioso. La parola creatività è dunque recente e corrisponde a uno sviluppo moderno del modo di pensare l'attività umana, che è maturato principalmente in ambito filosofico e psicologico dalla fine del diciannovesimo secolo e ha avuto uno sviluppo progressivo all'interno del dibattito teorico e della ricerca scientifica. Cfr. A. Melucci, a cura di, *Creatività. Miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, 1994.

²³⁰ H. J. Hermans, *The dialogical self as a society of mind*, in *Theory & Psychology*, vol. 12 (2), pp. 147-60.

²³¹ Come ha osservato Fromm, si può parlare di creatività in due diverse accezioni: la *creatività* può essere intesa come il *creare qualcosa di nuovo, qualcosa che può essere visto o udito da altri* (una pittura, una sinfonia, un romanzo); oppure, nei termini di un *atteggiamento creativo*, che è la condizione preliminare di qualsiasi creazione tangibile, e che può esistere perfino quando non crea nulla nel mondo delle cose. Il primo tipo di creatività, la creatività dell'artista, è condizionato da una quantità di fattori: dal talento e da determinate condizioni economiche e sociali che consentono a un individuo di sviluppare il talento mediante lo studio e l'applicazione. Il secondo tipo, l'*atteggiamento creativo*, è la creatività intesa come elemento del carattere. - Cfr. E. Fromm, *L'atteggiamento creativo*, in H. H. Anderson (a cura di), *La creatività e le sue prospettive: relazioni presentate al simposio interdisciplinare sulla creatività promosso dalla Michigan State University, U.S.A.*, 3. ed., Brescia, La Scuola, 1980.

²³² S. Arieti, *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico Editore (edizione italiana a cura di M. Bacciagaluppi e M. Bacciagaluppi Mazza), Roma, 1999.

collaudati e certi, ma spesso inadatti e impropri al contesto così come di volta in volta si definisce nel *qui-e-ora* di ogni esperienza - dà all'individuo un senso di soddisfazione e può eliminare il senso di frustrazione che spesso l'attanaglia, fornendo così un atteggiamento positivo di base riguardo a se stessi e alla propria vita. Dalla *percezione della mancanza* - di un senso di incompletezza, di disordine, vuoto e, dunque, di sofferenza - si mobilita una sorta di *energia* o *spinta vitale* o propensione a cercare e a fare, capace di sostenere un *progetto di trasformazione* del campo stesso in cui ha luogo l'esperienza: la creatività umana si serve di ciò che è già esistente e disponibile e lo trasforma in modi imprevedibili. Il processo creativo va oltre i mezzi abituali con cui si entra in rapporto con l'ambiente o con se stessi: esso determina ciò che viene considerato un arricchimento auspicabile dell'esperienza umana. Come sottolinea Arieti, la creatività mostra «che l'universo tangibile, visibile e udibile è infinitesimale in confronto a quello che aspetta di essere scoperto attraverso l'esplorazione del mondo esterno e della psiche umana»²³³.

Per poter avere un atteggiamento creativo, però, è necessario sviluppare alcune fondamentali capacità²³⁴, la più preziosa delle quali, soprattutto per l'individuo postmoderno, è quella che viene definita *disposizione a nascere ogni giorno*. L'uomo infatti è dominato da una dicotomia tutta particolare: da una parte egli teme di abbandonare la condizione precedente che - pur mediocre e insoddisfacente - gli infonde sicurezza, perché a lui familiare; dall'altra vorrebbe arrivare a una condizione nuova che gli schiudesse la possibilità d'impiegare più liberamente e più completamente le proprie forze. Ma «ogni atto natale esige il *coraggio* di abbandonare qualcosa, [...] di abbandonare alla fine tutte le certezze e di affidarsi a una cosa sola: ai propri poteri di essere consapevoli e di rispondere, vale a dire alla propria creatività»²³⁵. *Essere creativi* significa, in tal senso, considerare tutto il processo vitale come *un processo della nascita*. Molti muoiono senza essere nati completamente: «creatività significa, invece, aver portato a termine la propria nascita prima di morire»²³⁶.

L'individuo postmoderno, dilaniato dall'enigma della scelta migliore e spesso prigioniero di una *logica controfattuale*²³⁷, può dunque sfuggire alla vacuità del suo tempo, può dare un *senso* alla vita, a patto di avere *coraggio*: il coraggio di *saper riflettere su se stessi*; il coraggio di *saper morire per rinascere*; il coraggio di *saper scegliere*, laddove la scelta non implica più una semplice

²³³ S. Arieti, *op. cit.*

²³⁴ La capacità di essere *perplexi*, *sorpresi*, di *meravigliarsi*; la *capacità di concentrazione*; la capacità di *fare esperienza di se stessi*; e, infine, la capacità di *accettare i conflitti* e di *rinascere ogni giorno*. - Cfr. E. Fromm, *L'atteggiamento creativo*, in H. H. Anderson (a cura di), *La creatività e le sue prospettive: relazioni presentate al simposio interdisciplinare sulla creatività promosso dalla Michigan State University*, U.S.A., 3. ed., Brescia, La Scuola, 1980.

²³⁵ E. Fromm, *L'atteggiamento creativo*, in H. H. Anderson (a cura di), *La creatività e le sue prospettive: relazioni presentate al simposio interdisciplinare sulla creatività promosso dalla Michigan State University*, U.S.A., 3. ed., Brescia, La scuola, 1980.

²³⁶ E. Fromm, *op. cit.*

²³⁷ A. Giddens, *Identità e società moderna*, Ipermedium Libri, Napoli, 1999.

rinuncia, ma - come ha ben evidenziato Bauman - equivale a tuffarsi in un mare tra le cui onde non sembrano affatto esserci isole stabili e sicure²³⁸. Laddove la centralità della *persona* diventa una sorta di nuovo paradigma dell'era postmoderna, è necessario *prendersi cura* della propria storia, della propria persona, attraverso un'attività *autopoietica* - una rappresentazione della condizione esistenziale che recupera l'immaginario e riavvicina l'universo simbolico e le sue capacità creatrici collocandole in una «tricotomia che mette in relazione il passato, il futuro e l'altrove»²³⁹.

²³⁸ Z. Bauman, *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2008 (Il volume raccoglie la lezione magistrale tenuta da Zygmunt Bauman a Bologna, in occasione dell'anno scolastico 2007-2008).

²³⁹ O. M. Valastro, *Immaginario, narrazione e scrittura di sé: le pratiche narrative come spazio transizionale e luogo dell'immaginario per reincantare se stessi e il mondo*, in "Magma" vol. 4, n. 3 Luglio/Settembre 2006, Rivista elettronica - Periodico trimestrale specializzato in Approcci e metodologie qualitative. Direttore editoriale e responsabile: O. M. Valastro.

III. NELL'EPOCA DELL'IMMAGINE DEL MONDO

«Le immagini sono diverse, multiple,
ma entrano in corrispondenza, in risonanza
le une con le altre, creano un'unicità,
una coesione che impregna la vita sociale,
le rappresentazioni di ognuno.»

- Michel Maffesoli

«State attenti a non prendere il cinema
sottogamba,
perché la profondità è spesso in superficie.
E niente appare più superficiale
e insieme profondo
di una favola semplice
che parla al cuore di tutti.»

- Billy Wilder

Sospeso nel vuoto come un funambulo, l'individuo dell'era postmoderna si vede costretto a camminare sul filo delle proprie contraddizioni e fragilità, avendo come obiettivo precipuo la conquista di una maggiore centratura del proprio sé, senza la quale il proprio percorso di vita risulterebbe vacuo e inconsistente. Il *Sé solido* proprio della modernità, unico e durevole nel tempo, si è trasformato in un essere nomade, in grado di soggiornare in una situazione spazio-temporale frammentata, in una serie di identità provvisorie, mutevoli, fluttuanti. All'*homo oeconomicus* tipico della prima modernità - in grado di coniugare l'interesse individuale e il bene comune - nell'era postmoderna è subentrato l'*homo psicologicus*²⁴⁰, preoccupato della propria autorealizzazione e volto alla ricerca pressante della propria

²⁴⁰ G. Pecchinenda, *Homunculus. Sociologia dell'identità e autonarrazione*, Liguori Editore, Napoli, 2008.

autenticità. L'uomo è diventato oggi un *enigma per se stesso*: l'identità è qualcosa che il soggetto deve creare e ricreare, da sé, in un processo continuo, graduale, ricco di chiaroscuri, di fallimenti, cadute, *morti* e rinascite. La dialettica tra il perdersi e il ritrovarsi viene a configurarsi come una condizione alla quale l'individuo non può sottrarsi. In un contesto in cui le possibilità e i limiti del Sé non vengono più orientati e delimitati dai ruoli tradizionali e dall'appartenenza sociale, l'individuo «sente il bisogno di auto-interrogarsi continuamente sui nuovi ed ignoti limiti o contorni della propria identità»²⁴¹. L'individuo postmoderno si ritrova a sperimentare un Sé che è in qualche modo *altro da sé*, collocandosi in una dimensione che favorisce uno sguardo riflessivo, al fine di potersi orientare in modo più sicuro di fronte alle proprie incertezze. L'identità si è fatta riflessiva: l'individuo ragiona su se stesso, sulla propria storia, attraverso il racconto che la sua stessa esperienza di vita gli rimanda, unitamente ai tanti altri racconti che riceve dai tanti attori sociali che popolano il suo *mondo della vita*. La narrazione di Sé a se stessi - e agli altri - costituisce una risorsa irrinunciabile e indispensabile per la tenuta del proprio Sé. Se è vero che la narrazione è ciò che ha sempre consentito all'uomo di attribuire senso agli eventi, è innegabile che in questo processo di acquisizione, interpretazione e costruzione di significati socialmente condivisi la sfera delle emozioni ha sempre rivestito un ruolo cruciale. Lo stesso atto attraverso il quale l'uomo, riflettendo su stesso e prendendo coscienza della sua identità, pronuncia la parola Io - atto fondatore della sua umanità - è nella sua essenza *emozionale*²⁴². Riflettere sul Sé postmoderno non può allora prescindere da un'attenta analisi della sfera delle emozioni, rilevanti tanto nella costruzione e tenuta dei legami sociali, quanto nel tracciare le linee guida del progetto del proprio Sé.

Diventa indispensabile per il soggetto della postmodernità saper ascoltare le proprie emozioni, dialogando con i propri stati d'animo e dando espressione compiuta ai propri bisogni emotivi più importanti, che in ultima analisi riguardano la sua capacità di *saper fare* e di *saper essere*, nel presente in cui vive, utilizzando le risorse di cui dispone, avendo cura di un Sé che, sebbene si presenti complesso e in frantumi, potrebbe tramutarsi in un terreno fertile e fecondo. Una delle sfide irrinunciabili, cui l'individuo non può sottrarsi, è costituita proprio dal riuscire a non essere fagocitato dalla *multifrenia*²⁴³ tipica dell'era postmoderna, riuscendo a dare unitarietà e autenticità ad un Sé dai tratti sempre più incerti e indefiniti. La resilienza diventa una capacità indispensabile, da acquisire con pazienza, coraggio e determinazione, in quanto consente di poter affrontare le numerose crisi e di superarle, senza andar incontro alla

²⁴¹ G. Pecchinenda, *Homunculus. Sociologia dell'identità e autonarrazione*, Liguori Editore, Napoli, 2008.

²⁴² M. Lacroix, *Il culto dell'emozione*, Milano, Vita e pensiero, 2002.

²⁴³ K. Gergen, *The saturated self: dilemmas of identity in contemporary life*, New York: Basic Books, 1991.

distruzione del proprio tessuto sociobiografico, ma rendendo quest'ultimo molto più resistente, ricco e pregevole.

Ascoltare se stessi, le proprie emozioni, implica accedere al proprio universo di *immagini interiori*, che costituisce una sorta di sottofondo musicale, che accompagna la vita del soggetto nel suo percorso di vita. Come ha sottolineato la sociologa Arlie Hochschild, pioniera della sociologia delle emozioni, l'emozione è una «cooperazione con un'immagine, un pensiero, un ricordo – cooperazione di cui l'individuo è consapevole»²⁴⁴. Emozioni ed immagini si alimentano vicendevolmente e in modo continuo e profondo. Nel definire se stessi, nel costruire percorsi di senso, intrapsichici e interpersonali, in una polifonia di voci e racconti, l'individuo attinge al proprio immaginario, che viene nutrito e plasmato costantemente dall'insieme di immagini, simboli, archetipi, miti propri della cultura in cui è immerso. Le immagini dei propri *Sé possibili* che si affollano nel suo *cinema mentale*²⁴⁵ rappresentano per l'individuo un carnet di soluzioni a vari problemi con cui di volta in volta egli è chiamato a misurarsi, ingaggiando vere e proprie lotte interiori tra passati mai del tutto risolti, presenti incompiuti, futuri più o meno chimerici. Nel *pensare se stesso* l'uomo non può che rappresentarsi, presentarsi, essere *immagine*.

L'«epoca dell'immagine del mondo»²⁴⁶ è dominata dalla produzione dell'artificiale e dalla moltiplicazione dei media: la proliferazione ossessiva dell'immagine copre tutto l'orizzonte dell'operare, si sovrappone alle relazioni intersoggettive, le fa diventare strutture variabili, funzionali alla riproduzione di immagini. La forza dell'immagine filmica è nel muoversi tra il mascheramento del visibile e la sua riformulazione differenziale, nell' *evocare il mondo per oltrepassarlo*, nel mostrarsi come copia apparente e nell'essere insieme similarità ingannevole e differenza dalla copia, *doppio differenziale*. La visibilità delle cose nell'immagine filmica è il modo in cui l'attività percettiva dello spettatore rielabora le unità visive riprese dal mondo e le trasforma in un divenire uniforme e dinamico, grazie ai meccanismi della psiche. Il meccanismo della nostra psiche - che è stato definito cinematografico²⁴⁷ - configura come *flussi di divenire* i materiali percepiti e fa della visibilità delle cose un *flusso percettivo, temporale, significante*: le immagini sono unità di visibile configurate che vengono ordinate dall'intervento percettivo-intellettuale dello spettatore²⁴⁸. È un'immagine radicata nell'orizzonte della variabilità e del divenire: è infatti negli orizzonti dell'apparire e dell'occultarsi, del trasformarsi delle cose, che si dà il visibile. L'immagine filmica è un possibile in cui tutto è processuale, in

²⁴⁴A. Russell, *Work, Feeling Rules, and Social Structure*, The American Journal of Sociology, Vol. 85, N. 3, 1979; tr. it. M. Cerulo (a cura di), *Arlie Russell Hochschild. Lavoro emozionale e struttura sociale*, Armando Editore, Roma, 2013, p.37.

²⁴⁵I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1993.

²⁴⁶M. Heidegger, *Holzwege*, Klosterman, Frankfurt a/M, 1950, trad. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 71.

²⁴⁷H. Bergson, *Oeuvres*, P.U.F., Paris, 1991, ed. orig. 1907.

²⁴⁸J. Aumont, *L'image*, Nathan, Paris, 1990, cap. IV.

cui la simulazione, la mutabilità, lo sparire e il divenire si danno tutti insieme in una complessità simbolica tutta particolare. L'immagine filmica dunque è un'illusione visiva, qualcosa che è percepibile soltanto grazie alla proiezione schermica: nella sua macro-artificialità, nella sua illusorietà strutturale, è insieme un'immagine *magica*, un'immagine che gioca sistematicamente sulla differenza tra *ciò che è* e *ciò che appare*, eppure è un'immagine che ha una ricchezza straordinaria di qualità visivo-dinamiche, di suggestioni cromatiche. Il cinema è uno dei territori privilegiati²⁴⁹ per interpretare la funzione dell'immagine e della produzione del visibile nella costituzione di quella che chiamiamo realtà. L'immagine filmica è segnata da un'ambiguità strutturale, da una plurivocità di componenti e strati, da un insieme di peculiarità visive, immaginarie e simboliche. Nel mondo tardo-moderno l'apparenza e i fenomeni si intrecciano profondamente e la realtà finisce per scomparire davanti all'apparenza. L'immagine filmica, oltre a riprodurre lo spazio, riproduce anche la durata temporale del movimento delle cose filmate: le immagini filmiche sono sempre fantasmatiche, dal momento che riproducono le cose non come sono, ma come le vive il cineasta. Le immagini del cinema dunque sono sempre *immagini di immagini di immagini*, sono cioè la riproduzione di un'immagine mentale che viene ad incarnarsi in un'immagine reale. Più che di immagini bisognerebbe forse parlare di simulacri: stessa qualità magica unita ad un forte potere di seduzione e di fascinazione generatore di quel piacere che cerchiamo quando andiamo al cinema. Mentre da un lato l'immagine filmica rinvia all'universo mediatico e alla *visual culture*, dall'altro è il luogo in cui l'individuo vede se stesso inserito nel mondo, come corpo attante e insieme percipiente. L'immagine filmica ha questa duplice valenza di inserire il visibile nella molteplicità delle reti comunicative e di mostrare il soggetto che fa parte del mondo e che si vede far parte del mondo. La capacità dell'immagine filmica di superare cosiddetta realtà e di delineare scene differenziali e somiglianti apre al cinema due territori antitetici come quelli delle idee e dell'inconscio, dell'intelletto e del fantasmatico. Il pensiero e l'inconscio, i concetti e i fantasmi, possono trovare nella complessità del testo filmico un orizzonte nuovo e significativo di oggettivazione. Le immagini filmiche reinventano il visibile e ne allargano l'orizzonte, aggiungendo qualcosa al mondo, penetrando nelle differenti e opposte profondità del pensiero e dell'inconscio²⁵⁰.

²⁴⁹ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2008.

²⁵⁰ P. Bertetto, *Op. cit.*

III. 1. L'*Homo sentiens* al cinema

III. 1. 1. Le emozioni come *emergenti sociali*

«Le emozioni hanno un carattere particolare
da cui non può fare astrazione
chi si occupa della vita sociale dei suoi simili.»

- Lucien Febvre

«Le emozioni costituiscono
il repertorio delle modalità secondo
le quali l'uomo recepisce il mondo,
ossia l'orizzonte delle sue possibilità.
L'emotività costituisce il paradigma
esistenziale dell'uomo.»

- Aldo Giorgio Gargani

La nostra vita quotidiana è intrisa di emozionalità, ossia caratterizzata da un misto di stati emozionali polimorfi, che influenzano comportamenti, atteggiamenti, pensieri, azioni, sia individuali che collettivi. La realtà sociale postmoderna è multiforme e ama celare nelle azioni sociali dell'individuo sfumature di emozionalità e razionalità. Come ci insegna la *Sociology of Emotions* statunitense *individuo razionale* ed *individuo emozionale* sono due anime dello stesso corpo: le azioni sociali postmoderne rappresentano forse con maggiore evidenza il connubio di emozione e ragione, ossia di quelle due facce della stessa medaglia che corrisponde all'agire sociale contemporaneo. Proteiforme e in cerca d'autore, il soggetto che la postmodernità sta plasmando è *Homo sentiens*, ossia un soggetto che agisce con emozionalità, ma conosce il potere che la sua capacità critica gli fornisce nella gestione dei suoi stati emozionali. Egli sa quanto sia consigliabile cogliere quella *intelligenza delle emozioni*

che potrebbe permettergli una maggiore comprensione delle situazioni sociali in cui si trova e agisce, nonché una più profonda capacità relazionale. Giddens individua proprio nella presenza di un soggetto che sviluppa un «progetto riflessivo del Sé»²⁵¹ una caratteristica saliente della contemporaneità. Il soggetto, *homo sentiens*, mai come oggi è chiamato a confrontarsi con se stesso, con tutti gli aspetti di Sé e «a impostare i tratti salienti della sua storia di vita e della propria personalità sui risultati di questa sua autoconsapevolezza»²⁵². E proprio in ragione della centralità rivestita dall'agire emozionale si è registrato nel panorama scientifico lo sviluppo di un interesse multidisciplinare via via sempre maggiore per la sfera emozionale. A partire dagli anni Sessanta infatti l'interesse per lo studio delle emozioni è notevolmente cresciuto, con un incremento sia della teoria che della ricerca. Sostenitori di questo nuovo interesse per le emozioni sono stati non solo gli psicologi, ma anche biologi, etologi, psichiatri e psicoanalisti, cui si sono aggiunti negli anni Ottanta anche i sociologi.

Se è vero che passioni, sentimenti, stati d'animo, emozioni animano da sempre la storia delle idee, il termine *emozione* si è affermato in realtà solo con lo sviluppo della moderna psicologia. L'emozione è un processo complesso che comprende aspetti neuro-fisiologici, espressivo-motori e fenomenologici²⁵³. Le emozioni dipendono dai bisogni dei soggetti o da reazioni immediate ad uno stimolo esterno e sono accompagnate da elementi cognitivi legati alla valutazione che il soggetto dà alla situazione. Tale valutazione è a sua volta collegata con la personalità del soggetto, con il suo livello culturale, con l'elaborazione di norme e valori: le emozioni hanno una struttura complessa costituita da più componenti. Le emozioni sono *stati di disposizione all'azione* e reazioni di *aggiustamento transitorio*: aiutano l'individuo a mantenere uno stato costante di fronte alle fluttuazioni ambientali. L'emozione può²⁵⁴ essere definita dunque come una *sindrome reattiva multidimensionale*, caratterizzata da aspetti fisiologici, cognitivi, motivazionali, espressivi e comportamentali. E questi aspetti catturarono l'attenzione di alcuni sociologi americani già agli inizi degli anni Settanta: è infatti in quel periodo che alcuni sociologi come Rorty, Hirschman e Sen mettono in discussione uno dei fondamenti stessi della sociologia, cioè l'idea di un attore sociale razionale, guidato nella sua condotta da una logica utilitaristica e strumentale rispetto alla quale le emozioni giocano «un ruolo residuale e socialmente irrilevante»²⁵⁵. Ci si rende conto di quanto astratto e parziale fosse un simile modello, nonché della sua incapacità intrinseca di cogliere la complessità dell'agire individuale e collettivo. Quest'ultimo, infatti, dipende anche dai modi di sentire e

²⁵¹ A. Giddens, *Identità e società moderna*, Ipermedium Libri, Napoli, 1999.

²⁵² P. De Nardis, *Sociologia del limite*, Meltemi, Roma, 2001.

²⁵³ C. E. Izard, *Human Emotions*, Plenum, New York, 1977.

²⁵⁴ M. W. Battacchi, *La dimensione evolutiva dell'esperienza emozionale*, in V. D'Urso, R. Trentin (a cura di), *Psicologia delle emozioni*, Laterza, Bari, 1988.

²⁵⁵ B. Cattarinussi, *Sentimenti, passioni, emozioni. Le radici del comportamento sociale*, Franco Angeli, Milano, 2013.

dai modi di gestire le proprie emozioni, che vengono ora a perdere quella funzione residuale o addirittura di disturbo messe in luce dalla sociologia classica e vengono riconosciute come parti integranti e *variabili intervenienti* dell'agire sociale. Come ha sottolineato Arlie Hochschild, «legami significativi emergono tra struttura sociale, regole del sentire, lavoro emozionale ed esperienza emotiva»²⁵⁶ e questi legami non possono più essere elusi o trascurati. La sociologia delle emozioni²⁵⁷ nasce dunque con la screpolatura dell'edificio dell'attore razionale²⁵⁸ alla metà degli anni Settanta e soprattutto con una nuova temperie culturale caratterizzata dall'attenzione al Sé, al mondo del privato e delle relazioni interpersonali, dall'ansia di autenticità e dalla rivalutazione dei modi di sentire. Le emozioni diventano così *oggetti di conoscenza*, di attenzione e di comunicazione sia nella vita quotidiana che nella riflessione sociologica. La cultura contemporanea dunque ha rotto una lunga censura rispetto alle emozioni, facendosi erede della rivoluzione psicoanalitica e di una nuova immagine della vita, che hanno posto al centro la *dimensione pulsionale* degli organismi superiori. Le nuove tendenze della ricerca intorno alla questione del soggetto hanno messo in rilievo la *radice emotiva* dei comportamenti umani. Le emozioni, le passioni, i sentimenti e gli affetti si sono mostrati come *matrici profonde di tutta la cultura*, anzi come i primi mattoni su cui essa viene a costituirsi. Tutto l'universo culturale si è venuto ridefinendo anche in relazione a questa rivoluzione, a questo campo di indagine che da periferico e parziale è diventato sempre più centrale e dominante.²⁵⁹

Le emozioni, come espressione delle pulsioni inconscie vengono a configurarsi come una *chiave privilegiata* per accedere al mondo interiore dell'individuo. E sebbene gli esseri umani preferiscano porre l'accento sulla propria razionalità, la loro natura resta eminentemente emotiva ed affettiva. Le emozioni e i sentimenti sono infatti per il soggetto il principale *legame* con cose e persone e le esperienze ammaestrano attraverso le emozioni che suscitano, prima che con i fatti o i ragionamenti su di loro.

È innegabile che l'*homo sentiens* stia prima dell'*homo sapiens* e *faber*: senza le emozioni, infatti, né la ratio né l'actio si strutturano, si definiscono e si realizzano, poiché implicano

²⁵⁶A. R. Hochschild, *Work, Feeling Rules and Social Structure*, The American Journal of Sociology, Vol. 85, No. 3, 1979, pp. 551-575, The University of Chicago Press, Chicago; tr. it. M. Cerulo (a cura di), *Lavoro emozionale e struttura sociale*, Armando Editore, Roma, 2013.

²⁵⁷ Esistono due tipi di orientamento (positivista e antipositivista, a seconda se si creda che le emozioni abbiano un'origine fisiologica e siano basilarmente immutabili, o che siano fatti cognitivi culturalmente dati); tre teorie *microsociologiche* (quella dello scambio comportamentale, la teoria del conflitto e l'interazionismo simbolico) e sei approcci sociologici allo studio delle emozioni e dei sentimenti (un approccio *funzionalista*, uno *positivista*, dello *scambio sociale*, uno di tipo *conflittualista*, un approccio *interazionista* ed infine uno di tipo *costruzionistico*). Cfr. G. Turnaturi (a cura di), *La sociologia delle emozioni*, Anabasi, Milano, 1995.

²⁵⁸ B. Cattarinussi, *Sentimenti, passioni, emozioni. Le radici del comportamento sociale*, Franco Angeli, Milano, 2013.

²⁵⁹ B. Cattarinussi, *op. cit.*

scelte, orientamenti valoriali e disposizioni soggettive²⁶⁰. Le emozioni sono centrali per la comprensione del comportamento umano, sia per quanto riguarda l'individuo e la sua storia privata, sia per quanto riguarda la società e i suoi valori collettivi «costituendo una sorta di *energia* che si riflette sulla visione del mondo, sulla solidarietà e sulla conflittualità, sull'organizzazione e sull'autorità»²⁶¹.

Per i sociologi - il cui obiettivo è quello di delineare il profilo e il ruolo di un *attore emozionale* - l'emozione non è un fenomeno meramente biologico o psicologico: tanto le origini quanto le conseguenze dell'emozione hanno un'importante componente sociale. La sociologia delle emozioni si fonda su alcuni assunti: le emozioni si costituiscono socialmente; sono attivate direttamente dalle relazioni che si instaurano fra gli attori; ogni società ha proprie regole su quali emozioni siano accettabili e su come esse debbano manifestarle; le emozioni e la loro espressione cambiano nel corso della storia; vanno distinte dalle loro espressioni e hanno un'importante funzione cognitiva. Se indubbiamente le emozioni allontanano spesso da una condotta razionale, è pur vero che svolgono frequentemente la funzione di motore e di medium di molti scambi sociali. Il modello è quello di un attore che non agisce solo in base ad un calcolo costi-benefici e che non è sempre coerente: il soggetto è un attore emozionale, che però non si contrappone all'attore razionale, ma ne costituisce una parte ineliminabile. Parlare di un attore puramente razionale o puramente emozionale è un'astrazione che impedisce la comprensione dell'agire individuale e collettivo. Sebbene l'intelligenza emotiva venga prima di quella razionale e rappresenti il primo contatto tra due persone, ciascun individuo mischia continuamente acuità emotiva ed intellettuale - nessuna delle due intelligenze potrebbe infatti funzionare da sola. La scoperta della rilevanza del fattore emotivo nelle situazioni sociali non significa sostituire il paradigma razionale con quello emozionale, ma riflettere sulle forme della loro *reciproca integrazione*, nella prospettiva di un superamento della dicotomia emozione/ragione. Il ricorso ai sentimenti sembra indispensabile per ritrovare una dimensione umana nella sua *interessanza*. Le emozioni permettono all'individuo di riflettere sul proprio agire quotidiano. Le emozioni si caratterizzano come elementi di un discorso che continuamente consente al soggetto, da una parte, di creare e modellare l'oggetto delle proprie emozioni e, dall'altra, lo identifica come *soggetto emozionale*. Il discorso emozionale si configura così come una *pratica sociale situata* che permette agli individui di *costruirsi* come esseri "attraversati" da emozioni in relazione continua con l'oggetto, l'evento o la persona che tali emozioni suscitano loro. Tale relazionismo emozionale crea un rapporto biunivoco tra

²⁶⁰ F. Cambi, (a cura di), *Nel conflitto delle emozioni*, Armando, Roma, 1998.

²⁶¹ P. Santangelo, *Le passioni nella Cina imperiale*, Marsilio, Padova, 1997.

emozioni e conoscenza, tra stati del sentire e interpretazione-comprensione della realtà che ci circonda. Le emozioni sono dunque importanti strumenti ermeneutici dalla duplice direzione: nei confronti di se stesso e verso le sfere di realtà nelle quali quotidianamente l'individuo si muove e opera²⁶².

L'epoca postmoderna ha prodotto moltissima conoscenza sulle emozioni: l'insieme dei discorsi sulle emozioni, l'insieme del lessico e delle metafore che il repertorio linguistico di una cultura proietta sulle emozioni, le interazioni sociali che si sviluppano attorno alle emozioni, i ruoli sociali che si chiamano ad evocarle. Tutto ciò stabilisce quali siano le emozioni che si accompagnano ad una società. Si tratta di emozioni come *oggetti sociali*, come oggetti cioè investiti di un *sensò di tipo sociale* che di per sé i semplici eventi fisiologici non hanno, e dunque di oggetti che cambiano con la società e che sono in grado di cambiare la società. Le emozioni, in quanto oggetti sociali, sono determinate dall'insieme delle norme, delle abitudini, degli standard di normalità che regolano il manifestarsi delle emozioni in una data società. Le regole dei modi di sentire e di espressione sono parte integrante di quella che Gordon²⁶³ ha chiamato *cultura emozionale*, la quale comprende inoltre *credenze riguardanti le emozioni*, concetti sul modo in cui dovremmo prestare attenzione, codificare, valutare, controllare ed esprimere le sensazioni.

La nozione di *cultura emozionale* permette di cogliere quasi visivamente il rapporto strettissimo di reciproca determinazione che esiste fra società ed emozioni provate dagli individui che ne fanno parte. Le emozioni si caratterizzano come elementi di un discorso che continuamente consente all'individuo di creare e modellare l'oggetto delle proprie emozioni e allo stesso tempo lo identifica come soggetto emozionale. La socializzazione delle emozioni varia da cultura a cultura e anche tra le famiglie. E si parla di *devianza emozionale* quando si pone in essere una discrepanza fra ciò che si sente in una determinata occasione e ciò che invece è prescritto dai feeling rules²⁶⁴. Esistono varie tecniche di elaborazione delle emozioni: cognitiva, fisica, espressiva. Con la prima, si cerca di cambiare un sentimento cambiando le immagini, le idee ed i pensieri ad esso associati, mentre la seconda, quella fisica, si indirizza ai sintomi somatici di una certa emozione. Infine, la tecnica espressiva consiste nell'agire sui gesti che esprimono un sentimento, per cambiare il sentimento stesso. Solitamente le tre tecniche coesistono²⁶⁵. Arlie Hochschild definisce il lavoro emozionale come «l'atto di

²⁶² Cfr. M. Cerulo, F. Crespi (a cura di), *Emozione e ragione nelle pratiche sociali*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno, 2013.

²⁶³ S. L. Gordon, *The Sociology of Sentiments and Emotion*, in M. Rosemberg e R.H. Turner (eds.), *Social Psychology. Sociological Perspectives*, Basic Books, New York, 1981.

²⁶⁴ Sono le regole che prescrivono per ogni occasione e situazione le emozioni ammesse e le forme appropriate della loro espressione. Cfr. P. A. Thoits, *Devianza emozionale: futuri obiettivi della ricerca*, in G. Turnaturi (a cura di), *La sociologia delle emozioni*, Anabasi, Milano, 1995.

²⁶⁵ A.R. Hochschild, *Per amore o per denaro. La commercializzazione della vita intima*, Il Mulino, Bologna, 2006.

provare a cambiare in grado o qualità un'emozione o un sentimento»²⁶⁶. Il lavoro emozionale differisce dal controllo o dalla soppressione dell'emozione e fa riferimento all'atto di evocare o dare una forma. E si può parlare di due tipi generali di lavoro emozionale: *evocazione*, in cui l'attenzione cognitiva va a un sentimento desiderato inizialmente assente, e *soppressione*, in cui l'attenzione cognitiva va a un sentimento indesiderato inizialmente assente. Il lavoro emozionale è spesso coadiuvato dalla creazione di un sistema di lavoro emozionale e può essere svolto dal Sé sul Sé, dal Sé sugli altri e dagli altri su di sé. Il lavoro volto a rendere l'emozione e il quadro convenzionale coerenti con la situazione è un lavoro in cui gli individui si impegnano continuamente e intimamente. Ma fanno ciò in ottemperanza a regole non interamente decise da loro stessi. Le indicazioni sociali che dirigono il modo in cui cerchiamo di sentire possono essere descritte come un insieme di regole socialmente condivise, per quanto spesso latenti. E conosciamo le regole dei modi di sentire anche da come gli altri reagiscono a ciò che deducono dalle nostre manifestazioni emozionali.

L' *homo sapiens* si trova oggi imbrigliato in una situazione di *ambivalenza emozionale*: da una parte è oggetto di una sorta di bombardamento emozionale, che potrebbe inficiare la sua capacità critica di analisi della realtà sociale per una omologazione al pensiero e alle azioni collettive; dall'altra è l'attore stesso a detenere la possibilità di utilizzare emozioni, sentimenti e passioni in maniera intelligente, ossia come strumenti di comprensione della realtà sociale. Per tentare di comprendere la vita umana, l'uomo e le sue azioni, è dunque necessario prendere in considerazione anche la funzione del mondo emotivo-affettivo, identificando in quest' ultimo la peculiare ricchezza dell'*humanum*. In effetti, una concezione della natura umana che trascuri il potere e la valenza delle emozioni si mostra del tutto parziale²⁶⁷. L'*homo sapiens* scopre in sé la tensione a ricominciare dall'ordine del cuore, a recuperare e ad avvalorare il suo *cuore pensante* come originario accesso al mondo, alla realtà intrapersonale e interpersonale, relazionale, sociale, giacché essere significa *sentire*.

Il fatto che oggi sempre più a livello individuale e collettivo, spontaneo e organizzato, di subculture e di istituzioni culturali, ci si è andati progressivamente occupando di *cosa sentiamo* e come sentiamo ha finito per legittimare l'attenzione verso le emozioni sia nel senso comune che nel sapere accademico²⁶⁸. E a ciò ha contribuito probabilmente oltre alla pratica

²⁶⁶ A. R. Hochschild, *Work, Feeling Rules and Social Structure*, The American Journal of Sociology, Vol. 85, No. 3, 1979, pp. 551-575, The University of Chicago Press, Chicago; tr. it. M. Cerulo (a cura di), *Lavoro emozionale e struttura sociale*, Armando Editore, Roma, 2013.

²⁶⁷ D. Aimò, *Tra emozioni, affetti e sentimenti. Riflessioni pedagogiche, prospettive educative*, EDUCatt, Università Cattolica, Milano, 2009.

²⁶⁸ G. Turnaturi (a cura di), *La sociologia delle emozioni*, Anabasi, Milano, 1995.

psicanalitica anche la diffusione del linguaggio sociologico²⁶⁹. Ma una diffusa rappresentazione delle emozioni si è attuata soprattutto attraverso i mezzi di comunicazione di massa, e in particolar modo attraverso fiction televisiva e cinema.

²⁶⁹ Negli anni Settanta e Ottanta sono sorti corsi di laurea e facoltà di psicologia e hanno avuto larga diffusione riviste di carattere psicologico e psicoanalitico.

III. 1. 2. I geroglifici di un linguaggio affettivo: la magia delle immagini cinematografiche

«I film sono come sogni, sono come musica.
Nessun'arte passa la nostra coscienza
come il cinema che va diretto alle nostre
sensazioni, più nel profondo,
nelle stanze scure della nostra anima.»

- Ingmar Bergman

La settima arte può essere considerata un grande sistema di produzione del pensare collettivo, al pari di tutti i mass media, ma con un potere di fascinazione maggiore, poiché spinge a *guardarsi dentro*, a confrontarsi con le emozioni più profonde²⁷⁰. Il sociologo Edgar Morin, in un suo ben noto saggio²⁷¹, ha analizzato il fenomeno cinematografico, con l'intento di rilanciare attraverso il cinema, questioni fondamentali legate alla *percezione della realtà*, alla *vita interiore* e spirituale e, più in generale, alla *dimensione psichica e antropologica dell'uomo*. L'immagine per Morin «non è solo il punto di incontro tra reale e immaginario, ma è l'atto costitutivo radicale e simultaneo del reale e dell'immaginario»²⁷². L'immagine mentale prodotta dalle percezioni sensoriali e dai processi mentali può essere considerata come medium primario della conoscenza. Attraverso questa immagine mentale l'uomo si forma una rappresentazione e dunque un'interpretazione del reale. Il cinema, dal canto suo, proprio come ogni figurazione (pittura, disegno) è un'immagine di un'immagine, ma in quanto «rappresentazione di rappresentazione viva, ci chiama a riflettere sull'immaginario della realtà e sulla realtà dell'immaginario»²⁷³.

Poiché l'immagine è, secondo Morin, l'atto costitutivo del reale, e al tempo stesso dell'immaginario, il cinema somiglia strutturalmente (in quanto composto di immagini

²⁷⁰ L. E. Beutler, S. Cinti Luciani, *Proiezioni terapeutiche. Il cineforum della consapevolezza per una cura da Oscar*, Sovera Edizioni, Roma, 2008.

²⁷¹ E. Morin, *Le Cinema ou l'homme Imaginaire: essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1956; trad. it. *Il Cinema o l'Uomo immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.

²⁷² E. Morin, *po. cit.*, p. 7.

²⁷³ E. Morin, *op. cit.* p. IX.

percettive in movimento) al modo in cui l'uomo percepisce, comprende e figura il mondo. A partire da queste premesse Morin procede ad una analisi del modo in cui il cinema evoca e oggettivizza fenomeni caratteristici della dimensione psichica dell'uomo, e in particolare della sua *superficie magica*, fra cui il doppio, con cui il cinema condivide una natura fondata sulla *presenza dell'assenza* e i processi di proiezione e di identificazione.

«Altro e superiore, il doppio detiene la sua forza magica»²⁷⁴. Intendendo per *magia* un certo stadio o certi stati dello spirito umano, Morin ritiene che il cinema rappresenti l'affioramento della dimensione magica in epoca capitalistica: esso è la forma della magia dell'epoca industriale. Morin parla a questo proposito di *emozionalità dell'immagine*: l'affettività è un attributo distintivo dell'immagine cinematografica. Si tratta di un'affettività a sua volta *magica*, direttamente dipendente dall'analogia fra strutture dell'immaginario - doppio, metamorfosi, sogno, fantasma - e immagine cinematografica.

La qualità *affettiva* del cinema è il prodotto della sua prossimità con fenomeni come il riflesso, l'ombra, il sogno, con i quali il cinema condivide i processi di alienazione-proiezione della soggettività dell'uomo. In quanto processo di sdoppiamento del mondo, l'immagine possiede altri valori emozionali, legati questa volta alla tensione che si sprigiona tra percezione reale e percezione immaginaria del mondo. È proprio il continuo rilancio fra una somiglianza da riflesso e un'alterità da doppio che fonda la natura al tempo stesso affascinante e perturbante dell'immagine, perennemente in bilico fra somiglianza e dissomiglianza.

Il cinema manifesta bene questa continua tensione e questa sua vicinanza alle forme dell'immaginario magico dell'uomo attraverso le forme del suo linguaggio e i generi del suo discorso e ha il potere di creare un tempo magico (soggettivo-affettivo) le cui dimensioni si ritrovano indifferenziate, in osmosi, come sono nello spirito umano - per il quale sono simultaneamente presenti e confusi il ricordo del passato, il futuro immaginario e il momento vissuto. Doppio e metamorfosi costituiscono i poli magici di un dispositivo che incarna e restituisce la dimensione arcaica dell'uomo nei suoi complessi di base, paura della morte e ricerca dell'immortalità. Attraverso il doppio e la metamorfosi (intesa come processo di morte e rinascita), il cinema si carica di valori che rimandano direttamente ai meccanismi psichici profondi dell'antropologia umana, dalla cui attivazione scaturisce il *valore magico-affettivo* dell'esperienza cinematografica.

²⁷⁴ E. Morin, *Le Cinema ou l'homme Imaginaire: essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1956; trad. it. *Il Cinema o l'Uomo immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016, p. 35.

Tale valore inoltre, grazie alla natura fotografica dell'immagine, appare ulteriormente amplificato dall'attivazione di antropomorfismo e cosmomorfismo, vale a dire, rispettivamente, il fenomeno che carica di sembianze e attitudini umane gli oggetti e il fenomeno che carica di presenza cosmica l'uomo. L'immaginario scrive Morin è «la pratica magica spontanea dello spirito che sogna»²⁷⁵.

Il cinema sarebbe allora il *moderno linguaggio dell'immaginario*, un flusso affettivo-magico, un flusso che dà forma all'immaginario dell'uomo perché si origina e cresce a partire dalla continua proiezione della sua immaginazione (dimensione soggettiva) nell'immagine (dimensione oggettiva). Le proiezioni indicano un processo universale e multiforme in cui i bisogni, le aspirazioni, i sentimenti e le ossessioni del soggetto si proiettano all'esterno, non solo sottoforma di sogni e immaginazioni, ma su ogni cosa e su ogni essere: nello stadio automorfico l'uomo tende ad attribuire a colui che sta giudicando il carattere e le tendenze che gli sono propri, mentre nello sdoppiamento - stadio puramente immaginario - l'uomo proietta se stesso in una visione allucinata. Lo sdoppiamento rappresenta il momento magico della proiezione, mentre quello automorfico ha una natura più spiccatamente sociale. Nell'identificazione al contrario «il soggetto assorbe il mondo in se stesso invece di proiettarsi nel mondo. L'identificazione incorpora nell'io il mondo circostante e lo integra affettivamente».

Secondo Morin tutti i fenomeni cinematografici tendono a conferire le strutture della soggettività all'immagine oggettiva e di conseguenza a chiamare in causa le partecipazioni affettive, ossia il complesso dei fenomeni di *identificazione - proiezione*, che trovano proprio nel cinema il modo per realizzarsi nello spazio, al tempo stesso reale, irreal e antireale dell'immaginario. Di fronte al film lo spettatore è portato ad una *partecipazione affettiva* sollecitata naturalmente dalla cristallizzazione di altre proiezioni – identificazioni messe in campo dall'autore e a loro volta cristallizzate nell'immaginario del film. Il cinema è allora davvero archivio di anime o *specchio antropologico* in grado di intensificare e accelerare i processi di partecipazione affettiva resi possibili dalla dimensione animata e figurativa dell'immagine. Nel far questo il cinema soddisfa alcuni bisogni essenziali dell'uomo, di cui egli non trova soddisfacimento nella vita pratica. In particolare il cinema soddisfa il *bisogno di perdersi per ritrovarsi* nei fenomeni immaginari di sdoppiamento e metamorfosi innescati dai processi di proiezione e identificazioni. Il complesso di partecipazioni affettive attivato dal cinema consente tale esperienza proprio perché il film *parla* quello che Morin ha definito il *linguaggio*

²⁷⁵ E. Morin, *Le Cinema ou l'homme Imaginaire: essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1956; trad. it. *Il Cinema o l'Uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.

della magia, che è poi il linguaggio dell'emozione. «Occorre considerare questi fenomeni magici come *i geroglifici di un linguaggio affettivo*» che si è perduto nella società capitalistica. Il cinema consente all'uomo di sperimentare tutta la complessa gamma dei suoi fenomeni soggettivi di partecipazione, nella forma concreta di identificazioni con i personaggi e di identificazioni polimorfe - cose, oggetti, avvenimenti - dalle quali procedere verso il transfert antropomorfo e cosmomorfo, per ritrovare alla fine il rapporto con il reale. È l'emozione che accompagna l'emersione della dimensione magica dell'uomo, è l'emozione di sdoppiarsi e di non riconoscersi, di farsi cosmo e introiettarlo, di smarrirsi, di ritrovarsi. È in breve l'emozione di essere al tempo stesso *uomini reali e uomini immaginari*²⁷⁶.

Nel processo mentale dello spettatore cinematografico si genera una dialettica tra processi di simbolizzazione e processi di razionalizzazione²⁷⁷. Si attiva con grande peculiare immediatezza un processo di sollecitazione mentale nutrito dal codice delle immagini. Tutte le volte che un significato *emerge* da un'esperienza²⁷⁸ ci si confronta con un'emozione rigenerata dalla stessa esperienza. Lungo questa prospettiva indicata dal concetto di *emergenza*, nello sviluppo del processo di cognizione nutrito dal cinema, le immagini sullo schermo e le scariche emozionali generate nel cervello degli spettatori si pongono come elementi locali dai quali deriva la costituzione di un processo globale: questo conduce alla creazione di un'unità cognitiva. Il pensiero categoriale globale che esplode al cinema è dunque «il risultato emergente delle sue connessioni dinamiche che relazionano insieme le emozioni generatesi localmente dentro la percezione delle immagini del cinema»²⁷⁹.

²⁷⁶ L. Malavasi, *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*, Edizioni Kaplan, Torino, 2009.

²⁷⁷ Di Giorgi, D. Forti (a cura di), *Formare con il cinema. Questioni di teoria e metodo*, Franco Angeli, Milano, 2011.

²⁷⁸ F. J. Varela, *Quattro pilastri per il futuro della scienza cognitiva*, Pluriverso, n. 2, 2000 (rist. Rivista Italiana di Gruppoanalisi, XVI, 3, 2002).

²⁷⁹ S. Di Giorgi, D. Forti (a cura di), *Formare con il cinema. Questioni di teoria e metodo*, Franco Angeli, Milano, 2011, p.83.

III. 2. Immagini che curano: il *potere maieutico* del cinema

III. 2. 1. Al confine del sogno

«Questa sorta di potenza virtuale
dell'immagine
va cercando nel fondo dello spirito
delle possibilità
a tutt'oggi inutilizzate.
Il cinema è essenzialmente
il tramite rivelatore di tutta una vita occulta con la
quale ci mette direttamente in relazione.»

- Antonin Artaud

«Il cinema è lo strumento migliore per esprimere
il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto,
dell'incursione attraverso la notte dell'inconscio:
le immagini, come nel sogno, compaiono e
scompaiono fra dissolvenze e oscuramenti,
il tempo e lo spazio si fanno flessibili,
si contraggono e si dilatano a volontà,
l'ordine cronologico e i valori relativi della durata
non corrispondono più alla realtà.»

- Luis Buñuel

Il cinema si qualifica innanzitutto come *arte della visione*²⁸⁰ che si offre allo sguardo degli spettatori presentando una catena di immagini organizzate in racconto - immagini alle quali è affidato il compito di rivelare qualcosa che sta *oltre* le immagini visibili, un qualcosa che entra in relazione direttamente con l'inconscio dello spettatore. Il cinema ha creato l'arte più

²⁸⁰ A. Moscariello, *Breviario di estetica del cinema. Percorso teorico-critico dentro il linguaggio filmico da Lumière al cinema digitale*, Mimesis Edizioni, Milano, 2011.

consona alla narrazione che l'uomo fa della propria umanità - sia a livello individuale che sociale - ed è testimone per eccellenza del *registro iconico*, dal quale viene incessantemente alimentato. Il cinema è unità dialettica, composta di realtà e irrealtà, capace di collocare lo spettatore in un *terzo spazio*, intermedio tra sogno e veglia, in una dimensione mentale che «non è di sogno, né di veglia: una dimensione definibile come uno stato di *rêverie*»²⁸¹. Il confine tra *preconscio* e *conscio* - il confine del sogno - è il luogo in cui avviene l'esperienza del sogno e della *rêverie*, in cui ha origine ogni tipo di gioco e creatività ed è anche il luogo metaforico di quella conversazione tipicamente umana che l'individuo svolge con se stesso e in cui l'esperienza grezza si trasforma in *consapevolezza autoriflessiva*²⁸².

Il cinema ha dunque la capacità di arrivare immediatamente allo «spazio crepuscolare nel profondo dell'anima»²⁸³, sfiorando soltanto la coscienza diurna dello spettatore. Le immagini cinematografiche inducono lo spettatore ad organizzare la sua percezione secondo una modalità vicina a quella primaria della mente umana: tale percezione corrisponde al registro iconico, antecedente a quello logicizzante e causalistico²⁸⁴. Il cinema è fin dalla sua nascita un grande produttore di immagini e di immaginario: le storie, i miti, le speranze, le delusioni, le paure, i valori sono stati proiettati²⁸⁵ sugli schermi e hanno generato *proiezioni e identificazioni* negli esseri umani, suscitando emozioni, passioni e fantasie. Il suo particolare intreccio tra finzione e realtà, tra interiorità ed esteriorità, tra personale e collettivo può produrre trasformazioni psichiche che generano *cambiamento*. Il cinema può essere dunque definito come un cantastorie universale, che oltre alla funzione comunicatrice induce nello spettatore un particolare stato psichico mediato dalla rappresentazione cinematografica e dalla realtà interna del singolo. Durante una proiezione cinematografica lo spettatore si ritrova catapultato dentro lo schermo e contestualmente le immagini cinematografiche risvegliano in lui il proprio schermo personale e soggettivo: la *realtà finzione* della pellicola diventa in tal modo il film particolare e soggettivo di ognuno, in cui è possibile sperimentare sensazioni, cognizioni, emozioni, fantasie. Si potrebbe dire dunque che il cinema aiuti a vivere, contribuendo a *dare un senso* alla realtà personale e sociale che il soggetto sperimenta a livello intrapsichico e relazionale.

La forza psichica e sociale del cinema va ricondotta prevalentemente ai meccanismi dell'identificazione e dell'autoriconoscimento del soggetto spettatoriale. Il meccanismo di *autoriconoscimento* assume nella relazione spettatoriale articolazioni e modi diversi.

²⁸¹ G. Ballauri, *Psicoterapia e immaginario cinematografico*, Edizioni Borla, Roma, 2007.

²⁸² T. H. Ogden, *Al confine del sogno*, Astrolabio, Roma, 2003.

²⁸³ I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, 1987, p.71.

²⁸⁴ G. Riefolo, *Percorsi iconici della clinica*, in L. De Franco, M. Cortesi, (a cura di), *Ciak, si vive*, Magi, Roma, 2004.

²⁸⁵ L. E. Beutler, S. Cinti Luciani, *Proiezioni terapeutiche. Il cineforum della consapevolezza per una cura da Oscar*, Sovera Edizioni, Roma, 2008.

L'autoriconoscimento è innanzitutto un modo di *percezione del sé nell'altro* che è un passaggio del radicamento del soggetto nel mondo, una forma di allargamento del soggetto all'altro e, infine, un modo di definizione dei confini flessibili del sé. Il processo di autoriconoscimento è legato all'immagine, ma implica tutta una serie di percorsi possibili di percezioni e di emozionalità. Vi operano insieme modi e forme differenti di attivazione parziale dell'identità. Tra lo schermo e la psiche dello spettatore si gioca insomma una partita di riconoscibilità e di attivazione emozionale del tutto particolare. Il meccanismo dell'autoriconoscimento si inserisce in ogni modo all'interno di una struttura più ampia che è l'*identificazione*. L'immaginario filmico è intessuto dunque di proiezioni e di identificazioni: il cinema possiede strutture di fascinazioni abbastanza forti da consentire la momentanea perdita dell'io e il suo simultaneo rafforzamento.²⁸⁶

L'immaginario è infatti il luogo in cui i dati concreti vengono integrati dalla fantasia, ma anche quello in cui l'esperienza delle cose si collega a un progetto o a un'attesa²⁸⁷. Anzi, è proprio questo che fa del cinema un'arte, un fertile terreno didattico-filosofico, da cui partire per interpretare la condizione esistenziale dell'individuo e i fenomeni della realtà. L'immagine filmica non è solo contenuto del pensiero: ad essa si è ancora anche il potenziale emotivo, l'interiorità di chi l'ha prodotta e di chi la guarda. Pensiero ed emozioni stanno in un rapporto di rimandi infiniti, di domande, di attese, di percorsi intrapresi ed interrotti. Questo rapporto tra il film e ciò che lo circonda è duplice: da un lato esso si pone come *specchio*, in quanto riproduce o amplifica la realtà, dall'altro si pone come suo *modello*, offre cioè una esemplificazione e una lettura attraverso la proposta di una situazione in qualche modo esemplare. Il film è costruito su una *storia*, ma non è solo una storia, né solo un duplicato del reale fissato su celluloidi. Prendendo spunto da persone e luoghi reali, da una storia a volte autentica, il film crea un mondo proiettato, organizzandolo di fronte allo spettatore. Il cinema ha il potere di insinuarsi distrattamente nella mente dell'osservatore, producendo delle modificazioni nello stato d'animo e nel pensiero²⁸⁸. Esso quindi non copia, non rappresenta, non riproduce fedelmente la realtà, ma la traspone in immagine che, in quanto tale, è sempre altra da ciò che rappresenta. Poiché il cinema ha la capacità di narrare il mondo interiore dell'uomo, esso si svolge non nel tempo lineare e diacronico della storia, ma in quello sincronico della psiche²⁸⁹. Come accade nella coscienza, anche in un'opera cinematografica il tempo è qualitativo più che quantitativo: non obbedisce rigidamente alla irreversibilità, non è irrevocabilmente distinto in passato, presente e futuro, ma si contrae e

²⁸⁶ L. Mulvey, *Sguardo, desiderio e identità di genere*, 1975, in D. Angelucci, a cura di, *Estetica e cinema*, Il Mulino, Bologna, 2009.

²⁸⁷ F. Casetti, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, 1993.

²⁸⁸ P. Pesci, Benjamin e Deleuze, *Il cinema del pensiero*, in *Il giardino dei pensieri, Studi di storia della filosofia*, settembre 2000.

²⁸⁹ E. Escher, *Il quarto occhio. 1. Sociologia, storia, ermeneutica del linguaggio del cinema*, Franco Angeli, Milano, 2006.

dilata a seconda delle circostanze e degli stati d'animo. Il lavoro dello spettatore consisterà nel prendere coscienza del contenuto delle immagini a partire dal proprio punto di vista, al fine di modificarlo, arricchirlo, creare nuovi modi di vedere e capire, coinvolgendo il cinema nella sfera della propria esperienza percettiva e facendolo così diventare oggetto di narrazione, rappresentazione e riflessione²⁹⁰.

La settima arte «ha che fare con la soggettività: ed è da questa soggettività che l'immaginario nasce [...]»²⁹¹: il cinema deve essere visto quindi come spazio di una soggettività che entra nella realtà che rappresenta, recuperandone quei sostrati onirici e fantasmagorici che la innervano, ma che non sono scontatamente visibili.

Il cinema costituisce uno degli strumenti di cui una società dispone per mettersi in scena e mostrarsi: si apre al contesto che gli sta attorno, vive con l'ambiente che gli ha dato vita, esplicita i modi di essere, i modi di pensare, i modi di vedere nella società in cui ha preso posto, funzionando sempre come «un vero e proprio scenario sociale»²⁹². Il cinema dunque è anche un'importante *pratica sociale* per chi lo produce e per chi ne fruisce, poiché nelle sue narrazioni e nei suoi significati è possibile individuare gli indicatori dei modi in cui la cultura dà senso a se stessa²⁹³. I film testimoniano del modo in cui una società complessa organizza il proprio *universo di senso* e modella il proprio sistema di relazioni. In quest'ottica, la semplice visione di un film viene ad assumere, in ogni caso, un'innegabile e strutturale *valenza educativa*. È indubbio che il cinema sia di per sé *mezzo di formazione*: stimola il pensiero, costringe a riflettere, a interrogarsi e a interrogare, alimenta il confronto tra idee e posizioni diverse. La fruizione cinematografica stimola il discorso e il discorrere stimola il processo critico: il cinema conduce dunque all'affinamento del senso critico, venendosi a configurare come un formidabile *strumento pedagogico*, un dispositivo privilegiato di formazione, che allena e affranca la mente²⁹⁴.

²⁹⁰ E. Escher, *op. cit.*

²⁹¹ F. Casetti, *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano, 1993, p.48.

²⁹² F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.

²⁹³ Cfr. V. Turner, *Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

²⁹⁴ Cfr. G. P. Consoli, *Lo schermo che pensa. Cinema, scrittura e formazione*, Casa editrice Le lettere, Firenze, 2009.

III. 2. 2. Un'arte alchemica: il cinema *Demiurgo*

«Un grande film? Musica:
nel cristallo delle anime che si urtano o si cercano,
nell'armonia dei ritorni visivi,
nella qualità stessa dei silenzi;
pittura e scultura nella composizione;
architettura nella struttura e nella strutturazione;
poesia nelle folate di sogni rubati
all'anima degli esseri e delle cose;
e danza nel ritmo interiore
che si comunica all'anima e
che la fa uscire da voi "spettatori"
per mescolarsi agli attori del dramma.
Tutto vi accade. [...]Un gran film?
Vangelo di domani.
Ponte di sogno gettato da un'epoca all'altra.
Arte d'alchimista, opera grande per gli occhi.»²⁹⁵

- Abel Gance

«Il film è quello che ricevo,
ma è anche quello
che faccio scaturire.»

- Christian Metz

Con la sua *ars maientica*²⁹⁶ il grande filosofo Socrate consentiva ai suoi allievi - pungolandoli con domande e stimoli di riflessione critica - di portar alla luce e scoprire in prima persona la risposta a temi e problemi che loro stessi avevano posto. Il potere dell'immagine è proprio questo: la possibilità di risvegliare ciò che è sedimentato al fine di realizzare non solo il percorso psicoanalitico - di socratica memoria - della conoscenza di se stessi, ma anche lo scambio tra il proprio vissuto e quello degli altri. Proprio per questo il

²⁹⁵ P. Colaprete (a cura di) H. Agel, *Estetica del cinema*, Messina-Firenze, 1973.

²⁹⁶ Il termine *maientica*, dal greco *maientiké* (sottinteso: *téchne*), significa "arte della levatrice". L'espressione designa il *metodo socratico* così come è esposto da Platone nel *Teeteto* (dialogo scritto tra il 386 e il 367 a.C.). L'arte dialettica viene paragonata da Socrate a quella della levatrice: come quest'ultima, il filosofo di Atene intendeva "tirar fuori" all'allievo pensieri assolutamente personali.

cinema è «un punto di vista o un insieme di punti di vista sul mondo: un sistema di immagini, significati e valori attraverso i quali e nello specchio dei quali i singoli uomini e le singole donne percepiscono se stessi e i propri rapporti, il proprio passato, presente e futuro. E attraverso i quali [...] sono in grado di narrarsi e di narrare ad altri la propria storia di vita, intessuta di molteplici storie di vita che si percepiscono e si narrano nello stesso specchio²⁹⁷». Ogni film²⁹⁸ possiede una capacità di entrare in quella che è definita *risonanza emotiva individuale* dello spettatore. Quest'ultima può variare in base all'età, alla cultura e al momento particolare in cui il soggetto si trova.

Il potere terapeutico della rappresentazione scenica in realtà è molto antico, poiché già nel 300 a.C. Aristotele aveva utilizzato il termine *catarsi* per definire lo stato di purificazione e sollievo dell'anima che il teatro induceva negli spettatori promuovendo il loro coinvolgimento emotivo. L'arte quindi, come Aristotele afferma nella *Poetica*²⁹⁹, rappresenta un momento di scarica delle emozioni, una specie di liberazione emotiva che può guarire. Ogni spettatore³⁰⁰ durante ciascuna visione filmica si trova a creare inconsapevolmente trasposizioni tra la propria esperienza e le vicende rappresentate sullo schermo, lasciandosi inconsapevolmente stimolare percettivamente e cognitivamente³⁰¹.

Un film è il risultato di una successione di fasi - immateriali e materiali - in cui le immagini prendono forma: l'immagine che appare sullo schermo viene dapprima vista mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere infine definitivamente fissata nei fotogrammi dei film. In questo processo il *cinema mentale*³⁰² dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze. Gli esperimenti dello psicologo Kosslyn³⁰³ mostrano proprio come avvenga una continua traduzione delle immagini in parole e delle parole in immagini. Grazie anche alle intuizioni di Calvino, si può concludere che l'immaginazione appartiene al regno

²⁹⁷ R. Escobar, *Immagini di libertà*, "Aut Aut", 309, 5, 2002.

²⁹⁸ L. E. Beutler, S. Cinti Luciani, *Proiezioni terapeutiche. Il cineforum della consapevolezza per una cura da Oscar*, Sovera Edizioni, Roma, 2008.

²⁹⁹ La *Poetica* è un trattato scritto probabilmente tra il 334 e il 330 a.C., ad uso didattico, in cui il filosofo esamina la tragedia e l'epica. Aristotele riprende le antiche teorie sulla tragedia focalizzando l'attenzione su due concetti: quello di *mimesis* (imitazione) e di *katharsis* (purificazione). La *mimesis* si riferisce al valore e alla finalità della poesia e dell'arte in genere, in modo particolare della tragedia: tutti gli artisti sono "imitatori" (cfr. *Repubblica* di Platone) perché creano una realtà *fantastica*, modellata sulla realtà ma tuttavia diversa da essa. L'identificazione dello spettatore con i personaggi e la forte compartecipazione emotiva inducono il processo di *catarsi*: il soggetto si immedesima a tal punto nelle vicende rappresentate da liberarsi dalle passioni portate in scena.

³⁰⁰ L. E. Beutler, S. Cinti Luciani, *Proiezioni terapeutiche. Il cineforum della consapevolezza per una cura da Oscar*, Sovera Edizioni, Roma, 2008.

³⁰¹ P. Chianura, M. Cirone, P. Rubino, G. Guarino, *Stupire/stupirsi. Cinema e riabilitazione psichiatrica*, Franco Angeli, Milano, 2009.

³⁰² I. Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori, Milano, 1993.

³⁰³ Cfr. S. M. Kosslyn, *Ghosts in the mind's machine: creating and using images in the brain*, Norton, New York, 1983; trad. it. *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*, Giunti Editore, Firenze, 1989.

della conoscenza emozionale, in cui si prova una sensazione come se fosse reale. Le immagini della fantasia sono trascendenti rispetto all'individuo e Calvino le colloca in un substrato sociale, al di fuori delle intenzioni e del controllo del soggetto. Le immagini della mente non sono qualcosa di privato, ma una *trama* che unisce i singoli alla collettività. Il gruppo sociale in questo modo si identificherebbe non solo per la condivisione di narrazioni, ma anche per la presenza di emozioni comuni, di immagini predefinite³⁰⁴.

Il cinema propone voci, volti, storie, intrecci che meravigliosamente si assomigliano e si differenziano da quelle dello spettatore, garantendogli di vivere magicamente e inaspettatamente emozioni, passioni, desideri, per mezzo di scene e azioni che inevitabilmente e proiettivamente richiamano la sua esistenza, nella pienezza della sua complessità. Con ogni vicenda, storia, trama, narrazione, che il cinema propone intende fornire al grande pubblico risposte variegata e complesse, durante un breve periodo e in uno spazio rassicurante. Le immagini cinematografiche esercitano un indubbio potere di fascinazione sulle coscienze, dando luogo all'esternalizzazione di alcuni processi e vissuti intrapsichici. Infatti le narrazioni cinematografiche spesso non risultano lineari e consequenziali, ma seguono una *logica circolare* con flashback, anticipazioni, digressioni, in netta sintonia con lo svolgersi delle dinamiche intrapsiche e interpersonali. Il cinema offre a ciascun spettatore la possibilità di allontanarsi momentaneamente e volontariamente dalla realtà immanente, per andare verso quella *apparente* - risarcendosi del bisogno costantemente frustrato di manipolare gli eventi, abbandonandosi ad una visione esistenziale a metà strada tra l'immaginario, il fantastico e il reale. Il cinema offre dunque a qualunque spettatore un *potere catartico-espressivo* promuovendo il contatto interiore con la propria intimità e profondità emotivo-affettiva. Utilizzare *l'altro* come strumento per vedere se stessi - anche quando l'altro è costituito da una pellicola cinematografica - è un forte richiamo per ciascuna personalità attenta e sufficientemente curiosa, sostenuta dal fascino dello *sguardo dialogico* che si dipana nella prospettiva del *vedere dentro - vedere fuori*, promuovendo l'immedesimazione e al contempo favorendo il distanziamento per non creare la collusione. Confrontarsi con la costruzione di scene filmiche significa dialogare con *la logica del possibile, del relativo, del divenire*³⁰⁵. Le riflessioni di diversi autori che si sono occupati del rapporto tra psicoanalisi e cinema convergono nel formare una comprensione coerente dell'esperienza centrale di assistere a un film: il modo in cui le immagini visive danno vita ad una *potente esperienza emozionale* basata sull'identificazione profonda o proiettiva, attraverso la loro interconnessione

³⁰⁴ L. Casadio, *Le immagini della mente. Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*, Franco Angeli, Milano, 2004.

³⁰⁵ P. Chianura, M. Cirone, P. Rubino, G. Guario, *Stupire/stupirsi. Cinema e riabilitazione psichiatrica*, Franco Angeli, Milano, 2009.

latente all'interno del film. Le immagini evocano esperienze pregresse, fantasie conscie e inconscie nello spettatore e si associano a impressioni suscitate in passato da scene di film e da altre tracce visive. Il registro icononico è una tappa verso la simbolizzazione, un primo livello di gestione di quelle emozioni che altrimenti verrebbero reclusi su un piano inconscio. Il cinema induce un particolare stato di coscienza di *veglia sognante*, determinando nello spettatore la polarizzazione dell'attenzione, l'identificazione emotiva con personaggi e con situazioni altre dal proprio vissuto passivo di fronte allo schermo: una realtà del tutto sui generis che lo mette in contatto con i livelli del Sé più profondi. Questi ultimi possono essere inconsapevolmente stimolati e interagire con gli input del film, sviluppando talvolta nuovi pensieri e nuove intuizioni e lasciando nella psiche dello spettatore spinte creative e, nei casi più felici, nuovi semi di consapevolezza. In alcuni le immagini possono persino espandere le capacità psichiche dello spettatore, facilitandone incoscientemente la capacità di proiettare quelle esperienze emotive che non è in grado di elaborare in altro modo. La sala cinematografica viene a configurarsi come un dispositivo capace di sollecitare quelli che sono stati definiti *stati ipnoidi della mente*³⁰⁶, che proprio attraverso il dispositivo icononico permettono l'emergenza di stati di Sé dissociati e il recupero di potenzialità inespresse. La situazione di regressione ipnoide della sala cinematografica e la partecipazione ipnoide alle vicende del film, cui ogni spettatore partecipa con la propria storia e i propri bisogni emotivi, attiva contemporaneamente competenze di *dissociazione difensiva* finalizzate al mantenimento della continuità del Sé. La funzione difensiva della dissociazione permetterà allo spettatore di partecipare ad una storia, tenendola al tempo stesso – attraverso lo schermo – ad una sufficiente distanza da sé. Lo spettatore sarà in grado di osservarsi all'interno di quella esperienza, sapendo nel contempo di essere in una sala cinematografica e in un particolare stato emotivo. E così sarà completamente preso dalle identificazioni con quello che si sta svolgendo nello schermo, ma nello stesso tempo tenterà di organizzare giudizi e valutazioni sul film che sta osservando, tentando anche di confrontare la sua opinione, in merito alla visione e al significato colto, con quella di altri spettatori. Grazie alla visione cinematografica si attiva nello spettatore una dialettica tra i processi di simbolizzazione e quelli di razionalizzazione. Lo schermo crea un'illusione che si situa a metà tra sogno e realtà, tra realtà oggettiva e soggettiva, tra conscio e inconscio. Lo spettatore non vive il film come un oggetto reale, ma neppure come una *fantasticherie*: ne fa piuttosto un uso creativo e lo utilizza come momento di crescita ed evoluzione. Il linguaggio cinematografico infatti, come è stato rilevato, è molto simile a quello dell'inconscio e «rievoca il pensiero magico e fantastico dei

³⁰⁶ P. Carbone, M. Cottone, M. G. Eusebio (a cura di), *Cinema, adolescenza e psicanalisi. Comprendere gli adolescenti per aiutarli a comprendersi*, Franco Amgeli, Milano, 2013.

fenomeni transizionali infantili»³⁰⁷. Il cinema riattiva³⁰⁸ dunque l'indistinzione infantile fra l'esperienza immaginaria e quella reale. Nell'intervallo della vita - che dura quanto il film - il rapporto coi *fantasmi della finzione* in certo modo sostituisce quelli con oggetti di desiderio reali: lo spettatore si trova in una situazione in cui principio di realtà e principio del piacere sono insieme provvisoriamente *sospesi*. Lo spettatore è risospinto ad un narcisismo compiuto in cui l'unico essere reale con cui ha propriamente a che fare è in fondo *se stesso*. Da questo punto di vista, il fantasma proiettato gli fornisce l'occasione propizia per sgravarsi del peso della realtà, delle pulsioni oggettuali e delle complesse mediazioni che esse richiedono.

Il cinema - come determinazione di modelli simbolici e dell'immaginario, nonché come sistema di idee e veicolazione di idee e come dispositivo di rappresentazione e narrazione - è fondamentale nella definizione dei fenomeni di costruzione e rappresentazione delle identità personali e sociali. Il mito del *Demiurgo*³⁰⁹ ben si presta a sottolineare la capacità creatrice e (ri)generatrice del cinema e la sua natura di *arte alchemica*, che consente di dare alla luce se stessi figurandosi come via dell'individuazione, laddove «individuarsi significa [...] diventare se stessi, attuare il proprio Sé»³¹⁰.

³⁰⁷ F. De Felice, A. Pascucci, *Cinema e psicopatologia. Aspetti psicologici della rappresentazione cinematografica e potenzialità applicative in psicologia clinica*, Aracne Editore, Roma, 2007.

³⁰⁸ M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 2010.

³⁰⁹ La figura del *Demiurgo* (dal greco δημιουργός (*demiurgòs*): composto da "δήμιος" (*dēmios*), cioè "del popolo", ed "ἔργον" (*èrgon*), "opera, lavoro") fu descritta da Platone (Atene, 428 a.C. - 347 a.C.) nel *Timeo* (360 a.C.), uno dei suoi più importanti *Dialoghi*, che ha avuto successivamente una significativa ricaduta sul pensiero filosofico, nonché sulla scienza. In esso il filosofo greco affrontava tre temi molto importanti: l'origine dell'universo (problema *cosmologico*), la sua struttura materiale (problema *fisico*) e, infine, la natura umana (problema *escatologico*). Il rappresentazione di un "artefice dell'universo" si configura come ipotesi cosmologica dal carattere verosimile: Platone ricorre al mito per descrivere in modo intuitivo e narrativo aspetti del suo pensiero particolarmente difficili da esporre e comprendere. Il Demiurgo non è un dio generatore come quello cristiano, ma piuttosto *dio ordinatore*, che dà vita ad una materia informe e ingenerata che gli preesiste. Il Demiurgo è dunque una *forza ordinatrice, imitatrice, plasmatrice*, che *vivifica la materia*, dandole una forma, un'ordine. Da un punto di vista filosofico, il mito consente al filosofo di introdurre un *principio unitario*, al fine di superare quel rigido dualismo fra il mondo delle idee e la realtà sensibile da lui stesso teorizzato.

³¹⁰ C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Edizione integrale 1928, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

III. 3. Un perpetuo rinascere: cinema e resilienza

III. 3. 1. Come *arabe fenici* la resilienza

«[...] Dal non essere nasce l'essere;
dal silenzio
lo scrittore genera una canzone.
In un metro di seta vi è lo spazio infinito;
le parole sono un diluvio
da un piccolo angolo del cuore.
La rete delle immagini,
lanciata,
si allarga
sempre di più;
il pensiero perlustra sempre più a fondo.»

- Lu Ji (III sec. d. C.)

«Lo spirito del castello
è il ponte levatoio.»

- René Char

L'era postmoderna, tempo di un disincanto che è insieme deriva e libertà, e di un *Io multiplo* sempre alla ricerca di sé, è un'epoca in cui diviene fondamentale che il soggetto - sempre più inquieto e dis-orientato - si impegni a *formare se stesso*, a stare nella formazione *permanente* di se stesso. La *cura sui*, categoria critica e modernissima - totalmente attuale e coltivata nell'attualità - si presenta come un «autentico paradigma educativo, da fissare, da articolare, da diffondere»³¹¹. Curar-si è assumere rispetto a sé una disposizione di tutela e di

³¹¹ F. Cambi, *La cura di sé come processo formativo*, Laterza, Roma – Bari, 2010, p.V.

prossimità, di dedizione e di sostegno, di sé a se stessi. C'è in ogni *Io* la tensione a comprender-si, a giustificare il sentire o l'agire, a progettare se stessi, a tener d'occhio il proprio vissuto, attivando un dialogo tra coscienza e autocoscienza. Coltivare se stessi è riuscire a vedersi in qualche modo dall'esterno, «nella complessità aggrovigliata del proprio vivere»³¹². Non a caso nel mondo attuale la *cura sui* ha conquistato una centralità strategica: il soggetto ha bisogno di tornare a se stesso, di controllare il proprio io, farsi *maître de soi*³¹³. Il coltivare se stessi si pone soprattutto come elaborazione di una *progettazione esistenziale*, nello sviluppare un progetto di sé che rispecchi la propria autenticità dando senso al proprio vissuto. Questo obiettivo si rivela però molto ambizioso e arduo da conseguire, considerate le molteplici e trasversali criticità del vivere che contraddistinguono la società dell'incertezza³¹⁴. Sono i momenti cruciali del suo percorso biografico, i cosiddetti *punti di svolta*, quelli che mettono davvero a dura prova l'individuo, che viene lacerato dalla crisi e dallo smarrimento di sé. Perdite ideali o reali di parti del proprio Sé, perdite di individui che rivestono una notevole importanza per il proprio sé, o perdite di status, possono avere una ricaduta assai negativa sull'individuo. Ma, allo stesso tempo, possono anche rivelarsi una risorsa straordinaria che consente all'individuo di acquisire una nuova consapevolezza di sé, maggiore spessore e maggiore forza. A fare la differenza, decretando una caduta nell'abisso oppure una clamorosa rinascita, è il possesso (o la mancanza) di una capacità fondamentale per l'individuo: la capacità di aver cura di sé, di porsi in ascolto delle proprie emozioni più profonde e di rinascere dopo le crisi. Essere *resilienti*: è questa la capacità da sviluppare per emergere dall'abisso o evitare di sprofondarvi. Il termine *resilienza* nella tecnologia dei materiali metallici indica «la resistenza a rottura dinamica determinabile con una prova d'urto»³¹⁵. La psicologia ha fatto proprio questo sostantivo per indicare la capacità che hanno gli individui di superare i traumi, di contrastare le avversità, non solo resistendo, ma anche progettando positivamente il proprio futuro. È a partire dagli anni Ottanta che, grazie a questa metafora, si è sviluppata la nozione secondo cui dopo un trauma la persona ferita nell'anima può ritornare alla vita. In questo senso la resilienza può essere definita come «il processo che permette la ripresa di uno sviluppo dopo una lacerazione traumatica e nonostante la presenza di circostanze avverse»³¹⁶. Non si tratta di un fattore eccezionale, né

³¹² F. Cambi, *op. cit.*, p. 177.

³¹³ M. Foucault, *La cura di sé*, Milano, Feltrinelli, 1985.

³¹⁴ Cfr. Z. Bauman, *Ponowoczesność. Jako źródło cierpienia*, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, Warsaw, 2000; tr. it. *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano, 2002, e Z. Bauman, *The Individualized Society*, Polity, Cambridge, 2000; trad. it. *La società individualizzata*, Il Mulino, Bologna, 2002.

³¹⁵ Devoto, Oli, *Vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1971.

³¹⁶ E. Malaguti, *Educarsi alla resilienza. Come affrontare crisi e difficoltà e migliorarsi*, Edizioni Erickson, Trento, 2005.

di una capacità che solo pochi eletti possono acquisire: al contrario, la resilienza è una forza presente in ogni persona, una *tendenza attualizzante*, un istinto di vita.

La resilienza implica una *dinamica positiva*³¹⁷, una capacità di *andare avanti*: non si limita a una resistenza, ma permette la costruzione, anzi la *ricostruzione*, di un percorso di vita. In una prospettiva psicosociale la capacità di resistere e di far fronte alle difficoltà è vista³¹⁸ soprattutto come una competenza che si sviluppa nella *dimensione relazionale* e si fortifica in tutte le esperienze che favoriscono un sentimento di efficacia personale e di *valorizzazione del Sé*. Anna Oliverio Ferraris³¹⁹ considera la resilienza come un tratto della personalità composito, in cui convergono fattori di varia natura - cognitivi, emotivi, sociali, esperienziali, maturativi - che con la loro azione congiunta mobilitano le risorse dei singoli, dei gruppi e delle comunità. In questo senso l'azione della resilienza può essere paragonata al sistema immunitario con cui il nostro organismo risponde alle aggressioni dei batteri: di fronte agli stress e ai colpi della vita, la resilienza dà infatti luogo a *risposte flessibili* che si adattano alle diverse circostanze ed esigenze del momento. Tutti gli studi concordano nel considerare la resilienza come una costruzione, un processo che si attua grazie all'interazione dell'individuo con il suo ambiente di vita.

Nancy Palmer distingue quattro livelli nel processo di resilienza: la resilienza *caotica*, la resilienza *rigeneratrice*, la resilienza *adattiva* e infine la resilienza *fiorente* (florissante)³²⁰. Al primo livello l'individuo vive nel caos, in assenza di regole ed è focalizzato sulla sopravvivenza e sulla sicurezza personale. Al secondo livello, invece, si comincia a sviluppare competenze: l'individuo inizia ad avere comportamenti costruttivi anche se ha frequenti crisi: si impegna a seguire le regole e, soprattutto, intravede le proprie risorse. Al terzo livello, l'individuo incomincia a saper individuare e utilizzare le risorse personali e del contesto e ha lunghi periodi di comportamenti positivi, pur avendo ancora brevi crisi. Inoltre avvia un processo di *adattamento* alla convivenza sociale, si assume responsabilità. Al quarto e ultimo livello, la persona acquista *fiducia nelle proprie potenzialità*, nelle relazioni con l'ambiente e coglie il significato della propria vita, acquisendo la consapevolezza che può dirigerla e migliorarla. Comincia dunque a *dare un senso* positivo alle sue azioni, sperimenta la propria *creatività*, stabilisce buone relazioni sociali e incomincia a *proiettare* il suo futuro.

³¹⁷ S. Vanistendael, J. Lecomte, *Le bonheur est toujours possible*, Bayard, Paris, 2000.

³¹⁸ F. Emiliani, *Processi di crescita tra protezione e rischio*, in P. Di Blasio (a cura di), *Contesti relazionali e processi di sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano, 1995.

³¹⁹ A. Oliverio Ferraris, *La forza d'animo*, Rizzoli, Milano, 2003, pp. 216 e ss.

³²⁰ N. Palmer, *Resilience in Adult Children of Alcoholics: a Non Pathological Approach to Social Practice*, in *Health and Social Work*, 22 (3), pp. 201-209, 1997.

Gli studi sulla resilienza mettono in evidenza come ci siano dei *fattori protettivi* relativi all'individuo quali la stima di sé, la fiducia, la speranza nel futuro, l'ottimismo, la perseveranza, saper risolvere i problemi, saper instaurare relazioni sociali positive, sapersi dare degli obiettivi e raggiungerli. Questi fattori dipendono³²¹ in minima parte dal patrimonio genetico, ma per la maggior parte si formano sin dall'infanzia nell'interazione dell'individuo con la famiglia, con la scuola, con la comunità. Le agenzie di socializzazione - famiglia, scuola, mass media - svolgono un ruolo molto importante nello sviluppare nei ragazzi e negli adulti quei fattori protettivi che permettono di affrontare le difficoltà, non necessariamente situazioni di emergenza, ma piuttosto avversità che rientrano nella vita quotidiana, nella normale fatica di vivere e nella *fatigue d'être soi*³²².

La resilienza può essere vista come una competenza personale³²³ legata al controllo della qualità e quantità delle risorse mentali e fisiche a disposizione dell'individuo motivato per fronteggiare le difficoltà che inevitabilmente si verificano sul percorso effettuato per il raggiungimento di un obiettivo particolarmente impegnativo o di una meta emotiva: a dispetto di ostacoli e circostanze avverse, si riesce a dare nuovo slancio alla propria esistenza fino a raggiungere mete importanti. L'individuo resiliente è dunque qualsiasi individuo che si renda protagonista e quindi *parte attiva* del proprio cambiamento e del conseguente successo: è la *persona motivata* che fa di azione, ostinazione, impegno e tenacia i propri tratti distintivi, dimostrando di possedere quella che è stata definita intelligenza *valorizzativa*, ossia l'abilità di ripresa da situazioni difficili e di ricontestualizzare e reinterpretare una determinata situazione - traendo una conseguenza positiva anche dalle circostanze più drammatiche e devastanti³²⁴.

La resilienza è da intendersi come una competenza volitiva e dinamica, molto complessa, da leggere in ottica processuale e incrementale. Trova fondamento in alcuni capisaldi o costituenti, (qualità resilienti), quali la perseveranza, il desiderio di sfida, la caparbieta, la tensione nei confronti del miglioramento, il senso di autoefficacia. In particolare, la perseveranza sta ad indicare la costanza e la fermezza nel perseguire i propri scopi; il desiderio di sfida sottolinea la voglia di sottoporsi a nuove e impegnative sfide per il gusto di affrontare i propri limiti personali e superarli; la caparbieta è la qualità resiliente che denota la pervicacia e la risolutezza nel voler proseguire nonostante i possibili incagli che si possono incontrare; infine, i fallimenti vengono interpretati come occasione per l'analisi dei comportamenti tenuti e dell'utilizzo effettuato delle risorse disponibili.

³²¹ A. Putton, M. Fortugno, *Affrontare la vita. Che cos'è la resilienza e come svilupparla*, Carocci Editore, Roma, 2015.

³²² A. Ehrenberg, *La fatica di essere se stessi. Depressione e società*, Einaudi, Torino, 2010.

³²³ F. Cantoni, *La resilienza come competenza dinamica e volitiva*, Giappichelli Editore, Torino, 2014.

³²⁴ T. J. Thatchenkery, C. Metzker, *Intelligenza valorizzativa. Vedere la grande quercia nella ghianda. Scopri l'abilità che sta dietro la creatività, la leadership e il successo*, Franco Angeli, Milano, 2007.

Un'altra importante qualità resiliente è l'ossessione al miglioramento intesa come *opportunità di crescita*. Il senso di autoefficacia ha a che fare con la credenza relativa alla propria capacità di fornire una certa prestazione, organizzando ed eseguendo la sequenza di azioni necessarie per gestire nel modo più appropriato le situazioni che si incontreranno. L'autoefficacia influisce positivamente sull'uso che viene fatto delle proprie abilità. Naturalmente, le qualità resilienti interagiscono e si influenzano vicendevolmente. Il processo di generazione della resilienza può articolarsi in diverse fasi che prendono avvio da una situazione omeostatica³²⁵. A turbare lo stato omeostatico è la manifestazione di un evento avverso inevitabile, negativo per l'individuo e dal poter destabilizzante. La *cenestesi*, cioè l'ascolto costante delle sensazioni che provengono dal nostro corpo, aiuterà l'individuo a capire che sta prendendo avvio il periodo turbolento. Quest'ultimo può essere affrontato con differenti modalità in funzione del fatto che l'individuo abbia sviluppato o meno nel corso del tempo un buon margine di controllo sugli eventi e sull'ambiente che lo circonda.

Per l'individuo dotato di un *locus of control* interno, cioè con un forte senso di autoefficacia, l'evento avverso è momentaneo e circoscritto e il periodo turbolento ridotto in termini di tempo. Attivata la fase di valutazione della situazione, l'individuo resiliente dà immediato avvio alla fase del rebooting, attivando due meccanismi che sono alla base della reintegrazione resiliente: l'*appraisal* e il *coping*. L'*appraisal* è la valutazione cognitiva della situazione o dell'evento stressante, mentre il *coping* è la risposta operativa alla valutazione della situazione, la capacità di far fronte agli eventi stressanti³²⁶. La resilienza dunque è una competenza dinamica che nasce da un processo dinamico e *multilivello* articolabile in più fasi. Il processo ha la necessità di essere attivato da un evento avverso ed è influenzato da fattori interni ed esterni all'individuo.

L'individuo resiliente, adottando uno stile esplicativo che lo porta a interpretare gli eventi negativi come momentanei e circoscritti e come spinte ad un impegno ulteriore, tende ad interpretare i cambiamenti come un'opportunità piuttosto che come una minaccia. Reintegrate le risorse, effettua una nuova valutazione degli eventi e pertanto una ristrutturazione cognitiva dei fallimenti, che vengono interpretati come tappe per il successo; torna poi a lavorare per il raggiungimento della meta da un punto differente rispetto a quello

³²⁵ Il termine *omeostasi* deriva dalla fusione di due parole greche *òmoios* (simile) e *stasis* (posizione). Padre di questo neologismo fu Walter Cannon, che riprese i concetti di Claude Bernard, secondo cui «tutti i meccanismi vitali, per quanto siano vari, non hanno altro che un fine costante: quello di mantenere l'unità delle condizioni di vita dell'ambiente interno». Il termine definisce quindi la capacità di *autoregolazione* di ogni essere vivente, importantissima per mantenere l'equilibrio dinamico. Cfr. C. Bernard, *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et végétaux*, Baillièrè, 1878-1879.

³²⁶ Si tratta della strategia comportamentale e cognitiva finalizzata a mediare fra richieste ambientali e bisogni interni: il coping deve essere inteso come *mediatore della risposta emotiva*. Cfr. F. Cantoni, *La resilienza come competenza dinamica e volitiva*, Giappichelli Editore, Torino, 2014.

iniziale di partenza. L'individuo resiliente è anche in grado di attivare un processo di apprendimento e *capitalizzazione delle esperienze*³²⁷: se un evento simile dovesse ancora manifestarsi, l'individuo è in grado di gestirlo in modo migliore e maggiormente efficace.

Senza dubbio, il pensiero creativo e l'*avere immaginazione* sono alla base dello sviluppo di un sé resiliente. Come si è visto, infatti, il ruolo che viene giocato proprio dalla *fantasia generative*³²⁸ e dalle immagini è di importanza fondamentale nella progettazione del proprio Sé. Il cinema si rivela un prezioso strumento in tal senso, perché crea immagini esteriorizzate che vanno a nutrire la mente dello spettatore e lavorano al suo interno, stimolando associazioni con gli aspetti della vita personale. Il viaggio nello psichico e l'esperienza analitica di individuazione del proprio Sé incontra continuamente immagini sgorgate dal profondo del soggetto, «immagini libere che sono figlie del processo di esplorazione e al contempo promotrici e stimolatrici dello stesso processo»³²⁹.

Si può dunque ravvisare nell'immagine, scaturita dalla propria capacità immaginativa, un grande generatore di resilienza. Il *cinema mentale*³³⁰ produce immagini visive che sono fondamentali per la vita stessa del soggetto, e che giungono inaspettatamente a decidere di circostanze che le risorse del linguaggio e del pensiero non riuscirebbero a risolvere. Il cinema ha preso il posto dell'antica narrazione mitica. Se il mito è la narrazione di dèi e demoni umani, il cinema con le sue ombre e luci ha assunto le medesime funzioni del mito, e rappresenta la forma mitica moderna, in cui l'uomo di oggi si immerge, per far risuonare, al di là delle intenzioni coscienti, profonde emozioni e nascosti aspetti di sé.

³²⁷ F. Cantoni, *La resilienza come competenza dinamica e volitiva*, Giappichelli Editore, Torino, 2014.

³²⁸ Cfr. Cap II, pp. 63-64.

³²⁹ L. Tarantini, *Lo sguardo che ascolta. Immagine e parola nell'interpretazione analitica*, Magi Edizioni, Roma, 2006.

³³⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1993.

III. 3. 2. L' *Homo Esperans*: il senso del viaggio

«[...] Ogni coraggio
dal profondo dell'animo
è l'eco di uno stupore per l'essere
e raccoglie il nostro pensare nel gioco del mondo.»

- M. Heidegger

«Bisogna imparare a trasformare le cose,
chiudi gli occhi e sogna.»

- Dal film *Sango Malo*,
di Bassek Ba Kobhio

Come dimostrano tante persone che hanno superato le drammatiche prove della vita, è necessario «tessere con pazienza, speranza e resilienza il filo del tempo»³³¹. Tali persone hanno riconosciuto l'impossibilità immediata di cambiare il corso degli eventi, ma hanno creduto nelle loro capacità di generare *nuove potenzialità*. Appare evidente che la resilienza sia anche determinazione, perseveranza e pazienza, che sono tutti componenti della *speranza*. Chi è resiliente sopporta, perché riconduce nell'ambito delle proprie iniziative ciò che è costretto a subire: malformazioni genetiche, salute malferma, bersagli mancati, la morte delle persone care. Per accettare i propri limiti c'è bisogno di una forza generativa di risorse, di una virtù che porta a perseverare, a persistere nelle difficoltà, ad avere pazienza, a manifestare *coraggio* nella vita di tutti i giorni. Tutto questo è resilienza, «antidoto a qualsiasi tentazione di rassegnato abbandono al destino, alla tragicità o alla fatalità della superiorità degli eventi sulla persona»³³². Essere resilienti si traduce soprattutto nella capacità di accettare le ferite che ci si

³³¹ D. Short, C. Casula (a cura di), *Speranza e resilienza. Cinque strategie psicoterapeutiche di Milton H. Erickson*, Franco Angeli, Milano, 2012.

³³² D. Short, C. Casula (a cura di), *op. cit.*

procura nella lotta per la realizzazione del *diventare se stessi* - lotta che richiede discernimento e saggezza per non essere confusa con slancio cieco, irresponsabilità e incoscienza.

Secondo Martin Seligman³³³, le emozioni positive hanno un grande scopo nell'evoluzione: esse ampliano le risorse intellettuali, fisiche e sociali di base del soggetto, costituendo riserve a cui attingere quando si presenta una minaccia o un'opportunità. Privilegiando le emozioni positive la disposizione mentale dell'individuo è espansiva, tollerante, creativa: si è aperti a nuove idee e a nuove esperienze. La percezione soggettiva delle emozioni è dovuta in parte alla valutazione degli eventi esterni e in parte al fatto di essere coscienti degli eventi, generici e specifici, e dei vari tipi di espressioni emotive³³⁴. L'ottimismo è soprattutto uno stile di vita maturato nel confronto con la realtà, un modo di essere. Essere ottimisti implica avere fiducia in se stessi e negli altri ed è la conseguenza di un equilibrio interno che viene dall'impegno e da una sana e realistica considerazione di quanto sia bella e unica la fatica di vivere. L'ottimismo equilibrato porta a guardare al passato con tenerezza, a cogliere quanto più si può apprendere dagli errori e quanto si può essere gratificati e rinforzati dalle conquiste. Non solo. Un individuo ottimista riesce a vivere il presente considerando gli ostacoli e le risorse della realtà, godendo degli affetti, delle piccole gioie e anche a guardare al futuro con uno sguardo a trecentosessanta gradi, cogliendo i segnali che vengono dal presente per scorgere prospettive, per impegnarsi nel miglioramento della società, secondo le proprie possibilità.

Nell'ottimismo equilibrato c'è una *sana speranza nella vita*. Come sottolinea Fromm «la speranza [...] non è né passiva attesa, né irrealistica forzatura di circostanze che non possono avverarsi [...]». Sperare significa innanzitutto *essere pronti* in ogni momento a ciò che non si è ancora manifestato nella propria vita. La speranza è fondamentale nella vita dell'uomo: rappresenta la sua esigenza più profonda di decidere del proprio percorso esistenziale, nonché il rifiuto di essere passivo o manipolato, perché se la speranza scompare finisce la vita e l'uomo rinuncia alla sua stessa umanità. Fromm³³⁵ auspica che l'essere umano - che nelle varie fasi del suo sviluppo è stato definito *faber, ludens, sapiens* - diventi *homo negans*, cioè un uomo che si oppone alla sopraffazione e alle ingiustizie e soprattutto *homo esperans*, cioè un uomo che persegue verità, amore, integrità e su queste costruisce la sua vita e quella della società in cui vive. Quando - nella versione di Esiodo - Pandora³³⁶ apre il vaso e sparge tra i

³³³ La *psicologia positiva*, studia le risorse soggettive degli individui al fine di elaborare metodologie per svilupparle e promuovere il benessere. Martin E. P. Seligman, uno dei suoi massimi esponenti, studiò il processo dell'apprendimento delle competenze che facilitano la costruzione della felicità. Un aspetto centrale della psicologia positiva è lo studio delle emozioni positive.

³³⁴ M. E. P. Seligman, *La costruzione della felicità*, Sperling & Kupfer, Milano, 2003.

³³⁵ E. Fromm, *La rivoluzione della speranza*, Bompiani, Milano, 1969.

³³⁶ *Il mito di Pandora, in Le opere e i giorni* (in greco antico Ἔργα καὶ Ἡμέραι, *Erga kai Hemérai*), poema didascalico del poeta greco Esiodo, VIII secolo a.C.

mortali Fatica, Malattia, Pazzia, Vizio, Passione e Vecchiaia, lascia sul fondo la speranza per impedire agli uomini di commettere suicidio. Chi sceglie la speranza non si fa sedurre dai doni di Pandora che dispensano malvagità e contraddizioni, e si presta a dare credito alla voce della ragione³³⁷. La speranza è in primo luogo voglia di vivere che scaturisce dal *piacere di esistere* - anche in presenza di ambiguità e incertezze, anche quando nel presente manca il benessere, anche quando la vita fa sperimentare dolore, malattie, perdite. La speranza è una disposizione dello spirito che porta a *credere* alla realizzazione di quanto ci si augura. La speranza³³⁸ è *potenza reattiva* e proattiva, nonostante afflizioni, sofferenze e consapevolezza dei propri limiti e della morte. Essa è una virtù necessaria per riconoscere e dominare la sofferenza e per intravedere una via d'uscita dal tunnel³³⁹. Non consiste nell'accettazione passiva dello stato di cose, ma nella fiducia nella possibilità del mutamento. È una forza vivificante che allontana il cupo pessimismo e invita a guidare la fortuna e a dirigere le azioni secondo i consigli della ragione.

La speranza è sia una passione che una virtù, entrambe *felicitarie*. È una passione in quanto corrisponde ad un atteggiamento fiducioso nei confronti del reale, a una condizione soggettiva che spinge a liberarsi dalla sofferenza patita e ad aspirare a beni desiderati, anche se non fruibili nel presente. Ma la speranza è anche una virtù, indotta non solo dalla necessità del dolore, ma anche dal desiderio di un futuro migliore accompagnato dalla consapevolezza dell'incertezza del domani.

Quando l'individuo spera ciò che non è presente *immagina* qualcosa nel futuro e lo attende con perseveranza. La speranza presuppone la fiducia nelle proprie e altrui risorse ed esercita la volontà dell'*ottimismo come scelta*, non come tratto caratteriale. Essa privilegia il rispetto degli uomini, delle cose e del tempo dell'opportunità. Il cuore di chi spera «batte in sintonia coi tempi lunghi della storia»³⁴⁰. Chi spera sceglie la volontà, strappa il futuro al caso e lo riprende nelle proprie mani concependosi, con consapevole modestia, principale costruttore del suo domani. Nel fare ciò *l'individuo-che-spera* viene orientato e guidato da immagini di *sé possibili*, immagini di nuove traiettorie e percorsi di senso. Queste immagini hanno una capacità *mitopoietica* e *trasformativa*: nascono dall'inconscio personale e si legano all'inconscio collettivo, succhiano il senso universale degli archetipi e si impregnano di simboli condivisi dal collettivo, consciamente e inconsciamente. Hanno una portata di un

³³⁷ D. Short, C. Casula (a cura di), *Speranza e resilienza. Cinque strategie psicoterapetiche di Milton H. Erickson*, Franco Angeli, Milano, 2012.

³³⁹ D. Short, C. Casula (a cura di), *Speranza e resilienza. Cinque strategie psicoterapetiche di Milton H. Erickson*, Franco Angeli, Milano, 2012.

³⁴⁰ D. Short, C. Casula (a cura di), *op. cit.*

potenziale trasformativo che ha effetto direttamente sul soggetto immaginante, ma anche un effetto indiretto e non immediato nel campo sociale e collettivo. L'immagine ha in sé quella capacità che la parola non sa sfruttare: quest'ultima, infatti, spesso non sa tradurre il senso profondo di certe esperienze emotive e psichiche. La caratteristica metabolizzante dell'immagine si manifesta anche nel processo complesso e profondo della resilienza, e diventa un fattore di resilienza. L'immaginazione attiva e creativa può strappare l'uomo dal ripiegamento su se stesso, dalla rassegnazione, dalla rinuncia a vivere, dal fatalismo, dal blocco del pensiero e del comportamento, oppure dalle reazioni incontrollate e non finalizzate, e può risvegliarlo e dargli le ali per volare in alto.

La *capacità di immaginare* rappresenta infatti la possibilità di costruire *creativamente* vie d'uscita che prima non erano evidenti, di intravedere dei significati latenti che prima non erano manifesti. Il soggetto resiliente riesce a reinterpretare la propria condizione problematica, attribuendo alla sua disperazione un significato diverso dalla drammaticità e dalla chiusura; riesce in altre parole ad *aprirsi al cambiamento* grazie all'integrazione positiva degli eventi critici nella propria storia. Il cinema offre dunque allo spettatore la possibilità di compiere un'esperienza del tutto *trasformativa*: l'esperienza evolutiva del viaggio simbolico verso nuove consapevolezze, un viaggio nel suo intimo e nell'immaginario.

PARTE SECONDA

Cinema come fattore di resilienza

IV. ALLA SORGENTE DEI SOGNI.

Una ricerca qualitativa su cinema e resilienza

IV. 1. Cinema e sociologia

«L'arte del cinema [...] vuol essere un oggetto degno delle vostre meditazioni: essa reclama un capitolo in quelle opere sistematiche ove si parla di tutto fuorché del cinema.»
- Béla Balázs

L'interesse per l'influenza sociale del cinema si manifestò già negli anni Venti del Novecento e trovò espressione in un programma di 12 ricerche - i *Payne Fund Studies (1928-1935)*³⁴¹ - il cui obiettivo era studiare i rapporti tra cinema e gioventù, nonché l'influenza esercitata dai film sugli atteggiamenti, le emozioni e i comportamenti di bambini e adolescenti, che rappresentavano una quota notevole dell'audience cinematografica. Queste ricerche erano sostenute da un'enorme varietà di tecniche di raccolta dei dati³⁴² e caratterizzate da una forte ispirazione interdisciplinare. Di notevole interesse, nell'ambito dei

³⁴¹ Il risultato cui si pervenne fu che lo stesso film può influenzare in modo diverso i bambini, a seconda dell'età, del sesso, delle predisposizioni, del contesto sociale, dell'educazione ricevuta. Le ricerche finanziate dal Payne Fund hanno rilevato l'incidenza delle caratteristiche sociopsicologiche di ciascun bambino nella determinazione della sua reazione emotivo-comportamentale alla visione dei film. Cfr. C. Grassi, *Sociologia della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 40.

³⁴² Content analysis, inchieste campionarie, costruzione di scale di atteggiamento, esperimenti in laboratorio, osservazione partecipante, autobiografie cinematografiche. Cfr. W. W. Charters, *Motion picture and youth. A summary*, Macmillan, New York, 1933; C. Grassi, *Sociologia della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

Payne Fund Studies, è il lavoro di ricerca di Herbert Blumer³⁴³: la sua descrizione del processo di identificazione esperito dallo spettatore anticiperà di alcuni anni le riflessioni successive sullo spettatore cinematografico.

In gran parte dei lavori ricostruttivi³⁴⁴ di stampo sociologico si sottolinea però come l'interesse di questa disciplina per il cinema sia stato in realtà piuttosto episodico, producendo una letteratura disorganica quanto ad approcci teorici e metodologie. Le ragioni del mancato sviluppo di una sociologia del cinema sono molteplici e in alcuni casi, secondo Trobia, «sono l'esito del controverso statuto scientifico della sociologia tout court»³⁴⁵. Innanzitutto il cinema è un oggetto di studio complesso, difficile e controverso, che - in ragione di tali aspetti - non ha consentito una sedimentazione di approcci, teorie e metodi di indagine condivisi. Gli studi sul cinema dunque costituiscono un problema dal punto di vista metodologico, poiché costituiscono un campo disciplinare «esposto all'attraversamento di altri saperi»³⁴⁶, i quali alla fine tendono a contaminare prospettive, modelli, teorie, determinando una certa confusione in questo settore di studi.

In Italia, in particolare, la riflessione più matura sul cinema può essere attribuita ad Alberto Abruzzese³⁴⁷. La maggior parte dei contributi più recenti si è invece rivolta all'ambito dell'industria culturale e allo spettatore cinematografico³⁴⁸.

Il cinema è studiato dalla sociologia sotto diversi aspetti: come documento, testimonianza e rappresentazione della società e dei suoi mutamenti, venendosi in tal modo a configurare come un prezioso strumento di indagine sociologica; come forma di ideologia portata avanti da chi lo produce; come fattore d'influenza su valori, costumi, linguaggio, opinioni, gusto e comportamenti collettivi; come attività industriale che prevede una specifica divisione del lavoro; infine, come forma di espressione artistica collocata in un certo contesto storico-sociale³⁴⁹.

Uno degli interessi centrali della sociologia è naturalmente il cinema come *rappresentazione* della società: il successo conseguito da un certo film «dovrebbe caratterizzare quest'ultimo come sintomo esemplare di situazioni sociali»³⁵⁰. Come ha scritto Brunetta³⁵¹, il

³⁴³ H. Blumer, *Movies and Conduct*, Macmillan, New York, 1933.

³⁴⁴ Cfr. S. Brancato, *Introduzione alla sociologia del cinema*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001; A. Tudor, *Sociology and Film*, in J. Hill e P. Church Gibson (a cura di), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 190-194; B. Valli, *Introduzione alla sociologia del cinema*, in F. Bonazzi (a cura di), *Itinerari di sociologia delle comunicazioni*, Franco Angeli, Milano, 1999.

³⁴⁵ A. Trobia, *Sociologia del cinema fantastico. Il Signore degli Anelli in Italia: audience, media, mercato*, Kaplan, Torino, 2008, p.14.

³⁴⁶ A. Trobia, *op. cit.*, p. 14.

³⁴⁷ Cfr. A. Abruzzese, *L'immagine filmica*, Bulzoni Roma, 1974; A. Abruzzese, *La Grande Scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Napoleone, Roma, 1979.

³⁴⁸ Cfr. M. Morcellini, P. De Nardis, *Società e industria culturale in Italia*, Meltemi, Roma, 1998; M. Fanchi, *Spettatore*, Il Castoro, Milano, 2005; F. Casetti, M. Fanchi, (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma, 2006.

³⁴⁹ F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano, 2000.

³⁵⁰ G. Bettetini, *Cinema*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma,

cinema appare sempre più come una fonte storica necessaria, un luogo privilegiato in cui i segni della storia si condensano, distribuiscono e persistono in maniera più rappresentativa che altrove. Indipendentemente dalla volontà e dalle intenzioni degli autori è proprio quel tipo di cinema a favorire la libera circolazione di segni della storia collettiva. Come ha evidenziato Sorlin, il film è il prodotto di una negoziazione sociale³⁵²: la realtà «si rispecchia nel cinema, ma il riflesso dello schermo investe a sua volta la società, allargandone i confini e trasformando il tradizionale principio di realtà con uno nuovo, che comprende il cinema e non può prescindere»³⁵³. Nelle narrazioni cinematografiche e nei significati veicolati dai film si possono individuare «gli indicatori dei modi in cui la nostra cultura dà senso a se stessa»³⁵⁴. Secondo Lebel il cinema potrebbe anche modificare la realtà, presentandola in un'altra forma e sostituendola³⁵⁵.

Il cinema inoltre è uno dei principali artefici della costruzione dell'immaginario collettivo moderno inteso come «riserva di modelli, di sistemi di valori, di immagini e di simboli, come un universo del desiderabile, dell'appetibile e dell'augurabile, a disposizione di grandi masse e spesso dotato di caratteristiche sovranazionali proprio in virtù della penetrazione internazionale verso la quale tende il mercato dei mass media»³⁵⁶. Tale riserva costituisce una risorsa preziosissima per l'indagine sociologica e spiega anche l'interesse dei regimi totalitari, dei governi e della Chiesa cattolica per il cinema, che viene utilizzato come strumento di prevenzione e controllo sociale: secondo Alberto Trobia³⁵⁷ tra le forme di prevenzione e controllo potrebbe essere annoverato anche il divertimento, usato come strumento di distrazione per le masse.

Sul tema degli effetti sociali del cinema, la produzione teorica non è stata molto distante da quella dedicata ai mass media in generale. Parlare di influenza del cinema significa porre al centro dell'attenzione la questione dello spettatore e del pubblico. Secondo Fanchi, la tendenza a rubricare il cinema sotto la generica dizione di comunicazione di massa e più di ogni altra cosa l'avvento della televisione e la conquista da parte del nuovo mezzo dello

pp. 741-56.

³⁵¹ G. P. Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in Aa. Vv., *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. 6., Einaudi, Torino (pp. 779-844), 1995, p. 784.

³⁵² P. Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier Montaigne, Paris, 1977; tr. it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 118-120.

³⁵³ S. Brancato, *Introduzione alla sociologia del cinema*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001, p. 108.

³⁵⁴ G. Turner, *Film as Social Practice IV*, Routledge, London, 2006, p.4.

³⁵⁵ La posizione di Lebel, di derivazione marxista, sottolinea la funzione ideologica di rimuovere il lavoro produttivo del film. Tale lavoro prevede la presenza di una serie di gatekeeper che tendono a normalizzare i contenuti veicolati dal film. Cfr. J. P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, Editions sociales, Paris, 1971, p. 47.

³⁵⁶ G. Bettetini, *Cinema*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, pp. 741-56; p. 750.

³⁵⁷ A. Trobia, *Sociologia del cinema fantastico. Il Signore degli Anelli in Italia: audience, media, mercato*, Kaplan, Torino, 2008, p.19.

statuto di medium popolare «rendono la questione del pubblico cinematografico un argomento tutto sommato marginale, quando non invisibile alla ricerca accademica».³⁵⁸

Un altro indirizzo di ricerca battuto dalla sociologia ha analizzato il cinema come industria, come lavoro collettivo, insieme composito di professionalità specifiche, che storicamente si è oggettivato in modelli organizzativi di tipo industriale. Secondo alcuni sociologi³⁵⁹, il matrimonio tra arte e industria verrebbe a configurarsi come strumento per nuove forme di controllo sociale. Altri studiosi³⁶⁰, invece, hanno analizzato gli aspetti industriali del cinema – l'organizzazione produttiva, l'evoluzione del mercato, i consumi – senza pregiudizi di natura ideologica, ma vedendoli come esito della industrializzazione culturale, sottolineando relazioni di potere e stratificazione sociali.

Altro tema importante e di notevole interesse riguarda lo studio dei generi cinematografici. Come ha evidenziato Bettetini³⁶¹, il genere «può essere definito come un modello di organizzazione che interessa tanto l'ambito della forma, quanto quello dei contenuti, come un modo di aggregazione della materia espressiva e, nello tempo del senso veicolato, soprattutto dell'universo dei valori che presiede alla costituzione del mondo possibile che il testo mette in scena». Studiare i generi, implica dunque riflettere sul cinema come forma di espressione artistica e contestualmente approfondire gli studi sull'audience. Poiché nel genere si può ravvisare una preziosa riserva simbolica, nonché un contenitore di sogni, desideri e aspettative degli spettatori, si può agevolmente comprendere la ragione della sua rilevanza da un punto di vista sociologico.

Se è indubbio che lo studio del cinema abbia un carattere inevitabilmente interdisciplinare³⁶², lo specifico sociologico si traduce nel «rivisitare i luoghi germinativi dell'incontro tra fenomeni sociali e comunicazione mediale, tra spettacolo e metropoli, tra individuo e collettività»³⁶³. A tal proposito, è fondamentale distinguere tra *sociologia del cinema* - che studia l'insieme delle attività sociali connesse alla produzione e ricezione del film - e *sociologia del film*, che invece concerne lo studio dei testi filmici. Alla sociologia spetta anche il

³⁵⁸ M. Fanchi, *Spettatore*, Il Castoro, Milano, 2005, p. 71-72.

³⁵⁹ Tra i sociologi che hanno studiato gli aspetti relativi alla natura del *cinema come industria*, è doveroso ricordare Horkheimer e Adorno, che vedevano nel modello dell'industria culturale, basato sul profitto capitalistico, un male da combattere ed un impoverimento dell'espressione artistica. Secondo i due sociologi le logiche industriali con cui vengono prodotti i film si ripercuotono negativamente sulla forma e i contenuti, attraverso i quali vengono fruiti dagli spettatori. Cfr. M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. inc., 1944; trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.

³⁶⁰ Cfr. L. C. Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*, Harcourt Brace, New York, 1941; H. Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory*, Little Brown, Boston, 1950; D. Bordwell, J. Steiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1985; D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880 – 2000)*, Il Mulino, Bologna, 2000.

³⁶¹ G. Bettetini, Cinema, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, pp. 748-49.

³⁶² Non è possibile infatti separare nettamente i contributi e contributi economici, storici, politologici, filosofici, psicologici, antropologici e semiotici da quelli più propriamente sociologici.

³⁶³ S. Brancato, *Introduzione alla sociologia del cinema*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001, p.451.

compito di analizzare il conflitto tra dimensione individuale e sociale: come ha evidenziato Brancato «in una società di massa attraversata e connotata da un processo di profonda individualizzazione, il soggetto moderno è lacerato tra opposte polarità»³⁶⁴, potentemente attratto dall'idea di conquistare la sua unicità, distinguendosi dagli altri, ma nel contempo desideroso di cercare una rassicurante uniformità. E «il medium filmico sembra prestarsi a ospitare al proprio interno anche le pulsioni della differenziazione, attraverso un edonismo consumistico quanto rituale e circondato dall'aura del mito»³⁶⁵. Infine, lo specifico sociologico degli studi sul cinema si può identificare facendo riferimento al concetto di *istituzione sociale*³⁶⁶, il cui utilizzo nella sociologia del cinema si deve al sociologo Ian Charles Jarvie³⁶⁷. Secondo la *prospettiva istituzionale* studiare il cinema implica coglierne l'intrinseca complessità come organizzazione dell'industria culturale, considerandolo contestualmente: come forma popolare collegata ai processi di costruzione della realtà e ai bisogni sociali e individuali; come il precipitato dinamico di modelli di comportamento; come surrogato di altre istituzioni sociali in declino (famiglia e scuola, in primis).

³⁶⁴ S. Brancato, *op. cit.*, pp. 159-160.

³⁶⁵ S. Brancato, *op. cit.*, pp. 159-160.

³⁶⁶ Secondo la sociologia, un'istituzione sociale è «un complesso di valori, norme e consuetudini che con varia efficacia definiscono e regolano durevolmente, in modo indipendente dall'identità delle singole persone, i rapporti sociali». Cfr. L. Gallino, *Dizionario di sociologia*, 2 voll., Gruppo editoriale L'Espresso, Roma, 2004, vol. 1, p. 720.

³⁶⁷ I. C. Jarvie, *Towards a Sociology of the Cinema*, Routledge & Kegan Paul, London, 1970; trad. it. *Una sociologia del cinema*, Franco Angeli, Milano, 1977.

IV. 2. Presentazione del lavoro di ricerca

IV. 2. 1. Introduzione alla ricerca empirica: gli obiettivi

«All'inizio, non c'erano che il fatto e le sue conseguenze.

La questione non è se si sarebbero potuti
sviluppare altrimenti o se invece tutto
fosse già stabilito a partire dalla prima parola
detta dallo sconosciuto.

La questione è la storia in sé: che abbia significato
o meno, non spetta alla storia spiegarlo. »

- Paul Auster, *Trilogia di New York*

Con la nostra ricerca empirica intendiamo portare un contributo per una migliore comprensione riguardo alle modalità in cui gli individui – a partire dall'esperienza di fruizione cinematografica – siano in grado di acquisire ed implementare le capacità di resilienza loro necessarie per affrontare le criticità tipiche della società contemporanea, la società *postmoderna*. L'intento di questo studio è fornire un'ulteriore sollecitazione in direzione di una riflessione sulle *potenzialità maieutiche* della settima arte, ponendosi in ascolto delle voci degli spettatori cinematografici e, in particolar modo, dei fruitori non sporadici di cinema.

La ricerca è stata realizzata attraverso l'individuazione di dodici profili di fruitori non sporadici di cinema. La finalità del lavoro di ricerca è stata l'esplorazione in profondità dell'esperienza di fruizione cinematografica degli intervistati allo scopo di disvelare le modalità in cui il cinema possa sollecitarne l'attivazione di percorsi di resilienza.

Nel lavoro di ricerca ci si è posti i seguenti obiettivi conoscitivi: delineare la percezione e le categorizzazioni spontanee dell'offerta cinematografica degli intervistati, in particolar modo in relazioni ai film *matrici di resilienza* loro proposti; individuare le motivazioni dell'andare al cinema, il ruolo e il significato di quest'ultimo nell'economia del proprio tempo discrezionale e degli altri media; e, infine, ricostruire la loro personale esperienza di fruizione.

IV. 2. 2. Il contesto della ricerca: l'esperienza di fruizione cinematografica e la metodologia

Il nostro lavoro di ricerca ha l'obiettivo di indagare intensità e modalità di attivazione di percorsi di resilienza a partire dalla esperienza di fruizione cinematografica. È opportuno dunque richiamare brevemente la nozione sociologica di *esperienza*, soffermandoci poi su quel particolare tipo di esperienza, che caratterizza la relazione tra il cinema e lo spettatore.

Come hanno evidenziato Berger e Berger, «la sociologia vorrebbe essere una disciplina intellettuale che cerca di comprendere la nostra esperienza della società»³⁶⁸. Uno dei suoi compiti è proprio quello di dare ragione dell'immensa varietà di tale esperienza. «La società è l'esperienza che noi facciamo di altre persone intorno a noi: questa esperienza è con noi praticamente dal momento in cui veniamo alla luce»³⁶⁹. Ma la nostra esperienza della società non è affatto univoca e omogenea ed è in massima parte fatta di *routine*³⁷⁰. Il carattere di routine di quasi tutta la nostra esperienza con gli altri è una condizione necessaria della società in quanto impresa continuativa³⁷¹. Dal momento che gran parte della nostra esperienza con gli altri consiste di *fatti abituali*, è possibile rappresentare tale esperienza come una costruzione che dura un certo periodo di tempo, in altri termini la società consiste di strutture, che, nelle intenzioni di Berger e Berger, riguardano le reti di modelli ricorrenti secondo i quali le persone si comportano nelle situazioni abituali. Il rapporto faccia a faccia o personale rappresenta naturalmente la situazione originaria della nostra esperienza degli altri e anche la più importante. Qualsiasi significato abbia per noi la vita, esso è scoperto, mantenuto, posto in pericolo oppure ricreato dai rapporti personali con le altre persone. La nostra *esperienza di società* è prima di tutto un'esperienza di altre persone nella vita quotidiana: con questo termine si intende dunque semplicemente il tessuto di abitudini familiari

³⁶⁸ P. L. Berger, B. Berger, *Sociology: a biographical approach*, Basic Book, New York, 1975; tr. it. *Sociologia. La dimensione sociale della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 1995, pp. 16-17.

³⁶⁹ *Op. cit.* p. 15.

³⁷⁰ I termini *routine* e *routinizzare* derivano dal sociologo tedesco Max Weber. In tedesco i termini originali sono Alltag e Veralltäglichung: letteralmente «il quotidiano» e «trasformazione in pratica quotidiana».

³⁷¹ *Op. cit.* pp. 18-19.

all'interno delle quali agiamo o alle quali pensiamo per la maggior parte del nostro tempo. Questo settore dell'esperienza è per noi il più reale, un habitat usuale ed ordinario. Di tanto in tanto lo abbandoniamo, o perché ci avventuriamo o siamo spinti in un settore finora ignoto della società, oppure perché le nostre abitudini sono interrotte a causa di eventi straordinari. Due sono i termini chiave usati da Schutz³⁷²: *realtà multiple* e *vita quotidiana*. Gli esseri umani hanno la capacità di vivere in *mondi di significato* tra loro molto diversi. Per il sociologo è importante comprendere come gli esseri umani possano farlo. L'esperienza non può fare a meno di un *sensu comune*: nessuno può prescindere integralmente da ciò che è dato per scontato nei propri mondi sociali. La stessa etimologia della parola esperienza³⁷³ intende un *venire da* e un *passare attraverso*: l'esperienza è dunque «ciò che io attraverso, ciò per cui io passo»³⁷⁴. Ma ciascuno ha un'esperienza *diversa*. Ciò che sanno tutti è diverso da ciò che sa ciascuno, nella *particolarità* della sua esperienza. L'esperienza è un *atto riflessivo*, una sospensione della realtà, di presa di distanza e di svelamento del dato per scontato: si configura come una sorta di risveglio che consente di dare continuità ai propri vissuti e quindi consistenza alla propria identità.

L'esperienza rinvia al rapporto che un soggetto intrattiene con qualcosa o qualcuno, quindi al complesso degli eventi che si svolgono attorno al soggetto e con cui entra in contatto. Ma quando si parla di esperienza si può alludere anche al *saper fare consolidato* (quindi ad una conoscenza e ad una pratica delle cose acquisita direttamente) e ad *un vissuto rivisitato*, ossia l'insieme dei fatti che si sono interiorizzati. In particolare, parlare di *esperienza cinematografica* significa - come suggerisce Casetti³⁷⁵ - «mettere a fuoco la natura di una relazione che è soprattutto *scopica*, cioè analizzare il modo in cui il film incontra gli occhi del suo spettatore e uno spettatore incontra con gli occhi il suo film». Studiare questo particolare tipo di esperienza cinematografica implica far emergere le competenze, le azioni, le posizioni, gli atteggiamenti che lo spettatore attiva e che insieme gli sono richieste nel momento in cui segue un film: significa, dunque, analizzare, oltre agli oggetti della visione, soprattutto le condizioni della *visione*.

Per lo sviluppo della nostra ricerca si è poi data la necessità di scegliere la metodologia più idonea da adottare per indagare questo particolare oggetto di studio. Nell'operare la scelta - nell'organizzazione dei dati raccolti, delle parole degli intervistati e dei concetti analitici - il *nesso da affrontare* era quello tra procedimento induttivo e processo di teorizzazione. Si è scelto di far riferimento a quell'insieme di Autori che più si sono misurati

³⁷² A. Schütz, *Collected Papers*, Den Haag, Nijhoff, 1962, 2 voll.

³⁷³ La parola *esperienza* deriva dal verbo latino *experire* (da *ex* "da", *per* "attraverso", *ire* "andare, giungere, arrivare").

³⁷⁴ P. Jedlowski, *Il sapere dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano, 1994, p. 63.

³⁷⁵ F. Casetti, *L'occhio dello spettatore*, EDUCatt Università Cattolica, Milano, 2000, p. 8.

con tali nodi, contribuendo con i loro testi allo sviluppo sistematico di una metodologia ispirata al *paradigma interpretativo*³⁷⁶. La *grounded theory* e il pensiero dell'esperienza non sono semplicemente un pensiero sull'esperienza, bensì un modo di darle forma, costituirla e contestualmente un modo di interrogarla. Si tratta dunque di un atto *interpretativo: il pensiero è un atto, un modo di dare forma al dato*³⁷⁷.

³⁷⁶ I lavori più noti che si sono misurati con questi nodi sono quelli di *Anselm Leonard Strauss* e *Barney Glaser*, di *Demazière* e *Dubar*, *Pierre Bourdieu*, *Daniel Bertaux*. Cfr. B. Glaser, A. L. Strauss, *The discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine Publishing Company, Chicago, 1967; D. Demazière, C. Dubar, *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion*, Revue française de sociologie, Année 1999, Volume 40, Numéro 2 (trad. it. *Dentro le storie. Analizzare le interviste biografiche*, Raffaello Cortina Editore 2000); D. Bertaux, *Les récits de vie: Perspective ethnosociologique*, Nathan Université, Paris, 1996 (trad. it. R. Bichi, a cura di, *Racconti di vita. La prospettiva etnosociologica*, Franco Angeli, Milano, 2003)

³⁷⁷ Cfr. B. Glaser, A. L. Strauss, *The discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine Publishing Company, Chicago, 1967.

IV. 2. 3. Lo strumento di indagine: l'intervista focalizzata

«L'intervista è l'arte della sociabilità sociologica.»³⁷⁸

La sociologia esplora con i suoi studi i diversi aspetti della vita sociale e in particolare «cerca di comprendere la relazione tra ciò che osserva e la generalità delle persone»³⁷⁹. Naturalmente, ogni processo di conoscenza risulta essere *parziale* e legato alla capacità del ricercatore di *saper osservare* la realtà indagata e di saper descrivere quanto osservato ad altri. Ogni ricerca³⁸⁰ si configura come «un processo creativo di scoperta che si sviluppa secondo un itinerario prefissato e secondo procedure prestabilite che si sono consolidate all'interno della comunità scientifica»³⁸¹. La conoscenza è guidata da una intenzionalità che la orienta verso un obiettivo.

In sociologia l'utilizzo dei *metodi qualitativi*³⁸² venne introdotto sul finire degli anni Dieci, da alcuni docenti e ricercatori che lavoravano presso il Dipartimento di Sociologia dell'Università di Chicago³⁸³. Nel suo secolo di storia³⁸⁴ la ricerca qualitativa ha dato un

³⁷⁸ M. Benney, E. C. Hughes, *Of sociology and the interview*, American Journal of Sociology, 62, University of Chicago Press, Chicago, 1956, pp. 137-42.

³⁷⁹ R. Cipriani, *L'analisi qualitativa. Teorie, metodi, applicazioni*, Armando Editore, Roma, 2008, p.16.

³⁸⁰ La metodologia della ricerca nel campo dell'indagine sociale può essere ricondotta a due modelli di analisi: il *metodo quantitativo* (descrittivo ed esplicativo) e il *metodo qualitativo* (comprendente e valutativo). L'approccio quantitativo utilizza tecniche di indagine e strumenti di rilevazione standardizzati e strutturati, che permettono misurazioni numeriche e trattamento statistico dei dati raccolti. Le tecniche di ricerca più usate dall'approccio quantitativo sono: l'intervista formalizzata, il questionario strutturato o survey, il test psicometrico, l'analisi del contenuto computerizzata. Nell'approccio qualitativo invece il disegno della ricerca non utilizza strumenti di indagine o di analisi standardizzati e strutturati, poiché è orientato allo *studio in profondità*, di tematiche difficilmente sottoponibili a trattamenti statistici. Viene utilizzato dalla microsociologia e dalle discipline etnografiche. Le principali tecniche di indagine di tipo qualitativo sono: l'intervista in profondità, l'osservazione partecipante, il focus group, la raccolta di biografie o storie di vita, la raccolta di lettere, diari, fotografie, ossia di tutti quei documenti personali che consentono al ricercatore di ripercorrere gli impervi itinerari della soggettività. Cfr. A. M. P. Toti, *Qualità-quantità*, in R. Cavallaro, (a cura di), *Lexicon. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni Cierre, Roma, 2006, pp. 353-356; Cfr. P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999.

³⁸¹ P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 81.

³⁸² I *metodi qualitativi* - che hanno avuto il loro apprendistato nella sociologia urbana, nella sociologia della devianza e delle professioni - nascono con una forte vocazione pratica: si cercavano risposte ai problemi posti dall'immigrazione e dalla devianza sociale. Cfr. R. E. Park, *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, The American Journal of Sociology, XX, University of Chicago Press, Chicago, 1915.

³⁸³ In particolare, si deve al sociologo Robert Ezra Park un vasto programma di ricerche, nate con l'intento di studiare *in diretta* i fenomeni urbani osservandoli nei luoghi in cui nascevano e si svolgevano.

³⁸⁴ Lo studio di Max Weber sull'etica protestante e lo spirito del capitalismo *Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus* - basato sull'uso dei documenti storici - fu pubblicato per la prima volta tra il 1904 e il 1905, sotto forma di due saggi, vol. XX e

contribuito decisamente rilevante alla sociologia: molte delle teorie sociologiche tuttora utilizzate provengono infatti da ricerche condotte con metodologie qualitative da parte di grandi sociologi come Erving Goffman, Herbert Blumer, Harold Garfinkel³⁸⁵.

Secondo Corbetta³⁸⁶ le tecniche di rilevazione della ricerca qualitativa possono essere raggruppate essenzialmente in tre diverse categorie, riconducibili a tre azioni elementari che il ricercatore mette in atto per analizzare la realtà sociale: osservazione diretta (osservare); interviste in profondità (interrogare); uso dei documenti (leggere). Mentre il metodo riguarda i mezzi di raccolta delle informazioni, la metodologia si riferisce all'approccio generale che implica preferenze non solo per alcune tecniche, ma anche per alcune teorie sulla conoscenza scientifica³⁸⁷. La metodologia indica dunque la strategia su cui si basa la scelta del metodo, collegando il metodo scelto allo scopo della ricerca.

L'intervista «è uno dei principali *attrezzi* nella cassetta del ricercatore sociale ed è un termine-concetto non privo di ambiguità semantica e carico di una complessità tipologica interna non sempre esplicitata».³⁸⁸ Nella maggior parte dei manuali italiani e stranieri che si occupano della classificazione delle interviste come strumento di indagine sociale, «la scalarità dei modelli esistenti di intervista si sviluppa e si articola lungo un continuum relativo alla strutturazione e standardizzazione dei moduli domanda/risposta, ovvero rispetto ai gradi di flessibilità e/o direttività che il ricercatore decide di assumere relativamente alla modalità di gestione della relazione di intervista»³⁸⁹. La definizione più ampia di *intervista qualitativa* racchiude dunque al suo interno un ricco insieme di etichettature. Ma l'uso dell'espressione *intervista in profondità* sembra riscuotere maggior successo rispetto ad altri termini affini. In generale, nonostante la molteplicità delle tipologie di intervista in profondità, la varietà di stili e forme «si apre in due possibili direzioni: quella delle *forme standardizzate non strutturate* e quella degli *stili non standardizzati e non strutturati*»³⁹⁰. In sociologia, come del resto nelle altre scienze sociali, si ritiene opportuno attenersi a precise discriminanti - standardizzazione, direttività, grado di strutturazione - per offrire un'esemplificazione dei possibili modelli di intervista in profondità. Pertanto solitamente, si distingue tra: *intervista strutturata o standardizzata programmata*; *intervista semi-strutturata o standardizzata non programmata*; *intervista*

XXI, nella rivista accademica tedesca di scienze sociali *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* "Archivi delle Scienze Sociali e della Politica Sociale" (fondata in Germania nel 1888 ed edita fino al 1933).

³⁸⁵ Cfr. R. A. Wallace, Alison Wolf, *Contemporary Sociological Theory: Continuing the Classical Tradition*, Prentice Hall, USA, 1980; trad. it. *La teoria sociologica contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 261-309, pp. 318-337.

³⁸⁶ P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 366.

³⁸⁷ D. Silvermann, *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analyzing Talk, Text and Interaction*, Sage, London, 2006, p. 13.

³⁸⁸ R. Bichi, *L'intervista biografica. Una proposta metodologica*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, p. 17.

³⁸⁹ G. Gianturco, *Intervista in profondità*, in R. Cavallaro, (a cura di), *Lexicò. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni CieRe, Roma, 2006, p. 280-285.

³⁹⁰ G. Gianturco, *Intervista in profondità*, in R. Cavallaro, (a cura di), *Lexicò. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni CieRe, Roma, 2006, p. 281.

focalizzata; intervista *non standardizzata* e *non strutturata*; e, infine, le altre tipologie (l'intervista *biografica, narrativa, intensiva, ermeneutica, clinica*). L'intervista in profondità, nelle sue varie forme, è caratterizzata da *definizione delle domande conoscitive* e *flessibilità* nella conduzione dei colloqui. Il ricercatore costruisce dunque uno schema dell'intervista, la traccia di rilevazione, che durante l'intervista potrà essere soggetta a quella sorta di *processo* che è stato definito di *implementazione situazionale*³⁹¹.

La tipologia di intervista qualitativa che si è utilizzata nel nostro lavoro di ricerca è l'intervista *focalizzata*³⁹². Si è ritenuto che tale tipologia fosse la più adeguata ad indagare l'esperienza *soggettiva* di fruizione cinematografica, poiché «è un tipo di intervista qualitativa diretta all'ottenimento delle fonti cognitive ed emozionali delle reazioni degli intervistati davanti ad un accadimento»³⁹³. L'intervista focalizzata differisce infatti da altri tipi di intervista per alcune sue peculiarità. Innanzitutto, gli intervistati sono stati esposti a una situazione concreta (ad esempio, hanno visto alcuni film, nel nostro caso). Inoltre, il ricercatore ha studiato preventivamente tale situazione, derivando dall'analisi del contenuto e dalla psicologia sociale ipotesi sul significato e sugli effetti di determinati aspetti della situazione, che orientano poi l'elaborazione dello schema dell'intervista. Infine, l'intervista si centra sull'esperienza *soggettiva* degli individui esposti alla situazione.

Dopo aver effettuato la scelta dello strumento di indagine, si è provveduto alla costruzione della traccia di rilevazione. La nostra ricerca doveva indagare la personale esperienza di *fruizione cinematografica* dei soggetti, evidenziandone aspetti emozionali e risposte cognitive. Si è provveduto a costruire un canovaccio di base, che mirasse a cogliere la capacità di *penetrazione emozionale* del cinema. Una filmografia ad hoc è stata utilizzata come stimolo. L'obiettivo che ci si era posti nella fase di *definizione del problema* era comprendere se il cinema potesse essere considerato un fattore di resilienza, ovvero potesse concorrere ad accrescere le *capacità di resilienza* innate in ogni individuo, promuovendo cambiamenti positivi del soggetto. Di conseguenza si è deciso di operare una scelta nell'ambito dei film da sottoporre all'attenzione degli intervistati, in favore di una trama che fosse incentrata su *crisi* e

³⁹¹Si fa riferimento al fatto che la traccia dell'intervista in profondità è una traccia di rilevazione *aperta*, che si può ampliare in virtù di quanto viene detto dagli intervistati, durante lo stesso colloquio. Cfr. G. Gianturco, *Intervista in profondità*, in R. Cavallaro, (a cura di), *Lexicon. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni CicRre, Roma, 2006, p. 283.

³⁹² Si attribuisce la definizione di *focus interview* a Robert K. Merton, per un suo articolo firmato con Patricia L. Kendall nel 1946: gli autori nello scritto *The focused interview* considerano importante il tipo di intervista sorto durante un'esperienza di ricerca di anni dedicati allo studio degli effetti psicologici e sociali della comunicazione di massa.

Cfr. R. K. Merton, P. L. Kendall, *The focused interview*, *American Journal of Sociology*, vol. 51, pp. 551-547;

G. Gianturco, *L'intervista qualitativa. Dal discorso al testo scritto*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2004, pp. 59-61.

³⁹³ R. S. Weiss, *Learning from strangers. The art and method of qualitative interview studies*, The Free Press, New York, 1994.

*cambiamento di sé, film*³⁹⁴ che possedessero dunque la speciale caratteristica di essere *matrici* di resilienza. In particolare, ci si è soffermati sulla ricostruzione del *personale* percorso di fruizione cinematografica di ciascun intervistato. E si sono sottoposti alla loro attenzione i film prescelti³⁹⁵, con l'obiettivo di indagare le loro risposte emotivo-cognitive e le diverse declinazioni dell'*assimilazione* del messaggio veicolato da ogni narrazione cinematografica esaminata.

³⁹⁴I film presi in esame sono stati prodotti in Europa e negli USA a partire dal 2000. Questa scelta è fondata sulla rilevanza delle trasformazioni che si sono registrate su scala mondiale a partire dall'incipit del nuovo Millennio, che hanno investito ogni aspetto e ambito del vivere sociale, avendo una significativa ricaduta sui processi di costruzione identitaria. Nella scelta dell'area di produzione, invece, si è voluto tener conto da una parte delle affinità socio-culturali di quei paesi europei, dall'altra della risonanza su scala globale del cinema americano (garantita dal potere delle majors).

³⁹⁵ Cfr. Appendice 2., *Filmografia*, pp. 207-231.

IV. 2. 4. La scelta degli intervistati e il lavoro sul campo

Nella ricerca qualitativa la scelta dei soggetti da intervistare è orientata da criteri funzionali agli obiettivi cognitivi dell'indagine. Si preferisce parlare non tanto di una selezione di un campione, ma di una *scelta degli intervistati* «operata sulla base della significatività dell'esperienza e della collocazione»³⁹⁶ dei soggetti che vengono intervistati. Facendo riferimento alla classificazione di Gorden³⁹⁷, si possono individuare tre tipi generali di *interlocutori*³⁹⁸: interlocutori *chiave*, che vengono considerati più degli informatori (*key-informants*); interlocutori *privilegiati*, che ricoprono una posizione strategica nella comunità o gruppo oggetto di studio; e, infine, interlocutori *significativi*, individui comuni che forniscono informazioni direttamente rilevanti rispetto agli obiettivi dell'intervista, ma a differenza del tipo precedente, si tratta di un'informazione più generale posseduta da un numero più ampio di persone.

Tenendo conto degli obiettivi conoscitivi della nostra ricerca, ci si è orientati sul terzo tipo di interlocutori - gli interlocutori *significativi* - che sono stati individuati in un gruppo di fruitori non sporadici di cinema, ovvero cinefili *frequentatori abituali* di circoli cinematografici. Nello specifico, avvalendosi della rete di telecomunicazione Internet, si è effettuata una ricerca online per individuare i vari *cineclub* presenti nella città di Roma. Sono stati individuati dieci diversi cineclub³⁹⁹ e si è proceduto alla visione dei siti di riferimento. Visionati i siti dei cineclub, si è poi selezionato il *Cinecircolo Romano*, una Associazione culturale con personalità giuridica, aderente al Centro Studi Cinematografici e come tale riconosciuta dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Il Cinecircolo Romano è presente sul territorio da più di cinquant'anni, con lo scopo di svolgere «attività cinematografica culturale e ricreativa, volta all'arricchimento intellettuale e morale dei propri Soci»⁴⁰⁰. Per raggiungere questo importante obiettivo il Cinecircolo offre una selezione di film articolata in cicli,

³⁹⁶ G. Gianturco, *L'intervista qualitativa. Dal discorso al testo scritto*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2004, pp. 83

³⁹⁷ R. Gorden, *Interviewing. Strategy, techniques and tactics*, Dorsey Press, Homewood-Illinois, 1975, pp. 187-189.

³⁹⁸ Il termine rimanda alla natura *relazionale* dell'intervista, che si pone come una particolare relazione tra due soggetti, coinvolti in un processo di interazione sociale. Cfr. P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 423.

³⁹⁹ Il sito di riferimento: http://www.info.roma.it/link.asp?categoria_extra=cineclub.

⁴⁰⁰ Sito del cineclub *Cinecircolo Romano*: <http://www.cinecoloromano.it/>

nonché la rivista *Qui Cinema* - corredata di foto, schede di film e articoli di critica originali - ed una serie di eventi e manifestazioni, che completano il programma ricreativo e formativo.

L'accesso al campo di indagine è stato reso possibile da quella risorsa che viene definita *copertura istituzionale* e che nel nostro caso si è sostanziata in una e-mail di presentazione inviata al Presidente del *Cinecircolo Romano*, in cui si è provveduto ad esplicitare gli obiettivi conoscitivi del lavoro di ricerca e si è resa manifesta la necessità di incontrare alcuni dei soci, chiarendone le potenzialità di interlocutori *significativi*. Il Presidente ha accolto con favore la nostra richiesta e si è avuta la possibilità di conoscere alcuni *soci attivi* membri del Consiglio direttivo dell'Associazione, che si sono rivelati essenziali nella selezione dei soci da intervistare.

Si è presa visione dunque delle norme generali che regolano la vita associativa all'interno del cineclub, in particolare relativamente alla *fruizione cinematografica* dei soci. Si è appreso in tal modo che l'Associazione dedica alla proiezione dei film due giorni della settimana⁴⁰¹, nei quali lo stesso film viene proiettato in tre diverse fasce orarie (primo pomeriggio, tardo pomeriggio, sera), per consentire ai soci di avere maggiore potere discrezionale relativamente alla definizione del proprio percorso personale di fruizione cinematografica, condizionato naturalmente da altri impegni e attività (lavorative e familiari in primis) che caratterizzano la loro *routine quotidiana*.

Su suggerimento di alcuni soci membri del Consiglio direttivo, si è deciso di recarsi presso il cineclub nella fascia oraria della prima proiezione del giovedì. Si è avuta in tal modo la possibilità di incontrare alcuni soci potenziali interlocutori significativi. Tra questi, dodici si sono resi disponibili al lavoro di ricerca, dimostrando sin da subito un vivido interesse per gli obiettivi conoscitivi dell'indagine. Si sono così presi accordi con i soci *interlocutori significativi*, definendo data e ora a loro più congeniali per il colloquio.

Infine, nel periodo gennaio-marzo, si è proceduto alla raccolta delle informazioni. Le interviste hanno avuto una durata media di circa quaranta minuti e si sono tenute presso il Cinecircolo Romano.

Dal punto di vista sociodemografico, il campione è costituito da dodici soggetti di età compresa tra i 28 e i 75 anni, che si è deciso di suddividere in quattro fasce d'età: quella dei *giovani adulti* (dai 28 ai 39 anni); quella degli *adulti tout court* (dai 40 ai 54 anni); i *tardo-adulti* (dai 55 ai 64 anni); e, infine, i *giovani anziani* (65-75).

⁴⁰¹ Nello specifico: ogni giovedì alle ore 16:00; 18:30; 21:15; e ogni venerdì alle ore 16:00; 18:45; 21:15.

IV. 2. 5. Tecniche di trascrizione e prassi di analisi

«[Il montatore di un film] ha davanti a sé una storia
e uno stock di pellicola *girata*.
Egli instacabilmente controlla, sceglie,
mette al posto giusto, taglia al millimetro,
lavora alle concatenazioni.
Il ricercatore deve fare esattamente la stessa cosa
con il materiale di intervista.
Deve selezionare l'estratto migliore,
quello giusto al posto giusto,
quello bello ed eloquente,
ed eliminare tutto ciò che
non apporta nulla o che è marginale
rispetto all'interpretazione.»⁴⁰²

Nella ricerca qualitativa la trascrizione si configura come un'operazione di traduzione, poiché «trascrivere non significa copiare, ma comporta una re-iscrizione»⁴⁰³. Si tratta di trasformare un testo orale in uno scritto, passando da una forma di comunicazione orale ad una *scritta*. L'enunciazione scritta «ha il vantaggio di trasformare l'evanescenza del linguaggio nella fissità del segno-parola, che può essere conservata, analizzata, confrontata, rielaborata, secondo assi tematici e cronologici»⁴⁰⁴. Poiché il procedimento della trascrizione *manipola* i dati originali, si pone l'esigenza per il ricercatore di adottare un *sistema di convenzioni* che tenga conto di alcuni criteri discriminanti, quali la comprensività, l'attendibilità, la leggibilità, la flessibilità, la coerenza dei simboli per rappresentare i fenomeni. La scelta relativa al *come* affrontare la trascrizione viene orientata da diversi fattori, tra i quali figurano innanzitutto gli obiettivi della ricerca e le informazioni che si intendono ricavare. Sulla base dei suggerimenti offerti da alcuni autori⁴⁰⁵ è stato elaborato uno schema riassuntivo delle alternative a disposizione del ricercatore. Secondo tale schema il ricercatore ha a disposizione

⁴⁰² J. C. Kaufmann, *L'entretien compréhensif*, Nathan, collection 128, Paris, 1996; tr. it. *L'intervista*, Il Mulino, Bologna, 2009, p. 113.

⁴⁰³ R. Cavallaro, *Storie senza storia. Indagine sull'emigrazione calabrese in Gran Bretagna*, CSER, Roma, 1981, p. 29.

⁴⁰⁴ P. Cucchi, *Trascrizione*, in R. Cavallaro, (a cura di), *Lexicòm. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni CieRre, Roma, 2006, pp. 445-449.

⁴⁰⁵ Cfr. G. Gianturco, *L'intervista qualitativa. Dal discorso al testo scritto*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2004, p. 99; R. Cavallaro, *Storie senza storia. Indagine sull'emigrazione calabrese in Gran Bretagna*, CSER, Roma, 1981, p. 29; M. I. Maciotti (a cura di), *La ricerca qualitativa nelle scienze sociali*, Monduzzi, Milano, 1997, p. 196-197; P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 427).

essenzialmente tre diversi tipi di trascrizione (rielaborazione, adattamento, trascrizione letterale del testo) nei quali «i gradi di aderenza al testo parlato variano lungo una scala che ha ai due opposti la rielaborazione del testo orale e la trascrizione letterale»⁴⁰⁶. Nello specifico, la *rielaborazione del testo* implica una complessiva interpretazione del parlato: il ricercatore opera una sorta di montaggio dell'intervista, al fine di ottenere una lettura più accessibile e gradevole. La *trascrizione letterale*, invece, è una trascrizione integra e *fedele al testo orale*, che prevede anche il riportare forme gergali, pause, frasi monche: il ricercatore cerca di rispettare sia i tempi che le forme del parlare dell'intervistato.

Nel nostro lavoro di ricerca si è ritenuto opportuno il ricorso al secondo tipo di trascrizione, l'*adattamento* del testo, scelta che si è tradotta in un *adattamento parziale* dell'oralità alla scrittura. Sono state pertanto eliminate forme involute, ridondanze, parole di appoggio, segmentazioni; alle pause ritmiche si è sostituita una punteggiatura standardizzata; e si è provveduto a correggere ortografia e sintassi. Si è in tal modo ottenuto un testo più lineare e scorrevole per ciascuna delle dodici interviste focalizzate realizzate⁴⁰⁷.

Si è così proceduto all'analisi del materiale empirico, nei confronti del quale si è adottato un atteggiamento di tipo *illustrativo*⁴⁰⁸ e si è deciso di far ricorso all'*analisi tematica* delle interviste. In particolare, si è effettuata in un primo tempo un'*analisi tematica verticale*, in cui il materiale empirico è stato analizzato allo scopo di individuare temi comuni ed aspetti simili; in un secondo tempo, si è proceduto all'*analisi tematica orizzontale*, in cui sono state individuate le diverse forme in cui si è presentato lo stesso tema nel corpus analizzato⁴⁰⁹. Nello specifico, si sono scomposte le interviste sulla base di macro e micro temi (indicizzazione) e si sono poi comparati i contenuti di questi passaggi tra le diverse testimonianze (trasversalizzazione), con l'obiettivo di concentrarci su temi e riflessioni ricorrenti nelle narrazioni con un *atteggiamento comprendente*.

⁴⁰⁶ P. Cucchi, *Trascrizione*, in R. Cavallaro, (a cura di), *Lessicon. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni CieRre, Roma, 2006, pp. 446-447.

⁴⁰⁷ Cfr. *Appendice 1*. Interviste focalizzate, pp. 161-206.

⁴⁰⁸ L'analisi delle interviste qualitative trova nella letteratura delle scienze sociali diverse tipologie di riferimento. Secondo quella di Demazière e Dubar, il ricercatore può adottare tre diversi atteggiamenti, a ciascuno dei quali corrispondono determinati tipi di analisi: l'atteggiamento *illustrativo*, cui fa riferimento l'*analisi del contenuto* e l'*analisi tematica*; l'atteggiamento *restitutivo* cui fanno riferimento l'*analisi etnometodologica* e quella cosiddetta *trasparente*; e l'atteggiamento *analitico*, da cui derivano l'*analisi proposizionale del discorso* e quella delle *relazioni per opposizione*. Cfr. D. Demazière, C. Dubar, *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion*, Revue française de sociologie, Année 1999 Volume 40 Numéro 2; trad. it. *Dentro le storie. Analizzare le interviste biografiche*, Raffaello Cortina Editore, 2000.

⁴⁰⁹ Cfr. A. Blanchet, A. Gotman, *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*, Nathan, Paris, 1992.

V. NEGLI OCCHI DI CHI GUARDA

Storie di visioni e *cambia-menti*

V. 1. L'ESPERIENZA DELLA VISIONE.

Categorie sostanziali: macro temi

«[...]Benché la vista sia già, come tutti sanno, il senso più sviluppato [...], mai tuttavia c'è stato un procedimento emotivo così omogeneo, così esclusivamente ottico come il cinema. Effettivamente il cinema crea un regime di coscienza particolare, a un solo senso. E quando si è abituati a servirsi di questo stato intellettuale nuovo ed estremamente piacevole, diventa una specie di bisogno, tabacco o caffè [...]. Fame di ipnosi molto più violenta dell'abitudine alla letteratura perché questa modifica molto meno il funzionamento del sistema nervoso.»⁴¹⁰

In questo capitolo della tesi viene presentata l'analisi dei contenuti emersi dalle interviste dei nostri *interlocutori significativi*. Per ragioni di esposizione non verranno qui riportati i testi delle interviste nella loro interezza, ma solo brevi brani tratti da esse⁴¹¹. L'obiettivo è quello di soffermare la nostra attenzione sui temi, gli argomenti e le riflessioni ricorrenti nelle narrazioni con un atteggiamento comprendente e di *re-interpretarli* alla luce degli studi sui temi dell'esperienza cinematografica, della resilienza, della crisi, della costruzione identitaria. L'analisi del testo e il nostro soffermarci sui temi ci consentirà anche di approfondire dal punto di vista analitico i concetti. Il fine però non è di tipo

⁴¹⁰ J. Epstein, *Grossissement*, «Promemoire», 1921, 1.2, in ID. *Bonjour, cinéma*, Editions de la Sirène, Paris, 1921; ora in *Ecrits sur le cinéma*, a cura di P. Lherminier, Seghers, Paris, 1975; tr. it. in G. Grignaffini (a cura di), *Saperi e teorie del cinema*, Editrice Clueb, Bologna, 1989, pp. 175 -180.

⁴¹¹ Le interviste vengono riportate per intero in *Appendice 1.*, pp. 161-206.

esemplificativo rispetto ad una teoria, in quanto, come già chiarito nella presentazione del lavoro di ricerca, la nostra è una ricerca qualitativa: il procedere tramite l'analisi del testo, la comparazione di percorsi e casi, la schematizzazione delle categorie sostanziali, per giungere poi alla fine al confronto con le ipotesi teoriche, è considerato infatti distintivo della ricerca qualitativa.

Ci si è domandati quali fossero le categorie implicite che strutturavano il materiale empirico raccolto tramite le interviste e come fosse possibile riconoscerle. Si è fatto riferimento allo schema elaborato da Demazière e Dubar, secondo i quali occorre distinguere tra categorie *ufficiali*, *scientifiche* e *sostanziali*⁴¹². Si sono in tal modo individuate precise categorie attraverso cui i soggetti intervistati hanno reso conto della loro personale esperienza di fruizione cinematografica.

⁴¹² Le prime, le categorie *ufficiali*, sono le categorie istituzionali delle codificazioni statistiche, amministrative e normative e strutturano il discorso degli attori istituzionali; le seconde, le categorie *scientifiche*, sono le categorie delle costruzioni teoriche e concettuali attraverso le quali i ricercatori possono esprimere i propri schemi interpretativi e sono costruite mediante analisi delle categorie sostanziali; le ultime, le categorie *sostanziali*, sono le categorie del linguaggio sociale (naturale) attraverso cui i soggetti esprimono la loro logica pratica, facendo un'attenta valutazione delle attività cui attendono e delle situazioni che vivono. Cfr. D. Demazière, C. Dubar, *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion*, Revue française de sociologie, Année 1999 Volume 40 Numéro 2; trad. it. *Dentro le storie. Analizzare le interviste biografiche*, Raffaello Cortina Editore, 2000, pp. 35-36.

V. 1. 1. Funzione conoscitiva. Sviluppo delle abilità (meta)cognitive

Uno dei principali temi emersi dall'analisi dei testi delle interviste riguarda due importanti conseguenze immediate della fruizione cinematografica: l'accrescimento del bagaglio di conoscenze e lo sviluppo delle capacità cognitive e metacognitive. Si attribuisce al cinema un'importante *funzione conoscitiva*. Il grande schermo viene percepito come una sorta di *manuale* ricco di informazioni utili per la propria crescita personale:

«Una delle più importanti funzioni assolve dal cinema è quella *conoscitiva*, di diffusione di informazioni: attraverso la visione di un film si può conoscere una storia, o alcuni aspetti e tematiche della realtà che ci circonda. Quindi in qualche modo chi vede molti film aumenta la sua cultura generale.» [Maurizio M., 63]

«Che ti narri del bello, incantandoti, o del brutto, facendoti da terapia d'urto, il cinema ti aiuta a soffermare la tua attenzione su varie problematiche, arricchendoti in un senso e nell'altro.[...] Ed è anche una sorta di *manuale*, che fornisce una guida ricca di suggerimenti e considerazioni per affrontare l'incontro con culture altre, o per gestire problematiche dal valore universale. È come se solleticasse la curiosità innata dell'individuo e ne promuovesse in tal modo un cambiamento positivo.» [Sara A., 54]

«Penso che il cinema assolva soprattutto una funzione culturale: quella di far conoscere altri ambienti, altri mondi, far riflettere su alcune situazioni.» [Paola R., 69]

«Il cinema aiuta a riflettere, a leggere meglio la realtà sociale e culturale.» [Angela R., 42]

La visione dei film si rivela particolarmente proficua in tal senso, poiché da una parte consente di ampliare i propri orizzonti culturali, dando modo di scoprire realtà diverse rispetto alla propria e altri universi di senso, dall'altra offre allo spettatore degli stimoli che gli consentono di leggere in modo più consapevole e avveduto la società in cui vive, il *proprio mondo* quotidiano⁴¹³.

Ma oltre a placare la sete di conoscenza dei suoi spettatori il cinema svolge un'altra importantissima funzione, che è consequenziale a quella conoscitiva, venendo da questa solleticata e plasmata: lo sviluppo delle capacità cognitive e metacognitive. La visione dei film si traduce spesso in un arricchimento del linguaggio o in un affinamento delle proprie capacità analitiche, come si evince dai racconti di Beatrice e Francesca:

«subito dopo la visione, mi è capitato più volte di acquisire la terminologia dei vari protagonisti o di *far mie le battute* di un qualche personaggio» [Beatrice R., 28]

«È come se attraverso i film si potesse entrare in un mondo parallelo, avendo la possibilità di conoscere altri mondi e altre realtà, nuove realtà, nuove storie, nuovi personaggi, nuovi modi di vedere le cose. Il cinema *apre la mente*: fa sognare e *sviluppare* le proprie abilità cognitive. Determinati film ti portano a riflettere, a cambiare il tuo modo di pensare. Quindi vedere i film aiuta a rendere il *pensiero più dinamico*, aiuta ad essere più aperti. Andare al cinema aiuta a sviluppare le nostre capacità critiche e intellettuali». [Francesca M., 29]

La fruizione cinematografica si configura come un'attività particolarmente giovevole, in grado di accrescere o far acquisire non solo capacità cognitive⁴¹⁴, ma anche quelle capacità - fondamentali per l'individuo postmoderno - che caratterizzano la *metacognizione*, come ad esempio la *capacità di progettazione*, ossia la capacità di individuare e organizzare la strategia e le azioni concrete che possono portarlo a conseguire gli obiettivi prefissati. Altra importante abilità metacognitiva che viene acquisita è quella di *prevedere mentalmente* e di rappresentarsi nella propria mente cosa può succedere se si applica una certa procedura ad un determinato

⁴¹³ P. L. Berger, B. Berger, *Sociology: a biographical approach*, Basic Book, New York, 1975; tr. it. *Sociologia. La dimensione sociale della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 1995, pp. 22 e ss.

⁴¹⁴ Le abilità *cognitive*: linguaggio, comprensione, memoria, apprendimento, concentrazione e attenzione, orientamento, capacità di lettura e di scrittura, orientamento, giudizio, pensiero astratto, elaborazione visiva, consapevolezza, organizzazione ed inibizione del comportamento.

compito: è quello che accade, ad esempio, quando immedesimandosi nei vari personaggi, gli spettatori fanno un esercizio di fantasia volto a rivelare quale sarebbe stato il loro comportamento qualora si fossero trovati in quell'identica situazione:

«Vengo risucchiata dallo schermo e mi identifico nelle storie dei personaggi, chiedendomi *cosa avrei fatto io al loro posto.*» [Stefania P., 75]

«[...]un film dal finale aperto, essendo privo di un vero finale, lascia allo spettatore la possibilità di immaginare un finale, di *entrare a far parte della storia.* Quindi mi ha arricchita e ha accresciuto le mie abilità cognitive.» [Francesca M., 29]

Poiché, in ultima analisi, le abilità metacognitive⁴¹⁵ danno la possibilità di *apprendere ad apprendere*, la fruizione cinematografica acquista un valore imprescindibile per l'individuo. Inoltre due tra le più importanti abilità metacognitive⁴¹⁶ - monitoraggio e valutazione, che insieme costituiscono l'*autovalutazione* - rivestono un ruolo affatto marginale nei confronti dell'attivazione di percorsi di resilienza:

«Credo che il cinema offra opportunità a tutte le persone: fa riflettere, fa fantasticare, aiuta a sviluppare capacità analitiche. Quindi, il cinema può emozionare, educare e anche aiutare a *prendere decisioni.*[...] perché il cinema *ci aiuta a capire*, a crescere, a *vedere i problemi da altre angolazioni*, a pensare cose che non ci erano mai passate per la mente.» [Maria G., 70]

Come è stato anche evidenziato dai contributi di quegli autori che si occupano di formazione degli adulti, l'elemento metacognitivo si incastra perfettamente con l'elemento

⁴¹⁵ Per un studio più approfondito su tali argomenti: Cfr. A. L. Brown, *Knowing when, where and how to remember a problem of metacognition* in R. Gasler, *Advances in instructional psychology*, 1° volume, Hillsdale, Erlbaum 1978; e M. Minuto, *Il ruolo della mediazione nei processi cognitivi in L'animazione a scuola. Accoglienza, apprendimento, comunicazione*, Quaderni di animazione e formazione a cura di Animazione sociale e Università della strada, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1996.

⁴¹⁶ Le abilità *metacognitive* sono essenzialmente quattro: la predizione, la progettazione, il monitoraggio, la valutazione. La prima - la *predizione* - è la capacità di prevedere mentalmente e di rappresentarsi nella propria mente cosa può succedere se si applica una certa procedura ad un determinato compito; la seconda - *progettazione* - è la capacità di individuare e organizzare la strategia e le azioni concrete che consentono di raggiungere un determinato obiettivo; il *monitoraggio*, invece è quella capacità meta cognitiva che consente di osservare e controllare l'andamento di un processo; infine la *valutazione*, la capacità di cambiare in parte o tutta la strategia e il piano d'azione, qualora si rivelassero inadatti al problema da affrontare. Le ultime due capacità meta cognitive - monitoraggio e valutazione - insieme costituiscono l'autovalutazione.

cinematografico: il cinema si configura infatti come l'arte che rende visibile la *complessità della mente al lavoro*, ovvero il «corrispettivo creativo-immaginale del procedimento di pensiero-visione»⁴¹⁷. Si realizza simultaneamente «sia una conoscenza del sentire che una conoscenza del pensare»⁴¹⁸: il cinema mette in gioco una partecipazione specifica del soggetto che guarda, durante la quale «lo spettatore agisce cognitivamente sul film e contemporaneamente ne viene sollecitato affettivamente»⁴¹⁹.

Inoltre il cinema oltre a diffondere un ricco insieme di informazioni e nozioni, si fa portatore di rappresentazioni e *modelli culturali*, ai quali l'uomo, *per orientarsi*, deve necessariamente fare riferimento. I modelli culturali sono il risultato della sedimentazione - nella memoria collettiva o nella tradizione - di un *patrimonio di esperienza* e dunque sono di fondamentale importanza per l'individuo, poiché alleggeriscono il problema di sapere *come comportarsi*.

La cultura, del resto, è un'ininterrotta *costruzione sociale* e la stabilità non è mai definitiva, ma intrinsecamente precaria e sottoposta al mutamento. Essa, come sottolinea Crespi, «svolge una funzione di mediazione simbolica: il linguaggio, le rappresentazioni della realtà, i racconti mitologici, la religione, le espressioni dell'arte, il sapere scientifico, la filosofia, i modelli di comportamento costituiscono forme attraverso le quali vengono mediati i rapporti con il nostro Sé, con gli altri, con le cose»⁴²⁰. Molti autori hanno elaborato l'idea centrale che «la funzione della cultura consista proprio nel dare senso alle nostre azioni e un ordine alla nostra esperienza»⁴²¹, venendosi a configurare come una sorta di *bussola del comportamento*. Antropologi e sociologi sostengono la tesi che l'ordine culturale sia la risposta alla peculiare carenza dell'organizzazione istintuale dell'uomo, in rapporto a quella degli altri mammiferi superiori. Berger e Luckmann⁴²² hanno definito l'uomo come *animale non definito*, un essere manchevole caratterizzato da un'organizzazione istintuale sottosviluppata, che - mentre lo rende più vulnerabile ed esposto al rischio - lo dota però di una peculiare apertura culturale di fronte al mondo, che trova al cinema un naturale ancoraggio:

«Una delle più importanti però è quella conoscitiva, di diffusione di informazioni: attraverso la visione di un film si può conoscere una storia, o alcuni aspetti e tematiche della realtà che ci circonda.» [Maurizio M., 63]

⁴¹⁷ E. Mancino, *Pedagogia e narrazione cinematografica. Metafore del pensiero e della formazione*, Guerini Scientifica, 2006, p. 112.

⁴¹⁸ G. Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni 50 ad oggi*, Franco Angeli, Milano, 2014, p.97.

⁴¹⁹ G. Rizzo, op. cit, p. 98.

⁴²⁰ F. Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 13.

⁴²¹ L. Sciolla, *Sociologia dei processi culturali*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 78.

⁴²² P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, 1966; trad. it., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969, p. 73-100.

«È un *riflettere anche sulla vita*, perché i film affrontano temi specifici, con tutti gli stereotipi e tutto quello che ci sta intorno. Ti fa riflettere anche su qualcosa che è estraneo alla tua vita, ma che il film offre al tuo sguardo. La visione di un film arricchisce, perché dà la possibilità di scoprire altro rispetto a quello che già si conosce. [...] Il film costituisce la visione di *un punto di vista diverso*. È un vedere le cose tramite l'occhio di qualcun altro: io non mi soffermo su un determinato aspetto, ma il film mi aiuta a vederlo. È una forma d'arte speciale, che *ci regala il punto di vista di altri occhi*. È un po' un esercizio di sensibilità.» [Carlotta C., 30]

V. 1. 2. Guardarsi dentro: il potere terapeutico

L'analisi dei testi ha evidenziato anche la natura psicoanalitica del cinema, che si è rivelato uno strumento di *autoanalisi*. In vari momenti della loro vita, il cinema ha consentito agli intervistati di accedere a parti di sé non esplorate o li ha indotti a riflettere su specifici nodi problematici del loro tessuto biografico:

«[...] il cinema ha la capacità di *tirar fuori* le esperienze che si sono avute, come se guardando il film si avesse la sensazione che la storia racconti un po' di sé, in qualche modo: è quasi come se fosse una *seduta psicoanalitica*. [...] Non guardo mai solo con gli occhi, ma guardo *attivamente*, chiedendomi come mi comporto io in determinate situazioni, o come mi dovrei comportare *per essere migliore*, cercando di imparare dal confronto. Il cinema[...] mi dà l'opportunità e mi costringe a guardare fuori da me stessa e *dentro me stessa* [...] mi ha aiutata in alcuni momenti, consentendomi di vedere le cose in un certo modo, portandomi a *scavare dentro di me* » [Paola R., 69]

«Il cinema mi ha aiutata a diventare maggiormente *introspettiva*, facendomi riflettere su molti aspetti della vita e di me stessa.» [Carlotta C., 30]

«[...]io immagino sempre di costruire un mio film con immagini prese da vari film, cerco di estrapolare immagini per tenerle in un mio repertorio. A livello psicologico mi è capitato spesso di sentirmi *un po' diversa tra il prima e il dopo la visione di un film*, perché il cinema è emozioni, sensazioni, vibrazioni. Ma è accaduto molto lentamente: quando vedo un film le immagini *si depositano dentro di me* e poi mi ci vuole un po' di tempo per poterle metabolizzare e rapportarle alla mia vita.» [Beatrice R., 28]

Come sottolinea Cantalupo, «l'immagine lì in sala ci viene a trovare»⁴²³, ma poi è lo spettatore il *vero protagonista*, soggetto attivo del processo. Attraverso i processi di identificazione e proiezione - meccanismi mentali che riguardano il funzionamento globale della mente umana - lo spettatore può partecipare emozionalmente nella sua esperienza di fruizione. Identificandosi il soggetto interiorizza i sentimenti dei personaggi e vive la narrazione filmica attraverso le loro emozioni, mentre con la proiezione lo spettatore arricchisce quei personaggi dei propri elementi psicologici e presta loro reazioni e sentimenti che sono solo suoi. Questi due meccanismi mentali nel contesto della proiezione cinematografica agiscono con particolare intensità, in ragione dell'abbassamento di difese e resistenze da parte dello spettatore che sa di essere solo uno spettatore al cinema:

«[...]Io infatti mi ero irrigidita rispetto a quella situazione. E invece, vedendo il film, come se vedessi in uno specchio la mia storia, ho capito che stavo sbagliando tutto, e che sarebbe stata una saggia decisione *seguire l'esempio della protagonista*, adottando un comportamento simile, per cercare di calmare la situazione, piuttosto che inasprirla, come avevo fatto fino ad allora. E credo che questa sia stata la prima volta in cui io ho capito che dal film - dalla vita di altri - si poteva imparare e correggere i propri comportamenti e superare alcune difficoltà.» [Paola R., 69]

«E poi, nel caso dei *film più impegnati*, il cinema riesce anche ad assolvere secondo me una funzione *quasi terapeutica*: aiuta ad essere più riflessivi e introspettivi. E in qualche modo ci dà degli strumenti utili per comprendere le dinamiche familiari e anche per *comprendere meglio noi stessi*.[...] Mi capita spesso di emozionarmi, anche molto, quando vedo dei film. Qualche volta mi è anche capitato di *sentirmi diversa* dopo aver visto un film, ma solo per un certo periodo di tempo. In quei casi, dopo aver visto quel determinato film, per un periodo limitato ho pensato a come era svolta la trama di quel film e mi sono comportata in modo diverso. E ci sono stati film che mi hanno offerto degli stimoli e che mi sono stati d'aiuto nella mia vita di donna: mi sono sentita più spronata a *fare più cose per me stessa*, ad uscire di più per esempio.» [Daniela C., 44]

⁴²³ P. Cantalupo, *Curarsi con il cinema. La psicoterapia immaginativa*, Tullio Pironti, Napoli, 2008, p. 21.

«Il cinema può aiutare una persona in una *fase delicata* della propria vita: se ci si cala in una *determinata storia* che rappresenta *la propria*, alla fine dalla visione si possono trarre degli spunti di riflessione che *possono aiutare* a gestire meglio quella data situazione che si sta vivendo e a farla evolvere in modo positivo.»
[Gabriele S., 32]

«Ci sono molti film che mi hanno dato modo di *conoscere meglio me stessa*. Dopo un film *qualcosa accade*. Anche se coscientemente non lo si capisce subito, *qualcosa accade*.» [Sara A., 54]

L'analisi dei testi ha evidenziato che la capacità di *sentire* riveste un ruolo cruciale nella percezione dell'esperienza cinematografica *come cura*. Ci si è resi dunque conto che per poter riflettere sul rapporto tra testo filmico e processi di rielaborazione della sofferenza fosse necessario soffermarsi sul *sentire* che connota gli eventi e le esperienze *patiche*⁴²⁴. Per poter parlare di dolore e sofferenza, dunque, è necessario identificare il *sentire*, che rappresenta l'apriori, la condizione stessa delle *affezioni patiche*. Sebbene il sentire, per la sua complessità e articolazione esperienziale, non abbia un'origine né una manifestazione ben definita, può essere considerato «come una propensione, una facoltà originaria della persona, una predisposizione percettivo-recettiva, responsiva e partecipativa di un soggetto senziente e sensibile»⁴²⁵. Denota quindi una *sfera complessiva di esperienza*, «caratterizzata da una molteplicità di manifestazioni, che accoglie le infinite modulazioni del vissuto personale, non riducibili semplicemente né a stati somatici né a operazioni intellettive»⁴²⁶. Frutto della compenetrazione di entrambi, il sentire è «un prius che modula il rapporto tra mente e corpo, tra intelletto e cuore; presiede il rapporto tra corpo, coscienza, conoscenza, volontà»⁴²⁷.

Gli intervistati con una maggiore propensione al sentire si sono mostrati maggiormente inclini a cogliere la *natura di attivatore di resilienza* propria del cinema:

«Sono tanti i film che sono stati importanti per me, ma adesso me ne viene in mente uno in particolare di Ingmar Bergman, *Fanny e Alexander*, film al quale

⁴²⁴ Il termine *patico* deriva dal greco pathikòs, che a sua volta deriva dal verbo *páskēbō* 'soffro'.

⁴²⁵ D. Aimò, *Tra emozioni, affetti e sentimenti. Riflessioni pedagogiche, prospettive educative*, I.S.U. Università Cattolica, Milano, 2009, pp. 43 e ss.

⁴²⁶ C. Z. Baruffi, (a cura di), *Il cinema. Tra percorsi educativi e sentieri formativi*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Padova, 2011, p. 33.

⁴²⁷ C. Z. Baruffi, *op.cit.* p. 33.

sono molto legata. Quando l'ho visto mi colpì molto perché in quella storia rividi la storia di una mia amica-sorella, che aveva vissuto una situazione analoga. E poi lo rividi una seconda volta e portai con me quella mia amica, intuendo che potesse *esserle* in qualche modo *d'aiuto*. E in effetti fu così. La mia amica pianse per tutto il tempo durante la visione. Grazie al film - in cui lei *rivide la sua storia* - la mia amica prese delle *importanti decisioni* che la portarono poi a *star meglio*. Il film quindi riuscì a *scuoterla profondamente* e a farla *reagire*. Ha tratto forza dal film e si è distaccata da quell'amore distruttivo che stava vivendo, scegliendo contestualmente di *intraprendere anche un percorso terapeutico*.» [Sara A., 54]

«[...]un film che ha significato molto per me, per me è stato molto importante vederlo: *Sette anime*. Vederlo mi ha quasi cambiato la vita. Forse perché mi trovavo in un momento particolare. Mi ha fatto capire che nella vita si può cambiare e migliorare. Mi ha fatto capire come il fare del bene, avvicinarsi a persone che abbiano difficoltà, possa tradursi nel fare del bene a se stessi. Forse era proprio *il messaggio che stavo cercando in quel momento*. Infatti, poco dopo, penso che abbia in qualche modo influito sulla mia scelta di diventare un'assistente sociale.» [Francesca M., 29]

«[...] c'è un film che mi ha colpito molto, *La memoria del cuore*, tratto da una storia vera. Mi ha toccata profondamente [...] veicola un messaggio molto bello: quello che c'è nella profondità del nostro essere non cambia, la nostra vera essenza non muta mai, al di là degli schemi, delle convenzioni. Mi ha fatto riflettere molto sull'autenticità dei sentimenti. Ho pensato al fatto che i veri sentimenti non cambiano al di là di quello che può succedere. Nonostante la perdita di memoria, quello che c'è dentro non cambia: se ami, se vuoi bene, è una cosa che viene da dentro, dai recessi dell'anima. E questo *mi è stato d'aiuto poiché stavo vivendo una situazione simile, di perdita, di crisi*. Il film mi ha stimolata positivamente. *Mi ha aiutata* in qualche modo a *non mollare*.» [Carlotta C., 30]

Forme di narrazione possono fungere da stimolo informale per l'orientamento e promuovere la verifica valoriale e la simulazione dei comportamenti. Il viaggio visivo comincia al di qua dello schermo⁴²⁸:

«C'è un film che ho visto al Festival di Roma qualche anno fa, diretto da Roberto Faenza, *Un giorno questo dolore ti sarà utile*. Mi è piaciuto molto, perché in quel periodo mia figlia viveva una dolorosa crisi adolescenziale. Ancora oggi lo ricordo. È un bel film, ben strutturato, mi ha colpito molto. Tratta di problemi che riguardano sia la terza età che i giovani, mettendo in luce una certa superficialità degli adulti nel rapportarsi con i giovani e i loro problemi. Fa riflettere quindi sul rapporto tra generazioni diverse. E fa capire che si dovrebbe avvicinarsi in modo diverso ai giovani, porsi in ascolto dei loro problemi, senza sminuirli. Questo film in effetti *mi ha cambiata*, perché *mi ha spinto ad essere più aperta e ricettiva nei confronti dei più giovani*, in particolar modo nei confronti di mia figlia.» [Maria G., 70]

⁴²⁸ C. Baruffi, *Immagini per rappresentare valori nella mediazione educativa*, in P. Malavasi (a cura di) *Culture delle immagini, valori, educazione*, I.S.U., Milano, 2007, p.167.

V. 1. 3. Le emozioni, la magia, i sogni: un'esperienza plurisensoriale

Parlare di cinema è sempre un parlare di *emozioni*: che sia cura, che sia evasione, che sia godimento per gli occhi:

«Il cinema gioca sulle emozioni e *vive di emozioni*. Ogni film si sofferma su una determinata emozione e il regista deve avere la capacità di far in modo che ogni aspetto verbale e non verbale susciti quella determinata emozione.»
[Carlotta C., 30]

Si è già chiarita la *vocazione emozionale* dell'individuo postmoderno, che abbiamo definito *Homo sentiens*, proprio per sottolineare la centralità del ruolo delle emozioni nella comprensione delle situazioni sociali in cui si trova e agisce. Richiamiamo brevemente il significato del termine *emozione*, cui si è già parlato diffusamente nella prima parte di questo lavoro⁴²⁹. Con il termine emozione si intende un fenomeno del *sentire umano*, composito e complesso, mediante il quale l'individuo si relaziona con sé e con il proprio ambiente. «Si connota come un processo multifattoriale in cui sono implicate modificazioni fisiologiche, psicologiche, cognitivo-valutative, comportamentali»⁴³⁰. Le emozioni si qualificano dunque come dispositivi *adattivi, espressivo-comunicativi, relazionali* e nascono dai cosiddetti *stimoli emotigeni* che possono essere interni al soggetto (i ricordi, per esempio) oppure esterni (per esempio, le immagini, ritenute rilevanti e significative in quanto evocative).

L'analisi dei testi ha evidenziato una grande attenzione per gli aspetti emozionali della visione. La fruizione cinematografica è spesso stata associata ad una *esperienza plurisensoriale*, in grado di appagare ogni senso, quasi che le immagini potessero inebriare lo spettatore con i loro profumi e sapori:

⁴²⁹Cfr. Parte Prima, III. 1.

⁴³⁰ C. Variale, *Cervello, emozioni, prosocialità. Recenti acquisizioni neuropsicologiche e itinerari educativi in campo socio-affettivo*, Liguori Editore, Napoli, 2002, pp. 79-83.

«Chocolat è indubbiamente un film in cui si condensa il massimo della sensualità e c'è un trionfo dei sensi in ogni scena, in ogni immagine. È *un film che appaga tutti i sensi*: sembra quasi di sentire il sapore e il profumo del cioccolato. C'è un *acuire del sentire*.» [Maurizio M., 63]

L'etimologia della parola emozione - da ricondursi al latino *emovère* (ex *fuori*, *movere muovere*: letteralmente *portare fuori, smuovere*; in senso più lato, *scuotere, agitare*) ci racconta che l'emozione altro non è se non uno scuotimento, un'*agitazione dell'animo*, da intendersi come un risveglio, dal torpore e dal grigiame, che troppo spesso tingono il fluire dei giorni della società del rischio e dell'incertezza⁴³¹. Il cinema ridesta e induce a *sognare*. Con il cinema infatti «noi arrotoliamo il mondo reale su una bobina per poi srotolarlo come un tappeto magico della fantasia»⁴³²:

«Fondamentalmente, il cinema *regala emozioni* e trovo che sia importante emozionarsi, immaginare, *sognare*. Credo che significhi *essere vivi*. Se si ha un sogno e anche il giusto atteggiamento - ovviamente bisogna essere molto determinati e pazienti - è possibile anche realizzarlo. E il cinema in qualche modo *aiuta a ricordarlo*. Ci porta a vivere delle emozioni che ci scuotono, ci *risvegliano*. Talvolta fa anche male, perché ti porta a riflettere anche su esperienze dolorose, però *ti aiuta anche a reagire*. Per questa ragione penso che il cinema sia molto importante, *soprattutto nella realtà di oggi, perché siamo tutti un po' tristi, un po' disincantati*.» [Daniela C., 44]

«Secondo me il cinema ha *un'importante funzione rigeneratrice*. Il cinema riesce a coinvolgere profondamente gli spettatori. È questa la *capacità magica* del film: ti prende per mano e non ti abbandona fino alla scena finale. E questo è il massimo che può fare un film.» [Maurizio M., 63]

⁴³¹ Cfr. U. Beck, *Risikogesellschaft, Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986; tr. it. *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, traduzione di Walter Privitera, Carlo Sandrelli, 1 ed., Carocci Editore, 2000; Z. Bauman, *In search of politics*, Polity Press, Cambridge, 1999; trad. *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2004; Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Carocci, Roma, 2000.

⁴³² M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna in un classico del pensiero contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano, 1999, p. 302.

Le fantasie - che si tratti di sogni a occhi aperti, castelli in aria o scenari mentali di ogni tipo - sono *un potente filtro* per la nostra esperienza del mondo interno ed esterno: la fantasia è essenziale per l'uomo poiché costituisce il mezzo attraverso il quale hanno luogo tutte le altre attività della mente. Le fantasie sono potenti catalizzatori che permeano e organizzano la nostra vita. La fantasia è un sogno a occhi aperti che affiora nella corrente di coscienza: un racconto che riunisce in sé l'emozione, il pensiero, il dialogo interno e le impressioni sensoriali - in primis quelle visive. E in chi è poco in sintonia con la vita soggettiva, l'attenzione a qualunque materiale immaginativo disponibile «può essere una strada importante verso l'inconscio e può aiutare a chiarire il significato di modelli di comportamento fino ad allora esclusi»⁴³³. L'immaginario infatti «offre tecniche di pensiero e analogiche che interferiscono a vari livelli con il processo cognitivo»⁴³⁴.

Il cinema viene anche in questo caso ritenuto uno strumento terapeutico, ma non come un demiurgo in grado di sollecitare una riflessione sul proprio percorso. Qui si sottolinea invece la *forza evocativa delle immagini*, la loro natura di *stimoli emotigeni* che orientano l'attività mentale, conferendo sapidità, tonalità e senso all'esistenza e ai suoi eventi. Oggi studiare il cinema significa occuparsene non solo come fonte di significato, ma anche come «fonte di piacere e di emozioni»⁴³⁵, capaci di allontanare una realtà che è diventata inguardabile in molti sensi. C'è un riappropriarsi del piacere come *eros*, inteso come energia primigenia che presiede alla vita stessa:

«Il cinema è un *godimento degli occhi e dello spirito*.» [Paola R., 69]

⁴³³ E. Spector Person, *By Force of Fantasy How we make our lives*, Penguin Books, Londra, 1996; trad. it. *Sogni a occhi aperti. Come la fantasia trasforma la nostra vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998, pp. 32.

⁴³⁴ M. D'Amato, *Funzione e mondi possibili. Per una sociologia dell'immaginario*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Padova, 2012, p. 21.

⁴³⁵ G. Turner, *Film as social practice IV*, Routledge, London, 2006, p.61.

V. 1. 4. Evasione

L'analisi delle interviste ha fatto già emergere due diverse declinazioni di *cura* conseguente alla fruizione cinematografica: il cinema come *terapia psicoanalitica* e il cinema come *dynamis* vitale in grado di risvegliare i sensi e suscitare sentimenti positivi come la gioia e la speranza.

Il cinema in quanto arte ha una funzione *liberatoria*: l'arte non ha a che fare con la verità, ma con la cura. La natura di questa cura assume nel corso dei secoli e nelle diverse società toni diversi: se nella *polis* coincideva con la liberazione dalle passioni (*catarsi*) e dalla paura, nella metropoli dei primi del Novecento si è tradotta in una liberazione dai vincoli e dal grigiore quotidiano. L'effetto catartico non appartiene solo alla mimesi, ma anche all'immediatezza di un rapporto che passa *solo per i sensi*, come nel caso delle musiche orgiastiche, che Aristotele tratta nella parte finale della *Politica*⁴³⁶, quando distinguendole da quelle educative attribuisce loro una funzione catartica per il fatto che riescono a calmare l'animo attraverso un meccanismo di similarità (il *simile* cura il *simile* e dunque la musica orgiastica calma l'animo agitato).

Esiste quindi una *catarsi* non educativa che passa per l'erompere dionisiaco di una estasi dei sensi che esercita direttamente la sua funzione catartica senza mediazioni mimetico-narrative e coinvolgendo un pubblico incolto. Quando il cinema viene pensato a partire dalla riconfigurazione tecno-sensoriale dello spettatore, a partire dai suoi effetti liberatori, se ne può cogliere l'utilità individuale e sociale per la *ricostituzione continua di un equilibrio psico-sociale*, attraverso la liberazione di istinti, bisogni e desideri.

È questa l'idea di una sorta di *catarsi* schermica in cui l'effetto catartico si sposta dal *mythos* all'*opsis*, allo spettacolo propriamente detto e ai suoi caratteri tecno-sensoriali⁴³⁷. È quanto sostiene Benjamin parlando della funzione liberatoria del cinema dalle gabbie del quotidiano per lo spettatore metropolitano. «Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre situazioni e le nostre fabbriche

⁴³⁶ La *Politica* (IV sec. a.C) (in greco Τὰ πολιτικά) è un'opera di Aristotele dedicata all'amministrazione della *polis*. È suddivisa in otto libri, nei quali il filosofo analizza le realtà politiche a partire dall'organizzazione della famiglia, intesa come nucleo base della società, per passare ai diversi tipi di costituzione.

⁴³⁷ R. De Gaetano, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, p. 71.

sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere»⁴³⁸. Per quanto W. Benjamin ne abbia abbozzato un concetto generico con il quale pensare una sociologia del divertimento nell'era classica del cinema, quello di evasione divenne un concetto strategico durante la seconda guerra mondiale. Oggi, la società ha caratteristiche ben diverse rispetto a quelle della società di Aristotele o di Walter Benjamin: «il nostro è un tipo di modernità individualizzato, privatizzato, in cui l'onere di tesserne l'ordito e la responsabilità del fallimento ricadono principalmente sulle spalle dell'individuo»⁴³⁹. Il soggetto postmoderno è schiacciato dalle innumerevoli pressioni che provengono da ogni ambito della sua esistenza, che appaiono tutti caratterizzati da precarietà, frammentarietà, transitorietà, mutevolezza, puntillizzazione del tempo. L'analisi delle interviste ha evidenziato quale risposta emotiva dello spettatore una sorta di *fuga* dalla propria dimensione esistenziale e dalle difficoltà che la innervano e il *bisogno di rifugiarsi* in un mondo che, pur non essendo reale, dà reale conforto e una momentanea serenità: al cinema si sorride, si sogna, *si sceglie* di non pensare e talvolta semplicemente ci si abbandona al relax. Il cinema viene vissuto come *momento di pausa, stand by* dalla frenetica routine quotidiana:

«Il cinema *distrarre dai problemi* che si hanno e dà la possibilità di *staccarsi un po' dalla realtà*, che oggi è divenuta davvero *molto pesante*. E quindi ci si stacca per un po' dalla realtà, per *cercare innanzitutto un po' di pace*, ma anche qualcosa di diverso, qualcosa che ci manca, consapevolmente o meno.» [Daniela C., 44]

«Per me il cinema è soprattutto *un momento di svago*. Mi piace svagarmi, *allontanarmi dalla realtà*. Scelgo infatti commedie, perché il mio principale obiettivo è *rilassarmi* e divertirmi, *staccare un po' dal tran tran quotidiano*.» [Angela R., 42]

«Essenzialmente amo il cinema perché per me è *un modo di liberarsi dai pensieri del quotidiano*, di riuscire a liberarsi da tutto ciò che è vita quotidiana, riuscire ad estraniarsi.» [Gabriele S., 32]

⁴³⁸ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Frankfurt am Main, 1936; tr. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 41.

⁴³⁹ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd. Oxford, 2000; tr. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2005 p. XIII.

«Amo vedere i film, *mi distrae molto*, soprattutto se attraverso un periodo un po' faticoso e problematico: *il cinema mi aiuta a staccare la spina* a non pensare alle difficoltà contingenti e ai problemi che sto vivendo in quel momento. Vengo risucchiata dallo schermo e mi identifico nelle storie dei personaggi.[...]Io credo che il cinema assolva soprattutto una *funzione di evasione*» [Stefania P., 75]

Si è però rilevata un'ulteriore declinazione di evasione, in cui il soggetto acquista *un ruolo più attivo*, grazie al sogno, alle fantasie generative. In questo caso c'è una maggiore attenzione allo sviluppo delle trame e alla caratterizzazione:

«Mi colpisce la sua capacità di farti *sognare*, di entrare in questo rapporto magico con quello che si sta svolgendo sullo schermo e di *dimenticare tutto* il resto, quindi anche preoccupazioni, problemi, disagi, malanni.» [Maurizio M., 63]

«Fa anche *pensare molto*, ma non fa pensare alla routine quotidiana, quindi è *una pausa da ciò che magari angustia*». [Stefania P., 75]

V. 2. Cinema e resilienza. Itinerari di visione: una tipologia

Sulla base delle interpretazione delle interviste si possono avanzare alcune ipotesi di lettura utili alla costruzione di tipi ideali⁴⁴⁰ relativi all'*esperienza di fruizione cinematografica* considerata come *fattore di resilienza*.

La tipologia che si intende utilizzare come *strumento descrittivo* è stata costruita induttivamente a partire dalla ricerca empirica. I casi sono stati confrontati l'uno con l'altro e analizzati sulla base di caratteristiche essenziali - definite dalle regolarità empiriche e dai significati. Ne sono risultati *tre modelli di visione* - denominati *visione magica*, *visione germinativa* e *visione edonistica* - che hanno illustrato le principali articolazioni del rapporto tra esperienza di fruizione cinematografica e attivazione di percorsi di resilienza:

- *visione magica* → *alto livello di resilienza* → *cinema come Demiurgo*
- *visione germinativa* → *livello medio di resilienza* → *mito di Cerere*
- *visione edonistica* → *fuga, evasione, liberazione dei sensi* → *mito di Dioniso*

⁴⁴⁰ Il *tipo ideale* è una *costruzione* che ha lo scopo di stilizzare un comportamento o un profilo di attitudini - nel nostro caso *l'esperienza di fruizione cinematografica* - di cui mette in evidenza gli aspetti salienti e distintivi, rispetto ad altre forme ricorrenti nel medesimo ambito. Il concetto di tipo ideale è un'elaborazione descrittiva, mira al *come si presenta* un fenomeno. L'individuazione di tipi ideali in un ambito di ricerca dato è la base dell'elaborazione di una tipologia. Lo strumento della tipologia ha avuto un ruolo importante sin dalla nascita delle scienze sociali empiriche.

V. 2. 1. Visione *magica*

Il tipo di esperienza di fruizione cinematografica denominato *visione magica* si caratterizza come l'esperienza di visione più resiliente. Il cinema qui esercita quell'*ars maieutica* in grado di sollecitare costruttivamente l'individuo a sviluppare la propria intelligenza valorizzativa e la propria autoefficacia e, in ultima analisi, ad interpretare gli eventi negativi come momentanei e circoscritti e come spinte ad un impegno ulteriore. Il tipo di resilienza che viene attivato in questo caso è quello che Nancy Palmer ha definito *florissante* (fiorente)⁴⁴¹: l'individuo acquista *fiducia nelle proprie potenzialità* e nelle relazioni con l'ambiente, cogliendo il significato della propria vita e acquisendo la consapevolezza che *può* dirigerla e migliorarla. A partire dalla visione l'individuo comincia dunque a *dare un senso* positivo alle sue azioni, sperimenta la propria creatività, stabilisce buone relazioni sociali e incomincia a progettare il suo futuro.

La visione magica viene resa possibile dal *totale coinvolgimento emotivo* e da una *elevata partecipazione affettiva* dello spettatore. Il pieno coinvolgimento emotivo promana dall'affinità tra i percorsi di vita e le esperienze dello spettatore e quelli proposti dal grande schermo; mentre l'elevata partecipazione affettiva è emanazione di quella particolare facoltà originaria dell'individuo, nota come *sentire*, che si contraddistingue come «una predisposizione percettivo-recettiva, responsiva e partecipativa di un soggetto senziente e sensibile»⁴⁴². Il cinema viene a configurarsi come un Demiurgo⁴⁴³: grazie alla sua natura di *arte alchemica* consente di (ri)creare se stessi, costituendo una via che conduce all'individuazione, laddove «individuarsi significa [...] diventare se stessi, attuare il proprio Sé»⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ N. Palmer, *Resilience in Adult Children of Alcoholics: a Non Pathological Approach to Social Practice*, in *Health and Social Work*, 22 (3), 1997, pp. 201-209.

⁴⁴² D. Aimo, *Tra emozioni, affetti e sentimenti. Riflessioni pedagogiche, prospettive educative*, I.S.U. Università Cattolica, Milano, 2009, pp. 43 e ss.

⁴⁴³ La figura del *Demiurgo* (dal greco δημιουργός (*demiurgòs*): composto da "δῆμιος" (*dēmios*), cioè "del popolo", ed "ἔργον" (*èrgon*), "opera, lavoro") fu descritta da Platone (Atene, 428 a.C. - 347 a.C.) nel *Timeo* (360 a.C.), uno dei suoi più importanti *Dialoghi*, che ha avuto successivamente una significativa ricaduta sul pensiero filosofico, nonché sulla scienza. In esso il filosofo greco affrontava tre temi molto importanti: l'origine dell'universo (*problema cosmologico*), la sua struttura materiale (*problema fisico*) e, infine, la natura umana (*problema escatologico*). Il rappresentazione di un "artefice dell'universo" si configura come ipotesi cosmologica dal carattere verosimile: Platone ricorre al mito per descrivere in modo intuitivo e narrativo aspetti del suo pensiero particolarmente difficili da esporre e comprendere. Il Demiurgo non è un dio generatore come quello cristiano, ma piuttosto *dio ordinatore*, che dà vita ad una materia informe e ingenerata che gli preesiste. Il Demiurgo è dunque una *forza ordinatrice, imitatrice, plasmatrice*, che *vivifica la materia*, dandole una forma, un'ordine. Da un punto di vista filosofico, il mito consente al filosofo di introdurre un *principio unitario*, al fine di superare quel rigido dualismo fra il mondo delle idee e la realtà sensibile da lui stesso teorizzato.

⁴⁴⁴ C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Edizione integrale 1928, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

V. 2. 2. Visione *germinativa*

La visione germinativa contraddistingue un'esperienza di fruizione cinematografica in grado di *risvegliare* lo spettatore dal suo torpore. Lo spettatore, disincantato, avvinto dal grigiame dell'esistenza incerta e precaria di cui, suo malgrado, fa esperienza nella postmodernità, attraverso la sua esperienza di visione – che definiamo *germinativa* – inizia ad avere comportamenti costruttivi e, soprattutto, intravede le proprie risorse. Ma non solo. Nonostante le sue crisi, incomincia a saper individuare e utilizzare le risorse personali e del contesto e ha lunghi periodi di comportamenti positivi. Questo particolare tipo di esperienza di fruizione cinematografica consente dunque allo spettatore di raggiungere quei due livelli di resilienza che Nancy Palmer ha definito *rigenerativa* e *adattiva*⁴⁴⁵ (che si trovano però su gradini più bassi rispetto a quella *florissante*). In questo tipo di esperienza di fruizione cinematografica, le immagini, grazie alla loro forza evocativa e alla loro peculiare caratteristica di costituire potenti *stimoli emotigeni* orientano l'attività mentale dell'individuo, conducendolo verso una maggiore consapevolezza di sé e delle cose del mondo. La visione germinativa è caratterizzata dal fatto che i percorsi di resilienza, pur attivandosi immediatamente, danno il loro frutto nel *medio-lungo periodo*: le immagini pungolano l'*anima* dello spettatore e vi disseminano nuove idee e concetti, che nel medio e/o nel lungo periodo si tradurranno in cambiamenti più o meno rilevanti tanto di abitudini che di comportamenti. Il mito che in questo caso ci aiuta a qualificare la natura del cinema in questo particolare tipo di esperienza di fruizione cinematografica è quello della dea Cerere⁴⁴⁶, dea della nascita e divinità materna della terra e della fertilità, a sottolineare la fertilità di questo tipo di esperienza di fruizione e la *capacità rigeneratrice* del cinema, che crea immagini exteriorizzate, che vanno a nutrire la mente dello spettatore e lavorano al suo interno.

⁴⁴⁵ N. Palmer, *Resilience in Adult Children of Alcoholics: a Non Pathological Approach to Social Practice*, in *Health and Social Work*, 22 (3), 1997, pp. 201-209.

⁴⁴⁶ Nella religione romana Cerere (in latino: *Ceres, Ceresis*) era una divinità materna della terra e della fertilità, nume tutelare dei raccolti, ma anche *dea della nascita*, poiché tutti i fiori, la frutta e gli esseri viventi erano ritenuti suoi doni, tant'è che si pensava avesse insegnato agli uomini la coltivazione dei campi. Per questo veniva solitamente rappresentata come una matrona severa e maestosa, nonché bella e affabile, con una corona di spighe sul capo, una fiaccola in una mano e un canestro ricolmo di grano e di frutta nell'altra (Cerere è figlia di Saturno e Opi; sorella di Vesta, Giunone, Plutone, Nettuno e Giove; madre di Proserpina).

V. 2. 3. Visione edonistica

Il terzo tipo di visione - quella edonistica - è collegato ad un tipo di esperienza di fruizione cinematografica non propriamente connessa all'attivazione di percorsi di resilienza. Lo spettatore, vessato dalle criticità dell'epoca postmoderna, ha come unico e principale obiettivo la fuga simbolica da una realtà che lo tormenta. Il suo intento è *rifugiarsi* nel mondo magico del cinema, che gli regala piacere, conforto, ristoro. Come ha evidenziato Schütz⁴⁴⁷, gli esseri umani hanno la capacità di vivere in *mondi di significato* tra loro molto diversi - il mondo dei sogni, dell'arte, del gioco, della scienza e il *mondo della vita quotidiana*, la realtà tout court - facendo esperienza di *realtà multiple* caratterizzate da significati e stili cognitivi circoscritti.

Questo particolare tipo di esperienza di fruizione si rivela altresì *curativo*, ma in un senso del tutto diverso, poiché non si traduce nell'attivazione di percorsi di resilienza, ma ha invece una funzione prettamente *edonistica*: in qualche modo lo spettatore vuole mettere in pausa, per la durata del film, il suo percorso biografico, alla ricerca di un piacere momentaneo, che però si configura come una sorta di balsamo ricostituente che lo conforta e gli dà ristoro. L'effetto catartico, del resto, non appartiene solo alla *mimesi*, ma anche all'immediatezza di un rapporto che passa *solo per i sensi*. Il mito di Dioniso⁴⁴⁸, dio dell'estasi e della liberazione dei sensi, ci aiuta a illustrare la natura di questo particolare tipo di esperienza di fruizione cinematografica, che, come *linfa vitale*, penetra nell'individuo attraverso il potere evocativo delle immagini consentendogli di *liberare i sensi* e di sperimentare un piacere che nel proprio *mondo della vita quotidiana* gli è spesso precluso.

⁴⁴⁷ A. Schütz, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, J. Springer, Wien, 1932, trad. it. *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna, Il Mulino, 1974.

⁴⁴⁸ *Dioniso* è una divinità della religione greca. Inizialmente fu un dio arcaico della vegetazione, in particolare legato alla linfa vitale che scorre nei vegetali, la linfa che si ritrae nel mondo ctonio durante i mesi invernali e che poi torna a scorrere vivida in quelli estivi. Successivamente, venne identificato in particolar modo come *Dio del vino*, dell'*estasi* e della *liberazione dei sensi*, quindi venne a rappresentare l'essenza del creato nel suo perenne e selvaggio fluire, lo spirito divino di una realtà smisurata, l'elemento primigenio del cosmo, l'irruzione spirituale della *zoe* greca, ossia l'esistenza intesa in senso assoluto, il frenetico flusso di vita che tutto pervade. Questo dio rappresenta in particolare lo stato di natura dell'uomo, la sua parte primordiale, animale, selvaggia, istintiva, che resta presente anche nell'uomo più civilizzato, come una parte originaria insopprimibile, che può emergere ed esplodere in maniera violenta se viene repressa, anziché compresa ed incanalata correttamente.

CONCLUSIONI

«L'anima è una fonte di forza che si autorienta
proponendosi con la sua immaginazione
uno scopo da realizzare.
Le idee che concepiamo diventano centri di forza
che possono agire
ed esercitare un'influenza.»

- Paracelso

Questo studio mirava a rilevare e ad approfondire la natura del legame tra cinema e resilienza: l'esperienza di fruizione cinematografica infatti può rivelarsi assai proficua per l'io multiplo e frammentario della postmodernità, in quanto le immagini cinematografiche possono risvegliare la *naturale* resilienza che ciascuno possiede.

La resilienza è una capacità innata dell'individuo, che è sempre esistita nel reale, ma non era presente nella rappresentazione verbale di tale reale. Si riteneva che nella vita si dessero essenzialmente due possibilità: avere la fortuna di non avere problemi significativi e di conseguenza riuscire a tracciare nel tempo un percorso di vita assolutamente sereno e felice, oppure avere la sfortuna di conoscere sofferenze e traumi ed essere pertanto condannati ad una incessante infelicità. A partire dagli anni Ottanta però gli studi sulla resilienza hanno cambiato questa diffusa ed erronea credenza. Il soggetto che, suo malgrado, ha vissuto un evento traumatico, pur rimanendone segnato, ha la *possibilità* di costruirsi - come chiunque altro - una vita ricca di emozioni, di successi, di nuove opportunità. Il semplice fatto che oggi si parli di resilienza ha prodotto comunque un cambiamento sostanziale: la diffusione della parola resilienza - di una *rappresentazione* verbale - ne ha consentito l'accesso anche ai nostri mondi cognitivo-emozionali, sollecitando le nostre risposte comportamentali.

La resilienza è da intendersi come «un processo che permette la ripresa di uno sviluppo possibile dopo una lacerazione traumatica e nonostante la presenza di circostanze avverse».⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ E. Malaguti, *Educarsi alla resilienza. Come affrontare crisi e difficoltà e migliorarsi*, Edizioni Erickson, Trento, 2005, p. 11.

La possibilità di trasformare eventi critici e destabilizzanti in *motori di ricerca personale* dipende dalla capacità dell'individuo di avviare un progetto di vita che sia in grado di integrare le luci con le ombre, la sofferenza con la forza. La resilienza si configura come la capacità di accettare le ferite nella lotta per la realizzazione di diventare se stessi e, in ultima analisi, come la forza delle persone che - nonostante siano state ferite - si considerano non vittime, ma utilizzatori delle proprie risorse e si preparano a recuperare le risorse necessarie ad affrontare il futuro con *speranza progettuale*⁴⁵⁰. Il processo di resilienza porta a recuperare la forza psicologica necessaria per gestire i dolori e le perdite, instillando nell'individuo la volontà di ricostruire e ricominciare (sempre, anche in circostanze avverse) e, soprattutto, comporta un lavoro di rielaborazione cognitiva, comportamentale e spirituale nella rappresentazione del dolore, che non viene più enfatizzato, ma utilizzato per *rafforzare il carattere* e dare senso alla propria vita. Resilienza è dunque un processo attraverso il quale l'individuo trasforma le difficoltà in *scoperta delle sue potenzialità* e sviluppo dei suoi talenti, servendosi di questi ultimi per rinnovare uno scopo esistenziale. La vulnerabilità viene vissuta, esaminata e trattata in modo da trasformarla in *vitalità*: il concetto di resilienza oltrepassa la semplice idea della capacità di resistenza alle prove della vita e si connota pertanto per un carattere più dinamico che implica un processo di *adattamento* in cui gli individui riparano le proprie ferite e si ricostruiscono.

E non è certo un caso se negli ultimi trent'anni il concetto di resilienza abbia orientato studi e ricerche, a livello internazionale e con un approccio multidisciplinare. La postmodernità infatti è un'epoca che presenta elevati fattori di rischio a livello ambientale, sociale, individuale. L'individuo della postmodernità sperimenta molto frequentemente lacerazioni traumatiche e crisi ed è costretto a vivere se stesso sempre più *come compito*. «L'uomo è chiamato a sapere coltivare il proprio *human*, l'irriducibilità esperienziale del proprio essere sé»⁴⁵¹. E la *cura sui* - intesa come umanizzazione e come impegno dell'uomo sull'uomo per produrre in ciascuno un *uomo umano* - diventa un bisogno ineludibile. In tal senso riveste molta importanza anche il concetto di *creatività*, intimamente connesso a quello di resilienza, in quanto forza potente capace di animare la vita degli uomini. Ruolo centrale nell'origine della creatività viene rivestito dall'immaginazione e dalla fantasia. L'immaginazione, infatti, è il fondamento di ogni attività creativa e si manifesta in tutti gli aspetti della vita culturale. La fantasia e l'immaginazione sono essenziali alla psiche umana e all'attività razionale. L'immaginario costituisce infatti un campo di esperimento delle possibili

⁴⁵⁰ C. C. Casula, *La forza della vulnerabilità. Utilizzare la resilienza per superare le avversità*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 26.

⁴⁵¹ F. Cambi,(a cura di), *Nel conflitto delle emozioni*, Armando, Roma, 1998, p. 176.

soluzioni ai problemi: a livello immaginario si possono inventare, provare e riprovare infiniti percorsi seguendoli fino alle loro estreme conseguenze alla ricerca delle modalità più appropriate di gestione di una difficoltà, senza incorrere nei danni e nei pericoli che un esperimento reale comporterebbe. Alla base di un'attitudine creativa nel processo esperienziale vi è una certa qualità del contatto con se stessi che si alimenta *dell'esperienza del fantasticare*. L'aver *immaginazione* è alla base dello sviluppo di un sé resiliente: il ruolo che viene giocato proprio dalla *fantasie generative*⁴⁵² e dalle immagini che ne sono emanazioni è di importanza fondamentale nella progettazione del proprio Sé. Il cinema si rivela un prezioso strumento in tal senso, perché crea immagini esteriorizzate che vanno a nutrire la mente dello spettatore e lavorano al suo interno. Nel suo celebre saggio *Le cinéma, ou l'homme imaginaire* il sociologo Edgar Morin⁴⁵³ spiega che tra cinema e immaginario sussiste un legame strutturale. Morin non rileva soltanto la realtà *semi-immaginaria dell'uomo*, ma descrive il cinema come un meccanismo complesso che riattiva, in forme nuove, strutture e processi profondi della psiche. Ogni spettatore, durante ciascuna visione, si lascia consapevolmente stimolare percettivamente e cognitivamente, attribuendo al film un certo grado di verosimiglianza rispetto a se stesso, al proprio percorso biografico e alle proprie vicissitudini esistenziali. In tal modo, l'individuo, nella sua personale esperienza di fruizione cinematografica, incentiva l'instaurarsi di un rapporto comunicativo e interattivo con sé e a favore del sé, offrendo a se stesso momenti e possibilità interpretative ed elaborative, particolarmente rilevanti nell'ambiguità che permea la società postmoderna. Il cinema offre allo spettatore la possibilità di compiere un'esperienza del tutto *trasformativa*: l'esperienza evolutiva di un viaggio simbolico verso nuove consapevolezze.

I risultati cui siamo pervenuti ci raccontano di una realtà in cui il cinema riveste ormai un ruolo centrale, imprescindibile per i soggetti, non solo in quanto veicolo di resilienza, ma anche come arte liberatoria, in grado di offrire conforto e consolazione in un contesto sociale caratterizzato da precarietà, frammentarietà, ambiguità, solitudini. L'esperienza di fruizione cinematografica si rivela tanto più proficua quanto più lo spettatore partecipa affettivamente alla produzione di significato veicolata dalle immagini cinematografiche. Perché il cinema possa rivelarsi un Demiurgo, infatti, è necessario sviluppare la *facoltà del sentire*, che sembra configurarsi come l'accesso privilegiato a quella *autopoiesi* che ingloba e incapsula l'essenza

⁴⁵² Cfr. Cap II, p.79.

⁴⁵³ E. Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris, 1956; trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.

della condizione umana e costituisce un tratto distintivo di quello *human* che l'uomo postmoderno ha il compito di accogliere dentro di sé.

Guardare un film può rivelarsi un momento molto importante ai fini della costruzione identitaria e della ricomposizione del tessuto biografico: la ricerca ha mostrato che può verificarsi l'attivazione di differenti percorsi di resilienza e che quest'ultima può manifestarsi come immediata o come un percorso che si avvia inizialmente in modo latente, rendendosi manifesta solo in seguito, nel medio e lungo periodo. Il discrimen tra le due diverse modalità di attivazione è tracciato dal grado di *penetrazione emozionale* della narrazione cinematografica, che si presenta più elevato al verificarsi di due condizioni particolari: un'elevata facoltà del sentire ed un elevato grado di partecipazione affettiva dato dalla circostanza di vedere rappresentate sul grande schermo situazioni e problematiche familiari o persino identiche alle proprie. Vedere rappresentata la propria storia comporta naturalmente una maggiore partecipazione emozionale e affettiva. Alcuni stimoli emotigeni, invece, possono essere elaborati e produrre cambiamento *solo* nel medio e lungo periodo: ciò non dipende solo dal talento del cineasta, ma anche dalla predisposizione individuale che caratterizza quella particolare esperienza di fruizione cinematografica. Il dato più evidente che ci hanno consegnato le interviste - che potrebbe essere l'avvio di nuove riflessioni - riguarda la esplicitazione di un bisogno ritenuto persino più urgente di quello di migliorare la propria vita: nell'esperienza di fruizione cinematografica, prima ancora del bisogno di cambiare la propria vita, trova espressione un forte bisogno di *sospenderla momentaneamente*. La condizione di smarrimento identitario qui si è rivelata nella sua problematica totale interezza. La crisi - avvertita ad ogni livello - sociale, personale ed ambientale - si traduce in un *turnf off* momentaneo in cui si transita in un *mondo altro*, nel quale si sperimenta magia e piacere. E il *bisogno di evadere* viene a figurarsi come un *balsamo curativo* e diviene prioritario rispetto ad ogni istanza di cambiamento e miglioramento personale.

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia più sincera e profonda gratitudine nei confronti della Prof.ssa Giovanna Gianturco e del Prof. Renato Cavallaro, che mi hanno seguita e sostenuta nel mio percorso dottorale: la loro vicinanza si è rivelata una grande occasione di crescita, intellettuale e umana allo stesso tempo.

Ringrazio il Presidente del Cinecircolo Romano, Pietro Murchio, per la disponibilità accordatami e per aver reso possibile la realizzazione del mio lavoro di ricerca.

Desidero ringraziare tutti gli intervistati, per avermi permesso – con generosità e gentilezza – di accedere al loro mondo emozionale. Senza il prezioso contributo di ciascuno di loro questo lavoro non sarebbe stato possibile.

Ringrazio le mie amiche Rita e Marina, per essermi sempre state vicine durante il percorso, facendomi riscoprire il valore della vera amicizia.

Desidero rivolgere un ringraziamento particolare a mio padre, per avermi trasmesso l'amore per il sapere e aver contribuito nel tempo ad accrescerlo, dandomi la possibilità di arrivare fin qui.

Un commosso grazie, infine, a colei che ha ispirato questo lavoro, mia madre, per essere stata per me - nei trentadue anni che abbiamo condiviso - grande Maestra di vita e di resilienza.

Appendice 1.

INTERVISTE IN PROFONDITÀ

Nome	<i>Francesca M.</i>
Età	<i>29 anni</i>
Professione	<i>Studentessa Laurea specialistica "Management e Coordinamento dei Servizi Sociali"</i>
Città di nascita	<i>Foggia</i>

R. Che cos'è per lei il cinema?

I. Il cinema per me rappresenta la vita. È come se attraverso i film si potesse entrare in un mondo parallelo, avendo la possibilità di conoscere altri mondi e altre realtà, nuove realtà, nuove storie, nuovi personaggi, nuovi modi di vedere le cose. Il cinema apre la mente: fa sognare e sviluppare le proprie abilità cognitive.

R. Tra i diversi generi cinematografici quale definisce il suo preferito?

I. Amo i film tratti da una storia vera, invece non vedo film di fantascienza, perché non rispecchiano la realtà e quindi non mi emozionano. Amo anche la commedia, ma quella intelligente. Di recente anche i film quelli di nicchia. Per esempio, ho visto da poco *Il condominio dei cuori infranti* che è un film di nicchia, molto particolare.

R. Perché questo film l'ha colpita?

I. Perché ha messo insieme tre storie che non c'entravano nulla l'una con l'altra. Ti fa capire quanto l'imprevedibilità faccia parte della vita; quanto la vita ti possa mettere davanti a delle scelte, a delle persone che sembrerebbero assolutamente distanti da te; e quindi quanto il diverso possa coesistere con la normalità. Questo film era un film dal finale aperto: essendo privo di un vero finale lascia allo spettatore la possibilità di immaginare un finale, di entrare a far parte della storia. Quindi mi ha arricchita e ha accresciuto le mie abilità cognitive.

R. C'è un regista che sente più vicino alla sua sensibilità?

I. Al momento, Ozpetek, per i temi trattati nei suoi film. Al momento mi occupo di temi simili per ragioni di studio e lavoro. Non fa dell'omosessualità la *diversità*, ma la equipara alla eterosessualità: grazie al film, si ha la possibilità di conoscere meglio tematiche così delicate. Una lotta al pregiudizio, penso che sia questo il messaggio che il film vuole dare.

R. C'è un film tra tutti quelli visti che l'ha emozionata maggiormente?

I. Sì, ce ne sono almeno quattro. Il primo è *Room*, tratto da una storia vera e parla di una storia vera: la storia di una ragazza, stuprata e costretta a tenere il bambino. Per ragioni di studio mi occupo di violenze e abusi e quindi questi temi sono per me di grande interesse. In questo film si vede come ci si può risollevare anche da situazioni molto complesse e difficili. L'altro è *Hachiko*, che mi ha colpito molto invece per ragioni personali, perché avevo un cane che purtroppo stava per lasciarmi.

Poi mi viene in mente un altro film di Ozpetek, *Le Fate Ignoranti*, per aver trattato temi complessi, in modo delicato, ma compiuto. In questo film il regista riesce ad affrontare diverse tematiche (aids, omosessualità, eterosessualità), abbattendo muri e costruendo ponti tra mondi lontani e spesso inconciliabili.

Infine, *La ricerca della felicità*, un film che mi ha emozionata molto perché affronta un tema molto attuale, la ricerca di lavoro, e insieme esplora i sentimenti di un padre in difficoltà che si adopera in ogni modo per il benessere del proprio bambino e la salvaguardia della sua famiglia.

R. C'è qualche film che l'ha aiutata a superare qualche momento difficile nel corso della sua vita o che invece le ha fatto vedere aspetti di se stessa che non conosceva?

I. Sì, c'è un film che ha significato molto per me, per me è stato molto importante vederlo. *Sette anime*. Vederlo mi ha quasi cambiato la vita. Forse perché mi trovavo in un momento particolare. Mi ha fatto capire che nella vita si può cambiare e migliorare. Mi ha fatto capire come il fare del bene, avvicinarsi a persone che abbiano difficoltà, possa tradursi nel fare del bene a se stessi. Forse era proprio il messaggio che stavo cercando in quel momento. Infatti, poco dopo, penso che abbia in qualche modo influito sulla mia scelta di diventare un'assistente sociale.

R. Nell'economia del suo tempo libero ritiene importante la fruizione cinematografica?

I. Sì, molto, perché apre la mente e consente di crescere a livello culturale, di arricchirsi culturalmente.

R. Secondo lei è importante andare al cinema?

I. Sì, secondo me è davvero molto importante, poiché determinati film ti portano a riflettere, a cambiare il tuo modo di pensare. Quindi vedere i film aiuta a rendere il pensiero più

dinamico, aiuta ad essere più aperti. Aiuta anche a star bene, a far sorridere, a far emergere emozioni. Molti film mi hanno fatto crescere e riflettere. Credo che il cinema possa portare molti messaggi a chi vive una condizione di disagio a vari livelli. Il cinema può lanciare messaggi anche a livello inconscio, facendoti scoprire parti di te ancora inesplorate.

R. C'è un film che per lei riveste un'importanza particolare?

I. *Quasi Amici*. È un film che mi ha particolarmente colpito, perché conosco la realtà dei disabili, avendo fatto molto volontariato, e quindi sono in grado di comprendere sia cosa la relazione di aiuto possa suscitare nel disabile, sia cosa possa suscitare in chi aiuta: aiuta ad arricchirsi vicendevolmente, sia a livello umano che da un punto di vista culturale. Consiglierei a chiunque di vederlo, per far capire questo problema sociale. Quindi è un film che ha una indubbia valenza educativa.

R. A questo proposito, quali funzioni secondo lei si possono riconoscere al cinema?

I. Innanzitutto penso che il cinema abbia una funzione didattica: molti film possono essere visti a scopo educativo. Pensiamo a temi come quello del bullismo, della prostituzione minorile, della differenza di genere. Poi ha sicuramente una funzione ludica, è uno svago. E ha indubbiamente una funzione conoscitiva e una funzione critica: andare al cinema aiuta a sviluppare le nostre capacità critiche e intellettuali.

R. Per lei andare al cinema è importante o secondario?

I. Per me è molto importante, perché mi apre la mente e mi fa conoscere tanti aspetti della realtà che non conoscevo a sufficienza, anche avere un punto di vista diverso da quello che avevo prima della fruizione stessa. È uno svago molto piacevole, ma decisamente benefico e costruttivo.

R. Cosa la colpisce maggiormente della fruizione cinematografica?

I. Mi affascina molto il cinema come insieme: mi affascina molto la costruzione del film in tutti i suoi aspetti. E in modo particolare amo le musiche: la colonna sonora che esercita su di me un grande potere di fascinazione.

R. In questo momento c'è qualcosa che lei cambierebbe del cinema?

I. Secondo me a volte c'è un falso perbenismo, ci si sofferma troppo su temi che trattano la violenza, il che potrebbe comportare una certa dose di emulazione da parte dei soggetti più

deboli. Invece si dovrebbe trattare con maggiore frequenza temi rilevanti da un punto di vista sociale, a scopo educativo.

R. Secondo quella che è la sua esperienza personale il cinema può aiutare le persone a diventare *migliori*?

I. Sì, secondo me sì, soprattutto perché apre la mente, fa vedere punti di vista diversi e incoraggia a guardarsi dentro.

R. C'è un film che ha esplicito questa funzione nella sua personale esperienza di fruizione cinematografica?

I. Sì, il film *Room*, perché mi ha fatto riflettere sul senso della vita e sulla nostra capacità di reagire in momenti drammatici, ribaltando anche situazioni caratterizzate dal dolore più acuto. Ha messo in evidenza la nostra capacità di uscire da situazioni che sembrerebbero a prima vista senza via d'uscita, facendoci scoprire di essere più forti di quanto avessimo mai potuto immaginare. In *Room* la protagonista viene stuprata, rapita e segregata, ma poi riesce a risollevarsi, scoprendo di essere una donna forte, determinata e coraggiosa, che riesce a rendere quasi magica quella prigionia agli occhi del suo bambino.

R. Qual è il rapporto tra il libro e la sua trasposizione filmica? Quando legge un libro, prova le stesse emozioni?

I. Mi è capitato di vedere due film tratti da libri. Il primo, *Il piccolo Principe*. Grazie al film ho colto ulteriori dettagli e stimoli. L'altro è *Venuto al mondo*, libro di Margaret Mazzantini, molto bello, ricco di particolari. Ma il film mi ha consentito una empatia decisamente maggiore, grazie al potere delle immagini. Guardando i volti degli attori, ci si immedesima e si entra nel loro mondo emozionale e per questa via nel proprio. Con la visione ho carpito più dettagli. Il film mi consente di entrare nella storia, emozionandomi in misura ancora maggiore.

R. Ha preferito l'immaginazione che si è attivata leggendo il libro o il vedere le immagini cinematografiche?

I. Il cinema mi ha dato di più, perché con la visione delle immagini cinematografiche ho acquisito dei dettagli che con il mio bagaglio di immagini mentali non riuscivo a cogliere nella loro complessità. Il film mi ha maggiormente arricchita.

R. Considerata la sua esperienza personale, il cinema ha in qualche modo contribuito alla sua crescita, facendole talvolta anche cambiare aspetti di se stessa?

I. Mi ha maturata, mi ha fatto conoscere nuove realtà, mi ha avvicinata a determinati temi che non conoscevo abbastanza. È uno strumento di conoscenza molto prezioso per me. Inoltre, mi ha aiutata ad acuire la mia capacità critica e la mia empatia.

R. Come sarebbe la vita senza il cinema?

I. Penso che la vita sarebbe assolutamente impoverita dalla mancanza del cinema, che è una forma d'arte che dà a tutti la possibilità di arricchirsi, a largo spettro. Il cinema è fondamentale per me, soprattutto perché arricchisce il mio bagaglio culturale.

R. Cosa la spinge ad andare al cinema? Perché va al cinema?

I. Mi piace andare al cinema soprattutto per le emozioni che mi regala. Mi piace immedesimarmi e pensare anche ad un possibile finale, a come avrei voluto che finisse il film. Prima ad andare a vedere un film, mi informo accuratamente, per conoscere bene l'argomento, in qualche modo elaboro il mio pensiero in merito al tema del film e cerco di capire quale sia il mio punto di vista prima di vedere il film, se ho dei pregiudizi. Dopo il film, ho modo così di capire se il film ha mutato il mio pensiero in qualche modo. Il cinema per me è quindi fondamentale: favorisce lo sviluppo delle mie abilità cognitive e mi arricchisce molto culturalmente. Ha migliorato anche la mia capacità critica. Mi ha aiutata a capire cosa preferisco e cosa no. Mi ha emozionata, facendo provare emozioni mai sperimentate. Mi ha permesso in qualche modo anche di conoscere meglio me stessa

Nome	<i>Maria G.</i>
Età	<i>70 anni</i>
Professione	<i>Laureata in Chimica, venne in Italia con una borsa di studio dell' Istituto Superiore di Sanità, dove poi ha lavorato per 42 anni, fino all'età di 67 anni. Attualmente in pensione.</i>
Città di nascita	<i>Nata a Montevideo da genitori italiani. Vive in Italia dal 1971.</i>

R. Le è sempre piaciuto andare al cinema?

I. Sì, anche in Uruguay: c'era il cineforum, vedevamo dei film e poi se ne discuteva insieme.

R. Quante volte al mese va al cinema?

I. Almeno quattro, perché qui al Cinecircolo ne vediamo uno a settimana. In più spesso vado mercoledì con gli amici, al di fuori del Cinecircolo. Quindi almeno sette volte al mese, in media.

R. E al cinecircolo dopo la visione si parla del film?

I. Sì, ogni quattro film c'è un incontro con una persona del cinecircolo che prepara delle slides e ci illustra le curiosità riguardo al film; e poi tra di noi discutiamo del film. Ed è buffo come lo stesso film talvolta susciti reazioni e sentimenti completamente diversi.

R. Secondo la sua esperienza personale quali sono le funzioni che si possono riconoscere al cinema?

I. Secondo me il cinema ha diverse funzioni, prima di tutto emozionare le persone, quindi una funzione emozionale: ci sono racconti che ti fanno proprio vivere le emozioni, ti fanno piangere, e ti emozionano, ti stupiscono. Andare al cinema fa vivere tante emozioni. E ciascuno sceglie il genere di film che trova più congeniale a sé o al momento che sta vivendo. Credo che il cinema offra opportunità a tutte le persone: fa riflettere, fa fantasticare, aiuta a sviluppare capacità analitiche. Quindi, il cinema può emozionare, educare e anche aiutare a prendere decisioni. Credo inoltre che sicuramente si possa riconoscere al cinema anche una funzione didattica e conoscitiva: noi vediamo film storici e anche film basati su fatti reali, imparando cose nuove o approfondendo argomenti che conoscevamo in modo superficiale.

Poi grazie agli effetti speciali, la visione di un film si traduce spesso in un accrescimento della nostra fantasia. Per esempio, un film che mi è piaciuto molto anche per la ricchezza e la spettacolarità degli effetti speciali è *Avatar*, uno dei miei film preferiti. Ecco, quello che intendo dire è che prima dovevamo immaginare tutto da soli leggendo i libri, mentre adesso il film ci aiuta a vedere altro, ampliando il nostro bagaglio di immagini.

R. Secondo lei la trasposizione filmica rende giustizia al romanzo?

I. Qualche volta sì, qualche volta no. A me piace molto leggere, perché immagino la storia a modo mio. Però devo dire che alcune trasposizioni filmiche ti fanno scoprire anche altri aspetti, che magari non avevi notato. Dipende. Dipende dal film, o anche dall'argomento.

Il libro per me ha sempre un valore unico, la trasposizione filmica è un'interpretazione attraverso un'altra persona che può coincidere o meno con quella che è la mia visione cinematografica.

R. C'è un film che l'ha emozionata più degli altri? E perché?

I. C'è un film che ho visto al Festival di Roma qualche anno fa, diretto da Roberto Faenza, *Un giorno questo dolore ti sarà utile*. Mi è piaciuto molto, perché in quel periodo mia figlia viveva una dolorosa crisi adolescenziale. Ancora oggi lo ricordo. È un bel film, ben strutturato, mi ha colpito molto. Tratta di problemi che riguardano sia la terza età che i giovani, mettendo in luce una certa superficialità degli adulti nel rapportarsi con i giovani e i loro problemi. Fa riflettere quindi sul rapporto tra generazioni diverse. E fa capire che si dovrebbe avvicinarsi in modo diverso ai giovani, porsi in ascolto dei loro problemi, senza sminuirli. Questo film in effetti mi ha cambiata, perché mi ha spinto ad essere più aperta e ricettiva nei confronti dei più giovani, in particolar modo nei confronti di mia figlia.

R. Questo film secondo lei l'ha aiutata nel rapporto con sua figlia?

I. Sì, è un film che aiuta a capire che nella vita non ci si deve fissare su una cosa, né essere rigidi, ma bisogna allargare i propri orizzonti e vedere i problemi da tutti i punti di vista.

Lo stesso potrei dire di alcuni film di Clint Eastwood, che mi hanno fatto riflettere sul nostro rapporto con il diverso e sul fatto che quest'ultimo non debba essere emarginato, ma compreso.

R. Cosa rappresenta per lei il cinema?

I. Per me è una cosa quasi indispensabile. È anche un modo per socializzare, un momento di forte aggregazione: dopo la visione del film infatti se ne parla e si confronta il proprio punto di vista con quello degli altri.

R. C'è un film al quale è particolarmente legata?

I. Ce ne sono diversi, legati a diverse fasi e momenti della mia vita. Per esempio *Arancia meccanica*, che ho visto in un momento in cui rifiutavo la violenza. Poi *Million Dollar Baby*, un altro film che sicuramente è in grado di scuotere e far pensare molto.

R. Se lei dovesse immaginare la sua vita senza il cinema, ne sentirebbe la mancanza?

I. Ma certo. In questo momento della vita, essendo in pensione, il cinema mi aiuta a sentirmi viva, a 360°: l'esperienza del cinecircolo è stimolante, perché oltre a vedere il film, ci si incontra e se ne parla, divenendo un'occasione di svago, crescita intellettuale, ma anche condivisione.

R. Secondo quella che è la sua esperienza il cinema può aiutare a cambiare aspetti di sé o a migliorarci?

I. Sì, sono sicura di questo, perché il cinema ci aiuta a capire, a crescere, a vedere i problemi da altre angolazioni, a pensare cose che non ci erano mai passate per la mente. Per esempio, tutti i film di Woody Allen mi hanno aiutato anche a conoscere meglio me stessa.

In ogni caso, sono piuttosto convinta che possa aiutare anche a star meglio, come quando si va al museo e si vede una bella opera d'arte. A questo proposito, mi è capitato, proprio di recente, di leggere un articolo in cui si parlava di alcune ricerche che hanno mostrato come la fruizione artistica aumenti la produzione di ormoni della felicità ed aiuti quindi ad essere più allegri.

R. Ci sono registi che predilige rispetto ad altri?

I. Sì, per quanto attiene al cinema italiano, Nanni Moretti: i suoi film mi piacciono sia visivamente che per i dialoghi. Per esempio ho amato molto *Caro diario*. Io mi sono davvero identificata, perché adoro andare in giro per Roma. E poi un regista americano, Woody Allen, soprattutto per i primi film. Gli ultimi sono un po' criticati. Per esempio, mi viene in mente *Midnight in Paris*, un film molto raffinato, che mi ha colpito soprattutto per l'aspetto visivo, per la bellezza delle immagini.

R. Ci sono film che secondo lei possano essere d'aiuto allo spettatore, che abbiano quindi in qualche modo il potere di fare la differenza tra il prima e il dopo la visione?

I. Sì, penso di sì. Per esempio, il film *Quasi amici*, dà un messaggio importante: nei momenti di maggiore difficoltà si può riscoprire che la vita è bella, riscoprendo anche il valore della solidarietà e dell'amicizia. Io penso che se una persona è sensibile e guarda con attenzione, molti film possono incidere davvero significativamente sulla propria vita.

Per esempio l'ultimo film che ho visto mi ha fatto riflettere molto, mi sono immedesimata nella storia e mi sono chiesta come mi sarei comportata io: penso che alcuni film siano davvero in grado di suscitare emozioni davvero profonde e di indurci a guardarti dentro. È innegabile che i film siano anche una preziosa fonte di insegnamenti.

R. Quali generi cinematografici predilige?

I. A me non piacciono i film che siano troppo distanti dalla realtà, irreali, quando non c'è un riscontro con la realtà. Mi piace invece molto la commedia brillante.

R. Quali aspetti del film la emozionano maggiormente?

I. Tutto l'insieme, ogni aspetto in qualche modo è funzionale a rendere accattivante il quadro complessivo.

Nome	Paola R.
Età	69 anni
Professione	<i>Vari lavori: per vent'anni in una casa editrice; quindici anni in un'associazione per le donne, dove si è occupata delle trasmissioni delle televisive e dell'ufficio stampa. Attualmente in pensione.</i>
Città di nascita	<i>Vicenza, da 46 anni a Roma.</i>

R. Il cinema è sempre stato importante per lei?

I. Sì, sempre, da quando ero una bambina, perché era una passione di mio padre, che io adoravo. Quando mio padre mi portava al cinema era una festa per me. Poi, quando ero più grande, vivevo in un paese e lì c'era un cinema parrocchiale, dove davano film di *cappa e spada* e film drammatici con Amedeo Nazzari: io andavo sempre a vederli e mi piacevano molto. Poi, da studentessa, sono diventata una frequentatrice dei cineforum. Venuta a Roma, ho continuato ad andare piuttosto spesso al cinema. Dopo essere andata in pensione mi sono iscritta al cinecircolo. E quindi sono andata ancora più spesso. Mi capita anche di andare a delle anteprime. Pertanto potrei dire che il cinema è da sempre una delle mie più grandi passioni.

R. Quali funzioni potrebbe avere il cinema secondo lei?

I. Penso che il cinema assolva soprattutto una funzione culturale: quella di far conoscere altri ambienti, altri mondi, far riflettere su alcune situazioni. E poi fa sognare. Chi va al cinema, grazie al grande schermo, vive lo straniamento e nello stesso tempo, un rito collettivo. Non posso pensare di stare senza il cinema.

R. Perché?

I. Perché in ogni film trovo la possibilità di imparare, di conoscere situazioni diverse, nuove, mondi nuovi, luoghi nuovi. Inoltre trovo sempre che il cinema abbia *la capacità di tirar fuori le esperienze* che si sono avute, come se, guardando un film, si avesse la sensazione che la storia racconti un po' di sé, in qualche modo: è quasi come se fosse *una seduta psicoanalitica*.

R. Qual è il genere cinematografico da lei preferito?

I. Io sono stata una grande lettrice e mi piacciono molto i film tratti dalle opere letterarie. Mi piace il cinema d'autore. In genere mi piacciono i film inglesi, il cinema inglese, perché trovo che abbia un'accuratezza e una perfezione uniche e anche i temi che sceglie mi piacciono molto. Amo meno il cinema italiano, perché trovo sia sempre un po' provinciale e che giri intorno a se stesso. Ho amato molto Ingmar Bergman. Amo i registi che ti portano a fare introspezione.

R. Se dovesse scegliere tra il film e il libro?

I. Molte volte il cinema ti aiuta ad apprezzare di più il libro, altre volte meno, perché rimango delusa, ma la delusione ha portato comunque un arricchimento. Prima le avrei detto il libro. Ero una lettrice accanita, sono stata una divoratrice di libri. Poi però qualche anno fa ho seguito un corso di laurea e mi sono resa conto che non riuscivo più a leggere. Mi sono resa conto del fatto che gli studi universitari avevano acutizzato il mio spirito di ricerca. Soprattutto durante il periodo della tesi, questa propensione alla ricerca era diventata un modo di vivere la vita. Qualunque libro iniziassi a leggere non potevo limitarmi alla lettura del libro, ma dovevo approfondire diversamente. E quindi oggi leggo in modo diverso e ho spostato questo bisogno di fare ricerca sul cinema. Oggi quindi scelgo il cinema. La ragione è questa: nel libro mi scatta questo desiderio di approfondire, mentre trovo il film più esaustivo e completo: vedo la location, i vestiti, tutti gli aspetti.

R. C'è un film che l'ha emozionata più di altri?

I. Ce ne sono diversi, legati a varie fasi della mia vita. Uno, in particolare, al quale mi sento più legata è forse *Via col vento*, perché nella protagonista ho visto in qualche modo me stessa, non solo nei tratti spiccatamente positivi. In realtà, però, sono tanti i film che amo.

R. Ricorda qualche film che la ha aiutata a superare un momento difficile?

I. Sì, per esempio, un film di cui non ricordo il titolo, un film forse canadese, che raccontava la storia di un uomo malato di cancro, malato terminale, che viveva in campagna e che aveva chiamato intorno a sé gli amici e i suoi cari, per condividere con loro gli ultimi momenti della sua vita, congedandosi da loro in modo sereno. Poiché purtroppo mio marito è venuto a mancare proprio per un tumore, quel film, visto subito dopo, mi ha fatto rivivere la situazione che avevo vissuto per un anno, mi ha fatto vedere anche gli errori che forse avevo fatto, fatti a fin di bene, però nello stesso tempo mi ha aiutata: vedendo come il protagonista se n'era andato - aveva un po' programmato tutto - mi ha aiutata a pensare che forse poteva

essere capitata la stessa cosa a mio marito. E forse anche lui aveva sentito il nostro affetto, una grande vicinanza, nel dolore.

R. Quindi secondo lei il cinema può essere d'aiuto in alcuni momenti?

I. Sì, ne sono assolutamente convinta. Infatti, mi è capitato svariate volte. Per esempio, durante una crisi coniugale, più di vent'anni fa, mi è capitato di vedere *Scene da un matrimonio* di Bergman, un film che mi ha fatto capire quello che io stavo sbagliando nel mio comportamento. In generale io sono una persona che si mette molto in discussione e impara sempre qualcosa dagli altri: sono come una spugna, rispetto ad eventi, situazioni e persone. E quel film mi ha fatto capire innanzitutto che quello che stavo vivendo non era una tragedia e non capitava solo a me, ma riguardava la vita e i rapporti in generale; e che, dunque, un comportamento diverso da parte mia sarebbe stato produttivo nello sciogliere quella tensione che si era creata. Io infatti mi ero irrigidita rispetto a quella situazione. E invece, vedendo il film, come se vedessi in uno specchio la mia storia, ho capito che stavo sbagliando tutto, e che sarebbe stata una saggia decisione seguire l'esempio della protagonista, adottando un comportamento simile, per cercare di calmare la situazione, piuttosto che inaspriarla, come avevo fatto fino ad allora. E credo che questa sia stata la prima volta in cui io ho capito che dal film - dalla vita di altri - si poteva imparare e correggere i propri comportamenti e superare alcune difficoltà.

R. Questo le è successo altre volte?

I. Sì, direi di sì. Anzi direi che è una costante. Mi accorgo che faccio sempre un lavoro su di me: non guardo mai solo con gli occhi, ma guardo attivamente, chiedendomi come mi comporto io in determinate situazioni, o come mi dovrei comportare per essere migliore, cercando di imparare dal confronto. Mi immergo nella storia sempre con un'attenzione a cogliere degli spunti di riflessione.

R. Quali sono gli aspetti della visione del film che più la colpiscono, della fruizione e del film stesso?

I. Quello che mi colpisce particolarmente è l'uso dei primi piani, la fotografia. Ma in realtà un po' il tutto, anche la musica e i dialoghi. Però soprattutto le immagini. Osservo molto le espressioni dei volti, i dettagli.

R. Cosa rappresenta per lei il cinema?

I. Il cinema è un godimento degli occhi e dello spirito che mi dà l'opportunità e mi costringe a guardare fuori da me stessa e dentro me stessa e quindi sicuramente a vivere meglio, sia dal punto di vista dell'evasione, ma anche nei momenti difficili o di crisi. Quindi un godimento estetico, che però non è sterile, non è fine a se stesso, non finisce nel momento stesso in cui si accende la luce in sala, ma lavora dentro di te, sollecita riflessioni su se stessi, sulla vita. Il cinema mi ha aiutata in alcuni momenti, consentendomi di vedere le cose in un certo modo, portandomi a scavare dentro di me. Lo scorso anno, per esempio, sono stata a vedere tre film e avevo da poco perso una cara amica: in tutti e tre ho trovato aspetti che mi hanno sia confortata sia commossa fino alle lacrime. Io penso che, se si è un po' attenti, il cinema possa essere un mezzo assolutamente proficuo per la comprensione o il superamento di particolari situazioni. Quindi in qualche modo offre una lezione da cui apprendere. Non riesco mai a dare un giudizio su un film che ho appena visto: ho bisogno prima di metabolizzare tutte le emozioni. Lasciare che ci sia un lavoro interiore: *certe cose lavorano dentro.*

Nome	<i>Carlotta C.</i>
Età	<i>30 anni</i>
Professione	<i>Impiegata</i>
Città di nascita	<i>Catanzaro</i>

R. Ti è sempre piaciuto andare al cinema?

I. Sì, sin da bambina, ho amato il cinema. I miei mi portavano a vedere i film di animazione. Era un momento speciale: ho sempre amato andarci.

R. Quante volte vai più o meno al cinema?

I. Tre-quattro volte al mese, in media.

R. Hai un genere cinematografico preferito, un regista preferito?

I. Potrei dire in generale che amo vedere i classici. Ma vado un po' a periodi. Comunque mi piacciono molto Clint Eastwood e Woody Allen. E dei film di quest'ultimo apprezzo molto la fotografia e le musiche, la freschezza dei dialoghi. Ultimamente mi affascina anche Alejandro González Iñárritu, che trovo molto particolare.

R. Cos'è per te il cinema?

I. Per me è arte, capacità di rappresentare stati d'animo, rappresentare e rievocare periodi, mettere insieme scenografie che comunichino, i costumi, l'ambientazione, il montaggio, le inquadrature. Il cinema gioca sulle emozioni e vive di emozioni. Ogni film si sofferma su una determinata emozione e il regista deve avere la capacità di far in modo che ogni aspetto verbale e non verbale susciti quella determinata emozione.

R. Quali aspetti in particolare colpiscono la tua attenzione?

I. Prima di tutto fotografia e musica, poi il fotogramma e le inquadrature, quindi il montaggio. Mi colpiscono molto le immagini, i colori e la luce. La musica, poi, mi aiuta ad immedesimarmi.

R. C'è un film tra tutti quelli visti che ti ha emozionata più degli altri?

I. In generale, potrei dire che ogni film mi ha lasciato qualcosa per un aspetto. Ma un film che ho apprezzato tanto è stato *The Artist*.

R. Perché?

I. Perché rompe tutti gli schemi: un film in bianco e nero in una società colorata, un film muto, quando ormai il film non è più muto da decenni. Quindi è un ritorno al vecchio cinema: solo immagini mute, ma in grado di comunicare più di quelle con le parole. Quindi, nonostante il bianco e il nero e la sua natura di film muto è in grado di comunicare molto a livello emozionale.

R. Secondo te quali sono le funzioni del cinema?

I. Dare un punto di vista abbastanza sensibile, come se fosse un filtro. Attraverso il regista vedo quello che io non riesco a vedere, quello su cui non riesco a soffermarmi. È un riflettere anche sulla vita, perché i film affrontano temi specifici, con tutti gli stereotipi e tutto quello che ci sta intorno. Riflettere anche su qualcosa che è estraneo alla tua vita, ma che il film offre al tuo sguardo. La visione di un film arricchisce, perché dà la possibilità di scoprire altro rispetto a quello che già si conosce.

R. C'è un film che per te è particolarmente importante?

I. Sì, c'è un film che mi ha colpito molto, *La memoria del cuore*, peraltro tratto da una storia vera. Mi ha toccata profondamente. È la storia di una coppia di fidanzati molto innamorati. A seguito di un incidente lei perde la memoria e non la recupera, nonostante gli sforzi di lui. E a quel punto lui, resosi conto che i suoi sforzi sono del tutto vani, decide di riconquistarla, come se non fossero mai stati insieme precedentemente. Ci riesce. Il film secondo me veicola un messaggio molto bello: quello che c'è nella profondità del nostro essere non cambia, la nostra vera essenza non muta mai, al di là degli schemi, delle convenzioni. Mi ha fatto riflettere molto sull'autenticità dei sentimenti. Ho pensato al fatto che i veri sentimenti non cambiano al di là di quello che può succedere. Nonostante la perdita di memoria, quello che c'è dentro non cambia: se ami, se vuoi bene, è una cosa che viene da dentro, dai recessi dell'anima. E questo mi è stato d'aiuto poiché stavo vivendo una situazione simile in quel momento, di perdita, di crisi. Il film mi ha stimolata positivamente. Mi ha aiutata in qualche modo a non mollare.

R. Ricordi qualche film che ti ha fatto riflettere sui temi inerenti al cambiamento di sé?

I. Sì, ce ne sono diversi. Per esempio, *Chocolat*, che si sofferma tantissimo sul ruolo delle convenzioni, sul bisogno e la difficoltà di rompere gli schemi, sul cambiamento di sé. Il

regista mette in luce il fatto che rigide categorizzazioni non possono che portare ad intolleranza e chiusura. Durante il film, assistiamo a tante storie diverse, ma storie che hanno tutte a che fare con il cambiamento di sé, in un senso o nell'altro. Mi ha colpito molto l'essere viandante della protagonista, la sua forza di volontà, il suo costante mettersi in gioco, avendo però fiducia nella gente. Penso che il messaggio sia molto positivo: non lasciarsi inibire dalla chiusura mentale di alcune persone. Mi ha colpito la passione della protagonista, la sua "effervescenza".

Un altro film che mi ha affascinato è *Il favoloso mondo di Amelie*, che mi ha colpito innanzitutto per le atmosfere e quindi per la fotografia, ma anche per il messaggio che veicola: il piacere delle piccole cose. Trovarsi a sorridere per qualcosa che a prima vista potrebbe apparire insignificante. C'è tanto di bello nel mondo: è necessario imparare a vivere in modo più attento, magari anche in modo più leggero. E poi, come insegna Amelie, è importante vivere a modo proprio e nel proprio mondo, ovvero un mondo che non sia limitato dagli schemi e dai pregiudizi. Non bisogna uniformarsi, anche a costo di essere giudicati strani. E Amelie incarna il diverso che smuove un po' l'ordine preconstituito e induce a cambiare, a riflettere su se stessi.

Poi mi ha colpito molto anche *Un'ottima annata*, di cui ho apprezzato innanzitutto la fotografia, la luce e i colori. Di questo film mi ha colpito molto la passione, il cambiamento radicale vissuto dal protagonista, un cambiamento che lo porta a riscoprire il vero significato della vita e a ritrovare se stesso e la propria autenticità. E il protagonista riscopre così l'importanza dei veri valori, degli affetti più veri e profondi.

R. C'è un film che secondo te veicola un messaggio positivo, che può trasmettere speranza?

I. Mi viene in mente *La ricerca della felicità* di Muccino. Mi ha colpito il rapporto padre-figlio, la forza di volontà del padre. Il lavoro, come sappiamo, è la prima causa di felicità e infelicità, nel caso non ci sia. Quindi mi ha emozionata e mi ha fatto riflettere sul problema della disoccupazione e sulla dignità di quest'uomo, sulla sua determinazione e forza di volontà. Mi ha colpito il fatto che si sia prodigato in ogni modo pur di non far mancare nulla al figlio. Questo spostarsi, fare tutto di corsa, cercando di farcela, credendoci con ogni forza. Crederci intensamente è la scintilla che non deve mancare per poter andare avanti. È necessario trovare la forza di crederci.

R. Sulla base della tua personale esperienza, il cinema a volte ti è stato d'aiuto? Quali funzioni ha assolto nella tua vita?

I. Il cinema mi ha aiutata a diventare maggiormente introspettiva, facendomi riflettere su molti aspetti della vita e di me stessa, sul ruolo delle convenzioni, sulla rottura degli schemi. E mi ha anche molto arricchita da un punto di vista culturale. Poi, essendo un tema condiviso, spesso aiuta a riempire il vuoto di una conversazione o consente di arricchirla sul piano dei contenuti.

R. Come sarebbe la nostra vita senza il cinema?

I. Perderemmo molto, perché il film costituisce la visione di un punto di vista diverso. Vedere le cose tramite l'occhio di qualcun altro: io non mi soffermo su un determinato aspetto, ma il film mi aiuta a vederlo. È una forma d'arte speciale, che ci regala il punto di vista di altri occhi. È un po' un esercizio di sensibilità.

Inoltre, molte volte mi capita di vivere una scena di vita quotidiana e di immaginarla nella forma di un film: con la musica e il fermo immagine, il rallenty. Questo ne amplifica il valore emozionale, definisce e struttura quella particolare situazione che sto vivendo. Tutto questo è reso possibile dalla familiarità con il linguaggio cinematografico, dovuta alla fruizione cinematografica e al mio amore per il cinema.

Quindi un mondo senza il cinema sarebbe un impoverimento sia da un punto di vista culturale che emozionale. Un mondo senza il cinema sarebbe limitare il proprio punto di vista. Il cinema mi arricchisce per questo: perché mi dà un punto di vista diverso. Senza la fruizione del cinema, tutto sarebbe univoco, ci sarebbe un'unica visione - la propria - e non ci si aprirebbe ad una visione altra. E non si darebbe la possibilità ad altre parti di sé di emergere, portando alla luce una nuova sensibilità. Penso che il cinema sia anche questo, una questione di sensibilità: imparare a cogliere la sensibilità degli altri e a riflettere sulla propria, affinandola.

Nome	<i>Sara A.</i>
Età	<i>54 anni</i>
Professione	<i>Collaboratore tecnico di ricerca presso Istituto Superiore di Sanità</i>
Città di nascita	<i>Palestrina</i>

R. Cerchiamo di ricostruire un po' la sua personale esperienza di fruizione. Le è sempre piaciuto andare al cinema?

I. Sì e sono sempre andata. In particolare, adoro i film introspettivi, ma anche quelli d'animazione. Mi piacciono molto: noi abbiamo un'età emotiva che non è mai sovrapponibile all'età anagrafica. E poi mi piace molto la tecnica di animazione. Non è in realtà da bambini. C'è un grande lavoro dietro: ogni figura che si anima ha un tecnico che la segue. Tutta l'effettistica mi affascina molto.

R. C'è un film al quale si sente legata o che l'ha emozionata in modo particolare?

I. Ce ne sono tanti, in realtà, ma adesso, pensando anche agli effetti speciali, me ne viene in mente uno in particolare, *Il favoloso mondo di Amelie*. Io lo vidi su invito di un caro amico, che aveva visto nella protagonista molti degli atteggiamenti che mi erano propri. E così mi aveva chiamato e chiesto se il regista non si fosse ispirato proprio a me! E quando lo vidi mi resi conto che il mio amico in effetti non si era sbagliato. Anch'io in qualche modo riconobbi in Amelie molti aspetti della mia personalità. Molte cose che faceva Amelie mi erano familiari. Per esempio, anch'io come lei al cinema amo osservare i volti delle persone, che vivono di emozioni assolutamente diverse: un film nel film, si potrebbe dire.

R. Cosa l'ha colpita di questo film?

I. Prima di tutto la genialità del regista, perché ha costruito una storia originalissima, la storia di una solitudine che poi in realtà non era una solitudine, perché lei era una persona davvero accogliente, divenuta com'era per la problematicità del suo percorso di vita, a causa del rapporto con un papà oppressivo e ansioso. Suo padre, infatti, era un cardiologo e, quando lei era piccola, si era convinto che fosse cardiopatica a causa dell'accelerazione del battito cardiaco, che riscontrava in lei quando le sentiva il cuore con lo stetoscopio. In realtà questo sintomo era solo una conseguenza della grande emotività della piccola. Quindi lei era cresciuta credendo di essere cardiopatica e sentendosi perciò diversa dagli altri bambini. Il

suo percorso di vita la porta a diventare un'osservatrice, una persona attenta e sensibile, con un grande senso di giustizia, che però non canalizza con la cattiveria. Noi, spesso, siamo portati a vedere ciò che non abbiamo e ad essere infelici. Questo film porta a soffermare la propria attenzione su ciò che si ha. È un film completamente positivo. Secondo me è anche molto educativo.

Alla fine la protagonista, Amélie, trova la sua anima gemella e riesce anche a far uscire il padre fuori “dal suo mondo” tramite l'espedito del *nano di gesso* giramondo. E c'è un simpatico aneddoto al riguardo, che voglio raccontare. Prima di vedere il film, alcuni miei colleghi di lavoro dovevano recarsi ad Istanbul per un convegno e io, per diverse ragioni, non potevo accompagnarli. Però, decisi di dare ad uno di loro, un caro amico, un piccolo nanetto di gesso, dicendogli di portarlo con sé, al mio posto. Infatti, qualche tempo prima, ripulendo la cantina di mia madre, avevo ritrovato dei vecchi nanetti da giardino, di gesso. Così il mio amico portò davvero con sé il nanetto: ho la foto di lui con il nano sul Bosforo! Quindi quando poi uscì il film, il mio amico rimase senza parole, perché vide me in Amélie e rivisse la storia del nano. Il film fa riflettere sull'importanza dei piccoli piaceri della vita, sul significato della vita stessa. Amélie è un personaggio positivo: aiuta gli altri, senza oltretutto farsene un vanto, ma per il bisogno e il piacere reale di migliorare le loro vite. Infatti lei rimane sempre nell'ombra e non si prende il merito di nulla.

Poi ho trovato geniali le diverse collezioni. È un film che arricchisce moltissimo e dischiude anche un mondo: siamo tutti di corsa, presi da mille problemi, dalla nostra vita caotica, a volte non ci guardiamo bene intorno, ma Amélie ci riporta in una dimensione diversa, in cui si è attenti ai dettagli, a cose piccolissime, infinitesimali, ma che danno grandi emozioni. Dettagli che nella quotidianità per la fretta di vivere non si notano più. Il film riporta al centro di se stessi, in una dimensione interiore. Fa riscoprire l'importanza dello stupore infantile. L'incanto, la meraviglia, tipici dei bambini, sono visti come valori da riscoprire anche in età adulta. Oggi siamo tutti troppo distratti, egoisti, presi da noi stessi: invece sarebbe importante vivere con l'incanto, la meraviglia tipici dei bambini, per sperimentare una sensazione di leggerezza e ritrovare una certa serenità.

R. Cosa rappresenta per lei il cinema?

I. Il cinema è una magia continua. Che ti narri del bello, incantandoti, o del brutto, facendoti da terapia d'urto, il cinema ti aiuta a soffermare la tua attenzione su varie problematiche, arricchendoti in un senso e nell'altro. Il cinema è vita. I registi parlano in fondo di tutti noi: l'essere umano viene sfaccettato e riportato sul grande schermo in tutti i suoi aspetti, in tutto

quello che gli può capitare o che potrebbe succedere in generale nella vita. Ed è anche una sorta di manuale, che fornisce una guida ricca di suggerimenti e considerazioni per affrontare l'incontro con culture altre, o per gestire problematiche dal valore universale. Il cinema è un grande bardo, ma non si limita solo a raccontare, scuote e fa in modo che ci si ridesti dal proprio torpore.

R. Ma quali sono le funzioni del cinema secondo lei?

I. Innanzitutto educative, assolutamente educative. Ci sono film che fanno solo cassa, ma non parlo di quelli naturalmente. Parlo dei grandi autori, che a mio giudizio sono in grado di emozionare ed educare: ti portano a riflettere e a considerare il nostro comportamento di essere umani in relazione gli uni con gli altri. Ti insegnano che ci deve essere apertura nei confronti dell'altro. E fanno anche riflettere su aspetti del nostro vivere. Le storie aiutano a comprendere come ci si debba comportare in determinate situazioni. Il cinema ci educa anche alla socialità, a socializzare.

R. C'è un film che è legato a momenti particolari della sua vita?

I. Sono tanti i film che sono stati importanti per me, ma adesso me ne viene in mente uno in particolare di Ingmar Bergman, *Fanny e Alexander*, film al quale sono molto legata. Quando l'ho visto mi colpì molto perché in quella storia rividi la storia di una mia amica-sorella, che aveva vissuto una situazione analoga. E poi lo rividi una seconda volta e portai con me quella mia amica, intuendo che potesse esserle in qualche modo d'aiuto. E in effetti fu così. La mia amica pianse per tutto il tempo durante la visione. Grazie al film - in cui lei rivide la sua storia - la mia amica prese delle importanti decisioni che la portarono poi a star meglio. Il film quindi riuscì a scuoterla profondamente e a farla reagire. Ha tratto forza dal film e si è distaccata da quell'amore distruttivo che stava vivendo, scegliendo contestualmente di intraprendere anche un percorso terapeutico.

R. A lei è mai successo di vivere un'esperienza simile? Un film le è mai stato d'aiuto come è successo alla sua amica?

I. Ci sono molti film che mi hanno dato nuovi stimoli e che mi hanno dato modo di conoscere meglio me stessa. Dopo un film qualcosa accade. Anche se coscientemente non lo si capisce subito, qualcosa accade: si vedono le situazioni con occhi diversi. Non se ne prende coscienza immediatamente, però accade che nei giorni successivi alla visione del film

ritorna alla memoria qualcosa che si è vissuto passivamente durante la visione e si agisce in modo diverso. Per esempio dopo aver visto *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, ero in metro e mi sono ritrovata ad osservare i volti delle persone accanto a me, pensando alle loro emozioni e ai loro vissuti. Quindi un film può portarti ad affinare la tua sensibilità, cambia il modo in cui ti relazioni con la realtà.

R. C'è tra tutti un genere cinematografico che predilige?

I. Sì, amo quello introspettivo, psicologico, perché c'è in questo genere di film una grande attenzione alla persona, al suo mondo interiore. L'attenzione all'individuo e alle sue emozioni. Noi siamo esseri umani e potremmo essere molto migliori di quel che siamo, per le nostre potenzialità, ma la vita ci imbriglia in mille problematiche di natura affettiva e sociale, che ci impediscono di utilizzare i nostri talenti come dovremmo. Il cinema secondo me in alcuni casi può aiutarci a ricordare chi siamo, oppure può aiutarci a scoprirlo.

R. Ricorda qualche film che le ha offerto particolari spunti di riflessione?

I. Sì, in realtà diversi. Parlando di emozioni, mi viene in mente *Chocolat*.

Storia molto bella, due piani che si intrecciano: la cultura da *nabual* che ha lei, una donna fuori dagli schemi, che si scontra con un mondo chiuso, conservatore, tutto gestito dalle apparenze, imbrigliato nella rigidità delle sue regole sociali. Lei attraverso la cioccolata, quindi attraverso il gusto, la passione, il travolgimento - una meravigliosa metafora della vita - riesce a portare tutti su un altro piano. E anche lei stessa vive un cambiamento: vuole integrarsi e trovare una maggiore stabilità, essere accettata. E anche se all'inizio viene accolta e compresa solo dalle *borderline* - l'anziana diabetica e la moglie del gestore della bar - poi pian piano con il cambiamento che investe un po' tutti i personaggi, in modi diversi (in primis il sindaco conservatore), anche lei ritrova una nuova dimensione di sé.

Il messaggio è che con l'accettazione, con la solidarietà, ci si può dare la possibilità di vivere in modo più appagante e sereno con una tolleranza maggiore e un'accettazione maggiore dell'altro. È un messaggio di grande libertà, ma all'insegna della tolleranza.

Poi un altro film che veicola un messaggio molto positivo è *Un'ottima annata* di Ridley Scott. È un film che mi è piaciuto davvero tantissimo, mi è piaciuta la narrazione, la storia, la fotografia. Molto costruttivo. In una crisi economica come la nostra, lui si reinventa una professione e rientra in una socialità diversa e porta il suo contributo a questa comunità. La fotografia è spettacolare.

R. Cosa nota in un film in particolare?

I. La fotografia innanzitutto. Mi piace il fatto che la luce della fotografia mi avvolga. La luce ti dà un'emozione già subito. La fotografia deve essere quasi vellutata. Per esempio mi viene in mente il film *Hugo Cabret*, in cui c'è una fotografia meravigliosa. Già la fotografia ti predispone davanti al film e alla storia che ti viene raccontata, in senso positivo o negativo. Passa tutto attraverso gli occhi, quindi la fotografia per me è il primo aspetto che mi colpisce. E poi sullo stesso piano c'è la narrazione, la narrazione in degli spazi. E naturalmente un'evoluzione temporale: mi piacciono molto i film con i flashback.

R. Il cinema potrebbe essere considerato un Demiurgo?

I. Sì, assolutamente sì, perché insegna. Il cinema insegna. È come se solleticasse la curiosità innata dell'individuo e ne promuovesse in tal modo un cambiamento positivo. Come ha scritto Dante nell'*Inferno*, «Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza», attraverso tutti i canali possibili del mondo. Il cinema può darci proprio la possibilità di seguire “virtù e conoscenza”, su tutti i piani possibili dello scibile: in un film si può vedere un'opera d'arte, si possono vedere le regole sociali, le regole civili, gli atteggiamenti e i comportamenti individuali, le problematiche ambientali, ci si può vedere di tutto. Poi ognuno ci vede determinati aspetti sulla base del proprio vissuto, di quello che sta vivendo in quel momento, della sua sensibilità, della sua cultura generale.

R. Proviamo ad immaginare un mondo senza il cinema: come sarebbe?

I. No, non è possibile! È come immaginare un mondo senza Caravaggio, senza arte, non è possibile!

Avremmo tutto da perdere. Quando non c'era il cinema, c'erano comunque i grandi narratori perché l'uomo ha bisogno da sempre delle storie. Pensiamo ad Omero, Tasso, Ariosto, i bardi, i menestrelli, Esopo, le favole arabe e al fatto che persino ai tempi di Gesù si raccontavano le favole. Ma l'averle potute materializzare grazie alla nascita del cinema, ci ha regalato - per mezzo dell'aspetto più caratteristico del cinema, la visione - la possibilità di vivere emozioni meravigliose. Attraverso le immagini che vedi, vivi determinate emozioni, che si traducono in una sorta di catarsi, un po' come avviene durante la visione di uno spettacolo teatrale.

Nome	<i>Daniela C.</i>
Età	<i>44 anni</i>
Professione	<i>Impiegata</i>
Città di nascita	<i>Roma</i>

R. Le è sempre piaciuto andare al cinema??

I. Sì, sono andata e anche spesso. Adesso, avendo due bambine piccole, vado un po' di meno.

R. C'è un film che riveste un'importanza particolare per lei?

I. Ce ne sono vari. Uno è *Top Gun*, perché mi ricorda l'adolescenza. Ed è un film che trovo molto emozionante. E poi, adoro le commedie sentimentali. E ce n'è una che amo molto, il film *50 volte il primo bacio*. Mi ha colpito molto il comportamento del protagonista maschile, che si adopera in ogni modo per aiutare la donna che ama, che perde la memoria ogni giorno. E mi ha colpito la tenacia, la determinazione di quest'uomo di far valere i suoi sentimenti. In generale, nei film romantici mi colpisce proprio quest'aspetto, la presenza di queste figure maschili che incarnano l'ideale di uomo perfetto, in grado di amare davvero.

R. Cosa le piace dell'esperienza di fruizione cinematografica, perché ama guardare i film?

I. Fondamentalmente, il cinema regala emozioni e trovo che sia importante emozionarsi, immaginare, sognare. Credo che significhi essere vivi. Se si ha un sogno e anche il giusto atteggiamento – ovviamente bisogna essere molto determinati e pazienti - è possibile anche realizzarlo. E il cinema in qualche modo aiuta a ricordarlo. Ci porta a vivere delle emozioni che ci scuotono, ci risvegliano. Talvolta fa anche male, perché ti porta a riflettere anche su esperienze dolorose, però ti aiuta anche a reagire. Per questa ragione penso che il cinema sia molto importante, soprattutto nella realtà di oggi, perché siamo tutti un po' tristi, un po' disincantati.

R. Secondo te quali funzioni assolve la fruizione cinematografica?

I. Per prima cosa una funzione di evasione: il cinema distrae dai problemi che si hanno e dà la possibilità di staccarsi un po' dalla realtà, che oggi è divenuta davvero molto pesante. E quindi ci si stacca per un po' dalla realtà, per cercare innanzitutto un po' di pace, ma anche qualcosa di diverso, qualcosa che ci manca, consapevolmente o meno. E poi, nel caso dei

film più impegnati, il cinema riesce anche ad assolvere secondo me una funzione quasi terapeutica: aiuta ad essere più riflessivi e introspettivi. E in qualche modo ci dà degli strumenti utili per comprendere le dinamiche familiari e anche per comprendere meglio noi stessi.

R. Quali sono gli aspetti che la colpiscono di più in un film?

I. La storia, la trama in primis. E voglio anche conoscerla prima, per sapere cosa sto per vedere. Poi anche la musica. E il cast: naturalmente degli attori di talento riescono ad emozionare in modo più profondo.

R. Perché va al cinema?

I. Per distrarmi, per rilassarmi. Mi capita spesso di emozionarmi, anche molto, quando vedo dei film. Qualche volta mi è anche capitato di sentirmi diversa dopo aver visto un film, ma solo per un certo periodo di tempo. In quei casi, dopo aver visto quel determinato film, per un periodo limitato ho pensato a come era svolta la trama di quel film e mi sono comportata in modo diverso. E ci sono stati film che mi hanno offerto degli stimoli che mi sono stati d'aiuto nella mia vita di donna: mi sono sentita più spronata a fare più cose per me stessa, ad uscire di più per esempio.

R. C'è un genere cinematografico che predilige?

I. Mi piacciono soprattutto i film d'avventura e poi i film romantici, smielati. Forse perché mi trovo in un momento particolare della mia vita, ho tirato le somme. E la visione di un film deve regalarmi emozioni: amo sognare guardando i d'amore, perché lì c'è l'amore vero, il principe azzurro. E poi amo molto i film d'avventura, che ti tengono attaccata allo schermo, perché mi piacerebbe avere una vita avventurosa.

R. Tra questi, ce n'è qualcuno che ricorda in modo particolare?

I. Tra i film romantici, sicuramente *Pretty woman*, che ho visto molte volte. Mi ha emozionata per la presenza di un protagonista maschile davvero affascinante, che rappresenta l'ideale maschile, un uomo che sicuramente non esiste nella realtà. In particolare, mi ha emozionata il fatto che lui fosse realmente innamorato, in modo puro e autentico, come in una fiaba. Mi ha emozionata il lieto fine, così raro nella nostra vita.

Tra quelli di avventura mi ha emozionata molto il film *Avatar*. Nel film si assiste al passaggio tra la nostra realtà e un'altra realtà, un mondo diverso dal nostro, un altro mondo,

in cui alla fine però si provano gli stessi sentimenti che proviamo noi. C'è una frase che mi ha colpito molto *Io ti vedo*, in cui secondo me c'è il messaggio più importante: nella vita bisogna andare oltre le apparenze e ascoltare il proprio cuore.

R. C'è un regista che preferisce rispetto ad altri?

I. In realtà non ho un regista preferito, ma solitamente mi piacciono molto i film di Ozpetek, in particolare *Saturno contro*, *Le fate ignoranti* e *Mine vaganti*. Mi sono piaciute molto le interpretazioni degli attori e poi il regista affronta sempre dei temi molto interessanti e attuali. Per esempio, *Mine vaganti* mi è piaciuto in modo particolare, perché l'ho trovato positivo e narra di diversi cambiamenti: quello dei figli, che devono accettare la propria condizione per potersi poi fare accettare dalla società; e il cambiamento della madre, delineato in modo ironico, ma efficace. Quindi è un film interessante, perché parla della ricerca di se stessi. E c'è anche una colonna sonora molto bella.

R. A proposito dei temi che ha citato - cambiamento di sé, ricerca di se stessi - le vengono in mente altri film?

I. Mi viene in mente una commedia sentimentale, di cui hanno fatto un sequel, in uscita nelle sale proprio da poco. Parlo del film *Il mio grosso grasso matrimonio greco*, che mi ha divertito molto. Qui c'è la storia d'amore a lieto fine, con quest'uomo molto innamorato della protagonista. E poi c'è il percorso individuale della protagonista, che, da brutto anatroccolo, grazie all'incontro con l'uomo di cui poi si innamorerà, riesce a trasformarsi nella versione migliore di se stessa. C'è anche l'incontro tra due mondi e culture diverse. Mi ha colpito anche come la protagonista riesce a gestire la sua famiglia, così chiacchierata ed eccessiva, talvolta invadente. Penso che siano stati diversi gli spunti di riflessione offerti dal film. Il messaggio potrebbe essere che tutti, uomini e donne che siano, se si impegnano, se lottano contro le loro paure e debolezze, possono raggiungere le proprie mete e conseguire gli obiettivi prefissati.

R. Come sarebbe la nostra vita senza il cinema, quindi senza i film?

I. Dai film riusciamo ad imparare tante cose. Non la saprei descrivere una vita senza. Sicuramente mi mancherebbe. E mi mancherebbe anche il relax che mi regala la visione dei film.

Nome	<i>Angela R.</i>
Età	<i>42 anni</i>
Professione	<i>Ricercatrice</i>
Città di nascita	<i>Roma</i>

R. Le è sempre piaciuto andare al cinema?

I. Non vado molto spesso, soprattutto perché spesso manca il tempo. Ma mi piace, nonostante sia solo una delle mie passioni, non quella principale.

R. C'è un regista che segue in modo particolare?

I. Ma in realtà ce ne sono diversi, non uno in particolare. Se proprio dovessi sceglierne uno tra tutti, credo sarebbe il Woody Allen degli ultimi anni. Per esempio mi è piaciuto molto *To Rome with Love*, che ho trovato piuttosto divertente. E poi mi è piaciuto molto anche *Midnight in Paris*, che è un film molto particolare che lavora molto sulla fantasia e fa vivere al protagonista una sorta di vita parallela. Ma apprezzo anche Ferzan Ozpetek, per la sensibilità con cui tratta molti temi.

R. C'è qualche film che ricorda in modo particolare, o al quale si sente legata per qualche ragione?

I. Sicuramente il film *Sabrina* di Billy Wilder, un film molto vecchio, degli anni '50, ma che ho amato molto e trovo molto attuale. E l'ho rivisto più volte. Mi sono identificata molto nella protagonista. In qualche modo, almeno in parte, rispecchia il mio percorso di vita e per questo mi ha emozionata più degli altri. Il messaggio che veicola potrebbe essere che si può cambiare la propria vita, se si vuole e se si ha il coraggio e la determinazione di farlo. Mi ha affascinato il percorso della protagonista, il suo sbocciare come donna e come essere umano più consapevole.

Poi, c'è un altro film datato, che mi è piaciuto molto: *Indovina chi viene a cena* di Stanley Kramer, un film degli anni '60, che secondo me offre diversi spunti di riflessione anche oggi. Ancora infatti ci sono molti pregiudizi da un punto di vista razziale e culturale. Talvolta ci sono difficoltà a incontrarsi e a superare stereotipi e pregiudizi.

Invece, tra i film degli ultimi anni, ce n'è uno che ho trovato davvero molto interessante ed emozionante, anche perché è tratto da un romanzo che ho letto e amato molto: *Il cacciatore*

di aquiloni, un film uscito una decina di anni fa, credo. È un film che mi è piaciuto moltissimo, mi ha arricchita a livello culturale. E devo dire che ho amato più il film che il romanzo.

R. Quali aspetti la colpiscono in un film?

I. Innanzitutto deve colpirmi la storia e ho l'abitudine di leggere le recensioni e guardare il trailer. Se la trama è avvincente e l'ambientazione affascinante, il film mi affascina inevitabilmente.

Altri aspetti che mi colpiscono molto sono l'ambientazione e la fotografia. *Il codice da Vinci*, un thriller del 2006, diretto da Ron Howard, per esempio, mi ha colpito molto proprio per questi aspetti.

La musica invece passa in secondo piano.

R. Quali potrebbero essere gli aspetti relativi all'esperienza di fruizione cinematografica?

I. Io distinguerei tra aspetti positivi e aspetti negativi della fruizione. Per quanto riguarda i primi, penso che il cinema aiuti a riflettere, a leggere meglio la realtà sociale e culturale. Inoltre, ha un'importante funzione di evasione, oggi importantissima, dal momento che siamo un po' tutti più stanchi e provati dalla fatica del vivere. Quanto agli aspetti negativi, bisogna tener conto del fatto che i film possono suscitare emulazione: soprattutto i film che descrivono gli aspetti più difficili della realtà e che quindi possiamo definire cinema di denuncia. Il mio timore è che i soggetti più deboli possano trarne modelli negativi.

R. Mi racconta della sua esperienza di fruizione cinematografica? Cosa è il cinema per lei?

I. Per me è soprattutto un momento di svago. Mi piace svagarmi, allontanarmi dalla realtà. Scelgo infatti commedie, perché il mio principale obiettivo è rilassarmi e divertirmi, staccare un po' dal tran tran quotidiano. Non amo i film drammatici, né il cinema francese, perché lo trovo pesante. E invece amo molto i film in costume, soprattutto ambientati in Inghilterra, perché sono molto affascinata dalla storia inglese.

Talvolta però amo anche i film d'azione o di avventura. E di recente ho apprezzato anche un film drammatico, *Veloce come il vento*, con Stefano Accorsi: non è il mio genere, ma l'ho trovato ben fatto, molto dinamico, non noioso, coinvolgente.

R. Potrebbe fare a meno del cinema?

I. Non sono appassionatissima, forse potrei farne a meno, ma credo che mi mancherebbe qualcosa; credo che, in fondo, anche in modo inconsapevole, la fruizione cinematografica ci dà qualcosa di imprescindibile.

Nome	<i>Stefania P.</i>
Età	<i>75 anni</i>
Professione	<i>Ex Direttore di scuola</i>
Città di nascita	<i>Roma</i>

R. È sempre andata al cinema?

I. Sì, sempre, soprattutto dall'adolescenza in poi. È una mia grande passione, sebbene non l'unica, in verità.

R. Perché le piace andare al cinema? Quali sono gli aspetti che la attraggono maggiormente?

I. Innanzitutto, perché amo vedere i film, mi distrae molto, soprattutto se attraverso un periodo un po' faticoso e problematico: il cinema mi aiuta a staccare la spina a non pensare alle difficoltà contingenti e ai problemi che sto vivendo in quel momento. Vengo risucchiata dallo schermo e mi identifico nelle storie dei personaggi, chiedendomi cosa avrei fatto io al loro posto. E, se il genere mi appassiona, mi immedesimo completamente nella storia, quindi mi commuovo, a volte soffro anche, e in questo modo la visione del film mi aiuta ad esorcizzare i problemi.

R. C'è un regista che tra gli altri è riuscito ad emozionarla maggiormente e perché?

I. Mi è piaciuto molto Almodovar, tra le donne Cristina Comencini. Ma, in modo particolare, Nanni Moretti, che ho sempre trovato attuale e profetico: è come se prevedesse quello che può capitare, pensiamo ai film *Palombella rossa* e *Habemus papam*. Poi mi piacciono molto Rossellini, Bergman, Hitchcock.

R. C'è un genere cinematografico che la appassiona di più?

I. Il thriller psicologico. Per esempio, mi è piaciuto molto il film *Psycho*. Io sono sempre stata attratta dal noir. E da giovane leggevo spesso Edgar Allan Poe. Quindi sono molto attratta da tematiche metafisiche e da film che siano attenti anche alla psicologia dei personaggi.

R. C'è un film che per lei ha rivestito un'importanza particolare?

I. *Il posto delle fragole* di Ingmar Bergman, perché è un film molto particolare: c'è sempre qualche elemento surreale. Mi intriga molto e mi coinvolge.

R. C'è un film che l'ha emozionata in modo particolare?

I. Tra quelli che ho visto di recente, mi viene in mente il film *Room*, un film che si svolge dentro una stanza e racconta la storia di una donna vittima di stupro e segregata in quella stanza con il suo bambino. Ho trovato geniale il regista, che è riuscito a non annoiare, nonostante la storia sia ambientata solo in una stanza e lo spettatore si trovi per due ore davanti alla stessa ambientazione.

E poi un film dal titolo *All Is Lost - Tutto è perduto*. Un film molto particolare, quasi privo di dialoghi, che vede come unico interprete, oltre all'Oceano, Robert Redford. Mi ha emozionata moltissimo: è stato come vedere un film giallo, che riesce a tenere l'attenzione sempre vigile, suscitando una grande ansia. E ha suscitato in me un sentimento di grande rispetto per questa persona, che le prova davvero tutte, ma alla fine si salva. Quindi veicola un messaggio di grande speranza: nella vita non bisogna mai arrendersi, mai smettere di lottare, mai lasciarsi andare.

R. Quali sono le funzioni del cinema secondo lei?

I. Io credo che il cinema assolva soprattutto una funzione di evasione. Fa anche pensare molto, ma non fa pensare alla routine quotidiana, quindi è una pausa da ciò che magari angustia. Poi può insegnare tante cose, quindi sicuramente il cinema assolve anche una funzione conoscitiva. E può essere uno strumento utile per guardarsi dentro. Ci può distrarre, ci può fare imparare, ci può portare a migliorare, a vivere le emozioni in modo più riflessivo. Vedendo il film ci si mette nei panni dei protagonisti e questo aiuta in qualche modo ad orientarsi meglio nella propria vita. Poi, può in qualche modo educare, ma ancora di più influenzare. Quindi bisogna fare attenzione a questo aspetto: trovo gratuite determinate scene, che potrebbero essere evitate, sia scene erotiche che violente.

R. Parliamo del film *Chocolat*, quali emozioni ha suscitato in lei la visione di questo film?

I. L'attrice ci regala un'interpretazione straordinaria. Più che un film si potrebbe definire una goduria per gli occhi. Un film delizioso dall'inizio alla fine, molto piacevole. C'è un importante messaggio di integrazione e tolleranza, nei confronti del diverso in diverse accezioni.

R. Che ne pensa invece del film *Quasi amici*?

I. Un film che mi è piaciuto molto. Il messaggio è che se una persona ha dei grossi problemi e trova qualcuno che lo capisce, può sicuramente migliorare la propria condizione. Il film è bellissimo, non bisogna mai perdere il buon umore e bisogna sperare. È un film molto positivo, ti dà un'idea di grande reattività.

R. Quali sono gli aspetti di un film che maggiormente la colpiscono?

I. L'utilizzo corretto della musica, che non deve predominare. Poi il montaggio che deve tradursi nel giusto ritmo e fluidità.

R. Se dovesse raccontare cos'è il cinema, cosa direbbe?

I. Un'arte importantissima. Può essere qualcosa di molto completo, prende tutti i sensi: tutti i sensi sono in qualche modo coinvolti. Può aiutare a migliorarsi facendo capire determinate cose in profondità.

R. Un mondo senza il cinema?

I. Per me sarebbe una grossa mancanza. Adesso ne vedo tanti, perché non vengo solo al cinecircolo, vado anche ai Festival. Il cinema secondo me è un di più rispetto alla vita. Mi viene in mente a questo proposito *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, in cui la protagonista si rifugia nella fantasia dei film proiettati al cinema della sua città e vive così più vite.

Nome	<i>Cecilia C.</i>
Età	<i>59 anni</i>
Professione	<i>Insegnante</i>
Città di nascita	<i>Roma</i>

R. Ha sempre amato il cinema?

I. Sì, abbastanza. Mi piace moltissimo, perché amo molto le storie. E soprattutto mi piace l'esperienza del grande schermo nella sala cinematografica. È come andare allo stadio a vedere la partita. Ti sembra di partecipare attivamente all'evento, di essere dentro lo schermo, nella storia. Ti immergi nella storia e ti immedesimi nei personaggi. Mi piace molto immedesimarmi: provo a mettermi nei panni dei protagonisti e capire come mi sarei comportata al loro posto.

R. Va spesso al cinema?

I. Sì, anche se chiaramente il tempo libero è sempre limitato. Ma quando mi è possibile vado volentieri.

R. C'è un genere cinematografico che ama più di altri?

I. In questo periodo la commedia, perché mi piace evadere, sebbene ci siano commedie che offrono molti spunti di riflessione. Poi mi piacciono molto anche i film di fantascienza: i film parlano di un mondo irreali e puoi immaginare cosa può succedere, proiettarti nella finzione in un futuro possibile. Sono affascinata da questi aspetti. E amo molto i film che esplorano la psiche umana, quindi introspettivi.

R. C'è un regista che apprezza più degli altri?

I. Amo molto Truffaut. Ma in generale amo molto capire quale messaggio vuol dare il regista, che cosa ha dentro di sé e vuole trasmettere agli altri. E cerco di confrontarlo con il mio, cercando di capire qual è la mia idea su quel particolare tema.

R. C'è un film che l'ha colpita più degli altri?

I. Di recente ne ho visto uno che mi ha colpito molto, *Perfetti sconosciuti*, che rispecchia abbastanza la realtà e la società di oggi e tutta la problematica che c'è dietro. È un po' surreale, ma rispecchia piuttosto bene la realtà dei nostri tempi.

Poi per esempio anche film come *Benvenuti al sud* e *Benvenuti al nord*, soprattutto il primo. Sono due film molto educativi: sono film che aiutano a comprendere alcuni aspetti del vivere, in questo caso specifico i pregiudizi. A questo proposito mi viene in mente anche un altro film, un'altra commedia, *Il mio grosso grasso matrimonio greco*, molto divertente e piacevole, ma che offre diversi spunti di riflessione. C'è innanzitutto il problema culturale di due mondi diversi, che si incontrano e devono riuscire a dialogare. E poi la storia della protagonista, che nel film fa un viaggio alla ricerca di se stessa. Ti fa capire che è molto importante lavorare sulla propria interiorità, per diventare essere umani realizzati e più sereni. Anche un film come *Il diario di Bridget Jones* ci insegna proprio a prendere coscienza di noi stessi, della propria autenticità, che va ben oltre i dettami delle mode.

Poi mi piacciono molto le commedie francesi, che mi affascinano molto.

R. Quali aspetti di un film la colpiscono?

I. Mi piace molto la fotografia, poi l'ambientazione. Ma mi deve colpire molto sia la trama che l'interpretazione. Non ha importanza per me che gli attori sia noti, quel che conta è la loro interpretazione, che deve essere coinvolgente.

R. Secondo lei quali potrebbero essere le funzioni del cinema?

I. Ci sono film che hanno solo una funzione ludica, che raramente vedo al cinema, ma che, se fatti bene, possono avere il pregio di far sorridere. Poi invece alcuni film possono aiutare molto a riflettere, a capire delle situazioni che si vivono, direttamente o indirettamente, perché magari riguardano persone che si conoscono o a cui si è legati. Secondo me ogni film può lasciare comunque qualcosa.

Ha sicuramente una funzione di denuncia e critica sociale, perché al cinema in fondo rivediamo, come in uno specchio, la società in cui viviamo e i problemi del nostro tempo.

R. Le è capitato di sentirsi in qualche modo diversa tra il prima e il dopo la visione di un film?

I. Sì, spesso dopo la visione di alcuni film, quelli d'autore solitamente, mi è capitato di sentirmi forse più consapevole rispetto ad alcuni aspetti di me stessa, della mia vita e della vita in generale.

R. Ricorda un film che l'ha emozionata in modo particolare?

I. Sì, il film *Autumn in New York*. Mi ha emozionata molto: è molto triste, ma avendo vissuto una situazione simile, in qualche modo mi ha aiutata a comprendere meglio alcuni aspetti del mio vissuto e anche ad averne maggiore consapevolezza. Poi un altro film che mi è sempre piaciuto è *Dirty Dancing*, perché mi è sempre piaciuto ballare.

Poi ce n'è un altro che mi è piaciuto molto, *I ponti di Madison County*: mi ha colpita molto la storia, mi ha fatto riflettere su molti aspetti. Fa riflettere molto sulla vita, sui rapporti, sugli incontri.

R. Cosa ne pensa del film *Cinderella man*?

I. Qui c'è una problematica molto attuale, quella del lavoro, quando si è sulla cresta dell'onda, magari c'è il plauso di tutti, poi nei momenti di bassa marea ci si ritrova da soli. Mi ha colpita la dignità di quest'uomo che arriva a chiedere l'elemosina per la salvaguardia della sua famiglia. Pian piano, grazie alla sua determinazione e al suo coraggio riesce a risalire la china. Quindi lo trovo un film molto positivo e attuale.

R. Quale messaggio veicola secondo lei il film *Un'ottima annata*?

I. Questo film mi è piaciuto molto. Ho amato la fotografia e anche l'interpretazione dei protagonisti. Il messaggio è che spesso, per una serie di problematiche, dimentichiamo noi stessi, invece si dovrebbe fare un lavoro di introspezione, per ritrovare o talvolta scoprire la propria autenticità. C'è un ritorno alle proprie origini, ad una ricchezza che si ha e che affonda le radici nelle profondità del nostro essere.

R. Invece quali emozioni ha suscitato in lei il film *Quasi Amici*?

I. Questo film mi è piaciuto molto. Anche *Rain Man*, l'aspetto di questo ragazzo autistico e del fratello che cerca di aiutarlo.

Secondo me film del genere possono aiutare a capire queste problematiche e anche a dare conforto a chi vive situazioni così difficili.

R. Parliamo del film *Chef, una ricetta perfetta*. Quale messaggio secondo lei ha inteso veicolare il regista?

I. Questa è una commedia molto piacevole e divertente. Molto attuale, ci sono molti elementi della cultura contemporanea. Adesso lo street food, il cibo da strada, è diventato uno dei simboli della cultura di oggi, un po' ovunque. Poi ci sono i social, i tweet. E infine un'altra tematica molto interessante, l'incontro tra culture diverse. C'è il mondo di Cuba e

quello americano. È un film attualissimo, il cui messaggio è forse incentrato sul fatto che non bisogna mai smettere di darsi da fare, di mettersi in gioco, di lottare per ciò in cui si crede.

R. Cosa rappresenta il cinema per lei?

I. Innanzitutto è uno svago, ma è anche un trasmettere qualcosa. Certo ci sono film che riescono maggiormente a veicolare dei messaggi, talvolta anche importanti. Questo dipende chiaramente da diversi fattori, innanzitutto dal talento del regista. Ma anche dallo spettatore, dalla sua sensibilità e dal momento della vita in cui si trova, che lo può portare ad essere più o meno ricettivo rispetto agli stimoli.

Nome	<i>Maurizio M.</i>
Età	<i>63 anni</i>
Professione	<i>Ingegnere</i>
Città di nascita	<i>Napoli. Vive a Roma da 53 anni.</i>

R. Le è sempre piaciuto andare al cinema?

I. Ho amato il cinema sin da bambino: la passione si è rivelata molto presto. Ricordo (avrò avuto 4-5 anni) che misi i soldi da parte - mi davano *5 lire al giorno* per comprare il ghiacciolo - per andare a vedere un film *da solo*. Questa decisione mi costò però un bel po' di botte da parte dei miei genitori, che si erano preoccupati molto non sapendo dove fossi! Il simpatico aneddoto dà un'indicazione di quanto amassi il cinema già a quella tenera età.

La passione si è sviluppata successivamente a tutti i livelli.

R. Cosa le piace del cinema?

I. Direi che del cinema mi piace la magia delle immagini in movimento in una sala buia, la sospensione della realtà quotidiana. Per due ore - se il film funziona, ossia se è fatto bene - ti fa astrarre totalmente dai tuoi impegni quotidiani e anche dai problemi del momento e ti trasporta in un universo totalmente diverso, facendoti sognare. Questo ovviamente accade quando il film riesce a stabilire un rapporto empatico con lo spettatore.

R. C'è un genere cinematografico che preferisce?

I. No, perché nel corso degli anni ho visto un po' di tutto e direi che mi piace il cinema di qualità di qualsiasi tipo di genere, ma il cinema di qualità, quello *fatto bene*, coinvolgente, non sciatto.

R. Qual è il cinema *fatto bene* per lei?

I. È un cinema che cura un po' tutti gli aspetti, che è scritto bene, che ha una bella storia da raccontare e la racconta in modo coinvolgente e che utilizza un cast pregevole, quindi attori di livello che sanno regalare emozioni.

Un caso particolare è quello dei film di animazione. Negli ultimi vent'anni direi che i film di maggiore qualità siano quelli di animazione. Perché sono quelli che incassano di più e quindi anche quelli per i quali si investe di più: si contattano i migliori sceneggiatori, i

migliori disegnatori e animatori, i migliori attori per le voci. Quindi c'è una grande cura di ogni aspetto.

R. Quali aspetti di un film la colpiscono maggiormente?

I. Mi colpisce la sua capacità di farti sognare, di entrare in questo rapporto magico con quello che si sta svolgendo sullo schermo e di dimenticare tutto il resto, quindi anche preoccupazioni, problemi, disagi, malanni. Il cinema può avere anche un effetto terapeutico: se si è in un periodo di forte ansia, magari vessati da turbe da esaurimento nervoso, il cinema può essere una cura: se si è a disagio perché tormentati da qualche problema, passare due ore davanti ad una pellicola che coinvolge aiuta a star bene: per quelle due ore si dimentica tutto, ci si cala solo nella storia e ci si rasserena un po'.

R. Quali sono le funzioni del cinema?

I. Ovviamente innumerevoli. Il bel cinema è quello che racconta una storia, una bella storia, affascinante, interessante, che magari ti dà degli spunti di riflessione.

Il cinema che funziona meglio è quello che viene completato dallo spettatore, che lascia dei vuoti che lo spettatore va a riempire con la sua fantasia. Molti film sono tratti dalla letteratura e molto spesso il sentimento principale è la delusione, perché quando uno legge il romanzo immagina come la vicenda si svolge: si fa il suo film nella sua testa e poi quando ne va a vedere una trasposizione filmica si trova davanti al film frutto della fantasia dello sceneggiatore e regista. E quindi questo provoca delusione. Se però uno distingue le due cose, cioè se parte dal presupposto che il film è un'opera d'arte che vive di vita a sé stante - e magari si vede prima il film e poi si legge il libro - si rimane molto meno delusi.

Il cinema comunque fa parte delle arti: è un'espressione artistica. Però chiaramente ci sono tante forme cinematografiche: quella dello star system hollywoodiano - il sistema degli studios americani che si sono imposti in tutto il mondo con un approccio anche un po' coloniale - ha essenzialmente la funzione principale di fare soldi: riprendere i soldi investiti e guadagnarci sopra. Questo però non toglie che ci possano essere espressioni artistiche di alto livello: uno dei requisiti essenziali per poter fare soldi con questo tipo di espressione artistica è che ci sia qualità, qualità visiva, attoriale, delle musiche. Quindi se si prendono i migliori in tutti i campi è probabile che ci siano grandi incassi al botteghino.

Inoltre, essendo un'espressione artistica, il cinema soddisfa l'ego di chi lo fa, mentre da parte di chi lo fruisce può avere tante funzioni: quella dell'intrattenimento; dell'evasione; ma anche terapeutica ed educativa. Una delle più importanti però è quella conoscitiva, di

diffusione di informazioni: attraverso la visione di un film si può conoscere una storia, o alcuni aspetti e tematiche della realtà che ci circonda. Quindi in qualche modo chi vede molti film aumenta la sua cultura generale. E credo che questa sia una delle funzioni più importanti. Infine il cinema assolve anche una funzione di promozione e sviluppo della socialità.

R. C'è un film al quale si sente più legato o che la ha emozionata in modo particolare?

I. No, a me piace un po' tutto il cinema, soprattutto quello di qualità, fatto con molta cura e che in qualche modo ti sorprenda. La sorpresa è un valore aggiunto. Quindi per me conta molto l'elemento della sorpresa.

R. C'è qualche film che le viene in mente che le ha suscitato queste emozioni?

I. Sì, tantissimi, soprattutto di fantascienza, come *2001: Odissea nello spazio*.

Poi sono rimasto sicuramente colpito dall'eccelsa qualità degli effetti speciali della factory di Peter Jackson: uno dei film che mi ha sorpreso di più per la qualità degli effetti è il film *King Kong*, che costituisce il vertice non ancora superato degli effetti speciali, un film in cui Jackson ha raggiunto la sua massima espressione artistica.

R. Ci sono dei film che la hanno arricchita, offrendole alcuni spunti di riflessione o che hanno promosso un piccolo suo cambiamento tra un prima e un dopo la visione?

I. Mi è capitato più volte di acquisire una maggiore consapevolezza su alcuni temi. Per esempio, mi ha colpito molto il film *We want sex*, un film del 2010 della scuola inglese, che secondo me è la numero uno, poiché fa cinema di qualità, con attori strepitosi, che fanno una lunga gavetta teatrale prima di approdare al cinema. Il cinema inglese sa raccontare storie in modo molto empatico. *We want sex* racconta una storia vera che ha cambiato i diritti delle donne. Un film molto emozionante e anche ironico per certi versi.

R. C'è un regista che ama particolarmente?

I. Sicuramente Woody Allen, che mi sembra il giusto connubio tra l'intellettuale, l'ironico - e anche comico. Lo considero un regista geniale: ammiro la sua capacità di scrivere e dirigere.

R. Parliamo allora del film di Allen *Midnight in Paris*?

I. È il film del sogno per definizione. La capacità di sognare, di viaggiare nel tempo, poter tornare indietro e parlare con i grandissimi del primo Novecento. Un film ricco di grandissimi riferimenti culturali. Il messaggio veicolato secondo me è che oggi, a causa delle diverse criticità del vivere, non si è più in connessione con la realtà, la si sente lontana da sé, come qualcosa che non ci appartiene.

R. Quali emozioni le ha suscitato la visione del film *Chocolat*?

I. *Chocolat* è indubbiamente un film in cui si condensa il massimo della sensualità e c'è un trionfo dei sensi in ogni scena, in ogni immagine. È un film che appaga tutti i sensi: sembra quasi di sentire il sapore e il profumo del cioccolato. C'è un acuire del sentire. La protagonista, maestra nella lavorazione del cioccolato, riesce ad inebriare un intero paese, compreso il sindaco che vedeva tutto come peccaminoso. Quindi il film offre un confronto tra civiltà, tra mondi diversi. Il messaggio è che se si impara a conoscere il diverso, poi non se ne ha più paura e non si ha più bisogno di combatterlo. Un importante messaggio di inclusione sociale, dunque. La massima espressione di sensorialità si ha nella cena del compleanno di uno dei personaggi più importanti.

R. Cosa pensa del film *Il favoloso mondo di Amélie*?

I. Credo segni il trionfo del sogno, della fantasia, della capacità di vivere in mondi diversi. Racconta della capacità di creare un proprio mondo, quando un po' si rifiuta il mondo in cui si è avuta sorte di nascere e vivere. Mi ha colpito il grande candore della protagonista. Il messaggio è non omologarsi.

R. Cosa pensa del film *Un'ottima annata*?

I. Nel film *Un'ottima annata* abbiamo un trionfo della sensualità, dei sensi, del proustiano, dei ricordi dell'infanzia che riaffiorano e che sono esaltati dai profumi, dai sentori. Il protagonista ad un certo punto della sua vita capisce che tutto quello che stava facendo non aveva nessun senso, cioè aveva senso per il denaro, per la carriera, per il successo, ma non aveva senso dal punto di vista della qualità della vita che stava conducendo. C'è una scena importante e rivelatrice: il protagonista, ospite di un facoltoso amico, vede un quadro custodito nel caveau e si rende conto del fatto che in quel mondo, quello dei broker - quindi in un mondo in cui si dà la priorità all'acquisizione della ricchezza e dei beni materiali - si finisce per perdere di vista il valore e il senso della vita. Il quadro infatti, costato una fortuna,

viene lasciato lì nel caveau, senza potere essere fonte di piacere per gli occhi del suo possessore.

Il protagonista si rende conto del fatto che non ha senso fare quel tipo di vita per possedere delle cose di cui non si gode mai. La vita va assaporata in modo diverso. Quindi il protagonista lascia il suo grigio appartamento e se ne va in Provenza. E ricomincia per lui una nuova vita, si regala un nuovo inizio.

R. Qual è il suo rapporto con il cinema?

I. Il cinema è ormai parte integrante della vita di molte persone e ci sono molte persone che non potrebbero fare a meno del cinema. Io sono tra queste. Vedo tantissimi film e non mi stanco mai di vederli. Secondo me il cinema ha un'importante funzione rigeneratrice. Il cinema riesce a coinvolgere profondamente gli spettatori. È questa la capacità magica del film: ti prende per mano e non ti abbandona fino alla scena finale. E questo è il massimo che può fare un film.

R. Considera importante la fruizione cinematografica?

I. È imprescindibile, non potremmo farne a meno. Infatti in quelle realtà del mondo in cui non c'è una cultura delle immagini ci sono aberrazioni dal punto di vista culturale e sociale. Il cinema ci porta dentro casa storie di altri mondi, di altre persone, di altre culture, di altre fedi religiose, ci consente di conoscerli e quindi di temerli di meno.

Nome	<i>Gabriele S.</i>
Età	<i>32 anni</i>
Professione	<i>Ingegnere</i>
Città di nascita	<i>Asti</i>

R. Le è sempre piaciuto andare al cinema?

I. Sì, vado abbastanza spesso, perché mi piace molto.

R. Perché ama il cinema?

I. Essenzialmente amo il cinema perché per me è un modo di liberarsi dai pensieri del quotidiano, di riuscire a liberarsi da tutto ciò che è vita quotidiana, riuscire ad estraniarsi.

R. Mi parli della sua esperienza di fruizione cinematografica

I. Io guardo qualunque genere di film. Chiaramente ce ne sono alcuni molto emozionanti e altri meno. Il cinema è a mio parere quella forma d'arte che dovrebbe stimolare le coscienze, far crescere le persone che ne fruiscono. Per esempio, un film che mi ha offerto diversi spunti di riflessione è *Benvenuto Presidente!*, una commedia che ti fa riflettere sul senso civico. Mi è rimasta impressa la parte finale del film, in cui il Presidente fa un messaggio alla nazione e dice che non ci si può lamentare della corruzione dei politici, se nel proprio piccolo si ha un comportamento non corretto nel vivere quotidiano.

R. Quali caratteristiche devono possedere i film per colpirla?

I. Sicuramente amo i film che fanno sorgere emozioni che non provavo da tanto tempo o che provo molto raramente.

Sicuramente in un film la componente che mi colpisce maggiormente è la trama e nello specifico la presenza del colpo di scena, di qualcosa di inaspettato. Non amo i film troppo scontati. Se riesce a sorprendermi, mi emoziona molto di più e mi rimane più impresso nella memoria.

Poi anche la fotografia, la scenografia: un film ambientato in luoghi e paesaggi veri. Gli effetti speciali sono belli, se fatti bene, ma sono qualcosa di artefatto. Sicuramente anche la musica: una bella colonna sonora - emozionando molto - fa sì che un film rimanga maggiormente impresso nella mente e nella memoria.

R. Ci sono dei film che l' hanno colpita di più tra quelli visti?

I. Ce ne sono diversi. Io ho una certa passione per la storia, quindi un film che mi ha colpito molto, al di là dell' "americanata" e degli errori, è stato *Il Gladiatore* di Ridley Scott, di cui oltre all'aspetto storico mi hanno colpito molto l'ambientazione, la fotografia e la musica di Hans Zimmer. Poi ce n'è un altro sempre dello stesso filone, il film *Alexander* di Oliver Stone: di questo film mi hanno colpito le immense scene di battaglia, perché c'era una spiccata componente di realtà. Poi ho trovato bellissima l'ambientazione, le scene girate sui monti dell'India, con delle musiche spettacolari, che lasciavano spazio all'immaginazione del protagonista, Alessandro, proiettato verso l'infinito e fermato dalla natura stessa.

Infine, *Il miglio verde*, che è tratto dal romanzo omonimo di Stephen King. In questo caso c'è una componente di natura sentimentale, quasi un immedesimersi in questo uomo di colore, ingiustamente relegato nel braccio della morte, quando era stato lui stesso a tentare di salvare quelle bambine. Questo film mi ha fatto quasi sentire colpevole rispetto a come la società affronta determinate problematiche. Quindi nel film si può rintracciare una forte denuncia sociale.

R. L'ultimo film da lei indicato è tratto da un romanzo, secondo lei la trasposizione filmica dà qualcosa in più o si rivela più deludente rispetto al libro?

I. Dipende molto da chi fa la trasposizione filmica. Faccio un esempio: la trilogia de *Il Signore degli anelli*, una trilogia colossale fantasy del regista Peter Jackson, basata sull'omonimo romanzo scritto da John Ronald Reuel Tolkien. La saga è formata da *Il Signore degli Anelli - La Compagnia dell'Anello*, *Il Signore degli Anelli - Le due torri* e l'ultimo *Il Signore degli Anelli - Il ritorno del re*. Una trilogia fatta molto bene. In questo caso il film non si è rivelato affatto deludente rispetto al testo scritto. Invece nel caso di un'altra trilogia, peraltro diretta dallo stesso regista - *Lo Hobbit* - il risultato è di natura completamente diversa, perché a mio parere è fatta molto male, forse perché risponde a mere logiche commerciali. In generale, se posso, preferisco sempre prima vedere il film e poi leggere il libro.

R. Quale messaggio veicola secondo lei il film *La ricerca della felicità*?

I. Sicuramente la capacità dell'uomo - anche nella peggior situazione possibile - di risorgere, o comunque se ha forza di volontà e non si abbatte, riuscire a risorgere e trovare una sua via, una soluzione ai suoi problemi. L'interpretazione del protagonista mi ha emozionato molto. Quest'uomo al limite dell'indigenza le prova tutte e non si arrende mai, fino a quando non riesce a risollevarsi.

R. Quali spunti di riflessione le ha offerto la visione del film *Quasi amici*?

I. Il film racconta dell'incontro tra due razze, due culture e due classi sociali diverse. Il protagonista, benché menomato, è di una cultura e di una classe sociale molto elevata, mentre il ragazzo di colore proviene dalla periferia di Parigi, dove vive in povertà. L'aspetto sintomatico e divertente di questa differenza emerge in una scena del film, quando il signore tetraplegico vuole introdurre questo ragazzo alla musica classica, ma l'unica cosa che colpisce il ragazzo è riconoscere in esse le musiche (jingle) di alcune pubblicità che gli era capitato di vedere.

La società esterna considera un diverso questo uomo disabile, creando un muro, che è in realtà lo stesso muro che crea nei confronti di questo ragazzo di colore, a causa di un'altra forma di diversità. Il messaggio è che non bisogna fermarsi alle apparenze, bisogna andare oltre.

R. Il cinema può stimolare positivamente?

I. Il cinema può aiutare una persona in una fase delicata della propria vita: se ci si cala in una determinata storia che rappresenta la propria, alla fine dalla visione si possono trarre degli spunti di riflessione che possono aiutare a gestire meglio quella data situazione che si sta vivendo e a farla evolvere in modo positivo.

R. Come considera il cinema e, in particolare, l'esperienza di fruizione?

I. Il cinema per me è una forma d'arte che proprio in quanto tale deve poter far crescere le persone nelle svariate forme di crescita ed evoluzione che possono darsi: la crescita può sostanziarsi infatti in un cambiamento, oppure in un'acculturazione, o magari nel superare un momento negativo.

Quindi il cinema oltre ad essere uno strumento di evasione, è anche un mezzo per raggiungere un maggiore livello di consapevolezza di se stessi.

R. Come potrebbe essere la vita senza il cinema?

I. Sarebbe molto più vuota, ci sarebbe un vuoto incolmabile, una parte di noi verrebbe a mancare, non avremmo più modo di migliorarci attraverso le immagini in movimento tipiche del cinema.

Un mondo senza cinema sarebbe un mondo molto più povero e diverso.

Nome	<i>Beatrice R.</i>
Età	<i>28 anni</i>
Professione	<i>Curatrice d'arte</i>
Città di nascita	<i>Venezia</i>

R. Ha sempre amato il cinema?

I. Sì, sin da bambina, quando mi portavano a vedere i grandi classici Disney. Poi pian piano la mia passione per il cinema è cresciuta anche grazie ai miei studi. Studiando arte contemporanea, ho avuto modo di studiare almeno in parte anche il cinema. E sono rimasta davvero affascinata dai registi italiani del passato come Antonioni e Fellini. Ho trovato interessante anche il neorealismo.

R. Cosa la affascina di più dell'esperienza di fruizione cinematografica?

I. Fino a qualche anno fa ero molto affascinata dall'aspetto estetico dei film, cioè mi interessava vedere cinematografia *bella*, ora però mi interessano maggiormente i temi trattati, in particolare tematiche sociali, il ruolo della donna. Mi colpisce molto l'evoluzione psicologica dei protagonisti. Adoro la fotografia. E faccio molto attenzione alle inquadrature, prediligendo i primi piani.

R. C'è un film che le è piaciuto in modo particolare?

I. Sì, *Melancholia* di Lars Von Trier, un film molto intenso in cui ci si immedesima davvero, una definizione *in cinema* della depressione, di cosa si prova quando si ha una depressione, la tristezza di cui non ci si libera. Credo che il regista sia stato in grado di trasmettere perfettamente le emozioni che si provano quando si vive quel disagio.

R. Oltre a Lars Von Trier, c'è qualche altro regista che ha saputo emozionarla?

I. Credo Woody Allen, perché nei suoi film c'è una costante presenza di tematiche sociali. Nei suoi film, più che in quelli di altri registi, si può vedere una sorta di mutazione dei protagonisti dall'inizio alla fine. Il film più bello e che più amo è *Io e Annie*, un film che narra di diverse trasformazioni: trasformazione della coppia, della relazione, delle relazioni. Nei film di Woody Allen c'è sempre un'attenzione ai percorsi psicologici, una ricerca psicologica.

Gli ultimi film mi piacciono un po' meno. Però mi ha affascinata molto *Midnight in Paris*: parla del non sentirsi parte della propria epoca. Un film in cui tutti si possono identificare.

Adoro anche Christopher Nolan, che è un visionario, i suoi film utilizzano molto la fantasia e le immagini sono molto belle ed evocative.

R. Le è successo di registrare in lei un piccolo cambiamento tra il prima e il dopo la visione di un film?

I. Sì, io immagino sempre di costruire un mio film con immagini prese da vari film, cerco di estrapolare immagini per tenerle in un mio repertorio. A livello psicologico mi è capitato spesso di sentirmi un po' diversa, tra il prima e il dopo la visione, perché il cinema è emozioni, sensazioni, vibrazioni. Ma è accaduto molto lentamente: quando vedo un film le immagini si depositano dentro di me e poi mi ci vuole un po' di tempo per poterle metabolizzare e rapportarle alla mia vita. Invece un cambiamento repentino riguarda l'ambito della linguaggio e della comunicazione: subito dopo la visione, mi è capitato più volte di acquisire la terminologia dei vari protagonisti o di far mie le battute di un qualche personaggio.

R. Come definirebbe il cinema?

I. Il cinema è sia un linguaggio sia tutto ciò che è prodotto da questo linguaggio, due cose messe insieme: il linguaggio di per sé e tutto ciò che questo linguaggio produce. Il cinema è la pellicola fisica, la sala e il rapporto spettatore-schermo. Quindi è mezzo estetico-tecnico e insieme messaggio.

R. Quali potrebbero essere le funzioni del cinema secondo lei?

I. La prima funzione del cinema per me è estetica, perché il cinema rimane un'arte. La seconda funzione riguarda il comunicare dei messaggi. Inoltre, ha anche una funzione cognitiva: la visione di un film apre la mente ed espande il nostro bagaglio concettuale. Il cinema dà messaggi più immediati rispetto ad altri tipi di arte.

R. Qual è secondo lei il messaggio veicolato dal film *L'amore non va in vacanza*?

I. Il messaggio di fondo è un messaggio di speranza: non è mai troppo tardi per trovare ciò che si stava cercando. Si tratta di un film anche divertente. Il film racconta il percorso di ricerca interiore dei diversi protagonisti. Il messaggio più importante è che è necessario non abbattersi nella vita, nutrendo la speranza che possa succedere altro, e mettersi in gioco perché accada. È un messaggio amplificato, perché nel film sono presenti in realtà due storie che si intrecciano.

R. Cosa pensa del film *Il mio grosso grasso matrimonio greco*?

I. È il primo film che mi ha fatto ragionare sulle coppie miste, di nazionalità diverse, e su come a volte si metta in dubbio la propria identità o l'identità dell'altro a favore della propria. Mi ha fatto riflettere sul delicato tema dei meccanismi di accettazione dell'altro. C'è un'interessante definizione del percorso di crescita personale: la protagonista cerca se stessa, e si può vedere la sua evoluzione personale, psicologica e fisica. Il film trasmette abbastanza bene le difficoltà che si incontrano frequentando qualcuno che non proviene dalla propria cultura di riferimento.

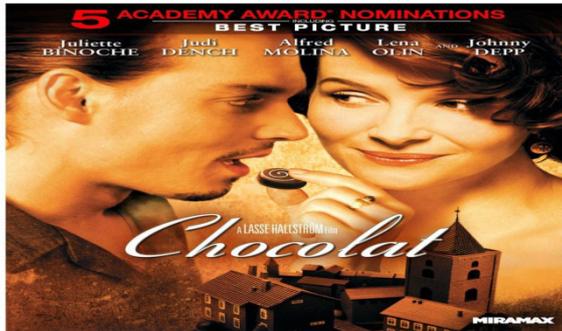
R. Pensa che potrebbe fare a meno della fruizione cinematografica?

I. No, non credo, perché per me il cinema è una delle estetiche più vicine alla nostra realtà, al nostro vivere quotidiano. Senza, rimarrebbero solo immagini ferme, statiche. E, cosa gravissima, non ci sarebbe più evoluzione e arricchimento della nostra immaginazione.

Appendice 2.

FILMOGRAFIA

Chocolat



Titolo originale: *Chocolat*

Regia: Lasse Hallström

Paese di produzione: Regno Unito, USA

Anno di produzione: 2000

Durata: 121 minuti

Genere: Commedia, romantico, sentimentale

Soggetto: Joanne Harris (romanzo)

Sceneggiatura: Robert Nelson Jacob

Produttore: David Brown Production, Fat Free Limited, Miramax

Fotografia: Roger Pratt

Montaggio: Andrew Mondshein

Musiche: Rachel Portman

Scenografia: David Gropman

**Attori principali
(interpreti e personaggi):**

- Juliette Binoche: Vianne
- Judi Dench: Armande Voizin
- Johnny Depp: Roux
- Alfred Molina: Conte De Reynaud
- Carrie-Anne Moss: Caroline Clairmont
- Lena Olin: Josephine Muscat
- Victoire Thivisol: Anouk
- Hugh O'Connor: Padre Henri
- Peter Stormare: Serge Muscat
- John Wood: Guillaume Blerot

Trama

Francia, 1959. Nell'immaginario e tranquillo paesino di *Lansquenet*, l'arrivo di Vianne e della sua figlioletta Anouk stravolge le abitudini degli abitanti del luogo. Proprio durante il periodo

del digiuno quaresimale, Vianne apre una cioccolateria nel centro della cittadina e, come se non bastasse, non si reca in chiesa alle funzioni religiose e socializza con un gruppo di nomadi di passaggio, in particolare con Roux, l'affascinante guida degli zingari di fiume.

Non solo, Vianne accoglie anche con sé Joséphine, una donna dal vissuto problematico che grazie a lei riesce ad abbandonare il marito dopo anni di maltrattamenti. Il sindaco del paese, il conte De Reynaud, fervente cattolico, moralista e conservatore, scatena una guerra contro coloro i quali - convertiti al peccaminoso cioccolato e all'idea di libertà ispirata da Vianne - non vogliono tornare alla tranquilla vita ispirata alla tradizione. Ma i piani del conte non hanno successo: il marito di Joséphine, che egli ha cercato di rieducare, provoca un incendio sulla barca di Roux, e solo per un miracolo si evita una tragedia. Il conte lo caccia da Lansquenet mentre gli zingari ripartono.

Caroline, la donna della quale il conte è innamorato e che lo ha sempre seguito, aiuterà Vianne a fare i preparativi per la festa del cioccolato, e il controllo che il conte ha sempre esercitato sulla cittadina si fa sempre meno incisivo. Deluso e affranto, egli decide di distruggere con ogni mezzo il cioccolato, ma ne verrà finalmente sopraffatto, dopo il prolungato digiuno forzato quaresimale che ne riaccende finalmente i desideri repressi. Anche il giovane parroco del paese, amante della musica di Elvis Presley e stanco della lunga diatriba, finirà per pronunciare una predica all'insegna della libertà e del vero senso dell'amore per Dio. Dopo tanto vagabondare, e per amore della figlia, alla fine Vianne deciderà di smettere di girare il mondo e di stabilirsi a Lansquenet, e nello stesso momento sparirà l'amico immaginario della figlia Anouk, Pantoufle. Nella scena finale, Roux torna a Lansquenet per vivere con Vianne e Anouk.

Il favoloso mondo di Amélie



Titolo originale: *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*

Regia: Jean-Pierre Jeunet

Paese di produzione: Francia, Germania

Anno di produzione: 2001

Durata: 121 minuti

Genere: Commedia, sentimentale

Soggetto: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet

Sceneggiatura: Guillaume Laurant

Produttore:

Fotografia: Bruno Delbonnel

Montaggio: Hervé Schneid

Musiche: Yann Tiersen

Effetti speciali: Alain Carsoux Duboi, Les Versillais

Scenografia: Aline Bonetto, Volker Schäfer, Marie-Laure Valle

Attori principali

(interpreti e personaggi):

- Audrey Tautou: Amélie Poulain
- Mathieu Kassovitz: Nino Quincampoix
- Rufus: Raphaël Poulain
- Lorella Cravotta: Amandine Poulain
- Serge Merlin: Raymond Dufayel, l'uomo di vetro
- Jamel Debbouze: Lucien
- Clotilde Mollet: Gina
- Claire Maurier: Suzanne
- Isabelle Nanty: Georgette
- Dominique Pinon: Joseph
- Artus de Penguern: Hipolito, lo scrittore
- Yolande Moreau: Madeleine Wallace
- Urbain Cancelier: Collignon
- Maurice Bénichou: Bretodeau
- Valerie Zarrouk: Bretodeau donna
- Michel Robin: il padre di Collignon
- Dominique Bettenfeld: il vicino di Amélie
- François Viaur: proprietario bistrot
- Myriam Labbé: cliente tabaccheria
- Frankie Pain: edicolante

- **Alain Floret:** marito della proprietaria
- **Flora Guiet:** Amélie a 6 anni
- **Amaury Babault:** Nino bambino

Trama

A Parigi la giovane Amélie lavora come cameriera in un bar di Montmartre, il *Café des 2 Moulins*, e la sua vita trascorre serena tra una visita all'anziano padre vedovo e alcuni piacevoli passatempi (spezzare la crosta della *Crème brûlée* col cucchiaino, far rimbalzare i sassi sul Canal Saint-Martin, immergere le dita nei legumi, ecc.) che riempiono la sua quotidianità.

Il giorno in cui muore la principessa Diana trova per caso una scatolina dietro una piastrella di un muro del suo appartamento. Con grande stupore la apre, trovando al suo interno dei piccoli ricordi e giocattoli, e intuisce che molto probabilmente si tratta di una scatolina nascosta decenni prima da un bambino che abitava nello stesso appartamento. Amélie cerca di ottenere informazioni dalla portinaia per scoprire a chi fosse appartenuta la scatola, e dopo lunghe ricerche riesce a ottenere il nome che le serve: *Dominique Bretodeau*. Amélie rintraccia tutti gli abitanti di Parigi con questo nome, ma non riesce a trovare il vecchio possessore della scatolina; quando decide di rinunciare, interviene in suo soccorso l'uomo di vetro.

L'uomo di vetro è un vicino di casa di Amélie, di professione fa il pittore e deve questo soprannome a una malattia congenita: le sue ossa tendono a frantumarsi con una facilità anormale (la osteogenesi imperfetta); per questo motivo non esce quasi mai di casa e nella sua dimora tutto è imbottito per evitare di sbatterci contro. Amélie riesce, con uno stratagemma, a riconsegnare la scatola al suo originario proprietario senza farsi scoprire. L'uomo ritrova i momenti della sua infanzia, ormai dimenticati da tempo. Entrando casualmente nello stesso bar frequentato da Amélie, le racconta cosa gli è accaduto, ignaro che sia lei l'artefice di ciò, aggiungendo che vorrebbe provare a ricucire i rapporti con la figlia (con cui non parla da anni) e il nipote che non ha mai visto. Amélie rimane talmente colpita dalla reazione di Bretodeau che decide, dopo una notte insonne, di dedicare il suo tempo a "rimettere a posto le cose" che non vanno nelle vite di chi le sta vicino. Con l'aiuto di un'amica hostess fa credere al padre - che dalla morte della moglie è sempre più chiuso in sé stesso - che il suo amato nano da giardino stia girando il mondo in vacanza; alla portinaia, che ha perso il marito dopo una fuga romantica con l'amante, fa pervenire una lettera - un collage creato utilizzando pezzi di lettere originali - che sembra andata perduta nel passato, dandole così l'illusione che, prima di morire, il marito abbia disperatamente cercato di mettersi in contatto con lei; organizza dei pesanti scherzi a un crudele fruttivendolo che tormenta il suo garzone, facendogli credere di essere impazzito; riesce a far innamorare una sua collega rassegnata a una vita da *single*, di un geloso e ossessivo frequentatore del bar; diffonde in tutta la città le frasi dell'amico Hipolito, uno scrittore fallito cliente del *Café des 2 Moulins*, recitando suoi versi al controllore del treno o scrivendoli sui muri. Nel frattempo incontra lo sguardo di Nino, un ragazzo che per hobby colleziona fototessere mal riuscite che sono state gettate via, e Amélie se ne innamora. La seconda volta che Amélie vede il giovane raccogliere le foto, lui scatta improvvisamente all'inseguimento di un uomo, perdendo dalla motoretta una borsa con l'album con la collezione delle fototessere.

Nel cercare di restituirlo all'amato Nino, Amélie è impegnata a risolvere il *mistero delle fototessere*, ovvero l'immagine di un uomo che, sistematicamente e con la stessa espressione vuota, si scatta delle fototessere nelle stazioni dei treni, per poi gettarle via. È la persona inseguita da Nino quando questi perde il suo album: si rivelerà essere solo un manutentore delle macchine delle foto, che scattava foto di prova. A causa di alcuni malintesi, Amélie, ingelosita, non vuole più essere avvicinata da Nino; sarà un messaggio in videocassetta dell'*Uomo di vetro* a farle prendere la decisione più importante della sua vita: fare del bene anche a se stessa, quindi unirsi a Nino da cui è fatalmente attratta (anche per le affinità che hanno reso in un certo senso "parallele" le complicate infanzie dei due giovani sognatori, come è spiegato dalla voce narrante fuori campo, una sorta di protagonista senza volto di quest'opera cinematografica). Alla fine riuscirà a essere felice: ha aiutato i suoi cari e ha trovato l'amore.

Il mio grosso grasso matrimonio greco



Titolo originale: *My Big Fat Greek Wedding*

Regia: Joel Zwick

Paese di produzione: Canada, USA, Grecia

Anno di produzione: 2002

Durata: 95 minuti

Genere: Commedia, sentimentale

Soggetto: Nia Vardalos

Sceneggiatura: Nia Vardalos

Produttore: Tom Hanks

Fotografia: Jeff Jur

Montaggio: Mia Goldman

Musiche: Alexander Janko e Chris Wilson

Scenografia: Gregory P. Keen e Kei Ng e Enrico Campana

Attori principali (interpreti e personaggi):

- **Nia Vardalos:** Fotoula "Toula" Portokalos
- **Michael Constantine:** Kostas "Gus" Portokalos
- **John Corbett:** Ian Miller
- **Lainie Kazan:** Maria Portokalos
- **Andrea Martin:** zia Voula
- **Louis Mandylor:** Nick Portokalos
- **Stavroula Logothettis:** Athena
- **Ian Gomez:** Mike
- **Bess Meisler:** Yiayia
- **Gale Zoe Garnett:** zia Lexy
- **Jayne Eastwood:** sig.Ra White
- **Joey Fatone:** Angel

Trama

Il film, sceneggiato dalla stessa protagonista femminile Nia Vardalos, si ispira a una vicenda personale dell'attrice, che ha sposato l'americano Ian Gomez (che nel film interpreta il ruolo del migliore amico del suo fidanzato) nonostante la sua famiglia le avesse imposto un fidanzato greco come loro.

Toula Portokalos è una ragazza trentenne "prigioniera" di una famiglia di origine greca residente a Chicago, completamente assoggettata alle complesse tradizioni di famiglia e (soprattutto) all'eterno desiderio del padre Gus di vederla sposata al più presto con un rispettabile giovanotto, naturalmente di origine greca anch'esso.

La libertà per lei comincia il giorno in cui ottiene, con l'appoggio della furbissima madre Maria, il permesso di frequentare un corso di informatica all'università, che la porta a uscire dal suo ristrettissimo guscio e a curarsi un po' di più, fino a diventare una ragazza carina e indipendente. La sua abilità con il computer le permette di farsi assumere nell'agenzia di viaggi della zia Voula, anch'essa greca, dove Toula incontra l'uomo della sua vita: Ian Miller, un bellissimo insegnante di letteratura vegetariano, proveniente da una tipica famiglia W.A.S.P. dell'alta borghesia.

Comincia così la difficile storia d'amore di Toula e Ian, con l'assoluta opposizione del padre di questa, Gus, che non vuole accettare il fatto che sua figlia sposi un uomo al di fuori dell'etnia greca e l'incomprensione dei genitori di Ian verso una famiglia così distante dalla loro vita ordinata e sonnolenta. Per ottenere l'approvazione dei genitori di Toula, il povero Ian sarà indotto a convertirsi alla loro religione ortodossa, a ingoiare gli innumerevoli piatti a base di carne della tradizione greca e a sopportare l'onnipresente famiglia della sua fidanzata con tutte le sue bizzarrie. La vicenda culminerà nell'accettazione reciproca tra due culture così distanti delle rispettive famiglie, e nel naturale coronamento della storia d'amore.

Cinderella Man – Una ragione per lottare

Titolo originale: *Cinderella Man*

Regia: Ron Howard

Paese di produzione: USA

Anno di produzione: 2005

Durata: 139 minuti

Genere: Biografico, drammatico, sportivo

Soggetto: Cliff Hollingsworth

Sceneggiatura: Cliff Hollingsworth,
Akiva Goldsman

Produttore:

Fotografia: Salvatore Totino

Montaggio: Daniel P. Hanley, Mike Hill

Musiche: Thomas Newman

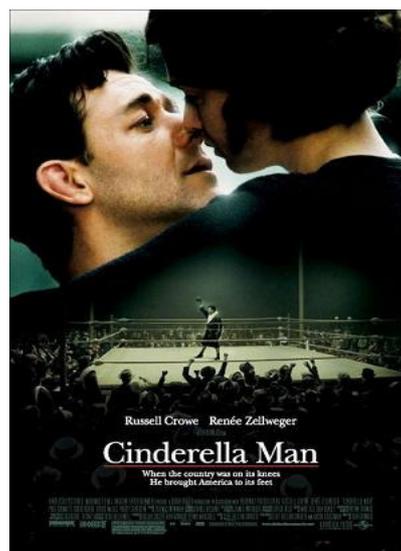
Scenografia: Wynn Thomas

Costumi: Daniel Orlandi

Attori principali

(interpreti e personaggi):

- **Russell Crowe:** Jim Braddock
- **Renée Zellweger:** Mae Braddock
- **Paul Giamatti:** Joe Gould
- **Craig Bierko:** Max Baer
- **Paddy Considine:** Mike Wilson
- **Bruce McGill:** Jimmy Johnston
- **David Huband:** Ford Bond
- **Connor Price:** Jay Braddock
- **Ariel Waller:** Rosemarie Braddock
- **Patrick Louis:** Howard Braddock
- **Rosemarie DeWitt:** Sara Wilson
- **Linda Kash:** Lucille Gould
- **Nicholas Campbell:** Sporty Lewis
- **Gene Pyrz:** Jake
- **Chuck Shamata:** padre Rorick
- **Ron Canada:** Joe Jeanette
- **Alicia Johnston:** Alice
- **Troy Amos-Ross:** John Henry Lewis
- **Mark Simmons:** Art Lasky
- **Art Binkowski:** Corn Griffin
- **David Litzinger:** Abe Feldman
- **Matthew G. Taylor:** Primo Carnera
- **Rance Howard:** commentatore al Fazin
- **Fulvio Cecere:** arbitro Johnny McAvoy
- **Ken James:** Ancil Hoffma



Trama

*Il film è ispirato alla vera storia dell'ex campione dei pesi massimi **James J. Braddock**, che aveva questo soprannome.*

Jim Braddock è un giovane irlandese cresciuto nelle strade. È una promessa della boxe nella categoria dei massimi leggeri ma si trova costretto a smettere dopo aver perso numerosi incontri ed essersi fratturato più volte la mano destra.

Nel periodo in cui gli Stati Uniti attraversano la Grande depressione, Braddock svolge diversi lavori di fatica, specie come portuale, per mantenere la sua famiglia, ma sogna ancora di tornare alla boxe ad alto livello. Grazie alla cancellazione all'ultimo minuto dell'impegno di un altro pugile, Braddock ha una seconda possibilità per combattere ma si trova ad affrontare il numero due al mondo e viene considerato solo come un allenamento. Braddock stupisce gli esperti del pugilato e i fans mettendo al tappeto alla terza ripresa il suo eccellente avversario. Braddock continua a vincere e in breve tempo viene a rappresentare le speranze e le aspirazioni del pubblico americano alle prese con la Depressione. Soprannominato "Cinderella Man" ("il Cenerentolo"), in una delle più grandi sorprese della storia del pugilato riesce a sconfiggere l'arrogante Max Baer e a divenire il campione mondiale dei pesi massimi.

L'amore non va in vacanza



Titolo originale: The Holiday

Regia: Nancy Meyers

Paese di produzione: USA

Anno di produzione: 2006

Durata: 136 minuti

Genere: Commedia, sentimentale

Sceneggiatura: Nancy Meyers

Produttore: Columbia Pictures

Fotografia: Dean Cundey

Montaggio: Joe Hutshing

Musiche: Hans Zimmer

Attori principali

(interpreti e personaggi):

- **Cameron Diaz:** Amanda Woods
- **Kate Winslet:** Iris Simpkins
- **Jude Law:** Graham Simpkins
- **Jack Black:** Miles Dumont
- **Eli Wallach:** Arthur Abbott
- **Edward Burns:** Ethan Ebbers
- **Rufus Sewell:** Jasper Bloom
- **Miffy Englefield:** Sophie Simpkins
- **Emma Pritchard:** Olivia Simpkins
- **Sarah Parish:** Hannah
- **Shannyn Sossamon:** Maggie
- **Lydia Blanco:** Marta
- **Hope Riley:** Sarah Smith-Alcott
- **Kenneth Danziger:** caporedattore
- **Bill Macy:** Ernie
- **Shelley Berman:** Norman
- **Kathryn Hahn:** Bristol
- **John Krasinski:** Ben
- **Leanne Wilson:** Nancy Meyers

Trama Dopo tre anni di relazione, Iris Simpkins è ancora innamorata di Jasper Bloom, il suo collega di lavoro, nonostante la sua infedeltà. Durante la festa di Natale della sua compagnia, Jasper però annuncia che ora è fidanzato con Sarah Smith-Alcott, la donna

con cui tradiva Iris: Iris è distrutta. Nello stesso tempo Amanda Woods a Los Angeles ha appena rotto con il suo fidanzato, Ethan, che ha dormito con la sua centralinista. Lei lo scarica, ma mostra di essere incapace di piangere. Per capriccio, Amanda decide di prendere una pausa dal suo intenso lavoro e dalla vita sentimentale e affittare una casa ovunque molto lontano. Mentre naviga su internet, trova Iris nel Surrey, a cui è appena capitato di trovarsi nella sua stessa situazione. Invece di affittare la casa, Iris dice che desidera fare uno scambio di casa, a cui Amanda acconsente. Amanda si trova estremamente annoiata nel rurale Surrey, ma Iris è piacevolmente sorpresa dalla grandezza e dal lusso della casa. Amanda decide di fare le valigie e prendere un pomeriggio il volo per tornare a casa il giorno seguente. Ma quella sera incontra Graham, il fratello maggiore di Iris, che è venuto a casa di Iris per smaltire la sua sbronza. I due provano attrazione l'uno per l'altra e decidono di passare una notte d'amore, dato che probabilmente non si rivedranno più in seguito. Il giorno seguente, Amanda informa Graham della sua decisione di partire. Lui è chiaramente deluso, ma la invita a una cena con i suoi amici nel caso cambiasse idea. All'aeroporto, Amanda considera la possibilità che potrebbe mancarle Graham. Più tardi quella sera, Graham entra nel pub, e finalmente vede Amanda. Intanto Iris conosce Arthur Abbott, famoso sceneggiatore che le consiglia una lista di film d'autore. I due iniziano un'amicizia, e Iris nota una lettera fra la posta di Arthur nella quale lo implorano di apparire al "*Writers Guild Festival*" per una serata in onore delle sue opere. Arthur butta via la lettera e a Iris, sbalordita, dice che lui declina ogni volta che loro gli inviano una richiesta temendo di poter essere visto come un invalido, vecchio signore di fronte alle poche persone che lo ricordano. Iris aiuta Arthur a mettersi in forma per partecipare alla cerimonia senza il suo deambulatore. Mentre aiuta Arthur, lei diventa anche amica di Miles, un compositore che è impegnato con un'attrice, Maggie. Mentre passano del tempo insieme, Miles scopre che Maggie lo tradisce con un altro uomo. I due rompono, e Miles trova consolazione nella relazione con Iris. Per cavarsela con l'indecisione dei loro sentimenti, Iris collabora con Miles, che compone alcune musiche per l'entrata di Arthur.

Amanda e Graham continuano la loro relazione. Poi, una sera, Amanda va a trovarlo e scopre che lui è vedovo con due bambine piccole, le stesse Sophie e Olivia che Amanda credeva essere altre relazioni dell'uomo. Lui si dice dispiaciuto di non averlo mai detto, e che probabilmente lei non avrebbe voluto stare più con lui. Al contrario, lei è felicissima del carattere gentile delle sue figlie. Quando dormono insieme la loro ultima notte, Graham confessa ad Amanda di amarla. Lei gli dice che non si aspettava di sentire questo, e lui si sente sciocco per aver esposto i suoi sentimenti. Jasper visita Iris a Los Angeles il giorno della cerimonia di Arthur, dicendole che non vuole perderla, nonostante il suo imminente matrimonio. Iris, comunque, decide chiaramente che si sente come una riserva che viene usata. Dice a Jasper che non lo ama più e lo butta fuori. Miles, nello stesso tempo, si incontra con Maggie, che si scusa e prega per un'altra possibilità, ma Miles rifiuta e dopo aver raggiunto Iris alla cerimonia, le chiede di uscire insieme a Capodanno in Inghilterra. Lei accetta e lo bacia. Nel giorno in cui Amanda deve ritornare negli Stati Uniti, lei e Graham si danno un ultimo bacio, e lei parte. In taxi sulla strada per l'aeroporto, Amanda si scopre a piangere, cosa che non ha più fatto da quando aveva 15 anni. Scende così dal taxi e corre indietro per un lungo pezzo a casa di Iris, dove trova Graham in lacrime. Lo abbraccia e i due danno ufficialmente inizio alla loro storia.

Un'ottima annata

Titolo originale: *A good year*

Regia: Ridley Scott

Paese di produzione: USA

Anno di produzione: 2006

Durata: 114 minuti

Genere: Commedia, drammatico, sentimentale

Soggetto: Peter Mayle (romanzo)

Sceneggiatura: Marc Klein

Produttore: Ridley Scott, Lisa Ellzey
Guy Pechar

Fotografia: Philippe Le Sourd

Montaggio: Dody Dorn

Musiche: Franz Ferdinand, Alizee,
Athlete, Marc Streitenfeld

Scenografia: Sonja Klaus



Attori principali (interpreti e personaggi):

- **Russell Crowe:** Max Skinner
- **Marion Cotillard:** Fanny Chenal
- **Abbie Cornish:** Christie Roberts
- **Albert Finney:** zio Henry Skinner
- **Didier Bourdon:** Francis Duflot
- **Isabelle Candelier:** Ludivine Duflot
- **Tom Hollander:** Charlie Willis
- **Freddie Highmore:** Max Skinner bambino
- **Archie Panjabi:** Gemma
- **Rafe Spall:** Kenny
- **Valeria Bruni Tedeschi:** Nathalie Auzet
- **Kenneth Cranham:** sir Nigel
- **Richard Coyle:** Amis
- **Gilles Gaston-Dreyfus:** Brunier

Trama

Max Skinner è un broker londinese molto attaccato al suo lavoro, cinico e convinto che "vincere non è tutto: è l'unica cosa". È orfano ed ha passato gran parte della sua infanzia in Provenza presso lo zio Henry. Un giorno, lo zio muore senza lasciare un testamento e Max si ritrova unico erede della tenuta con vigneto *Château La Siroque*. Parte dunque alla volta della nuova eredità inizialmente intenzionato a venderla e a capitalizzarne il valore. Mentre guida per le strade della Provenza parlando al cellulare, investe senza rendersene conto una donna, Fanny Chenal, la proprietaria del bistrot del paese. Il giorno dopo deve ripartire per Londra, e mentre fotografa la tenuta per i possibili compratori cade per sbaglio in una piscina vuota; viene trovato da Fanny, che, per vendicarsi della caduta causata da Max con la macchina,

riempie la piscina. Dopo alcune ore Max riesce ad uscire, ma il suo incontro a Londra è saltato ed è stato sospeso per una settimana, che decide di trascorrere nella tenuta dello zio. Successivamente riceve la visita di Christie Roberts, una ragazza americana che dice di essere la figlia di Henry. Lentamente, vivendo nei luoghi in cui era cresciuto, riscopre i valori che lo zio aveva cercato di insegnargli, e questi, insieme all'amore, lo trasformeranno da astuto ed insensibile *business-man* ad uomo capace di apprezzare i piccoli piaceri della vita che si è lasciato sfuggire troppe volte. Incontra Fanny riappacificandosi con lei, se ne innamora e passano insieme una notte, dopodiché lei lo lascia dicendo che per le loro vite distanti, per loro non può esserci un futuro. Il giorno dopo, Max torna a Londra a malincuore perché non fa che pensare a Fanny. Il suo capo gli propone di diventare socio a vita. Max si rende conto di non voler diventare un uomo arido e cinico come il suo capo e così abbandona il suo lavoro e scrive una lettera a nome del defunto zio che comprovi l'esistenza del legame di sangue con sua figlia illegittima Christie. Torna perciò in Francia, dove si ricongiunge con Fanny e con lei va a vivere nella tenuta di suo zio ora di proprietà di Christie.



La ricerca della felicità

Titolo originale: *The Pursuit of Happyness*

Regia: Gabriele Muccino

Paese di produzione: USA

Anno di produzione: 2006

Durata: 117 minuti

Genere: Biografico, drammatico

Soggetto: Steve Conrad

Sceneggiatura: Steve Conrad

Produttore: Will Smith, Todd Black, Jason Blumenthal,
James Lassiter, Steve Tisch

Fotografia: Phedon Papamichael

Montaggio: Hughes Winborne

Musiche: Andrea Guerra

Scenografia: J. Michael Riva

Attori principali

(interpreti e personaggi):

- **Will Smith:** Chris Gardner
- **Jaden Smith:** Christopher
- **Thandie Newton:** Linda
- **Dan Castellaneta:** Alan Frakesh
- **Kurt Fuller:** Walter Ribbon
- **James Karen:** Martin Frohm
- **Brian Howe:** Jay Twistle
- **Takayo Fischer:** Sig.ra Chu
- **Mark Christopher Lawrence:** Wayne

Trama

*Il film è ispirato alla vita di **Chris Gardner**, imprenditore milionario, che durante i primi anni ottanta visse giorni di intensa povertà, con un figlio a carico e senza una casa dove poterlo crescere.*

Nel 1981 a San Francisco, Chris Gardner cerca di sbarcare il lunario vendendo una partita di *scanner* per rilevare la densità ossea, acquistata con i risparmi di una vita. Le vendite tuttavia scarseggiano: molti medici ritengono il macchinario eccessivamente costoso e tutto sommato inutile. La situazione economica si fa sempre più disperata per Chris e la sua famiglia, composta dalla moglie Linda e dal figlio Christopher. Un giorno Chris vede un *broker* arrivare al posto di lavoro con la sua Ferrari e gli chiede a bruciapelo, ironicamente: "Due domande: che lavoro fa, e come si fa?". Decide quindi di provare a diventare anche lui consulente finanziario per la stessa azienda, la Dean Witter. La moglie, esasperata dalle privazioni, dal lavoro che grava interamente sulle sue spalle e, soprattutto, stanca di sentir parlare il marito di progetti irrealizzabili, lo lascia. Chris entra come stagista alla Dean Witter, dove però non gli viene fornito alcuno stipendio: deve affrontare un corso non pagato della durata di sei mesi, alla fine del quale solo un aspirante *broker* dei venti partecipanti verrà assunto. Compito degli stagisti è contattare quanti più clienti possibile e "chiudere" il maggior numero di

contratti. Chris viene sfrattato da casa perché non paga l'affitto; allo stesso modo, gli viene confiscata l'automobile per una serie di multe non pagate. Si trasferisce in un *motel* poco distante, ma il proprietario dopo settimane di inutili richieste di pagamento gli farà trovare la serratura cambiata e i suoi averi fuori dalla porta. Chris non si perde d'animo, continua imperterrito a cercare ogni giorno assieme a Christopher i soldi per mangiare e dormire, passando molte notti nei dormitori per senzatetto e addirittura nel bagno della metropolitana. Si divide tra la vendita degli ultimi scanner rimastigli, il lavoro in azienda e la cura del figlio. Alla fine del corso semestrale, gli è comunicato che è proprio lui il candidato scelto per l'assunzione. La sua gioia sarà incontenibile e potrà tornare ad avere una casa e una vita dignitosa.

Midnight in Paris

Titolo originale: *Midnight in Paris*

Regia: Woody Allen

Paese di produzione: Spagna, USA

Anno di produzione: 2011

Durata: 100 minuti

Genere: Commedia, sentimentale, fantastico

Soggetto: Woody Allen

Sceneggiatura: Woody Allen

Produttore: Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Jaume Roures

Casa di produzione: Mediapro, Versátil Cinema, Gravier Productions, Pontchartrain Productions

Fotografia: Darius Khondji

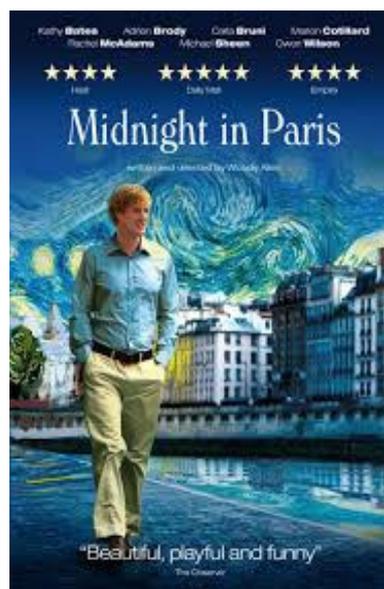
Montaggio: Alisa Lepselter

Costumi: Sonia Grande

Scenografia: Anne Seibel

Attori principali (interpreti e personaggi):

- **Owen Wilson:** Gil Pender
- **Rachel McAdams:** Inez
- **Kurt Fuller:** John
- **Mimi Kennedy:** Helen
- **Michael Sheen:** Paul
- **Nina Arianda:** Carol
- **Carla Bruni:** guida del museo
- **Marion Cotillard:** Adriana
- **Léa Seydoux:** Gabrielle
- **Kathy Bates:** Gertrude Stein
- **Adrien Brody:** Salvador Dalí
- **Tom Hiddleston:** Francis Scott Fitzgerald
- **Alison Pill:** Zelda Fitzgerald
- **Yves Heck:** Cole Porter
- **Corey Stoll:** Ernest Hemingway
- **Daniel Lundh:** Juan Belmonte
- **Marcial Di Fonzo Bo:** Pablo Picasso
- **Adrien de Van:** Luis Buñuel
- **Sonia Rolland:** Joséphine Baker
- **Emmanuelle Uzan:** Djuna Barnes
- **Tom Cordier:** Man Ray
- **David Lowe:** T.S. Eliot
- **Yves-Antoine Spoto:** Henri Matisse
- **Vincent Menjou Cortes:** Henri de Toulouse-Lautrec
- **Olivier Rabourdin:** Paul Gauguin



- **François Rostain:** Edgar Degas
- **Serge Bagdassarian:** detective Duluc
- **Gad Elmaleh:** detective Tisserant
- **Laurent Claret:** Leo Stein

Trama

Gil e la sua fidanzata Inez sono in vacanza a Parigi con la famiglia e con due amici in cui si sono casualmente imbattuti. Gil è uno sceneggiatore di successo che, stanco della vita e del mondo di Hollywood, si prende una vacanza per trovare l'ispirazione necessaria a completare il suo primo romanzo, compito in cui viene scoraggiato costantemente dalla fidanzata e dagli altri amici, che sminuiscono le sue aspirazioni letterarie e ritengono, pragmaticamente, che la carriera di sceneggiatore sia più remunerativa e preferibile a quella di scrittore. Rimasto a passeggiare in solitudine nella notte parigina, Gil accetta un passaggio su di una bella vettura d'epoca. Per incanto, l'aspirante scrittore statunitense si ritrova trasportato di novant'anni indietro nel tempo, nella mitica Parigi degli anni venti e della "Generazione perduta", su cui ha sempre fantasticato. Qui, per una notte, incontra gli scrittori e gli artisti che a quell'epoca soggiornavano a Parigi: lo scrittore Francis Scott Fitzgerald con la moglie Zelda, il compositore Cole Porter che prova la sua *Let's Do It* al pianoforte, Ernest Hemingway che gli offre lezioni di scrittura e di vita; e poi Salvador Dalí, Luis Buñuel, Pablo Picasso, Man Ray e molti altri. Quando la notte giunge al termine e si ritrova nel XXI secolo, Gil vuole a tutti i costi tornare indietro, e ogni notte - a mezzanotte - accetta un passaggio da quell'auto. Mentre vive in quella che considera l'età dell'oro, si innamora di Adriana, già compagna di Picasso e Amedeo Modigliani: i due subiscono lo stesso incanto e si ritrovano proiettati nel *Maxim's* della *Belle Époque*, l'epoca vagheggiata da Adriana come la vera età dell'oro: incontrano così Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Edgar Degas e Gil scopre che il vagheggiamento di un "glorioso passato ormai perduto" è un'aspirazione ricorrente nell'animo umano, in tutte le epoche storiche, quando si preferisce guardare nostalgicamente a un romantico passato, piuttosto che accettare la banalità e l'insoddisfazione del presente e guardare con incertezza al futuro. Lasciata Adriana – decisa a rimanere nella Belle Époque – Gil ritorna alla sua epoca dove, lasciata la fidanzata Inez, si ritrova con la sua solitudine, di notte, su un ponte sulla Senna; il reincontro con una ragazza parigina conosciuta al mercato delle pulci e la scoperta del comune amore per le notti parigine a piedi sotto la pioggia, lo risolverà finalmente all'abbandono del vagheggiamento per il passato e all'accettazione del suo presente.

Quasi amici

Titolo originale: *Intouchables*

Regia: Olivier Nakache,
Éric Toledano

Paese di produzione: Francia

Anno di produzione: 2011

Durata: 112 minuti

Genere: Commedia, drammatico

Sceneggiatura: Olivier Nakache,
Éric Toledano

Produttore: Nicolas Duval-Adassovsky,
Laurent Zeitoun, Yann Zenou

Casa di produzione: Gaumont

Fotografia: Mathieu Vadepied

Montaggio: Dorian Rigal-Ansous

Musiche: Ludovico Einaudi

Scenografia: Olivia Bloch-Lainé



Attori principali (interpreti e personaggi):

- François Cluzet: Philippe
- Omar Sy: Bakari: "Driss" Bassari
- Anne Le Ny: Yvonne
- Audrey Fleurot: Magalie
- Clotilde Mollet: Marcelle
- Alba Gaïa Bellugi: Élixa
- Cyril Mendy: Adama
- Christian Ameri: Albert
- Grégoire Oestermann: Antoine
- Thomas Solivères: Bastien
- Dorothée Brière-Meritte: Éléonore

Trama

Il film è ispirato alla vera storia del tetraplegico Philippe Pozzo di Borgo (autore di *Le Second Souffle*) e del suo aiutante domestico Yasmin Abdel Sellou.

Parigi. Una Maserati Quattroporte corre ad alta velocità. Alla guida c'è il giovane Driss e accanto Philippe, quest'ultimo con la barba lunga. I due vengono fermati dalla polizia a causa della forte velocità e Driss, mentre viene arrestato, spiega ai poliziotti che andava veloce perché il suo amico si sente male e stavano correndo al pronto soccorso. Philippe finge di avere un ictus e gli agenti della polizia, credendo che l'uomo stia realmente male, accompagnano i due uomini all'ospedale. Dopo l'allontanamento della volante, Driss e Philippe si allontanano in auto. Da qui la storia di amicizia tra Driss e Philippe viene

raccontata tramite un'analessi. Inizia un flashback che racconta quando Driss e Philippe si sono incontrati. Philippe è un ricco tetraplegico che vive in un grande palazzo ed è in cerca di un badante. Tra i tanti aspiranti, elegantemente vestiti e con molte referenze, si presenta Driss, trasandato e rozzo: il ragazzo non è lì per farsi assumere, ma solo per ottenere da Philippe una firma che attesti la sua partecipazione al colloquio, anche con esito negativo, per continuare a ricevere i benefici assistenziali per sé e la sua numerosa famiglia. Philippe rimane sorpreso dalla presentazione del ragazzo, e lo invita a presentarsi la mattina successiva per ottenere la lettera firmata. Driss torna a casa, ma una donna che si capisce essere sua parente lo caccia di casa per essere sparito per sei mesi: Driss li aveva passati in prigione. Il giorno seguente Driss fa ritorno, e Yvonne, l'assistente di Philippe, gli mostra la casa e le mansioni che dovrà eseguire: a quanto pare, Driss può decidere se accettare la firma per l'assistenza sociale oppure lavorare per Philippe ma vivere nel lusso e nello sfarzo, per un periodo di prova. Nei primi giorni Driss non sembra d'accordo alle assistenze che deve dare nei confronti di Philippe, anche se quest'ultimo non si oppone alle discussioni del ragazzo, il quale spesso si dimentica le nozioni basilari, come il dovergli sorreggere il telefono vicino all'orecchio. Tuttavia, nei tempi successivi, tra Philippe e Driss inizia ad instaurarsi un rapporto amichevole: Driss riesce a far divertire Philippe facendogli dimenticare i suoi problemi fisici, e spesso offendendolo scherzosamente e facendogli rivivere emozioni ormai perdute, come il fare una passeggiata notturna o il fumare tabacco o cannabis. Gli amici di Philippe non sono d'accordo che egli abbia assunto Driss, ritenendo il ragazzo pericoloso per via dei suoi precedenti penali, ma Philippe afferma che non si preoccupa affatto del passato di Driss poiché è l'unico che lo tratta come una persona e non come un malato. Driss tenta di avvicinarsi a un'altra assistente corteggiandola, Magalie, ricevendo solo rifiuti. Passa il tempo, e Driss viene assunto a tempo indeterminato. Tra i due c'è sempre più confidenza, sia nella vita privata di Philippe che in quella di Driss: Philippe rivela a Driss che divenne tetraplegico in seguito ad un incidente mentre praticava parapendio (sport che non ha mai smesso di praticare, anche da paralizzato) e che sua moglie, morta a causa di un tumore, non era in grado di concepire e così hanno adottato una figlia: Élisabeth. Questa è un'adolescente e come tale vive tutti i problemi della sua età, come gli scatti d'umore, la ribellione al padre, i problemi d'amore. Driss sprona Philippe a occuparsi della ragazza e a sgridarla. Philippe ha anche una relazione epistolare con una donna di nome Éléonore. Driss lo incoraggia a incontrarla, ma Philippe tentenna, temendo di ricevere un rifiuto causato dalla sua condizione fisica. Alla fine si decide e le manda una fotografia. Philippe istruisce Driss nell'apprezzare la pittura astratta e l'alto valore che può raggiungere un dipinto, incomprensibile al ragazzo. Driss decide di cimentarsi nella pittura, realizzando un dipinto di dubbio interesse artistico, che tuttavia Philippe riesce a vendere a un amico per undicimila euro. Al suo compleanno, a cui ogni anno accorrono tutti i parenti per controllare le sue condizioni di salute con secondi fini, Philippe spinge Driss ad ascoltare musica classica dal vivo, tuttavia il badante la trova noiosa perché non ballabile: questi ricambia facendogli ascoltare gli Earth, Wind & Fire. A sera, Driss mostra a Philippe la lettera di risposta di Éléonore, con una sua foto allegata. Finalmente Philippe si decide a incontrarla. All'appuntamento si fa però accompagnare da Yvonne ma, troppo spaventato per incontrarla, chiede a Driss di venirlo a prendere, e con Yvonne escono dal ristorante senza accorgersi di Éléonore che sta entrando. Insieme prendono un jet privato per andare a fare parapendio. Sul jet Philippe dà a Driss una busta contenente gli undicimila euro ricavati della vendita del quadro. Al loro ritorno a casa

trovano un parente di Driss leggermente ferito, che si trova nei guai per questioni di bande. Driss finalmente racconta la sua storia: lui è stato adottato dal Senegal da una coppia che lui chiama zii, i quali non potevano avere figli. Lo zio è morto, ma la zia, dopo essere stata con vari uomini ha avuto tanti figli e si è dovuta fare carico della famiglia. Philippe capisce che è giunto il momento di separarsi da Driss e lasciarlo tornare a casa. Di nuovo con i suoi parenti, Driss usa i soldi guadagnati fino ad allora per contribuire alle spese di famiglia, e poi utilizza l'esperienza vissuta per farsi assumere in una ditta di trasporti. A casa di Philippe intanto vengono assunti nuovi badanti, forse più preparati, ma rigidi e talvolta anche incapaci: Philippe non riesce a instaurare con nessuno di loro lo stesso rapporto avuto con Driss, cadendo nell'apatia, lasciandosi crescere la barba e non parlando con nessuno. Yvonne è molto preoccupata e così contatta Driss che, arrivato da Philippe, decide di portarlo via. La trama ritorna alla corsa in macchina, e mostra le sequenze dell'inseguimento della polizia, fino all'arrivo al pronto soccorso. Dopo aver eluso la polizia Driss decide di portare Philippe al mare. Una volta arrivati, Driss taglia la barba a Philippe (divertendosi e prendendolo in giro per i tipi di baffi che di volta in volta gli lascia) e lo veste elegantemente portandolo in un ristorante. Philippe è convinto di pranzare insieme a Driss, ma all'ultimo istante viene abbandonato da quest'ultimo che gli augura buona fortuna, esce e si allontana. Pochi secondi dopo si presenta Éléonore. Philippe si commuove: attraverso la finestra guarda Driss e gli sorride amorevolmente. Driss ricambia il sorriso, lo saluta e si allontana felice.

Il lato positivo

Titolo originale: *Silver Linings Playbook*

Regia: David O. Russell

Paese di produzione: USA

Anno di produzione: 2012

Durata: 122 minuti

Genere: Commedia, drammatico, sentimentale

Soggetto: Matthew Quick (romanzo)

Sceneggiatura: David O. Russell

Produttore: Bruce Cohen, Donna Gigliotti,
Jonathan Gordon, Mark Kamine

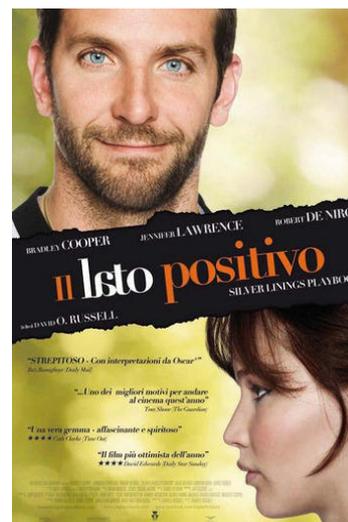
Casa di produzione: The Weinstein Company

Fotografia: Masanobu Takayanagi

Montaggio: Jay Cassidy, Crispin Struthers

Musiche: Danny Elfman

Scenografia: Judy Becker



Attori principali (interpreti e personaggi):

- Bradley Cooper: Patrick "Pat" Solitano Jr.
- Jennifer Lawrence: Tiffany Maxwell
- Robert De Niro: Patrizio "Pat Sr." Solitano
- Jacki Weaver: Dolores Solitano
- Chris Tucker: Danny McDaniels
- Anupam Kher: dott. Cliff Patel
- Shea Whigham: Jake Solitano
- Julia Stiles: Veronica Maxwell
- John Ortiz: Ronnie
- Paul Herman: Randy
- Dash Mihok: agente Keogh
- Brea Bee: Nikki Solitano

Trama

Pat Solitano ha perso tutto: la moglie, la casa e il lavoro. Dopo aver passato otto mesi in un istituto psichiatrico, poiché affetto da disturbo bipolare (emerso dopo aver sorpreso la moglie fedifraga) torna a vivere con i genitori.

Nonostante le difficoltà, è determinato a ricostruire la propria vita e a riconquistare la moglie. Ma l'incontro con Tiffany (una misteriosa e problematica giovane donna, che in seguito alla morte del marito si è data alla promiscuità) stravolge i suoi piani.

Tiffany si offre di aiutare Pat, l'unica persona che ha rifiutato di fare sesso con lei e le ha dimostrato amicizia, a riconquistare la moglie consegnandole una lettera, ma solo se lui in cambio farà qualcosa di veramente importante per lei: partecipare con lei a una gara di ballo.

Nel frattempo Pat deve ricucire un rapporto non facilissimo col padre, accanito tifoso dei Philadelphia Eagles e scommettitore incallito col sogno di aprire un ristorante, nonché col fratello Jake. Dopo una serie d'incontri con Tiffany, culminati nella gara di ballo, Pat rivela a Tiffany di essersi innamorato di lei dal primo giorno che si sono incontrati e di sapere che lei non aveva mai consegnato la lettera alla ex moglie.

Non buttiamoci giù

Titolo originale: *A long way down*

Regia: Pascal Chaumeil

Paese di produzione: Regno Unito

Anno di produzione: 2014

Durata: 96 minuti

Genere: Commedia, drammatico

Soggetto: Nick Hornby

Sceneggiatura: Jack Thorne

Produttore: Finola Dwyer, Amanda Posey

Casa di produzione: Wildgaze Films,
BBC Films,
DCM Productions
Film4

Fotografia: Ben Davis

Montaggio: Chris Gill, Barney Pilling

Musiche: Dario Marianelli

Scenografia: Chris Oddy

Attori principali (interpreti e personaggi):

- **Pierce Brosnan:** Martin Sharp
- **Toni Collette:** Maureen Thompson
- **Aaron Paul:** J.J. Maguire
- **Imogen Poots:** Jess Crichton
- **Rosamund Pike:** Linda Abrams
- **Sam Neill:** Chris Crichton
- **Tuppence Middleton:** Kathy Miller
- **Joe Cole:** Chas Johnson
- **Josef Altin:** Matty
- **Bill Joel:** Dott. Steven
- **Enrique Arce:** Angelo

Trama

La notte di Capodanno quattro sconosciuti si incontrano sulla cima di un palazzo di Londra, non a caso noto come la Casa dei Suicidi, con l'intento comune di suicidarsi.

Martin Sharp è conduttore televisivo in declino; Maureen è una donna che ha sacrificato gran parte della sua vita al figlio disabile; Jess è un'adolescente problematica appena lasciata dal fidanzato; J.J. è un musicista fallito.

Ognuno di loro ha motivazioni differenti per farla finita, ma, quando si incontrano sul tetto del palazzo, decidono insieme di prendersi sei settimane di tempo e rincontrarsi nello stesso luogo a San Valentino per vedere come sono evolute le loro vite.



Chef - La ricetta perfetta



Titolo originale: *Chef*

Regia: Jon Favreau

Paese di produzione: USA

Anno di produzione: 2014

Durata: 114 minuti

Genere: Commedia

Soggetto: Jon Favreau

Sceneggiatura: Jon Favreau

Produttore: Jon Favreau, Sergei Bepalov, Karen Gilchrist

Casa di produzione: Aldamisa Entertainment

Fotografia: Kramer Morgenthau

Montaggio: Robert Leighton

Scenografia: Denise Pizzini

Attori principali (interpreti e personaggi):

- Jon Favreau: Carl Casper
- Sofia Vergara: Inez
- John Leguizamo: Martin
- Scarlett Johansson: Molly
- Oliver Platt: Ramsey Michel
- Bobby Cannavale: Tony
- Emjay Anthony: Percy
- Dustin Hoffman: Riva
- Robert Downey Jr.: Marvin
- Amy Sedaris: Jen

Trama

Carl è un talentuoso chef e lavora nel ristorante di un ottuso proprietario, poco incline ad apprezzare il suo estro creativo, che lo costringe a servire sempre lo stesso menù. Per tale ragione viene stroncato dalla recensione di un famoso critico e pasticciando con i social network, irritato Carl gli lancia una sfida, con l'intenzione di cucinare qualcosa di speciale e diverso. Il proprietario del ristorante, però, spegne ogni velleità di cambiamento e gli ordina di servire ancora lo stesso menù che il food blogger aveva già stroncato. Carl, molto contrariato, decide allora di licenziarsi.

Durante però la serata il critico continua a commentare l'operato dello chef e Carl, lette le sue critiche, arriva infervorato al tavolo aggredendo verbalmente il critico. Suo malgrado però la sfuriata finisce sul web mettendo fine alla sua credibilità e alla sua carriera.

Quando meno se lo aspetta, però, la sua vita cambia, grazie alla sua ex moglie che gli consiglia di aprire un chiosco ambulante di panini cubani: Carl, aiutato da suo figlio e dall'amico Martin, che si licenzia dal ristorante per lavorare con lui, intraprende un lungo viaggio dalla Florida alla California attraversando il Texas, con il loro food-truck *El-Jefe*.

Lungo il viaggio, il figlio posta su Twitter le tappe del percorso e per questo troveranno in ogni città code interminabili ad attendere i loro gustosi panini cubani. Nel viaggio di ritorno da Miami riscopre la passione per il suo lavoro e recupera il rapporto con suo figlio, logorato dalla vita stressante dello chef.

Un incontro con il critico Ramsey Michel, che di nascosto si fa acquistare uno dei panini rimanendo folgorato dal gusto, darà modo a Carl di ritornare ad essere chef in un ristorante cubano aperto dal critico che lo aveva inizialmente stroncato, divenuto ricco dopo la vendita del suo blog.

BIBLIOGRAFIA

- A. Abruzzese**, *L'immagine filmica*, Bulzoni, Roma, 1974.
- A. Abruzzese**, *La Grande Scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Napoleone, Roma, 1979.
- A. Abruzzese**, *L'occhio di Joker. Cinema e modernità*, Roma, Carocci, 2006.
- A. Allegra**, *Identità e racconto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999.
- S. Alpini**, *Sociologia del cinema. I mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*, ETS, Pisa, 2008.
- D. Angelucci**, *Filosofia del Cinema*, Carocci Editore, Roma, 2013.
- D. Antiseri**, *Leggere la realtà*, La Scuola, Brescia, 1981.
- K. A. Appiah**, *Identity, Authenticity, Survival: Multicultural Societies and Social Reproduction*, in A. Gutmann (a cura di), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- S. Arieti**, *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1979.
- M. Archer**, *Being Human*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- L. Arcuri, L. Castelli**, *La cognizione sociale. Strutture e processi di rappresentazione*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.
- J. Aumont**, *L'image*, Nathan, Paris, 1990.
- G. Ballauri**, *Psicoterapia e immaginario cinematografico*, Edizioni Borla, Roma, 2007.
- C. Z. Baruffi**, (a cura di), *Il cinema. Tra percorsi educativi e sentieri formativi*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Padova, 2011.
- G. Bateson**, *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago, 1972; trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977.
- M. W. Battacchi**, *La dimensione evolutiva dell'esperienza emozionale*, in V. D'Urso, R. Trentin (a cura di), *Psicologia delle emozioni*, Laterza, Bari, 1988.
- Z. Bauman**, *Ponowoczesność. Jako źródło cierpień*, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, Warsaw, 2000; tr. it. *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano, 2002.
- Z. Bauman**, *The Individualized Society*, Polity, Cambridge, 2000; trad. it. *La società individualizzata*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Z. Bauman**, *In search of politics*, Polity Press, Cambridge, 1999; trad. *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2004.

- Z. Bauman**, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd. Oxford, 2000; tr. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Z. Bauman**, *Globalization. The Human Consequences*, Polity Press-Blackwell Publishers Ltd., Cambridge-Oxford, 1998; tr. it. *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- Z. Bauman**, *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2008 (*Il volume raccoglie la lezione magistrale tenuta da Zygmunt Bauman a Bologna, in occasione dell'anno scolastico 2007-2008*).
- A. Bazin**, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris, 1958 ; trad. it. *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973.
- U. Beck**, *Risikogesellschaft, Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986; tr. it. *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, traduzione di Walter Privitera, Carlo Sandrelli, 1 ed., Carocci Editore, 2000.
- G. Benedetti** (a cura di), *Affetti e pensiero*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1998.
- W. Benjamin**, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936; tr. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 41.
- M. Benney, E. C. Hughes**, *Of sociology and the interview*, *American Journal of Sociology*, 62, University of Chicago Press, Chicago, 1956, pp. 137-42.
- L. Bentivoglio**, *Viaggio tra immagini, parole e città. Conversazione con Wim Wenders*, in Wim Wenders, *Una volta*, Socrates, Roma, 1993.
- P. L. Berger, T. Luckmann**, *The social construction of reality*, Garden City, New York, 1966; trad. It., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969.
- P. L. Berger, B. Berger**, *Sociology: a biographical approach*, Basic Book, New York, 1975; tr. it. *Sociologia. La dimensione sociale della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- I. Bergman**, *Lanterna magica*, Milano, 1987.
- H. Bergson**, *Oeuvres*, P.U.F., Paris, 1991, ed. orig. 1907.
- D. Bertaux**, *Les récits de vie: Perspective ethnosociologique*, Nathan Université, Paris, 1996 (trad. it. R. Bichi, a cura di, *Racconti di vita. La prospettiva etnosociologica*, Franco Angeli, Milano, 2003)
- P. Bertetto** (a cura di), *L'interpretazione dei film*, Venezia, Marsilio, 2003.
- P. Bertetto**, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2008.
- P. Bertetto** (a cura di), *Metodologie di analisi dei film*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.
- M. Bertozzi**, (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema*, Lindau, Torino, 2003.
- G. Bettetini**, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984.

- G. Bettetini**, *Cinema*, in Enciclopedia delle scienze sociali, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, pp. 741 -56.
- L. E. Beutler, S. Cinti Luciani**, *Proiezioni terapeutiche. Il cineforum della consapevolezza per una cura da Oscar*, Sovera Edizioni, Roma, 2008.
- R. Bichi**, *L'intervista biografica. Una proposta metodologica*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.
- R. Bichi**, *La conduzione delle interviste nella ricerca sociale*, Carocci, Roma, 2007.
- R. Bichisecchi**, *Sogno, pensiero, sentimento*, Borla, Roma, 1999.
- P. Bichsel**, *Der Leser, das Erzählen*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied, 1982; trad. It. *Il lettore, il narrare*, Marcos y Marcos, Milano, 1985.
- W. Bion**, *Addomesticare pensieri selvaggi*, Franco Angeli, Milano, 1997.
- A. Blanchet, A. Gotman**, *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*, Nathan, Paris, 1992.
- H. Blumer**, *Movies and Conduct*, Macmillan, New York, 1933.
- H. Blumer**, *Symbolic Interactionism*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1986; trad. it. *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- R. Bodei**, *Destini Personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- D. Bordwell, J. Steiger, K. Thompson**, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1985.
- A. Borgia**, *Cinema e vita. Sogno/Memoria/Identità culturale*, Edizioni Studium, Roma, 2003.
- G. Braden**, *The turning point. La resilienza*, Gruppo Editoriale Macro, Forli-Cesena, 2014.
- S. Brancato**, *Introduzione alla sociologia del cinema*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001.
- A. L. Brown**, *Knowing when, where and how to remember a problem of metacognition* in R. Gasler, *Advances in instructional psychology*, 1° volume, Hillsdale, Erlbaum 1978.
- S. J. Bruner**, *Actual minds, possible worlds*, Harvard University PRESS, 1986, Cambridge (MA); trad. It. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma - Bari, 1988.
- S. J. Bruner**, *The narrative construction of reality*, in "Critical Inquiry", 18, pp. 1-21, 1991; trad. it. *La costruzione narrativa della realtà*, in M. Ammaniti, D. N. Stern, a cura di, *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari, 1991, pp. 17-42.
- S. J. Bruner**, *Life as narrative*, in "Social Research", 54, I, PP. 11-32.
- G. P. Brunetta**, *Il cinema legge la società italiana*, in Aa. Vv., *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. 6., Einaudi, Torino, 1995, (pp. 779-844).
- G. P. Brunetta**, *Il cinema italiano contemporaneo*, Laterza, Bari, 2007.
- G.P. Brunetta**, *"Il cinema nei territori della psiche"*, in M. De Mari, E. Marchiori, L. Pavan (a cura di) *La mente altrove. Cinema e sofferenza mentale*, Franco Angeli, Milano, 48-59, 2006.

- M. Buonanno** (a. cura di), *Il reale è immaginario*, Nuova ERI, Torino, 1991.
- P. Cadonici**, *Dal lettino dello psicanalista alla poltrona del cinema. Lo schermo come strumento di crescita emotiva*, Aracne Editrice, Roma, 2010.
- I. Calvino**, *Autobiografia di uno spettatore*, in *Romanzi e racconti*, vo. III, Milano, Mondadori, 2005.
- I. Calvino**, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori, Milano, 1993.
- F. Cambi**, (a cura di), *Nel conflitto delle emozioni*, Armando, Roma, 1998.
- F. Cambi**, *La cura di sé come processo formativo*, Laterza, Roma – Bari, 2010.
- R. Campari**, *Cinema. Generi, tecniche, autori*, Mondadori Università, Città di Castello (PG), 2002.
- E. Canetti**, *Il gioco degli occhi*, Adelphi, Milano, 1985.
- P. Cantalupo**, *Curarsi con il cinema. La psicoterapia immaginativa*, Tullio Pironti, Napoli, 2008.
- F. Cantoni**, *La resilienza come competenza dinamica e volitiva*, Giappichelli Editore, Torino, 2014.
- P. Carbone, M. Cottone, M. G. Eusebio** (a cura di), *Cinema, adolescenza e psicanalisi. Comprendere gli adolescenti per aiutarli a comprendersi*, Franco Angeli, Milano, 2013.
- J. W. Carey** (a cura di), *Media, Myths and Narrative*, Sage, London, 1998.
- L. Casadio**, *Le immagini della mente. Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*, Franco Angeli, Milano, 2004.
- F. Casetti**, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1989.
- F. Casetti**, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, 1993.
- F. Casetti**, *L'occhio dello spettatore*, EDUCatt Università Cattolica, Milano, 2000.
- F. Casetti**, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- F. Casetti, F. Di Chio**, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.
- F. Casetti, M. Fanchi**, (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma, 2006.
- M. Casonato**, *Immaginazione e metafora*, Laterza, Bari, 2003.
- C. Castelli** (a cura di), *Tutori di resilienza. Guida orientativa per interventi psico-educativi*, EDUCatt Università Cattolica, Milano, 2013.
- C. C. Casula**, *La forza della vulnerabilità. Utilizzare la resilienza per superare le avversità*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 26.
- B. Cattarinussi**, *Sentimenti, passioni, emozioni. Le radici del comportamento sociale*, Franco Angeli, Milano, 2013.
- R. Cavallaro**, *La sociologia dei gruppi primari*, Liguori Editore, Napoli, 2003.

- R. Cavallaro**, (a cura di), *Lexicòn. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni CieRre, Roma, 2006.
- R. Cavallaro**, *Orizzonti della memoria, orizzonti del gruppo*, Edizioni CieRre, Roma, 2004.
- R. Cavallaro**, *Storie senza storia. Indagine sull'emigrazione calabrese in Gran Bretagna*, Liguori, Napoli, 2009.
- R. Cavallaro**, *Le forme del racconto. L'analisi visuale in sociologia tra narrazione e visualità*, in M. Ciampi (a cura di), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno Editore, Acireale – Roma, 2015.
- A. Cavarero**, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- M. Cerulo, F. Crespi** (a cura di), *Emozione e ragione nelle pratiche sociali*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno, 2013.
- W. W. Charters**, *Motion picture and youth. A summary*, Macmillan, New York, 1933
- P. Chianura, M. Cirone, P. Rubino, G. Guarino**, *Stupire/stupirsi. Cinema e riabilitazione psichiatrica*, Franco Angeli, Milano, 2009.
- R. Cipriani**, *L'analisi qualitativa. Teorie, metodi, applicazioni*, Armando Editore, Roma, 2008.
- P. Colaprete** (a cura di) *H. Agel, Estetica del cinema*, Messina-Firenze, 1973.
- J. L. Comolli**, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Édition Verdier, Paris, 2004 (trad. it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma, 2006).
- C. H. Cooley**, *Human nature and the social order*, Transaction Publishers, New Brunswick, (U.S.A.), 1992 (original edition copyright 1902 by Charles Scribner's Sons).
- G. P. Consoli**, *Lo schermo che pensa. Cinema, scrittura e formazione*, Casa editrice Le lettere, Firenze, 2009.
- P. Corbetta**, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- C. Corradi**, *Lo sguardo e la conoscenza. La metodologia sociologica come visione e immaginazione*, Franco Angeli, Milano, 1993.
- A. Costa**, *Saper vedere il cinema [nuova edizione riveduta e aggiornata]*, Bompiani, Milano, 2014.
- P. Costa**, *Verso un'ontologia dell'umano*, Unicopli, Milano, 2001.
- F. Crespi**, *Manuale di Sociologia della Cultura*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- F. Crespi, P. Jedlowski, R. Rauty**, *La sociologia. Contesti storici e modelli culturali*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- P. Cucchi**, *Trascrizione*, in R. Cavallaro, (a cura di), *Lexicòn. Lessico per l'analisi qualitativa nella ricerca sociale*, Edizioni CieRre, Roma, 2006, pp. 446-447.
- D. Aimo**, *Tra emozioni, affetti e sentimenti. Riflessioni pedagogiche, prospettive educative*, EDUCatt, Università Cattolica, Milano, 2009.

- M. D'Amato**, *Telefantasie. Nuovi paradigmi dell'immaginario*, Franco Angeli, Milano, 2007.
- M. D'Amato**, *Finzione e mondi possibili*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Roma, 2012.
- D. D'Andrea, D. Pulcini**, (a cura di), *Filosofie della globalizzazione*, ETS, Pisa, 2001.
- F. De Bartolomeis**, *Il colore dei pensieri e dei sentimenti*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- F. De Bartolomeis**, *Arte oggi. Il nuovo, il banale e l'offensivo*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2007.
- R. De Gaetano**, *Teorie del cinema in Italia Rubbettino*, Soveria Mannelli, 2005.
- F. Donfrancesco** (a cura di), *Perdita e ricerca del centro*, Moretti e Vitali, 2009.
- G. Deleuze**, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1985.
- D. Della Porta**, *L'intervista qualitativa*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.
- D. Demazière, C. Dubar**, *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion*, Revue française de sociologie, Année 1999, Volume 40, Numéro 2 (trad. it. *Dentro le storie. Analizzare le interviste biografiche*, Raffaello Cortina Editore 2000);
- D. Demetrio**, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.
- D. Demetrio**, *Autoanalisi per non pazienti. Inquietudine e scrittura di sé*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- N. K. Denzin, Y. Lincoln**, *Handbook of qualitative research*, Sage, Thousand Oaks, California, 1994, pp. 500-515.
- F. De Felice, A. Pascucci**, *Cinema e psicopatologia. Aspetti psicologici della rappresentazione cinematografica e potenzialità applicative in psicologia clinica*, Aracne Editore, Roma, 2007.
- P. De Nardis**, *Sociologia del limite*, Meltemi, Roma, 2001.
- S. De Pieri**, *Orientamento educativo e accompagnamento vocazionale*, Rivoli, Leumann, 2000, in F. Batini, G. Del Sarto, *Narrazioni di narrazioni. Orientamento narrativo e progetto di vita*, Edizioni Erickson, Trento, 2005.
- S. Di Giorgi, D. Forti** (a cura di), *Formare con il cinema. Questioni di teoria e metodo*, Franco Angeli, Milano, 2011.
- F. Dovigo**, *La qualità plurale. Sguardi transdisciplinari sulla ricerca qualitativa*, Franco Angeli, Milano, 2005.
- C. Dubar**, *La socialization. Construction des identités sociales et professionnelles*, Armand Colin, Paris, 2000; tr. it. *La socializzazione. Come si costruisce l'identità sociale*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- G. Edelman**, *La metafora muta. Arti figurative e cervello*, Micromega, 3, 2000.
- E. Erikson**, *Gioventù e crisi di identità*, Armando, Roma, 1974.
- A. Ehrenberg**, *La fatigue d'être soi*, Odile Jacob, Paris, 1993.

- F. Emiliani**, *Processi di crescita tra protezione e rischio*, in P. Di Blasio (a cura di), *Contesti relazionali e processi di sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano, 1995.
- A. Ehrenberg**, *La fatica di essere se stessi. Depressione e società*, Einaudi, Torino, 2010.
- J. Epstein**, *Grossissement*, «Promemoire», 1921, 1.2, in ID. *Bonjour, cinéma*, Editions de la Sirène, Paris, 1921; ora in *Ecrits sur le cinéma*, a cura di P. Lherminier, Seghers, Paris, 1975; tr. it. in G. Grignaffini (a cura di), *Saperi e teorie del cinema*, Editrice Clueb, Bologna, 1989, pp. 175 -180.
- E. Escher**, *Il quarto occhio. 1. Sociologia, storia, ermeneutica del linguaggio del cinema*, Franco Angeli, Milano, 2006.
- R. Escobar**, *Immagini di libertà*, in "Aut aut", Rivista trimestrale, Il Saggiatore, Milano, 2002.
- R. Eugeni**, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e pensiero, 1999.
- J. Evans**, *Philosophy for Life: And other dangerous situations. Ancient Philosophy for Modern Problems*, New World Library, Novato CA, 2013; trad. it. *Filosofia per la vita e altri momenti difficili. Come Socrate & CO possono aiutarti a star meglio*, Mondadori, Milano, 2014.
- U. Fabietti**, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995.
- P. Faccioli**, (a cura di), *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Franco Angeli, Milano, 2002.
- P. Faccioli, G. Losacco**, *Manuale di sociologia visuale*, Franco Angeli, Milano, 2003.
- M. Fanchi**, *Spettatore*, Il Castoro, Milano, 2005.
- A. Ferrara**, *Individuo e modernità dal punto di vista della teoria sociale*, in "Parolechiave", Rivista Quadrimestrale fondata da Lelio Basso, 10/11: "Persona", Settembre 1996.
- F. Ferrarotti**, *Una teologia per atei*, Laterza, Bari, 1983.
- F. Ferrarotti**, *Storia e storie di vita*, Edizioni Laterza, 1997.
- F. Ferrarotti**, *L' Italia tra storia e memoria. Appartenenza e identità*, Donzelli Editore, Roma, 1997.
- F. Ferrarotti**, *L'identità dialogica*, Edizioni ETS, Pisa, 2007.
- N. G. Fielding**, *Interviewing*, Sage, London, 2003.
- W. R. Fisher**, *Narration as a human communication paradigm: the case of public moral argument*, in "Communication Monographs", 51, 1984, pp. 1-22.
- D. Forgacs**, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880 – 2000)*, Il Mulino, Bologna, 2000.
- L. Formenti**, *La formazione autobiografica: confronti tra modelli e riflessioni, tra teoria e prassi*, Milano, Guerini, (Dimensioni educative), 1998.
- M. Foucault**, *Tecnologie del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.

- M. Foucault**, *La cura di sé*, Feltrinelli, Milano, 1991.
- E. Fraire, R. Rossanda**, *La perdita*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- S. Freud**, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Vienna, 1921, trad. it. *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.
- E. Fromm**, *La rivoluzione della speranza*, Bompiani, Milano, 1969.
- E. Fromm**, *L'atteggiamento creativo*, in H. H. Anderson (a cura di), *La creatività e le sue prospettive: relazioni presentate al simposio interdisciplinare sulla creatività promosso dalla Michigan State University*, U.S.A., 3. ed., Brescia, La scuola, 1980.
- E. Gaburri** (a cura di), *Emozione e interpretazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
- K. J. Gergen, K.E. Davies**, *The social construction of the person*, New York, Springer, 1985.
- K. J. Gergen**, *The Saturated Self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.
- G. Gianturco**, *L'intervista qualitativa. Dal discorso al testo scritto*, Guerini e Associati, Milano, 2004.
- G. Gianturco, G. Peruzzi** (a cura di), *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, Edizioni Junior, Bergamo, 2015.
- A. Giddens**, *Identità e società moderna*, Ipermedium Libri, Napoli, 1999.
- A. Giddens**, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- D. Giovannini** (a cura di), *Identità personale: teoria e ricerca*, Bologna, Zanichelli, 1979.
- F. Giovannelli** (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità. Nazione, sesso, gender, razza tra tradizione e traduzione*, Bulzoni Editore, Roma, 2005.
- B. Glaser, A. L. Strauss**, *The discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine Publishing Company, Chicago, 1967.
- E. Goffman**, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963; trad. it. *Stigma*, Bari, Laterza, 1970.
- E. Goffman**, *Interaction Ritual*, Allen Lane, London, 1972; trad. it. *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- L. R. Goldberg**, *Personality, demographics, and self-reported behavioral acts: The development of avocational interest scales from estimates of the amount of time spent in interest-related activities*, in C. R. Agnew, D. E. Carlston, W. G. Graziano, & J. R. Kelly (Eds.), *Then a miracle occurs: Focusing on behavior in social psychological theory and research*, Oxford University Press, New York, 2010.

- R. Gorden**, *Interviewing. Strategy, techniques and tactics*, Dorsey Press, Homewood-Illinois, 1975.
- S. L. Gordon**, *The Sociology of Sentiments and Emotion*, in M. Rosemberg e R.H. Turner (eds.), *Social Psychology. Sociological Perspectives*, Basic Books, New York, 1981.
- S. Grasselli, S. Murri** (a cura di), *La realtà dopo il cinema. Percezione, senso, azione nel mondo visto*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2010.
- C. Grassi**, *Sociologia della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- M. Groppo, V. Ornaghi, I. Grazzani, L. Carrubba**, *La psicologia culturale di Bruner. Aspetti teorici ed empirici*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999.
- M. Halbwachs**, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, 1950; trad. it. *La memoria collettiva*, trad. it. Unicopli, Milano, 1987.
- M. Heidegger**, *Holzwege*, Klosterman, Frankfurt a/M, 1950, trad. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.
- A. R. Hochschild**, *Work, Feeling Rules and Social Structure*, The American Journal of Sociology, Vol. 85, No. 3, 1979, pp. 551-575, The University of Chicago Press, Chicago; tr. it. M. Cerulo (a cura di), *Lavoro emozionale e struttura sociale*, Armando Editore, Roma, 2013.
- A. R. Hochschild**, *Per amore o per denaro. La commercializzazione della vita intima*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- M. Horkheimer, Th. W. Adorno**, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. inc., 1944; trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.
- C. E. Izard**, *Human Emotions*, Plenum, New York, 1977.
- I. C. Jarvie**, *Towards a Sociology of the Cinema*, Routledge & Kegan Paul, London, 1970; trad. it. *Una sociologia del cinema*, Franco Angeli, Milano, 1977.
- P. Jedlowski**, *Il sapere dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano, 1994.
- P. Jedlowski**, *Storie comuni*, Mondadori, Milano, 2000.
- C. G. Jung**, *L'io e l'inconscio*, Edizione integrale 1928, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- J. C. Kaufmann**, *L'entretien compréhensif*, Nathan, collection 128, Paris, 1996; tr. it. *L'intervista*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- S. M. Kosslyn**, *Ghosts in the mind's machine: creating and using images in the brain*, Norton, New York, 1983; trad. it. *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*, Giunti Editore, Firenze, 1989.
- M. Kundera**, *L'Identité*, Gallimard, Paris, 1997; trad. it. *L'identità*, Adelphi, Milano, 1997.
- M. Lacroix**, *Il culto dell'emozione*, Milano, Vita e pensiero, 2002.
- R. Langs**, *L'evoluzione della mente emotiva*, Fioriti, Roma, 1996.
- G. Lawrence** (a cura di), *Social dreaming. La funzione sociale del sogno*, Borla, Roma, 1998.

- J. P. Lebel**, *Cinéma et idéologie*, Editions sociales, Paris, 1971.
- P. Lejeune**, *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Éd. du Seuil, Paris, 2005.
- R. J. Lifton**, *The protean self*, New York, Basic Books, 1993.
- P. W. Linville**, *Affective Consequences of complexity regarding the self and the others*, in M.S. Clark e S.T. Fiske (a cura di), *Affect and Cognition: the 17th Annual Carnegie Symposium on Cognition*, Hillsdale, N.J., Erlbaum, 1982.
- M. Livolsi**, *Identità e progetto: l'attore sociale nella società contemporanea*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987.
- R. Lorenzetti, S. Stame** (a cura di), *Narrazione e identità*, Roma - Bari, Laterza, 2004.
- M. I. Maciotti**, (a cura di), *Biografia, storia e società. L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*, Liguori Editore, Napoli, 1985.
- M. I. Maciotti**, (a cura di), *La ricerca qualitativa nelle scienze sociali*, Monduzzi, Bologna, 1997.
- M. I. Maciotti**, *Memoria e identità - L'approccio qualitativo per la comprensione e l'interpretazione del reale*, in "La Critica Sociologica", 154-155, 2005.
- E. Malaguti**, *Educarsi alla resilienza. Come affrontare crisi e difficoltà e migliorarsi*, Edizioni Erickson, Trento, 2005.
- P. Malavasi, S. Polenghi, P. C. Rivoltella** (a cura di), *Cinema, pratiche formative, educazione, Vita e pensiero*, Milano, 2005.
- L. Malavasi**, *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*, Edizioni Kaplan, Torino, 2009.
- E. Mancino**, *Pedagogia e narrazione cinematografica. Metafore del pensiero e della formazione*, Guerini Scientifica, 2006.
- J. M. Marques**, *The black-sheep effect: out-group homogeneity in social comparison setting*, in D. Abrams e M. Hogg (a cura di), *Social identity theory*, Harvester, London, 1990.
- A. Marradi**, *Concetti e metodo per la ricerca sociale*, Giuntina, Firenze, 1984.
- A. Marradi**, *Raccontar storie. Un nuovo metodo per indagare sui valori*, Carocci, Roma, 2005.
- A. Marradi**, *Metodologia delle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- M. McLuhan**, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna in un classico del pensiero contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano, 1999.
- G. H. Mead**, *Mind, Self, and Society*, Ed. by Charles W. Morris, University of Chicago Press, Chicago, 1934; *Mente, sé e società*, Giunti-Barbera, Firenze, 1972.
- A. Melucci**, a cura di, *Creatività. Miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- A. Melucci**, *Il gioco dell'io: il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

- A. Melucci**, *The Playing Self. Person and Meaning in the Planetary Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 43. (Si tratta di una versione ampliata rispetto all'originale italiano pubblicato nel 1991 con il titolo *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Milano, Feltrinelli).
- A. Melucci**, a cura di, *Verso una sociologia riflessiva. Ricerca qualitativa e cultura*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- A. Melucci**, *Parole chiave*, Carocci, Roma, 2000.
- M. Merleau-Ponty**, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996; trad. it. *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore, Milano, 2004.
- R. K. Merton, P. L. Kendall**, *The focused interview*, American Journal of Sociology, vol. 51, pp. 551-547;
- C. Metz**, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968; trad. it. *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1980.
- C. Metz**, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union generale d'editions, Paris, 1977; trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Tascabili Marsilio, periodico mensile n. 175/2002, Marsilio Editori, 2006.
- M. Minuto**, *Il ruolo della mediazione nei processi cognitivi in L'animazione a scuola. Accoglienza, apprendimento, comunicazione*, Quaderni di animazione e formazione a cura di Animazione sociale e Università della strada, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1996.
- C. Montaleone**, *L'io, la mente, la ragionevolezza*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- M. Morcellini, P. De Nardis**, *Società e industria culturale in Italia*, Meltemi, Roma, 1998.
- E. Morin**, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris, 1956; trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.
- E. Morin**, *Le Paradigme perdu: la nature humaine*, Seuil, Paris, 1973; trad. it. *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?*, Feltrinelli, 1974.
- E. Morin**, *Le méthode, numéro 5: L'Identité humaine*, Seuil, Paris, 2001; trad. it. *Il metodo 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina, Milano, 2002.
- A. Moscariello**, *Breviario di estetica del cinema. Percorso teorico-critico dentro il linguaggio filmico da Lumière al cinema digitale*, Mimesis Edizioni, Milano, 2011.
- L. Mulvey**, *Sguardo, desiderio e identità di genere*, 1975, in D. Angelucci, a cura di, *Estetica e cinema*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- M. G. Musso**, *La società planetaria*, in P. De Nardis, (a cura di), *Le nuove frontiere della sociologia*, Carocci, Roma, 2000.
- T. H. Ogden**, *Al confine del sogno*, Astrolabio, Roma, 2003.

- A. Oliverio Ferraris**, *La ricerca dell'identità. Come nasce, come cresce, come cambia l'idea di sé*, Firenze, Giunti, 2002.
- A. Oliverio Ferraris**, *La forza d'animo*, Rizzoli, Milano, 2003.
- M. Olagnero, C. Saraceno**, *Che vita è. L'uso dei materiali biografici nell'analisi sociologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993.
- N. Palmer**, *Resilience in Adult Children of Alcoholics: a Non Pathological Approach to Social Practice*, in *Health and Social Work*, 22 (3), pp. 201-209, 1997.
- A. Palmonari**, *Processi simbolici e dinamiche sociali*, Il Mulino, 2001.
- R. E. Park**, *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, The American Journal of Sociology, XX, University of Chicago Press, Chicago, 1915.
- R. E. Park**, *Race and Culture*, Glencoe, III, Free Press, 1950, p. 249, in E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- T. A. Parry**, *Why We Tell Stories: The Narrative Construction of Reality*, Transactional Analysis Journal 27, 2, April 1997.
- G. Pecchinenda**, *Homunculus. Sociologia dell'identità e autonarrazione*, Liguori Editore, Napoli, 2008.
- P. Pesci**, *Benjamin e Deleuze, Il cinema del pensiero*, in *Il giardino dei pensieri, Studi di storia della filosofia*, settembre 2000.
- M. Pezzella**, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- I. Pezzini**, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008.
- C. Pinkola Estès**, *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, Ballantine Books, USA, 1992; trad. it. *Donne che corrono con i lupi*, Como, Frassinelli, 1993.
- H. Powdermaker**, *Hollywood: The Dream Factory*, Little Brown, Boston, 1950.
- R. Provenzano**, "Lo Spettatore Cinematografico", in M. Livolsi (a cura di), *Il Pubblico dei media. La ricerca nell'industria culturale*, Carocci, Roma, 2003.
- A. Putton, M. Fortugno**, *Affrontare la vita. Che cos'è la resilienza e come svilupparla*, Carocci Editore, Roma, 2015.
- F. Remotti**, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- L. Ricolfi** (a cura di), *La ricerca qualitativa*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1997.
- P. Ricoeur**, *Temps et Recit. Tome 2, La configuration dans le récit de fiction*, Points, Paris, 1991; trad. it. *Tempo e racconto, vol. II., La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano, 1987.

- P. Ricoeur**, *Soi-même comme un autre*, Seuil , Paris, 1990 ; trad. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993.
- G. Riefolo**, *Percorsi iconici della clinica*, in L. De Franco, M. Cortesi, (a cura di), *Ciak, si vive*, Magi, Roma, 2004.
- G. Rizzo**, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni 50 ad oggi*, Franco Angeli, Milano, 2014
- G. Rondolino, D. Tomasi**, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET Università, Torino, 2011.
- B. Rossi**, *Identità e orientamento, prospettive pedagogiche*, in F. Batini, R. Zaccaria (a cura di), *Per un orientamento narrativo*, Franco Angeli, Milano, 2000.
- B. Rossi**, *Pedagogia degli affetti*, Laterza, Bari, 2002.
- L. C. Rosten**, *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*, Harcourt Brace, New York, 1941.
- H. Rubin, I. Rubin**, *Qualitative interviewing: the Art of bearing data*, Sage, Thousand Oaks, 2005.
- A. Russell**, *Work, Feeling Rules, and Social Structure*, The American Journal of Sociology, Vol. 85, N. 3, 1979; tr. it. M. Cerulo (a cura di), *Arlie Russell Hochschild. Lavoro emozionale e struttura sociale*, Armando Editore, Roma, 2013.
- R. Rutelli**, *Dalla quotidianità allo schermo e ritorno : cinema e sociosemiotica*, Pisa, ETS, 2007.
- P. Santangelo**, *Le passioni nella Cina imperiale*, Marsilio, Padova, 1997.
- R. T. Sarbin**, *Constructing the social*, London, Sage, 1994.
- L. Sciolla**, (a cura di), *Identità: percorsi di analisi in sociologia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1983.
- L. Sciolla**, *L'identità a più dimensioni. Il soggetto e la trasformazione dei legami sociali*, Ediesse, Roma, 2010.
- M. Sclavi**, *L'arte di narrare e l'emergere di una rappresentazione interculturale del mondo*, in Animazione Sociale, Marzo, 1996.
- J. Seel**, *Reading The post-modern self*, in J. D. Hunter, (a cura di), *The question of identity*, University of Virginia Press, Richmond, 1998.
- A. Seganti**, *La memoria sensoriale delle relazioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.
- M. E. P. Seligman**, *La costruzione della felicità*, Sperling & Kupfer, Milano, 2003.
- C. Serino**, *Percorsi del sé*, Carocci, Roma, 2001.
- D. Short, C. Casula** (a cura di), *Speranza e resilienza. Cinque strategie psicoterapeutiche di Milton H. Erickson*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- A. Schütz**, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, J. Springer, Wien, 1932, trad. it. *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna, Il Mulino, 1974.

- A. Schütz**, *Collected Papers*, Den Haag, Nijhoff, 1962, 2 voll.
- A. Smorti**, *Il sé come testo. Costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Giunti, Firenze, 1997.
- P. Sorlin**, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier Montaigne, Paris, 1977; tr. it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979.
- E. Spector Person**, *By Force of Fantasy How we make our lives*, Penguin Books, Londra, 1996; trad. it. *Sogni a occhi aperti. Come la fantasia trasforma la nostra vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.
- D. Spinosa** (a cura di), *Ontologia del cinema*, Rivista di Estetica, nn. 46 (1/2011), Rosenberg & Sellier, Torino, 2011.
- C. Tagliabue, M. Repetto**, *La vita è bella. Alla ricerca dello spettatore perduto*, Il Castoro, Milano 2000.
- L. Tarantini**, *Lo sguardo che ascolta. Immagine e parola nell'interpretazione analitica*, Magi Edizioni, Roma, 2006.
- T. J. Thatchenkery, C. Metzker**, *Intelligenza valorizzativa. Vedere la grande quercia nella ghianda. Scopri l'abilità che sta dietro la creatività, la leadership e il successo*, Franco Angeli, Milano, 2007.
- T. Todorov**, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, Seul, 1982; trad. it. *La conquista dell'America: il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1984.
- A. Tudor**, *Sociology and Film*, in J. Hill e P. Church Gibson (a cura di), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- G. Turner**, *Film as Social Practice IV*, Routledge, London, 2006.
- M. Tournier**, *Le Vent Paraclet*, Gallimard, Paris, 1984; trad. it. *Il vento Paracletto*, Garzanti, Milano, 1994.
- R. Trentin** (a cura di), *Gli atteggiamenti sociali. Teoria e ricerca*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- A. Trobia**, *Sociologia del cinema fantastico. Il Signore degli Anelli in Italia: audience, media, mercato*, Kaplan, Torino, 2008.
- A. Tudor**, *Sociology and Film*, in J. Hill e P. Church Gibson (a cura di), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- G. Turnaturi** (a cura di), *La sociologia delle emozioni*, Anabasi, Milano, 1995.
- V. Turner**, *Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.
- G. Turner**, *Film as Social Practice IV*, Routledge, London, 2006.
- O. M. Valastro**, *Immaginario, narrazione e scrittura di sé: le pratiche narrative come spazio transizionale e luogo dell'immaginario per reincantare se stessi e il mondo*, in "Magma" vol. 4, n. 3 Luglio/Settembre

2006, Rivista elettronica - Periodico trimestrale specializzato in Approcci e metodologie qualitative. Direttore editoriale e responsabile: O. M. Valastro.

P. A. Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Libraire Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 1931; trad. Felice Ciro Papparo, *Sguardi sul mondo attuale e altri saggi*, Milano, Adelphi ("Biblioteca Adelphi" n. 289), 1994.

B. Valli, *Introduzione alla sociologia del cinema*, in F. Bonazzi (a cura di), *Itinerari di sociologia delle comunicazioni*, Franco Angeli, Milano, 1999.

S. Vanistendael, J. Lecomte, *Le bonheur est toujours possible*, Bayard Jeneusse, Paris, 2000.

G. Varchetta, *Formazione e apprendimento nelle immagini del cinema*, in V. Castello e D. Pepe (a cura di), *Apprendimento e nuove tecnologie. Modelli e strumenti*, Franco Angeli, Milano, 2010.

F. J. Varela, *Quattro pilastri per il futuro della scienza cognitiva*, Pluriverso, n. 2, 2000 (rist. Rivista Italiana di Gruppoanalisi, XVI, 3, 2002).

C. Variale, *Cervello, emozioni, prosocialità. Recenti acquisizioni neuropsicologiche e itinerari educativi in campo socio-affettivo*, Liguori Editore, Napoli, 2002.

G. Vattimo, *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, Paravia, Torino, 1997.

A. Volterrani, *Saturare l'immaginario. Per una nuova comunicazione sociale*, Exòrma Edizioni, Roma, 2011.

R. A. Wallace, Alison Wolf, *Contemporary Sociological Theory: Continuing the Classical Tradition*, Prentice Hall, USA, 1980; trad. it. *La teoria sociologica contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 261-309, pp. 318-337.

P. Watzlawick, *How real is real*, Vintage, UK, 1977; trad. it. *La realtà della realtà*, Roma, Astrolabio, 1976.

P. Watzlawick, *Insight may cause blindness. And other essays*, Zeig, Tucker & Theisen Inc. Publishers, Phoenix, USA, 2009; trad. it. *Guardarsi dentro rende ciechi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2007.

R. S. Weiss, *Learning from strangers. The art and method of qualitative interview studies*, The Free Press, New York, 1994.

H. Zimmer, *The King and the corpse. Tales of Soul's Conquest of Evil*, Princeton University Press, Princeton, USA, 1971; trad. it. *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milano, 1998.