

Rossella Valdrè*

L'adolescente nei processi giudiziari Adolescenza e cinema: riflessioni psicoanalitiche, cinematografiche e riflessi giuridici

English title: The adolescent in the judicial processes. Adolescence and cinema: psychoanalytic and cinematographic considerations and judicial consequences.

Abstract: The article looks at the adolescent figure in judicial processes as faced by the cinema of yesterday and today. It represents the theoretical basis of our work, the concept that cinema reflects, before and better than other arts, is reality, and it can represent real-time changes. Firstly, we introduce the adolescent psychodynamic profile that highlights the main features, then we make to a cinema excursus from neorealism and the 40s to contemporary films, to which the AA devotes more time: we can see how the adolescent role and figure has changed completely, in parallel with the change in the society, is the changing psychological structure. The AA chooses two points of observation of the more deeply change already happened: the decline of the Father, and therefore of the Oedipus complex, and of the aggressiveness expression. Some cinematographic examples express this 'anthropological mutation'. Among contemporary films having adolescents as protagonists, the AA proposes four of them that present a more deep analysis of these topics: *We Need To Talk About Kevin*, *Funny Games*, *elephant* and *Mommy*.

The latter is of outstanding interest both for the psychologies and for the for the film directors, the AA devotes specific space; they treat all the modern aggressiveness that stands today for its apparent absence of reasons. The work ends with the scene that the AA called 'the denied scene': only a little number of films enters directly with the camera in the growing process of an adolescent, making questions still unanswered. The everyday of justice perhaps will bore the public, or it is still lacking if an adequate language beside the *before* and *after* of the trial, outside the success of the biggest cases, the adolescent in judicial contexts is still a non representable.

Keywords: Cinema, adolescence, justice, contemporary film, father downfall, aggressiveness changes.

* Psichiatra e psicoanalista membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana (S.P.I.) e dell'International Psychoanalytical Association (I.P.A.) (email: scarlet@cocco.net).

L'adolescenza è l'età critica per eccellenza, l'età dei primi conflitti tra la morale assoluta e la morale relativa degli adulti, tra la purezza del cuore e l'impunità della vita.

(Francois Truffaut)

Introduzione

Procederò, in questo mio lavoro, poiché il tema sarebbe immenso, secondo alcuni assunti di base che possono fare da baricentro al filo del discorso: il primo, e più importante, è che «il cinema segue la realtà, “è la lingua parlata della realtà”» (Pasolini, 1991), la «sua fisicità onirica» (p. 172) lo rendono trasversalmente raggiungibile a milioni di spettatori di ogni età e censo, e *precede* la letteratura; perciò, niente meglio del cinema testimonia in tempo reale, e a volte anche in anticipo, i cambiamenti del clima sociale e quindi anche della famiglia e dell'adolescente. Da questo assunto di base ne derivano i seguenti: come è mutata la famiglia nucleare occidentale (solo di questa ci occupiamo in questo lavoro) negli ultimi decenni, come l'adolescente e soprattutto il pre-adolescente – confine d'età ancora più fragile e giuridicamente mal definito – si è adattato ad essa, quali le possibili risposte che la psicoanalisi e l'ambito giuridico possono congiuntamente fornire o, almeno, fornire di senso,

Procederò attraverso un breve profilo della personalità dell'adolescente, secondo la visione psicoanalitica, ormai ampiamente collaudata; per proseguire con un breve excursus cinematografico della figura dell'adolescente nei film da ieri ad oggi (excursus necessariamente parziale e del tutto personale) segnando le differenze e individuando, nei film contemporanei, più numerosi ed interessanti, dei distinguo tematici di fondo. Mi soffermerò poi su alcuni film particolari e recenti che mi sono sembrati specificamente adatti al nostro discorso. I film scelti per una riflessione un po' più approfondita sono: *E ora palliamo di Kevin* (di Limney Ramsay, 2011)¹; *Funny Games* (di Michael Heneke, 2007) ed *Elephant* (di Gus Von Sant, 2003) che accomuno, e *Mommy* (di Xavier Dolan, 2014).

Perché la scelta? Questi in particolare, ma tutto l'excursus che presento, testimonia il grande vero salto di paradigma, la vera mutazione antropologica della famiglia contemporanea, di cui ho scelto due angolature di analisi, di interesse sia per lo psicoanalista che il per giurista: l'eclissi del padre e del complesso edipico, e la trasformazione espressiva dell'aggressività adolescenziale.

¹ Per un approfondimento si veda: Valdrè, R. (2014a), *We need to talk about Kevin* (v. bibliografia).

Come il cinema sa raccontare l'eclissi paterna?

Come le nuove forme di aggressività?

Questi mi paiono i due maggiori mutamenti intercorsi negli ultimi anni nei nostri ragazzi, in uno spettro che va dal totale smarrimento identitario con grave aggressività agita (*Mommy, Elephant, Funny Games*) ad un decrescendo di situazioni più sfumate che ritroviamo in tutti gli altri film presentati.

Concluderò con una breve nota riflessiva tra cinema e giustizia: la scena negata.

Seguirà, nella filmografia finale, oltre ai film discussi nel lavoro, un elenco di film aggiuntivi per un ulteriore approfondimento delle tematiche affrontate.

Il profilo adolescente: un personaggio in cerca d'autore

Fase di passaggio per eccellenza, l'adolescenza è un crocevia cruciale dal punto di vista fisico, emotivo, psichico, ideativo, come mai prima nella vita. Spesso con un balzo vistoso, altre volte più gradualmente, il bambino di ieri cambia letteralmente sotto i suoi stessi occhi e *non si riconosce* più: derealizzazione e depersonalizzazione sono comuni «sintomi» fisiologici, ma avvertiti come molto penosi, da molti adolescenti soprattutto in quel delicato crinale della pre-adolescenza, in cui tutti questi mutamenti devono ancora assestarsi. Un quattordicenne, si può dire, è in genere più confuso e sofferente di un diciottenne, benché questa, come ogni semplificazione, sia riduttiva. Il processo adolescenziale, se possiede ampie caratteristiche comuni che ne consentono oggi, infatti, una materia di studio e trattamento psicoanalitico a sé stante (concetto, questo, che non trova accordo unanime tra gli Autori), è anche processo squisitamente soggettivo in ciascuno. Dal punto di vista psicoanalitico, quali le caratteristiche di fondo, al di là dei tratti soggettivi?

La più profonda ed importante è *l'esperienza luttuosa*: tramontato il complesso edipico (se le cose sono andate sufficientemente bene e il ragazzo non è rimasto fissato alla posizione infantile), il bambino non è più bambino e non ancora adulto, in quella paludosa «zona di mezzo» deve lasciare le certezze dell'infanzia (anche di una *brutta* infanzia), l'investimento totalizzante sui genitori e sugli adulti, su un corpo che conosce e di cui si fida, oggetto fino ad allora di piacere autoerotico, per avventurarsi in un territorio assolutamente nuovo, impervio, sconosciuto. Lasciare il noto per l'ignoto, prima che una conquista, è sentito dalla psiche un lutto, una perdita, e perciò così tanti adolescenti non vogliono crescere. Vedremo come la filmografia, soprattutto recente (poiché la contemporaneità incentiva questi ritardi) ben testimonia questa difficoltà.

Dove c'è un processo di lutto c'è sempre una potenzialità *depressiva*; è perciò che Cahn (1998) vede ovunque presente la depressione in adolescenza, in uno spettro che va dalla più comune e nevrotica alla più tragica e psicotica. Concordo in pieno con ciò, e soprattutto con il *mascheramento* della depressione in adolescenza; sia l'operatore di giustizia sia lo psicoanalista devono sempre tener presente che in agguato sotto comportamenti di segno opposto, provocatori, oppositivi o maniacali, cova la depressione, e che tali comportamenti, non visti o sottostimati, si ribaltano non di rado in suicidio. L'espressività adolescenziale, molto più che nell'adulto, è oltremodo *ambigua*, e trarre in inganno sembra essere una delle sua attività preferite. Sentimenti depressivi, di inadeguatezza e labile assetto narcisistico possono mascherarsi in condotte di *rischio*, di *sfida*, comuni in adolescenza e capaci di spaventare gli adulti; possiamo spingerci a dire che il rischio è tipicamente adolescenziale, quale sfida onnipotente della morte. Alle condotte a rischio non va tuttavia attribuito solo un valore di ricerca di piacere, di sensazione – *sensation seeking* (Zuckerman, 1971) – come ad esempio con l'uso di sostanze, ma anche un valore formativo, di adultizzazione, di progressiva ricerca di sé attraverso il rasentare i limiti, il misurarsi. Il crinale è sottile, e i più fragili possono cadervi; ma è indubbio che in tutte le epoche, la ricerca del rischio ha svolto anche un ruolo emancipatorio ed evolutivo costituendo una specie di «rito» sostitutivo ai mancati riti di iniziazione che la cultura non prevede più (si pensi ai viaggi, a certi sport pericolosi, ecc.). L'adolescente sfiora sempre la morte. Si mette sempre alla prova e mette l'altro sempre alla prova.

Al lutto per gli oggetti edipici (quasi sempre i genitori, ma anche le figure di riferimento che li hanno sostituiti, o insegnanti di particolare valore), un tempo idealizzati, fa seguito un crollo seguito dal suo doloroso opposto: la de-idealizzazione. La caduta degli dei non è mai senza dolore, né senza conseguenze. All'idealizzazione segue sempre l'altra faccia, l'ombra della persecuzione. Questo spiega l'improvviso odio, l'ostilità a volte fortissima degli adolescenti, soprattutto i pre-adolescenti, verso le stesse figure che prima tanto amavano: dei genitori e degli insegnanti non c'è più niente che vada bene. Si vergognano ad uscire con loro, ne contestano le idee, le regole, i valori, le abitudini; oggi, che il sano spirito di contestazione è venuto meno, più semplicemente gli adolescenti oppongono ai genitori la porta chiusa della cameretta, inviolabile, invalicabile, silenzi cui fa da complice la tecnologia, il muro di cinta del gruppo dei pari. Anche su questo, molta filmografia contemporanea ha sviluppato tutta una sua narrazione, anche italiana, non sempre di qualità. In genere i genitori entrano in crisi rispetto a questa esigenza di isolamento dell'adolescente che li esclude, faticano a rispettarne i 'segreti'; ritengo sempre valido il saggio suggerimento di Winnicott (1976) che invitava a non fare nulla, non nel senso di una mera passività, ma di

usare attivamente il tempo, attendere che la «bonaccia»adolescenziale, semplicemente, passasse, senza farsi distruggere. È di estrema importanza, infatti, per Winnicott, e possiamo farne esperienza quotidiana, *la sopravvivenza dell'oggetto* di fronte all'aggressività dell'adolescente: tu vuoi farmi fuori ma io resisto, e resistendo ti provo che la tua rabbia e distruttività non sono onnipotenti. Operazione certo molto difficile, ma rappresenta spesso il punto di svolta della terapia di questi ragazzi, soprattutto se antisociali o borderline e, nei casi giudiziari, delle cosiddette «messe alla prova»: il contenimento in luogo di cura funziona se il contenitore, sia fisico, sia soprattutto emotivo nella sopravvivenza agli attacchi provocatori, sopravvive alla distruttività, come la madre è sopravvissuta agli attacchi al seno del bambino, elaborandoli e non restituendoli in digeriti e pieni della stessa rabbia².

Vedremo in *E ora parliamo di Kevin* l'importanza della madre, Eva, unico oggetto che Kevin, sterminatore che uccide il padre, la sorella e fa strage di diversi compagni di scuola, risparmia. Non era una madre idealmente amata ma ambivalentemente amata, la più resistente ai suoi attacchi, e questa resistenza sarà indispensabile alla (forse) possibile ripresa di una soggettivazione in Kevin.

Se le figure genitoriali non si configurano più come riferimenti – ed oggi, ancora meno, vista la maggiore fragilità dell'adulto e la pericolosa tendenza alla *parità* e annullamento delle *differenze* tipiche delle famiglie contemporanee – il riferimento privilegiato dell'adolescente diventa il *gruppo dei pari*. Se il rapporto con l'adulto è marcato da forte ambivalenza, da un lato criticato e disprezzato, dall'altro ricercato con grande bisogno di essere emulato (Meltzer, 1987), quello con il gruppo dei pari svolge, invece, per un periodo più o meno lungo, una funzione che è insieme *protettiva* (rispetto agli attacchi esterni ed interni del sé), *soggettivizzante* ma anche *regressivizzante* (aiuta a crescere come individui ma anche a cullarsi nella regressione) e consente il distacco definitivo dalla famiglia, per separarsene poi, se in seguito avvengono investimenti oggettuali specifici (la prima «cotta»). Nelle sue derivate più patologiche, per i più fragili, il gruppo può diventare branco, gruppalità dove il soggetto si perde e acquista i connotati dell'altro quali una sorta di Io vicario, potendo compiere, rafforzato dal branco, crimini che non commetterebbe da solo. Anche qui la cinematografia, soprattutto americana, è ampia e ne vedremo, tra gli altri, due notevoli esempi con *Funny Games*, piccolo 'branco' di due ragazzi, ed *Elephant*: tutti crimini che abbiamo ragione di supporre il soggetto singolo non avrebbe messo in atto.

² Chi scrive, prima di diventare psicoanalista a tempo pieno, negli anni 2000, per alcuni anni è stata responsabile di Comunità terapeutiche Psichiatriche, una delle quali ad utenza minorile, i cui ospiti erano quindi tutti ragazzi con «messa alla prova». L'esperienza fu molto difficile e, qualche anno dopo, venni a sapere che la CT era stata chiusa.

Questo ci conduce al nucleo centrale del conflitto adolescenziale: l'identità. Se una completa e solida identità si può dire mai del tutto raggiunta lungo l'intero corso della vita, è nell'adolescenza il nodo cruciale in cui si gioca la partita. Il corpo cambia repentinamente, i caratteri sessuali secondari si sviluppano e dalla bisessualità inconscia del bambino freudiano «perverso polimorfo», l'adolescente è portatore ora di un corpo sessuato – maschio o femmina – nel quale in genere si ritrova ma può non essere così (come vedremo segnalato in *Arianna*), deve acquisire un *orientamento* sessuale che, quando non incontra come spesso avviene l'eterosessualità, è ancora oggi fonte, soprattutto agli inizi, di angosce, sensi di colpa e confusioni identitarie. Ma non c'è solo l'identità sessuale; c'è il proprio essere nel mondo. La vita si complica, e si arricchisce, con la comparsa del *pensiero astratto*: iniziano le fasi 'leopardiane', il domandarsi il perché dell'esistenza, il senso della vita, tormentosi quesiti assenti nel bambino e che possono prendere diverse strade: o sfiorire naturalmente col tempo, o sfociare, nei più fortunati e talentuosi, in passioni culturali, o restare il soggetto fissato libidicamente in paludi del pensiero senza sbocco, senza meta, fino al suicidio. Altre fasi cosiddette di passaggio della vita, come la mezza età, sono anch'esse assai delicate in quanto segnate da perdite (se si vuole, tutta la vita è un processo luttuoso), quali il pensionamento, la crescita dei figli, la perdita della fertilità, lo stesso invecchiare e tutto questo richiede complessi rimaneggiamenti interni, ma l'adolescenza ha la forza e la potenza di essere il *primo* di questi passaggi: dalla qualità di come supereremo questo, dipenderà la capacità di superare anche i successivi.

Alcuni Autori, come i Laufer (1984) hanno infatti dato enorme importanza alla centralità del corpo sessuato in adolescenza e al suo rifiuto quando avvengono quelli che chiamano 'breakdown evolutivi': il processo di crescita si arresta. Sono casi tutt'altro che rari: patologie come l'anorexia e tutto lo spettro dei disturbi alimentari ma non solo, le tossicomanie, sono tutti tentativi di interrompere il processo identitario, che comporta anche l'accettazione di un corpo sessuato. Autolesionismi, attacchi al sé, diffusione di mode anche benigne come piercing e tatuaggi sono tutte modalità di maneggiare e tentare di controllare un corpo che cambia. Credo che, tra i film segnalati, *Il giardino delle vergini suicide*, capolavoro d'esordio di Sophia Coppola, sia a mio parere leggibile soprattutto in questa chiave, come rottura di un processo di soggettivazione sentito come troppo difficile. Insieme al pensiero astratto, si introduce la dimensione del *tempo* che ne fa da corollario (Pelizzari G., 2005): il bambino non ha tempo, vive in una sorta di oggi dilatato, al massimo si arriva a 'dove andiamo domani'; l'adolescente invece scopre la caducità, la fine delle cose, perché la sua infanzia è finita. Sul piano profondo, istanze come Ideale dell'Io e super-io vanno mutando; si dice che gli adolescenti sono spesso severi con

se stessi, e ciò è vero e trova la sua corrispondenza inconscia con la particolare severità del Super-Io, spesso non legato alla severità reale dei genitori, anzi, il ragazzo tende a punirsi da sé. È importante quella che Giacomina (2005) chiama «rinegoziazione della posizione depressiva»: il Super-Io, in altri termini, da persecutore punitivo deve farsi protettivo, un amico dentro di noi, mentre l'Ideale dell'Io un realistico, e non onnipotente, ideale a cui tendere.

Non necessariamente, occorre patologizzare questi fenomeni, o curarli in terapia; ricordando la paziente attesa della bonaccia di Winnicott, l'adolescenza *non* è una malattia e il processo, con modalità proprie di ognuno ma attraverso comuni denominatori presenti in tutti, dovrebbe infine trovare una sua strada, un suo autore. Questo personaggio in cerca d'autore che è l'adolescente dovrebbe, auspicabilmente, trovare una *sua* identità, se stesso: è uno dei maggiori pericoli, a mio avviso, quasi più che una 'cattiva' identità, la sua assenza, il vuoto identitario, la gregarietà. Anche di questo, vedremo degli esempi filmici, essendo un assetto diffuso nella cultura oggi.

Oggi, cosa sta avvenendo? Tutto questo travaglio già complesso in sé, è ritenuto da molti più difficile. L'adolescente è più solo rispetto ad adulti eccessivamente paritari, lo scarto tra le generazioni è diminuito nell'illusione post-sessantottina di *essere tutti uguali*, con la conseguenza di aver privato i ragazzi di riti di passaggio e limiti e conflitti che facevano parte del normale bagaglio psichico necessario allo sviluppo. Senza Padri, senza limiti, contro chi mi ribello? Le generazioni precedenti si sono illuse che *più libertà rendesse più liberi*: è vero invece il contrario. Se non ci sono limiti esterni, il ragazzo andrà a costruirli attingendo al super-io interno, molto più severo e punitivo; poiché non si può giocare una partita senza regole, sarebbe il caos. Nessuno come gli adolescenti ci chiede regole, limiti, negoziati con intelligenza e flessibilità; ma su questo torneremo.

L'odio e la rabbia, naturalmente presenti negli adolescenti, possono pertanto volgersi pericolosamente verso il sé non avendo più scopi e adulti o ideali da combattere, come osserviamo in molti in casi, in molti film presentati e nei tre che ho scelto ad esempio.

Concluderei pertanto questa breve rivisitazione dello scenario adolescente dal punto di vista psicoanalitico con uno sguardo sull'oggi: alle maggiori potenzialità che gli stimoli contemporanei offrono, si contrappone quella che chiamerei più che una scomparsa (in quanto fantasma inconscio, più che sparire tende a trasformarsi) un pericoloso, ambiguo livellamento delle differenze che, mentre promette emancipazione, tradisce la promessa incastrando, come si vede ogni giorno, i ragazzi proprio nell'impossibilità di conflitto (contro chi?) e di scopo (perché, se lo ho già?).

In questo senso il ragazzo è più solo; nella ri-edizione del complesso edipico che l'adolescenza comporta, trova degli adulti-pari spaventati dalla

vita quanto lui, che è lui spesso a dover consolare, in ruoli ribaltati che non è inusuale osservare.

Vediamo come il cinema, a partire dal nostro Neorealismo, ha saputo narrare per immagini questo enorme cambiamento.

Un excursus cinematografico tra ieri e oggi attraverso due grandi mutazioni: dal conflitto edipico al declino del Padre, dall'aggressività per necessità alla banalità del male

Se abbiamo aperto dicendo che il cinema *parla* il linguaggio della realtà, una cosa è certa: da comprimario dell'adulto, piccolo eroe che doveva superare mille ostacoli alla *Oliver Twist* per ottenere riscatto, l'adolescente è diventato protagonista. Così come nella vita: ci si occupa molto più di adolescenti, li si studia, sono oggetto di dibattito, verosimilmente meno numerosi che in passato poiché si fanno meno figli, il cinema ha ben riprodotto questo fenomeno di cui denuncerei però la sottile l'ambiguità: se da un lato l'adolescente è uscito dalla zona d'ombra che lo vedeva all'oscuro dell'adulto, né bambino né grande, relegato in parti minori «di appoggio», la centralità che ha oggi in moltissimi film, quasi la metà della filmografia moderna, anche autoriale, ha finito per esiliare paradossalmente il mondo adulto, lasciando di nuovo l'adolescente solo, solo tra i pari in una continua, ininterrotta conversazione (*talking*), o in compagnia dei social network, eternamente connesso. Dunque, se da un lato è vero che il cinema, perfettamente riproducendo la realtà, impone l'adolescente come frequente protagonista (e questo è certo un segno di interesse) dall'altro non manca di riprodurre il reale segnalando l'esilio dell'adulto, adulto che volentieri si sottrae alla responsabilità e lascia pieno campo ad una generazione senza padri, totalmente autoreferenziale.

L'assunto di base del mio contributo riconosce nel cinema, più di ogni altra forma artistica, la capacità *immediata e intuitiva* di cogliere l'evoluzione della società, dell'uomo e quindi anche dell'adolescente; in quanto, secondo questo assunto:

Il cinema esprime la realtà con la realtà. La realtà non è che del cinema in natura. L'intera vita è cinema naturale e vivente. Il cinema non è dunque che il momento 'scritto' di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella realtà (Pasolini, 1991).

Attraverso i due vertici che ho scelto (consapevole che ne esistono altri, ma sembrandomi questi rappresentativi sia del mondo adolescenziale sia della società *tout court*) cioè il declino della famiglia edipica per come descritta a Freud e il cambiamento delle forme di aggressività adolescenziali, il tentativo è cercare di scoprire come il cinema, attraverso alcuni film suf-

ficientemente noti e d'autore, ha saputo seguire, o talvolta *anticipare* questo cambiamento. L'uso «tecnico» del visivo, come vedremo in *Mommy*, e dell'immaginario che accede direttamente all'inconscio, è la chiave della magia e della sua eternità capace di raggiungere platee molto più vaste ed eterogenee, ad esempio, della letteratura. Non seguirò necessariamente un percorso cronologico ma piuttosto *associativo*, secondo linee tematiche che possono non essere lineari nel tempo.

Cominciamo con *l'aggressività*. La pulsione distruttiva, la rabbia, il gusto per la violazione è una delle pulsioni più forti nel mondo interno dell'adolescente, da sempre. Le pulsioni sono ora al massimo della loro forza, e il ragazzo è improvvisamente chiamato a farvi fronte.

Se guardiamo i capolavori del nostro Neorealismo (periodo d'oro del cinema italiano che lo ha reso noto, e ha reso nota l'Italia in tutto il mondo) vediamo intanto che, attingendo direttamente dalla realtà, è la prima forma di cinema che mette in scena i bambini, spesso pre-adolescenti presi dalla strada, i poveri figli del primo dopoguerra. Nessun infingimento né edulcorazione dell'infanzia; il bambino non è più bambola e diventa, al pari dell'adulto, soggetto ferito dalla povertà e dalla crisi. I giovanissimi protagonisti (ripetiamo: protagonisti) di film diventati *cult* quali *Sciuscià* (De Sica, 1946), *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948), *Accattone* (Pasolini, 1961) e *Mamma Roma* (Pasolini, 1962) solo per citarne alcuni, sono tutti piccoli delinquenti, tutti finiscono in quello che al tempo si chiamava riformatorio o dietro le sbarre. Ma perché li guardiamo come capolavori irripetibili oggi? Il punto centrale, sul pianto tematico, è che si è assistito allo *shift dell'aggressività da necessità a piacere*.

In genere, infatti, è il *furto*, e non l'omicidio o l'atto sadico, ad accomunarli. I due lustrascarpe di *Sciuscià* sono coinvolti *senza volerlo* in un furto e finiscono in prigione, uno dei due muore, il loro ingenuo sogno è possedere un cavallo, simbolo di libertà, non di ricchezza. Non c'è speranza neanche per il Bruno di *Ladri di biciclette*, in una guerra tra poveri che li vede perdenti, lui e il padre, ma solidamente legati, in una Roma incredibilmente povera³. Saranno ancora gli adolescenti, con ancora più disperazione e totale assenza di speranza e riscatto, i protagonisti, nei primi anni '60, di *Accattone* e *Mamma Roma*, dalle trame differenti ma che unisco per il comun denominatore ancora più desolato rispetto al primo neorealismo: se lì avevamo le rovine della guerra, qui lo sfacelo della mutazione antropologica che, avendo fatto del cittadino un consumatore, ha definitivamente escluso i poveri dal progresso. Sia Vittorio (Accattone) che Ettore,

³ Si noti che i due film, voluti entrambi fortemente da De Sica in anni successivi, non ebbero all'inizio alcun successo su un pubblico abituato ai «telefoni bianchi», e solo successivamente furono riconosciuti in tutto il mondo.

il figlio di Mamma Roma, prostituta che cerca di lasciare il mestiere e fa di tutto per mettere il figlio sulla buona strada, sono ladruncoli borgatari, tirano a campare, non vanno a scuola, non hanno scopi, non hanno pensieri. Sono poveri, è vero, sottoproletari, ma il regista-poeta intuisce qui i germi di una povertà che diventerà in seguito la povertà emotiva, ideativa, valoriale, degli adolescenti dei nostri giorni, quelli che Benasayag e Schmit (2003) hanno chiamato in un felice saggio «l'epoca delle passioni tristi»⁴. Sia in De Sica sia in Pasolini, i più attenti a rappresentare i pre-adolescenti in quest'epoca, domina la piccola delinquenza per necessità, l'assoluta mancanza di speranza di una vita migliore, la totale inutilità e persino, in *Mamma Roma*, il luogo di detenzione diventa luogo dove il ragazzo muore come un Cristo in croce (ispirato al Cristo del Mantegna), simbolo del sacrificio di ogni povero al capitalismo.

Per i giovani poveri non c'è speranza, né per i loro genitori; Mamma Roma dovrà tornare a prostituirsi, il padre di Bruno non riavrà la sua bicicletta e, anzi, la folla difende il ladro. Lo spettatore è portato ad empatizzare con questi personaggi, tragici ed epici a loro modo, prigionieri incolpevoli, che pagano pene enormi per furti ridicoli (una radiolina...), rappresentando l'enorme iato tra la Giustizia e la Pena (poiché ancora non si parlava di cura e di attenzione ai minori).

Nei film contemporanei, è rarissimo vedere ragazzi che rubano per necessità, per *vera* necessità; è persino raro vedere il furto, in quanto in un mondo (occidentale) saturo di oggetti materiali, l'aggressività non si dirige verso quella fonte, ma ne deve trovare altre. Unici eredi, molto raffinati, del cinema neorealista si possono considerare i belgi fratelli Dardenne e l'inglese Ken Loach, i quali però solo saltuariamente si occupano di adolescenti in difficoltà economica, e che quindi commettere crimini; ma non si può dire sia l'adolescente, l'oggetto della loro indagine, quanto piuttosto la *working-class* nel suo insieme.

Dove il furto compare è curiosamente in un piccolo film, tratto da una vicenda vera avvenuta a Los Angeles intorno al 2009, dove paradossalmente sono *ragazzine ricche a rubare ai ricchi*: *Bill Ring* (di Sophia Coppola, 2013). La «banda della bigiotteria» si intrufolava in ville miliardarie non limitandosi a rubare, ma vestendone gli abiti, in una sorta di shopping compulsivo e messa in scena teatrale (ragazzine a loro volta ricche, senza alcun bisogno ovviamente): è questa *mise en scène* la parte più interessante del

⁴ I due psichiatri esperti in adolescenza avevano notato un curioso aumento di casi di patologie in adolescenti che non rientravano né nelle psicosi né nelle nevrosi, caratterizzate da disinvestimento, apatia, inerzia. Con riferimento spinoziano, definirono questa «nuova» preoccupante psicopatologia muta e pervasiva tra i ragazzi del nostro tempo «la passione triste», da non confondersi con il processo del lutto, visto nel testo che altra cosa e che fa parte della vita psichica sana.

film. In totale assenza dei genitori – e ci colleghiamo qui al nostro altro filone, la caduta della famiglia – le ragazzine non rubano *per avere, ma per essere*, per essere qualcuno, in una totale assenza identitaria. Il crescendo di villa in villa diventa sempre più drogato finché non arriva, beneficamente, la polizia, quello che Autori psicoanalitici hanno definito «fare l'Edipo con la polizia» (Nicasi, 2013): la polizia, l'agente, diventa quel «terzo» essenziale e assente nella famiglia e nel sociale contemporaneo. In questo senso, l'operatore di giustizia può essere di aiuto essenziale.

Torniamo all'aggressività, e al salto di paradigma (Khun, 1962) dalla necessità al godimento, o comunque a scopi scissi dalla necessità. Bisognerà arrivare ad *Arancia Meccanica*, esattamente dieci anni dopo, nel '71, con un altro genio lungimirante come Stanley Kubrick, per avere il primo, all'epoca scioccante film sul Male il quanto tale, su una banda di adolescenti con tutte le caratteristiche adolescenziali che conosciamo (gruppo, fidelizzazione al capo, aggressività potenziata dal branco) ma con la «novità» di una scorbiana di Male puro, senza scopo altro che non sia la scarica di piacere sadico, il suo godimento, il suo trionfo su vittime inermi. La seconda parte del film, incentrata sulla presunta «cura» dell'aggressività operando sul cervello del protagonista (temi in voga all'epoca), è a mio parere la meno riuscita ed esula da nostro scopo. Con *Arancia Meccanica*, si apre un filone che gli Stati Uniti anticipano sul cinema europeo e certamente italiano, che ha trovato piena conferma nella realtà da allora ad oggi (si pensi a quanti delitti di e tra adolescenti riempiono oggi i fatti di cronaca e occupano per mesi i mass media, anche a rischio di fattori emulativi) e che ha trovato la sua geniale radicalizzazione nei film che vengo a proporre come esemplificati di quella che ho chiamato la banalità del male nel cinema (adolescenziale) contemporaneo (Valdrè, 2014b).

E ora parliamo di Kevin (*Lynne Ramsay, 2011*), *Funny Games* (*M. Heneke, 2009*) e *Elephant*⁵ (*Gus Von Sant, 2003*)

Se è vero che con *Arancia Meccanica* si apre, nel cinema e nella vita, il filone assolutamente inedito di un'aggressività adolescenziale che è pura scarica di sadismo e pulsione di morte, a ben rivedere il film (oggi, infatti, già datato), il protagonista era pur sempre portatore di una qualche biografia, di una storia di abusi, povertà e degrado che lo portavano a vagare per le strade, prima di diventare un omicida, a meditare il suicidio (come in

⁵ Il titolo fa ironicamente riferimento al detto per cui si tende a non vedere l'enormità sotto i nostri occhi, l'elefante nella stanza: i due ragazzini hanno avuto modo e tempo di preparare indisturbati la strage, e il film lo racconta tecnicamente con eccellenti flash-back all'interno della giornata.

una lontana eco del vagare di Raskol'nikov in *Delitto e Castigo*), mentre tutto questo si perde in *Funny Games*, *Elephant* e *Kevin*, che, pur essendo storie diverse, unisco per comodità rispetto allo scopo della nostra osservazione. È come se nei quarant'anni che ci separano da *Arancia Meccanica*, il cinema avesse saputo brillantemente rappresentare l'opacità del Male dei vari Erika e Omar che hanno assillato la nostra cronaca, e molti altri: adolescenti che uccidono, talvolta eccitati sotto effetto di sostanze che li rendono onnipotenti, spesso in due o piccoli gruppi o da soli, quando interrogati non mostrano pentimento, sorprendono ai processi per la loro freddezza, quell'assenza di emozione e senso di colpa che la vecchia psichiatra chiamava «psicopatia» e la psicoanalisi collega a carenza dell'istanza super-egoica, che talvolta sembrano avere un lento, parziale beneficio dalla detenzione, che consente l'allontanamento dall'ambiente che ha stimolato il delitto, la progressiva presa di coscienza di ciò che è avvenuto e forse, nel tempo, una responsabilità. Tutti e tre i film hanno elementi in comune e tratti caratterizzanti.

L'elemento in comune è l'assoluta assenza di motivazione al crimine: i due ragazzi di *Funny Games*, i due di *Elephant* e il solitario *Kevin* non hanno *alcuna ragione apparente* per uccidere. Nel primo, come evoca il titolo, si tratta di un *gioco*, un gioco divertente due ragazzini eleganti, si presentano alla porta delle villette di un quartiere residenziale e con una banale scusa si intrufolano. Il loro aspetto gentile e i guanti bianchi da ragazzini che giocano a golf non insospettisce le buone famiglie che li accolgono; si percepisce subito che uno è il leader e l'altro, spregiativamente chiamato «Ciccìa», il subalterno, e da lì inizia un clima di crescente follia, di richieste fatte alla famiglia sempre più pretestuose, violente, in un vortice di cui si perde il senso, fino ad uccidere «in guanti bianchi» tutti i personaggi per poi tranquillamente passare a suonare ad un altro campanello. E il gioco ricomincia. Dei due ragazzi non sappiamo niente: né passato, né futuro. Bloccati nell'oggi dell'immagine, non mancano gli ammiccamenti alla cinepresa, chiara critica al culto contemporaneo dell'immagine che ritroviamo anche in *Kevin* e riportato in non pochi giovani assassini: *volevo essere visto*.

In un mondo in cui nessuno mi vede, le ragazzine di *Bill Ring* rubano *per essere e non per avere*, gli omicidi in guanti bianchi vogliono che la telecamera li riprenda e sarà una delle poche cose che dirà Kevin, ai mille perché della madre: per essere visto. Come molti adolescenti, anche Kevin è vittima di una certa idolatria dell'immagine – «sei quello che appari» – dice alla madre. In questo film abbiamo il raro vantaggio di seguire tutto lo sviluppo di un bambino, dalla nascita, anzi da quando i genitori lo fantasticano e lo aspettano, fino al giorno della strage – come in *Elephant*, è evocata la famosa strage al liceo Columbine di Denver che molto scosse le

coscienze americane, compiuta da adolescenti – minuziosamente preparata da Kevin. Bambino atteso e amato, primogenito di una famiglia tipica della middle-class colta che lo attende con affetto, è fin da subito un bambino insopportabile, irragionevolmente cattivo, sgradevole, che non gioca, fa del male agli altri, ne gode. L'autrice del romanzo da cui è fedelmente tratto e la regista sono riuscite nella non facile impresa che il New York Times definì «terribly honest»: confutare il mito, già messo in crisi dalla psicoanalisi, della presunta bontà intrinseca dei bambini. Kevin è un bambino sgradevole e diventerà un adolescente «cattivo» senza alcuna ragione apparente; mentre i personaggi di *Funny Games* ed *Elephant* sono volutamente sospesi e senza storia, lasciando allo spettatore la libertà di inventarne una, con *Kevin* siamo costretti (*we need*) a riconoscere l'esistenza di un'aggressività pulsionale innata, o che trova le sue radici in un'immensa fragilità narcisistica sicché *tutto diventa fonte d'invidia* e va dunque attaccato e distrutto (da cui l'uccisione della sorellina), il sé debole deve sentirsi forte e onnipotente proiettando in altri l'imperfezione e la debolezza (da cui la strage degli 'imperfetti', Kevin uccide prevalentemente handicappati ma con profitto migliore del suo). Interessata all'apparente assenza di traumi e alla benché minima mancanza evidente nella vita di Kevin, esemplare di molti adolescenti criminosi del nostro tempo, in un mio lavoro precedente (Valdrè, 2014b) ne ho ipotizzate le tracce in due possibili elementi: la trasmissione transgenerazionale e la mancanza paterna. La prima, specifica di questo caso, vede Eva, la madre, un'immigrata armena, di buon livello culturale, ma mal integrata in America, ed ipotizzavo in quel mio lavoro che residuati in elaborati di odio e di conflitto, come segnalato da un sogno di Eva, fossero inconsciamente “passati” dall'inconscio della madre al figlio: ipotesi puramente congetturale, ma che trova ragione nel forte legame tra i due in quanto, come già detto, Eva è l'unica che Kevin salva dalla strage. La carenza paterna, la carenza del «terzo» edipico che faccia da limite e confine all'aggressività del figlio è invece comune a *tutti* questi film; qui, come in molte famiglie, il padre non è vistosamente assente (al contrario, è più presente che in passato), ma è sottilmente collusivo col figlio, tende a giustificarlo, a perdonarlo, lasciando sulle spalle di Eva tutto il carico di porre limiti. Assetto, questo, tipico della famiglia contemporanea occidentale: la madre è diventata il padre, e la coppia sono diventati madre e figlio. È il padre, infatti, a regalare a Kevin quell'arco con frecce che, da gioco innocente, diventa la sua arma, come a rappresentare il non avere saputo contenere e contrastare nel figlio l'aggressività ma anzi avergliela “regalata” e messa in mano per tutta la vita l'impossibilità a esportare l'aggressività su un terzo, al di fuori del rapporto duale, possa costringere la madre a immettere direttamente la morte nel figlio, morte intesa in tutti i suoi significati fisici e psichici (Meotti, 1997).

Kevin ha dunque una madre, personaggio forte e ambivalente con cui continuerà, dal carcere, il suo racconto e il suo recupero (e che non a caso è voce narrante del film), ma non ci sono genitori né in *Funny Games* né in *Elephant* né in *Bill Ring*: non solo e non tanto non compaiono fisicamente o se lo fanno sono fuggevoli comparse, *sono assenti nella mente dei ragazzi*. Sto citando, ovviamente, film drammatici, che portano in luce le crepe dolorose del nostro mondo; un esempio contrario, è l'originalissimo *Boyhood* (di R. Liklater, 2014). Esempio unico nella cinematografia, in *Boyhood* (intraducibile *essere ragazzo? Ragazzaggine?*) il regista ha seguito *in tempo reale* lo sviluppo di un ragazzo dagli otto ai vent'anni, insieme alla sua famiglia. Dodici anni in cui gli attori si sono resi disponibili ogni anno alle riprese, crescendo ed invecchiando insieme al film, vivendolo davvero, e contribuendo nel tempo alla sceneggiatura. Massimo esempio, se si vuole, di cinema-verità, il protagonista di *Boyhood*, a differenza di Kevin, ha uno sviluppo fisiologico, l'interesse del film sta nell'incredibile sceneggiatura e non nel personaggio in sé, che è un ragazzo qualunque, con le sue ansie adolescenziali, i suoi conflitti, gli scontri con i genitori, nell'ambito di una complessa normalità.

Tornando alla violenza dei tre film prima citati, oltre *Arancia meccanica*, l'adolescente autore di violenza, come accade nei fatti di cronaca, è spesso emulato e ammirato da altri adolescenti. Non occorre la regressione del branco, che tocca livelli psicotici, basta essere in due. In *Funny Games*, che assumo ad archetipo puro di banalità del male in adolescenza, «Ciccia» adora Paul, esegue ogni suo ordine, è un oggetto nelle mani del leader così come lo sono i malcapitati abitanti della villetta; quando l'adolescente, tramite il suo agire violento, diventa leader, anche per chi non lo conosce, per il fenomeno che Freud aveva individuato in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), è assimilato ad un dio, e l'altro perde totalmente identità e volontà rispetto a lui. Per tali ragioni, a mio parere, campagne varie contro la violenza, seppur consapevoli che vadano fatte, non trovo siano molto efficaci, non attingendo direttamente al mondo pulsionale inconscio, che è libidico ed aggressivo e segue spinte ben diverse, ben più affascinanti agli occhi dei ragazzi: apparire, essere forti, non avere bisogni, non dipendere. Vi può anzi essere il rischio, quando non inutili, che tali campagne 'buoniste' finiscano per emulare proprio ciò che vogliono combattere, un po' come avviene per le tossicodipendenze.

Intrecciando ora i temi di violenza, carenza della famiglia edipica e ruolo della Giustizia, vorrei soffermarmi su un film recente molto particolare e discusso:

Mommy (Javier Dolan, Canada, 2014)

Merita una menzione a sé il caso di *Mommy*.

Non a caso qui cito il Canada, Paese in cui è stato prodotto e girato con coraggio da Xavier Dolan, perché *Mommy* deve certo essere visto come vicenda universale di un adolescente che potremmo genericamente definire 'borderline' nella sua vita difficile con la madre single, ma si innesta in un contesto specifico che ha generato in Canada un ampio dibattito, e cioè la recente legge che permette ai genitori di portare direttamente i figli minori, quanto ingestibili o aggressivi, in istituti psichiatrici per ricoveri di lunga durata senza il loro consenso. *Mommy*, film di straziante attualità, di elaborata messa in scena tutta girata «a campo stretto», cioè in modo che si veda ogni volta una figura sola e siano escluse tutte le altre (per precisa scelta registica), evoca al tempo stesso, soprattutto nella scena finale, il vecchio manicomio. Giustamente, il film narra una storia, una storia tra tante di gente in difficoltà, che ci allontana dalla banale opacità del male vista con i film precedenti per ricalarci nel sociale; ma si sottrae a facili giudizi e moralismi. Torniamo a un cinema che ha per oggetto un adolescente violento, Steve, ma figlio di un ambiente carente; una madre sola, a sua volta segnata dalla vita, irrequieta e con tratti molto simili al figlio (o meglio, con i quali Steve si è identificato), gente marginale, vite periferiche, la borgata pasoliniana del terzo millennio in un Paese tra i più civili al mondò. Ma il cuore del film come evoca il titolo, è la loro coppia; Steve non ha che la madre, e lei non ha che lui.

In totale assenza di un «terzo» paterno mai esistito nel mondo interno e nelle identificazioni di Steve, tipico adolescente che incontriamo nei Servizi psichiatrici o nelle Comunità Terapeutiche, la diade piena di amore e odio come è sempre la coppia senza terzi, è beneficamente stimolata dall'arrivo di una vicina di casa balzubiente, Kyla. La balzubie di Kyla ha un preciso significato simbolico-trasformativo: nell'assordante rumore di Steve, nel fracasso delle sue parole e dei suoi gesti (suoi e della madre che urlano continuamente), Dylan diventa il timido «terzo» che lentamente impone un registro diverso. In quest'aspetto, il film non è totalmente senza speranza, se vi è psicoanaliticamente una *trasformazione* (Bion, 1967), un possibile cambiamento di linguaggio. La scelta tecnica della messa in scena «in campo stretto», come il regista ha precisato, trovo renda molto bene la capacità del cinema di rendere visivo il mondo interno, nell'accezione pasoliniana che ha guidato il mio discorso; mettere in scena la realtà. La realtà, qui, come si incontra spesso nei Servizi sociali, è di una coppia madre-figlio accomunata dalla stessa psicopatologia, lo stesso scarso controllo degli impulsi, ma di cui il figlio è vittima predestinata, poiché ama disperatamente la madre e dipende totalmente da lei: la scelta tecnica del campo stretto

rappresenta un mondo interno, la mente di Steve, dove c'è posto per un solo oggetto, la madre. Forse con l'arrivo di Kyla, non sappiamo se con il futuro internamento (ma è dubitabile) il campo possa lasciare entrare altri oggetti umani: per tutto il film, trovo squisito l'artificio tecnico che costringe lo spettatore alla vista di un mondo interno abitato da uno solo, ad una solitudine tremenda, il film è molto urlato, litigi, risse, rincorse tra madre e figlio; comune vita tra border. Alla fine, la madre decide, usufruendo di questa nuova legge (nei cui dettagli non entro poiché non li conosco né il film ne parla esplicitamente) di portarlo in istituito psichiatrico. È la fine della sua pur convulsa, irrequieta libertà o l'inizio di una «guarigione»? Ha ragione Riefolo (2014) quando, citando Bion, scrive che «i border sono più o meno tutti nella stessa condizione (...) alla fine trovano poi un loro modo di sentire la vita e *a noi non viene chiesto di guarire per forza nessuno*»? (corsivo mio). Concordo con questa che non è un'ammisione di impotenza ma, al contrario, crede nella possibilità che un «terzo» (la vicina) dotato di un altro linguaggio (la balbuzie) possa rompere la coppia simbiotica e avviare una possibile imperfetta trasformazione. Non ci è chiesto che da tali situazioni di partenza si arrivi alla perfezione.

Concludo, su questo bellissimo film (bello per tutti, ma *speciale* per l'operatore di giustizia e di psicoanalisi) ricordando le due scene più struggenti che, da sole, come nei grandi film, ne sono l'intero manifesto. In una, Steve zittisce la bocca della madre con la mano e si morde la mano, impossibile bacio che raccoglie tutta la pulsione libidica d'amore e odio per il primo oggetto, per sua natura irraggiungibile e Steve non è uno psicotico, Steve lo sa, che la madre non sarà mai sua, piuttosto morde se stesso che baciare la madre; è mantenuta dunque, nel border, la barriera dell'incesto. L'altra, la scena finale, aperta a ogni singola interpretazione: la corsa di Steve verso le vetrate del manicomio, rincorso dagli infermieri...nella mia fantasia vi si schiaccerà contro.

Ma è solo una, tra le molte fantasie possibili.

Quando esisteva il complesso edipico: alcuni esempi

Facciamo ancora un passo indietro, in questa trattazione che avevo anticipato non seguire un filo cronologico ma associativo e che alla fine, sperando di non avere confuso il lettore, il mosaico si sarebbe ricomposto, per tornare a quando, a differenza di oggi, *la centralità del complesso edipico esisteva* e il cinema, puntualmente, lo testimoniava. Moltissime le pellicole, anche minori, di vicende familiari; tutta l'ingenua (agli occhi odierni) filmografia hollywoodiana anni '50-'60 della *happy family* con bambini imbronciati e felici, genitori autorevoli che sempre si riconciliavano in

un'America che si affacciava a scoprire ed esportare il consumismo quale nuove stile di vita; le altrettanto ingenue e divertenti commedie «all'italiana» (altra epoca felice del nostro cinema, ma ristretta ai confini nazionali e molto regionalizzata), dove impera sempre la famiglia tradizionale con in genere un capofamiglia, un marito facilmente adultero, una classe operaia che aspira a diventare piccolo-borghese, adolescenti piuttosto opachi e, nuovamente, comprimari, lateralizzati come prima del neorealismo, per lasciare più spazio all'eventuale conflitto di coppia: è infatti, negli anni '70-'80 (anni in cui si approva il divorzio e la società cambia profondamente) la coppia e non l'adolescente é prevalentemente al centro dell'interesse del dibattito nella società, e quindi del cinema.

Segnalo però alcuni capolavori che definisco «edipici» che, pur rimasti eterni come tutti i capolavori (rispetto alla fragilità delle commedie sopraccitate) se rivisti oggi, ci fanno comprendere come si tratti, in effetti, di *cult*, cinema da museo: rivedendoli godiamo il respiro di un'epoca, ma siamo lontanissimi dalle famiglie «svuotate» dei film precedenti. Ne scelgo due.

Mi riferisco a *I pugni in tasca*, fulminante esordio di Bellocchio nel '63, e a *Soffio al cuore* (*Le souffle au coeur*, di L. Malle, 1971). Il primo, quasi un manifesto anticipatore della contestazione sessantottina, vede le vicende di quattro fratelli, tre maschi e una femmina, che vivono con la madre, una vedova cieca. Tutto si svolge nelle mura domestiche: fuori si annuncia la contestazione, ma solo il fratello maggiore ha una vita esterna, gli altri non escono di casa, chiusi nell'alveo regressivo materno. La cecità: in un regista di cui è nota la cultura psicoanalitica, è un chiaro riferimento alla cecità di edipo, alla tragedia dell'uomo che *non vede*, trascinato nel suo destino. Un altro fratello è minorato, la sorella all'ombra di Sandro, il vero protagonista. Epilettico, Sandro coltiva continue fantasie di morte e distruzione; personaggio epico e al tempo stesso misero, malato. In una deriva che oggi chiameremmo di discontrollo degli impulsi, ma freudianamente di liberazione di pulsione di morte in un contesto prettamente incestuoso, Sandro uccide la madre scaraventandola in un burrone, uccide il fratello handicappato, nella scena del bacio alla sorella, surrogato materno, suggella l'incontro incestuoso, cercando in tutto questo un desiderio di affermazione e riscatto rispetto alla castrazione della famiglia e della società, da cui solo il fratello maggiore si era liberato. Se la parte della cosiddetta contestazione è, a mio avviso, oggi un po' superata, restano meravigliose le scene in cui Sandro (a cui Lou Castel ha saputo dare le più fini sfumature) si abbandona a se stesso pensando di non essere visto, ad esempio davanti alla madre cieca. Si potrebbe obiettare che anche qui, fisicamente, manca un padre, ma il Padre di Bellocchio era una società da contestare, contro cui le pulsioni (l'epilessia) si scontravano fino alla morte, dove c'erano limiti (la malattia, i confronti), desideri (verso la sorella), lotte di Eros e Morte.

In *Kevin, Funny Games* o *Elephant* non c'era alcun desiderio. La totale assenza di desiderio, che i già citati Benasayag e Schmit hanno definito «passioni tristi», rende opachi i loro delitti, e pieni di passione edipica quello di Sandro. *I pugni in tasca*, un film che oggi verrebbe declinato diversamente o non fatto, è un film epico, tragico, sull'incestualità della famiglia umana e sulla forza pulsionale che la abita. L'esatto opposto dei film attuali, dove la famiglia vive una faticosa opacità o, come in *Mommy*, l'atmosfera incestuosa è obbligata dal fatto di essere due, sempre e solo due: madre e figlio.

Anche *Soffio al cuore* è un film che vale la pena ricordare e che, come il precedente, nessuno rifarebbe oggi. Ha per protagonista un quattordicenne, Laurent, figlio di un medico immerso nel lavoro che si cura poco dei figli e di una madre casalinga che, all'opposto, è molto legata a Laurent. Il film è incentrato sull'iniziazione sessuale del pre-adolescente Laurent, con le modalità di quei tempi, insieme giocose e rituali; i fratelli lo portano con le prostitute, fanno insieme le prime bravate e, scena *clou* del film, durante una vacanza ha un rapporto con la madre. Non c'è tragedia, in *Soffio al cuore*; lo segnalo per differenza col precedente, per come il cinema fino ad un certo punto ha raccontato quello che in parte avveniva in certe realtà, dove le iniziazioni erano aidate da «passaggi» tra amici e la famiglia, addirittura moti incestuosi potevano esistere senza provare lacerazioni o gli «abusi» odierni perché collocati in una cornice culturale e personale che sapeva in seguito riassorbibili dal procedere della vita. Nei cosiddetti «bordelli», che molti film dell'epoca rappresentano come luoghi di passaggio, si sono formati molti adolescenti come Laurent; rito di passaggio occidentale la cui scomparsa, su cui non mi esprimo, può aver contribuito a quello smarrimento, a quella solitudine e assenza di riti di passaggio che né la famiglia, oggi, né la scuola, né altre agenzie sembrano riuscire a compensare; con l'eccezione, direi, dei social network.

Adolescenza, cinema e Giustizia: la scena negata

Vorrei concludere con alcune note rivolte specificatamente al complesso, e relativamente poco indagato, rapporto tra cinema e giustizia minorile e, di conseguenza, al possibile contributo che il cinema può offrire, sia rivedendo alcuni dei film discussi, sia affrontandone altri. Non trattandosi di campo di mia competenza, mi limiterò ad uno sguardo cinematografico e psicoanalitico d'insieme. Abbiamo visto con *Soffio al cuore* uno degli esempi in cui non sempre, nella vita di un adolescente, i passaggi debbano per forza provocare traumi dolori insuperabili, in cui all'assenza del padre non vi sia rimedio attraverso altri «terzi» che l'ambiente può fornire o le risorse stesse del ragazzo, che non si deve dimenticare che, accanto alla pul-

sione di morte così acuta in adolescenza, lo è altrettanto la pulsione vitale.

L'esempio cinematografico più memorabile è il cinema di Truffaut. Bambino che non conobbe mai il padre, lo cercò sublimando attraverso la sua arte per tutta la vita, inventando il personaggio di Antoine, suo alter ego da *I 400 colpi* (*Les 400 coups*, 1959), capolavoro sull'infanzia speculare, potremmo dire, alla tragedia del nostro neorealismo. Antoine/Truffaut è un bambino che si diverte ad andare al cinema, vive con la giovane madre e il patrigno, di studiare ha poca voglia così che, trascurato da una famiglia che *non lo vede*, a causa di piccoli furti finirà in quello che al tempo era il riformatorio. Se nei poveri di De Sica e Pasolini il riformatorio era luogo di morte o di emarginazione perenne, in Truffaut è parentesi verso un anelito di libertà. La coercizione del riformatorio rompe in Antoine solo temporaneamente l'ansia di libertà, quella spinta a vivere che caratterizzerà tutto il cinema (autobiografico) di Truffaut.

La domanda che si può porre, dunque, in conclusione, è: come ci aiuta il cinema a capire o ipotizzare scenari possibili dei luoghi di cura/coercizione/punizione per l'adolescente, oggi, alla luce dei profondi mutamenti che abbiamo visto? È una «scena negata» (Colamantino, 2009) quella che intercorre, secondo l'acuta analisi di quest'autore, quella che intercorre tra l'operatore di giustizia e l'adolescente?

Se, come scrive Jean Renoir (1959) «La missione di un artista è quella di *precedere il branco*. (...) rivelare sentimenti nascosti, spalancare le finestre su paesaggi che, naturalmente esistono già, ma che noi vedevamo male, occultati com'era dalla nebbia delle false tradizioni. La funzione dell'artista è di squarciare alcuni dei veli che ricoprono la realtà» (corsivo mio), tutti i film discussi, in particolare quelli su cui ci siamo più soffermati, hanno saputo squarciare un velo sul branco.

Se si isola l'esempio unico, fortemente impregnato di autobiografismo di Truffaut, il cosiddetto 'riformatorio' nel cinema che va dagli anni '40 ai '60, di cui abbiamo visto pochissimi ma importanti esempi, non era luogo gioioso; forse in qualche caso, ma raramente rappresentava un salto verso la libertà, che resta cifra esclusiva della poetica del regista francese; nella realtà che il neorealismo metteva direttamente in scena la detenzione era luogo dove i ragazzi poveri finivano per piccoli crimini, il crine era *necessità* e non luogo di piacere, spesso vi trovavano la morte o comunque ne aumentava l'emarginazione, macchiando una fedina penale reale e simbolica in vite già precocemente segnate. I ragazzi incontravano in carcere altri come loro, nessun intervento rieducativo era previsto, la separazione tra il mondo 'fuori' e il mondo 'dentro' aumentava.

Nei film contemporanei, abbiamo visto differenti tentativi di recupero.

Il più riuscito, sembra essere accennato alla fine di *E ora parliamo di Kevin*. La narrazione, che ho raccontato come lineare, in realtà procede

attraverso le lettere immaginarie Eva invia al marito morto in cui gli parla di Kevin, a cui fa visita in carcere; tutti i giorni, attraverso questi incontri via via sempre *meno muti*, sempre leggermente più dotati di senso, da un lato nasce quella loro relazione che Kevin, con le sue urla strazianti, deve aver cercato tutta la vita, assoluta e senza rivali e, dall'altro, al posto del debole padre Franklin si pone finalmente un *contenitore efficace*: il carcere. L'aggressività di Kevin, come i poliziotti delle ragazzine di *Bill Ring* che fanno «da super-io» trova nel carcere l'unico contenitore, non punitivo ma riabilitativo, possibile; lì può incontrare la madre in un *setting* previsto, rivedere angosce e rielaborare l'onnipotenza, forse operare un lavoro di riparazione del danno dentro di sé. La scena finale, una delle pochissime in cui Kevin sembra umano, li vede uno di fronte all'altro, separati dal vetro, Eva chiede: «Hai ucciso undici persone. Mio marito, mia figlia. Guardami negli occhi, e dimmi perché». «Pensavo di saperlo» risponde. «Ora non sono sicuro»,

Lo sgretolarsi dei convincimenti onnipotenti, delle fantasie grandiose, quando inizia in un percorso che a mio parere può *solo avvenire in un contesto contenitivo-riabilitativo*, può dirsi l'unico percorso destinato all'integrazione di pulsioni scisse e ad una bonificazione degli impulsi. Lo stesso, forse, potrà dirsi delle ragazzine di *Bell Ring*; ma il film non lo lascia intravedere. Laddove, invece, come in *Funny Games* e in *Elephant* tutto si svolge nella sospensione di una sola giornata, una giornata che appare qualunque, non diversa da ogni altra e, anzi, i registi ne segnalano proprio la stereotipia e meccanicità, i ragazzi protagonisti non hanno storia, non hanno biografia, sono nomi qualunque, potrebbero essere chiunque, entrare in villette e giocare alla festa del sadismo i primi, o a fine giornata caricare i fucili e fare una strage scuola i secondi. Se *Kevin* ha una speranza, perché il film dipinge una *storia* e una *relazione*, pur ambivalente, con la madre, e alla strage segue una risposta di punizione e contenimento che può avviare a quella formazione identitaria che il ragazzo, da solo, non riusciva a fare, gli altri quattro ragazzini sono, come molti adolescenti di oggi, totalmente schiacciati nell'oggi delle loro fantasie violente. La vita un videogioco, L'altro, un pupazzo da far fuori. La famiglia, qui, totalmente esentata, come la scuola, e come, credo, l'operatore di giustizia.

Molta cinematografia, di cui ho portato solo alcuni esempi, ha ben saputo raccontare la nuova mappa dell'analfabetismo affettivo e culturale di molti adolescenti, a cui siamo tutti in difficoltà a fornire risposte; poiché ogni risposta deve prevedere un *linguaggio*.

Un piccolo film italiano che passò forse un po' inosservato, uno dei pochi che portò direttamente sullo schermo la figura del giudice minorile (Colamantino, 2009) fu *La guerra di Mario* (A. Capuano, 2005), sull'affido familiare, provvedimento cinematograficamente poco conosciuto e poco frequentato. Incaricato di occuparsi del caso del piccolo Mario, la figura

del Giudice – impopolare al cinema – risulta sgradita, lontana, sommersa in grovigli burocratici inutili, rigida, lontana dai bisogni vivi delle persone, anche in un film come questo capace di rappresentare con una certa delicatezza un tema così impopolare al grande schermo, così poco «cinegetico». La vicenda è comune agli esperti del settore: Mario viene tolto alla madre naturale a causa dei maltrattamenti e affidato a una giovane docente in vista di una possibile adozione: malgrado il provvedimento della giudice tolga la tutela del bambino al genitore naturale, la madre affidataria tenta comunque di tenere vivo il legame di Mario con la famiglia d'origine permettendogli di incontrare la vera madre in diverse occasioni. Tale atteggiamento di apertura della donna nei confronti di quell'ambiente familiare all'origine del maltrattamento viene stigmatizzato dalla giudice e sarà una delle cause del successivo provvedimento di revoca dell'affido, in vista dell'adozione da parte di una famiglia in grado di accogliere meglio il bambino.

Negli occhi dello spettatore resta, in ogni caso, l'immagine di una figura (quella del giudice) che dispone *a suo insindacabile giudizio* del futuro del minore, prima sottraendolo a un pessimo genitore (al quale, tuttavia, il bambino è legato da un rapporto affettivo indissolubile), poi affidandolo alla tutela di una figura materna fin troppo sollecita nel compensare le carenze di attenzioni subite dal bambino ma inadeguata da un punto di vista concreto a fargli da madre (e con la quale, tuttavia, il bambino instaura un rapporto affettivamente intenso), infine permettendone l'adozione da parte di una famiglia ritenuta «normale». Ciò che sembra restare fuori dal campo delle competenze del giudice sono i sentimenti del minore, messi in secondo piano prima dal pur provvidenziale allontanamento dalla famiglia di origine, poi dalle valutazioni su una presunta conformità alla media della famiglia adottiva.

La domanda implicita che il film suscita è sul ruolo del giudice: è lui, e non il piccolo Mario, uno dei tanti Mario sballottati qua e là, il vero protagonista (perciò, a mio avviso, il film non ebbe successo di pubblico), sulla sua legittimità a decidere la vita di un bambino, le sue sorti, la *presunta* adeguatezza di una famiglia o meno, il recidere legami o il formarne di nuovi. Anche le altre figure che circondano il giudice (psicologa, un'assistente sociale, ecc.) risultano ugualmente, nelle maglie della narrazione irrigidite e marginalizzate. Concordo solo in parte con Colamantino (*ibid.*) quando nota che «Se è vero che la giustizia minorile non si occupa (come la giustizia ordinaria) soltanto dell'accertamento dei fatti così come sono avvenuti, ma si deve preoccupare di considerare una situazione dinamica (in sintonia con la giovane età dei soggetti tutelati), guardando al passato ma anche *prefigurando un possibile futuro*, il cinema riesce a restituire con molta difficoltà tale processo. Ciò a dispetto del suo essere eminentemente un'arte della narrazione la cui capacità di affabulazione, tuttavia, poggia

fondamentalmente su una declinazione al presente degli eventi raccontati e molto meno su una proiezione dello spettatore in un futuro possibile, probabile ma sostanzialmente non-rappresentabile all'interno dell'*hic et nunc* della narrazione.» (corsivo mio). È pur vero che il tema dell'affido è cinematograficamente impopolare (e forse lo è specularmente nella società rispetto alla *spettacolarità del delitto*, e il cinema è anche spettacolo), è vicenda piccola, di cui si parla poco anche nei *media* ma, forse per i motivi ora detti, forse per una certa povertà registica che, spiace dirlo, è tipica del recente cinema italiano, a *La guerra di Mario* manca quella *prefigurazione di un possibile futuro* che invece vediamo in *Kevin* e altri film americani e non solo. Non è una manchevolezza del cinema *tout court*, voglio dire, quanto una possibile debolezza tecnico-registica a non far intravedere un futuro.

Uscendo da *Mommy*, ciascun spettatore a modo proprio ha immaginato sul futuro di Steve: il suicidio contro le vetrate, la lotta contro gli infermieri e la polizia, la resa, il divenire psicotico, un percorso autenticamente riabilitativo: la corsa finale racchiude tutta la genialità del film. Dal punto di vista della riabilitazione, *Mommy* apre una controversa questione che, per ora, lasciamo ai canadesi; come accennato, il film nasce dopo l'approvazione della discussa legge S-14 che consente ai parenti di far ricoverare i minori contro la loro volontà; gli esiti di tale legge si vedranno col tempo. La piena potestà, qui, è spostata nelle mani del genitore, certamente ampiamente esasperato e a sua volta oggetto di violenza. Poiché i tempi sembrano prematuri per un'analisi dell'effetto della legge, la poetica del film è invece più che riuscita: la corsa disperata di Steve alla fine non ha nulla, è l'esatto opposto del volo di libertà del bambino dei *400 colpi* di Truffaut: l'uno è un grave border, sa che da lì potrebbe non uscire più, o uscire non più se stesso; l'altro è un allegro sciuscià edipico parigino che, non potendo avere la mamma, trova la sua via di libertà e non si stabilizzerà nel crimine, che è solo un passaggio di rottura, ma nell'arte, essendo il regista stesso che si racconta, in ogni film, per tutta la vita.

Il luogo di pena come luogo di morte, di sopruso, di lancio emancipatorio, di ripresa di una soggettivazione interrotta, di possibile coercizione.

Un capitolo a sé, che in parte riprende le tematiche di *Accattonne e Mamma Roma* e molto cinema americano, riguarda la difficoltà per gli adolescenti reclutati dalla malavita organizzata – in Italia dalla mafia e la camorra – di reinserirsi in una vita «normale», sia che intraprendano o meno un percorso carcerario; questo, anzi, può ghettizzarli per sempre. Moltissime sono le pellicole, anche molto recenti, che con stile neorealistico e quasi documentaristico riproducono la desolazione, l'impossibilità di uscire dai clan camorristici o mafiosi, la quasi totale impotenza della giustizia e dei percorsi di recupero. Ultimo, anche per notorietà internazionale, *Gomorra* (M. Garrone, 2008).

Anche il meno recente *Mary per sempre* (1989) di Marco Risi, uno dei migliori, a mio avviso, film 'carcerario' sulla condizione minorile italiana, non sembra lasciare speranza su possibilità di sbocco che, una volta entrati nella malavita organizzata, per questi ragazzi del Sud il carcere o le alternative comunitarie siano una vera alternativa. Violenza, dominio, abuso, sopraffazione, analfabetismo culturale, sono le uniche leggi conosciute, gli unici codici utilizzati, sia fuori sia dentro; il dentro, non sembra apportare quegli sbocchi evolutivi visti in Kevin, proveniente da una famiglia comunque colta, attenta e consapevole. Qui, è l'intero ambiente malato, non il soggetto che ne è solo il frutto, la vittima. Trovo che il cinema rappresenti bene, col suo naturalistico occhio alla realtà, se non la crudeltà del carcere che appare oggi forse un po' superata o comunque scontata, la sua anomia, la sua assenza di significato simbolico: giorni che si ripetono uguali, bande tra giovani detenuti, aule giudiziarie vuote e fredde dove resta fuori la storia personale, la biografia possibile di ciascuno, la personalizzazione; unica ragione per la quale, in casi del genere, avrebbe avuto senso il carcere i ragazzini di *Mery per sempre*. Non essere uguale al "fuori"; ed invece finisce per rappresentarne l'esatta copia, un universo di leggi già scritte.

In conclusione di questo breve sguardo a cinema e giustizia, si può dire che, mentre le aule di tribunali sono molto presenti (e in maniera talvolta irrealistica e sensazionalistica) soprattutto nel cinema nordamericano, la quotidianità molto meno eclatante, spesso fortemente burocratizzata, ma nella realtà efficace che vede oggi unanimemente accreditato il modello di giustizia riparativa (De Leo G., Patrizi P., 2002), non trova ancora sufficiente, efficace espressione nella maggior parte dei film più noti.

In conclusione, il tema affrontato è tutt'altro che facile. Ci troviamo di fronte ad un'immensa e qualificatissima filmografia che ha per oggetto gli adolescenti, le loro solitudini e ribellioni soprattutto nel cinema americano dagli anni '80-2000 (Monreale, 2007), da cui ho estratto alcuni esempi che illuminassero i due vertici di osservazione privilegiati, ossia il mutamento della famiglia edipica e la diversa espressione dell'aggressività. Un vero e proprio cinema che vede l'adolescente in rapporto ai processi giudiziari, sembra invece ancora sporadico, marginale nel contesto del film o collocato al finale (*E ora parliamo di Kevin, Mommy*), centrale ma tema epico della condizione sociale e non già per un'analisi del processo giudiziario in sé nella filmografia anni '40-'60 (*Sciuscìà* e il filone corrispondente), ancora molto debole e acerbo in tematiche legate alla famiglia, molto comuni nel reale ma poco «cinegetiche» e attraenti per lo spettatore (*La guerra di Mario*). È chiaro che, per ragioni di spazio, mi sono limitata ad esempi di cui riconosco la parzialità e che non rappresentano l'intera cinematografia. Ci si potrebbe chiedere perché risulti, ad un'arte versatile come il cinema, così capace di stimolare l'immaginario e al tempo stesso di testimoniare la

realtà, così difficile portare in scena quello che è il titolo dato a questo lavoro: l'adolescente nei processi giudiziari⁶. Lo si rappresenta *prima*, mente compie crimini, o *dopo*, nella vita carceraria o nelle vie del recupero, ma quasi mai negli angusti spazi di quella che, appunto, Colemantino ha chiamato *la scena negata*: una scena che, per ora, non si vede. Resta fuori, *al di là*, dello sguardo dello spettatore, della macchina da presa.

Azzardando un arduo legame letterario, si può dire che manca ancora quello che Dostoevskij raccoglieva puntualmente per la rivista *Il cittadino*: riflessioni, aneddoti, pensieri sparsi sull'infanzia e lo statuto del bambino dal punto di vista giuridico, sociale, seppur limitandosi a delle considerazioni personali. Appassionato frequentatore di processi giudiziari, acquisiva materiale reale, allo stato grezzo, prima di darne forma narrativa; spesso, i protagonisti erano adolescenti, al tempo privi del benché minimo diritto. La violenza contro il bambino (che noi oggi considereremmo un pre-adolescente) assurge a simbolo della violenza a ogni debole, a chi non possiede voce. Nessuno ha ancora messo sotto i riflettori i casi giudiziari di *Povera gente*, o de *L'ambiente* (1873) che vedono tutti come protagonisti bambini, vittime di violenze e abusi di vario genere e che generalmente si concludono con troppo facili e frettolose assoluzioni dei colpevoli. Critica serrata al sistema giudiziario e alle teorie in voga presso gli avvocati, i quali dirottavano le cause della atrocità sugli innocenti all'ambiente' piuttosto che alla responsabilità individuale; le assoluzioni decretavano, di fatto, uno squilibrio giuridico a svantaggio dei bambini, ne duplicavano il ruolo di 'vittima' che, non godendo di nessun diritto, veniva messa a tacere sia dalle istituzioni che dalle famiglie compiacenti. Moltissime le vicende di questo tipo nella sua narrativa, anche marginali, fino a *L'adolescente* (1875), attualissimo ritratto di un ragazzo smarrito, in cerca d'autore come quelli dei film contemporanei, una famiglia che non a passare valori e ideali, le cosiddette «famiglie casuali» dove l'adolescente Arkadij, figlio di un rapace aristocratico e adottato da un servo, vive una vera e propria crisi d'identità.

La grande letteratura sembra dunque dimostrare che nulla cambia, dove tutto è cambiato.

Non basta amare qualcuno per salvarlo, purtroppo.
(Michelle, Direttrice del Centro psichiatrico in *Mommy*)

⁶ Va però precisato che tale lacuna sembra riguardare proprio l'adolescente nella quotidianità giudiziaria segnalata dall'AA che ancora manca nel cinema e soprattutto nel grande cinema; esistono invece, seppur rari, ottimi film su processi di persone adulte, incentrati sulla grottesca burocrazia e interminabilità che esclude e non tiene conto dei sentimenti umani. Uno dei più belli, a mio parere, esulando dal campo adolescenziale, l'amara e grottesca odissea per ottenere il divorzio di una donna rabbinica in *Viviane* (Elkabetz, R. e S., 2014).

Bibliografia

- Benasayag, M., Schmit, G. (2003), *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Bion, W.R. (1967), *Transformations*; trad. it. (2001), *Trasformazioni*, Armando, Roma.
- Cahn, R. (1998), *L'adolescente nella psicoanalisi. L'avventura della soggettivazione*, Borla, Roma 2000.
- Colamantino, F. (2009), *La scena negata: rappresentazioni problematiche della giustizia minorile nel cinema e nel teatro*, in «Rassegna Bibliografica Infanzia e Adolescenza», 2.
- De Leo, G., Patrizi, P. (2002), *Psicologia giuridica*, Il Mulino, Bologna.
- Dostoevskij, F. (1997), *L'adolescente*, Einaudi, Torino.
- Freud, S. (1921), *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in *O.S.F.*, vol. 9.
- Giaconia, G. (2005), *Criminalità e adolescenza*, in G. Giaconia (a cura di), *Adolescenza ed etica*, Borla, Roma.
- Khun, T. (1962), *The Structure of Scientific Revolution*; trad. it. (1979), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino.
- Laufer, M., Laufer, M.E (1984), *Adolescenza e breakdown evolutivo*, Boringhieri, Torino 1986.
- Meltzer, D. (1978), *Teoria psicoanalitica dell'adolescenza*, in «Quaderni di Psicoterapia Infantile», 1, Borla, Roma.
- Meotti, A. e F. (1997), *Da una generazione all'altra: scissione e integrazione nel campo multi generazionale*, presentato al Centro milanese di Psicoanalisi.
- Nicasi, S. (2013), *Bill ring*, recensione in www.spiweb.it/recensioni/cinema.
- Monreale, E. (2007), *Adolescenti nel cinema. Anime sofferenti*, «SegnoCinema», 146, luglio-agosto, pp. 20-31.
- Pasolini, P.P. (1991), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
- Riefolo, G. (2014), *Mommy*, recensione in www.spiweb.it/recensioni/cinema.
- Pellizzari, G. (2005), *La percezione del tempo in adolescenza e la nascita dell'etica come esperienza*, in G. Pellizzari (a cura di), *Adolescenza ed etica*, Borla, Roma.
- Renoir, J., Bazin, A. (1959), *Nostra coscienza*, in «Cahiers du Cinéma», 91.
- Valdrè R. (2014b), *Banalità del Male nel cinema contemporaneo: la violenza in quanti bianchi*, in D. Scotto di Fasano, M. Francesconi (a cura di), *Il sonno della ragione*, Liguori, Napoli.
- Valdrè, R. (2014a), *We need to talk about Kevin: un unusual, unconventional film on «bad bouys». Some psychoanalytic reflections between transgenerational projections and socio-cultural influences*, in «International Journal of Psychoanal», 95, I, pp. 149-159.
- Winnicott, D. (1976), *Il dibattersi nella bonaccia*, in *La famiglia e lo sviluppo dell'individuo*, A. Armando, Roma.
- Zuckerman, M. (1971), *Dimension of Sensation Seeking*, in «Journal of Consulting and Clinical Psychology», 36, pp. 42-52.

Filmografia

- Sciuscià*, V. De Sica, 1946.
Ladri di biciclette, V. De Sica, 1947.
Accattone, P.P. Pasolini, 1961.
Mamma Roma, P.P. Pasolini, 1962.
Bill Ring, S. Coppola, 2013.
Arancia Meccanica (A Clockwork Orange), S. Kubrick, 1971.
E ora parliamo di Kevin (We need to talk about Kevin), 2011.
Funny Games, M. Heneke, 2009.
Elephant, Gus Von Sant, 2003.
Boyhood, R. Liklater, 2014.
Mommy, Xavier Dolan, 2014.
I pugni in tasca, M. Bellocchio, 1963.
Soffio al cuore (Le souffle au coeur), L. Malle, 1971.
I 400 colpi (Les 400 coups), F. Truffaut, 1959.
La guerra di Mario, A. Capuano, 2005.
Gomorra, M. Garrone, 2008.
Mery per sempre, M. Risi, 1989.

Per un approfondimento sull'adolescenza nei suoi diversi aspetti, segnalo di seguito, senza entrare nel merito di ciascuno per ragioni di spazio, una serie di film più o meno recenti e di un certo interesse, che raggruppo per tematiche:

1) Sulla scuola

- *Class Enemy*, R. Bicek, 2014. Sul conflitto tra la scuola «democratica» e la scuola conservatrice: l'arrivo di un nuovo insegnante severo in una scuola moderna scatenerà interessanti dinamiche.
- *Fuga dalla scuola media (Welcome to the Dollhouse)*, T. Solondz, 1995. Storia di una ragazzina «particolare», in quella che si definirebbe oggi un'intelligente, ironica narrazione sul bullismo; senza speranza. Uno dei registi indipendenti più sensibili alle tematiche giovanili.

2) Sul corpo

- *Arianna*, C. Lavagna, 2015. Vicenda semiautobiografica su una pre-adolescente e la scoperta di una diversa identità di genere.

3) Sul gruppo

- *Il giardino delle vergini suicide (The Virgin Suicides)*, S. Coppola, 1999. Bellissimo film, ambientato negli anni '70, vede quattro sorelle adolescenti tra i 13 e 17 anni, prigioniere nella casa dei genitori e di una madre rigida e bigotta. Progressivamente sempre più recluso, legatissime fra loro ed innamorate della morte come molti adolescenti, una alla volta si suicidano, nell'indifferenza perbenistica dell'ambiente.

- *Arrivederci ragazzi (Au revoir les enfants)*, L. Malle, 1987. Film poetico e corale, meditazione sulla violenza e sull'etica che vede un gruppo di ragazzini nell'inverno del '44, alla fine della Seconda Guerra Mondiale e le loro storie.
- *Stand by me - Ricordo di un'estate*, R. Renier, 1986. Film corale, narrazione a ritroso che ricorda un'estate di quando, tredicenne, insieme a quattro inseparabili amici, scoprono il senso della vita e della morte. Film classico d'iniziazione.
- *Wolfpack (Il Branco)*, C. Moselle, 2015. Originale docu-film che ritrae le dinamiche di sei fratelli scoperti per caso dalla regista, che per tutta la vita non sono mai usciti da casa, chiusi con i genitori nel loro appartamento a Manhattan. Dopo la fuga di uno di loro, le dinamiche familiari cambiano...

Alcuni di questi ed altri, i più recenti, per un approfondimento, ampiamente rivisti in:

Valdrè, R. (2015), *L'Altro: diversità contemporanee. Cinema e psicoanalisi nel territorio dell'alterità*, Borla, Roma.

Valdrè, R. (2013), *La lingua sognata della realtà. Cinema e psicoanalisi nell'esplorazione della contemporaneità*. Antigone, Torino.

Riassunto

L'articolo prende in esame la figura dell'adolescente nei processi giudiziari per come affrontata dal cinema, di ieri e di oggi. Fa da assunto di base teorico al lavoro, il concetto che il cinema *riflette*, prima e meglio di altre arti, la realtà, e sa dunque rappresentarne in tempo reale i cambiamenti. È dapprima descritto il profilo psicodinamico dell'adolescente che ne sottolinea le caratteristiche principali, per poi passare ad un excursus cinematografico a partire dal neorealismo e gli anni '40 ai film contemporanei, cui L'AA dedica maggiore spazio: si nota sia come il ruolo e la figura dell'adolescente siano cambiati completamente, in parallelo al cambiamento nella società, sia i mutati assetti psicologici. L'AA sceglie due vertici come polo d'osservazione del cambiamento avvenuto più in profondità: il declino del Padre, e quindi del complesso edipico, e l'espressione dell'aggressività. Alcuni esempi cinematografici esprimono perfettamente questa 'mutazione antropologica'. Tra i film contemporanei, che vedono gli adolescenti protagonisti più numerosi, l'AA ne propone quattro con un'analisi più approfondita: *E ora parliamo di Kevin*, *Funny Games*, *Elephant* e *Mommy*. A quest'ultimo, di particolare interesse sia per lo psicologo sia per il giurista, dedica uno spazio particolare; tutti trattano la moderna aggressività che si contraddistingue, oggi, per la sua apparente assenza di motivazioni. Il lavoro si conclude con quella che l'AA chiama 'la scena negata': pochi film entrano direttamente con la macchina da presa nel *durante* il processo di un adolescente, ponendo delle domande ancora senza risposta. La quotidianità della giustizia annoierebbe forse il pubblico, o manca ancora un linguaggio adeguato al di fuori del *prima* e del *dopo* il processo, al di fuori del clamore dei grandi casi, l'adolescente in sede giudiziaria è ancora un irrapresentabile.

Parole chiave: Cinema, adolescenza, giustizia, film contemporanei, declino del Padre, cambiamento dell'aggressività.