



Storia e storie capaci di intrecciare e attraversare saperi diversi; studi in grado di ripercorrere processi di concettualizzazione e di costruzione di categorie analitiche rilevanti. Itinerari che tentano di restituirci un senso del cambiamento culturale e della sensibilità collettiva; percorsi che attraversano forme diverse di comunicazione sociale e che elettivamente sostano sulle varieghe figure dell'alterità, sugli anacronismi, sulle anomalie. Per queste vie ci incamminiamo.

studi culturali - supplement
concetti e pratiche

collana diretta da

Alberto Mario Banti, Arnold I. Davidson
Vinzia Fiorino, Carlotta Sorba

in collaborazione con



Centro Interuniversitario di Storia Culturale
Università di Bologna, Padova, Pisa, Venezia, Verona

1. *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*
a cura di Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci, Alessio Petrizzo, 2013, pp. 292
2. *Roger Freitas, Vita di un castrato. Atto Melani tra politica, mecenatismo e musica*
traduzione di Anna Li Vigni, 2015, pp. 380 ill.
3. *Emozioni, corpi, conflitti*
a cura di Vinzia Fiorino e Alessandra Fussi, 2016, pp. 206, ill.
4. *Narrazioni, memorie e luoghi della deistituzionalizzazione. Per un atlante culturale del superamento dei manicomi italiani*, a cura di Giovanni Vito Distefano, Marica Setaro, Davide Tabor, 2025, pp. 240.
5. *Memorie della deistituzionalizzazione in Italia. Testimonianze orali, soggettività e narrazioni pubbliche della liberazione dal manicomio dagli anni Sessanta a oggi*, a cura di Daniela Adorni, Filippo Maria Paladini, Davide Tabor, 2026, pp. 384.
6. *Sottratti all'invisibilità. L'immaginario del manicomio tra cinema, televisione e videogiochi*, a cura di Antioco Floris, Marina Guglielmi, Chiara Tognolotti, 2026, pp. 260.

Sottratti all'invisibilità

L'immaginario del manicomio
tra cinema, televisione e videogiochi

a cura di

Antioco Floris, Marina Guglielmi, Chiara Tognolotti



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

We acknowledge financial support under the National Recovery and Resilience Plan (NRRP), Mission 4, Component 2, Investment 1.1, Call for tender No. 104 published on 2.2.2022 by the Italian Ministry of University and Research (MUR), funded by the European Union – NextGenerationEU – Project Title “Narration and care. The deinstitutionalization of asylum system in Italy: history, cultural imaginary, planning (from 1961 to today)” – CUP F53D23007380006 – Grant Assignment Decree No. 1079 adopted on 10/07/2023 by the Italian Ministry of University and Research (MUR).



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



**Ministero
dell'Università
e della Ricerca**



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



UNICA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI CAGLIARI



DIPARTIMENTO DI LETTERE,
LINGUE E BENI CULTURALI



UNIVERSITÀ DI PISA



Riconosciuto Dipartimento di
Eccellenza del MUR per la qua-
lità dei progetti di ricerca



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**

ARCHEOLOGIA
GEOGRAFIA
STORIA
STORIA DELL'ARTE
E DEL DOCUMENTO
**DIPARTIMENTO DI
STUDI
STORICI**

2023 - 2027
**DIPARTIMENTO
DI ECCELLENZA**
Ministero dell'Università e della Ricerca

© Copyright 2026

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 – 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 – 40128 Bologna

ISBN 978-884677424-8

ISSN 2421-4418

Il presente PDF con ISBN 978-884677517-7 è in licenza CC BY-NC



Sommario

Introduzione. Perdere l'invisibilità. Il manicomio nei media audiovisivi e immersivi <i>Antioco Floris, Marina Guglielmi, Chiara Tognolotti</i>	7
--	---

I. MANICOMIO E VISUALITÀ NEL NOVECENTO

<i>House of Darkness</i> . Topografie del manicomio e della follia nel cinema muto <i>Giulia Carluccio, Stefania Rimini</i>	17
--	----

La gabbia e il volo. L'uso di materiali d'archivio nel raccontare una storia visiva della deistituzionalizzazione <i>Franco Basaglia</i>	25
---	----

Il cinema amatoriale e l'ospedale psichiatrico di Gorizia: il caso Osbat <i>Diego Cavallotti</i>	37
---	----

Antipsichiatria, neoavanguardie e pratiche di libertà: Alberto Grifi e Patrizia Vicinelli tra anni Sessanta e Settanta <i>Giulia Simi</i>	49
--	----

Educare alla riforma. Servizio radiotelevisivo pubblico e deistituzionalizzazione (1961-1978) <i>Vanessa Roghi</i>	61
---	----

<i>In Two Minds</i> . Tony Garnett, David Mercer e Ken Loach sulla schizofrenia <i>Gianluigi Rossini</i>	77
---	----

«Le borghesi vanno in crociera, le contadine in manicomio»: riflessioni intersezionali tra cinema e letteratura a partire da <i>L'ospite</i> di Liliana Cavani <i>Beatrice Seligardi</i>	89
---	----

Il manicomio come antologia dell'umano. Da Tobino a Bolognini <i>Alessandra Tonella</i>	103
--	-----

«The comfort in being sad»: <i>Frances</i> di Graeme Clifford e l'eziologia del fallimento <i>Fiorenzo Iuliano</i>	113
---	-----

Genere e deistituzionalizzazione. Manicomi e liberazione a Torino tra documentari e documentazione audiovisiva <i>Daniela Adorni, Davide Tabor</i>	125
--	-----

II. IMMAGINARI MANICOMIALI DEGLI ANNI ZERO

Detenzione e cura: la rappresentazione di Broadmoor dalla stampa illustrata ai documentari televisivi <i>Claudia Cao</i>	149
Il copione di Ida. Follia e reclusione in <i>Vincere</i> di Marco Bellocchio <i>Chiara Tognolotti</i>	161
Davvero sottratte all'invisibilità? Per una lettura della <i>Pazza gioia</i> di Paolo Virzì <i>Stefania Lucamante, Stefano Angioni</i>	171
Alda Merini e il racconto del manicomio in televisione: dalle interviste all'adattamento filmico mediato dal romanzo biografico <i>Mara Sabia</i>	185
Lo sguardo che ascolta. Immagini e racconti della deistituzionalizzazione nei documentari di Erika Rossi <i>Myriam Mereu</i>	197
Il Museo Laboratorio della Mente al Santa Maria della Pietà: un'esperienza immersiva <i>Pompeo Martelli, Leonardo Sangiorgi</i>	211
I Labirinti della Follia: videogioco e salute mentale tra panico mediatico e filosofia ludica <i>Ivan Girina</i>	219
Immaginario videoludico e disturbi mentali. Il videogioco e il controllo delle emozioni/pulsioni <i>Emiliano Ilardi, Andrea Piano</i>	235
Indice dei nomi	247
Le autrici e gli autori	255

Introduzione

Perdere l'invisibilità.

Il manicomio nei media audiovisivi e immersivi

Antioco Floris, Marina Guglielmi, Chiara Tognolotti

L'ospedale psichiatrico nella cultura visuale

Questo libro nasce dal progetto di ricerca nazionale *Narrazione e cura. La deistituzionalizzazione del sistema manicomiale in Italia: storia, immaginario, progettualità (dal 1961 a oggi)*¹, il cui obiettivo scientifico è ricostruire, a partire dagli anni Sessanta, il contesto socio-culturale italiano attraversato dalla cosiddetta rivoluzione psichiatrica, analizzando il processo di discontinuità epistemica e istituzionale che ha ridefinito in maniera radicale il paradigma di cura della malattia mentale, incidendo contestualmente sui regimi di narrazione e visibilità e sulle forme della sua rappresentazione simbolica. L'approvazione, nel 1978, della Legge 180 — che ha sancito la chiusura degli ospedali psichiatrici — ha introdotto una cesura storica netta tra un *prima* e un *dopo*, rendendo il processo di transizione istituzionale un tema di rilevante interesse critico. Come esito a lungo termine di tale cesura si è progressivamente delineata l'emersione di un trauma collettivo, inteso come fenomeno di natura culturale e memoriale, che ha coinvolto tutti i suoi attori — dai soggetti internati ai professionisti della cura.

Un primo obiettivo del progetto è la ricostruzione, in termini di genealogia culturale, dell'impatto esercitato dalla rivoluzione psichiatrica sulla produzione di un immaginario manicomiale transmediale. Tale immaginario, inizialmente collocato ai margini del discorso pubblico, è stato oggetto, nel corso del tempo, di un processo di progressiva narrativizzazione, attraverso dispositivi testuali, visuali e immersivi che hanno contribuito alla costruzione di una vera memoria culturale della malattia mentale e delle

¹ Il Progetto PRIN 2022 *Narration and Care* è stato condotto dal Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari, PI Marina Guglielmi, dal Dipartimento Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, responsabile di unità Vinzia Fiorino, e dal Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino, responsabile di unità Daniela Adorni. Per le attività del progetto si veda il sito <https://prin.unica.it/de-asylum/>. Altri volumi del gruppo di ricerca sono: G.V. Distefano, *Alle origini letterarie del manicomio. L'Ospedale de' pazzi* incurabili di Tomaso Garzoni, Longo, Ravenna 2025; G.V. Distefano, M. Setaro, D. Tabor (a cura di), *Narrazioni, memorie e luoghi della deistituzionalizzazione. Per un atlante culturale del superamento dei manicomi italiani*, Edizioni ETS, Pisa 2025; D. Adorni, F.M. Palladini, D. Tabor (a cura di), *Memorie della deistituzionalizzazione in Italia Testimonianze orali, soggettività e narrazioni pubbliche della liberazione dal manicomio dagli anni Sessanta a oggi*, Edizioni ETS, Pisa 2026; M. Sabia, *Lettere dalla clinica. Il tema della malattia mentale nell'opera in prosa di Amelia Rosselli e nelle lettere inedite al fratello John*, Edizioni ETS, Pisa 2026. Tutti i libri sono scaricabili in open access dai siti dei rispettivi editori.

pratiche di internamento e cura all'interno delle istituzioni totali. Un secondo obiettivo consiste nell'indagare una dimensione finora meno esplorata di queste narrazioni, ovvero la graduale emersione, a partire dagli anni Sessanta fino alla contemporaneità, di un discorso collettivo transgenerazionale, che ha interessato ampi segmenti della società e che si manifesta attraverso forme di ritorno, rielaborazione e ri-significazione del passato manicomiale.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, con la progressiva apertura dei cancelli degli istituti psichiatrici, i primi dispositivi culturali a portare all'attenzione pubblica la questione manicomiale italiana e le condizioni di vita degli internati furono le inchieste giornalistiche, i documentari e le pubblicazioni fotografiche. In tale fase, le produzioni visuali assunsero dunque un ruolo centrale, venendo riconosciute come autentiche *contro-rappresentazioni* del manicomio, orientate a sovvertire l'invisibilità istituzionalizzata dei soggetti reclusi e a restituire identità a individui collocati ai margini del corpo sociale. La *macchina narrativa* del gruppo basagliano anticipava di decenni le pratiche di narrazione visuale e della sua espansione sui media, intuendo anzitempo il ruolo strategico svolto dalla restituzione visiva, al grande pubblico, di una situazione che si voleva sovvertire. Tra i prodotti visuali di maggiore impatto realizzati nel 1969 due opere si distinsero per la loro efficacia: il documentario *I giardini di Abele*, realizzato da Sergio Zavoli per la Rai, e il fotolibro *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, pubblicato da Einaudi. Il successo di pubblico riscosso da entrambe fu il risultato di una strategia comunicativa consapevole, che mise la società italiana di fronte a immagini dirette e perturbanti di uomini e donne internati, presentati come vittime di un sistema manicomiale ormai incapace di occultare la propria crisi. A partire da allora il rapporto tra visualità e manicomio diviene sempre più articolato e complesso. Si arricchiscono, ad esempio, i punti di vista della narrazione manicomiale, aggiungendo le voci di pazienti, familiari e operatori a quelle dei medici. Altra novità di rilievo è la resa visuale di un vissuto collettivo che integra le narrazioni personali offrendo la dimensione corale dell'istituzione psichiatrica, pre o post Legge 180. Se infatti da una parte le scritture autorappresentative – autobiografie, lettere, diari, romanzi – privilegiano il racconto del sé, dall'altra la resa visuale, sia essa documentaristica, cinematografica o immersiva, offre l'immagine complessa e polisemica della comunità psichiatrica. Si passa, in sintesi, in un paio di decenni dai luoghi di cura del disagio psichico socialmente impronunciabili e solo evocati dalla protagonista di *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni allo spaccato di vita quotidiana in un reparto di neuropsichiatria infantile ne *Il grande cocomero* (1993) di Francesca Archibugi, ispirato alla figura di Marco Lombardo Radice e antesignano della ricca produzione negli anni zero di serie televisive, film e documentari ambientati nei centri di salute mentale. Il film psichiatrico o manicomiale continua, dunque, a produrre un interesse sia di pubblico sia settoriale: i repertori in cui le produzioni cinematografiche vengono classificate in base alle psicopatologie che vi sono rappresentate² convivono con gli studi sul rapporto tra

² Si veda ad esempio D. Wedding, R.M. Niemiec, *Movies & Mental Illness. Using Films to Understand Psychopathology*, Hogrefe, Boston 2014.

psicanalisi e cinema, indagini basate sulle tematiche psichiche e sulla credibilità narrativa nella rappresentazione filmica del disagio³.

La comunità terapeutica, più della storia del singolo caso clinico, trova quindi nel racconto visuale il suo medium privilegiato. Le narrazioni contemporanee realizzate mediante tecnologie immersive ne enfatizzano inoltre le potenzialità, rivolgendosi sia ai visitatori dei musei nel confronto attivo con i luoghi della memoria dell'internamento, da rivivere come in "film espanso", sia ai players calati in narrazioni videoludiche che tematizzano il disturbo mentale e ne rappresentano i luoghi di internamento, attingendo anch'essi in gran parte al repertorio di immaginario manicomiale cinematografico e seriale che affonda le sue origini nei primi anni del Novecento.

Manicomio e follia come racconto cinematografico

Il tema della malattia mentale è infatti presente nelle storie raccontate dal cinema sin dai primi anni di vita della settima arte così come, sin dalle origini, sono presenti i luoghi di contenimento dei malati mentali.

Le modalità in cui il cinema tratta all'inizio questi aspetti, seppur in forme eterogenee, sono in qualche modo riconducibili a un approccio simbolico e non letterale alla follia. Ciò che interessa non è tanto la situazione medica o sociale del malato mentale, quanto piuttosto una condizione di cesura rispetto alla normalità che consente di trattare il conflitto sociale, la rottura delle regole morali, i rapporti con il potere, l'emergere dell'inconscio e dell'interiorità che sempre più interessano la società dell'epoca in concomitanza con la diffusione delle teorie freudiane.

Due film degli anni Dieci del Novecento sono in tal senso emblematici: *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume* di Maurice Tourneur (1913) e *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1920). Il primo è un cortometraggio che il regista francese trae dall'omonimo racconto di Edgar Allan Poe e in cui si narra di una visita in un ospedale psichiatrico dove la quotidianità si svolge in modo anomalo e mentre i pazienti gestiscono la vita quotidiana della struttura, medici e infermieri sono contenuti a seguito di un ammutinamento che ha portato all'inversione dei ruoli. Dietro la trama, segnata da forti elementi grotteschi e paradossali, si rivela la riflessione sul potere e sull'anelito alla libertà degli individui. Il secondo, un classico indiscusso del cinema mondiale, è il manifesto del cinema espressionista tedesco e propone una vicenda piuttosto articolata e intricata in cui diversi livelli di realtà e immaginazione si sovrappongono fra loro senza una chiara distinzione in uno scenario alterato da linee disordinate e forti contrasti visivi. Il racconto analettico di uno dei protagonisti conduce lo spettatore lungo vicende controverse e contraddittorie fatte di morti sospette, indagini, spettacoli con un sonnambulo ipnotizzato, per concludersi in un manicomio dove tutto assume un carattere inatteso e ambiguo. A posteriori appare chiaro che dietro una trama in cui

³ Nell'ampia bibliografia sull'argomento ricordiamo solo il recente volume di R. Salati, C. Secchi, *Misteri e passioni d'anime. La rappresentazione della follia nel cinema d'autore*, Edizioni ETS, Pisa 2024.

la follia segna lo sviluppo del film, come confermato nelle scene finali ambientate nel manicomio, centrali sono il tema della coercizione, la questione del doppio e la difficile distinzione tra allucinazione e realtà con la conseguente alterazione del principio di verità. La follia è dunque un mezzo per condurre il racconto su più livelli e di spaziare oltre i limiti di un testo organico. «*Il gabinetto del dottor Caligari* – scrive Francesco Pittassio – dimostra quanto difficilmente nel contesto della modernità si possa parlare di testo unico, e quanto forme, stilemi, motivi iconografici siano parte di un complesso di strategie mediali ed estetiche»⁴.

E questo approccio dura nel tempo fino a casi clamorosi come il cult di Miloš Forman *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) dove uno straordinario Jack Nicholson presta il suo corpo al personaggio di McMurphy per delineare una storia in cui il potere costituito, rappresentato dalle autorità sanitarie che guidano l'ospedale psichiatrico e in particolare l'infermiera Mildred Ratched, si contrappone all'esigenza di libertà dei pazienti. L'epilogo, con l'intervento di lobotomia sull'anarchico McMurphy, conferma, se ce ne fosse bisogno, l'azione repressiva del potere contro chi non rispetta le regole imposte e anela alla libertà.

Questo orientamento rappresenta, dunque, il modo in cui il cinema ha principalmente trattato la malattia mentale, ciò però non significa che anche nella produzione delle origini non ci siano stati esempi di utilizzo della macchina da presa per mostrare la condizione dei malati manicomiali come ben mostra il cortometraggio *Neuropatologia* (1908) del professore Camillo Negro di cui dà conto in questo volume il saggio di Giulia Carluccio e Stefania Rimini. Ma si tratta di lavori rivolti agli addetti ai lavori, non al pubblico delle sale cinematografiche per i quali rimane dominante la narrazione non scientifica.

Se l'approccio metaforico-simbolico e non scientifico è la motivazione dominante, non significa che nella costruzione delle situazioni, dei personaggi e più in generale della trama gli autori dei film e delle sceneggiature non si preoccupino di tratteggiare con rigore le varie patologie a cui si fa riferimento. Nonostante ciò, una ricerca condotta alcuni anni fa da studiosi del Dipartimento di Scienze Psichiatriche e Medicina Psicologica dell'Università di Roma "La Sapienza" e della Fondazione Italiana per lo Studio della Schizofrenia⁵ relativamente al cinema hollywoodiano ha evidenziato «che un gran numero di pazienti cinematografici sia mal rappresentato. Tale tendenza varrebbe in particolare per i pazienti psichiatrici più gravi, nei confronti dei quali, nel mondo reale, lo stigma ha un ruolo più importante»⁶. Di contro, sembra che «sia più facile osservare al cinema una maggiore accuratezza nella raffigurazione di disturbi

⁴ F. Pittassio, *L'antiquario della fiera. Robert Wiene, Il gabinetto del Dottor Caligari (1919)*, in M. Galli (a cura di), *Da Caligari a Good by Lenin. Storia e cinema in Germania*, Le lettere, Firenze 2004, p. 24.

⁵ Cfr. E. Tarolla, L. Tarsitani, R. Brugnoli, P. Pancheri, *La rappresentazione della malattia mentale nel cinema. Uno studio sistematico*, «Giornale italiano di psicopatologia», n. 12, 2006.

⁶ *Ivi*, p. 250.

relativamente poco gravi. I disturbi più gravi, nella cinematografia statunitense, appaiono, d'altra parte, spesso tanto spettacolari quanto poco realistici»⁷. A ciò si aggiunge la presenza di stereotipi ricorrenti e, in particolare, in relazione al cinema americano sono state individuate sei tipologie che racchiuderebbero i vari pazienti presenti nelle pellicole costruite sul modello dei diversi generi ognuno dei quali declina secondo le proprie esigenze narrative il personaggio del malato mentale: lo spirito libero ribelle, il maniaco omicida, la seduttrice, il membro illuminato della società, il parassita narcisistico e l'esemplare da zoo⁸.

Con l'affermarsi della cosiddetta antipsichiatria, alla rappresentazione dominante se ne è aggiunta un'altra più attenta alle dinamiche reali. E in questo contesto la realtà italiana, di cui dà conto il presente volume, è rappresentativa di una attenzione esemplare sin dagli anni Sessanta quando ha iniziato a esplorare sia nella forma documentaria che in quella di finzione un mondo altrimenti sconosciuto. Sostenendo l'impegno di Franco Basaglia per un approccio diverso alla cura delle malattie mentali, i cineasti sono entrati negli ospedali psichiatrici, hanno incontrato i pazienti dando loro per la prima volta il diritto di parola per esprimere il proprio punto di vista. I vari saggi contenuti in questo volume ricostruiscono con precisione un panorama ricco ed eterogeneo in cui al cinema militante si accompagna quello capace di creare un immaginario nuovo intorno alla figura del malato di mente e degli ospedali psichiatrici.

I casi di studio

Giulia Carluccio e Stefania Rimini aprono il volume indagando il legame che stringe il dispositivo del cinema muto alla rappresentazione della follia, a partire da quello che le autrici racchiudono nella definizione di «immaginario 'nervoso'». Così i filmati a carattere scientifico e documentario che raffigurano l'alienazione commissionati dal professore Camillo Negro nel primo Novecento si accostano alle immagini di finzione del film *Il gabinetto del dottor Caligari* (R. Wiene, 1919); in entrambi la chiave di volta è la figura del primo piano, che intaglia nei volti i modi della pazzia. Alcuni dei saggi che seguono sono dedicati al patrimonio dei materiali d'archivio e alla produzione di documentari. Franco Basaglia, omonimo nipote dello psichiatra, osserva il percorso di apertura del manicomio di Gorizia ricostruendo il contributo offerto dal cinema sia come strumento di documentazione, sia come mezzo "militante" per sensibilizzare e informare. La riflessione spazia su vari documentari in un saggio dalla prospettiva storica, ma anche di analisi del linguaggio cinematografico. L'autore evidenzia l'importanza degli archivi audiovisivi nel lavoro di documentazione e si sofferma sul proprio documentario di *found footage* costruito attraverso filmati di repertorio girati nell'arco di decenni. Diego Cavallotti si immerge nel cinema a formato ridotto, amatoriale e militante e di documentazione medica relativo alla battaglia condotta da Franco Basaglia.

⁷ *Ivi*, p. 249

⁸ *Ivi*, p. 245.

Il focus è sulle bobine girate da Giorgio Oshat al manicomio di Gorizia nella seconda metà degli anni Sessanta dove si mostra la vita all'interno della struttura goriziana in fase di trasformazione con alcune situazioni, come quella del percorso di musicoterapia orffiana, non presenti altrove. Cavallotti ne descrive il contenuto, ma entra anche nella dinamica testuale analizzandola con gli strumenti della semiotica. A margine l'autore si sofferma sul documentario della regista finlandese Pirkko Peltonen *La favola del serpente* confrontandolo con i documentari *I giardini di Abele* di Sergio Zavoli e *La porta aperta* di Michele Gandin. L'intersezione tra antipsichiatria, neoavanguardie artistiche e pratiche di libertà nell'Italia degli anni '60 e '70 è alla base del saggio di Giulia Simi che sviluppa la sua riflessione focalizzandosi sulle sperimentazioni artistiche di Alberto Grifi e Patrizia Vicinelli. Le loro opere d'avanguardia emergono come momenti fondamentali per una riconsiderazione dei rapporti di potere che è alla base della politica basagliana. Nel racconto della realtà manicomiale e dei percorsi che hanno portato alla riforma psichiatrica un importante ruolo è stato svolto dal servizio radiotelevisivo di Stato che fra gli inizi degli anni '60 e la fine dei '70 ha contribuito in maniera fondamentale a sensibilizzare l'opinione pubblica. Vanessa Roghi ripercorre le tappe più significative di un percorso che ha visto evolversi in parallelo la televisione e la percezione sociale della salute mentale contribuendo così alla costruzione di un terreno favorevole alla promulgazione nel 1978 della Legge 180. Myriam Mereu focalizza il suo saggio sui lavori di Erika Rossi, regista triestina che negli ultimi quindici anni ha dedicato gran parte della sua produzione alla riforma basagliana. Nei suoi film, in cui testimonianze e materiali d'archivio si fondono e la memoria si associa alla riflessione, trova spazio in particolare il passaggio da una psichiatria repressiva verso le comunità inclusive come eredità del lavoro di Basaglia. «Narrazione politica e visiva che mette in crisi i confini tra rappresentazione, testimonianza e denuncia»: così Gianluigi Rossini riassume l'itinerario critico che lo porta ad analizzare i lavori dello sceneggiatore David Mercer, del produttore Tony Garnett e del regista Ken Loach, da *In Two Minds* (1967) a *Family Life* (1971), che germinano dal terreno del dissenso culturale degli anni Sessanta, e in particolare dalla antipsichiatria di Ronald Laing, e che adottano le forme sperimentali della televisione pubblica. La produzione narrativa e documentaristica che ruota attorno all'ospedale psichiatrico di Broadmoor è esplorata da Claudia Cao, che rintraccia in questo corpus eterogeneo una costellazione di rappresentazioni legate a due motivi opposti, la detenzione e la cura; costellazione che si dispone in tre fasi successive di narrazione visuale e audiovisiva, testimoni dei mutamenti storici, culturali e ideologici che hanno segnato la Gran Bretagna dalla stampa vittoriana ai documentari televisivi, fino al film *Asylum* (2005) di Mackenzie, tratto dall'omonimo romanzo di Patrick McGrath.

Le questioni di genere e le figure di personaggi femminili internati sono temi ampiamente rappresentati nel dibattito scientifico e qui esemplificati in alcuni casi di studio. Fra questi, Daniela Adorni e Davide Tabor riflettono sul rapporto tra genere e deistituzionalizzazione psichiatrica nella realtà torinese, analizzando la rappresen-

tazione delle donne nelle produzioni audiovisive successive alla riforma psichiatrica italiana. Beatrice Seligardi analizza il film *L'ospite* (1971) di Liliana Cavani attraverso una prospettiva intersezionale che unisce questioni di classe sociale e di genere. L'autrice esamina l'istituzione manicomiale nel suo utilizzo come strumento di controllo patriarcale: tramite confronti letterari e filmici, emerge la dicotomia tra internamento subalterno e segregazione borghese, esaminata mediante il passaggio narrativo dal registro documentaristico a quello della *rêverie*. Alessandra Tonella pone al centro del suo contributo il ruolo di Marcello Mastroianni nel film di Mauro Bolognini *Per le antiche scale* (1975), adattamento che riunisce in una sorta di *pastiche* l'opera omonima di Mario Tobino con *Le libere donne di Magliano* (1953). Il personaggio del dottor Bonaccorsi risulta così essere, sulla scorta di Michel Foucault, metafora del manicomio, che diviene il corpo dello psichiatra, «espanso, dilatato alle dimensioni di un'istituzione, esteso a tal punto che il suo potere si eserciterà come se ogni parte del manicomio fosse una parte del suo proprio corpo». Fiorenzo Iuliano si focalizza sulla figura dell'attrice Frances Farmer, divenuta icona della ribellione contro i sistemi di controllo sociale nordamericano. Il film *Frances* (1982) di Graeme Clifford è esempio di come il fallimento esistenziale della protagonista sia stato causato da apparati repressivi che spaziano dalla famiglia nucleare all'industria cinematografica. Un punto centrale riguarda l'uso politico della psichiatria, utilizzata per neutralizzare il dissenso ideologico negli anni iniziali della Guerra fredda. Al personaggio storico di Ida Dalser e alla rappresentazione della follia e della reclusione nel film *Vincere* (2009) di Marco Bellocchio è dedicato l'intervento di Chiara Tognolotti. Attraverso un'analisi di scene chiave viene esaminata la performance di Giovanna Mezzogiorno, che trasforma il dolore privato in una rivendicazione pubblica di resistenza contro l'oppressione del regime fascista e delle istituzioni psichiatriche. Tognolotti esplora inoltre il legame tra l'iconografia dell'isteria e il linguaggio del melodramma, sottolineando la rottura dei canoni sociali tradizionali. Il contributo di Stefano Angioni e Stefania Lucamante assume come oggetto di analisi il film diretto nel 2016 da Paolo Virzì *La pazza gioia*. Nel quadro delle dinamiche socio-politiche italiane del torno d'anni che va dal 2010 al 2015, a comporre il racconto della relazione di cura tra due donne – e della relazione sullo schermo di due dive, Micaela Ramazzotti e Valeria Bruni Tedeschi – si dispongono da un lato le questioni legate al *gender*, dall'altro i riferimenti al genere del film *on the road*. Dal canto suo, Mara Sabia indaga la figura proteiforme di Alda Merini a partire dalla celebrità televisiva della poeta. Tre sono gli studi di caso che l'autrice affronta, ovvero una videointervista (*Più bella della poesia è stata la mia vita*), il documentario *La pazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini* di Antonietta De Lillo, e il film per la televisione *Folle d'amore – Alda Merini* di Roberto Faenza, che tengono al centro la narrazione manicomiale, facendo perno sulla personalità straordinaria e sulla presenza acuta e talvolta perfino urticante della fisicità della poeta.

Ai media immersivi sono dedicati gli ultimi tre saggi del volume, di cui il primo, scritto da Pompeo Martelli e Leonardo Sangiorgi, presenta il Museo Laboratorio della Mente dell'ex manicomio Santa Maria della Pietà a Roma descrivendolo come un luogo

della memoria in cui, attraverso l'uso di tecnologie multimediali e linguaggi artistici, il luogo trasforma la storia della psichiatria in un'esperienza partecipativa. L'integrazione nel percorso espositivo, realizzato da Studio Azzurro, tra arte, territorio e apprendimento, invita i visitatori a riflettere sul confine tra normalità e follia, trasformando le tracce del passato in risorse per la coesione sociale. Ivan Girina esamina nel suo intervento la complessa intersezione tra videogioco e salute mentale, analizzando come entrambi i concetti sfidino le norme sociali di produttività. L'autore esplora il panico mediatico generato dalla stampa italiana tra gli anni Novanta e Duemila, che ha spesso dipinto il medium come una minaccia capace di causare alienazione o comportamenti violenti. Parallelamente, Girina indaga la rappresentazione della follia all'interno delle opere videoludiche, evidenziando l'uso di stereotipi legati a spazi labirintici e istituzioni psichiatriche oscure. In chiusura, Emiliano Ilardi e Andrea Piano affrontano il tema dell'evoluzione storica dell'autocontrollo emotivo dalla modernità fino all'attuale era digitale, evidenziando il legame tra le pressioni del capitalismo e l'insorgere di crescenti disturbi psichici. In questo contesto, il videogioco emerge come un dispositivo capace di simulare il controllo sulla realtà, offrendo sia una fuga psicologica sia una palestra per le competenze richieste dal mondo del lavoro, senza sottovalutare l'ambiguità della *gamification*, che rischia di trasformare la salute mentale in un mero parametro performativo.

I. MANICOMIO E VISUALITÀ NEL NOVECENTO

House of Darkness. Topografie del manicomio e della follia nel cinema muto

Giulia Carluccio, Stefania Rimini

Il cinema del primo ventennio del Novecento tende a rivelare la propria natura di dispositivo fantasmatico, costruendo una genealogia di forme e stili di ripresa che trova quasi naturalmente nella rappresentazione della follia e dello spazio del manicomio un campo sensibile. Del resto, fin dagli spettacoli di illusioni ottiche che precedono il cinematografo – lanterne magiche, fantasmagorie, ecc. – e poi con le attrazioni delle origini, i temi dell'abnorme, del *monstrum*, della meraviglia, dell'allucinazione si pongono come una sorta di sintomatologia che confonde e plasma il contenuto con l'esibizione del dispositivo stesso. È lungo questo crinale che intendiamo muoverci, andando a evidenziare nessi, analogie e occorrenze tra opere che in modi diversi hanno rappresentato sullo schermo (o attraverso lo schermo) i luoghi fisici e mentali della follia o lo spazio della cura. Si tratta di una ricerca che prende spunto da una serie di studi consolidati¹, ma che può ancora aprire direzioni di analisi, soprattutto se si sceglie di mettere a confronto testi e pratiche appartenenti ad ambiti apparentemente distanti, come la scienza sperimentale e il cinema narrativo, sul filo di una cultura visuale e iconografica che rivela dialettiche sorprendenti.

In queste pagine intendiamo porre in dialogo, dentro un *frame* analitico comune, il famoso caso della *Neuropatologia* del professore Camillo Negro, nella ricostruzione antologica oggi disponibile (1906-1918)² con *Il gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene (1920), evidenziando una catena di ricorrenze e di *pattern* tematici e figurativi che offrono una mappa sintomatica delle dialettiche tra follia, spazi della cura e

¹ Per una prima ricognizione si vedano: S. Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2013; P. Bertetto, C. Monti, *Il Gabinetto del Dottor Caligari*, Lindau, Torino 2007 (1999); M. Berton, S. Alovio (a cura di), *Cinema, Sogno e Allucinazione. Dalle origini agli anni Venti*, «Immagine», (2018), n. 18; B. Hales, *Incurable Madness. War Trauma, Hypnosis, and Robert Wiene's Orlacs Hände*, «A Journal of Germanic Studies», XLVII (2011), n. 5; L. Kirby, *Male Hysteria and Early Cinema*, «Camera Obscura», VI (1988), n. 2; D. Pesenti Campagnoni, P. Tortonese, *Les Arts de l'Allucination*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003; E. Smoodin, *Movie Crazy. Insanity and the Cinema 1900-1930*, «Quarterly Review of Film and Video», XXXII (2014), n. 1.

² Su questo capitolo cine-scientifico esiste già una solida bibliografia, che costituisce la premessa e l'ordito di questo studio: A. Chiò, *Camillo Negro e La neuropatologia*, «Immagine», (2012) n. 6, pp. 11-15; C. Gianetto, S. Dagna, *Volte senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro*, «Immagine», (2012) n. 6, pp. 16-31; A. Farassino, *Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)*, «Aut Aut. Rivista di filosofia e cultura», XXXIII (1983), pp. 197-198.

apparato di rappresentazione che, più in generale, riguardano intimamente l'ontologia del dispositivo-cinema di quegli anni.

1. L'immaginario 'nervoso' di primo Novecento

Per rendere possibile tale itinerario cerchiamo innanzitutto di delimitare il margine, di descrivere il perimetro in cui prende corpo, letteralmente, l'immagine dell'altro. Prima ancora del "cinematografo", sono le *facial expressions* delle lanterne magiche a rendere visibili le intermissioni del carattere, sperimentando le potenzialità del primo piano, che tanto avrebbe contribuito a rappresentare le diverse escursioni nella follia. Molto si compie nel segno della deformazione, grottesca, fantastico-spettrale, giocata in spazi che appaiono spesso connotati; gli stili e i registri alternano una cifra popolare (a mezza via tra comico e gotico), a configurazioni diverse, andando a definire i generi narrativi classici, mentre le sperimentazioni avanguardistiche spingono le potenzialità del dispositivo in una stringente dinamica di scambio.

Il corpus di questa "filmografia nervosa" è evidentemente ricco, frastagliato, variegato, ed è tuttavia inevitabile riconoscere ricorrenze e canoni, variazioni e corrispondenze. Da Méliès, con il suo *L'Omnibus des toqués ou Blancs et Noirs* (1901) a Porter, che rimedia per la Edison Manufacturing Company *The Escaped Lunatic* di Wallace Mc Cutcheon, realizzando *The Maniac Chase* (1904), l'intermittenza tra realtà, sogno, allucinazione diventa *leit motiv* strutturale. Nei due film Edison la vicenda si snoda attorno ad alcuni punti cardine che torneranno a più riprese a segnare l'immaginario cinematografico legato alla follia. Qui infatti, al di là dell'aggettivazione che indica chiaramente il profilo del racconto (tanto *lunatic* quanto *maniac* richiamano la dimensione della pazzia del protagonista), è la dimensione fisica della cella a suggerire la dialettica fra spazi aperti e chiusi, uno dei punti fermi delle narrazioni e delle esperienze manicomiali; ma a completare il discorso interviene anche la dissonanza del personaggio, travestito da Napoleone e dunque abitato da tratti di eccentricità per certi aspetti insopprimibili, che si caricano poi di accenti comici, grazie anche agli eccessi persecutori dei sorveglianti. In appena dodici piani, quindi, Porter disegna le traiettorie tipiche di quello che in breve sarebbe diventato un vero e proprio (sotto)genere, destinato a continue rivisitazioni, ma sempre riconoscibile per la presenza di distinte marche discorsive e retoriche. La cella di contenzione, il desiderio di evasione, la ribellione repressa, la fuga, l'inseguimento, il ritorno all'ordine, il perimetro del sogno/allucinazione: sono questi i primi segni che Méliès e Porter codificano nel tentativo di comporre esperimenti visivi attraversati da una vertigine nuova, quella delle immagini in movimento, e da dispositivi consolidati (il comico, l'avventura), in un contesto culturale che nel frattempo scavava dentro i meccanismi della psiche e rintracciava posture e paradigmi che avrebbero ribaltato pratiche e approcci cognitivi dell'epoca.

Non meno interessanti, ai fini di questa ricognizione, appaiono *La folie du Docteur Tube* di Abel Gance (1915) e, in altro contesto narrativo e produttivo, *Il Fuoco* di Giovanni Pastrone (1915). L'opera di Gance si fonda su un sintomatico intreccio fra teorie

scientifiche, abbagli visivi, trucchi prospettici, ambiguità: a prescindere dal divertimento della trama, con il consueto incastro di micro episodi e senso favolistico, quel che sorprende è la fattezze fisiognomica del dottore, il suo cranio allungato che attesta una stranezza di base, e che forse giustifica la perversione del piano finale. Accanto al dato morfologico, però, agiscono la mimica facciale, l'accentuazione dei movimenti degli occhi, l'accesa espressività delle orbite, tutti segni che rinviano continuamente alla follia evocata dal titolo. Quasi allo stesso modo si manifesta il pathos del pittore Mario, irretito dal fascino perverso di una famosa poetessa, che riscatta e riaccende il suo talento ma lo consegna a un destino di incertezza e precarietà. L'atletismo affettivo di Febo Mari irradia alcune delle scene più conturbanti del film, rinnovando il cliché del personaggio pazzo, in preda ad astratti furori.

Il perimetro del volto-maschera, le traiettorie degli sguardi, la mimesi sbalorditiva degli attacchi rappresentano il primo e più potente effetto di riproduzione delle crisi psichiche nel contesto del muto, di un modo di ripresa cioè che punta tutto sulle doti performative degli interpreti e sulle potenzialità ottiche, dentro un orizzonte poetico che insiste sull'alterazione del reale, sulla sperimentazione di formule visive di grande attrazione e vigore. È così che possono essere *visti* allora anche *Malombra* di Carmine Gallone (1917) e *Nerven* di Robert Reinert (1919), tasselli di una filmografia complessa, affascinante, dominata dal *topos* delle allucinazioni, nonché dall'urgenza di esplorare il lato oscuro della società e della mente, gli spazi di reclusione e controllo, le dinamiche di prevaricazione e inganno. Quasi sempre questi elementi coincidono con la messa a punto di precisi paradigmi di racconto, con la formalizzazione di stili visivi peculiari, in cui luci e buio, ombre e dissolvenze disegnano i contorni di relazioni e storie di alterità e alterazione.

Prima che il capolavoro di Robert Wiene portasse a un livello parossistico ed esemplare queste occorrenze, però, è interessante individuare nella ripresa cinematografica della ricerca clinica di Camillo Negro, e nel coinvolgimento consapevole di un operatore di casa Ambrosio come Roberto Omegna, la messa a punto di una formula riproduttiva di grande pregnanza, capace di ibridare lo scopo di documentazione scientifica con le esigenze di una rappresentazione di tipo esibitivo, non priva di una logica simile al cinema delle attrazioni.

2. *Lo spettacolo della scienza*

Le note di apertura de *La Neuropatologia* chiariscono immediatamente le premesse di questa operazione: per la regia di Negro, sotto la assistenza del dottor Giuseppe Roasenda e il supporto tecnico di Roberto Omegna, le riprese sono realizzate presso l'ospedale della Piccola Casa della Divina Provvidenza (Cottolengo) e nella sezione Malattie nervose del Policlinico Generale di Torino tra il 1906 e il 1908, in un intervallo largo e denso³. In

³ Il film fu presentato dapprima a Torino, il 17 febbraio 1908, di fronte ai soci della Reale Accademia di Medicina, al Rettore dell'Università di Torino e a una folta rappresentanza di autorità, e pochi giorni dopo a New York (il 23 febbraio 1908) e a Parigi (il 12 marzo 1908), alla Salpêtrière, nell'an-

realtà, oltre che negli spazi di cura, la documentazione prende forma anche dentro teatri di posa e mira a mostrare i segni neurologici e i disturbi del movimento, superando la staticità delle fotografie. Per raggiungere lo scopo il prof. Negro sceglie con attenzione i pazienti, orchestrando delle sessioni sperimentali che paiono funzionare alla stregua di blocchi di finzioni, atti di uno spettacolo in divenire.

Se si scorrono i commenti a uno dei brani più enfatici dell'antologia di Negro, la sequenza dell'attacco isterico della paziente inserita nel primo nucleo documentale, emerge con sensibile evidenza la correlazione con i dispositivi della messa in scena, e addirittura l'omologia strutturale con alcuni dei film-manifesto del periodo del muto.

Il primo nucleo di quella che oggi è l'Antologia, *La neuropatologia*, è realizzato nello stesso anno in cui Freud pubblica le sue *Osservazioni generali sull'attacco isterico*, dove definisce l'accesso isterico come «fantasie tradotte nella dimensione motoria, figurate in forma pantomimica». Come vide Alberto Farassino, *La neuropatologia*, nella sua brevità (un'unica inquadratura fissa di 4 minuti con soli tre personaggi: il medico-stregone che più volte guarda fuori campo verso lo spettatore, il suo assistente, la paziente isterica mascherata in una camera da letto chiaramente ricostruita in studio, dove viene più che esibito agli spettatori il trattamento di un attacco isterico in forma del tutto pantomimica) è un film di sorprendente complessità e ambiguità in cui più storie vengono raccontate e in cui è il cinema stesso (nella sua ambiguità di verità e di messa in scena, di documentazione "oggettiva" e di voyeurismo quasi pornografico) a diventare lo strumento stesso dell'ipnosi, macchina "scientifica" ben presto convertita in ipnosi di massa. Se il cinema e la psicanalisi erano nati negli stessi anni, nel gabinetto del dottor Negro il cinema sperimentava la sua via verso Caligari e Mabuse.⁴

Se l'attacco isterico è l'episodio più citato e indubbiamente più suggestivo per la linea interpretativa che qui seguiamo, non meno rilevante appare il segmento (posto oggi all'inizio della ricostruzione antologica), dedicato ai disturbi visivi, a diversi casi di nistagmo o altre patologie dell'occhio, dove troviamo la cinepresa stessa e l'operatore nell'atto della ripresa riflesso nell'occhio di un paziente. Una sorta di (forse) involontaria rivelazione della natura spettacolare e metacinematografica della mostrazione della patologia, accentuata dal confondersi, nella rappresentazione, tra location dal vero e spazi della cura ricostruiti in un vero e proprio set, dove la presenza del Dottor Negro si muove, iconograficamente e performativamente, tra l'evocazione dei maghi di Méliès e il futuro Dottor Caligari di Wiene, ricordato in diverse analisi dedicate ai frammenti dell'antologia.

Del resto, il cinema scientifico del Dottor Negro circolava anche al di fuori degli ambienti deputati della neurologia, costituendo un'attrazione capace di generare forti

fiteatro del padiglione Charcot, tempio della neurologia europea. Successivamente venne proposto ai neurologi italiani in occasione del congresso di fondazione della Società Italiana di Neurologia (Napoli, 8-11 aprile 1908).

⁴ L. Esposito (a cura di), *Colonie Penali*, in *Fuori Orario*, Rai - 23-29 aprile 2017.

turbamenti e reazioni complesse, come testimonia il commento di Mario Dall'Olio all'uscita da una proiezione aperta al pubblico nel 1908:

Dinanzi allo spettacolo di tanta “zavorra umana”, di quel “nostro prossimo” che più della pietà destava il senso dell'orrore, anche il medico-studente perdetto il suo sorriso. Quando, ringraziando con un applauso fragoroso l'egregio prof. Negro, uscimmo – dopo quasi due ore di cinematografia nevropatica – a riveder le stelle, non ci parve vero che sotto i portici di via Po, le persone camminassero naturalmente e senza “tics”.⁵

Il sentimento di orrore espresso da questo commento si ricollega certamente a un effetto che poteva accomunare la proiezione dei materiali di Negro agli effetti suscitati dalle attrazioni di genere, con il surplus del brivido fornito da una verità “scientifica” che sembrava assicurare al massimo grado quel voyeurismo che è alla base stessa dell'esperienza cinematografica. Lo spettacolo di quell' “orrore” percepito da Dall'Olio costituisce chiaramente un *trait d'union* tra la cinematografia scientifica (o pseudoscientifica) e quella rappresentazione dell'abnorme che dal cinema delle origini arriva all'espressionismo, metabolizzandosi e configurandosi inoltre nel cinema narrativo che si attesta nel corso degli anni Dieci e successivamente. Le posture e il sembiante cinematografico del Dottor Negro sopravvivono come reminiscenza, a sua volta carica di altre ombre, nell'atlante delle immagini della follia e della cura che il Caligari di Wiene contribuirà a definire.

3. La fiera, il maniconio, il cinema. Dal Dottor Negro al Dottor Caligari

Oggi noi comprendiamo in profondità, attraverso l'espressionismo, come la realtà sia indifferente e come l'irrealtà sia potente: ciò che non esiste, ciò che è stato percepito, la proiezione di uno stato d'animo verso l'esterno. Per quanto riguarda la drammaturgia cinematografica sorge ora la domanda se possa decidere di rinunciare alla rappresentazione della realtà per impegnarsi nei regni del fantastico, della spiritualità e dell'espressione dei sentimenti.⁶

Alla luce di quanto proposto nei paragrafi precedenti, il passaggio dal “Gabinetto del Dottor Negro” al *Gabinetto del Dottor Caligari*, summa della *vis* visionaria e narrativa espressionista, risulta quasi naturale, e anzi ci offre suggestioni utili rispetto alla questione basilare, ontologica, della rappresentazione, dell'esibizione, dell'attrazione connessi alla mostrazione della follia, così come a quella delle istituzioni preposte alla cura.

Caligari, *casus* storiografico e teorico ricchissimo, interessa qui in una prospettiva parziale e mirata, dando per scontata l'ampia letteratura di riferimento, ma tenendo in

⁵ M. Dall'Olio, *La nevropatologia al cinematografo*, «Gazzetta di Torino», 18 febbraio 1908.

⁶ R. Wiene, *Expressionismus im Film*, «Berliner Börsen-Courier», 30 luglio 1922.

particolare presenti alcune ipotesi interpretative avanzate da Paolo Bertetto⁷. Ci interessa soffermarci su specifiche questioni già suggerite dai casi precedentemente evocati e da *La Neuropatologia* di Negro, ampliando il ragionamento grazie alla forza e alla pregnanza visiva e testuale del film, orchestrato su più livelli non solo dal punto di vista narrativo, ma anche dal punto di vista discorsivo e concettuale.

A partire dalla costruzione a cornice del film, la struttura del testo pone la narrazione e la sua visionarietà come il possibile racconto di un pazzo, con una inquietante ambiguità finale. In realtà, tuttavia, i racconti e i riferimenti a testi diversi nel film sono molteplici (il racconto di Franzis, ma anche il testo sul mistico Caligari, il diario del Direttore ecc.). In qualche modo, ogni racconto apre a un racconto ulteriore e quello che infine emerge e unifica il percorso è la definitiva natura onirica o spettrale del film, in cui i sonnambuli, i dormienti o i fantasmi sono più d'uno. Come suggerisce Bertetto:

Il sonnambulismo è senza dubbio uno dei nodi enigmatici attorno a cui ruota il film [...] Le problematiche relative all'ipnosi e alle dinamiche della psiche conoscono in quegli anni l'affermarsi della psicanalisi e di Freud da un lato, e importanti studi sull'ipnosi dall'altro, a partire dalle sperimentazioni di Charcot, che Freud aveva seguito con grande attenzione. Dietro la figura dello psichiatra non possiamo non pensare alla grande ricerca psichiatrica o psicanalitica del tempo e al fantasma stesso del Dottor Freud.⁸

Qui vale la pena ricordare come gli spiriti vaganti e dormienti evocano la follia soprattutto attraverso una logica di sguardi, e di piani ravvicinati su quegli stessi sguardi, che si riallacciano a tutta l'iconografia che abbiamo analizzato nella prima parte del saggio. Non solo gli sguardi e gli occhi del sonnambulo Cesare sembrano richiamare quelli di un paziente di Camillo Negro, ma potremmo ritrovare reminiscenze che ci riportano alle immagini del *Docteur Tube*, allo sguardo di Lyda Borelli in *Malombra*, o quelli di *Raskolnikov*, dello stesso Wiene, agli altri casi citati.

Altrettanto fondamentale è lo spazio complessivo del film, in riferimento alla centralità della rappresentazione del manicomio e al tema fondamentale dell'ambiguità o ambivalenza della figura del Direttore/Caligari. Il manicomio, nel film di Wiene, si confonde con lo spazio stesso della fiera, con i suoi spettatori, in un richiamo di secondo grado al cinema delle origini. E il manicomio è la clinica psichiatrica dove Franzis scopre Caligari e di cui Franzis stesso risulterà essere paziente. Come è ancora Bertetto a notare:

Il mondo dell'ospedale psichiatrico appare [...] come il microcosmo di origine o il quadro di riferimento degli elementi essenziali del racconto [...] Il manicomio è il microcosmo essenziale del film, una sorta di cellula originaria che suggerisce i percorsi dell'immaginazione, e ne provoca le figure e gli stati ossessivi. Il manicomio [...] è l'unico spazio che appare in tutti e tre i segmenti del film [...].

Lo stesso studio del direttore dell'ospedale psichiatrico si presenta come il

⁷ In P. Bertetto, C. Monti, *Il Gabinetto del Dottor Caligari*, cit.

⁸ *Ivi*, pp. 36 e 41.

gabinetto (scientifico) del dottore dalla doppia identità: si tratta di un'ambiguità (o di un'ambivalenza) che segna la dialettica simbolica del film articolato tra la fiera e il manicomio, tra lo spazio del divertimento e dell'illusione e lo spazio della follia e della perdita della realtà. La fiera e l'ospedale sono entrambi spazi che oltrepassano l'immediatezza del reale [...] tra mondo e illusione, vero e falso.⁹

Le parole di Bertetto precisano il discorso da noi proposto circa la questione della vocazione originaria del dispositivo, sottolineando che proprio la narrazione di questi temi porta a interrogare la rappresentazione, nella sua natura di messa in scena e di messa in forma, a partire dall'ambiguità costitutiva delle immagini, qui fortemente arte-fatte, ma prodotte dalla stessa macchina ottica utilizzata per il Gabinetto del Dottor Negro.

La forza del film, in questa prospettiva, è avvalorata nel suo rilancio continuo di apertura della rappresentazione, come dimostra la sequenza finale, in cui lo sguardo del direttore/Caligari, sottolineato dall'uso dell'iris, sembra interpellare lo spettatore, in un'inquadratura che perdura, mettendo in discussione definitivamente lo statuto di verità del film, lasciandoci immersi in una dimensione *neuropatologica*, in una rappresentazione della psiche e della scienza che ci incutono un senso di paura profonda. La sola certezza resta quella della dimensione metacinematografica evidente del film, il suo confondere in modo radicale lo spazio del dispositivo/fiera/manicomio con lo spazio della mente. *Ab origine*.

Bibliografia

- Alovisio, S., *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2013.
- Bertetto, P., Monti, C., *Il Gabinetto del Dottor Caligari*, Lindau, Torino 2007 (1999).
- Berton, M., Alovisio, S. (a cura di), *Cinema, Sogno e Allucinazione. Dalle origini agli anni Venti*, «Immagine», (2018), n. 18.
- Chiò, A., *Camillo Negro e La neuropatologia*, «Immagine», (2012), n. 6, pp. 11-15.
- Dall'Olio, M., *La neuropatologia al cinematografo*, «Gazzetta di Torino», 18 febbraio 1908.
- Farassino, A., *Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)*, «Aut Aut. Rivista di filosofia e cultura», XXXIII (1983), pp. 197-198.
- Gianetto, C., Dagna, S., *Volte senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro*, «Immagine», (2012), n. 6, pp. 16-31.
- Hales, B., *Incurable Madness. War Trauma, Hypnosis, and Robert Wiene's Orlacs Hände*, «A Journal of Germanic Studies», XLVII (2011), n. 5.
- Kirby, L., *Male Hysteria and Early Cinema*, «Camera Obscura», VI (1988), n. 2.
- Pesenti Campagnoni, D., Tortonese, P., *Les Arts de l'Allucination*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003.
- Smoodin, E., *Movie Crazy. Insanity and the Cinema 1900-1930*, «Quarterly Review of Film and Video», XXXII (2014), n. 1.

⁹ *Ivi*, p. 32.

La gabbia e il volo.

L'uso di materiali d'archivio nel raccontare una storia visiva della deistituzionalizzazione

Franco Basaglia

Nel fotogramma di una vecchia pellicola in bianco nero di inizio secolo un uomo seduto su una panchina guarda stupito in macchina, le labbra tremolanti, il braccio destro che sale e scende con ritmo irregolare. In alto a destra, quasi fluttuando nel nulla, appare una mano tagliata al polso dal limite dell'inquadratura le cui dita governano con indicazioni precise il braccio del paziente, come quelle di un burattinaio che non necessita di fili. È una delle prime sequenze con cui si apre un estratto de *La Neuropatologia*, l'insieme di quadri clinici in movimento girati tra il 1906 e il 1908 a Torino da Roberto Omegna, restaurato dal Museo Nazionale del Cinema presso i laboratori della Cineteca di Bologna¹.

Il recupero e l'utilizzo di materiali d'archivio in una veste che ne sottolinei la contemporaneità è uno dei motivi per cui abbiamo fondato Archivio Basaglia, che raccoglie a Venezia gli scritti, le lettere e parte della biblioteca di Franco e Franca Basaglia. Costruendone il programma cinema, che porta nelle sale una selezione di lungometraggi per indagare il rapporto tra immagine in movimento e salute mentale, si è affrontato il nodo di integrare anche questi materiali storici, con l'obiettivo di superarne il solo ruolo documentale, il valore del singolo fondo o della singola intervista, per costruire una storia visiva della deistituzionalizzazione intesa come rapporto tra i soggetti che l'hanno vissuta, la lente e l'occhio del pubblico.

Fondamentali le collaborazioni con Teche Rai, Aamod (Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico), RSI (Radiotelevisione svizzera italiana), con la Cineteca di Bologna e con il Museo Nazionale del Cinema di Torino, con cui abbiamo presentato una riduzione degli oltre 47 minuti rimasti delle riprese di Omegna girate su invito del professor Camillo Negro all'ospedale della Divina Provvidenza e nella sezione malattie nervose del policlinico generale di Torino. È la nascita del cinema scientifico in Italia, in cui la macchina da presa, superando i confini del mezzo fotografico, viene utilizzata sia in funzione clinico-diagnostica sia didattica, e di cui il fondo Negro-Omegna non è né il primo né l'unico esempio: si pensi al lavoro di Vincenzo Neri negli stessi anni, tra Bologna e l'ospedale de la Salpêtrière di Parigi sotto la direzione del padre della neurologia Jean-Martin Charcot, dove verrà proiettata in anteprima la stessa *Neuropatologia*. Le riprese di Omegna sono significative anche per la posizione che Camillo

¹ R. Omegna, C. Negro, *La Neuropatologia*, Italia 1908 (47').

Negro si ritaglia dietro e davanti alla lente: psichiatra, regista, protagonista assoluto delle riprese in cui diventa evidente sia il rapporto di potere tra medico e paziente che il ruolo della macchina da presa usata come strumento di violenza. Se a una prima visione i movimenti sincopati, le bombette, i lunghi baffi impomatati e l'atmosfera sorridente tra medici possono riportare alla memoria le opere comiche dei grandi autori del muto, da Charlie Chaplin a Buster Keaton, si notano presto i tentativi dei pazienti impotenti di nascondersi dalla lente, coprendosi, allontanandosi a fatica, rendendosi conto dell'umiliazione subita nel venir ripresi senza alcun consenso e nel dover mettere in scena se stessi solamente in funzione dei propri disturbi, in una drammatizzazione della malattia che esclude completamente il soggetto. Per noi che assistiamo il rischio è quello di un approccio passivo, non contestualizzato, che porta alla spettacolarizzazione e alla normalizzazione dell'oppressione.

La funzione clinica delle riprese resterà il fulcro delle poche testimonianze filmiche all'interno dei manicomi durante il ventennio, come *Un interessante caso di spasmo da torsione* girato nel 1937 da Mario Bencivenga all'ospedale psichiatrico Santa Margherita di Perugia per la sezione cinematografica locale dei Gruppi Universitari Fascisti. Pochi anche i progetti cinematografici sull'argomento tra cui un documentario mai realizzato di un giovane Michelangelo Antonioni nel 1939 e, nel 1950, *Elettroshock* di Virgilio Tosi, co-fondatore del Piccolo Teatro di Milano, che vent'anni dopo dedicherà un film allo stesso Roberto Omegna.

Nel novembre del 1961 Franco Basaglia arriva a Gorizia e inizia da subito a smantellare pratiche e teorie della contenzione manicomiale. Già l'anno successivo viene invitata la prima *troupe* a filmare l'abbattimento delle reti esterne, indice della consapevolezza di quanto fosse importante far vedere cos'era il manicomio al di fuori delle sue mura. Pochi anni dopo Antonio Slavich, che ha seguito Basaglia da Padova, inaugura il primo laboratorio di musico-terapia ispirato al metodo Orff. Il cineamatore Giorgio Osbat viene chiamato per seguirne il lavoro coi pazienti: uomini e donne rinchiusi da anni, abituati ad essere legati per giorni o settimane, i cui arti indeboliti iniziano a ritrovare il coordinamento dei gesti, a seguire un ritmo, a scoprire di poter seguire quello degli altri. Lo splendido bianco e nero sgranato, girato con macchina a mano tra gli utenti, sembra descrivere un rito pagano: mani che girano intorno a un grande tamburo, che battono il tempo insieme, chi col palmo chi col dorso, come possono. Piccole orchestre scoordinate, donne che si liberano in danze improvvise, medici che dirigono e seguono senza camice e senza timore per il proprio ruolo.

Il lavoro radicale di apertura dell'ospedale di Gorizia inizia a mostrarsi, ma non è il solo. Per dare un contesto europeo sono gli anni in cui in Francia Mario Ruspoli gira *Regard sur la folie* sul lavoro di François Tosquelles nell'ospedale di Saint Alban², e in cui a Bruxelles apre il laboratorio comunitario del Club Antonin Artaud in cui si elimina il confine tra pazienti e artisti che iniziano a girare loro stessi documentari e film sperimentali sotto la guida di Boris Lehman.

Nel 1966 a Nocera in provincia di Caserta, Sergio Piro, altro pioniere di quel movi-

² M. Ruspoli, *Regard sur la folie*, Francia 1962 (53').



Fotogramma da *La Neuropatologia* di Roberto Omegna, 1908, restaurato nel 2013 dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, presso laboratori del Cinema Ritrovato di Bologna.

mento collettivo che ha trasformato l'idea di psichiatria e salute mentale in Italia, apre le porte al fotografo Luciano d'Alessandro il cui reportage verrà pubblicato nel volume *Gli Esclusi*³, tra i primi a denunciare lo stato dei manicomi. Nello stesso anno il regista Riccardo Napolitano gira *1904, n. 36* che denuncia lo stigma della sovrapposizione concettuale malattia/crimine e il meccanismo legislativo per cui il malato, automaticamente definito pericoloso per sé e per gli altri, veniva schedato nel casellario giudiziario e di fatto emarginato a vita⁴. Napolitano accomuna cinema e fotografia usando la tecnica del fermo-immagine, evocando Alain Resnais. Gira inquadrature fisse o lente panoramiche di uomini quasi immobili, soli anche nella folla delle grandi sale comuni. Riprende mani senza più gestualità che hanno perso la percezione del tatto, piedi che si trascinano a terra senza direzione, schiene ricurve. Rari i primi piani, persi nel vuoto, quasi la macchina cercasse i volti senza trovarli, senza poter stabilire una connessione. Sorge spontaneo chiederci che rapporto possiamo avere con l'immagine di una persona disumanizzata, un'immagine di corpo senza volto, senza capacità o possibilità

³ L. D'Alessandro, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, presentazione di S. Piro, progetto grafico di M. Ketoff, Il diaframma, Milano 1969.

⁴ R. Napolitano, *1904, n. 36*, Italia 1966 (17').

di relazione. Immedesimandoci in chi riprende: come affrontare quel silenzio, quella distanza ben più profonda dei metri che ci separano. Quanto possiamo avvicinarci con la lente? E anche potessimo, servirebbe?

Per quanto poco conosciute oggi, sia le immagini di 1904, n. 36 e quelle del fondo Osbat verranno utilizzate e rimontate in tante inchieste e film successivi, inclusi *La Porta aperta* di Michele Gandin⁵ e *I Giardini di Abele* di Sergio Zavoli⁶, entrambi del 1968, fino al più recente *Eccoli*, di Stefano Ricci, montato nel 2014 da Jacopo Quadri, grazie al restauro della Mediateca di Gorizia⁷.

Nel 1968 esce *L'istituzione negata*⁸, nelle cui pagine Basaglia rifiuta violentemente la realtà manicomiale e ne racconta il rovesciamento in corso. Un *best-seller* che influenzerà nuove generazioni di medici, operatori e volontari, spingendone molti a seguirlo nelle tappe successive del suo lavoro a Colorno e Trieste. Nello stesso anno con i fotografi Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin e con sua moglie Franca Ongaro lavora a *Morire di Classe*⁹, che uscirà l'anno successivo. Gorizia è già un ospedale aperto, la dimostrazione che un altro tipo di cura è possibile, ma ci si concentra volutamente sulla condizione dei pazienti anche in altri tre manicomi, come esempio della situazione drammatica in tutto il resto del paese. *Morire di Classe* è un libro-denuncia che seguendo uno schema grafico-pubblicitario, in cui foto e citazioni si affiancano per contrasto, spalanca le porte all'orrore e alla miseria profonda di quei luoghi e di chi vi è rinchiuso, senza mai scadere nella pornografia del dolore. L'attenzione ad evitare il voyeurismo e più in generale il rispetto per la sofferenza dei soggetti ripresi può essere iscritta in un cambio di paradigma più generale anche in ambito cinematografico a partire dagli anni '50: dall'approccio clinico-scientifico e divulgativo a quello di un documentarismo meno interessato a luoghi e temi astratti e più alle persone, che si sposta sempre più dall'analisi al racconto.

L'impatto di *Morire di Classe* è fortissimo. Ma raccontare visivamente la disumanizzazione dei pazienti internati sembra più immediato e comprensibile che mostrare come le cose possano cambiare in una lenta trasformazione quotidiana: è un problema che Basaglia e la sua equipe si pongono più volte, come ricordato dallo stesso Berengo Gardin. Anche per questo il lavoro di Enzo Zavoli nei *Giardini di Abele*, trasmesso come approfondimento del Tg1 nel dicembre del 1968, è straordinario. Testimone della trasformazione in corso all'ospedale di Gorizia, Zavoli sceglie di raccontare non solo l'apertura dei reparti, l'atto liberatorio del singolo frame, ma la sfida che ne segue per liberare davvero i pazienti: «si aprono le gabbie ma molti non sanno più volare».

L'uso del repertorio di Osbat in cui cadono i recinti è l'inizio di un'indagine filmica sull'equivoco che ancora oggi spesso circonda il termine deistituzionalizzazione: non si parla solo dell'apertura delle porte, della caduta dei muri, della distruzione di un luogo

⁵ M. Gandin, *La Porta aperta*, Italia 1968 (18').

⁶ S. Zavoli, *I Giardini di Abele*, Italia 1968 (26').

⁷ S. Ricci, J. Quadri, G. Piermatti, *Eccoli*, Italia 2014 (30').

⁸ F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino 1968.

⁹ F. Basaglia, F. Basaglia Ongaro (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale*, fotografata da C. Cerati e G. Berengo Gardin, Einaudi, Torino 1969.



Fotogramma da 1904, n. 36 di Riccardo Napolitano, prodotto da Unitelefilm nel 1966 – Aamod (Archivio audiovisivo movimento operaio e democratico).

fisico – il manicomio – ma di quella di una gabbia interiore, mentale e culturale, che è l'istituzione. Raccontarlo non è una scelta ideologica ma narrativa. È il calibro dell'autore. Sia a livello giornalistico, per cui i *Giardini di Abele* si iscrivono nel solco del miglior *reportage* televisivo dell'epoca, che nell'uso di un linguaggio chiaramente cinematografico: per l'approccio intimista e la qualità di scrittura della voce fuori campo, per le musiche che sembrano richiamare Nino Rota, per le scene felliniane del finale in cui un folto gruppo di pazienti attraversano il parco dell'ospedale, moderna armata Brancaloneone che cita direttamente Monicelli.

Nella seconda parte Zavoli intervista tre pazienti: è la prima volta che in un programma della rete pubblica seguito da milioni di persone “i matti” prendono la parola. E si scoprono anche loro persone. Si dirà che Zavoli abbia scelto appositamente pazienti con buone capacità dialettiche, consapevoli di sé, in contrasto col vuoto degli sguardi visti nei materiali televisivi e cinematografici precedenti. Ma sempre nel 1968 a Gorizia la giornalista finlandese Pirkko Peltonen gira con una troupe Rai *La favola del serpente*¹⁰: un esperimento di *cinéma vérité* alla francese in cui la macchina da presa si dichiara e

¹⁰ P. Peltonen, *La favola del serpente*, Italia 1968 (29').

si immerge come co-protagonista tra i pazienti, nelle assemblee, nelle discussioni in cui loro stessi si chiedono che rapporto avere con le riprese. Se sia rispettato il loro diritto di scelta e se sia loro diritto essere pagati come attori. Si vota per alzata di mano non solo per decidere se partecipare, ma per capire se sia più importante il lavoro di interpreti di se stessi davanti alla lente o il messaggio e la diffusione all'estero di un esperimento di cura di cui sentirsi orgogliosi, non solo come pazienti ma come cittadini. Nella *Favola* la vita dell'ospedale di Gorizia nei suoi momenti collettivi si mostra con pochi filtri: il numero di pazienti che giudicheremmo in grado di interagire con la macchina da presa – e in fondo con noi – si rivela molto più grande di quello che avremmo immaginato. In questo senso, se pur Basaglia ammetterà chiaramente di aver usato ogni strumento a sua disposizione per quella che i suoi detrattori definivano propaganda – cinema, televisione, arti figurative, musica – la grande forza comunicativa del movimento non si giustifica con la presunta guida ideologica di un singolo “editore”, ma con la pluralità di voci di autori e autrici invitati a vedere con i propri occhi, liberi di realizzare ed interpretare le proprie immagini in uno spazio improvvisamente altrettanto libero.

Tornando ad esaminare i film e i contributi televisivi successivi a questo periodo, si nota un cambio di grammatica visiva: l'uso sempre più frequente dello *zoom*, tipico degli anni '60 e '70, sembra cercare quei primi piani a lungo assenti nei luoghi in cui venivano rinchiusi i malati. I lunghi avvicinamenti con cui la lente stringe verso i volti che guardano in macchina, ricordandoci le inquadrature che Sergio Leone aveva già reso famose, sembrano cercare quelle identità perdute che con fatica i pazienti stanno ritrovando. La macchina da presa incontra nuovi sguardi e li cerca avvicinandosi.

Nel 2024, in occasione del centenario della nascita di Basaglia, quando abbiamo presentato la versione restaurata di *Nessuno o tutti. Matti da slegare*¹¹ al cinema Modernissimo di Bologna, Marco Bellocchio ha raccontato al pubblico di essere stato contattato nel 1972 da Mario Tommasini, ex-partigiano e storico assessore di Parma che aveva chiamato Basaglia a Colorno qualche anno prima, e di essere partito con una conoscenza limitata del tema o di quello che avrebbe voluto girare: «Da giovane rivoluzionario ero partito per incontrare Franco Basaglia, il più rivoluzionario di tutti. [...] Ma una volta arrivato a Colorno ho scoperto grandi personaggi». Il regista politicamente impegnato arriva nell'istituzione scardinata, occupata dagli studenti e trasformata, per scoprire che dietro l'apertura dell'ospedale, il conflitto sociale, le lotte di classe, dietro al paradigma di una nuova idea di cura non ci sono più fantasmi rinchiusi, ma persone libere di incontrarsi e raccontarsi. La soggettività riconquistata diventa un grande soggetto cinematografico che svela un concetto apparentemente ovvio: possiamo parlare di narrativa della deistituzionalizzazione, ma senza deistituzionalizzazione non c'è narrativa. Può esserci documentazione, analisi, visione autoriale distaccata, ma senza relazione col soggetto. Perché il soggetto non c'è.

Matti da slegare esce nel 1975, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia insieme a un altro grande film, *Le fortezze vuote* di Gianni Serra¹², che racconta in forma

¹¹ S. Agosti, M. Bellocchio, S. Rulli, S. Petraglia, *Nessuno o tutti. Matti da slegare*, Italia 1975 (200').

¹² G. Serra, *Le fortezze vuote*, Italia 1975 (99').

collettiva la trasformazione dei servizi psichiatrici a Perugia guidata da Carlo Manuali. Dopo la proiezione, nel cinema all'aperto allestito in un campo S. Margherita gremito di persone, seguirà un dibattito di ore, con contrasti accesi tra Basaglia, Manuali e il pubblico presente. Allo sviluppo del racconto filmico corrisponde la crescita della sfera di discussione pubblica. Anche per questo nel 2024 il cinema è sembrato uno dei luoghi fondamentali in cui riportare un confronto aperto sulla salute mentale, non tanto per celebrarne la storia, ma per ritrovarne forza e significato di fronte al veloce corrodersi del nostro sistema sanitario nazionale e in particolare dei servizi psichiatrici, del loro ritornare a pratiche di contenzione fisiche e farmacologiche che si speravano superate. Cinema come piazza, come luogo di ritrovo in presenza, non virtuale, con un pubblico eterogeneo, con autori, medici e operatori che possono contestualizzare le immagini e raccontare del loro lavoro, provando a colmare la separazione profonda tra cultura e tecnica, tra buona teoria e pessima pratica, che rimane un nodo difficile da sciogliere. Per accomodare le tempistiche della distribuzione in sala con quelle molto diverse di incontri e conferenze nelle università, nelle scuole, negli ospedali o nelle carceri, è stato necessario creare un programma modulare: una serie di cortometraggi in cui i materiali d'archivio sono stati montati non tanto cronologicamente bensì tematicamente, raccontando l'evoluzione del lavoro di deistituzionalizzazione, delle teorie e della loro rappresentazione.

Nel programma cinema, dopo un estratto della *Neuropatologia* proiettato su musiche liberamente ispirate a Luigi Nono, che visitò i laboratori artistici dell'ospedale S. Giovanni di Trieste, segue *La Libertà necessaria*¹³, un montaggio di materiali d'archivio che ricostruisce il percorso geografico – Gorizia, Colorno, Trieste, Roma – ma soprattutto concettuale di Franco e Franca Basaglia, raccontato da loro stessi. Le interviste, che partono dal 1963 e arrivano fino agli anni '90 con Franca, sono intermezze dai ritratti dei pazienti: figure chiaroscurate, annientate, lontane da noi, che gradualmente si mettono a fuoco negli stretti primi piani di fine anni '60. La polifonia di frasi delle prime assemblee di Gorizia che si sormontano disconnesse, omaggio all'uso delle piste audio nella serie di documentari radiofonici di Glenn Gould *The Idea of the North*, vogliono ricordare il frastuono di contraddizioni che esplodono quando la libertà viene riconquistata. Libertà che genera necessità anche discordanti tra medici, infermieri e tra gli stessi pazienti. Si è evitato di sottolineare violenze, sporcizia, degrado: rimane il cibo come metafora della cura, introdotto a forza o condiviso a tavola. *Per un centesimo l'ora*¹⁴ parte dalle magnifiche sorti e progressive di una pubblicità di psicofarmaci del 1966 che decanta gli effetti della nuova farmacologia accoppiata a terapie invasive come il coma insulinico e "l'elettro-urto" per raccontare l'avvio dei primi esperimenti di ergo-terapia, spesso sinonimo di sfruttamento, di utilizzo coercitivo del lavoro dei pazienti, spacciato come emancipazione: descrive il lungo percorso dell'equipe di Trieste per il riconoscimento del diritto al lavoro e della consapevolezza dei pazienti stessi, la nascita delle cooperative. Tra i due spesso viene proiettata la *Favola del Serpente*, per gentile concessione

¹³ F. Basaglia, *La Libertà necessaria*, Italia 2024 (21').

¹⁴ F. Basaglia, *Per un centesimo l'ora*, Italia 2024 (17').



Ritratti di pazienti girati con lo zoom per la trasmissione Rai *Cordialmente*, 1967, Gorizia.



Franco Basaglia partecipa a un'assemblea aperta, servizio Rai *Cordialmente*, 1967, Gorizia.

di Pirkko Peltonen e della televisione finlandese che lo ha prodotto, di cui abbiamo digitalizzato e sottotitolato una nuova versione in alta definizione grazie alla Cineteca di Bologna. La *Favola* fa da perfetto collante tra i materiali d'archivio in cui ritroviamo alcuni degli stessi protagonisti, riconoscendo l'evoluzione del loro modo di raccontare la propria storia e la propria identità.

L'archivio diventa quindi parte di una narrativa più ampia che include opere cinematografiche successive, di cui ha in qualche modo permesso la genesi, come *Matti da Slegare* e *San Clemente* di Raymond Depardon¹⁵, girato sull'omonima isola della laguna di Venezia nei primi anni '80. Opere selezionate per evidenziare il ruolo del cinema nel cambiamento dell'idea di cura e salute mentale, in Italia e nel mondo, con l'obiettivo di attualizzarne le tematiche e riportarle al presente: *Titicut Follies* di Frederick Wiseman¹⁶, da cui si è partiti per parlare dello scarto tra sistema sanitario pubblico e privato e dello stato allarmante delle carceri italiane; *Dialogue with Madwomen* di Allie Light¹⁷, per discutere dell'uso del manicomio di allora, e di tante strutture pubbliche e private oggi, come strumento di discriminazione e violenza di genere; *Chroniques fidèles... au*

¹⁵ R. Depardon, *San Clemente*, Francia 1981 (130').

¹⁶ F. Wiseman, *Titicut Follies*, USA 1967 (84').

¹⁷ A. Light, *Dialogue with Madwomen*, USA 1994 (90').



Pirkko Peltonen, a destra, tra i pazienti che votano se partecipare o meno alle riprese della *Favola del Serpente*, 1968, Gorizia.

*temps où le Docteur Frantz Fanon*¹⁸ presentato in anteprima nazionale dopo la proiezione al festival di Berlino dal regista Abdenour Zahzah, per ragionare di psichiatria coloniale e pratiche di diagnosi e contenzione nei CPR italiani.

Le richieste di individuazione delle fonti sono state tra gli interventi più frequenti del pubblico nelle sale delle prime sette città italiane coinvolte: come e dove recuperare i materiali d'archivio per lo studio, l'analisi e per un nuovo utilizzo cinematografico? Indicizzarli e aiutare la costruzione di una rete di archivi visivi che li preservano è uno dei prossimi passi che Archivio Basaglia si pone. Altrettanto numerosi i casi di identificazione del pubblico con le testimonianze dei pazienti, il riconoscimento della stessa violenza subita a decenni di distanza, l'impotenza da parte di tanti giovani medici e operatori che lavorando negli ospedali e nei centri di diagnosi e cura si domandano come sia possibile che l'istituzione sia ancora così chiusa, violenta, totale. E come parlarne per uscirne, per scardinare le stesse logiche che lo schermo mostra chiaramente non essere invincibili? Narrare la storia della deistituzionalizzazione spinge a deistituzionalizzare?

Se la grande istituzione manicomiale, in teoria sconfitta, si ripropone con mille nuove facce, istituzioni evolute, ubiqua e altrettanto repressive, è necessario evolverne la narrazione? Produrla, nel senso pratico, medico e cinematografico. Per passare da una

¹⁸ A. Zahzah, *Chroniques fidèles... au temps où le Docteur Frantz Fanon*, Algeria-Francia 2024 (90').

narrativa storica della deistituzionalizzazione a una narrativa contemporanea che deistituzionalizzi.

Bibliografia

- Agosti, S., Bellocchio, M., Petraglia, S., Rulli, S., *Matti da Slegare*, Einaudi, Torino 1976.
- Albano, L., *Il cinema e l'oggetto perduto*, Marsilio, Venezia 2022.
- Alovisio, S., *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2013.
- Basaglia, F. (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino 1968.
- Basaglia, F., Basaglia Ongaro, F. (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale*, fotografata da C. Cerati e G. Berengo Gardin, Einaudi, Torino 1969.
- Basaglia, F., *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2005.
- Butturini, G., *Tu interni... io libero*, Belloni, Verona, 1977.
- Cagnetta, F. (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica*, La Biennale di Venezia - Amministrazione della Provincia, Poligrafica moderna, Venezia 1981.
- Cavallotti, D., Mariani, A., *Un interessante caso di spasmo da torsione. Sapere medico e documentario sperimentale nel GUF di Perugia*, «Schermi», II (2018), n. 4, pp. 69-85.
- Cerati, C., *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, Mimesis, Milano 2023.
- Club Antonin Artaud, *Expériences cinématographique en milieu psychiatrique 1972-2005*, Re-Voir/HomeMovies, Bologna, 2021.
- Cortini, L., *La rivoluzione di Franco Basaglia nell'informazione e nelle rappresentazioni audiovisive del suo tempo*, «Diari di cineclub», (2019), n. 74, pp. 43-49.
- D'Alessandro, L., *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, presentazione di S. Piro, progetto grafico di M. Ketoff, Il diaframma, Milano 1969.
- D'Alia, G., *Lo sguardo questionante. Psichiatria, rappresentazione del corpo e negoziazione del potere nel cinema documentario italiano (1908-1975)*, «Imago, studi di cinema e media», (2023), n. 28, Bulzoni, Roma 2023, pp. 113-134.
- Foot, J., *La Repubblica dei matti*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Lorusso, L., Vanone, F., Venturini, S., *L'archivio e le sue tracce. La collezione Vincenzo Neri*, «Immagine. Note di storia del cinema», (2012), n. 6, pp. 32-54.
- Parmiggiani, S. (a cura di), *Il volto della Follia, Cent'anni di immagini del dolore*, Skira, Milano-Ginevra 2005.
- Robinson, P., *Asylum*, Einaudi, Torino 1977.
- Rossin, F., *Cinema e follia. Un inventario critico*, Edizioni Cinemazero, Pordenone 2014.
- Secchi, C., *Cinema e follia*, Guaraldi, Rimini 2015.
- Slavich, A., *All'ombra dei ciliegi giapponesi*, Alphabeta Verlag, Bolzano 2018.
- Id., *La musicoterapia attiva in gruppo con il metodo di C.Orff*, «Psichiatria generale e dell'età evolutiva», IV (1966), n. 2.
- Tartarini, C., *Anatomie fantastiche. Cinema, arti visive e iconografia medica*, Clueb, Bologna 2010.

Filmografia

- Agosti, S., Bellocchio, M., Rulli, S., Petraglia, S., *Nessuno o tutti. Matti da slegare*, Italia 1975 (200 min.).
- Basaglia, F., *La Libertà necessaria*, Italia 2024 (21 min.).
- Basaglia, F., *Per un centesimo l'ora*, Italia 2024 (17 min.).
- Depardon, R., *San Clemente*, Francia 1981 (130 min.).
- Gandin, M., *La Porta aperta*, Italia 1968 (18 min.).
- Light, A., *Dialogue with Madwomen*, USA 1994 (90 min.).
- Napolitano, R., *1904, n. 36*, Italia 1966 (17 min.).
- Omegna, R., Negro, C., *La Neuropatologia*, Italia 1908 (52 min.).
- Peltonen, P., *La favola del serpente*, Italia 1968 (29 min.).
- Ricci, S., Quadri J., Piermatti G., *Eccoli*, Italia 2014 (30 min.).
- Ruspoli, M., *Regard sur la folie*, Francia 1962 (53 min.).
- Serra, G., *Le fortezze vuote*, Italia 1975 (99 min.).
- Wiseman, F., *Titicut Follies*, USA 1967 (84 min.).
- Zahzah, A., *Chroniques fidèles... au temps où le Docteur Frantz Fanon*, Algeria - Francia 2024 (90 min.).
- Zavoli, S., *I Giardini di Abele*, Italia 1968 (26 min.).

Il cinema amatoriale e l'ospedale psichiatrico di Gorizia: il caso Osbat

Diego Cavallotti

Come emerge dalle riflessioni di Patricia Zimmermann e Karel Ishizuka, il cinema amatoriale e di famiglia, all'interno del sistema dei media, rappresenta una vera e propria anomalia. Ci troviamo di fronte, infatti, a un insieme di pratiche non professionali, a rappresentazioni elaborate non per essere viste sul grande schermo e davanti a un grande pubblico, ma sui piccoli schermi delle proiezioni "domestiche" o di comunità. Anche le tecnologie utilizzate all'interno di un simile ambito sono diverse dallo standard cinematografico, dal 35mm, e fanno riferimento al cosiddetto passo ridotto – dal 9,5mm (o Pathé Baby) al 16mm, dall'8mm al Super8.

La loro versatilità e maneggevolezza, spesso decantate nei libretti di istruzione o nelle riviste specializzate, fanno sì che anche un operatore non professionista possa utilizzarle: padri di famiglia o semplici appassionati usano il proprio corpo come treppiede¹ e girano volgendo la macchina da presa verso i loro oggetti d'affezione. Già solo in questa prospettiva, i film di famiglia e amatoriali costituiscono documenti storici di raro valore: come sostiene Patricia Zimmermann, il film amatoriale segna sia

le relazioni sociali che quelle psicologiche. È un testo aperto in rapporto dialettico con il contesto storico. Inscrive il corpo nella rappresentazione. L'immaginario del film amatoriale funziona come punto nodale in cui si condensano i concetti di storia, memoria, nazione, locale, potere e fantasia. In quanto testo visivo, il film amatoriale opera più come traccia che come prova. Visualizza contraddizioni storiche. Invece degli inerti e mitologizzati immaginari nazionali, il film amatoriale è sempre in via di definizione.²

Attraverso questi testi, ben analizzando i loro caratteri specifici e riuscendo a immaginare ciò che essi nascondono, in una continua tensione dialettica fra il visibile e il non visibile, è possibile ricostruire una parte importante della storia sociale del Ventesimo secolo: per quanto riguarda gli *home movies*, come si compongono le famiglie, se la gerarchia familiare, legata alla dimensione patriarcale, si riflette anche nelle pratiche di utilizzo di una

¹ Cfr. M. Deren, *Planning by Eye: Notes on "Individual" and "Industrial" Film*, «Film Culture», (dicembre 1965), n. 39, pp. 33-38.

² P.R. Zimmermann, *Morphing History into History. From Amateur Film to the Archive of the Future*, in K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008, p. 276, trad. mia.

cinepresa, in quali luoghi passano il loro tempo gli attori sociali, etc.; per quanto riguarda il film amatoriale, proiettato e discusso nei cineclub, quali sono gli stili prevalenti, quali registi professionisti hanno iniziato la loro carriera in campo amatoriale, etc.

Ma che cosa succede se ci troviamo di fronte a film a passo ridotto che esulano da questi ambiti? È il caso di cui ci occuperemo in questo saggio: più precisamente, rimanderemo all'utilizzo del formato 16mm a fini di documentazione medica a Gorizia negli anni Sessanta, nel momento in cui, cioè, Franco Basaglia incarica Giorgio Osmat, in collaborazione con un altro cineamatore goriziano, Aldo Geotti, di effettuare riprese all'interno dell'ospedale psichiatrico³. Se l'utilizzo del 16mm a fini medici non è affatto una novità⁴, le bobine girate da Osmat costituiscono un'importantissima testimonianza del percorso basagliano, che porterà all'approvazione della legge 180 nel 1978.

In questo saggio, dunque, descriveremo i caratteri delle bobine girate da Giorgio Osmat tenendo ben saldo il fuoco sull'orizzonte storico-filologico. Prenderemo avvio, così, dalla descrizione del fondo, oggi conservato presso la Mediateca Provinciale di Gorizia; successivamente illustreremo il contenuto di alcune bobine e la loro relazione con le nuove pratiche cliniche introdotte da Basaglia; infine, confronteremo i film di Osmat con altri materiali girati in quegli anni che hanno come oggetto il manicomio goriziano.

I film oggi: il Fondo Osmat-Basaglia

I film di Giorgio Osmat fanno parte delle collezioni della Mediateca Provinciale "Ugo Casiraghi" di Gorizia, che, negli anni successivi alla sua fondazione nel 2008, ha dato vita a un progetto a lungo termine di raccolta dei film amatoriali e di famiglia legati al territorio, in sinergia con l'Università degli Studi di Udine. In particolare, all'interno di questo progetto, nel 2009 sono state raccolte tredici bobine in 16mm, di cui dieci negative e tre positive, in bianco e nero e mute, girate nell'ospedale psichiatrico di Gorizia negli anni Sessanta: tali film sono andati a comporre il fondo Osmat-Basaglia. Più specificamente, abbiamo una bobina da 240 metri, intitolata *Musico-terapia* e dotata di contenitore in metallo (a cui è stato assegnato il codice OSBATBAS_13); due positive da 30 metri intitolati *Scene da ospedale psichiatrico* e contenuti in buste di plastica (a cui sono stati assegnati i codici OSBATBAS_11 e OSBATBAS_12); infine, dieci negative da 30 metri (OSBATBAS_1, OSBATBAS_2, OSBATBAS_3, OSBATBAS_4, OSBATBAS_5, OSBATBAS_6, OSBATBAS_7, OSBATBAS_8, OSBATBAS_9, OSBATBAS_10), alcuni dei quali dotati di contenitore in cartone originale, altre di contenitore in metallo e altri ancora solo di una busta di plastica – dalle etichette apposte sui contenitori emergono riferimenti alla musico-terapia e al ballo.

³ All'interno del saggio ci concentreremo, per motivi di sintesi, soprattutto su coloro che danno nome al fondo, ossia su Franco Basaglia e Giorgio Osmat.

⁴ Si veda, a tal proposito, D. Cavallotti, A. Mariani, "Un interessante caso di spasmo da torsione": sapere medico e documentario sperimentale nel Guf di Perugia, in L. Rascaroli, C. Formenti (a cura di), *Il documentario italiano: modelli, pratiche, esiti*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», II (2018), n. 4, pp. 69-85.

Come riporta la scheda generale del fondo, pubblicata sul sito della mediateca, «i film sono stati girati dal cineamatore nella seconda metà degli anni Sessanta, probabilmente nel periodo 1967-1968, all'interno dell'ospedale psichiatrico di Gorizia diretto dal prof. Franco Basaglia»⁵. Osbat, in quegli anni, sta rifondando la fabbrica dolciaria avviata insieme al fratello Riccardo e ad altri soci nel secondo dopoguerra, la IMCA, che viene rinominata Delicia. Inoltre, è impegnato nelle attività cestistiche di Gorizia – è membro dell'Unione Ginnastica Goriziana –, ed è reduce da importanti imprese in ambito cinematografico: fino alla sua chiusura, nel 1963, prende parte alle attività del Cineclub Gorizia e, dal 1955 al 1961, lavora insieme ad Aldo Geotti e a Ugo Pilato alla Caravella Film, una società di produzione cinematografica dedicata all'elaborazione di documentari didattici⁶.

Più precisamente,

la società ha per scopo la produzione di documentari, cortometraggi didattici e culturali, film didattici, filmstrips (filmine didattiche a quadri fissi), nonché la costruzione di proiettori e la realizzazione di diapositive. La prima sede della società è fissata in via XXIV Maggio n. 17 (presso l'abitazione di Giorgio Osbat). In seguito, la società ha sede in via Duse n. 26. Sebbene non compaia ufficialmente – poiché dipendente pubblico, e dunque impossibilitato a partecipare ad altre attività lavorative – il terzo uomo della società è Ugo Pilato, che lavora in grande armonia con Geotti e Osbat. “La Caravella Film” cessa l'attività il 1° gennaio 1961. Il 28 marzo 1961 Giorgio Osbat – amministratore della ditta “La Caravella Film” notifica alla Questura di Gorizia la sua rinuncia alla licenza per gestire in Gorizia, in via XXIV maggio n. 17, una agenzia di pubblicità a mezzo documentari e cortometraggi cinematografici.⁷

È dunque probabile che siano queste esperienze a favorire l'incontro di Osbat con il giovane direttore dell'ospedale psichiatrico di Gorizia, ossia Franco Basaglia. Quest'ultimo, nella seconda metà degli anni Sessanta, gli commissiona un filmato sulla struttura, che, tuttavia, non verrà mai realizzato interamente: come viene riportato nella scheda generale del fondo, infatti, «il contatto si interrompe al momento del nuovo impegno lavorativo di Basaglia a Trieste e le pellicole 16 mm girate all'ospedale rimangono nell'Archivio Osbat [privato *nda*] fino al 2010⁸, quando sono acquisite dalla mediateca provinciale di Gorizia»⁹.

⁵ Sito della Mediateca Provinciale di Gorizia “Ugo Casiraghi”, <https://mediateca.go.it/fondo-giorgio-osbat/>, ultima consultazione il 17 giugno 2024.

⁶ Cfr. M. Pizzamiglio, *Il cinema scolastico in Italia. L'esperienza produttiva de La Caravella Film e del Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Gorizia*, Edizioni Accademiche Italiane, Londra 2014.

⁷ Sito della Mediateca Provinciale di Gorizia “Ugo Casiraghi”, <https://mediateca.go.it/fondo-la-caravella-film/>, ultima consultazione il 17 giugno 2024.

⁸ Qui è presente un errore: i documenti indicano chiaramente che l'Università di Udine, all'interno del progetto condiviso con la Mediateca, ha preso in carico i film nel 2009.

⁹ Sito della Mediateca Provinciale di Gorizia “Ugo Casiraghi”, <https://mediateca.go.it/fondo-giorgio-osbat/>, ultima consultazione il 17 giugno 2024.

Grazie all'opera di ricostruzione effettuata dalla Mediateca¹⁰ e dal laboratorio "La Camera Ottica – Film and Video Restoration" dell'Università di Udine, sono stati dunque individuati frammenti di un film mai realizzato, incentrato sulle pratiche psichiatriche introdotte da Franco Basaglia e dal suo *team*. La natura frammentaria dei materiali, sprovvisti di colonna sonora, fa sì che non li si possa analizzare come un unico testo, coeso e coerente, ma come tanti brevi testi che, se vogliamo parafrasare Patricia Zimmermann, hanno un valore di traccia, come se le pratiche sperimentali elaborate a Gorizia in quel periodo avessero lasciato un'impronta sul triacetato di cellulosa.

Oltre a Osbat, i cui materiali non confluiscono in un vero e proprio documentario, l'ospedale di Gorizia attrae anche la finlandese Pirkko Peltonen, che, nel 1968, per la Radiotelevisione di stato finlandese, ossia Yleisradio, gira l'inchiesta *La favola del serpente*¹¹. Al suo interno, troviamo modalità di messa in scena che rimandano al *cinéma vérité*, come viene dichiarato dall'autrice stessa. Ciò appare evidente nella sequenza in cui ella prende parte a un'assemblea di degenti che devono decidere se farsi pagare per le riprese: Peltonen, insomma, tenta di dar conto di quegli elementi dell'ambito produttivo – per esempio le negoziazioni fra un documentarista e gli attori sociali coinvolti – che i film tendono a espungere dalla rappresentazione.

Al di là del problema tecnico e di linguaggio che una simile scelta pone, va sottolineato che la riflessione collettiva dei degenti sul 'pagamento della propria prestazione'¹² emerge, forse, nel momento in cui essi sono già stati abituati a essere ripresi: tra coloro che girano documentari a Gorizia nel 1968, oltre a Osbat e a Peltonen, vi sono anche Michele Gandin, che elabora il cortometraggio *La porta aperta*¹³, e, alla fine dell'anno, Sergio Zavoli (*I giardini di Abele*)¹⁴. Se, tuttavia, *La favola del serpente* si configura come un'inchiesta assai originale di un'autrice che mira a girare un 'film sessantottino', *La porta aperta* di Gandin si colloca nel solco del documentario italiano del dopoguerra, con il commento in *voice over* a trainare tutta la struttura narrativa; in modo leggermente diverso, ne' *I giardini di Abele* hanno un importante ruolo le interviste fatte ai degenti, anche se la *voice over* di Zavoli appare *domina* dell'intero cotesto.

Alla luce di simili considerazioni – l'assenza di un lavoro concluso per quanto riguarda Osbat, l'originalità del lavoro di Peltonen e il rimando a un certo standard rappresentativo nelle opere di Gandin e Zavoli – ci si accorge ben presto di trovarsi davanti a un sistema intertestuale assai complesso: non si fa riferimento, infatti, solo a comuni elementi isotopici – l'ospedale, le innovazioni basagliane, le dialettiche dentro/fuori e prima (di Basaglia)/dopo etc. – ma anche a evidenti citazioni testuali in cui sia Zavoli che Gandin riutilizzano brani di Osbat, i quali non erano coperti da diritti perché elaborati da un cineamatore.

¹⁰ Per quanto concerne l'accesso ai materiali si ringraziano, in particolare, Giuseppe Longo, Presidente dell'Associazione Palazzo del Cinema, Silvio Celli, Direttore della Mediateca, e Giulia Barini.

¹¹ *La favola del serpente* (Pirkko Peltonen, Yleisradio, Finlandia, 1968).

¹² Alla fine, la richiesta si risolve nella decisione di un pagamento poco più che simbolico, ossia la consegna di una copia in film del prodotto.

¹³ *La porta aperta* (Michele Gandin, Nexus Film, Italia, 1968).

¹⁴ *I giardini di Abele* (Sergio Zavoli, Rai, Italia, 1968).

I contenuti del fondo Osbat-Basaglia: la musico-terapia e l'abbattimento delle recinzioni

Nel paragrafo precedente abbiamo cercato di descrivere il fondo Osbat-Basaglia, mettendone in evidenza la frammentarietà: esso è composto non da un film concluso, ma da tanti brani – tredici, per l'esattezza. Abbiamo anche notato che Osbat non è stato l'unico a girare all'interno dell'istituto manicomiale goriziano: vanno citati, infatti, i lavori di Peltonen, Gandin e Zavoli, e il sistema intertestuale a cui essi fanno riferimento.

Al fine di dare almeno parziale contezza di tale sistema, dobbiamo tuttavia prendere in considerazione ciò che, per noi, costituisce il baricentro testuale del sistema, ossia il fondo Osbat e i suoi contenuti. Riguardo a ciò, va rilevata innanzitutto la sostanziale coerenza con la commissione basagliana: all'interno dei film, troviamo la ripresa scrupolosa

delle sedute di musicoterapia attiva in gruppo condotta secondo la pedagogia musicale di Carl Orff, conosciuta come 'Schulwerk'. Secondo le ricerche sinora svolte, questo raro nucleo di film rappresenta l'unica documentazione audiovisiva disponibile delle sedute di musicoterapia promosse per i pazienti dell'Ospedale Psichiatrico. La rarità delle pellicole è stata ulteriormente confermata dalle consultazioni dei filmati posseduti dal Dipartimento di Salute Mentale di Trieste (Archivi Generali della Deistituzionalizzazione): nessuno, fra essi, mostra tali attività.¹⁵

Oltre alle sessioni di musicoterapia, dirette dall'infermiere Francesco Valentinsig, che in seguito diventerà un maestro di musica assai noto alla cittadinanza goriziana, il fondo afferisce anche a eventi di particolare rilevanza per l'ospedale psichiatrico: possiamo trovare riprese effettuate in occasione dell'abbattimento delle recinzioni dell'ospedale, di una festa da ballo a cui partecipano pazienti, personale dell'ospedale e alcuni esterni, e, infine, di un'assemblea plenaria diretta dalla paziente Carla, a cui partecipano pazienti, infermieri e medici.

Per quanto riguarda il primo macro-tema, ossia le sedute di musico-terapia con l'infermiere Francesco Valentinsig, abbiamo le riprese di diverse sedute, in cui non sono solo presenti brevidegenti impegnati in sedute di musicoterapia attiva, ma anche pazienti in stato di profonda regressione. A simili inquadrature si aggiungono anche dimostrazioni pubbliche con lo strumentario Orff (composto da strumenti a percussione ritmici [tamburi, tamburelli baschi, campanacci, triangoli, piatti, legnetti, reco-reco, etc.] e strumenti a percussione melodici [metallofoni e xilofoni]). Infine, sono presenti sessioni di psico-motricità legate sempre alla musicoterapia.

Le bobine a cui sono stati assegnati i codici OSBATBAS_03 e OSBATBAS_04¹⁶ costituiscono un esempio concreto per capire, da un lato, la portata del lavoro messo a punto da Basaglia, dalla sua equipe e da Valentinsig, dall'altro come si sia struttura-

¹⁵ Sito della Mediateca Provinciale di Gorizia "Ugo Casiraghi", <https://mediateca.go.it/fondo-giorgio-osbat/>, ultima consultazione il 17 giugno 2024.

¹⁶ Si ringrazia il Laboratorio "La Camera Ottica – Film and Video Restoration" dell'Università degli Studi di Udine per aver messo a disposizione tutta la documentazione relativa al Fondo Osbat.

ta l'attività di Osbat. In particolare, in OSBATBAS_03, vediamo una dimostrazione con gli strumenti a percussione, condotta da Valentinsig. In questo caso, la cinepresa 16mm consente di dare vita, in economia di mezzi, a una documentazione dell'evento dapprima in maniera frontale e statica e, in seguito, dinamica e non invasiva – l'operatore riesce infatti a collocarsi fra i degenti. In questo senso, la messa in scena risponde a criteri semplici e al contempo capaci di far emergere il dettaglio – il volto di un paziente impegnato in un esercizio, un dettaglio degli strumenti, etc.

In OSBATBAS_04, invece, abbiamo la documentazione non solo dell'esercizio, ma anche della presenza di un medico dell'equipe di Basaglia, ossia Antonio Slavich, che guida i pazienti in una sessione di psico-motricità. Anche in questo caso, la cinepresa di Osbat si configura come uno strumento assai mobile, capace di arrivare dove un'ingombrante cinepresa 35mm non potrebbe: in mezzo all'esercitazione, tra i pazienti, all'interno di una dinamica di quasi partecipazione al processo di cura. Insomma, all'insegna di una sorta di "democrazia della rappresentazione" che non si accontenta di raccontare un evento frontalmente, da fuori, con oggettività positivista, ma intende collocare la macchina da presa nell'evento, tra le pieghe delle innovazioni basagliane.

Se si parla di innovazioni basagliane, non si può non riflettere sul progressivo abbattimento dei muri, materiali e simbolici, che circondano l'istituzione manicomiale. In questa prospettiva, centrali sono le riprese della rimozione delle recinzioni perimetrali del reparto D Uomini Lavoratori del manicomio, testimoniato da una bobina senza titolo a cui è stato attribuito il codice OSBATBAS_08¹⁷. La forza enunciazionale di queste immagini è strettamente connessa alla natura *go-between* del testo amatoriale, come sostiene Roger Odin¹⁸, ossia di un testo le cui spie di *embrayage*¹⁹ – per esempio, la mobilità della macchina da presa, la frammentarietà di un testo che replica la frammentarietà della nostra percezione, etc. – rimandano costantemente al momento in cui la ripresa è stata effettuata, portandoci a un'identificazione con l'occhio del cineamatore.

La natura intrinsecamente *embrayata* della testualità amatoriale emerge anche nella

¹⁷ Alle riprese di questa bobina collabora sicuramente Aldo Geotti.

¹⁸ Cfr. R. Odin, *Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach*, in K. L. Ishizuka, P. R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008, p. 257.

¹⁹ Con *débrayage* si intende quella «operazione con cui l'istanza dell'enunciazione disgiunge e proietta fuori di sé, al momento dell'atto di linguaggio e in vista della manifestazione, certi termini legati alla sua struttura di base per costituire così gli elementi fondatori dell'enunciato-discorso [...] L'atto di linguaggio appare così come una scissione creatrice da una parte del soggetto, del luogo e del tempo dell'enunciazione, e dall'altra della rappresentazione attanziale, spaziale e temporale dell'enunciato». Con *embrayage*, invece, si intende il processo in base al quale si ha «la collocazione, fuori dall'istanza dell'enunciazione, dei termini categorici che servono da supporto all'enunciato, l'*embrayage* designa l'effetto di ritorno all'enunciazione, prodotto dalla sospensione dell'opposizione tra certi termini delle categorie della persona e/o dello spazio e/o del tempo, e dalla denegazione dell'istanza dell'enunciato» (A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [1979], Bruno Mondadori, Milano 2007, *ad voces* "Débrayage" e "Embrayage").

bobina intitolata *Ballo* e contrassegnata dal codice OSBATBAS_06, in cui viene ripreso il ballo organizzato all'interno dell'ospedale, a cui partecipano i pazienti, il personale e alcuni esterni. Qui possiamo osservare l'ospedale in un momento di ribaltamento carnascialesco, in cui i diversi ruoli vengono confusi e mescolati. Si tratta peraltro dell'unico evento ripreso in orari notturni, a testimonianza di come la riforma basagliana sperimentata a Gorizia mirasse già negli anni Sessanta a decostruire il muro simbolico che separava la cittadinanza dall'ospedale psichiatrico, non solo abbattendo materialmente le recinzioni del manicomio, ma facendo anche entrare la cittadinanza dentro all'istituzione, spingendo i "malati" e i "non-malati" (gli infermieri prima di tutti) a interagire e mettendo così in discussione le gerarchie che la malattia mentale impone in una società chiusa.

La questione del sovvertimento delle gerarchie è presente in un'altra bobina senza nome, identificata con il codice OSBATBAS_12. Si tratta di un film in cui viene documentata un'assemblea plenaria di pazienti, infermieri e medici. Oltre alla paziente Carla, che coordina l'assemblea, compaiono diversi membri dell'equipe di Basaglia: Agostino Pirella, in giacca e cravatta con gli occhiali scuri, Antonio Slavich, lo stesso Basaglia e Domenico Casagrande. Anche in questo caso troviamo gli spunti enunciazionali che abbiamo già descritto: la cinepresa di Osmat, facendo leva sulla maneggevolezza del 16mm, si ritrova letteralmente in mezzo all'assemblea, riuscendo a evitare l'effetto di una messa in scena frontale che rischierebbe di dare l'idea di un evento organizzato a tavolino per la ripresa. Non si sta ovviamente affermando che non vi sia rappresentazione o che la presenza della macchina da presa non influenzi l'evento – questo, banalmente, capita sempre: si sta cercando di fare presente come la scelta di rivolgersi a un cineamatore, che lavora al di fuori di un orizzonte professionale ma che può fare affidamento su una libertà e una capacità di aderire all'evento impensabile per una troupe che lavora con il 35mm, possa dare adito a risultati inaspettati.

Dal fondo Osmat-Basaglia al sistema testuale

Il fondo Osmat-Basaglia si colloca, dunque, al crocevia di strade che si diramano in molteplici direzioni: non vi è solo la dimensione amatoriale, riscontrabile nei testi poco coesi e coerenti che lo compongono, ma anche quella del film "istituzionale", le cui funzioni appaiono ben saldate alla committenza di Basaglia in persona, del film scientifico, come emerge dalle ripetute riprese delle sessioni di musicoterapia, e del documentario "comunitario", tra le cui maglie si annida il bisogno di un gruppo di vedersi riconosciuto.

Una simile funzione "comunitaria" anima anche *La favola del serpente* della cineasta finlandese Pirkko Peltonen. Girato nel 1968 e prodotto dalla Radiotelevisione di stato finlandese – Yleisradio –, è un documentario, come viene riportato all'interno dei titoli di testa della digitalizzazione caricata su YouTube, "sessantottino"²⁰. Mira a collocarsi, cioè, al centro di quei movimenti di contestazione della società che innervano, *mutatis mutandis*, anche la riforma basagliana. In particolare, l'inchiesta di Peltonen prende il

²⁰ Si vedano i titoli di testa aggiunti nella versione caricata su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=KSFSIXQj9HY>, ultima consultazione il 17 giugno 2025.

titolo da un racconto, riportato da lei stessa all'inizio del film: nella bocca di un uomo che si sta riposando all'ombra di un albero entra un serpente, che scende fino allo stomaco; dopo molto tempo, il serpente esce inaspettatamente dalla bocca dell'uomo, il quale, tuttavia, si trova privato del proprio io e della propria volontà, con un enorme vuoto dentro di sé. Con questa allegoria, insomma, si spiega la condizione del paziente psichiatrico, la cui identità viene spesso confusa con la sua malattia.

Che cosa si può fare per evitare una simile mistificazione? Secondo Peltonen è necessario ripartire da un confronto con gli internati, che vanno riconosciuti sia dal punto di vista individuale sia da quello transindividuale nel momento in cui agiscono come una collettività. Riguardo a una simile questione, è centrale l'assunto programmatico di volersi attenere agli stilemi del *cinéma-vérité*, sviluppato fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta da Jean Rouch²¹ in Francia e caratterizzato dall'elaborazione di un nuovo "sguardo documentario". Se, infatti, sino a Rouch il documentario tende a imbrigliare la realtà rappresentata, trasformando i soggetti in oggetti, il *cinéma-vérité* mette in discussione una simile reificazione, optando per una continua negoziazione di senso e di sguardo fra chi sta dietro la macchina da presa e chi vi sta davanti. Si supera, così, quell'istanza positivistica che vede nel documentario una restituzione oggettiva della realtà. Per quanto riguarda *La favola del serpente*, il riferimento al "cinéma-vérité" e alla negoziazione degli sguardi fra rappresentante e rappresentato, che spesso si scambiano di ruolo, incarna il principio organizzatore e il cardine semantico dell'inchiesta. Non a caso, infatti, nelle prime inquadrature vediamo l'assemblea dei degenti, a cui partecipa anche la regista: qui, tutti insieme, discutono del progetto e delle sue modalità di esecuzione – i degenti, in quanto persone riprese, sono da assimilare ad attori? Se sì, devono essere pagati?

Tale complessità si fa ben più profonda se si tiene in considerazione il fatto che, nel momento in cui le immagini circolano in televisione o al cinema, esse ipostatizzano l'individuo ripreso, imprigionandolo in un ruolo. In casi come *La favola del serpente*, *I giardini di Abele* di Zavoli e *La porta aperta* di Michele Gandin la responsabilità del/la filmmaker-regista è doppia, perché trattare da malati, ossia da figure passive, i pazienti di un ospedale psichiatrico significa deprivarli una volta di più della loro agentività. Peltonen, nella sua continua negoziazione degli sguardi, evita che ciò accada, mentre non si può dire la stessa cosa dei lavori di Zavoli e Gandin.

In particolare, l'inchiesta *I giardini di Abele* viene trasmessa il 30 dicembre 1968 sul Primo Canale della Rai all'interno del rotocalco TV7. Ci troviamo di fronte a un prodotto piuttosto tradizionale per quanto riguarda la forma, in cui immagini girate attorno e dentro al manicomio di Gorizia si alternano a un'intervista collettiva agli infermieri, a un'intervista a Basaglia e a interviste agli internati. Emergono, insomma, modalità enunciative basate sul commento in *voice over* di Zavoli, la classica *voice of God* che tut-

²¹ A proposito del *cinéma-vérité*, si vedano E. Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York 1974; G. Fofi, M. Morandini, G. Volpi, *Storia del cinema*, 3° vol., *Dalle 'nouvelles vagues' ai nostri giorni*, t. 1, Garzanti, Milano 1988, pp. 341-360; F. Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Franco Angeli, Milano 2011, passim.

to organizza e a tutto impone il proprio ordine. Oltre alla *voice over*, anche le interviste appaiono impostate rigidamente per non lasciare nulla al caso e alla negoziazione con i soggetti ripresi, che vengono innanzitutto descritti come vittime di un sistema carcerario. Ci si abbandona spesso alla retorica della vittimizzazione, dunque, non lasciando ai degenti intervistati alcuno spazio per far emergere un aspetto dell'identità diverso dallo stigma sociale della malattia.

Questa tendenza ideologica attrae e fagocita anche immagini prodotte in un contesto diverso. All'interno de' *I giardini di Abele*, infatti, compaiono inquadrature tratte dal repertorio di Osbat: si tratta delle immagini in cui si mostra lo smantellamento delle recinzioni da parte degli internati. Nel fluire delle sequenze poste a corredo del commento letto dallo stesso Zavoli, troviamo, così, un riferimento non accreditato alla bobina numero 8 del fondo Osbat-Basaglia (OSBATBAS_08) che ne modifica completamente il senso. Nell'inchiesta andata in onda sul Primo Canale, infatti, queste immagini vengono presentate come il primo passo di una lunga e difficile marcia verso il ritorno in società di vittime patologizzate; nel film di Osbat, invece, tale impalcatura ideologica cade e rimane solo il gesto liberatorio della demolizione di ciò che separa i malati dalla società. Insomma, le immagini girate da Osbat vengono estratte da una forma di testualità molto particolare, quella del film amatoriale, che tende a presentarsi come frammentaria, disordinata, legata al 'qui e ora' della ripresa e fortemente sottoposta a *embrayage*, e passano a un medium e a una forma testuale diversi, molto più strutturati e impostati secondo dinamiche *débrayanti*.

Le inquadrature di OSBATBAS_08, tuttavia, non confluiscono solo in *I giardini di Abele*, ma anche in *La porta aperta* di Michele Gandin. Si tratta di un lavoro prodotto dalla Nexus Film sempre nel 1968, con il commento parlato di Franca Ongaro, attivista e moglie di Basaglia. Sebbene l'opera, con i suoi diciotto minuti di durata, si collochi ben oltre i confini della cosiddetta 'Formula 10', che caratterizza il documentario italiano dell'epoca²², mantiene tuttavia un'ingombrante presenza della *voice over*: alla citazione iniziale di Primo Levi sulla condizione dei malati di mente, seguono immagini girate nell'ospedale psichiatrico di Gorizia, in cui si mostrano i degenti a passeggio. A esse si alternano le interviste al personale della casa di cura e ai malati: si tratta di mezzi primi piani e primi piani assai impostati, in cui la voce dell'intervistatore entra in campo per porgere domande ai pazienti e agli infermieri. Questi brevi scambi, che certamente riportano al qui-e-ora dell'enunciazione, perdono tuttavia la loro carica di *embrayage* all'interno di un discorso estremamente formalizzato: insomma, non sembra che qui vi sia la stessa capacità di Peltonen di inserirsi all'interno del gruppo e testimoniare, attraverso la macchina da presa, della negoziazione degli sguardi fra 'vedente' e 'veduto'. Ad appesantire, inoltre, il discorso filmico elaborato da Gandin è il commento di Franca Ongaro, in cui emerge una tendenza alla vittimizzazione del paziente, disumanizzato e

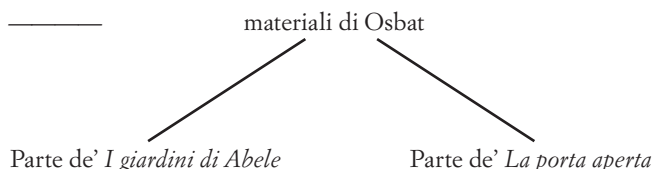
²² In particolare, rientra nella cosiddetta "Formula 10" quel documentario di cortometraggio della durata di 10 minuti che fra il 1946 e il 1965 veniva programmato nelle sale cinematografiche abbinato a un film di lungometraggio. A tal proposito, si veda M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 123-127.

annichilito dall'istituzione manicomiale, ossia da un luogo in cui autoritarismo e violenza si traducono fatti quotidiani.

Come già accade in *I giardini di Abele*, anche in *La porta aperta* compaiono inquadrature tratte dai materiali di Osbat, sempre in riferimento all'abbattimento delle recinzioni. Esse scorrono in parallelo a una sorta di elzeviro in cui si rimarca l'importanza della libertà e della possibilità, da parte delle persone, di compiere scelte libere all'interno di una comunità che si sviluppi armonicamente. *De facto*, in questo caso, le immagini tornano a essere ancillari rispetto al commento sonoro, che guida l'interpretazione dello spettatore; al contrario, le pellicole mute di Osbat lo invitano a riflettere sull'evento di cui l'immagine amatoriale è emanazione, ossia sull'abbattimento dei muri come atto liberatorio.

A partire da queste suggestioni, potremmo mettere in evidenza due elementi di estrema rilevanza. In primo luogo, i 16mm di Osbat pongono allo spettatore interrogativi simili a quelli dell'inchiesta di Peltonen: chi guarda (il/la filmmaker) si ritrova a “negoziare lo sguardo” calandosi nella realtà rappresentata, anziché imporne uno, come avviene nei casi di Zavoli e Gandin-Ongaro. In secondo luogo, vi è un rapporto intertestuale di citazione fra le pellicole conservate alla Mediateca di Gorizia e *I giardini di Abele* e *La porta aperta*, in base al quale frammenti della bobina OSBATBAS_08 vengono inglobati all'interno dell'inchiesta Rai e del documentario.

La favola del serpente



Si viene, così, a determinare uno schema genealogico, le cui relazioni sono di parziale analogia per quanto riguarda *La favola del serpente* e i materiali di Osbat – entrambi, infatti, a partire dal tema della negoziazione dello sguardo filmico, pongono interrogativi non dissimili – e di derivazione/citazione per quanto riguarda i 16mm del cineamatore goriziano e *I giardini di Abele* e *La porta aperta*. A loro volta, tali dinamiche di derivazione/citazione comportano uno scarto legato alla circolazione dei testi, che dalle dimensioni amatoriale e locale passano a quelle televisiva e cinematografica nazionali, le quali, a loro volta, richiedono determinati standard produttivi – e, di conseguenza, specifiche modalità enunciazionali/enunciative. In questa prospettiva, la citazione delle pellicole di Osbat costituisce un cambio di paradigma della struttura enunciativa, in base al quale non chiediamo più alle immagini di rievocare un evento passato (come avviene quando guardiamo delle riprese amatoriali), ma di essere coerenti e coese fra di loro, di essere cioè parte di un ordine del discorso che può essere decostruito dall'azione interpretante dello spettatore.

Conclusioni: tornando al fondo Oshat-Basaglia...

Le ultime righe del paragrafo precedente ci ricordano che, pur essendovi una profonda differenza fra l'ordine del discorso amatoriale – in cui si colloca il fondo Oshat – e quello professionale – a cui fanno riferimento *La favola del serpente*, *I giardini di Abele* e *La porta aperta* – vi sono comunque dei punti di convergenza sia a livello estetico-formale sia a livello filologico. Certamente, una volta entrati in un contesto (e in un contesto) differente, le immagini delle pellicole di Oshat mutano finalità e struttura, diventando inquadrature che compongono un testo fortemente coeso e coerente, capace di raggiungere milioni di spettatori.

Allo stesso tempo, non possiamo dimenticare la loro origine amatoriale, che, sotto molti aspetti incarna le utopie delle seconde avanguardie. Si pensi, per esempio, alle elaborazioni di Maya Deren: in *Amateur versus Professional*²³, articolo uscito nel 1965, Deren sostiene che i formati substandard consentono al corpo di diventare una sorta di treppiede organico, trasformandolo in una componente fondamentale del dispositivo di ripresa. Un dispositivo, peraltro, incredibilmente versatile: nessun treppiede, infatti, può permettere quella «variety of camera angles and visual action»²⁴ garantite dal «complex system of supports, joints, muscles, and nerves, which is the human body»²⁵. Poiché il corpo diviene il sostegno della cinepresa, si ottiene il duplice effetto di meccanizzazione del *bios* e di organizzazione della macchina: l'ibrido uomo-macchina, ossia l'uomo con la macchina da presa, può negoziare con maggiore libertà il proprio rapporto con la realtà che lo circonda e che desidera documentare.

La macchina da presa 16mm, così, si configura come un potentissimo mezzo per documentare la realtà, specialmente una realtà in trasformazione come quella di un ospedale psichiatrico che sta venendo radicalmente cambiato dalla direzione di Basaglia. Dal punto di vista della storia dei media, come aveva già intuito Patricia Zimmermann nel 2008 nel volume *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, l'amatorialismo affrisce, dunque, a una dimensione polimorfa e variegata, attraverso cui prendono forma, dal basso, storie di cui difficilmente potremmo avere contezza: storie locali, marginali e marginalizzate, eppure in grado di riconfigurare il nostro modo di concepire la Storia, con i suoi prima e i suoi dopo, con le sue pietre miliari, con le sue continuità e punti di rottura epistemologica, e di trasformarla in un insieme di Storie²⁶. Allo stesso modo, questi film di Oshat, prodotti lontano dall'industria cinematografica, costituiscono uno straordinario coagulo semantico in base a cui anche la storia della deistituzionalizzazione manicomiale può essere rivista e riconsiderata, in funzione delle tante e polivoche storie che la innervano.

²³ M. Deren, *Amateur versus Professional*, «Film Culture. America's Independent Motion Picture Magazine», (inverno 1965), n. 39, pp. 45-46.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 46.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. P.R. Zimmermann, *op. cit.*, pp. 277-281.

Bibliografia

- Barnouw, E., *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York 1974.
- Bertozzi, M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.
- Cavallotti, D., Mariani, A., "Un interessante caso di spasmo da torsione": sapere medico e documentario sperimentale nel Guf di Perugia, in L. Rascaroli, C. Formenti (a cura di), *Il documentario italiano: modelli, pratiche, esiti*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», II (2018), n. 4, pp. 69-85.
- Deren, M., *Amateur versus Professional*, in *Writings of Maya Deren and Ron Rice*, «Film Culture. America's Independent Motion Picture Magazine», (inverno 1965), n. 39, pp. 45-46.
- Deren, M., *Planning by Eye: Notes on "Individual" and "Industrial" Film*, in *Writings of Maya Deren and Ron Rice*, «Film Culture. America's Independent Motion Picture Magazine», (inverno 1965), n. 39, pp. 45-46.
- Fofi, G., Morandini, M., Volpi, G., *Storia del cinema*, 3° vol., *Dalle 'nouvelles vagues' ai nostri giorni*, t. 1, Garzanti, Milano 1988.
- Greimas, A.J., Courtés, J., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [1979], Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Marano F., *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Odin, R., *Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach*, in K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008, pp. 255-271.
- Pizzamiglio, M., *Il cinema scolastico in Italia: l'esperienza produttiva de La Caravella Film e del Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Gorizia*, Edizioni Accademiche Italiane, Londra 2014.
- Zimmermann, P.R., *Morphing History into History. From Amateur Film to the Archive of the Future*, in K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann, *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008, pp. 275-288.

Antipsichiatria, neoavanguardie e pratiche di libertà: Alberto Grifi e Patrizia Vicinelli tra anni Sessanta e Settanta

Giulia Simi

La caparbia, inesausta lezione delle fiabe è la vittoria sulla legge della necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente nient'altro, perché assolutamente nient'altro c'è da imparare su questa terra.

Cristina Campo, *Fiaba e mistero*, 1962

Londra, 1964. Al primo Congresso di Psichiatria Sociale, Franco Basaglia presenta un intervento dal titolo *Distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione*, evidenziando l'urgenza di cercare «soluzioni che tengano finalmente conto dell'uomo nel suo libero porsi nel mondo»¹. Nell'idea di una soggettività incarnata e relazionale come perno per un diverso modo di affrontare la dialettica tra salute e malattia e tra medico e paziente, la riflessione basagliana si inserisce in un contesto di critica alle istituzioni del potere nello stesso periodo al centro delle pratiche artistiche tra parola, performance, immagine in movimento, anche nella scena italiana.

A cavallo tra il 1964 e il 1965, infatti, Alberto Grifi e Giancarlo Baruchello realizzano *La verifica incerta*, una delle prime opere di *found footage* italiane². Costituito di sole immagini d'archivio provenienti da film hollywoodiani, il film decostruisce la retorica narrativa dell'industria cinematografica attraverso il montaggio di pellicole di scarto acquistate al prezzo di macero. Nel recuperare immagini destinate alla distruzione, Baruchello e Grifi si interrogano non solo sulle pratiche di un cinema altro da quello dominante, ma su come quest'ultimo costruisca, attraverso sceneggiature dettate da regole di mercato e attori trasformati in oggetti di consumo, una narrazione simbolica imprescindibile per il mantenimento dell'ideologia capitalista. Un cinema dello scarto, quasi un "non cinema" di sapore dadaista e situazionista – e non è un caso che il film dovesse essere inizialmente destinato alla distruzione in una proiezione-performance a Parigi di

¹ Il titolo nella sua interezza è *La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione. Mortificazione e libertà dello "spazio chiuso". Considerazioni sul sistema "open door"*, adesso in F. Basaglia, *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, il Saggiatore, Milano 2018, pp. 261-269.

² Per un'analisi approfondita dell'opera e del contesto di realizzazione, si veda in particolare C. Subrizi (a cura di), *Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, DeriveApprodi, Roma 2004.

fronte a Marcel Duchamp, Max Ernst, John Cage – che è in realtà una messa a nudo del cinema industriale. Così nelle parole di Grifi: «il linguaggio con cui mi parlano questi rulli costituiti da scorie di lavorazione è quello delle pratiche lavorative che i salariati del cinema svolgono fuori campo, nella penombra del set, nella penombra della moviola, nelle “sale positivi” degli stabilimenti di sviluppo e stampa»³. Un'operazione, come le più classiche opere di *found footage*, radicata nel prelievo di matrice duchampiana, ma capace di superare il concetto di «indifferenza estetica» elaborato dallo stesso artista francese. Concentrandosi piuttosto sullo scarto di produzione trasformato in opera d'arte, in *La verifica incerta* non c'è solo una defunzionalizzazione dell'oggetto industriale come nel *Porte-bouteilles* (1914) o nel *Fountain* (1912), ma un più perturbante ritorno del rimosso, che scuote e mette in primo piano le soggettività dimenticate, rese invisibili dagli apparati dominanti di narrazione delle immagini. Nell'esplosione delle giunture logiche del dispositivo narrativo, *La verifica incerta* rientra nella sperimentazione dei linguaggi che nello stesso periodo attraversa come una scossa tellurica una parte delle pratiche artistiche italiane e non a caso viene presentata, nel 1965, nel terzo congresso del Gruppo '63, a Palermo. Come ricorda Carla Vasio nel suo recente *memoir*, in quegli anni attiva nel gruppo: «tutti insieme, ognuno con i propri mezzi, purché si sostenga un modo nuovo di fare e di consumare arte»; una vera e propria «rottura storica», «nel modo di leggere e di guardare, perfino nei giochi di potere»⁴.

Ancora nel 1964, per il numero 2 della rivista «Ex», Emilio Villa sceglie, con l'artista Jean-Jacques Lebel, il titolo di *La Liberté ou la Mort*, declinandolo anche, in una torsione connettiva che da disgiuntiva si fa congiuntiva, in *La Liberté et la Mort*. Al suo interno Patrizia Vicinelli pubblica il testo *La premessa è*, poesia spazializzata in quella pagina fuori norma o meglio “fuoriformato”⁵, in direzione di una pratica verbovisiva che si espanderà con maggiore intensità negli anni successivi. «Hai sparso sorriso e io / sono virgola», si legge in uno dei versi: in una tensione tra corpo e linguaggio, la parola poetica si fa gesto che trattiene una forza energetica irriducibile nel segno e l'atto performativo diventa una forma di respiro, di tempo sospeso.

Qualche mese dopo, Patrizia Vicinelli e Alberto Grifi si incontrano e costituiscono, per un breve turno d'anni, una coppia di arte e di vita all'insegna di un'esistenza libera e radicale⁶. Insieme frequentano, tra il 1965 e il 1967, i laboratori teatrali di Aldo Braibanti, fondati sull'idea di teatro aperto e corale, dove il regista, generoso e dialogante “corifeo”, guida i corpi attoriali in viaggio a ritroso nel tempo, fino al recupero della prossimità con il

³ A. Grifi, *Perché, da un sottoscala, facemmo a pezzi Hollywood*, in C. Subrizi (a cura di), *La verifica incerta*, cit. Il testo è pubblicato anche sul sito dell'Associazione Alberto Grifi: <http://www.albertogrifi.com/106?post=145> (ultimo accesso 15/11/2025).

⁴ C. Vasio, *Vita privata di una cultura*, Nottetempo, Roma 2014, ed. digitale, pos. 136.

⁵ La rivista era composta infatti di 15 opere-poster ripiegate, ognuno per ogni autore, della misura di 50x35. Si veda su questo E. Villa, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciocchi, L'Orma, Roma 2014. L'opera è pubblicata nella collana *Fuoriformato* diretta da Andrea Cortellesa.

⁶ Sulla relazione tra Grifi e Vicinelli e il rapporto tra quest'ultima e il cinema si veda lo studio di M. Dall'Asta *Il cinema crudele di Patrizia Vicinelli*, in L. Cardone, C. Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2015, pp. 241-245.

linguaggio non verbale e la risonanza con gli altri viventi⁷. Entrambi, dunque, partecipano alla preparazione dello spettacolo *Virulentia*, mai messo in scena a causa dell'arresto di Braibanti per plagio in una delle vicende più oscure della storia del Novecento italiano, in cui moralismo, prevaricazione di classe e cultura omofoba trovano una perfetta alchimia⁸. Di questa sperimentazione resta una traccia nel film di Alberto Grifi *Transfer per camera verso Virulentia*, proiettato a Fiumalbo in occasione del festival *Parole sui muri*, pionieristico laboratorio di arte pubblica nel quale anche Patrizia Vicinelli partecipa con un'opera verbovisiva muraria⁹. In una versione più tarda, il *filmmaker* aggiunge – come di consueto nelle sue numerose riedizioni – una introduzione dell'opera, nella quale ascoltiamo dalla sua stessa voce:

Il linguaggio del cinema sperimentale si proponeva di rifondare un modo di guardare e quindi di rifondarne anche i significati, creare una sintassi di un occhio, di uno sguardo più penetrante, anche se a livello simbolico. Tra questi film brevi, che erano esperimenti, va ricordato *Transfer per camera verso Virulentia*, che non era un semplice documentario ma proprio un *transfer*. [...] Nel descrivere l'azione teatrale, le lenti, i prismi aggiunti alla macchina da presa erano usati come dei sensi di percezione nuovi, quasi che l'operatore diventasse lui stesso insetto, e riproponesse, creasse, la storia dell'occhio durante l'evoluzione della nostra specie.

Rifondare le basi del linguaggio, sradicarne i codici più consunti, accogliere il corpo come spazio di germinazione linguistica, significava anche rifondare la dialettica complessa tra sé e il mondo. Un percorso di trasformazione basato sulla relazione intersoggettiva, unica a poter garantire la possibilità di cambiamento. Nel caso di Grifi e Vicinelli, la pratica relazionale si inseriva nella loro quotidianità immersa nell'atto artistico: *In viaggio con Patrizia*, vero e proprio *road-movie* di famiglia e sperimentale (1965-2007), ne conserva frammenti memoriali. Visione di un «tempo di un meraviglioso amore», nella definizione di Monica Dall'Asta, l'opera ci pone di fronte, nella parte iniziale, al racconto di un sogno registrato al risveglio, che accompagna le immagini del corpo nudo e dormiente della poeta, di pranzi in terrazza e gite al mare¹⁰. La dimensione onirica su cui la pratica di Vicinelli, in particolare, cercava fondamento, ci apre a quella dimensione di dissolvimento dei codici linguistici e di emersione dell'inconscio la cui matrice è certamente la teoria e l'opera surrealista. Forse non sarà peregrino, allora, ricordare

⁷ Su questo si veda R. Fratolillo, *Aldo Braibanti e il teatro come leonardesco diletto*, «Biblioteca teatrale» (2016), n. 119-120, pp. 125-150.

⁸ La vicenda è stata più volte raccontata ed è al centro anche di recenti narrazioni documentarie, tra cui *Il caso Braibanti* (di Carmen Giardina e Massimiliano Palmese, 2020) e il film di finzione *Il signore delle formiche* (di Gianni Amelio, 2022).

⁹ *Parole sui muri* fu promosso dall'allora sindaco Mario Molinari e organizzato con Corrado Costa, Adriano Spatola e Claudio Parmiggiani. Come la gran parte dei film di Grifi, *Transfer per camera verso Virulentia* è passato attraverso varie riedizioni. Si veda su questo A. Licciardello, *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi*, Falsopiano, Torino 2019.

¹⁰ Si veda, anche su questo, A. Licciardello *op. cit.*, pp. 30-36. La registrazione al magnetofono dei propri sogni era parte della pratica di coppia dei due artisti.

che è proprio un passaggio del manifesto di *La révolution surréaliste* (1925) ad essere evocato da Franco Basaglia nel già citato intervento di Londra: «domattina, all'ora della visita, quando senza alcun lessico tenterete di comunicare con questi uomini, possiate voi ricordare e riconoscere che nei loro confronti avete una sola superiorità: la forza»¹¹.

Denudare il corpo, spogliare il linguaggio: verso la liberazione del sé

Nel 1967 Patrizia Vicinelli pubblica per Lerici, la casa editrice della storica rivista a vocazione transmediale «Marcatré», l'opera *à,a.A.*, costituita da un poema sonoro e da una raccolta di componimenti verbovisivi¹². Dedicata a Emilio Villa, «amico re», come lo definisce, la raccolta affonda negli abissi della parola e cerca un linguaggio – e un lessico – che vive nella pura relazione. Nel testo introduttivo, che spinge agli estremi le strutture del discorso e rinuncia ad ogni segno di interpunzione, si legge:

questa spinta si riconosce in RADICI ancora più profonde là dove il poeta ritorna biologo il biologo ritorna fisico e le frontiere estreme della fisica ci riportano insperatamente in primo piano il tema della vita della poesia della libertà dell'amore non pretendo di portarmi da esempio e tanto meno di proporre poetiche e manifesti non pretendo di possedere già i nuovi strumenti del lavoro ma se non dicessi come la mia ricerca dopo le prime forti tentazioni ritmico-musicali cerchi ora di atomizzarsi in un sempre più vasto molteplice per esprimere da vicino un'ansia di concreta unità che tale può essere solo come esigenza sono certa che il mio silenzio renderebbe ancora più disperatamente improbabile la possibilità in cui peraltro credo fermamente di essere ascoltata mentre parlo così come parlo.¹³

Il soggetto è dunque per Vicinelli un corpo dai confini mobili, in grado di dissolversi nella molteplicità dei viventi e di un tempo transtorico, ma anche un dispositivo enunciativo che non può rinunciare all'essere ascoltato per essere riconosciuto come tale. L'ascolto, anche di una parola disarticolata, è dunque il fondamento di una relazione che si pone fuori da un rapporto di subordinazione e controllo.

Franco Basaglia, in un passo che appare forse ancor più radicale, contempla il silenzio e ricorda che è l'intervallo, quel tempo e quello spazio sospeso tra i corpi, a rendere possibile il dialogo:

Nel rapporto con l'altro la parola può essere elemento di incomunicabilità se essa non nasce da un intervallo, da uno spazio in cui sia stata fatta propria: dal silenzio. Dice al proposito Merleau-Ponty che «dire, ce n'est pas mettre un mot sous chaque pensées», perché la parola è espressione del reciproco incontro silenzioso, del riconoscimento di un corpo verso l'altro nel senso che il linguaggio è, per sua

¹¹ F. Basaglia, *La distruzione dell'ospedale psichiatrico*, cit., p. 261.

¹² Si tratta in particolare di *Preventivo di castrazione* e *Nobel alla cardiomanzia*, pubblicate su *Ex* (1963, 1964), e *coinVOLT*, uscita su *Malebolge* (1966).

¹³ P. Vicinelli, *à,a.A.*, Lerici, Milano 1967.

origine, espressione di un rapporto. Se dunque nel mio modo di avvicinare il mutacista che rifiuta la parola come possibilità di rapporto, io ricorro al linguaggio per rompere il suo silenzio, le mie parole non saranno per lui che un'aggressione, un rumore vuoto che lo urge, che lo spinge a rinchiudersi aumentando la distanza che lo separa da me. [...] L'intervallo è dunque da considerarsi lo spazio necessario a due corpi che si incontrano per poter salvaguardare ciascuno la propria intimità dell'altro: venendo a mancare quest'intervallo, l'uno dei poli dell'incontro sarà soprafatto dall'altro.¹⁴

Dopo essere stati fermati dalla polizia per il possesso di pochi grammi di hashish, mentre Grifi entra negli spazi contenitivi del carcere che segneranno molta della sua produzione successiva¹⁵, Vicinelli fugge in Marocco e lavora, nel 1969, a un'opera autobiografica che in seguito verrà pubblicata con il titolo di *Apotheosys of schizoid woman*. Il lavoro, apparso in bianco e nero nel numero 6 della rivista sperimentale «Tau/ma», diretta da Mario Diacono e Claudio Parmiggiani, esisteva originariamente in una versione a colori su un taccuino oggi perduto, di cui rimane soltanto una documentazione fotografica. Più che una semplice *plaque* poetica, si tratta di un vero e proprio taccuino d'artista, con lettura da destra a sinistra, concepito quasi come una scultura cinetica su carta. Il movimento non è infatti soltanto suggerito, ma inscritto nel dispositivo stesso dell'opera, stratificata e pensata per essere attraversata nel suo fluire, in una fruizione dove la sequenza delle pagine agisce da ritmo narrativo. Il dialogo tra segno grafico, disegno e collage – con materiali tratti da giornali, riviste, telegrammi, fotografie – rimanda alle tecniche del montaggio cinematografico, secondo due logiche che si intrecciano: quella del montaggio alternato, in cui *recto* e *verso* corrispondono a nuclei narrativi autonomi (come ha ben ricostruito Beatrice Seligardi), e quella del montaggio dialettico, che nasce invece dalla tensione fra le due pagine, come se fossero due schermi speculari¹⁶.

L'opera vicinelliana, tuttavia, resta soprattutto un diario di viaggio, un percorso che si dispiega nel tempo come un itinerario iniziatico di ascendenza junghiana – «Initiez-vous aux mystères de la vie», si legge in una delle pagine. A questa dimensione esoterico-introspectiva si intreccia però l'incalzante presenza del prelievo mediatico, tipica della produzione artistica di quegli anni e già confluita, come abbiamo visto, nella pratica del *found footage* sperimentata da Alberto Grifi e da Gianfranco Baruchello¹⁷. In *Apotheosys of schizoid woman* compaiono così ritagli e citazioni che rimandano alle istituzioni del potere

¹⁴ F. Basaglia, *Corpo, sguardo e silenzio. L'enigma della soggettività in psichiatria*, in Id., *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2005, edizione digitale, pos. 1541.

¹⁵ La ricerca di Grifi attraversa tutti i dispositivi del biopotere. Sul carcere si vedano in particolare *Vigilando reprimere* (1972) e *Michele alla ricerca della felicità* (1978).

¹⁶ B. Seligardi, *Per una definizione di "inconscio tecno-scopico". Straniamenti nella letteratura sperimentale di Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli*, in S. Adamo, N. Scaffai, M. Pusterla, D. Watkins (a cura di), *Straniamenti*, «Between», XII (2022), n. 23, pp. 337-363.

¹⁷ Il prelievo e la ricombinazione sono utilizzati anche nella corrente verbosiva del Gruppo '70, come dimostra l'opera cinepoetica collettiva *Volerà nel '70* (1965) di Antonio Bueno, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti.

carcerario e manicomiale. In una pagina, la scritta «5 pas vers la joie de vivre» si accosta, dialetticamente, al termine «manicomio» – un cortocircuito che non produce l'enfasi della rivolta, ma piuttosto un'ironia disarmata, quasi una resa malinconica. Il diario-viaggio scivola infatti nell'inferno di una società dominata dal rumore di fondo dell'informazione, dove la violenza – individuale e istituzionale – è neutralizzata nel flusso indistinto delle notizie: cronaca nera, sport, spettacolo. In luogo del grido rivoluzionario, tuttavia, si affaccia l'incubo della sedazione, l'ombra della narcotizzazione. In una delle tavole, le etichette di psicofarmaci – Nembutal, Sedol, Maxiton – vengono ricomposte come un collage clinico, simbolo di una società medicalizzata che assorbe e neutralizza la devianza. Attraverso la ferita stessa della propria biografia, visibile nell'immagine iniziale di un volto letteralmente spaccato in due da un taglio centrale, Vicinelli mette a nudo la macchina del biopotere, quella *Società dello spettacolo* che Guy Debord, negli stessi anni, descriveva con ferma lucidità. Eppure, nelle pieghe di questa discesa, l'artista lascia intravedere una possibile via d'uscita: un movimento duplice, espansivo e retrospettivo insieme. Da un lato, il flusso vitale che riconnette l'umano al ritmo cosmico; dall'altro, un ritorno a ritroso lungo il filo della memoria, verso il punto in cui il linguaggio si dissolve e riemerge la radice originaria dell'essere: «amour à volonté».

Negli stessi anni, tra il 1968 e il 1970, Grifi realizza un film di ispirazione fantascientifica, *Orgonauti, evviva!* La trama, o meglio il nucleo narrativo su cui si basa la visione psichedelica proposta da Grifi, ha la classica matrice post-apocalittica: un gruppo di sovversivi sopravvissuti alla distruzione militare della Terra recupera il corpo ibernato di un «guerrafondaio» – interpretato da Giordano Falzoni – lo scongelano e lo costringono a una lunga conversazione che si configura all'incrocio tra un dialogo filosofico e un interrogatorio, il cui scopo è quello della liberazione. «Sei stato recuperato dai pronipoti di certi pericolosi sovversivi, minoranze faziose e scansafatiche, che non eri riuscito ad addestrare né al superlavoro né alla guerra», si ascolta dalle voci fuori campo dei giovani. E poco dopo: «sei nel serbatoio dell'astronave, il carburante è l'amore». L'amore fisico, il godimento dei corpi, diviene qui energia cosmica di rifondazione del pianeta, di vera e propria rinascita. «Negli abbracci degli amanti – sentiamo ancora in *voice over* – nei lampi dell'orgasmo, si libera sorridendo l'angoscia della storia». È questo un riferimento al pensiero di Wilhelm Reich, controverso psicanalista austriaco trasferito negli Stati Uniti negli anni della guerra e finito poi in carcere, dove morirà nel 1957, con l'accusa di frode¹⁸. Secondo lo psicanalista allievo di Freud, l'Orgone – così definisce quella che ritiene una forma di energia vitale – pulsa in ogni organismo e nel cosmo, si libera attraverso l'orgasmo e il suo blocco è alla base di disturbi depressivi e finanche di insorgenze tumorali¹⁹. Le teorie di Reich, a partire dagli anni Sessanta riprese con forza dai movimenti studenteschi e pacifisti, costituiscono la traccia, anche

¹⁸ Lo scrittore Valerio Evangelisti ha realizzato un radiodramma, per la regia di Mauro Avogadro, che riproduce, sebbene in forma immaginaria, lo svolgimento del processo (*Il processo di Wilhelm Reich*, trasmesso da Radio 3 nella serie *Dialoghi impossibili*, 25 marzo 2006).

¹⁹ Il testo di Wilhelm Reich *Teoria dell'orgasmo e altri scritti* fu pubblicato dall'editore Lerici nel 1965, mentre già dal 1963 Feltrinelli pubblicava dello stesso autore *La rivoluzione sessuale*.

visiva, del film di Grifi: le immagini, dunque, si fanno sempre più incomprensibili, con corpi distorti, duplicati, modulati come fossero liquidi. «Abbiamo viaggiato indietro nel tempo, verso l'occhio primordiale, esplorando l'inconscio biologico della visione», si ascolta nella voce dei giovani sopravvissuti. Ancora una volta, e forse in continuità con i laboratori braibantiani, il percorso di conoscenza del sé appare attraversato dall'idea di un viaggio a ritroso verso un tempo dell'origine perfuso di autenticità, dove l'umano ritrova la risonanza con la natura e l'abilità di espandere i propri confini. Si scorge anche, in queste parole, un'anticipazione della retorica e della grammatica performativa che tratterà i contorni delle proteste giovanili nel decennio successivo. Sarà proprio Grifi, ancora una volta, a farsene testimone attraverso la documentazione in video del Festival del Proletariato Giovanile, organizzato per il sesto anno consecutivo dalla rivista *Re nudo* nel 1976 a Parco Lambro.

Nel frattempo, tornata a Roma ma ancora latitante, Patrizia Vicinelli fonda nel 1973 la Karma Film, casa di produzione sperimentale con cui realizza *N. 1 Errore di gruppo*. La pellicola è l'unica firmata dall'artista, che ne è attrice e autrice. Il suo corpo vestito di nero cammina tra le bancarelle del consumismo religioso di Lourdes, o compare, in completa nudità, in immagini casalinghe riprese in video che contrastano con la grana della pellicola 16mm. «La memoria è il trauma dell'universo. La memoria è la trama dell'universo», pronuncia in *voice over*: «non pensate che questo film sia sul serio. È un errore», ascoltiamo più avanti. Ed è tuttavia proprio nell'errore che sembra agire il gesto attoriale: «finché si resta nei ruoli predefiniti si è spettatori e non attori. Il ruolo è la parte che ti fanno giocare. Il destino è la propria parte imparata a memoria». L'attore, soggetto autodeterminato nella narrazione della vita, è dunque colui (colei) che esce dal ruolo e dipana il filo della vita nel «labirinto della memoria».

L'amica *filmmaker*, femminista e promotrice del cinema sperimentale Annabella Miscuglio, parlando della sua esperienza come cineamatrice, scriveva negli stessi anni: «sento che per me ha senso parlare della vita e della propria ricerca, denudandosi, senza costruire teorie. Quello che vorrei è comunicare una mia esperienza col desiderio di essere compresa al di là delle parole e delle barriere ideologiche, compresa non intellettualmente, ma su un piano umano, più vasto del solo piano intellettuale perché coinvolge qualcosa di più profondo che è dentro ognuno di noi»²⁰. La nudità, dunque, come metafora per ritrovare una dimensione pre-culturale, per «cogliere», prosegue Miscuglio, «la realtà e la natura degli avvenimenti e delle cose nel loro significato più complesso e totale»²¹.

La stessa nudità, in quegli anni così perseguita nella grammatica della protesta giovanile e nelle ricerche performative, tra cui certamente spiccano quelle delle Living Theatre, diviene spazio di rinascita e di potenza, di liberazione dalle maschere sociali. Un vero e proprio ribaltamento della stessa nudità imposta negli spazi del controllo e della disumanizzazione, dove la violenza dell'autorità si declina nel tentativo di privare

²⁰ A. Miscuglio, *Ritratti*, in Filmstudio 70, Karma Film (a cura di), *Dimensione super8*, «Quaderni del filmstudio», (1975), n. 2, Roma 1975, p. 141.

²¹ *Ivi*, p. 142.

i corpi dei codici performativi del sé. E tuttavia, nota Marina Guglielmi a proposito del romanzo autobiografico di Mario Tobino *Le libere donne di Magliano*, «i matti, uomini e donne, osservati dagli spioncini delle porte, sono colti nella loro dionisiaca nudità. Stando in cella per giorni e a volte per interi mesi, osserva il narratore, la prigionia li rende instancabili e potenti»²².

È la stessa potenza che Patrizia Vicinelli invoca nell'opera teatrale *Cenerentola*, scritta insieme alle compagne di carcere nei mesi trascorsi a Rebibbia alla fine della propria latitanza, nel 1978:

Come un fanciullo ti devi trovare
quando apri gli occhi e vedi il mondo girare
con un gran balzo un salto op-là
getto la maschera e mi vedi qua
sul palcoscenico ma la realtà
il gran teatro dei morti viventi
sia pur per ora i vivi son assenti
ma noi cantiam come bambini in fasce
facciam di tutto e alla fine si rinasce.²³

Contro la normalizzazione: gesti di arte, di politica, di cura

È ancora il 1978, mentre l'Italia vive il collasso delle contraddizioni di un periodo di liberazione e di abissi, assistendo in pochi giorni al ritrovamento del corpo di Aldo Moro e all'approvazione della legge n. 180 sulla chiusura dei manicomi²⁴, quando Alberto Grifi realizza *Dinni e la normalina*, interamente centrato sul tema della dialettica intersezionale tra psichiatria e prevaricazione di classe. Prodotto dalla Rai ma censurato e trasmesso solo dopo molti anni, il film sceglie ancora una volta la cornice fantascientifica come genere finzionale su cui poggiare, nella punta acuminata dell'ironia, la critica alla società capitalista e autoritaria. In quello che – ci viene svelato alla fine – appare come l'incubo di una militante, un nuovo farmaco, la Normalina, viene somministrato in massa all'intera popolazione mondiale perché possa adattarsi alla sofferenza del lavoro e della vita alienata in piena serenità. Senza più dover spendere soldi per la costruzione del consenso, attivato soprattutto attraverso l'apparato mediatico, come si ascolta in un servizio televisivo promozionale del farmaco, la Normalina rende la popolazione felice del proprio

²² M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze 2013, p. 130.

²³ P. Vicinelli, *Cenerentola*, in Ead. *Non sempre ricordano. Poesia, prosa, performance*, a cura di C. Bello Minciocchi, testo introduttivo di N. Lorenzini e antologia multimediale a cura di D. Rossi, Le Lettere, Firenze 2009, p. 171.

²⁴ La Legge Basaglia è approvata il 13 maggio, quattro giorni dopo il ritrovamento di Moro. Nello stesso mese, il 22 maggio del 1978, entra in vigore anche la legge n. 194, che prevede per le donne il diritto all'interruzione di gravidanza.

stesso sfruttamento. Purtroppo, ci avverte il medico che cura l'informazione in questo bollettino di paradossale totalitarismo capitalistico sanitario, una «partita avariata» aveva permesso ad alcuni giovani di sviluppare i sintomi della sofferenza alle istituzioni del capitale. Il servizio passa allora a mostrarci immagini d'archivio registrate in video durante la contestazione al Convegno di Psicanalisi di Milano organizzato da Armando Verdiglione (1976) e durante il contro convegno del 1977 – “sconvegno” – a cui partecipa uno dei protagonisti dell'antipsichiatria, David Cooper. Si tratta, come ci avevano avvertito i titoli di testa, dei gruppi del proletariato giovanile, nell'espedito narrativo definiti «gruppi di follia militante». Le immagini delle assemblee milanesi riaffiorano, annidate nella cornice del racconto in una *mise en abyme* mediale, come servizi di una trasmissione televisiva intitolata *L'ombra del dubbio*: «e anche oggi», ci avverte in modo rassicurante il conduttore, «l'ombra del dubbio si dissipa con l'arresto di questa terrorista. La denuncia, che ha consentito il recupero di questi agghiaccianti videonastri, è partita da uno psicanalista verdiglioniano...». Intercettando la retorica dell'epoca dove la contestazione è spesso depotenziata nell'identificazione con il terrorismo e dove la psicanalisi sembra porsi come ulteriore controllo di una cultura borghese sulle classi popolari²⁵, Grifi affonda nella più classica delle narrazioni distopiche. Nell'idea di un abbandono del pensiero critico e del dubbio come dispositivo epistemologico, Grifi ci apre invece all'ascolto della contestazione, verso una dialettica tra psichiatria e antipsichiatria che riannoda il legame con la lotta di classe già portato alla luce nella narrazione basagliana²⁶. La militante protagonista, che prende e tiene a lungo la parola nell'assemblea di contestazione, intercala spesso le sue accuse con bestemmie, in un atto che certamente sconfinava, volutamente e provocatoriamente, in quella blasfemia che appare come gesto di rifiuto dissacrante contro la repressione del potere. La «follia militante» è dunque manifestazione di una rivolta contro la normalizzazione della violenza economica, sociale, etica perpetrata dalle istituzioni, in una visione non lontana dal pensiero gramsciano, riportato in esergo alla raccolta dal titolo *Crimini di pace*, curata da Franca Ongaro e Franco Basaglia nel 1975. Secondo l'intellettuale e oppositore del regime fascista, l'«apparato di coercizione statale che assicura “legalmente” la disciplina di quei gruppi che non “consentono” né attivamente né passivamente, ma è costituito per tutta la società in previsione dei momenti di crisi nel comando e nella direzione in cui il consenso spontaneo vien meno». Nel decostruire gli apparati del potere, il movimento studentesco aveva compreso, come sottolinea lo stesso Basaglia, il nodo inestricabile con la classe intellettuale portatrice di un'ideologia scientifica asservita alla classe dominante²⁷.

²⁵ Non lontana, su questo, la posizione della critica femminista, che in quel caso unisce l'inferiorizzazione femminile con quella di classe. Si veda l'articolo *Psicanalisi lavoro nero*, «Effe. Rivista femminista», (1977), <https://efferivistafemminista.it/2014/11/psicanalisi-lavoro-nero/> (ultimo accesso 15/11/2025).

²⁶ Si veda in particolare l'operazione editoriale *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, su cui rimando ancora al testo di M. Guglielmi, *op. cit.*, pp. 65-97.

²⁷ Si veda in particolare il testo introduttivo alla raccolta, pubblicato anche in F. Basaglia, *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2005.

Negli stessi anni, in quello che verrà poi pubblicato come *Gli anormali. Corso al Collège de France* (1974-75), Michel Foucault, a più di dieci anni dalla pubblicazione del suo *Folie et Dérason. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) ricostruiva la sua storia dell'istituzione psichiatrica intesa come dispositivo normalizzante.

Organizzando questo campo fenomenologicamente aperto, ma scientificamente modellato, la psichiatria metterà in contatto due cose. Da un lato, introdurrà effettivamente, lungo tutta la superficie del campo che percorre, qualcosa che fino a quel momento le era estranea: la norma, intesa come regola di comportamento, come legge informale, come principio di conformità; la norma alla quale si oppone l'irregolarità, il disordine, la stranezza, l'eccentricità, il dislivello, lo scarto.²⁸

Del resto, Franco Basaglia e Franca Ongaro scrivevano nel 1967:

Ogni società, la cui struttura sia basata su differenze culturali, di classe e su sistemi competitivi, crea in sé aree di compenso alle proprie contraddizioni interne, nelle quali concretare la necessità di negare o di fissare in una oggettualizzazione una parte della propria soggettività. La ricerca nel gruppo del capro espiatorio, del membro da escludere sul quale scaricare la propria aggressività, non può essere spiegata che nella volontà dell'uomo di escludere la parte di sé che gli fa paura. [...] Il malato mentale è un escluso che, in una società come l'attuale, non potrà mai opporsi a chi lo esclude, perché ogni suo atto è ormai circoscritto e definito dalla malattia.²⁹

Si tratta, allora, di decostruire, o meglio disarticolare, proprio come nella pratica poetica di Patrizia Vicinelli e in quella mediale di Alberto Grifi, il linguaggio del potere. Nella crepa di quella relazione prevaricante e inferiorizzante, dove solo uno dei due poli del dispositivo di senso si dà come soggetto, si annida dunque un possibile atto che è al contempo di disvelamento e di riconoscimento. Spezzare la cornice di controllo, di cui gli spazi manicomiali rappresentano uno degli emblemi più nitidi, significa permettere l'affioramento di un vitalismo e di una soggettività compressa, rimossa, sepolta.

Il gesto di cura e il gesto artistico diventano allora un unico cammino di conoscenza, dove lo scarto, l'errore, la follia, il fuori norma escono dalla patologia come categoria identitaria immutabile e divengono luoghi di produzione del senso. Se i dispositivi del biopotere agiscono attraverso la normalizzazione e la neutralizzazione delle differenze, la risposta di questa costellazione di esperienze è forse il segno di un pensiero e una pratica incarnati che, nel farsi immagine, parola o gesto, disegnano un nuovo ordine di rapporti per nuove – indocili, resistenti, ma vive – forme dell'abitare il mondo.

²⁸ M. Foucault, *Gli anormali. Corso al collège de France* (1974-1975), Feltrinelli, Milano 2004, p. 146. Il filosofo francese, ben noto nella formulazione del pensiero e della pratica basagliana, sarà incluso tra le firme della raccolta *Crimini di pace*, a cura di F. Basaglia, F. Basaglia Ongaro, Einaudi, Torino, 1975, con il testo dal titolo *La casa della follia*, pp. 151-169.

²⁹ F. Ongaro Basaglia, F. Basaglia, *Un problema di psichiatria istituzionale. L'esclusione come categoria socio-psichiatrica*, ora in F. Basaglia, *L'utopia della realtà*, cit., ed. digitale, posizione 1715.

Bibliografia

- Basaglia, F., *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2005.
- Id., *La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione. Mortificazione e libertà dello "spazio chiuso". Considerazioni sul sistema "open door"*, in Id., *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, il Saggiatore, Milano 2018, pp. 261-269.
- Dall'Asta, M., *Il cinema crudele di Patrizia Vicinelli*, in L. Cardone, C. Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2015, pp. 241-245.
- Foucault, M., *Gli anormali. Corso al collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Id., *La casa della follia*, in F. Basaglia, F. Basaglia Ongaro (a cura di), *Crimini di pace*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 151-169.
- Fratolillo, R., *Aldo Braibanti e il teatro come leonardesco diletto*, «Biblioteca teatrale» (2016), n. 119-120, pp. 125-150.
- Grifi, A., *Perché, da un sottoscala, facemmo a pezzi Hollywood*, in C. Subrizi (a cura di), *Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, DeriveApprodi, Roma 2004, <http://www.albertogrifi.com/106?post=145> (ultimo accesso 15/11/2025).
- Guglielmi, M., *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze 2013.
- Licciardello, A., *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi*, Falsopiano, Torino 2019.
- Miscuglio, A., *Ritratti*, in Filmstudio 70, Karma Film (a cura di), *Dimensione super8*, «Quaderni del filmstudio», (1975), n. 2, Roma 1975, pp. 141-142.
- Psicanalisi lavoro nero*, «Effe. Rivista femminista», (1977), <https://efferivistafemminista.it/2014/11/psicanalisi-lavoro-nero/> (ultimo accesso 15/11/2025).
- Seligardi, B., *Per una definizione di "inconscio tecno-scopico". Straniamenti nella letteratura sperimentale di Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli*, in S. Adamo, N. Scaffai, M. Pusterla, D. Watkins (a cura di), *Straniamenti*, «Between», XII (2022), n. 23, pp. 337-363.
- Subrizi, C. (a cura di), *Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, DeriveApprodi, Roma 2004.
- Vasio, C., *Vita privata di una cultura*, Nottetempo, Roma 2014.
- Vicinelli, P., *à.a.A.*, Lerici, Milano 1967.
- Vicinelli, P., *Cenerentola*, in Ead. *Non sempre ricordano. Poesia, prosa, performance*, a cura di C. Bello Minciocchi, testo introduttivo di N. Lorenzini e antologia multimediale a cura di D. Rossi, Le Lettere, Firenze 2009, p. 171.
- Villa, E., *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciocchi, L'Orma, Roma 2014.

Educare alla riforma.

Servizio radiotelevisivo pubblico e deistituzionalizzazione (1961-1978)

Vanessa Roghi

La storia della riforma psichiatrica si intreccia inevitabilmente con quella del servizio pubblico radiotelevisivo, sia per questioni cronologiche che per questioni politiche. Entrambe le storie si snodano, infatti, intorno all'attuazione di principi costituzionali nell'Italia del secondo dopoguerra: quello all'informazione e quello alla salute¹. L'attuazione del primo procederà di pari passo con quella del secondo e rappresenterà uno dei momenti più significativi di quella radiotelevisione pedagogica che educherà in pochi anni gli italiani ad accettare una riforma come quella che porterà alla chiusura dei manicomi².

La Rai avvia le sue trasmissioni regolari nel 1954 e da quel momento inizia a raccontare in modo sempre più articolato la società italiana, in questa dunque anche le istituzioni psichiatriche³. A partire da questo dato cronologico, scontato appare il fatto che, essendo la Rai sotto diretta influenza dell'esecutivo, ai cambi di maggioranza coincidano anche cambi visibili di politica editoriale nell'azienda pubblica: per questo, in concomitanza con i primi governi di centrosinistra, saranno molti i giornalisti di area socialista o laica a prendere la parola in TV e alla Radio portando per la prima volta in modo esplicito, le istanze della loro parte politica⁴. Fra queste, senza dubbio, la necessità di attuare la riforma sanitaria, una battaglia dei socialisti e del loro ministro Luigi Mariotti. Mariotti è fra i primi politici al governo a dichiarare esplicitamente che il sistema di cura psichiatrico non è degno di una democrazia e che i manicomi, dunque, devono

¹ C. Giorgi, *Salute per tutti. Storia della sanità in Italia dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2024.

² P. Ortoleva, *La televisione tra due crisi, 1974-1993*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana nell'età della TV, 1975-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 83-172. Sulla televisione come laboratorio per l'educazione alla cittadinanza democratica cfr. G. Bandini, S. Oliviero (a cura di), *Public history of education: riflessioni, testimonianze, esperienze*, Firenze University Press, Firenze 2019.

³ A. Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Donzelli, Roma 2020.

⁴ Per questo non concordo fino in fondo con la periodizzazione proposta da Davide Tabor in *Voci dal manicomio: il racconto pubblico dell'ospedale psichiatrico nelle testimonianze dei ricoverati*, «Rivista sperimentale di freniatria: la rivista dei servizi di salute mentale», CXLVII (2023), n. 3, Franco Angeli, Milano 2023, pp. 161-185. Il ministero Mariotti impone alla radiotelevisione una svolta nel modo di trattare la salute mentale. Mariotti era un esponente del Partito socialista e fu ministro della Sanità dal 22 luglio 1964 al 24 giugno 1968 e poi ancora tra il 1970 e il 1972.

essere riformati⁵. Per questo la Rai darà sempre maggiore visibilità a quanto accade negli ospedali psichiatrici fino a raggiungere circa venti milioni di spettatori a fine anni Sessanta con *I giardini di Abele* di Sergio Zavoli, rendendo il nome di Franco Basaglia noto a tutti⁶. Come ha sottolineato John Foot:

Il possente documentario di Sergio Zavoli, *I giardini di Abele*, trasmesso dalla televisione nazionale all'inizio del 1969, fu la ciliegina sulla torta. Tv7 era un programma con milioni di ascoltatori, un popolare contenitore di attualità, con alti indici di gradimento. Non disponiamo di cifre sul caso specifico, ma un'altra puntata di gennaio, per esempio, toccò i 13,7 milioni, e il dato di ascolto medio nel 1969 fu di 11 milioni. A sorpresa, un cupo manicomio in un borgo sperduto nel nulla era diventato un luogo chiave per il movimento del Sessantotto in Italia, e in qualche misura in Europa.⁷

1961-1967

Il 1961 è l'anno in cui Franco Basaglia arriva a Gorizia ed Ettore Bernabei è chiamato a dirigere la Rai: fra i suoi primi provvedimenti la decisione di aprire un secondo canale televisivo e dare maggiore spazio alle forze laiche e socialiste. Il centro sinistra è nell'aria, la Tv è senza dubbio un laboratorio culturale di prima grandezza per legittimare questa formula politica inconcepibile negli anni del centrismo⁸.

Nella IV legislatura (1963-1968) per la prima volta il PSI entra nella maggioranza di governo⁹. Ci si aspettano riforme strutturali, fra queste quella del sistema sanitario ancora affidato alle mutue. Riforme che saranno solo abbozzate: verranno infatti riformati gli enti ospedalieri (L. 132/1968) affidando i servizi alle Regioni che nasceranno solo nel 1970 come unità politico amministrative. Sarà varata la cosiddetta Legge Mariotti, che riformerà l'assistenza psichiatrica. I programmi televisivi che fra il 1963 e il 1968 raccontano i manicomi vanno letti anche come momenti di sensibilizzazione ed educazione degli italiani ad accogliere la riforma che verrà.

Tv7 è, letto in questa chiave, uno dei programmi più interessanti da studiare, con tutte le sue contraddizioni¹⁰. Grande coraggio su alcuni temi e silenzio assordante su

⁵ Su Mariotti e gli anni Sessanta: D. Pulino, *Prima della legge 180. Psichiatri, amministratori e politica (1968-1978)*, Edizioni Alpha Beta, Merano 2016.

⁶ Sulla riforma sanitaria cfr. C. Giorgi, *op. cit.*

⁷ J. Foot, *La repubblica dei matti. Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 130.

⁸ Cfr. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 2001; V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *op. cit.*

⁹ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1989; P. Mattera, *Storia del Psi (1829-1994)*, Carocci, Roma 2010.

¹⁰ «Tv7» il nuovo settimanale televisivo, «Radiocorriere tv», 16-22 dicembre 1962, 51, p. 19. E. Novelli, *Dalla Tv di partito al partito della Tv. Televisione e politica in Italia, 1960-1995*, La nuova Italia, Scandicci 1995.

altri, ma complessivamente, un prodotto culturale che porta la televisione pubblica a compiere un vero e proprio salto in avanti in termini di pluralismo¹¹. Grazie anche a giornalisti come Sergio Zavoli, la radiotelevisione bernabeiana acquisisce una sua fisionomia laica e fortemente intenzionata ad attuare in alcune sue parti la Costituzione¹².

Per questo, quando il ministro Mariotti tuona contro i manicomi dicendo: «Abbiamo oggi degli ospedali psichiatrici che somigliano a veri e propri lager germanici, a delle vere e proprie bolge dantesche» e pubblica il *Libro bianco* sulla sanità, la Rai provvede subito a produrre e mandare in onda una serie di approfondimenti sul tema¹³.

Il primo è pubblicato dalla radio in una serie del programma *Il convegno dei cinque* dal titolo “Malattie mentali: legislazione e sistema sanitario”. Sette puntate andate in onda a partire dal 31 gennaio 1966 dove diverse figure di professionisti (tutti uomini va detto) si incontrano per parlare dello stato dell’arte dei manicomi. Fra gli ospiti spiccano figure come quella dello psichiatra Adriano Ossicini.

La TV poco dopo trasmette a sua volta *Un sistema sbagliato* (TV7, 28 febbraio 1966), a cura di Emilio Ravel¹⁴. Il testo del documentario riprende i dati riportati nel *Libro bianco*: dentro le mura degli ospedali psichiatrici italiani sono rinchiusi 150.000 malati. Si sottolinea il fatto che in Italia la legge sui manicomi sia vecchia di oltre 60 anni e che già nel 1911 sia stata definita “iniqua ed antiquata”. Recita così lo speaker:

Una legge ancora oggi in vigore considera gli ammalati di mente quasi come se fossero dei carcerati pericolosi e soprattutto inguaribili. In molti casi ci si difende da questi ammalati, come da nemici, invece di combattere una malattia dalla quale si può guarire. Tuttavia, la legge antiquata non è l’unico grave problema. Mancano i medici, gli infermieri specializzati, mancano 40.000 posti letto, le cure sono spesso inadeguate.

Viene intervistato il professor Giuseppe Aschieri, vicedirettore dell’ospedale di Varese, che ricorda come su 90 province italiane 29 siano sprovviste di ospedali psichiatrici, mentre la legge obbligherebbe ogni provincia ad assistere i propri malati mentali. Le conseguenze: il trasferimento dei malati mentali da una provincia che è sprovvista di un ospedale a un’altra che ne è provvista, da una regione addirittura a un’altra. Un trasferimento che può anche raggiungere i 300 km di distanza. Il trasferimento avviene in via coattiva, e non è che questa scelta venga fatta in base a criteri di clima o di soggiorno, il più delle volte il criterio della scelta è quello della retta minore, cioè dove si paga meno si mandano gli ammalati.

Aschieri elenca, quindi, come ancora a metà degli anni Sessanta chiunque entri in un manicomio “di vecchio tipo” sia sottoposto alla spoliazione pressoché totale di tutti i

¹¹ Cfr. Sangiovanni, *op. cit.*

¹² A. Pizzorusso, *Il disgelo costituzionale*, Einaudi, Torino, 1995, vol. II., t. 2, p. 136 s.

¹³ Su Mariotti e gli anni Sessanta: D. Pulino, *op. cit.* Il *libro bianco* era un lavoro di inchiesta svolto da due giornalisti, Giorgio Giannelli e Vito Ramponi, un capitolo era dedicato agli ospedali psichiatrici.

¹⁴ Emilio Ravel, entrato alla Rai nel 1953 grazie ai corsi per giornalisti organizzati da Vittorio Veltroni, verrà chiamato da Enzo Biagi a RT, e poi da Giorgio Vecchietti a TV7, cfr. A. Grasso (a cura di), *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano 1996, p. 611.

suoi beni, non solo materiali:

immediatamente al momento dell'ammissione viene spogliato dal vestito non solo ma il portafogli l'orologio l'accendisigaro i fiammiferi la fede nuziale la trousse per la cipria il rossetto le forcelle per i capelli la catenella della prima comunione la colonna del Rosario e persino l'occhio di cristallo o l'arto artificiale se ne è munito. [...] E a questa spoliazione fisica che cosa segue poi segue la spogliazione psichica che è ancora più grave della spogliazione fisica, la posta gli viene censurata, Insomma egli si sente ridotto allo stato di un semplice numero. [...] Questi mezzi di contenzione come diciamo noi e conseguenza hanno questi mezzi di contenzione lo Stato psichico del malato concorrono alla sua sfiducia e frustrano in gran parte l'attività risanatrice dal medico. Ecco viene fatto anche uso di droghe. Sì.

Il tema delle droghe, cioè degli psicofarmaci, è un tema relativamente nuovo ma già oggetto di inchieste televisive: per citarne una dello stesso anno de *Un sistema sbagliato*, quella intitolata *Il cosiddetto logorio*, condotta da Ugo Zatterin¹⁵:

C'è chi non resiste al moto accelerato e non riesce ad inserirsi nella vita collettiva non si adatta. Insomma, al comune stato di tensione si aggiunge l'ansia di restare indietro una sensazione di inferiorità un penoso sentimento di attesa e di paura [...] una statistica della Organizzazione Mondiale della sanità, ci assicura che nei paesi più progrediti almeno il 10% degli individui sono affetti da qualche nevrosi.

Il disagio psichico entra a far parte degli argomenti di cui parla la Tv, gli psicofarmaci sono prodotti sempre più consumati nel corso del decennio anche in Italia¹⁶. Dobbiamo guardare al concorrere di tutti gli elementi per capire perché una figura come quella di Franco Basaglia diventi in poco tempo così popolare, oltre alla sua innegabile capacità comunicativa, infatti, coglie un aspetto verso cui si inizia a porre collettivamente l'attenzione: quello della salute mentale¹⁷.

Tutti possono stare male, tutti possono manifestare segni di disagio mentale, tutti possono avere bisogno di cure. Dunque, stante la situazione della cura, ancora normata da una legge del 1904, ogni italiano può finire in un ospedale psichiatrico. Basta poco, anzi pochissimo, per esempio basta essere un alcolista. Il 28 febbraio 1966 è ancora TV7 ad affrontare il problema degli alcolisti ricoverati in manicomio con *Una malattia dei nostri tempi*, dove si parla di persone ricoverate anche sessanta volte, per le quali il manicomio non presenta alcuna terapia, anzi. Poiché dopo trenta giorni di ricovero scatta l'iscrizione al casellario giudiziario e quindi la perdita dei diritti civili, per gli alcolisti il manicomio rischia di essere un primo passo verso l'alienazione sociale e lavorativa. E comunque non solo gli alcolisti rischiano di essere chiusi in manicomio a vita, anche chi

¹⁵ Le ombre della metropoli - *Il Centro di igiene mentale di Milano* 18/12/1964.

¹⁶ P. Nencini, *La minaccia stupefacente. Storia politica della droga in Italia*, il Mulino, Bologna 2017.

¹⁷ Per un accenno alla storia dei barbiturici in Italia: V. Roghi, *Eroina. Dieci storie di ieri e di oggi*, Mondadori, Milano 2022.

dà segni di “squilibrio” di qualsiasi tipo. Qualche mese dopo va in onda *I sani in manicomio* (5 dicembre 1966), inchiesta sull'internamento forzato negli istituti psichiatrici. Quello che passa è che tutti potrebbero finirci prima o poi, se non cambia il sistema¹⁸.

Come ha notato John Foot, questi sono gli anni in cui il dibattito sul futuro del manicomio entra nel vivo: non solo grazie all'attenzione che sul tema viene posta dalle istituzioni, come abbiamo visto, ma anche grazie a una mobilitazione dal basso dovuta a una nuova leva di amministratori locali che, con le elezioni amministrative del 1964, vengono eletti alle province, soggetti responsabili degli ospedali psichiatrici¹⁹.

Ivano Rasimelli a Perugia pone la questione dell'agibilità democratica dei manicomi come punto all'ordine del giorno del suo programma di governo²⁰. Mario Tommasini a Parma, dopo aver preso coscienza delle condizioni in cui versa l'ospedale di Colorno, cerca subito un contatto con Franco Basaglia²¹.

Il nome di Franco Basaglia è già noto alle cronache, l'abbattimento del muro dell'ospedale psichiatrico di Gorizia ha un'eco pubblica, ne parla anche la Tv nel 1962²². Come ha ricordato Domenico Casagrande, un atto simbolico, più che altro. Molti reparti, infatti, rimangono chiusi sebbene prendano vita le assemblee, che diventeranno un tratto distintivo del team basagliano²³.

Non a caso, quando nel luglio 1967 viene pubblicato *Che cos'è la psichiatria*, testo manifesto del movimento goriziano, viene presentato a Parma dal professor Roberto Visintini che dice che il libro è nato proprio dall'incontro della città con la comunità terapeutica di Gorizia. La Rai segue la presentazione:

Basaglia: «Il libro non è un libro di solita denuncia verso una situazione diciamo tradizionalmente, come tale, attualmente non esatta. Il libro è un libro di... Di costruttivo, di una psichiatria costruttiva nuova. Psichiatria che va sotto il nome di comunità terapeutica. È una psichiatria di partenza anglosassone. È una psichiatria nella quale non è solo il medico che cura il malato, ma il malato che cura sé stesso. Ed è questa la cosa principale di questo nuovo indirizzo terapeutico, perché sfogliando il libro, infatti, si vede come il malato stesso, si può dire, ha una potenza terapeutica verso l'altro malato. Ed è questo... È per questa ragione che il libro non è stato scritto solo dai medici: il libro è stato scritto dagli infermieri e dagli stessi malati. Questa situazione che potrebbe essere apparentemente provocatoria è invece una situazione di una nuova psichiatria istituzionale».

¹⁸ Un anno dopo sarà il turno della puntata *Articolo 88* (TV7) su una donna rinchiusa per anni in un manicomio criminale.

¹⁹ J. Foot, *op. cit.*, pp. 45 sgg.

²⁰ Su Rasimelli e il caso Perugia, oltre a Foot (*op. cit.*, pp. 181 sgg. e *ad indicem*) si veda I. Rasimelli, *A conti fatti*, in P. Lupattelli (a cura di), *I basagliati. Percorsi di libertà*, Crace, Perugia 2009.

²¹ F. Ongaro Basaglia, *Vita e carriera di Mario Tommasini, burocrate proprio scomodo, narrate da lui medesimo*, Editori Riuniti, Milano 1991; V. Tradari, *La psichiatria a Parma ai tempi di Mario Tommasini e Franco Basaglia* in G. Gallio (a cura di), 2009; *Basaglia a Colorno*, «Aut-Aut» (2009), n. 342. Vedi anche J. Foot, *op. cit.*, *ad indicem*.

²² 31 dicembre 1962, servizio del TG id. Teche M62365/050.

²³ J. Foot, *op. cit.*, p. 94.

Mario Tommasini è inquadrato accanto a Basaglia nel filmato. L'assessore alla Sanità del Comune di Parma diventa un protagonista indiscusso della battaglia per la deistituzionalizzazione e il caso Parma, insieme a quelli di Perugia e poi di Arezzo, sarà negli anni a seguire ampiamente raccontato dalla Rai contribuendo a restituire quella polifonia di voci di cui è composta questa storia²⁴.

1967-1967

Il 25 settembre 1967 va in onda la prima intervista a Franco Basaglia e Giovanni Jervis all'interno dell'ospedale psichiatrico di Gorizia: il programma si intitola *Cordialmente*, il servizio in questione *Libertà per guarire*. Per la prima volta in TV una donna racconta l'elettroshock subito. Vengono girate le immagini del bar aperto dentro le mura del manicomio e viene intervistato il barista (anch'egli ricoverato) che dice che vi sono stati due «tempi della vita di questo ospedale: un tempo in cui ogni mossa era controllata, legati con la camicia di forza. Mi tuffavo dal letto. Stavo male, molto male. Anche legati intorno all'albero. Poi una volta nella cella ho chiesto al caposala che lasciasse le finestre aperte. Legato mani e piedi otto giorni al letto». Basaglia dichiara:

I malati ci vengono inviati con etichette ben precise. L'ospedale psichiatrico non cura, ma produce malati. Questo è evidente, poiché gli ospedali hanno distrutto migliaia di persone. Ed è su queste rovine che immaginiamo possa nascere la comunità terapeutica, concepita non più come luogo di schiavitù, bensì come spazio di possibilità.

Il servizio documenta anche un'assemblea tra i ricoverati, durante la quale emergono le difficoltà che questi affrontano quando si trovano all'improvviso, dopo tanti anni, "fuori". Un paziente, interrogato sul significato simbolico del "cancello aperto", risponde: «Significa andare incontro all'umanità. Altrimenti, si arriva al cancello... e poi?». Un'altra paziente dice: «Non posso né vedere né scrivere ai miei figli. I miei genitori e mio marito sostengono che i bambini hanno paura di me. Anch'io ho paura... temo di sbagliare»²⁵.

L'anno degli studenti si apre, per la psichiatria, con la Legge che avvia la riforma dei manicomi: la riforma Mariotti, legge 18 marzo 1968, n. 431, "Provvidenze per l'as-

²⁴ Mario Tommasini viene intervistato per la prima volta dalla Rai nel luglio del 1969 quando decide di togliere i bambini dagli ospedali psichiatrici e aprire degli spazi protetti per loro. Il suo intervento apre la strada all'inserimento dei cosiddetti "subnormali" nelle scuole pubbliche. Un omaggio a Tommasini lo dedica David Sassoli nel gennaio 1997 con il programma *L'attività sociale di Mario Tommasini* (Rai Emilia-Romagna). Su Perugia bellissimo il reportage del 1984 *Fortezze vuote. Umbria una risposta politica alla follia*, prodotto da Unitefilm e mandato in onda dalla Rai il 1° giugno 1984. Su Arezzo per un quadro di insieme: M. Baioni, M. Setaro, *Asili della follia. Storie e pratiche di liberazione nei manicomi toscani*, Pacini, Firenze 2017.

²⁵ Le raccolte di voci degli internati in manicomio diventano da questo momento numerosissime, rimando a quanto scrivono M. Setaro e S. Calamai in *Ci chiamavano matti. Voci dal manicomio (1968-1977)*, di A.M. Bruzzzone, il Saggiatore, Milano 2021.

sistenza psichiatrica”. Una legge che, fra le altre cose, abolisce l’articolo 604, comma 2, del Codice penale, che imponeva l’iscrizione al casellario giudiziario per i ricoverati. E introduce il ricovero volontario e la possibilità di convertire un ricovero coatto in volontario (art. 4)²⁶. Un cambio di passo significativo, almeno sulla carta.

L’attenzione verso i manicomi è già alta quando esce, dunque, *L’istituzione negata*, un libro che diventerà un vero e proprio *livre de chevet* per una generazione²⁷. Della sua forza si rendono conto anche osservatori assai meno coinvolti dal movimento degli studenti, come Franco Antonicelli che, su «Radiocorriere Tv», scrive una recensione molto interessante che mette in luce come esistano dei *topoi* nella rappresentazione dei manicomi: da un lato l’immagine «della fosse dei serpenti», crudele e terrificante, dall’altro quella «sconsolata, patetica offerta soprattutto alla nostra commiserazione per rivelarci una sorta di poesia di un mondo di ombre senza più storia», come nel caso dei racconti di Mario Tobino in *Le libere donne di Magliano* o de *I tetti rossi* di Corrado Tumiati.

Scriva Antonicelli:

la psichiatria e la sociologia hanno complicato le analisi mettendo in relazione disagio psichico e disagio sociale, ma nessuno mai ha proposto uno sguardo così lucido e rivoluzionario come quello proposto da Basaglia ne *L’istituzione negata* [...] La teoria è, nei risultati estremi, formata da poche azioni: il manicomio è nato dalla paura cioè dalla paura che il mentalmente malato ispira alla società, come essere sgradevole e pericoloso. [...] Anche il medico deve riconoscere in sé stesso uno che esercita violenza per delega della società, anche l’infermiere è in altra misura un appaltatore di potere nei confronti del malato. Ne consegue che nella cosiddetta comunità terapeutica medico, infermiere e degente debbono usarsi una reciproca contestazione.²⁸

Che questo venga scritto, nero su bianco, nel settimanale della Rai è un segnale molto preciso di un’attenzione politica sempre più a favore del movimento di riforma.

Ovviamente non manca, nemmeno alla Rai, chi la pensa diversamente e in qualche modo “rema contro”. La rivolta nelle università e il generale clima di contestazione hanno messo in guardia chi, dentro e fuori l’azienda radiotelevisiva, teme che la società si stia spingendo troppo a sinistra. Va in onda a fine anno per la serie *Questa nostra Italia* (19 dicembre) un documentario dedicato all’ospedale di Volterra, dove la vita dei pazienti è presentata in modo idilliaco: lo firmano Virginio Sabel e Guido Piovene, che torna dopo 13 anni a raccontare la “speciale” aria che si respira nella cittadina toscana²⁹. Alberto Lupo è il conduttore che intervista infermieri e pazienti soddisfatti della propria condizione. Ma, parallelamente, *Sette giorni al Parlamento* (2 marzo)

²⁶ D. Pulino, *op. cit.*

²⁷ F. Basaglia, *L’istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1968.

²⁸ F. Antonicelli, *Sconvolgente rapporto dalla fossa dei serpenti*, «Radiocorriere Tv», 24-30 marzo 1968, p. 71.

²⁹ Sul primo servizio di Piovene cfr. D. Tabor, *op. cit.*, p. 161. Sull’OP: V. Fiorino, *Le officine della follia. Il frenocomio di Volterra, 1888-1978*, Edizioni ETS, Pisa 2011.

mette in guardia contro l'inadeguatezza degli ospedali psichiatrici e ancora una volta TV7 con *Lasilo in manicomio* (7 marzo 1969) lancia un grido di allarme che avrà una larghissima eco: in manicomio ci sono anche i bambini piccolissimi; le immagini sono scioccanti e aprono la strada alle azioni di documentazione portate avanti da gruppi di studenti o associazioni come quella per la lotta contro la malattia mentale, nata a Torino nel 1967³⁰.

Poco dopo arriverà a Gorizia anche una giornalista finlandese, Pirkko Peltonen che realizzerà uno dei documentari più belli sulla storia della deistituzionalizzazione: *La favola del serpente*. Per la prima volta l'assemblea discute la richiesta della regista di filmare la discussione: le risposte degli internati sono la risposta migliore a chi pensa che la follia del manicomio sia sempre mancanza di ragione.

Regista: Noi desideriamo presentare ai malati di mente e al pubblico in Finlandia come si vive a Gorizia.

Paziente 1: A noi non interessa perché siamo goriziani e italiani, e riteniamo che gli altri paesi debbano occuparsi delle proprie situazioni interne.

Paziente 2: Se la penicillina fosse rimasta confinata in Inghilterra, non avrebbe salvato milioni di persone in tutto il mondo, come invece sta facendo. E adesso te spiego perché. Perché questo sistema nuovo di cura porta dei vantaggi, dei risultati positivi, terapeutici a tutta l'umanità per cui non è che denigri noi anzi ci onora e fa onore ai medici italiani l'aver attuato tra i primi questo nuovo sistema di cura.

Infine, fra il dicembre 1968 e il gennaio 1969, TV7 trasmette *I giardini di Abele*, il più noto fra i documentari televisivi sui processi di deistituzionalizzazione, non solo per la grande fama di Sergio Zavoli, ma anche per le lunghe interviste ai degenti non più visti nel contesto manicomiale, anche se riformato, come era accaduto in Cordialmente, ma presi singolarmente come persone "normali" anche se sofferenti, intervistati come chiunque altro³¹.

1969-1978

Uno dei servizi televisivi più interessanti del 1969 è, senza dubbio, quello dedicato a Sergio Piro e alla Mater Domini, clinica psichiatrica di Nocera Superiore chiusa dalla

³⁰ Lo Statuto dell'Associazione è presente in Opac, la migliore ricostruzione della sua storia è senza dubbio quella fatta da una raccolta di testimonianze a cura dell'associazione stessa andata in onda sulla radio Rai per i Programmi dell'accesso il 7 marzo 1978 (Archivio Teche Rai). Sui bambini in manicomio, M. Garbellotti, S. Carraro (a cura di), *Bambini 'diversi': famiglie e istituzioni: un percorso storico*, «MEFRIM: Mélanges de l'École française de Rome: Italie et Méditerranée modernes et contemporaines»: CXXXIII (2021), n. 1, École française de Rome, Roma 2021, pp. 87-94.

³¹ S. Zavoli, *I giardini di Abele*, in *Viaggio intorno all'uomo*, Società Editrice Internazionale, Torino 1969, pp. 237-248; Id., *I giardini di Abele, i giardini dei fratelli scomodi*, in S. Parmiggiani (a cura di), *Il volto della follia. Cent'anni di immagini del dolore*, Skira, Milano 2005, pp. 81-82; S. Zavoli, *Diario di un cronista. Lungo viaggio nella memoria*, Rai-Eri, Roma 2002, pp. 363-378.

proprietà dopo che si è provato anche lì a praticare la comunità terapeutica³². Il servizio dal titolo *La comunità dispersa* (28 febbraio), riporta oltre alle interviste a Piro anche le voci dei ricoverati e fornisce uno spaccato destinato negli anni ad essere sempre più approfondito dalla radio-tv sulle particolari condizioni dell'assistenza psichiatrica nel Sud d'Italia³³.

Nel 1970 va in onda la puntata *Li mando a casa il sabato* (5 settembre), che documenta l'esperienza del professor Giorgio Marinato, il quale permette ai pazienti di trascorrere il fine settimana a casa con le loro famiglie³⁴. Intervistato, Marinato spiega: «Il malato ha diritto di stare in famiglia la domenica. L'ospedale è solo una fase, perché il malato possa sentirsi vivo e partecipe». Alla domanda se questa pratica sia contraria alla legge del 1904, Marinato risponde: «Certo, questi esperimenti sono fuori legge, ma prevalgono gli interessi umani. Io mi assumo la responsabilità». Se si considera quanto accaduto a Gorizia in seguito al cosiddetto "incidente", ovvero l'omicidio da parte di un paziente – a casa per un giorno – della moglie, la presa di posizione della Rai, ancora una volta, appare chiarissima³⁵.

Sempre nel 1970 va in onda alla radio *Follia della ragione. Proposta di studio sul linguaggio radiofonico* (12 dicembre) di Renato Parascandolo. Vale la pena riportare il racconto di questa esperienza fattomi da Parascandolo stesso:

La mia esperienza radiofonica inizia quando avevo 21 anni, in un'epoca in cui alla Rai si facevano le selezioni, i tirocini e tre mesi di prova prima di ottenere l'assunzione. Insomma, era una Rai d'altri tempi. Nel 1969 ero già regista di una trasmissione molto seguita, con 6-7 milioni di giovani spettatori ogni pomeriggio, dalle 3

³² S. Piro, C. Carrino, *Quando ho i soldi mi compro un pianoforte. Conversazioni con un protagonista della psichiatria del Novecento*, Liguori, Napoli 2010,

³³ Sulla storia della riforma psichiatrica nel Sud uno sguardo dall'interno è quello di S. Piro, A. Oddati (a cura di), *La riforma psichiatrica del 1978 e il meridione d'Italia*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma 1983. Cfr. anche M. Patti, *La deistituzionalizzazione nel Mezzogiorno. Lotte antistituzionali e rinnovamento psichiatrico a Palermo e Reggio Calabria tra anni Sessanta e Settanta*, «Meridiana», n. 102, 2021, pp. 171-194.

³⁴ Giorgio Marinato, giovane psichiatra, assume la direzione dell'ospedale psichiatrico di settore "Ugo Cerletti" di Milano nel 1968, dopo la morte improvvisa del direttore designato Angelo Della Beffa, avvenuta poco prima dell'inaugurazione. L'ospedale è concepito in stretto collegamento con quattro centri di salute mentale aperti negli ospedali generali di Magenta, Abbiategrasso, Rho e Legnano. Sotto la direzione di Marinato si distinguono la formazione del personale, in particolare degli infermieri, l'attività delle assistenti sociali, la presenza dello psicologo clinico Mario Morpurgo, l'istituzione di un'assemblea generale e la progressiva liberalizzazione della vita dei degenti, elementi che caratterizzano profondamente l'esperienza del "Cerletti". V.P. Babini, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009. E. Morpurgo, *L'esperienza di Niguarda*. In: *I territori della psicoterapia*, Franco Angeli, Milano 1973 pp. 76-93. D. Napolitani, *Di palo, in frasca*, Tognetti Milano 2003; M. Bordogna (a cura di), *I muri cadono adagio. Storia dell'ospedale psichiatrico di Parabiago*, Angeli, Milano 1985.

³⁵ Sulla vicenda cfr. J. Foot, *op. cit.*, pp. 153 sgg. Si veda, per la capacità di anticipare quanto sarebbe successo: F. Basaglia, F. Ongaro Basaglia, *Il problema dell'incidente*, in *L'istituzione negata*, cit., pp. 363-369.

alle 5. Erano numeri altissimi semplicemente perché la Rai deteneva il monopolio. La trasmissione proponeva inchieste sui giovani e una selezione di dischi d'avanguardia: non a caso, il disc-jockey si chiamava Renzo Arbore. Durante l'estate avevo appena letto *L'istituzione negata* e decisi di fare un giro nei manicomi italiani, cercando di entrare il più possibile, pur sapendo che all'epoca erano tutti chiusi al pubblico. Riuscii a visitare il manicomio di Napoli, il "Leonardo Bianchi (...). Ad un certo punto, un degente – un uomo tarchiato, che sembrava un ex pugile – mi notò mentre mi preparavo a fotografare. Si alzò all'improvviso, cominciò a urlare come un ossesso e si lanciò verso di me, con l'intenzione evidente di aggredirmi. Io rimasi sorpreso, e i due infermieri si avvicinarono pronti a intervenire. Lui si fermò a un paio di metri da me. D'istinto, gli dissi: «Ma che fai?». E lui mi rispose, semplicemente: «Faccio il pazzo». Quelle due parole smontarono all'istante tutti i pregiudizi e gli stereotipi che avevo sui malati di mente. Era chiaro: si aspettava che il fotografo venisse lì per "vedere i pazzi", e lui, provocatoriamente, si metteva in scena: "faccio il pazzo".³⁶

Nemmeno i manicomi criminali sono risparmiati dalla critica radicale del servizio radiotelevisivo pubblico: del 6 marzo 1971 la puntata di TV7 *Manicomi giudiziari*. Il servizio è di Ennio Mastrostefano. Secondo i dati riportati, dice il servizio, circa 2.500 persone risultano internate in sette manicomi giudiziari sul territorio nazionale, con una spesa statale di 380 lire al giorno per ciascun internato. L'assistenza sanitaria è garantita da soli 16 medici effettivi (su 26 previsti), mentre il personale di cura è sostituito da agenti di custodia, evidenziando l'ambiguità tra trattamento sanitario e detenzione punitiva. La vicenda personale di Stefano Surace, giornalista, esemplifica i paradossi e le ingiustizie del sistema: in seguito a un'inchiesta giornalistica su una clinica psichiatrica, viene denunciato per diffamazione e, su richiesta della controparte, sottoposto a perizia psichiatrica che lo dichiara infermo di mente. Questo comporta l'internamento coatto in manicomio giudiziario, senza pubblico dibattito, per un periodo indeterminato, come previsto dalla normativa per i soggetti ritenuti incapaci di intendere e volere al momento del reato³⁷.

La sua liberazione è resa possibile da una campagna stampa e un intervento parlamentare che portano la Corte d'Appello di Napoli a revocare l'internamento e a disporre una nuova perizia, che stabilisce la sua «piena sanità mentale, in atto e pregressa».

Nel 1972 la televisione trasmette *Il pregiudizio: il sano e il matto*, all'interno del ciclo *Sapere*, programma che riflette sulle discriminazioni nei confronti delle persone con disturbi mentali e la persistente stigmatizzazione sociale da loro subita. Le opinioni raccolte tra la popolazione rivelano pregiudizi diffusi: i malati sono considerati pericolosi, incapaci di integrarsi e inadatti a sposarsi o lavorare. Ma le strutture manicomiali,

³⁶ Intervista a Renato Parascandolo fatta dall'autrice nel novembre 2023, cfr. *Archivi della follia. In cerca di Franco Basaglia*, podcast RaiPlay Sound, <https://www.raiplaysound.it/programmi/archivi-della-follia-incercadifrancobasaglia>.

³⁷ Sul caso Surace un interessante articolo del 2002 uscito su «il manifesto»: <https://ilmanifesto.it/archivio/2002013806>.

descritte come luoghi di mortificazione e perdita d'identità, peggiorano la condizione psichica e impediscono un vero recupero. Esperienze innovative, come quelle di Franco Basaglia a Gorizia e dei Centri di Igiene Mentale a Reggio Emilia, mostrano un approccio comunitario e sociale alla cura, riconoscendo le origini ambientali e collettive del disagio mentale. Testimonianze di ex ricoverati mettono in luce la difficoltà di reinserirsi per il peso dei pregiudizi e la perdita di fiducia in sé stessi. Il documentario conclude auspicando il superamento dell'ospedale psichiatrico a favore di un modello diffuso, comunitario e centrato sulla persona, che restituisca dignità e possibilità di progettare la propria vita. Dello stesso anno è anche *Bambini in manicomio* (26 maggio), per la serie *AZ un fatto, come e perché*, che torna sui bambini negli ospedali psichiatrici con storie strazianti di abbandono e il commento in studio di Giovanni Bollea³⁸.

Nel 1973 viene trasmesso il documentario *Guarire insieme* (13 luglio). L'esperienza di Gorizia si è conclusa, ora Basaglia è a Trieste e la Rai decide di raccontare questa nuova sfida mettendo in luce il ruolo del presidente della Provincia Michele Zanetti. Il documentario mostra esterni e interni dell'ospedale psichiatrico di Trieste: alcune persone segregate nelle celle (riprese risalenti ad agosto 1971), altre che coltivano fiori, ballano o suonano nel giardino. Una paziente racconta: «Quando ero furiosa mi mettevano nuda per due giorni, mi facevano iniezioni e poi diventavo come matta. Ora viene mio figlio a trovarmi».

Dice la voce narrante:

L'ospedale di Trieste non è più un simbolo di emarginazione, il luogo dove il malato mentale viene segregato in nome della tranquillità sociale. È un ospedale aperto. I medici e gli infermieri non hanno il camice, tutti vivono in comunità. Da due anni l'ospedale è diretto dal professor Franco Basaglia, il noto psichiatra che ha innovato metodi e terapie. L'Organizzazione Mondiale della Sanità ha dichiarato il centro triestino ospedale pilota nel quadro della ristrutturazione dell'assistenza psichiatrica in Europa.

Interrogato sul rischio che si corre a dare tanta libertà agli ammalati Basaglia risponde:

una parola è necessario dire anche sul termine di rischio. È vero. Però, la trasformazione sociale comporta, come ho detto, turbamento e rischio. Ma non crediamo nessuno di noi responsabili di questo settore creda che il rischio sia qualitativamente o quantitativamente diverso dal rischio che si consuma nel settore della malattia e della salute mentale anche all'interno di un'istituzione chiusa. Certamente un rischio è tolto, il rischio della violenza. Il rischio della violenza dell'istituzione e della violenza di coloro che dell'istituzione sono l'espressione fisica. Questo rischio è eliminato dall'ospedale psichiatrico di Trieste e dalla trasformazione che vi sta avvenendo. Il resto dei rischi sono gli stessi che si possono registrare e consumare in qualsiasi manicomio chiuso in qualsiasi parte del territorio nazionale.

³⁸ La discussione sul ricovero dei bambini negli ospedali psichiatrici è stata recentemente ricostruita in un *memoir* di Massimo Ammaniti, *Passoscuro. I miei anni tra i bambini del Padiglione 8*, Bompiani, Milano 2022.

Nel 1975, il 18 gennaio, va in onda la puntata *Poveri e pazzi*, dedicata all'ospedale psichiatrico di Pozzuoli e alla storia di Antonia Bernardini, che diventa presto simbolo delle sofferenze subite dalle donne internate. Antonia, in cura da anni al Santa Maria della Pietà di Roma, dopo aver aggredito un agente in borghese viene mandata al manicomio criminale e lì muore, legata a un letto di contenzione, bruciata viva. Il caso diventa nazionale al punto che la storia di Antonia diventerà una canzone del canzoniere politico degli anni Settanta³⁹.

Un interessantissimo caso di intreccio fra diritto alla salute e diritto di informazione è quello che si verifica intorno al programma *Cronaca* di Renato Parascandolo e Raffaele Siniscalchi. Occorre fare una premessa necessaria per capire a pieno il clima in cui nasce il programma. Le ripercussioni dei movimenti sociali dei tardi anni Sessanta e di quelli del decennio successivo sono tali che la stessa classe dirigente della Rai è attaccata da destra e sinistra per motivi opposti. La destra, infatti, accusa Ettore Bernabei, che dirige la Rai dal 1961 al 1974, di aver portato "i comunisti" in TV, con inchieste "di parte", alimentando negli italiani uno spirito sovversivo⁴⁰. Fabiano Fabiani, giornalista e direttore dei telegiornali, è costretto a dimettersi per aver mandato in onda un servizio di Furio Colombo sulla guerra in Vietnam, considerato troppo antiamericano. Sergio Zavoli è al centro di una polemica che dura mesi nata intorno a un servizio sul codice di procedura penale (*Un codice da rifare*, Tv7) che costringe alle dimissioni il neo eletto presidente Aldo Sandulli⁴¹. Da sinistra, parallelamente, si contesta alla gestione bernabeiiana di non dare voce alle lotte studentesche del 1968 ma, soprattutto, alle lotte operaie del 1969⁴². La richiesta di una maggiore attenzione verso questi temi viene insieme a quella di partecipazione delle diverse parti sociali, soprattutto dei sindacati, ai processi di ideazione dei programmi. Nei primi anni Settanta si discute, in numerosi convegni e anche in Parlamento, della necessità di costituire veri e propri nuclei ideativi produttivi aperti a soggetti esterni all'azienda⁴³. Si chiede, insomma, un maggiore coinvolgimento delle diverse parti sociali. Così nasce *Cronaca*: programma costruito insieme ai soggetti raccontati. L'idea è di Renato Parascandolo e Raffaele Siniscalchi, ma la firma è di un collettivo interno alla Rai: un modello produttivo sperimentale. Questo approccio coinvolge direttamente i tecnici della Rai all'interno della redazione, consentendo a operatori, montatori, fonici ed elettricisti di contribuire in modo attivo alla realizzazione delle inchieste. I reportage di *Cronaca* affronteranno un ampio spettro di temi sociali, tra cui le rivendicazioni operaie, i movimenti studenteschi, le battaglie per i diritti delle donne, le condizioni degli ospedali

³⁹ D. S. Dell'Aquila, A. Esposito, *Storia di Antonia. Viaggio al termine di un manicomio*, Sensibili alle foglie, Roma 2017.

⁴⁰ V. Roghi, *Il Pci e la televisione del monopolio*, in S. Pons (a cura di), *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, Viella Editore, Roma 2021, pp. 501-516.

⁴¹ A. Sangiovanni, *op. cit.*, pp. 216-217.

⁴² I. Cipriani, *Quando la Rai raccontava il lavoro*, in A. Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Ediesse, Roma 2000, pp. 160-170.

⁴³ Fim-Cisl, *I lavoratori di fronte alla Rai Tv*, Fim Cisl, Milano 1969; F. Rositi, *Lavoratori e televisione*, Franco Angeli, Milano 1970. Cfr. V. Roghi, *Informazione radio-televisiva e partecipazione intorno ai "decreti delegati" (1969-1975)*, «Rivista di Storia dell'Educazione», XI (2024), n. 1, pp. 61-70.

psichiatrici e altre questioni di rilievo dell'epoca. Ciascuna inchiesta verrà condotta in collaborazione con attivisti, sindacalisti, lavoratori e altri soggetti direttamente coinvolti nelle realtà analizzata. In manicomio, dunque, con i "matte".

La prima puntata di *Cronaca* dedicata al manicomio va in onda il 4 ottobre 1974: grazie ad Agostino Pirella, uno degli psichiatri della diaspora goriziana, i reparti sono stati tutti aperti e l'assemblea è una realtà consolidata. Parascandolo, ricordando i timori del gruppo di lavoro per l'inchiesta, racconta:

Sembrava incredibile che si potesse avere un'esperienza simile, anche perché quelli erano tempi di assemblee studentesche molto confuse, caotiche. Vedere invece i degenti così ordinati, disciplinati, che prendevano decisioni alzando la mano e votando a maggioranza, era sorprendente. Seguivo dunque questa prima esperienza: accompagnavamo i pazienti dimessi dall'ospedale per le vie del centro, nei grandi magazzini, lungo il corso. Da una parte c'era timore, dall'altra curiosità e attenzione. Questa fu la mia prima esperienza, poi tornammo nel 1976.

La seconda puntata di *Cronaca* dedicata ad Arezzo va in onda nel 1976, il 29 luglio. Ancora una volta lascio la parola a Renato Parascandolo:

È importante che le inchieste sociali vengano seguite nel tempo. Altrimenti le inchieste rischiano di rimanere sospese, senza conseguenze concrete. Così, nel 1976 tornammo ad Arezzo e realizzammo un vero e proprio "colpo di teatro". In città, soprattutto nei quartieri "bene", si erano moltiplicate le proteste dei genitori, che non volevano più far giocare i bambini nei cortili per paura che potessero incontrare i malati di mente dimessi dall'ospedale. Di fronte a questa situazione, insieme al sindaco, a Pirella e ad alcuni assessori della giunta, suggerimmo di organizzare una grande assemblea popolare nella piazza Grande di Arezzo per discutere dell'apertura del manicomio. Il "colpo di teatro" fu che quella sera, durante l'assemblea, parteciparono circa 80-90 degenti dell'ospedale, sedendosi accanto ai cittadini "normali". Quando annunciammo, durante la diretta televisiva, la presenza dei degenti, si creò una tensione palpabile: i cittadini cominciarono a guardarsi intorno, cercando di capire se la persona accanto a loro fosse un "folle" o meno. Poiché i degenti indossavano abiti normali, invece delle camicie da manicomio, era quasi impossibile distinguerli. Fu una serata straordinaria, intensa e commovente. Tornammo poi di nuovo nel 1981.⁴⁴

Non è possibile elencare in dettaglio le produzioni televisive realizzate tra il 1976 e il 1978 che affrontano il tema della riforma psichiatrica, per ora basti ricordare che tutte insieme contribuiscono, senza dubbio, a rendere in qualche modo inevitabile presso l'opinione pubblica l'approvazione della legge 180 del 1978.

Mi limiterò a ricordare le più importanti anche da un punto di vista squisitamente televisivo: Trieste diventa infatti un luogo nel quale arte e psichiatria danno vita a progetti

⁴⁴ *Il fantasma del manicomio* (8 novembre 1982), ultima puntata di *Cronaca* dedicata ad Arezzo, racconta di quanto, dopo la 180, la reazione della città sia stata immediata, in positivo ma anche in negativo.

che modificano anche la forma della tradizionale narrazione radiotelevisiva. Così, anche se va menzionato nel 1977 il TG nel quale si annuncia la chiusura del manicomio di San Giovanni, è più importante ricordare per l'impatto estetico e narrativo, e la commistione fra inchiesta e teatro, *Tra manicomio e città – Se ho un leone che mi mangia il cuore* di Amedeo Fago e Alfredo Muschietti⁴⁵. Oltre alle interviste ai ricoverati, c'è il lavoro di Giuliano Scabia e un'azione teatrale che medici, pazienti e attori e regista, portano in giro per la città di Trieste per annunciare l'apertura del centro di salute mentale di Barcola. Oltre all'informazione sul centro stesso, vengono lette memorie del manicomio, e Scabia, come un cantastorie, racconta la chiusura del manicomio⁴⁶.

E lo scopo è che al mondo non ci siano più due specie di uomini, (14 giugno 1977), un programma di Ernesto Guida ispirato a una frase di Bertolt Brecht, nel quale in una lunga intervista Franco Basaglia torna a denunciare la violenza delle istituzioni psichiatriche e le disuguaglianze sociali su cui questa violenza si fonda. Il documentario parla dei ragazzi e bambini con handicap e la necessità di integrarli in classi normali. Il programma è una cronaca in presa diretta di quello che il processo di deistituzionalizzazione ha provocato anche dentro le scuole: la legge 517 del 1977 abolirà nell'agosto dello stesso anno le classi differenziali⁴⁷.

Nel corso del 1978 Franco Basaglia è spesso intervistato da radio e televisione sulla riforma in discussione. Vale la pena ricordare le critiche da lui espresse in diverse occasioni, come nel TG del 13 aprile 1978: Basaglia ritiene il progetto di legge inadeguato perché incapace di eliminare realmente i manicomi, ritiene che sia privo di una prospettiva di prevenzione e rischioso per il possibile ripristino del potere medico e dell'assistenzialismo⁴⁸. Sappiamo quanto la legge 180 sia alla fine una legge di compromesso, approvata in fretta per sventare il rischio dei referendum radicali e quindi la chiusura dei manicomi senza un accompagnamento da parte delle istituzioni⁴⁹. Questo emergerà in modo chiarissimo nei tanti documentari dedicati all'attuazione del provvedimento, servizi che, per ragioni di spazio, non elencherò in questo saggio⁵⁰.

⁴⁵ Il film appare fra quelli elencati in *Cinema e follia. Un catalogo critico*, a cura di F. Rossin per il Pordenone Doc Festival <https://www.pordenonedocsfest.it/wp-content/uploads/2024/04/web-doppie-libretto-140x210-2024.pdf> (consultato il 13 luglio 2025). Nello stesso elenco vi sono anche altri documentari citati in questo saggio.

⁴⁶ Il testo letto durante l'azione teatrale è riportato in P. Dell'Acqua, *Non ho l'arma che uccide il leone*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2008.

⁴⁷ V. Roghi, *Rileggere La Grande disadattata di Bruno Ciari. Genealogia di un saggio per comprendere come e dove indirizzare i processi inclusivi oggi*, «Annali online della Didattica e della Formazione Docente», XV (2023), n. 25, pp. 187-201 e bibliografia ivi indicata.

⁴⁸ Si veda fra gli altri il più recente Franco Basaglia, *Fare l'impossibile. Ragionando di psichiatria e di potere*, a cura di M. Setaro, Donzelli, Roma 2024.

⁴⁹ Foot, *op. cit.*, pp. 285-294.

⁵⁰ L'elenco completo dei programmi radiofonici e televisivi dedicati al movimento di riforma psichiatrica, prima e dopo la 180, sarà presto oggetto di una pubblicazione autonoma.

Bibliografia

- Ammaniti, M., *Passoscuro. I miei anni tra i bambini del Padiglione 8*, Bompiani, Milano 2022.
- Antonicelli, F., *Sconvolgente rapporto dalla fossa dei serpenti*, «Radiocorriere Tv», 24-30 marzo 1968, p. 71.
- Babini, V.P., *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009.
- Bandini, G., Oliviero, S. (a cura di), *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*, Firenze University Press, Firenze 2019.
- Basaglia, F., *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1968.
- Id., *Fare l'impossibile. Ragionando di psichiatria e di potere*, a cura di M. Setaro, Donzelli, Roma 2024.
- Basaglia, F., Ongaro Basaglia, F., *Il problema dell'incidente*, in Id. *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino 1968, pp. 363-369.
- Baioni, M., Setaro, M., *Asili della follia. Storie e pratiche di liberazione nei manicomi toscani*, Pacini, Firenze 2017.
- Bordogna, M. (a cura di), *I muri cadono adagio. Storia dell'ospedale psichiatrico di Parabiago*, Franco Angeli, Milano 1985.
- Bruzzone, A. M., *Ci chiamavano matti. Voci dal manicomio (1968-1977)*, Il Saggiatore, Milano 2021.
- Castronovo, V., Tranfaglia, N. (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo (1960-1975)*, Laterza, Roma-Bari 1976.
- Castronovo, V., Tranfaglia, N. (a cura di), *La stampa italiana nell'età della TV, 1975-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Cipriani, I., *Quando la RAI raccontava il lavoro*, in A. Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Ediesse, Roma 2000, pp. 160-170.
- Crainz, G., *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 2001.
- Dell'Acqua, P., *Non ho l'arma che uccide il leone*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2008.
- Dell'Aquila, D. S., Esposito, A., *Storia di Antonia. Viaggio al termine di un manicomio*, Sensibili alle foglie, Roma 2017.
- Fim-Cisl, *I lavoratori di fronte alla Rai Tv*, Fim Cisl, Milano 1969.
- Fiorino, V., *Le officine della follia. Il frenocomio di Volterra, 1888-1978*, Edizioni ETS, Pisa, 2011.
- Foot, J., *La repubblica dei matti*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Gallio, G. (a cura di), *Basaglia a Colorno*, «Aut-Aut» (2009), n. 342.
- Garbellotti, M., Carraro, S. (a cura di), *Bambini "diversi", famiglie e istituzioni: un percorso storico*, «MEFRIM. Mélanges de l'École française de Rome: Italie et Méditerranée modernes et contemporaines» CXXXIII (2021), n. 1, École française de Rome, Roma 2021, pp. 87-94.
- Giorgi, C., *Salute per tutti. Storia della sanità in Italia dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2024.
- Ginsborg, P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1989.
- Grasso, A. (a cura di), *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano 1996.
- Lupattelli, P. (a cura di), *I basagliati. Percorsi di libertà*, Crace, Perugia 2009.
- Mattera, P., *Storia del Psi (1829-1994)*, Carocci, Roma 2010.

- Medici, A. (a cura di), *Filmare il lavoro*, Ediesse, Roma 2000.
- Morpurgo, E., *L'esperienza di Niguarda*, in Id., *I territori della psicoterapia*, Franco Angeli, Milano 1973, pp. 76-93.
- Napolitani, D., *Di palo in frasca*, Tognetti, Milano 2003.
- Nencini, P., *La minaccia stupefacente. Storia politica della droga in Italia*, il Mulino, Bologna 2017.
- Novelli, E., *Dalla Tv di partito al partito della Tv. Televisione e politica in Italia, 1960-1995*, La nuova Italia, Scandicci 1995.
- Ongaro Basaglia, F., *Vita e carriera di Mario Tommasini burocrate proprio scomodo narrate da lui medesimo*, Editori Riuniti, Milano 1991.
- Ortoleva, P., *La televisione tra due crisi, 1974-1993*, in V. Castronovo, Tranfaglia N. (a cura di), *La stampa italiana nell'età della TV, 1975-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 83-172.
- Parascandolo, R., Intervista in *Archivi della follia. In cerca di Franco Basaglia*, RaiPlay Sound 2023 <https://www.raiplaysound.it/programmi/archividellafolliaincercadifrancobasaglia>.
- Patti, M., *La deistituzionalizzazione nel Mezzogiorno*, «Meridiana», n. 102, 2021, pp. 171-194.
- Piro, S., Carrino, C., *Quando ho i soldi mi compro un pianoforte. Conversazioni con un protagonista della psichiatria del Novecento*, Liguori, Napoli 2010.
- Piro, S., Oddati, A. (a cura di), *La riforma psichiatrica del 1978 e il meridione d'Italia*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma 1983.
- Pizzorusso, A., *Il disgelo costituzionale*, Einaudi, Torino 1995, vol. II, t. 2.
- Pulino, D., *Prima della legge 180. Psichiatri, amministratori e politica (1968-1978)*, Alpha Beta, Merano 2016.
- Roghi, V., *Il Pci e la televisione del monopolio*, in S. Pons (a cura di), *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, Viella, Roma 2021, pp. 501-516.
- Id., *Eroina. Dieci storie di ieri e di oggi*, Mondadori, Milano 2022.
- Id., *Rileggere La Grande disadattata di Bruno Ciari. Genealogia di un saggio per comprendere come e dove indirizzare i processi inclusivi oggi*, «Annali online della Didattica e della Formazione Docente», XV (2023), n. 15, pp. 187-201.
- Id., *Informazione radio-televisiva e partecipazione intorno ai "decreti delegati" (1969-1975)*, «Rivista di Storia dell'Educazione», XI (2024), n. 1, pp. 61-70.
- Rositi, F., *Lavoratori e televisione*, Franco Angeli, Milano 1970.
- Rossin, F., *Cinema e follia. Un catalogo critico*, Pordenone Doc Festival, 2024.
- Sangiovanni, A., *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Donzelli, Roma 2020.
- Setaro, M., Calamai, S., *Ci chiamavano matti. Voci dal manicomio (1968-1977)*, Il Saggiatore, Milano 2021.
- Tabor, D., *Voci dal manicomio: il racconto pubblico dell'ospedale psichiatrico nelle testimonianze dei ricoverati*, «Rivista sperimentale di freniatria», CXLVII (3), 2023, pp. 161-185.
- Zavoli, S., *I giardini di Abele*, in Id., *Viaggio intorno all'uomo*, Società Editrice Internazionale, Torino 1969, pp. 237-248.
- Id., *Diario di un cronista. Lungo viaggio nella memoria*, Rai-Eri, Roma 2002.
- Id., *I giardini di Abele, i giardini dei fratelli scomodi*, in S. Parmiggiani (a cura di), *Il volto della follia. Cent'anni di immagini del dolore*, Skira, Milano 2005, pp. 81-82.

In Two Minds.

Tony Garnett, David Mercer e Ken Loach sulla schizofrenia

Gianluigi Rossini

Già a partire dagli anni del dopoguerra, le politiche e i trattamenti clinici utilizzati dalle istituzioni e dalla psichiatria tradizionale nel Regno Unito erano un «field of psychiatric contention», come li ha definiti il sociologo Nick Crossley¹, un campo conflittuale all'interno del dibattito sulla salute mentale. Negli anni Sessanta queste discussioni divennero parte del più ampio dibattito pubblico, oggetto di interviste, di trasmissioni radiofoniche e televisive, di manifestazioni pubbliche, di prese di coscienza di massa, contribuendo così a mutamenti epocali. Tra tutte le figure coinvolte, quella dello psichiatra scozzese Ronald Laing ebbe un rilievo di particolare importanza:

It was Laing whose books were bestsellers [...] It was Laing whose ideas were turned into television plays and stage plays [...] who appeared regularly on British television and radio, even on such mainstream interview formats as the *Parkinson Show*.²

L'enorme successo dei libri di Laing, in particolare *The Divided Self* (1960), vero e proprio bestseller, e *Sanity, Madness and Family* (1964), scritto con Aaron Esterson, il suo apparire in pubblico o in televisione per interviste o conferenze affollatissime, alimentarono un movimento definito “antipsichiatrico”³, che si muoveva in due direzioni: da un lato sul versante di una forte denuncia della psichiatria tradizionale e delle cure coercitive imposte ai malati, come l'elettroshock e la lobotomia, al posto delle quali si proponeva la de-istituzionalizzazione della malattia e terapie alternative, antifarmacologiche e psicoterapeutiche, basate su un approccio di ascolto e di dialogo con il paziente; dall'altro sul versante più ampio di una critica alla società e all'istituzione familiare, considerate soffocanti e repressive della libertà individuale. Si trattava di una

¹ N. Crossley, *The Field of Psychiatric Contention in the UK, 1960-2000*, «Social Science and Medicine», LXII (2006), p. 554.

² T. Snelson, *From In Two Minds to MIND. The circulation of 'anti-psychiatry' in British film and television during the long 1960*, «History of the Human Sciences», XXXIV (2021), n. 5, pp. 53-81, p. 56.

³ N. Crossley, *Ronald D. Laing and the British Anti-Psychiatry Movement. A Socio-Historical Analysis*, «Social Science and Medicine», XLVII (1998), n.7, pp. 877-889. Va detto che Laing ha sempre rifiutato questa definizione.

vera e propria rottura epistemologica e della nascita di un nuovo paradigma⁴, anche se non tutti furono pronti a riconoscerlo. La potenza delle proposte e le reazioni che provocarono furono tali da spingere un'organizzazione tendenzialmente conservatrice come la NAMH (National Association for Mental Health) a promuovere la prima delle numerose campagne per migliorare i diritti civili dei malati psichiatrici e a cambiare il proprio nome in MIND, prendendolo dalla campagna stessa, per segnalare il radicale e permanente cambiamento di direzione avvenuto⁵.

La creazione di luoghi di accoglienza in ambienti non medici, i cosiddetti "working utopia"⁶, spazi di cura alternativi a quelli tradizionali, come Kingsley Hall, la prima e celebre comunità antipsichiatrica inglese, o come Villa 21, all'interno di un ospedale londinese, furono tentativi sperimentali di vita comunitaria dove dare voce al soggetto e alla dimensione, familiare e sociale, in cui si trova a condurre la sua esistenza ed esperienza di vita, il suo essere nel mondo. Il convergere della convinzione che il benessere individuale e generale fosse ostacolato piuttosto che promosso dalle strutture sociali oppressive e dalla riproduzione di quest'ultime all'interno delle famiglie trovava ampie risonanze nelle idee della New Left inglese degli anni '60.

Le idee di Laing, dunque, si innestavano in un contesto culturale già in fermento, caratterizzato da un generale clima di dissenso che si esprime anche attraverso un ampio movimento artistico emergente, all'interno del quale possiamo comprendere la *new wave* del cinema britannico, il teatro dei cosiddetti "angry young men", che nel maggio del 1956 aveva guadagnato molta attenzione grazie alla prima di *Look Back in Anger* di John Osborne, e il "kitchen sink drama", principalmente rappresentato dal drammaturgo Arnold Wesker. All'interno di questo quadro, elemento di primo piano fu anche il rinnovamento del sistema televisivo: dal 1955 la televisione non era più un monopolio pubblico, e la BBC doveva competere con la privata ITV, che aveva da subito dimostrato una maggiore attenzione alle esigenze e ai desideri del pubblico, superando il paternalismo e il centralismo che avevano spesso caratterizzato la politica editoriale della BBC fino a quel momento.

All'intersezione di tutti questi cambiamenti si trovano i tre testi che saranno oggetto dell'analisi di questo saggio, ovvero il single play *In Two Minds*, episodio dell'antologia *The Wednesday Play* trasmesso dalla BBC il primo marzo del 1967, scritto da David Mercer, prodotto da Tony Garnett e diretto da Ken Loach; la sceneggiatura scritta da Mercer, che fu pubblicata già nel 1967 e poi ripubblicata in diverse raccolte⁷; e *Family Life* (1971), remake cinematografico realizzato dagli stessi tre autori. Sceneggiatura, single play e film rappresentano la ricezione delle idee di Laing, prima come esperimento di "drama-documentary" televisivo, poi come rielaborazione cinematografica più lineare ma anche più apertamente militante. In entrambi i casi, la teoria laingiana della schizofrenia come effetto dell'alienazione familiare viene trasformata in una narrazione

⁴ *Ibidem*.

⁵ N. Crossley, "The Field of Psychiatric Contention in the UK, 1960-2000", cit., p. 555.

⁶ *Ibidem*.

⁷ D. Mercer, *Collected TV plays* 2, John Calder Publishers, London 1982.

politica e visiva che mette in crisi i confini tra rappresentazione, testimonianza e denuncia. Come ha mostrato Tim Snelson⁸, la circolazione delle idee dell'antipsichiatria nella Gran Bretagna dei "lunghi Sessanta" non fu un semplice travaso di contenuti medici verso i media, ma una negoziazione continua tra due campi di contesa – quello della salute mentale e quello della televisione pubblica – che condividevano una stessa tensione verso la riforma. Prima di procedere all'analisi dei testi, tuttavia, è necessario ricostruire brevemente la storia e le caratteristiche del *single play* britannico.

I drammi del mercoledì

Il *single play*⁹ è una forma televisiva specifica della tradizione televisiva anglosassone, nata negli Stati Uniti ma sviluppata pienamente soprattutto in UK, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, e ormai praticamente estinta. Nelle sue diverse incarnazioni, la costante che lo ha caratterizzato è la strutturazione in antologie dall'identità debole: tra un episodio e l'altro cambiavano non solo ambientazione, personaggi, autori, ma anche stile, genere o addirittura tecnologia utilizzata. In alcuni casi si alternavano episodi in diretta, girati su pellicola o registrati su nastro magnetico, dunque prodotti profondamente diversi in ogni aspetto. Nonostante ciò, la funzione del contenitore antologico era essenziale: da un lato, nel dare un nome a una casella di palinsesto creava un appuntamento fisso, dall'altro, ogni antologia nascondeva una struttura produttiva relativamente autonoma, la cui dirigenza aveva largo potere decisionale sulla scelta dei testi da commissionare e da produrre, sui budget e sul personale creativo da reclutare.

Una delle prime e più importanti antologie fu *Armchair Theatre* (ABC, 1956-1974), che diventò presto uno dei programmi di punta della rete privata ITV. Per realizzarlo fu arruolato il produttore canadese Sidney Newman, che aveva una visione editoriale molto forte: *Armchair Theatre* doveva dare priorità a testi originali, che riguardassero «le persone che realmente posseggono un televisore – cioè la classe operaia»¹⁰. Si aprivano così orizzonti completamente sconosciuti alle tipiche produzioni della BBC, spesso adattamenti letterari di classici del passato: finalmente in TV si usavano gli accenti regionali, si mostravano ambienti popolari, si parlava di persone ordinarie, sintonizzandosi con la nuova società uscita dal dopoguerra.

A partire dal 1960, anche sulla spinta dei successi raggiunti da ITV, la BBC intraprese un ampio processo di rinnovamento, nel quadro del quale lo stesso Sidney Newman, con una mossa audace e controversa, fu strappato alla concorrenza e messo a capo dell'intero settore *drama*. Newman puntò molto sul *single play*, e il frutto più importante del suo lavoro in questo ambito fu senza dubbio *The Wednesday Play* (BBC 1, 1964-70),

⁸ T. Snelson, *op. cit.*

⁹ Cfr. G. Rossini, *Teatro da salotto. Il single play britannico dalle origini alla scomparsa*, «Cinergie – Il cinema e le altre arti», (2017), n. 12, <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7390> (ultimo accesso 15/11/2025).

¹⁰ S. Newman, cit. in G. Creeber, *Small Screen Aesthetics. From TV to the Internet*, Palgrave Macmillan, London 2013, p. 34.

un'antologia che unì un grande successo di pubblico a un diffuso apprezzamento culturale, diventando sinonimo di un'età dell'oro della televisione britannica:

Un'era in cui i drammaturghi avevano la libertà di sperimentare e producevano drama innovativi con regolarità, in cui non c'era la pressione commerciale di dover catturare e trattenere i pubblici che sarebbe diventata in seguito un fattore così importante in televisione, e in cui era possibile affrontare le urgenti questioni sociali del momento e provocare il dibattito, la discussione, o perfino il cambiamento sociale, attraverso il medium del *single play*.¹¹

L'idea di base di *The Wednesday Play* era in sostanza la stessa di *Armchair Theatre*: buone sceneggiature originali, attenzione alla contemporaneità e ai problemi della *working class*. Fu probabilmente la libertà lasciata agli autori e il convergere di una maturazione sia tecnologica che culturale della televisione a far sì che la nuova antologia diventasse realmente il centro di una rivoluzione.

Fondamentale fu anche il nascere di una discussione teorica sul *single play*, a partire dalla pubblicazione nel 1964, sulle pagine della rivista teatrale «Encore», di un saggio di Troy Kennedy Martin intitolato *Nats go home: first statement of a new drama for television*. Il saggio era il prodotto dei dibattiti che si svolgevano all'interno del dipartimento *drama*, stimolati anche dallo scontro generazionale tra la vecchia guardia e i nuovi sceneggiatori reclutati tra il 1959 e il 1961, che cercavano di traghettare il drama BBC dalla rigidità dell'adattamento alla nuova epoca televisiva¹². *Nats Go Home* era un manifesto che formulava proposte tre piuttosto precise: liberare la telecamera dalla schiavitù del dialogo, dall'abitudine a riprendere solo «volti che parlano e volti che reagiscono»; liberare la struttura dal tempo naturale, uscendo dall'equazione tempo del racconto uguale tempo di ripresa; sfruttare la «totale e assoluta obiettività della telecamera televisiva». Per quanto provocatoria potesse essere la formulazione, l'obiettivo era chiaro: era necessario liberare il *single play* dall'eredità della diretta, della *continuous performance* e della derivazione teatrale, inserendolo invece all'interno del più ampio dibattito sul modernismo, e dunque perseguendo tecniche che rompessero la linearità del racconto e della sua resa visiva, capaci di creare una distanza critica ricollegabile allo straniamento del teatro epico brechtiano¹³. Ken Loach, che diventerà uno dei protagonisti di questa stagione, ha spesso riconosciuto l'importanza delle intuizioni di Martin e del suo modo di concepire la televisione:

I didn't start to think about television as a medium until I began working with John McGrath and Troy Kennedy Martin [...]. They wanted to take television drama by the scruff of its neck and deconstruct it by playing with a new non naturalistic language [...]. The famous article he wrote in *Encore* [...] was influenced

¹¹ L. Cooke, *British Television Drama. A History*, Palgrave, London 2015, p. 66.

¹² L. Cooke, *Troy Kennedy Martin*, Manchester University Press, Manchester 2012, pp. 56-58.

¹³ Per un'analisi approfondita del saggio di Martin cfr. J. Caughie, *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 92-102.

by what he knew of Brecht. It threw up ideas like divorcing sound from picture and using non-naturalistic editing devices.¹⁴

The Wednesday Play, soprattutto a partire dalla seconda serie, diventò la casa del *new drama* che Troy Kennedy Martin auspicava. La volontà di cambiamento, di «prendere il *drama* televisivo per la collottola e decostruirlo» si attuava attraverso un linguaggio non naturalistico: sequenze di fermo immagine, disconnessione tra *voice-over* e immagini, inserti anche musicali che interrompono la linearità e continuità della narrazione.

Up the Junction (1965), *Cathy Come Home* (1966) e *In Two Minds* (1967), sono senza dubbio alcuni degli episodi simbolo di *The Wednesday Play*. Oggi si tende spesso ad attribuire la paternità artistica di tutti e tre a Loach, il nome più noto tra quelli coinvolti, che funziona come un vero e proprio *brand*, ma al tempo erano considerati autori gli sceneggiatori Nell Dunn, Jeremy Sandford e David Mercer¹⁵, e un ruolo determinante lo ebbe il produttore Tony Garnett (la coppia Garnett-Loach, un sodalizio che proseguirà per molto tempo, ebbe una notevole influenza su *The Wednesday Play* in generale). Queste produzioni furono «una risposta molto precisa»¹⁶ a *Nats Go Home*: girati su pellicola e per la maggior parte in esterni con la macchina da presa e il microfono nel mondo reale, fra la gente, scoprendo strade e suoni mai finora visti, affrontavano in maniera molto cruda argomenti sociali scottanti: l'aborto clandestino, l'emergenza abitativa, la malattia mentale. Loach e Garnett, ispirandosi al *cinéma vérité* e al *direct cinema* statunitense, spinsero per girare in 16mm, in esterni, contro il parere della BBC: la minore definizione li avvicinava alle riprese documentaristiche e ai servizi di *news*, fatto che si aggiungeva alla contiguità di palinsesto con il notiziario vero e proprio: «non solo seguivano le notizie, le portavano, anche»¹⁷. Questi testi portavano alla ribalta il genere del *documentary drama*, con uno spirito battagliero e «interventista» che non mancava di sollevare forti discussioni e polemiche, il che probabilmente procurava anche maggiori ascolti.

In *Up the Junction*, ad esempio, la narrazione è un collage di frammenti, montati in successione, in cui spesso l'audio non coincide con il video: i dialoghi dei protagonisti si svolgono come voce fuori campo, mentre le immagini continuano a scorrere. L'effetto complessivo ricorda molto da vicino la poetica dell'oggettività enucleata da Martin: da un lato, infatti, c'è una partecipazione molto ravvicinata alle vite dei tre ragazzi e delle tre ragazze protagoniste, immersi nel loro mondo fatto di scarsità di mezzi e di prospettive; dall'altro, la frammentarietà del racconto e l'evidente inter-

¹⁴ Cit. in L. Cooke, *Style in British Television Drama*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 41-42.

¹⁵ Ancora nel 1974, per il Raymond Williams di *Television. Technology and Cultural Form*, *Cathy* era di Jeremy Sandford. Anche il produttore Tony Garnett ha avuto un ruolo determinante, e d'altra parte la coppia Garnett-Loach, un sodalizio che proseguirà per molto tempo, ebbe una notevole influenza su *The Wednesday Play* in generale.

¹⁶ J. Caughie, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ T. Dunleavy, *Television Drama. Form, Agency, Innovation*, Palgrave Macmillan, New York 2009, p. 76.

vento manipolato del montaggio audio e video, con la separazione del suono dall'immagine, creano estraniamento e rendono difficile il meccanismo dell'identificazione. In questo modo anche nei momenti più drammaturgicamente intensi, come l'aborto clandestino di Rube, per quanto emotivamente potenti e tesi ad evocarne i rischi e la pericolosità, non fanno dimenticare l'intento esplicitamente politico, sottinteso nella raffigurazione delle vite della *working class*. C'è da dire che la frammentazione non sempre funziona, e lo stesso Loach ha ammesso successivamente che il risultato fu a tratti "un po' caotico"¹⁸, ma tuttavia capace di sovvertire completamente la forma del *drama* convenzionale.

Cathy riproponeva molti degli stilemi di *Up the Junction*, ma è esteticamente più maturo e politicamente più preciso, con un messaggio molto più chiaro con inserti di interviste a persone comuni e statistiche sul problema della casa. La discesa agli inferi di Cathy e Reg, da felice coppia *working class* a senzatetto a cui vengono tolti i figli, è una denuncia forte ed efficace. L'immagine di Cathy, inquadrata dal basso fino quasi a scomparire, quando i funzionari dei servizi sociali arrivano per prendere i bambini, ne esemplifica la drammaticità. Al tempo a *Cathy* fu perfino dato il merito di aver sollevato un tale intenso dibattito da indurre al cambiamento delle leggi sul problema dei senzatetto e alla nascita dell'associazione Shelter, attiva ancora oggi.

In Two Minds: un ritratto della schizofrenia

In Two Minds era, nelle parole dello stesso Ken Loach, «very much Tony's project»¹⁹. Garnett aveva letto *The Divided Self* e ne era rimasto molto colpito, anche a causa di una vicenda che lo toccava personalmente: sua moglie, Topsy Jane, attrice conosciuta in particolar modo per il suo ruolo in *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962), era stata sottoposta alla terapia elettroconvulsivante (ECT) e, secondo Garnett, da questa resa "irriconecibile". La sua condizione era progressivamente peggiorata e infine resa irreversibile, e l'idea per il *play* «emerse da una terribile rabbia»²⁰. David Mercer fu presto individuato come uno sceneggiatore adatto, innanzitutto per il suo precedente *Morgan. A Suitable Case for Treatment*, *play* del 1962 poi adattato per il cinema nel 1966, una commedia il cui protagonista sceglieva la follia come risposta alla pressione conformista della società. In secondo luogo, anche Mercer trovò subito una connessione personale con il progetto, essendo recentemente uscito da un periodo di forte depressione che lo aveva portato a un ricovero ospedaliero.

Come ricostruisce John Hill²¹, Garnett e Mercer furono attirati in particolar modo da *Sanity, Madness and the Family*, in cui Laing e Aaron Esterson mettevano in discussione alcune delle tesi del tempo sulla schizofrenia, illustrando una serie di casi di studio

¹⁸ G. Creeber, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹ J. Hill, *Ken Loach. The Politics of Film and Television*, BFI, London 2011, p. 71.

²⁰ T. Snelson, *op. cit.*, p. 8.

²¹ J. Hill, *op. cit.*, pp. 68-107.

che avevano indagato attraverso lunghe interviste con le famiglie delle pazienti²². La conclusione a cui i due studiosi arrivavano è che la schizofrenia non è una malattia, ma una risposta alle pressioni ambientali in generale, e famigliari in particolare:

The individual diagnosed as schizophrenic is merely responding to a set of conflicting pressures and complex social dynamics that can be understood if the family is explored. Thus, the behaviours and thought processes pertaining to schizophrenia may be seen as a 'sane' response to an insane (impossible) situation.²³

Inizialmente, *In Two Minds* doveva essere una sorta di adattamento di uno dei casi esposti nel libro: Garnett e Mercer contattarono Esterson e Laing, intrattennero molte conversazioni con loro e ascoltarono le registrazioni originali delle interviste. Fu coinvolto nel processo di ricerca anche David Cooper, che poi insieme a Laing fu ufficialmente accreditato come "chief technical advisor"²⁴. Tuttavia presto la sceneggiatura prese una direzione propria e divenne una storia di invenzione, la cui protagonista Kate Winter è una ragazza sui 25 anni che «soffre di una diagnosi di schizofrenia».

Mercer articolò il racconto in due parti più un finale, spostando la focalizzazione tra l'una e l'altra: la prima parte, dalla scena 1 alla scena 17, è costituita principalmente da interviste a Kate, alla sua famiglia e i suoi conoscenti. Le interviste sono condotte dalla voce disincarnata di un "doctor", uno psichiatra che sta seguendo il caso e non viene mai visualizzato. Come si legge nella didascalia della seconda scena:

KATE's father, GERALD WINTER, is being interviewed, as it were, by camera. Camera's "VOICE" is that of investigating doctor.²⁵

Nei dialoghi successivi, l'«investigating doctor» viene indicato solo come "VOICE". Questa prima sezione, quindi, da un lato riprende la stessa impostazione fatta di interviste in profondità usata in *Sanity, Madness and the Family*, dall'altro mima il documentario televisivo, giocando a confondere il confine tra realtà e finzione. Il punto di vista dello spettatore viene fatto coincidere con quello dello psichiatra, che si pone come oggettivo, scientificamente neutro, ma in realtà delinea in maniera molto chiara la pesantezza della situazione familiare di Kate, con una madre oppressiva e manipolatrice e un padre bigotto e debole di carattere. Apprendiamo, in particolare, come qualche tempo

²² I casi presi in considerazione in *Sanity...* sono tutti di pazienti donne. Il testo, tuttavia, non fornisce nessuna spiegazione in merito a questa scelta e «it is unclear if Laing and Esterson were even aware of the gender bias» (S. Wilson, *Dramatizing madness*. In *two minds and 1960s counter-cultural politics*, «Transgressive Culture», II (2012), n. 1, p. 156).

²³ S. Wilson, *op. cit.*, p.156.

²⁴ T. Snelson, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ D. Mercer, *op. cit.*, p. 181. Nella versione andata in onda del *play* fu inserita una spiegazione in prima persona del ruolo del "doctor", probabilmente con l'intento di evitare confusione negli spettatori: «For some time I've been studying the families of schizophrenic patients. What you will see is extracts from interviews with the family of one of these patients, Kate Winter. When Kate re-entered hospital my research into her case had of necessity to cease».

prima la madre avesse convinto Kate ad abortire, andando contro la sua stessa volontà, perché una gravidanza fuori dal matrimonio sarebbe stata inaccettabile.

A partire dalla scena 17, quando Kate viene nuovamente ricoverata in un istituto psichiatrico, si entra nella seconda parte e la focalizzazione cambia: lo spettatore assume il punto di vista della protagonista. La scena nella quale avviene lo spostamento è scritta come una soggettiva pura di Kate: «Now the camera is KATE, and we hear her speech and her interior thoughts as KATE and VOICE»²⁶, si legge nella didascalia. Nel seguito, la focalizzazione resta quella della protagonista anche se non sempre viene utilizzata la soggettiva pura, coincidente con il suo sguardo. Lo spettatore, in questo modo, segue il meccanismo repressivo dell'istituto, all'interno del quale, ad esempio, le viene impedito di allacciare rapporti con altri pazienti. Nelle ultime due scene, infine, si riprende una focalizzazione esterna, un tono di oggettività: Kate, adesso, è completamente chiusa in sé stessa, e viene mostrata come caso di studio agli studenti di un corso di medicina in un'aula universitaria.

Le scelte registiche operate da Loach a partire da questo testo mettono in campo un'operazione complessa e interessante. Da un lato, infatti, viene esaltato l'effetto di realtà, la simulazione del documentario televisivo: vanno in questa direzione la scelta di usare la pellicola in 16mm, ovvero il formato tipico dei servizi di *news*; il rigoroso rispetto dell'indicazione di mantenere sempre fuori campo lo psichiatra/intervistatore, mai inquadrato, nemmeno di spalle, come in effetti capitava nei servizi documentaristici della televisione dell'epoca; il rifiuto di girare in studio: *In Two Minds* è il primo *single play* a essere girato interamente *on location*²⁷, anche nelle scene in interni.

Allo stesso tempo, però, Loach esalta da subito anche la componente più modernista e antilineare del racconto: innanzitutto, l'uso di primissimi piani sul volto dei protagonisti intervistati, in particolar modo nel caso delle interviste a Kate e alla madre, ha un effetto fortemente straniante, di eccessiva immedesimazione nella sofferenza della ragazza o di mostrificazione della madre, il cui aspetto minaccioso viene fortemente esaltato. In secondo luogo, Loach sceglie di rendere più visibile la frammentarietà del racconto: molte scene che nella sceneggiatura si svolgevano in un unico tempo e luogo vengono invece spezzate, mantenendo l'unità del dialogo ma distribuendolo su diversi ambienti, così da dare l'impressione di assistere a una collezione di momenti separati, avvenuti in un arco di tempo più ampio. In altri casi le interviste sono private della parte iniziale e finale, oppure si sovrappongono in parte alla scena successiva.

Il finale fu, al tempo, la parte del *play* che fece più discutere: Kate, nell'aula universitaria in cui viene mostrata come caso di studio, è ormai in stato catatonico e bisbiglia frasi incoerenti tra sé e sé. Il professore ripercorre la sua vicenda in maniera superficiale, fredda e moralista, conclude che «il quadro clinico è piuttosto chiaro», e chiede agli studenti di articolare una diagnosi e un trattamento. Successivamente vediamo Kate, incosciente, venire sottoposta a elettroshock. Una breve sequenza finale, tuttavia, assente nella sceneggiatura, sembra alimentare una flebile speranza: torniamo nell'aula

²⁶ *Ivi*, p. 208.

²⁷ J. Hill, *op. cit.*, p. 85.

universitaria, dove gli studenti stanno ponendo delle domande al professore, domande che diventano sempre più critiche, esplicitando il pensiero degli autori sull'argomento: perché non si è tenuto conto dei fattori ambientali nella diagnosi? O del contesto familiare? Perché non si è tentato di dare ascolto a Kate?

Alla tragica conclusione, quindi, si affianca una critica feroce ai metodi della psichiatria tradizionale, e allo stesso tempo l'apertura di una visione altra, possibile, che tenga conto di quelle domande.

Family life: dalla televisione al cinema

Con il successo dei suoi primi due lavori per il cinema, *Poor Cow* (1968) e soprattutto *Kes* (1969), Ken Loach aveva acquisito un certo riconoscimento come regista. Fu di nuovo Tony Garnett a convincerlo a riprendere il progetto di *In Two Minds* e trasformarlo in un nuovo film, approfittando di un momento in cui sarebbe stato facile raccogliere i finanziamenti necessari²⁸. David Mercer fu richiamato a lavorare sulla sceneggiatura, e Ronald Laing fu nuovamente contattato come consulente. Lo psichiatra scozzese, nel frattempo, era diventato una vera e propria star a livello internazionale, anche grazie alla fama acquisita nelle accese discussioni che seguirono *In Two Minds*. Nonostante ciò, il suo nome fu rimosso dai titoli di coda ufficiali, per il timore che il suo legame con l'opera potesse inasprire i conflitti già in corso con il General Medical Council²⁹.

Rispetto al *single play* i cambiamenti furono numerosi, e andavano in due direzioni abbastanza precise: da un lato la rimozione di tutti gli artifici testuali più sperimentali, in favore di una narrazione lineare e facilmente comprensibile; in secondo luogo, un'estensione della tesi di fondo a una più vasta critica della società capitalistica, non più limitata alla sola questione delle terapie psichiatriche.

In esatta opposizione con la frammentarietà del *single play*, in *Family Life* eventi ed esistenti narrativi vengono mostrati in maniera chiara e completa: non solo il passato della protagonista, che qui prende il nome di Janice, è visualizzato in una progressione temporale lineare, ma soprattutto lo psichiatra "laingiano" che nella versione televisiva era solo una voce disincarnata e fungeva unicamente da testimone, qui diventa un personaggio vero e proprio con un ruolo narrativo forte. Il Dr. Donaldson, infatti, dirige un reparto esplicitamente ispirato all'esperimento Villa 21 di David Cooper, dove la cura è basata unicamente sulla terapia della parola, non si usano farmaci né mezzi coercitivi di nessun tipo. Janice viene inizialmente ricoverata in questo reparto, e sembra avere dei miglioramenti nonostante la confusione dei suoi genitori sui metodi utilizzati («Will you teach them about right and wrong, doctor?», chiede preoccupato il padre). Con un'operazione repressiva mascherata da procedura burocratica, tuttavia, il reparto sperimentale viene chiuso e il Dr. Donaldson licenziato. Janice, insieme agli altri pazienti, torna in un reparto tradizionale, dove la sua condizione progressivamente peggiorerà.

Il dr. Donaldson è interpretato da un vero psichiatra, Mike Riddall, che secondo

²⁸ T. Snelson, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ *Ivi*, p. 19.

lo stesso Loach fu molto importante non solo nel dare consigli e informazioni sul funzionamento degli ospedali, ma anche nel mettere a loro agio e far comportare in maniera spontanea i numerosi attori non professionisti presenti³⁰. In una lunga intervista su *Family Life*, Garnett e Loach³¹ rimarcavano il ruolo fondamentale ricoperto da Riddall, in particolare sulla parte riguardante il licenziamento del Dr. Donaldson e la chiusura del reparto, ripresa dalla sua esperienza diretta. Loach, inoltre, notava come fosse stato importante avere attori non professionisti, per la loro capacità di vivere il ruolo.

Nella stessa intervista si discute la scelta di evitare l'antinaturalismo e le tecniche di straniamento usate nella versione televisiva, che Loach giustifica con la sua visione politica:

One thing which I think has been central to the films which we've done has been to try to make films for the class which we think is the only politically important class – the working class – and therefore not to make elitist films, or cineaste films, but to make films which can be understood by ordinary people. [...] If people can see a situation and say: Yes, I recognize that, I recognize those people, that's true of me, or that's true of someone I know, then you've made a basic contact. [...] It's also very important that you can follow what's going on – the story line. Given that, it's hard to avoid going towards a film that looks naturalistic.³²

Lo stile naturalistico e lo svolgersi lineare della storia, dunque, è l'unica scelta possibile se si vuole fare un film *per* la working class, non *sulla* working class.

Allo stesso tempo, il film è un atto d'accusa piuttosto chiaro contro il sistema capitalistico nel suo complesso, del quale tanto la famiglia quando l'ospedale psichiatrico sono delle manifestazioni sociali. Il tema viene esplicitato sin dall'inizio con alcuni motivi visivi: nella prima scena, infatti, un'inquadratura dall'alto mostra il quartiere in cui vivono i genitori di Janice come una distesa di case tutte identiche. In un'altra scena vediamo Janice al lavoro in una fabbrica di cioccolatini, che riempie scatole in una distesa di postazioni tutte uguali. Importante è anche l'estensione del ruolo del personaggio di Tim, un ragazzo frequentato da Janice: nel play era un attore, aveva un ruolo marginale e non del tutto positivo. Qui, invece, Tim è uno studente di arte, ed è l'unica persona che incoraggia Janice a esprimersi e a vivere la vita secondo i propri desideri, arrivando perfino ad aiutarla a scappare dal reparto di ospedale. In un importante dialogo, Tim indica a Kate la fila di case tutte uguali e le dice: «That's your Mum and Dad... Do as they're told. That's what they're going to do to you. That's normal ... but is it sane». Come ha sostenuto John Hill, Tim esplicita la tesi di fondo del film, ovvero che «families are 'training camps' for the reproduction of labour power,

³⁰ *Ibidem*.

³¹ A. Barnett, J. McGrath, J. Mathews, P. Wollen, *Interview with Tony Garnett and Ken Loach. Family Life in the making*, «Jump Cut», (1976), n. 10-11, pp. 43-45, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/LoachGarInt.html> (ultimo accesso 15/11/2025).

³² *Ibidem*.

responsible for instilling the conformity and passivity necessary for people to 'go out there into one of those factories and do a day's work'³³.

Alla maggior comprensibilità del film, sia dal punto di vista narrativo sia dal punto di vista tematico, corrisponde però un finale ancora più cupo di quello già piuttosto duro presentato dal *play*: di nuovo, dopo aver assistito al progressivo peggioramento della protagonista, sempre meno ascoltata e sempre più medicalizzata, la ritroviamo in un'aula universitaria, mostrata agli studenti come caso clinico e come «fairly typical case history». Stavolta, tuttavia, i giovani partecipanti alla lezione sono mostrati come svogliati, disattenti, e poco inclini a fare domande o a mettere in discussione le tesi esposte dal docente. Si vede, qui, forse, uno scemare delle speranze rivolte ai movimenti di contestazione degli anni Sessanta, ma forse potrebbe esserci un altro scopo, ovvero quello di spingere lo stesso spettatore a chiedersi "cosa sarebbe successo se": se il reparto del dr. Donaldson non fosse stato chiuso, o se qualcuno avesse dato più ascolto a Janice.

Bibliografia

- Barnett, A., McGrath, J., Mathews, J., Wollen, P., *Interview with Tony Garnett and Ken Loach. Family Life in the making*, «Jump Cut», (1976), n. 10-11, pp. 43-45.
- Caughie, J., *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Cooke, L., *Troy Kennedy Martin*, Manchester University Press, Manchester 2012.
- Id., *Style in British Television Drama*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Id., *British Television Drama. A History*, Palgrave, London 2015.
- Creeber, G., *Small Screen Aesthetics. From TV to the Internet*, Palgrave Macmillan, London 2013.
- Crossley, Nick, *Ronald D. Laing and the British Anti-Psychiatry Movement. A Socio-Historical Analysis*, «Social Science and Medicine», XLVII (1998), n.7, pp. 877-889.
- Id., *The Field of Psychiatric Contention in the UK, 1960-2000*, «Social Science and Medicine», LXII (2006), pp. 552-563.
- Dunleavy, T., *Television Drama. Form, Agency, Innovation*, Palgrave Macmillan, New York 2009.
- Hill, J., *Ken Loach. The Politics of Film and Television*, BFI, London 2011.
- Mercer, D., *Collected TV plays 2*, John Calder Publishers, London 1982.
- Rossini, G., *Teatro da salotto. Il single play britannico dalle origini alla scomparsa*. «Cinergie – Il cinema e le altre arti», (2017), n. 12, <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7390> (ultimo accesso 15/11/2025).
- Snelson, T., *From In Two Minds to MIND: The circulation of 'anti-psychiatry' in British film and television during the long 1960*, «History of the Human Sciences», XXXIV (2021), n. 5, pp. 53-81.
- Wilson, S., *Dramatizing madness. In Two Minds and 1960s counter-cultural politics*, «Transgressive Culture», «Transgressive Culture», II (2012), n. 1, pp. 147-165.

³³ J. Hill, *op. cit.*, p. 161.

“Le borghesi vanno in crociera, le contadine in manicomio”: riflessioni intersezionali tra cinema e letteratura a partire da *L'ospite* di Liliana Cavani

Beatrice Seligardi

Una questione di classe (e di luoghi, e di genere)

Una donna con un taglio di capelli a spazzola si aggira per i corridoi di un ospedale psichiatrico. Indossa un vestito anonimo, a metà tra il sacco e l'uniforme. La vediamo intenta in attività di cura verso altri degenti della struttura – sia donne che uomini –, ma dall'abbigliamento e dall'espressione del volto capiamo immediatamente che non si tratta di un'infermiera. Successivamente vedremo quella stessa donna all'interno di un negozio di abbigliamento insieme alla cognata. Si sta provando, dopo molto tempo che non lo faceva, dei vestiti nuovi. Le piace, in particolare, un completo dal golfino attillato e dalla gonna colorata. Si guarda allo specchio, ripete più volte «a me piace», ma la cognata insiste nel farle provare e poi acquistare un vestito decisamente più austero, che cancella le forme del corpo femminile dietro una marmorea rigidità. Più tardi rivediamo quella stessa donna ma in un'altra epoca e forse in un'altra realtà: i capelli sono lunghi e morbidi, e si veste con abiti di scena mentre insieme a una figura maschile interpreta varie parti del *Pelléas et Mélisande* di Debussy (su libretto di Maeterlinck). Alla fine la ritroviamo di nuovo nell'ospedale psichiatrico, con i vecchi vestiti informi, mentre si prende cura di un giovane uomo con cui era già entrata in contatto all'inizio del film.

Questa donna è Anna (interpretata da Lucia Bosè), la protagonista di *L'ospite* di Liliana Cavani. Uscito nel 1971, la realizzazione del quarto lungometraggio della regista si inserisce in un contesto culturale che proprio in quegli anni si sta facendo, in Italia, particolarmente attento alla questione manicomiale¹: benché l'approvazione della legge 180 basagliana sia ancora lontana quasi un decennio, tra il 1968 e il 1969 la riflessione non solo sull'istituzione manicomiale, ma anche sulla sua rappresentazione, è al centro di

¹ La bibliografia di riferimento sull'istituzione psichiatrica in Italia è sicuramente ampia. Per quel che riguarda la situazione storica ante legge 180 (ovvero il contesto entro il quale si colloca il film di Cavani), a titolo puramente esemplificativo cfr. R. Canosa, *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979; V. Babini, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009; D. Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari 2015; J. Foot, *La "Repubblica dei Matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2017. Il rapporto fra *L'ospite* di Cavani e il contesto storico-culturale di riferimento è efficacemente sintetizzato anche in S. Antichi, *L'ospite* (1971), in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2021 pp. 158-163.

due pubblicazioni proprio a firma di Franco Basaglia e Franca Ongaro, fondamentali per comprendere l'afflato documentaristico che anima una delle possibili traiettorie di attraversamento del film di Cavani. È del 1968 la pubblicazione, a cura di Basaglia e con una nota introduttiva di Ongaro, di *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico* (Baldini&Castoldi), ma soprattutto è dell'anno successivo il fototesto, a cura sempre di Basaglia e Ongaro e con le immagini di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, *Morire di classe*, pubblicato all'interno della "Serie Politica" della casa editrice Einaudi². Il montaggio fototestuale³ – che alterna secondo procedimenti di parallelismi e contrappunti le immagini scattate nei manicomi di Gorizia, Colorno, Ferrara e Firenze a citazioni tratte da opere di Bertolt Brecht, Peter Weiss, Primo Levi, Michel Foucault, Goffman, Pirandello e molti altri – è preceduto da uno scritto a firma dei curatori da cui emerge una riflessione che, vedremo, risulterà centrale nel progetto di Cavani, ovvero la dimensione di classe:

il malato mentale, ricoverato e distrutto nei nostri manicomi, non si rivela soltanto l'oggetto della violenza di un'istituzione deputata a difendere i sani dalla follia; né soltanto l'oggetto della violenza di una società che rifiuta la malattia mentale; ma è insieme, il *povero, il diseredato* che, proprio in quanto privo di forza contrattuale da opporre a queste violenze, cade definitivamente in potere dell'istituto deputato a controllarlo.⁴

Le immagini fotografiche scattate da Cerati e Berengo Gardin, tessendo figure retoriche di rime visive, di allitterazioni e ripetizioni e alternando la tecnica del ritratto all'attenzione per il dato architettonico (emblematiche le foto delle latrine), evidenziano ancor più la dimensione totalizzante dell'istituzione manicomiale e la sua capacità di perpetrare un'ingiustizia di classe. Questo emerge, in particolare, all'interno di un accostamento stridente. Un'immagine scattata nel cortile di una sezione manicomiale femminile, in cui ad alcune donne sedute a braccia conserte se ne alternano altre distese in pose fetali o di schiena, è contrapposta alla speculare fotografia di una serata in un

² Una versione anastatica dell'edizione Einaudi del fototesto è stata ripubblicata nel 2008 dalla rivista «Sconfinamenti», alla quale faremo riferimento perché fedele al layout originale. Il fototesto è stato successivamente riedito, con un layout leggermente modificato, nella seguente edizione: *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. e F. Basaglia, il Saggiatore, Milano 2024. Si segnala anche la ripubblicazione delle sole fotografie scattate da Carla Cerati, comprese alcune che non sono state incluse nel volume originario, nell'ottica di una riattualizzazione della riflessione manicomiale, nel volume C. Cerati, *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, a cura di P. Barbetta, prefazione di J. Foot, postfazione di S. Mazzucchelli, Mimesis, Milano 2023.

³ Per l'analisi teorica e strutturale dei fototesti, cfr. M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101; Id., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Id., R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-116; G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, «Comparatismi», (2017), n. 2, pp. 26-55; Id., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

⁴ Dall'edizione anastatica Einaudi riprodotta in «Sconfinamenti», 2008, p. 12.

salotto borghese, in cui uomini e donne giovani, vestiti elegantemente, chiacchierano intorno a un divano sotto lo sguardo di due riproduzioni di quadri dal sapore tardo rinascimentale. Al di sotto dell'immagine, la didascalia, tratta dal *Marat-Sade* di Peter Weiss, indugia ancora in un'ironia letteralmente tagliente: «Signor De Sade/ sono costretto a protestare/ Qui eravamo d'accordo di tagliare»⁵.

Se dunque la questione di classe era già ben messa a fuoco in questo lavoro che sicuramente Cavani conosceva, è l'attenzione specifica alle sorti del soggetto femminile⁶ che la regista decide di indagare non appena intraprende il progetto del film⁷. In un'intervista rilasciata alla rivista *L'Écran* nel 1974, Cavani racconta di come sia nata l'idea per *L'ospite*:

Ero stata invitata a presentare *I Cannibali* in un cine-club di provincia dove, tra il pubblico, vi erano dei malati di una clinica vicina. Ho voluto visitare la clinica, l'Istituto psichiatrico della provincia di Pistoia. Mi accorsi che vi erano là dentro molte donne e mi venne voglia di girare subito un film.⁸

È la dimensione di genere a colpire Cavani: la presenza copiosa di donne, numericamente maggiore rispetto a quella maschile, la porta a interessarsi al manicomio pistoiese, all'interno del quale ha la possibilità di comprendere le condizioni in cui vivono le

⁵ Per un'interpretazione della coppia di immagini alla luce meno della figura retorica dell'ironia e più in un'ottica protocinematografica, così come per un approfondimento sulle strategie visuali in *Morire di classe*, cfr. A. Sforza Tarabochia, *Claustrophobic Visions of the Asylum. The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform*, «Between», XI (2021), n. 22, pp. 209-227; Id., *Photography, Psychiatry, and Impegno: Morire di classe (1969) between Neorealism and Postmodernism*, «The Italianist», XXXVIII (2018), n. 38, pp. 48-69.

⁶ Cavani, fin dalla sua attività come documentarista per la Rai, si è sempre dimostrata particolarmente attenta nei confronti della questione femminile. Su questo aspetto, cfr. P. Casella, *Questione femminile, questione umana*, in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 77-83.

⁷ Interessanti alcune affermazioni rilasciate da Cavani a proposito della realizzazione del film, che fu prodotto per “I Programmi Sperimentali” della Rai curati da Italo Moscati, dunque inizialmente per la televisione (sarebbe però stato presentato alla Mostra internazionale di cinema di Venezia dello stesso 1971). Alla domanda quale sia il proprio film preferito fra quelli realizzati, Cavani risponde: «Preferisco *L'Ospite*, il mio film più sottile e più incompreso. Era anche il più sofisticato. Ma non lo preferisco perché è stato poco amato dagli altri. Le ragioni sono altre» (C. Tiso, *Liliana Cavani*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 23). Sulla dimensione produttiva del film, cfr. anche I. Moscati, *Liliana e il suo ritmo*, in AA.VV., *Liliana Cavani. Santi e peccatori al di là del bene e del male*, Amarcord, Assisi 2015, pp. 66-70. Per una rassegna delle reazioni critiche al film, cfr. P. Tallarigo, L. Gasparini (a cura di), *Lo sguardo libero*, La casa Usher, Firenze 1990, pp. 59-63.

⁸ L'intervista è citata in C. Tiso, *op. cit.*, p. 79. Un ricordo simile è contenuto in un'altra intervista, a cura di Giacomo Martini, in G. Martini, P. Raimondi Cominesi, D. Zanza, *Una regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2008, pp. 20-21: «Scoprii che quelli che riuscivano a tenere la testa in ordine, riuscivano a dialogare un poco, a prestare aiuto. C'erano pozzi di sentimenti conculcati dentro al buio che ogni tanto cercavano un poco di luce. Quando mi feci raccontare delle storie personali da alcune “ospiti”, mi accorsi che le abbellivano con delle romanzesche. Raccontavano la loro vita “fuori” in un modo non realistico, la miglioravano con vicende amorose, romantiche. Così mi venne l'idea di raccontare la storia di una di quelle strane “ospiti”».

degenti, parlando direttamente con loro. Il connubio doppiamente marginalizzante di genere femminile e classe poco abbiente è lampante per Cavani:

È una situazione di classe: se una ragazza della borghesia manifesta un «carattere depressivo, strano», la si manda a fare una crociera. Se si tratta di una contadina, la si chiude in manicomio dove poi rimane. Ho visto donne rinchiusse perché avevano avuto figli quando erano ancora molto giovani. Vi restano per venti o trenta anni, e lì vengono dimenticate.⁹

L'ospedale psichiatrico è dunque luogo di internamento non solamente per coloro che manifestano una sintomatologia riconducibile a un disturbo mentale: è, primariamente, uno strumento di contenimento e controllo del disagio sociale utilizzato, in particolar modo, per tutte quelle donne che non trovano un posto "corretto" all'interno di una società di stampo patriarcale, in cui le ragazze-madri, specie se povere, non sono previste e vanno, dunque, *nascoste*, rinchiusse nei manicomi secondo una prassi che era già ben avviata nel XIX secolo¹⁰. Come ricorda, infatti, Georges Didi-Huberman a proposito della "invenzione dell'isteria" a partire dagli studi condotti da Jean-Martin Charcot sulle internate della Salpêtrière, quest'ultima era letteralmente una città nella città di Parigi, dove migliaia di donne trovavano "asilo" – qui da intendersi nel significato di *asylum* – spesso perché senz'altro, senza mezzi o protette, e non necessariamente perché bisognose di cure per la propria salute mentale¹¹.

Come vedremo, la protagonista del film, Anna, vive in una condizione socialmente medio-bassa: ha solo un fratello – i genitori sono morti e gli zii hanno avuto un ruolo cruciale nella crescita dei due ragazzi. Il fratello vive una vita piccolo-borghese, in un appartamento curato senza essere lussuoso e all'interno di un nucleo familiare – lui, la moglie e il figlio – che rispecchia pienamente un'idea normativa di famiglia, in cui le apparenze e i rapporti sociali di rappresentanza con amici e vicini costituiscono la cerchia sociale di riferimento. Benché quindi Anna non sia di estrazione proletaria, il suo essere orfana e senza mezzi propri la apparenta decisamente più alle contadine manicomiali che alle borghesi in crociera – anche se forse l'opposizione spaziale che emerge guardando anche ad altre rappresentazioni letterarie e filmiche¹² su donne e salute mentale,

⁹ C. Tiso, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰ A proposito dell'ospedale psichiatrico come istituzione totale ed eterotopia, cfr. E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali. I meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2010; M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2000.

¹¹ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Bologna 2020. Sulla condizione manicomiale femminile, si segnalano V. Fiorino, *Matti, indemoniate, e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale fra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002; A. Valeriano, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017; C. Carrino, *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Carocci, Roma 2018.

¹² Sulle rappresentazioni letterarie delle "folli" e più in generale sulle narrazioni del corpo delle donne all'insegna della salute mentale, si segnalano in particolare due saggi di Marina Guglielmi che costituiscono un punto di partenza imprescindibile per una riflessione sull'argomento: *Raccontare il*

soprattutto da parte di autrici e in particolare nell’articolazione delle loro vicissitudini tra “sanità” e “follia” e tra spazi esterni e spazi interni, è piuttosto quella fra manicomio e clinica privata (o stanze segregate dell’ambiente domestico), luoghi parimenti concentrazionari che tuttavia implicano una considerazione diversa in termini di trattamento sociale, benché l’appartenenza di genere diminuisca immediatamente il potere decisionale anche delle “ospiti” borghesi¹³.

Un primo paragone emblematico è quello fra Bertha Mason, moglie di Mr. Rochester in *Jane Eyre* di Charlotte Brontë (1847), e l’anonima narratrice del celebre racconto *The Yellow Wallpaper* di Charlotte Perkins Gilman (1892). La prima è stata relegata nella soffitta della dimora di Rochester dopo essere stata dichiarata pazza, diventando, nella rilettura femminista di Susan Gubar e Sandra Gilbert¹⁴, l’epitome della *madwoman in the attic* e assommando, alla condizione femminile, quella di creola, di origini miste, ulteriore elemento discriminante cui è stato dato ampio rilievo nella riscrittura della vicenda dal punto di vista di Bertha (ovvero Antoinette Cosway) in *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys (1966)¹⁵. Secondo Gilbert e Gubar, l’immaginario maschile vittoriano ha tematizzato la posizione di subordinazione femminile secondo due iconografie ricorrenti che sono l’angelo del focolare e il mostro, cui appartengono di fatto anche le “isteriche” e le “folli”:

the monster-woman, threatening to replace her angelic sister, embodies intransigent female autonomy and thus represents both the author’s power to allay “his” anxieties by calling their source bad names (witch, bitch, fiend, monster) and, simultaneously, the mysterious power of the character who refuses to stay in her textually ordained “place” and thus generates a story that “gets away” from its author.¹⁶

manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini, Franco Cesati Editore, Firenze 2018; *Corpi dolenti, invisibili, malati: ipotesi di un percorso di ricerca*, in M. Farnetti (a cura di), *Cosa può un corpo di donna. Percorsi di indagine letteraria*, DeriveApprodi University Books, Bologna 2025, pp. 161-171.

¹³ Il breve percorso letterario qui tracciato, lungi dall’essere esaustivo, mira esclusivamente a suggerire un possibile attraversamento comparatistico di alcuni testi in cui a prevalere (a parte il caso bretoniano) è una prospettiva autoriale femminile e dove vengono presentate alcune personagge che si muovono fra il dentro e il fuori di spazi liminali non necessariamente manicomiali, ma che si configurano comunque come “luoghi della follia femminile”. Per questo motivo, ad esempio, non si prende in considerazione un testo che tuttavia molto probabilmente Cavani conosceva, ovvero *Le libere donne di Magliano* di Mario Tobino (1953), in cui la narrazione è affidata esclusivamente al punto di vista maschile del direttore dell’ospedale psichiatrico, spazio dominante. Per un’analisi di questo romanzo, si rimanda al già citato saggio di M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio*, cit., pp. 125-142.

¹⁴ S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, New Haven - London 1984.

¹⁵ Cfr. S. Yurdakul, *The Other Side of the Coin. The Otherness of Bertha / Antoinette Mason in Charlotte Brontë’s Jane Eyre and Jean Rhys’s Wide Sargasso Sea*, «British and American Studies: B.A.S.», XXV (2019), pp. 63-69; I. Caro Rodríguez, *Bertha Mason. Representaciones del cuerpo femenino descontrolado en Jane Eyre de Charlotte Brontë*, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», (2025), n. 28, pp. 119-132; J. Cox, “The Insane Creole”. *The Afterlife of Bertha Mason*, in A. Regis, D. Wynne (a cura di), *Charlotte Brontë. Legacies and Afterlives*, Manchester University Press, Manchester 2017, pp. 221-240.

¹⁶ S.M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 28.

Dunque, la figura femminile può collocarsi al di sopra o al di sotto della sfera culturale, ma mai al suo interno. Quando tenta di farlo, la prescrizione diventa una proscrizione di invisibilità e di silenzio: è quello che accade alla protagonista di *The Yellow Wallpaper*, alla quale, diagnosticato dal marito e dal fratello (entrambi medici) un esaurimento nervoso, viene vietata ogni forma di scrittura e viene ordinato un riposo assoluto. La *rest cure*, di cui la stessa autrice parla in un breve scritto in cui espone le ragioni che l'hanno portata alla stesura del suo racconto più famoso¹⁷, provoca nella narratrice una visionarietà delirante, a cavallo fra *ghost story* e racconto di follia¹⁸, proprio perché le impedisce di dare pieno sfogo al suo bisogno di scrivere – cosa che lei fa comunque, ma poco e di nascosto. La stanza dalla carta da parati gialla nella quale viene confinata è la camera da letto, dunque luogo privato decisamente più “rispettabile” rispetto alla soffitta, eppure non meno oppressivo: ha tutto l'aspetto di una prigione (anelli alle pareti, sbarre alle finestre) e assume progressivamente il ruolo ambivalente di spazio liminale nel quale il soggetto femminile è confinato coercitivamente, ma anche nel quale è lei stessa ad auto-rinchiudersi per dare finalmente libero sfogo alla propria *fancy* creativa.

Se la moglie di un uomo benestante viene dunque mantenuta nascosta all'interno delle mura domestiche, le donne che statutariamente non fanno parte del consesso borghese finiscono molto più facilmente in manicomio: è quello che accade a Nadja nell'omonimo romanzo di André Breton (1928)¹⁹. Se il narratore ne rimane ammaliato per la sua capacità di incarnare i procedimenti stessi del surrealismo all'interno della sua dimensione corporea, è tuttavia evidente che il destino tragico di Léona Delcourt – questo il vero nome, mai pronunciato, della *flâneuse*, che conduce la propria esistenza perlopiù in strada, che alloggia in camere d'albergo provvisorie, che è senza mezzi di sostentamento se non per ciò che le può regalare qualche uomo di turno, fra cui lo stesso narratore – è dovuto proprio alla sua appartenenza a una classe subalterna: povera, ragazza madre e

¹⁷ C. P. Gilman, *Why I wrote The Yellow Wallpaper*, «The Forerunner», (Ottobre 1913), <https://www.americanyawp.com/reader/18-industrial-america/charlotte-perkins-gilman-why-i-wrote-the-yellow-wallpaper-1913/>

¹⁸ S.M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, pp. 89-92; G. Johnson, *Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 4, pp. 521-30; J. King, P. Morris, *On Not Reading between the Lines. Models of Reading in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 1, pp. 23-32; B.A. Hume, *Managing Madness in Gilman's The Yellow Wall-Paper*, «Studies in American Fiction», XXX (2002), n. 1, pp. 3-20. C. M. Davison, *Haunted House/Haunted Heroine. Female Gothic Closets in The Yellow Wallpaper*, «Women's Studies», XXXIII (2004), n. 1, pp. 47-75; S. Jamil, *Imaginative Power in The Yellow Wallpaper*, «Anq: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews», XXXVI (2023), n. 2, pp. 248-254.

¹⁹ Per un'analisi di Nadja dal punto di vista della rappresentazione della “follia” femminile, cfr. L. Tremaine, *Breton's Nadja: A Spiritual Ethnography*, «Studies in 20th & 21st Century Literatures», I (1976), n. 1, pp. 91-119; B. Ladimer, *Madness and the Irrational in the Work of André Breton. A Feminist Perspective*, «Feminist Studies», VI (1980), n. 1, pp. 175-195; P. Mourier-Casillb, *Pascaline Mourier-Casile commente Nadja d'André Breton*, Éditions Gallimard, Paris 1994; M.A. Simmons, *Fictions of femininity. Fin-de-siècle representations of hysteria*, City University of New York, 1996; J. Thelot, *Nadja, violence et morale*, in *André Breton*, Éditions de L'Herne, Paris 1998, pp. 283-297; V. Lepine, *Les images de la folie féminine dans “Nadja” d'André Breton*, McGill University, 2007.

artista (Nadja legge poesia, crea disegni), Nadja verrà ricoverata in manicomio nel marzo del 1927, probabilmente anche in seguito al venir meno del sostentamento economico che per un certo periodo il narratore le aveva garantito. Di Nadja il narratore non saprà più nulla; noi sappiamo che Léona Delcourt morirà nell'ospedale psichiatrico di Bailleul a trentotto anni nel 1941.

Dalla parte delle borghesi, le cliniche svizzere presso le quali entra ed esce Liseli, la madre di Alina Marazzi di cui la regista ricostruisce la tormentata esistenza, tra documentario e finzione, nel film *Un'ora sola ti vorrei* (2002)²⁰, non sono altro che una reduplicazione delle prigioni domestiche delle proprie dimore: nipote di Ulrico Hoepli, appartenente all'alta borghesia milanese, Liseli non riesce ad adattarsi alle regole sociali della sua classe, il che la porta, in seguito al matrimonio e alla nascita di due figli, allo sviluppo progressivo di una forma di depressione (trattata dalla famiglia d'origine al pari di un temperamento capriccioso) che viene rappresentata, sullo schermo, attraverso una sequenza di farmaci scanditi ad alta voce, mentre i referti delle cliniche si assommano l'uno sull'altro di fronte alla macchina da presa. I racconti della vita in struttura tratti dai diari e dalle lettere della protagonista fanno emergere uno spazio liminale, quello della clinica, che consente alle degenti una maggior libertà motoria – sono spesso presenti dei parchi, ci sono attività ricreative comuni – nonché condizioni igienico-sanitarie decisamente migliori rispetto alla dimensione manicomiale documentata sia in *Morire di classe* che in *L'ospite*. Soprattutto, le degenti possiedono ancora, in virtù non del proprio genere bensì della propria classe, quel minimo di potere contrattuale che consente loro di gestire in maniera più autonoma la decisione di permanere o meno nella clinica.

Nel manicomio in cui è ricoverata Anna, nel film di Cavani, lo spazio della scelta è sempre demandato, invece, a un soggetto maschile: il fratello, il medico e pure l'arrivo di uno scrittore che vuole scrivere un romanzo a partire da alcune ricerche documentarie fatte in manicomio. Anna viene notata proprio da quest'ultimo, che ne chiede notizie allo psichiatra. Anna viene dichiarata guarita da anni, eppure non manifesta la volontà di uscire: nell'interazione con gli e le “ospiti” del manicomio, così come con il personale, Anna esibisce una personalità schiva eppure sicura negli spostamenti e nel ruolo di cura che in particolare rivolge a un giovane uomo, Luciano, affetto da una forma di “alienazione” che sembra trovare apertura solo con lei. La notizia delle dimissioni di Anna, comunicate dal direttore solo a seguito del colloquio con il fratello e dell'iniziativa di quest'ultimo, avviene, dunque, attraverso una filiera “maschile” che persisterà, nella forma di una società patriarcale anche al di fuori delle mura dell'ospedale psichiatrico e

²⁰ Per un'interpretazione del film che mette in luce la “latenza” dello spazio dell'ospedale psichiatrico a partire dal concetto di soglia, cfr. M. Guglielmi, «È come essere in prigione». *La mobilità perduta in Un'ora sola ti vorrei di Alina Marazzi*, in G. Iacoli, D. Papotti, G. Peterle, L. Quaquarelli (a cura di), *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021, pp. 201-214. Per un'analisi del film cfr. C. Jandelli, *Nostalgie del Novecento. Un'ora sola ti vorrei*, in L. Cardone, S. Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014, pp. 251-262; S. Lischi, *Le libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», (2013), n. 2, 2013, pp. 10-18.

che non prenderà mai in considerazione l'effettiva volontà della protagonista.

La narrazione come cura: dal modo del documentario al modo della rêverie

La dimensione della parola letteraria, o più in generale della creazione artistica, come potenziale strumento di cura alternativo al sistema repressivo che dentro e fuori dal manicomio assoggetta Anna a una serie di regole che ne annullano l'espressione soggettiva, è messa in luce all'interno del film attraverso due modi di rappresentazione: quello realistico-documentaristico²¹ e quello melodrammatico, in particolar modo legato all'opera lirica²².

Il film inizia con una conferenza stampa rilasciata dal co-protagonista Piero, uno scrittore che, ripreso di spalle mentre osserva il pubblico, dichiara il proprio progetto di scrivere a proposito della condizione manicomiale, facendosi depositario, al contempo, delle istanze di denuncia tanto basagliane quanto della stessa Cavani. Potremmo dire che il suo personaggio costituisce una sorta di doppio dell'autrice all'interno del mondo finzionale²³, mettendo *en abyme* l'operazione che Cavani compie sul piano della rappresentazione, passando, come vedremo, dal registro del documentario della prima parte a quello più propriamente finzionale della seconda, giocando anche con la messa in scena teatrale e con la musica operistica in particolare verso il finale.

L'ingresso dello scrittore nel manicomio coincide con due iniziali scelte registiche – le riprese di massa e il dialogo fra Piero e il medico – tipiche del documentario, genere nel quale Cavani si è ampiamente formata: la condizione manicomiale, l'assenza di condizioni mediche e igienico-sanitarie adeguate, la riduzione dei pazienti a meri oggetti, l'uso da parte dello stesso medico dei termini “matti” e “pazzi” in maniera semplicistica e segregante si accompagnano ai commenti desolati e indignati da parte dello scrittore che denuncia la vaghezza delle diagnosi contenute nelle cartelle cliniche. Al regime detentivo e per nulla curativo del manicomio, Piero risponde parlando a quel punto direttamente con i degenti: lo vediamo all'interno della sua dimora mentre riascolta alcune registrazioni da una cassetta, e mentre egli stesso prende note vocali attraverso un magnetofono. Ma è soprattutto attraverso l'incontro e i dialoghi con Anna, prima delle sue dimissioni, che lo scrittore è in grado di capire le condizioni delle donne ricoverate: in uno scambio che assomiglia molto a un'intervista di stampo etnografico (sempre coerente con un regime discorsivo documentaristico), Anna racconta della spogliazione dei propri vestiti e dei propri averi che subiscono le “ospiti” al loro arrivo attraverso «la

²¹ Come già ricordato sopra, Cavani ha svolto un lungo apprendistato documentaristico, che indubbiamente si riflette anche all'interno della struttura del film. Per un approfondimento su Cavani documentarista, cfr. ad esempio G. Ravesi, *Astratti furori. Gli anni della formazione e i documentari televisivi*, in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 101-112.

²² Sulla doppia struttura del film, interpretata in senso “schizofrenico”, cfr. C. Tiso, *op. cit.*, pp. 76-85; F. Buscemi, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milano 1996, pp. 58-62. Cfr. anche I. Moscati, *Liliana Cavani, viaggi che non si fermano*, in *Liliana Cavani. Lo sguardo e il labirinto*, a cura di R. Festi e O. Sermellini, Arti Grafiche Friulane Società Editrice, Tavagnacco 2003, p. 27.

²³ C. Tiso, *op. cit.*, pp. 79-80.

doccia», ma anche del tentativo di non lasciarsi abbruttire da chi potrebbe vedere in loro delle “cose” e non più delle “persone”: «Noi siamo ammatite, ma poi siamo rimaste quelle che siamo. È rimasta l'affezione per qualcosa, non siamo mica degli oggetti, adesso ci mettono qua, ci mettono là, fai questo, fai quello... no, non siamo mica dei pacchetti», sostiene con forza e lucidità la donna, che tuttavia, alla domanda se le piacerebbe uscire, risponde con un evasivo ed enigmatico: «Adesso devo andare».

L'attenzione documentaristica, cui si unisce una sincera affezione nei confronti di Anna da parte di Piero, prosegue anche una volta che la donna è uscita: infatti, si reca a casa del fratello della donna, spacciandosi per un dottore dell'ospedale, dicendo di seguire il caso della donna e di voler sapere come sta procedendo il suo reintegro nella società. Tuttavia, scopre di aver preceduto di poco una telefonata all'ospedale psichiatrico: Anna manca dalla sera precedente e nessuno sa dove possa essere andata. Attraverso una doppia intervista a Renato e alla moglie, successivamente riascoltata al registratore, lo scrittore e noi con lui scopriamo le presunte “stranezze” che soprattutto la cognata imputa ad Anna. Sullo schermo, tuttavia, non ci vengono proposti i fatti dal suo punto di vista, bensì da quello di Anna, accedendo, attraverso una focalizzazione interna, al difficile rapporto nei confronti di una società di cui lei, a poco a poco, smaschera con coraggio tutte le ipocrisie del mondo che si crede “normale” (parola ripetuta a più riprese dalla cognata per indicare la diversità fra loro e Anna).

Vediamo Anna che osserva e accarezza il nipotino addormentato di notte – momento per lei terribile, nel quale risuonano le urla che sentiva in manicomio – ma un gesto di semplice affetto viene interpretato come morboso e “strano”; la guardiamo mentre sulla spiaggia accarezza, con la stessa semplicità, un giovane uomo, che invece cerca di approfittare di lei; infine, con forza denuncia, davanti alla famiglia e a una coppia invitata a cena, che proprio il marito presente dell'invitata ha cercato di violentarla sull'androne di casa. Non creduta, e anzi screditata come “anormale”, Anna se ne va scappando, nella casa in campagna degli zii, ormai abbandonata.

A partire da questo momento, si entra in una modalità di rappresentazione lontana tanto dal modo documentaristico di cui si fa portatore Piero, quanto da quello più propriamente realistico che ha contraddistinto le vicende vissute da Anna sino ad ora fuori dal manicomio. A prevalere, ora, sarà una trasfigurazione dal sapore onirico che comprendiamo essere interna alla mente di Anna e che già si era presentata, per frammenti, in alcuni momenti precedenti. La storia d'amore con il cugino morto in un tragico incidente, che assume lo stesso volto di Luciano e che dal racconto di Renato abbiamo scoperto essere il motivo scatenante la crisi maniaco-depressiva di vent'anni prima, viene ripercorsa attraverso la mediazione estetica dell'opera *Pelléas et Mélisande*, di cui Anna ritrova lo spartito nella casa abbandonata. D'ora in avanti, salvo pochi intervalli che ci riportano nella realtà della condizione della donna che si aggira per le stanze vuote, siamo spettatrici e spettatori insieme a lei della messa in scena teatrale che ripropone la storia dell'opera di Debussy, benché la musica scelta dalla regista per accompagnare le immagini sia una *Sonata* di Rossini. Questa è stata utilizzata anche per i titoli di testa e per marcare i ricordi intrusivi della giovinezza di Anna che già si presentavano mentre

era ancora in manicomio, sempre nella trasfigurazione melodrammatica.

Il piano della finzione è dunque funzionale alla protagonista per rivivere, e venire a patti, con il trauma²⁴, e forse per poterlo superare in maniera definitiva: la storia d'amore fra i due cugini diventa allora un gioco quasi infantile di mascheramenti – vediamo i due giovani svestirsi e rivestirsi a seconda dei ruoli che devono interpretare²⁵ – tra realtà e melodramma, in cui l'incidente mortale viene sostituito con l'uccisione di Pelléas, ormai amante di Mélisande, da parte del fratello di lui e marito geloso di Mélisande, Golaud²⁶. La parola letteraria, proprio come quella di Piero che intende scrivere un romanzo a partire dalla storia di Anna, sembra potersi trasformare in uno strumento più potente e capace di mettere in comunicazione l'umano con quella realtà che va oltre le apparenze e che schiude la complessità della mente, andando ben oltre le semplicistiche dicotomie sano/malato, normale/pazzo.

Eppure, tanto la parola dello scrittore, che dopo aver intuito dove possa trovarsi Anna invano ha cercato di convincere Renato e la moglie a non chiamare l'ospedale psichiatrico e la questura per denunciarne la scomparsa, quanto quella della letteratura cui si appella la mente della protagonista per risolvere definitivamente il trauma che l'ha attanagliata, non riescono nell'intento di ergersi contro il sistema oppressivo di una società che marginalizza ciò che non giudica conforme all'ipocrisia del decoro e della falsa moralità. La verità di cui Anna si fa portatrice, condivisa da Piero, non può essere del mondo dei "sani". La ritroviamo allora nuovamente internata in manicomio, dove torna a prendersi cura di Luciano e dove, paradossalmente, è finalmente libera di toccare teneramente il volto di un uomo.

Bibliografia

- Amorcida, P., Paternò, C. (a cura di), *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2021.
- Antichi, S., *L'ospite* (1971), in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 158-163.
- Babini, V., *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009.
- Basaglia, F., Ongaro Basaglia, F. (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* (1969), «Sconfinamenti», (2008), nuova edizione *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, il Saggiatore, Milano 2024.

²⁴ Su questo, cfr. anche S. Antichi, *L'ospite* (1971), cit., p.161: «il film rispecchia il corrispettivo della memoria traumatica, che presenta uno scenario di forme ibride, contenuti dislocati, un terreno friabile dove la riproduzione del ricordo non coincide con una realistica registrazione degli eventi trascorsi».

²⁵ Anna/Lucia Bosé interpreta infatti sia la parte di Mélisande che quella di Geneviève, madre di Golaud e Pelléas.

²⁶ Sulla geometria della triangolazione nei film di Cavani e pure ne *L'ospite*, cfr. F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Le Mani, Recco 2011, p. 50. Nello stesso volume l'autrice offre un'attenta analisi del film (pp. 140-146).

- Breton, A., *Nadja* (1928), Gallimard, Paris 1998.
- Brignoli, F., *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Le Mani, Recco 2011.
- Brontë, C., *Jane Eyre* (1847), Penguin, London 2022.
- Buscemi, F., *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milano 1996.
- Canosa, R., *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979.
- Carrara, G., *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, «Comparatismi», (2017), n. 2, pp. 26-55.
- Id., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.
- Carrino, C., *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Carrocci, Roma 2018.
- Caro Rodríguez, I., *Bertha Mason. Representaciones del cuerpo femenino descontrolado en Jane Eyre de Charlotte Brontë*, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», (2025), n. 28, pp. 119-132.
- Casella, P., *Questione femminile, questione umana*, in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 77-83.
- Cerati, C., *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, a cura di P. Barbetta, prefazione di J. Foot, postfazione di S. Mazzucchelli, Mimesis, Milano 2023.
- Cometa, M., *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101.
- Id., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Id., R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-116.
- Cox, J., “*The Insane Creole*”. *The Afterlife of Bertha Mason*, in A. Regis, D. Wynne (a cura di), *Charlotte Brontë. Legacies and Afterlives*, Manchester University Press, Manchester 2017, pp. 221-240.
- Davison, C. M., *Haunted House/Haunted Heroine. Female Gothic Closets in The Yellow Wallpaper*, «Women's Studies», XXXIII (2004), n. 1, pp. 47-75.
- Didi-Huberman, G., *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Bologna 2020.
- Festi, R., Sermellini, O. (a cura di), *Liliana Cavani. Lo sguardo e il labirinto*, Arti Grafiche Friulane Società Editrice, Tavagnacco 2003.
- Fiorino, V., *Matti, indemoniate, e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale fra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002.
- Foot, J., *La “Repubblica dei Matti”. Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Forgacs, D., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari 2015.
- Foucault, M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2000.
- Gilbert, S.M., Gubar, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, New Haven-London 1984.
- Goffman, E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2010.
- Guglielmi, M., *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

- Ead., «È come essere in prigione». *La mobilità perduta in Un'ora sola ti vorrei di Alina Marazzi*, in G. Iacoli, D. Papotti, G. Peterle, L. Quaquarelli (a cura di), *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021, pp. 201-214.
- Ead., *Corpi dolenti, invisibili, malati. Ipotesi di un percorso di ricerca*, in M. Farnetti (a cura di), *Cosa può un corpo di donna. Percorsi di indagine letteraria*, DeriveApprodi University Books, Bologna 2025, pp. 161-171.
- Hume, B.A., *Managing Madness in Gilman's The Yellow Wall-Paper*, «Studies in American Fiction», vol. 30, no. 1 (2002), pp. 3-20.
- Jamil, S., *Imaginative Power in The Yellow Wallpaper*, «Anq: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews», XXXVI (2023), n. 2, pp. 248-254.
- Jandelli, C., *Nostalgie del Novecento. Un'ora sola ti vorrei*, in L. Cardone, S. Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014, pp. 251-262.
- Johnson, G., *Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 4, pp. 521-30.
- King, J., Morris, P., *On Not Reading between the Lines. Models of Reading in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 1, pp. 23-32.
- Ladimer, B., *Madness and the Irrational in the Work of André Breton. A Feminist Perspective*, «Feminist Studies», VI (1980), n. 1, pp. 175-195.
- Lepine, V., *Les images de la folie féminine dans Nadja d'André Breton*, McGill University, 2007.
- Lischi, S., *Le libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», (2013), n. 2, pp. 10-18.
- Martini, G., Raimondi Cominesi, P., Zanza, D., *Una regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2008.
- Moscato, I., *Liliana e il suo ritmo*, in AA.VV., *Liliana Cavani. Santi e peccatori al di là del bene e del male*, Amarcord, Assisi pp. 66-70.
- Mourier-Casilb, P., *Pascaline Mourier-Casile commente Nadja d'André Breton*, Éditions Gallimard, Paris 1994.
- Perkins Gilman, C., *The Yellow Wallpaper* [1892], <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/the-literatureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>.
- Id., *Why I wrote The Yellow Wallpaper*, «The Forerunner», (Ottobre 1913), <https://www.americanyawp.com/reader/18-industrial-america/charlotte-perkins-gilman-why-i-wrote-the-yellow-wallpaper-1913/>.
- Ravesi, G., *Astratti furori. Gli anni della formazione e i documentari televisivi*, in P. Amorci-da, C. Paternò (a cura di), *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 101-112.
- Rhys, J., *Wide Sargasso Sea* (1966), Penguin, London 2019.
- Simmons, M.A., *Fictions of femininity. Fin-de-siècle representations of hysteria*, City University of New York, 1996.
- Sforza Tarabochia, A., *Claustrophobic Visions of the Asylum: The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform*, «Between», XI (2021), n. 22, pp. 209-227.

- Id., *Photography, Psychiatry, and Impegno: Morire di classe (1969) between Neorealism and Postmodernism*, «The Italianist», XXXVIII (2018), n. 1, pp. 48-69.
- Tallarigo, P., Gasparini, L. (a cura di), *Lo sguardo libero*, La casa Usher, Firenze 1990.
- Thelot, J., Nadja, *violence et morale*, in *André Breton*, Éditions de L'Herne, Paris 1998, pp. 283-297.
- Tiso, C., *Liliana Cavani*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- Tremaine, L., *Breton's Nadja. A Spiritual Ethnography*, «Studies in 20th & 21st Century Literature», I (1976), n. 1, pp. 91-119.
- Valeriano, A., *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017.
- Yurdakul, S., *The Other Side of the Coin. The Otherness of Bertha / Antoinette Mason in Charlotte Brontë's Jane Eyre and Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, «British and American Studies: B.A.S.», XXV (2019), pp. 63-69.

Filmografia

- Cavani, L. (dir.), *L'ospite*, 1971.
- Marazzi, A. (dir.), *Un'ora sola ti vorrei*, 2002.

Il manicomio come antologia dell'umano. Da Tobino a Bolognini

Alessandra Tonella

Raccogliendo forse una suggestione felliniana – è del 1957 l'articolo di «Cahiers du Cinéma» nel quale il celebre regista espone il progetto di realizzare una trasposizione cinematografica de *Le libere donne di Magliano* (1953), contenente una scena ambientata durante il carnevale di Viareggio¹ – *Per le antiche scale* si apre su una chiassosa ed esuberante parata di personaggi grottescamente mascherati. Come ci suggeriscono successivamente le parole di un figurante, è questo un evento inteso alla raccolta di fondi per l'acquisto di «medicine»² destinate a quegli stessi pazienti che si stanno ora esibendo in una sorta di meta-rappresentazione della follia di fronte a un pubblico seduto a tavola, in abiti civili. Il dispiegamento di caratteri carnevaleschi sembra al contempo suggerire la teoria del comico bachtiniana: proprio durante lo spettacolo allestito nel manicomio – a cui i “sani” assistono nel corso di un banchetto amministrato dal medico protagonista, provvisto di naso posticcio – gesti e frasi danno infatti inizio a quello che proseguirà come un progressivo “smascheramento” del potere costituito, confondendo e ribaltando ruoli e apparenze.

Non solo il carnevale, ma anche le scelte di cast e sceneggiatore, rivelano in ogni caso un debito felliniano: se Marcello Mastroianni – la cui estetica è ben lontana da quella del personaggio tobiniano – era stato protagonista dei più grandi successi del regista romagnolo, anche Tullio Pinelli, uno degli sceneggiatori del film, era stato direttamente collegato al progetto precedentemente citato. Era infatti con lui che lo stesso Fellini aveva iniziato la scrittura del suo soggetto, poi naufragato in un nulla di fatto.

Sebbene Bolognini scelga di allontanarsi fin dal titolo da questo precedente incompiuto, *Per le antiche scale* (1975) riprende in realtà soltanto parte dell'omonimo romanzo-raccolta di Tobino. Quest'ultimo, pubblicato nel 1972 è infatti composto da 20 sezioni autoconclusive, inserite all'interno di una più ampia struttura di insieme che le vede legate fra loro dall'ambientazione e da una certa continuità temporale. È la prima fra queste sezioni, *Dentro la cerchia delle mura*, a fornire protagonista e nucleo centrale al girato, pur con numerose interpolazioni e modifiche provenienti da *Le libere donne di Magliano*, nonché dalla fantasia dello stesso regista.

Omettendo completamente la figura di Anselmo, protagonista dell'intera raccolta di racconti, egli sceglie infatti di ritrarre la vita ospedaliera attraverso la parabola discen-

¹ F. Fellini, *Les Femmes Libres de Magliano*, «Cahiers du Cinéma», (1957), n. 68, pp. 9-14.

² M. Bolognini (dir.), *Per le antiche scale*, Italian International Film, Roma 1975.

dente costituita dalle vicende umane e professionali del Dottor Bonaccorsi, incarnazione di una psichiatria anacronistica e disumanizzante, che in questo luogo spadroneggia indisturbato.

Ciò che ne risulta è dunque una sorta di *pastiche*, dove frammenti narrativi diversi concorrono a formare un'immagine di manicomio che è in realtà quella presente nella mente del regista. Come dichiara lo stesso Bolognini in un'intervista, pur attingendo buona parte dei suoi spunti dalla letteratura egli si propone infatti di attualizzarne i contenuti e le forme, adattandoli alle «rinnovate esigenze»³ della cinematografia e del proprio estro creativo. Solo attraverso la rinuncia alla pretesa di una riproduzione fedele l'opera letteraria manterrebbe infatti intatta la propria esistenza. Una sceneggiatura scritta per la macchina risulterebbe invece «troppo leggibile»⁴, imponendo ogni variazione come tradimento, anziché come interpretazione.

Solo l'opera letteraria può quindi divenire «una sorta di autobiografia» del regista cinematografico, che può trarre da essa ciò che a lui più «corrisponda»⁵, rielaborandone i contenuti, fino a renderli poco più di una vaga suggestione.

Se nella narrazione tobiniana le avventure sessuali intrattenute dal Bonaccorsi con le mogli dei colleghi sono soltanto ipotizzate da Anselmo, queste divengono elemento centrale del girato, allargandosi al personale e alle pazienti dell'ospedale.

Il dominio che il dottor Bonaccorsi cerca di imporre non si ferma alle abitanti femminili dell'istituto, ma si estende a tutta la sua organizzazione, financo architettonica. Come afferma una delle infermiere, sarebbe

lui l'anima di tutto [...], fanno tutto ciò che vuole lui, a cominciare dal direttore. È lui che decide per tutti; che si occupa di tutto⁶

realizzando nella sua persona l'affermazione di Foucault per cui

[i]l manicomio è il corpo dello psichiatra, espanso, dilatato alle dimensioni di un'istituzione, esteso a tal punto che il suo potere si eserciterà come se ogni parte del manicomio fosse una parte del suo proprio corpo.⁷

Il tentativo di sottomettere alla propria influenza anche la nuova arrivata, unica ad opporre (con la sua identità di donna istruita ed emancipata) una resistenza efficace agli atteggiamenti del medico e portatrice di una femminilità né passiva né sessualmente disponibile, ma anche di nuove teorie, influenzate da Freud nonché da un certo – per

³ M. Bolognini, *Intervista a Bolognini* (ottobre 1990), in A. Baldi et al. (a cura di), *Mauro Bolognini. Il fascino della forma*, ANCCI, Roma 1996, p. 98.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Bolognini (dir.), *Per le antiche scale*, cit.

⁷ M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, Gallimard, Paris 2003, (trad. it. M. Bertani, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 171).

quanto anacronistico – anti-psichiatriismo, passa dalla seduzione come dai tentativi di convincimento, fino all'infantilizzazione più esplicita, intesa a negare la sessualità così come il prestigio professionale della donna («lei è ingenua, imbevuta di nuove teorie... ma anche dolce: come una bambina»⁸).

Proseguono nel frattempo i tentativi dell'uomo di isolare, attraverso la ricerca di laboratorio, «l'agente biologico causa della follia»⁹. Scettica, Anna cerca un confronto con il dottor Bonaccorsi, il quale tenta però un approccio sessuale, che lei respinge. Mentre lui tenta ancora di trattenerla, Anna lo accusa dunque di mostrare «tutti i sintomi della schizofrenia» e servendosi del proprio lavoro a contatto per dare libero sfogo alle proprie manie, tentando lo studio della follia come azione apotropaica, utile ad allontanare il timore di ammalarsi egli stesso, come già accaduto alla sorella.

Sembrerebbe a questo punto evidente il tentativo di rendere Anna il vettore di un processo di castrazione scientifica e sessuale del dottor Bonaccorsi, tematizzando così un'impotenza già citata nel racconto¹⁰. A farne accenno in *Dentro la cerchia delle mura* è infatti lo stesso medico, giustificando così il proprio ritiro dal mondo esterno all'ospedale. Anselmo, che sta ascoltando la storia del suo predecessore da un suo ex-assistente, interpreta questa come una sagace mossa del medico: la dichiarazione di impotenza sarebbe in realtà stata volta ad allontanare da sé i sospetti dei colleghi, delle cui mogli egli sarebbe l'amante. Le parole pronunciate dal Bonaccorsi sono però vaghe: esse possono infatti essere interpretate come testimonianza di una fine del «desiderio»¹¹, inteso non tanto in senso sessuale, quanto come «voglia di partecipare» alla vita pubblica e, dopo il fallimento delle proprie teorie cliniche, qui avvenuto quasi a principio della narrazione.

La duplice fallibilità del medico, nascosta sotto all'iperattività sessuale e lavorativa, è nel film invece rivelata dalla presenza di Anna, attraverso la messa in discussione della sua adeguatezza scientifica e della sua capacità di dominare attraverso la seduzione. L'inaccettabile perdita di controllo sull'ospedale e su sé stesso porterà dunque il Bonaccorsi ad un frettoloso allontanamento dall'istituto. Si realizza così quello che potrebbe apparire come il crollo di un sistema basato sulla sottomissione dell'altro, nonché su una concezione di femminilità e di follia ormai non più sostenibili (tanto da portare Francesca, corporea manifestazione della prima, a gettarsi dalla finestra), ma che si rivela in realtà una chiusura ambigua, che rimarca ancora una volta una visione stigmatizzante della malattia mentale.

Se già accusando Bonaccorsi di follia, Anna aveva definito la sua vicinanza come «contagiosa», invitando l'uomo a non ricontrollare i risultati da lei verificati in laboratorio, il finale del film vede la medesima dottoressa assumere un atteggiamento ancor più equivoco. In procinto di allontanarsi lei stessa dall'ospedale, la donna si avvicina infatti al capezzale di Gianna (la quale aveva anch'essa tentato il suicidio, in seguito alla sua

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. Tobino, *Per le antiche scale*, Mondadori, Milano 2004, p. 38.

¹¹ *Ibidem*.

retrocessione tra le malate comuni) per sussurrarle una promessa di vicinanza futura ma, facendo ciò, si sorprende ad indugiare sul suo volto, quasi sfiorandolo con le labbra. Nella scena successiva, parlando con Tonio, la dottoressa rivela poi la propria decisione di rimanere, mentre il ragazzo la assimila al dottor Bonaccorsi, pronunciando un breve discorso sulla follia. Attraverso le parole della dottoressa, viene dunque rievocato ancora una volta l'immaginario che vede il "folle" come pago della propria condizione e del trattamento che gli viene tributato, permettendogli questi di vivere libero dal condizionamento di una società oppressiva verso gli istinti individuali.

Anche nel tono, il film di Bolognini si allontana di molto dal testo tobiniano, affidandosi al registro del grottesco per la rappresentazione della malattia mentale, le cui manifestazioni sono spesso rese in maniera macchiettistica. Al contrario, nonostante le posizioni apertamente anti-basagliane, lo scrittore continuerà infatti ad affermare la dignità della follia e delle sue manifestazioni, sebbene egli talvolta indugi sulle loro componenti più morbose o ferine, feticitizzate nella forma del frammento¹². È proprio la frammentarietà a essere invece rifiutata da Bolognini, il quale sceglie di riassumere una vasta molteplicità di caratteri ed episodi a pochi e per lui significativi personaggi.

Nonostante il regista dichiari in un'intervista di aver passato lungo tempo ad osservare i "pazzi" ricoverati all'interno di un manicomio, arrivando a lamentare l'impossibilità di averne di "autentici" per le proprie riprese (come era stato invece concesso a Bellocchio per il documentario *Matti da slegare*, il cui genere e le cui finalità erano però profondamente diversi)¹³, egli sembra così dimenticare la loro singolarità di individui dotati di un proprio vissuto, riducendone le problematiche a sommarie categorie, tra le quali sifilide (biologicamente determinata) e schizofrenia (dall'eziologia apparentemente misteriosa).

Assunta da molti scrittori, come Volponi e Bontempelli, a metafora di un sistema produttivo alienante e dell'esistenza anonimizzante a cui induce la vita nella città contemporanea¹⁴, proprio quest'ultima – con i suoi deliri e la sua chiusura nei confronti della realtà – diviene nel XX secolo paradigma della follia nella sua forma più pura¹⁵. Mitizzata e mostrificata dall'immaginario di artisti e persone comuni, essa diviene dunque sinonimo e rappresentazione per antonomasia della malattia mentale stessa, contribuendo così alla sua incomprensione e alla propria stigmatizzazione. Come osserva Susan Goodyear il cinema ha ulteriormente contribuito alla codifica di questo immaginario, fornendo della malattia mentale uno stereotipo indifferenziato e privo di singolarità, quando non completamente scorrelato dalla realtà clinica¹⁶.

¹² Egli assume piuttosto un tono tragico, assolutizzando i suoi personaggi tramite l'uso della metafora. Per lui infatti: «La Campani è un nero e caldo nido di ignominia, cattiveria e vizio». La Marchi invece «è una diavolessa», una «diabolica indovina» che «getta i fiori nell'aria della massima impudicizia», assumendo un carattere quasi allegorico rispetto ad un certo tipo di follia vitalistica, che egli subito dopo descrive (M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, Mondadori, Milano 2023, p. 34).

¹³ J.A. Gili, *Italian Filmmakers. Self Portraits. A Selection of Interviews*, Gremese, Roma 1998, p. 43.

¹⁴ G. Vaccarino, *Scrivere la follia. Matti, depressi e manicomio nella letteratura del Novecento*, EGA, Torino 2007, pp. 131-132.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. S. Goodyear, *Schizophrenia as Metaphor*, Thesis, Concordia University, Montreal 2004.

Anche il film di Bolognini non fa in questo caso eccezione: infetta e intossicante, la follia è portata sullo schermo attraverso un travestitismo grottesco – il quale arriverà al parossismo due anni dopo, con la regia di *Gran bollito* (1977) – come attraverso l'esposizione della nudità femminile e di un erotismo promiscuo, mostrati come sconvenienti e insieme morbosamente attraenti. La promiscuità tematizzata nella pellicola non è in ogni caso soltanto sessuale, estendendosi invece ai labili confini che vorrebbero dividere sani e malati all'interno dell'ospedale, dove le vite trascorrono parallele e i ruoli si confondono. La fragile identità del medico è d'altra parte resa palese fin dal principio, anche attraverso l'eccessivo turbamento da lui manifestato davanti al contatto amoroso tra due malate che, con il loro rapporto saffico, compiono di fatto un atto sovversivo nei confronti dell'egemonia sessuale da lui esercitata all'interno dell'ospedale¹⁷.

Al progressivo ritiro dal mondo del dottor Bonaccorsi corrisponde quindi, come anche in Tobino, una progressiva discesa nella follia, mostrata nel film attraverso il suo fallimento come uomo, inteso nella sua dimensione erotica e professionale, oltre che personale. La malattia che consuma l'animo del Bonaccorsi tra deliri e paranoie, trova nel testo una rappresentazione fisica anche nelle descrizioni dei suoi spazi di vita, caratterizzati dalla presenza di oggetti consunti e logori, a testimonianza di un rimosso¹⁸

¹⁷ Se la sessualità promiscua viene mostrata nel film come funzionale alla soddisfazione dell'erotismo maschile – per quanto passibile di riprovazione sociale –, i rapporti solitari o omosessuali delle ricoverate aprono invece «la possibilità reale di una sessualità femminile indipendente dal maschio» (J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1988, p. 162, traduzione mia). Essi non rispondono ai suoi bisogni, alla sua seduzione, ai suoi stimoli o alle sue minacce, ma soltanto al desiderio, che dimostra così la propria esistenza e autonomia. L'immagine del piacere femminile, «disorienta la categoria storica dominante: la donna come sesso opposto, mistero e oggetto del desiderio maschile» (*ibidem*), mostrandone la natura di costruito illusorio. Tale reale possibilità si configura dunque come perturbante, in quanto capace di mettere in crisi la visione patriarcale della sessualità femminile, la quale vorrebbe quest'ultima come inesistente, se non quando posta a diretto servizio del proprio desiderio. Ancora una volta medico e istituzione finiscono dunque per convergere nell'imporre un medesimo discorso sulla sessualità, teso a normalizzarne la sola espressione genitale ed eterosessuale, patologizzando allo stesso tempo qualsiasi forma alternativa di piacere (M. Foucault, *La volontà di sapere*, Gallimard, Paris 1976, trad. it. P. Pasquino, G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità* 1, Feltrinelli, Milano 2024, p. 93). Come l'istituzione psichiatrica si configura con i suoi dispositivi come centro locale di produzione di sapere/potere sulla sessualità individuale (classificata come normale o deviante), così anche il medico diviene un centro di applicazione del potere sessuale sull'ospedale e sui suoi sottoposti, attraverso il quale esprimere una dominazione totalizzante su entrambi. Sorgono quindi, come necessariamente accade, multiple forme di alleanza e resistenza nei confronti di questo stesso potere, le quali ne pongono in discussione e insieme ne permettono l'esistenza (*ivi*, p. 84). Se da un lato tali forme di resistenza costituiscono un perno di applicazione del potere, il quale non può esistere se non come forma relazionale, l'esistenza di una molteplicità di centri, dotati di un controdiscorso alternativo al discorso di verità portato avanti dall'istituzione e potenzialmente capace di destituirlo rende possibile l'immediato emergere di altre forme di potere/sapere al momento della sua decadenza (*ivi*, pp. 88, 91).

¹⁸ Al contrario di quanto accade con quelli che, seppur inutilizzati o consunti, divengono per Francesco Orlando oggetti di «devozione» o «pellegrinaggio sentimentale» da parte dell'individuo (F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi*

nascosto sotto la frugalità da uomo di scienza, lontano dai vezzi e dalle comodità mondane. Sono forse proprio le soluzioni architettoniche e d'arredo l'aspetto del film a conservare maggiore aderenza rispetto al testo tobiniano: girato tra gli esterni del Manicomio di San Salvi, a Firenze, e gli interni dell'abbandonato Istituto San Michele, a Roma, *Per le antiche scale* riproduce in maniera accurata l'atmosfera di spoglia obsolescenza degli ambienti, sottolineando non soltanto la corruzione morale del medico, ma anche le misere condizioni materiali in cui erano detenuti gli abitanti di queste strutture.

La rappresentazione per immagini che Bolognini costruisce all'interno della sua opera non si ferma però agli ambienti ospedalieri. Per sua stessa dichiarazione, d'altra parte, la l'intenzione del film non è quella di descrivere la vita manicomiale, ma di rivolgere il suo sguardo verso quello che egli definisce il «vero mistero della follia»¹⁹, capace di travalicare ogni spiegazione politica e sociale²⁰.

Nel tentativo di ritrarre la follia egli si concentra dunque sui corpi e sui comportamenti degli uomini (ma soprattutto delle donne) che popolano la pellicola: ne risulta una raccolta di immagini stereotipate, nelle pose e negli atteggiamenti. È infatti la violenza – perdonata ed anzi consacrata nel solo sesso maschile – insieme alla sessualità promiscua – in particolar modo quando caratterizzata da una spiccata dimensione auto o omoerotica –, a connotare la pazzia femminile agli occhi del regista. Influenzata dal delirio di negazione di un federale giunto da poco in manicomio, la discesa nella follia più profonda viene anticipata in Gianna (che si occupava di fiori e animali con affetto quasi morboso, esprimendo nel suo quotidiano un erotismo traboccante) dall'uccisione di un pulcino: il suo è dunque un nichilismo affettivo, che si abbandona alla negazione della cura, la cui etica caratterizza un'esistenza femminile codificata come sempre volta al sacrificio per gli altri. Tutti i suoi comportamenti sono a questo punto letti dal regista attraverso la patologia: l'accumulo di fascine, interpretato da Tobino come espressione della «dedizione a un'altra persona»²¹, di «un'abitudine di tutte le donne»²² alla cura della casa e dell'altro (esse sarebbero infatti servite in inverno al riscaldamento delle stanze dei medici) è ribaltato nel proprio significato, divenendo in Bolognini segno di una premeditazione incendiaria e distruttiva, rivolta verso l'intero ospedale.

Se da un lato ciò non stupisce – gli studi sulla rappresentazione mass mediale della follia (e della schizofrenia nello specifico) sottolineano infatti come gli individui affetti

inabitati e tesori nascosti, Einaudi, Torino 1993, p. 133) gli arredi della stanza raccontano di un'antichità logora, priva della capacità di trasmettere una memoria affettiva, alla quale si sostituisce invece un senso di corruzione e degrado che stimola il rifiuto che si proverebbe di fronte ad un corpo in putrefazione.

¹⁹ J.A. Gili, *op. cit.*, p. 44, traduzione mia.

²⁰ «A woman living in poverty, beaten by her husband, doesn't go mad. But then, another woman in the same conditions – husband, children, poverty – does go insane. So, what I mean is there isn't such a simple link between madness and social factors. There are some cases that are a true mystery, and this was what interested to me» (*ivi*, p. 44). Come si vedrà successivamente, tale posizionamento è espresso in termini simili dal personaggio del Dottor Bonaccorsi.

²¹ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 114.

²² *Ivi*, p. 115.

da una grave forma di disagio psichico vengano spesso rappresentati come violenti e pericolosi, nonostante esistano evidenze scientifiche a dimostrare l'inconsistenza di tale correlazione²³ – è d'altra parte possibile ipotizzare come l'inserimento di questa sotto-trama non sia per il regista frutto di una semplice adesione acritica al senso comune. Il concomitante arrivo in ospedale del federale e della dottoressa Anna sembrerebbe infatti non essere casuale: se anche ne *Le libere donne di Magliano* la ricaduta della malata è innescata dall'arrivo di una giovane dottoressa, la cui figura non riveste però altra rilevanza²⁴, entrambi i personaggi sono caratterizzati innanzitutto dall'essere portatori di una negazione capace di rompere gli equilibri esistenti tra le mura dell'ospedale. Mentre il federale nega l'esistenza del mondo, Anna nega non soltanto l'esistenza della follia, ma anche l'incontestabilità di un modello femminile sottomesso e iper-sessualizzato. La rinuncia al ruolo precostituito (di folle e di donna) da parte di Gianna può essere dunque letta attraverso questa seconda interpretazione.

L'ambigua posizione ricoperta nella pellicola dalla giovane dottoressa non sembra tra l'altro in contraddizione con lo spirito che anima l'intera opera di Tobino. Alla visione riformistica e anti-psichiatrica di cui si fa portatrice Anna guarda infatti con diffidenza lo stesso scrittore, accusandone i sostenitori di «sdrammatizzare la pazzia, dichiararla non pericolosa, affermare che non esiste»²⁵, tanto da arrivare, quando fosse impossibile negarla, ad accusare «la società [di essere] la profonda causa delle malattie mentali»²⁶. Diviene così più facile comprendere quali motivazioni abbiano spinto Bolognini a concedere così largo spazio ad un personaggio di propria invenzione. Se la follia è per Tobino «ovattata, dissimulata, intontita, mascherata»²⁷ dai farmaci, essa è allo stesso modo repressa nei suoi eccessi vitalistici dall'agire della dottoressa, accusata di voler “normalizzare” i folli, incapace di amarli ed accettarli per ciò che veramente sono.

Nonostante ciò è proprio tramite il personaggio di Anna ad essere introdotto in maniera antologica il ritratto di Rita e Cora. Se il nome della prima nasconde il personaggio tobiniano della Fratesi²⁸, percossa dal marito tutte le notti e forse proprio per questo rinchiusa in manicomio, la seconda mantiene invece lo stesso pseudonimo utilizzato ne *Le libere donne di Magliano*, rendendone ancor più semplice l'individuazione. Ad essere

²³ C. Holmberg, *Schizophrenia in Print, Digital, and Audiovisual Media. Trends, Topics, and Results from an Anti-Stigma Intervention Targeting Media Professionals*, «Schizophrenia Bulletin Open», IV (2023), n. 1, <https://doi.org/10.1093/schizbullopen/sgad018>.

²⁴ Il personaggio di Anna, seppur totalmente assente nei racconti di *Per le antiche scale*, è infatti ricolleghibile, seppur parzialmente, al personaggio della «bionda dottoressa specialista in fisiologia» (p. 112) citata da Tobino ne *Le libere donne di Magliano*.

²⁵ M. Tobino, *Per le antiche scale*, cit., p. 81.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 33.

²⁸ I dati biografici della Fratesi, e quindi della Rita del film di Bolognini, trovano una loro corrispondenza nella realtà in una delle cartelle cliniche del manicomio di Magliano, luogo nel quale scrittore ha operato come psichiatra. La paziente, di cui è ovviamente stato variato il nome, sebbene in una sola lettera, è infatti in questo caso chiaramente riconoscibile (ASLu, *Ex ospedale Psichiatrico di Magliano*, cartelle cliniche, b. 513, fasc. 113, reg. 14108).

ipotizzato da Anna, che ne riporta le anamnesi, è il ruolo delle esperienze personali e delle dinamiche ambientali nel manifestarsi della follia: per Cora il manicomio sarebbe infatti il luogo dell'abbandono delle proprie responsabilità, unico all'interno del quale sia per lei possibile risolvere la contraddizione di un'ambiente familiare di estrazione criminale, rispetto al quale sentiva la propria estraneità. Solo nel manicomio le è concesso di non temere l'espressione della violenza – alla quale è stata educata – così come dell'affetto.

Conclusioni: il manicomio e il potere

Attraverso episodi e personaggi, Bolognini cerca dunque di comprimere la frammentarietà che caratterizza *Le libere donne di Magliano* così come *Per le antiche scale* all'interno di un unico prodotto coeso: sulla trama lineare tratta, con molte libertà, dal primo racconto della raccolta, egli innesta quindi quelli che, più che a *tranche de vie*, appaiono simili a sbazzati ritratti impressionistici, portando sullo schermo – spesso tramite l'uso di pochi fotogrammi e di ancor meno numerose frasi – i personaggi da lui ritenuti maggiormente interessanti.

Tale inclinazione pittorica, già osservata da registi come Luca Verdone²⁹ e poi riconfermata dallo stesso Bolognini³⁰, si realizza a livello visivo attraverso la fotografia di Ennio Guarnieri. È infatti anche attraverso un sapiente uso della luce che le figure umane assumono nel film l'apparenza manierata del soggetto dipinto, come accade nel caso di Francesca. Moglie del direttore e amante di Bonaccorsi, il suo personaggio fa la sua comparsa nei primi minuti di girato (ancor prima dei titoli di testa) per poi suicidarsi poco prima della sua fine.

Le stesse inquadrature sembrano restituire, attraverso l'uso di schemi ben riconoscibili e codificati, una volontà di resa pittorica connotata in questo senso. Lo sguardo laterale e perso nel vuoto, così come il corpo leggermente reclinato della donna, sembrano infatti riprodurre la configurazione tipica di numerose rappresentazioni della malinconia che si sono succedute nel tempo. Come sostiene anche Gilman Sander, infatti:

The position of the figure of melancholy becomes one of the key images in characterizing mental illness. The seated figure, its eyes cast down, its hand grasped to its face, seems to be closed within itself. It is oblivious to the world, cut off from it.³¹

Altri personaggi denunciano ugualmente, anche attraverso l'uso del primo piano e

²⁹ L. Verdone, *Bolognini, il "Macchiaiolo"*, in A. Baldi et al. (a cura di), *op. cit.*, p. 95.

³⁰ M. Bolognini, *Testimonianze*, in A. Frintino, P. M. De Santi (a cura di), *Mauro Bolognini. Cinema tra letteratura, pittura e musica: restauro del film*, La Viaccia, Brigata del Leoncino (Pistoia) 1996, p. 109.

³¹ S.L. Gilman, *Seeing the Insane*, John Wiley & Sons, New York 1982, p. 12.

la rarefazione dell'inquadratura³², un approccio ritrattistico alla fotografia cinematografica, arrivando talvolta a suggerire parallelismi con l'arte pittorica. A uno di questi personaggi, viene affidata una delle più lunghe considerazioni sulla follia pronunciate nel film da un ricoverato. Benché le origini e la natura della stessa siano al centro di molti dialoghi, la maggior parte di questi si svolgono infatti tra i "sani", costantemente impegnati a ridefinire ed enunciare i confini, in un nevrotico tentativo di auto-rassicurazione. La distinzione tra normalità e malattia sembra però farsi porosa all'interno delle mura ospedaliere, dove l'esistenza trascorre in una promiscuità manifesta, che vede gli ex-ricoverati sfruttati come infermieri e inservienti da uomini e donne incapaci di vivere senza tentare di imporre il proprio predominio su persone e cose.

Al di là della rappresentazione della follia, e della novecentesca tematizzazione dell'indistinguibilità tra questa e la vita contemporanea, sono infatti le articolazioni dei rapporti di potere tra personaggi ad emergere in maniera particolare all'interno della pellicola. Nel suo interpretare liberamente le opere di ambientazione manicomiale fino ad allora scritte da Tobino, Bolognini mostra così una sua personale lettura dei rapporti di forza che regolano la società: coloro che non riescono a mantenersi all'interno di questi – imponendosi o sottomettendosi completamente – sono destinati ad essere classificati come folli.

Ciò è dimostrato dal caso di Gianna, trattata – nonostante la passata diagnosi e alcune sue particolarità comportamentali – come una qualunque domestica fino a quando disposta a prestarsi al ruolo di servizio e cura al quale è stata assegnata, ma subito ricacciata al proprio status di malata mentale non appena tenti di sottrarvisi. È questo il destino che, in ultimo, colpisce anche il dottor Bonaccorsi: perso il suo potere totalitario sull'ospedale, ma allo stesso tempo incapace di reinserirsi al suo interno in una posizione subalterna, egli non può fare altro che fuggire in un esilio volontario, unica alternativa al suicidio scelto invece da Francesca.

Bibliografia

- ASLu, *Ex ospedale Psichiatrico di Maggiano*, cartelle cliniche, b. 513, fasc. 113, reg. 14108.
 Bolognini, M., *Intervista a Bolognini* (ottobre 1990), in A. Baldi *et al.* (a cura di), *Mauro Bolognini. Il fascino della forma*, ANCCI, Roma 1996.
 Id., *Testimonianze*, in A. Frintino, P. M. De Santi (a cura di), *Mauro Bolognini. Cinema tra letteratura, pittura e musica: restauro del film*, La Viaccia, Brigata del Leoncino (Pistoia) 1996.
 Clifford, J., *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1988.

³² Così come la intende Gilles Deleuze ne *L'immagine-movimento* (1984). Immagini rarefatte sono ad esempio quelle in cui, all'interno dell'inquadratura, sono presenti pochi elementi, mentre l'accento è posto su un solo soggetto. Sebbene strutturalmente e semanticamente diverse, sono rarefatte anche immagini prive di certi sotto-insiemi di elementi, come i paesaggi o gli interni svuotati, o, all'estremo, lo schermo completamente bianco o completamente nero (G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1984, trad. it. J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano, 1984, p. 25).

- Deleuze, G., *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1984, trad. it. J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano, 1984.
- Fellini, F., *Les Femmes Libres de Magliano*, «Cahiers du Cinéma», (1957), n. 68, pp. 9-14.
- Foucault, M., *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, Gallimard, Paris 2003, trad. it. M. Bertani, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2015.
- Id., *La volontà de savoir*, Gallimard, Paris 1976, trad. it. P. Pasquino, G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2024.
- Gili, J.A., *Italian Filmmakers. Self Portraits. A Selection of Interviews*, Gremese, Roma 1998.
- Gilman, S.L., *Seeing the Insane*, John Wiley & Sons, New York 1982.
- Holmberg, C., *Schizophrenia in Print, Digital, and Audiovisual Media. Trends, Topics, and Results from an Anti-Stigma Intervention Targeting Media Professionals*, «Schizophrenia Bulletin Open», IV (2023), n. 1, <https://doi.org/10.1093/schizbullopen/sgad018>.
- Orlando, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.
- Tobino, M., *Per le antiche scale*, Mondadori, Milano 2004.
- Id., *Le libere donne di Magliano*, Mondadori, Milano 2023.
- Vaccarino, G., *Scrivere la follia. Matti, depressi e manicomio nella letteratura del Novecento*, EGA, Torino 2007.
- Verdone, L., *Bolognini, il "Macchiaiolo"*, in A. Baldi et al. (a cura di), *Mauro Bolognini. Il fascino della forma*, ANCCI, Roma 1996.

Filmografia

- Bolognini, M. (dir.), *Per le antiche scale*, Italian International Film, Roma 1975.

«The comfort in being sad»: *Frances di Graeme Clifford e l'eziologia del fallimento*

Fiorenzo Iuliano

Ti ricovereremo in un bel posto, vedrai» disse Morgen parlando di nuovo piano, anche se la voce ancora le vibrava. «In un istituto, un manicomio, un superbordello dove potrai smontarti e rimontarti come un maledetto puzzle, con tutti quei bei dottori attorno che ti applaudiranno quando ti frazionerai in tanti appartamenti, e quelle gentili infermiere che ti daranno le carezzine sulla testa quando diventerete in sedici e sghignazzeranno e ti porteranno via e ti chiuderanno a chiave e io mi sarò liberata di te e il mondo si sarà liberato di te, e il tuo caro dottore si sarà liberato di te, e l'universo sarà un posto migliore quando tu andrai a spaccarti in privato. Anzi, sai che ti dico? Tanto per farti felice, potrei prendere quelle tue carrettate di soldi e comprarmi un ettaro di terreno paludoso che poi farò scavare, e tutto il fango lo farò rovesciare sulla tomba della tua compianta madre, così tutti sapranno cosa penso di quello che ci ha fatto, a te e a me.

Shirley Jackson, *Lizzie*

Nel 1993 la band *grunge* Nirvana, all'epoca all'apice della propria notorietà, pubblicava un album, *In Utero*, che includeva tra gli altri brani *Frances Farmer Will Have Her Revenge on Seattle*. Il brano celebrava una delle personalità più controverse originarie della città di Seattle, l'attrice Frances Farmer, considerata negli anni Trenta e Quaranta «la più promettente tra le grandi attrici del paese, spesso paragonata a Greta Garbo e Audrey Hepburn»¹, e poi condannata a un declino inesorabile a seguito dei trattamenti subiti durante una serie di ricoveri in cliniche psichiatriche. Le parole urlate da Kurt Cobain, e l'insistente ritornello, «I miss the comfort in being sad», che ho voluto scegliere come titolo per queste pagine, hanno elevato al rango di icona una donna la cui vicenda biografica, ampiamente documentata, è a conti fatti la storia di un fallimento. Nella cupa e rabbiosa evocazione che il brano (e la sottocultura *grunge*) ne fa, la vita di Frances Farmer racchiude e sintetizza la parabola dolente di chiunque abbia cercato di ribellarsi al conformismo della società americana e alla fine sia stato costretto a soccom-

¹ W. Arnold, *Shadowland*, McGraw-Hill, New York 1978, p. 14. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

bere, schiacciato da meccanismi e apparati di repressione e controllo talmente forti da annichilire qualsiasi tentativo di insubordinazione.

Nel 1982 la storia di Farmer era stata raccontata nel film *Frances*², diretto da Graeme Clifford, a sua volta ispirato a *Shadowland*, biografia dell'attrice pubblicata da William Arnold nel 1978. La storia raccontata dal film ripercorre la vita di Farmer. Da Seattle, dove era nata nel 1913 e in cui si era distinta sin dal liceo scrivendo un tema, ritenuto a dir poco scandaloso, sulla morte di Dio – che le era valso comunque un riconoscimento pubblico e non solo la disapprovazione della borghesia cittadina benpensante – era arrivata a Hollywood come giovane promessa del cinema, già tuttavia acclamata dal pubblico e dalla critica. I riscontri positivi ottenuti in campo artistico non erano riusciti però a intaccarne lo spirito ribelle: interessata più al teatro che al cinema, impegnata in politica a sostegno dei repubblicani durante la guerra civile in Spagna, Frances comincia a subire il boicottaggio dell'industria cinematografica nazionale. Le sue reazioni ostili a ogni tentativo censorio o a ogni azione discriminatoria subita, unite a comportamenti sempre meno controllabili (l'abuso di alcool, la ribellione agli agenti di polizia che la fermano in uno stato di evidente alterazione), sono la causa del suo primo arresto. Seguono quindi gli internamenti che la portano, nel corso degli anni, a subire i trattamenti violenti e degradanti all'interno degli ospedali psichiatrici. Qui Frances subisce una massiccia terapia farmacologica per poi essere ripetutamente sottoposta a elettroshock e infine alla lobotomia.

Al libro di William Arnold era stata contestata la verosimiglianza, specie per quello che riguarda i trattamenti psichiatrici subiti da Farmer, che vengono ripresi in maniera scrupolosa nel film di Clifford. Pare che infatti le crudeltà e gli abusi che la donna subisce da medici, infermieri e studiosi, mostrati in numerose scene del film, non siano in realtà mai avvenuti, come pare non sia mai stata praticata la lobotomia che rende Frances, alla fine del film, una persona completamente diversa da quello che era stata in tutta la sua vita. Dopo i titoli di coda, una nota inserita a seguito delle richieste del California Department of Mental Health vale come inequivocabile presa di distanze delle istituzioni rispetto ai metodi adottati negli ospedali psichiatrici californiani negli anni Quaranta-Cinquanta, in cui il film è ambientato: «Dagli anni Quaranta in poi notevoli sono stati i progressi nella cura e nel trattamento dei malati di mente. Le condizioni riprovevoli vissute da Frances Farmer non trovano riscontro nel modo in cui oggi viene trattata la malattia mentale». Soprattutto è uno studio di Catherine Parke che nega che ci sia alcuna prova che Frances fosse stata sottoposta a lobotomia. Questa «leggenda» – tale è definita – sarebbe stata messa in circolazione proprio dalla biografia di William Arnold, e poi ripresa, senza nessuna prova, in altre narrazioni biografiche, tra cui il film di Clifford. Che Frances avesse subito la lobotomia è negato, continua Parke, dalla sorella Edith nella biografia *Look Back in Love*³.

L'internamento è in ogni caso parte centrale della vita di Farmer e, di riflesso, del film

² *Frances*, diretto da G. Clifford, EMI Films e Brookfilms, 1982.

³ C. Parke, *Thank You. Toward a Buddhist Life of Frances Farmer (1913-1970)*, «a/b: Auto/Biography Studies», XXVI (2011), n. 1, pp. 91-117, pp. 97-98.

di Clifford. Non intendo soffermarmi sulla controversia in merito all'attendibilità delle fonti utilizzate da entrambi. Mi interessa invece capire in che modo, attraverso la puntigliosa e dettagliata esplorazione degli apparati repressivi con cui la società americana, prima e dopo la Seconda guerra mondiale, provava a contenere ogni manifestazione di indisciplina o di ribellione, il film riesca a trasformare la sua protagonista nell'icona tragica che tanto aveva colpito Kurt Cobain, al punto di farlo sentire accomunato a lei in quanto entrambi vittime del conformismo e della repressione delle istituzioni nazionali, a cominciare dalla famiglia e dalla società della profonda provincia degli Stati Uniti, fino agli apparati medico-legali di stato.

Il film di Clifford riesce a illustrare in maniera convincente il progressivo slittamento di Frances tra i diversi ruoli e significati che alla sua figura pubblica sono stati attribuiti nel corso della sua tormentata esistenza: eroina, ribelle, vittima, martire, e infine icona. A pagare le spese di questa reiterata appropriazione simbolica è Frances stessa, costretta a sacrificare sé stessa, i propri desideri e le proprie aspirazioni a una serie di luoghi simbolici che, di volta in volta, le è implicitamente chiesto di abbracciare o di rigettare. Icona esibita, ostentata, portata ripetutamente in scena, desiderata o disprezzata, Frances è poi mortificata, violata e violentata da quelle stesse istituzioni che si presentano come garanti della sua salute mentale e perfino della sua salvezza morale e spirituale, oltre che della salvezza morale e spirituale della nazione. La sua parabola esistenziale si chiude con una dolente ammissione – «Se si è trattati come pazienti, si è indotti a comportarsi come tali»⁴ – che conferma la pervasività del potere e la sua capacità di esercitare pieno controllo sugli individui attraverso le sue istituzioni mediche e psichiatriche. Queste ultime, infatti, più che occuparsi della cura dei malati, hanno il compito di identificarli e inquadrarli come soggetti estranei al corpo sano della nazione, in modo che possano poi essere rieducati e ricondotti nei ranghi. La ragazza ribelle che osava parlare della morte di Dio è ritratta nella conclusione del film come una donna matura, costretta suo malgrado (a seguito dei trattamenti ricevuti che l'hanno radicalmente trasformata) a riconoscere la propria avvenuta redenzione. Se il protratto ostracismo subito a tutti i livelli – familiare, professionale, mediatico – l'avevano gradualmente privata della forza e della volontà di ribellione che avevano messo in moto la sua attività artistica e il suo impegno politico, i trattamenti in manicomio le hanno sottratto ogni residuo di autonomia psichica ed emotiva, rendendola il prototipo della perfetta cittadina americana, tanto più rispettabile perché compiutamente addomesticata e alienata.

Nella parabola fallimentare della vita di Frances l'internamento non figura come un trauma violento che interrompe e frantuma un'esistenza altrimenti serena e pacificata. Al contrario, e nonostante la brutalità delle cure, l'internamento è presentato come l'inevitabile (per quanto tragica) evoluzione dello stesso processo di alienazione messo in atto da altre strutture repressive, quali la famiglia, l'industria cinematografica, il sistema mediatico, che si traduce nella subita espropriazione della propria immagine pubblica e poi del proprio corpo. Due tra le scene più disturbanti del film – quella in cui il corpo di Frances è offerto ai soldati della base militare vicina al manicomio perché possano

⁴ «If you get treated like a patient, you are apt to act like one».

abusarne sessualmente e quella in cui è presentato come cavia vivente a un consesso di medici in modo che venga su di esso praticata la lobotomia – sono paradossalmente equivalenti. I luoghi dell'internamento producono un'appropriazione del corpo di Frances da parte di soggetti istituzionali che, nel film, è resa attraverso gradi diversi di esposizione pubblica della sua immagine. C'è un corpo pienamente visibile, offerto allo sguardo panottico della scienza medica che ha lo scopo dichiarato e ufficiale di scrutarne il funzionamento e le reazioni, e un corpo invisibile, sottratto allo sguardo pubblico ma ridotto, all'interno dello stesso spazio clinico, a puro oggetto di piacere. In entrambi i casi, è lo sguardo di Frances a essere diretto altrove, sottratto a qualsiasi interazione con gli altri protagonisti o perfino con gli spettatori, e proiettato all'esterno del campo scopico, a testimonianza di un processo di alienazione ormai avvenuto che rende la macchina infernale dell'internamento psichiatrico uno strumento di violenza e di abuso analogo allo sfruttamento sessuale.

Il film si sofferma su un altro aspetto fondamentale della vicenda di Farmer, chiamando in causa non solo il suo ruolo di paziente psichiatrica sottoposta a trattamenti inumani – per quanto assolutamente fedeli alle terapie, farmacologiche e non, somministrate ai degenti tra gli anni Quaranta e Cinquanta – ma di donna⁵. Pur mettendo ripetutamente in luce la natura sessuata del corpo di Frances e della sua stessa immagine pubblica, il film infatti produce uno scarto cruciale rispetto al modo in cui, in passato, la malattia mentale è stata narrata quando la paziente/vittima era una donna. Una lunga tradizione della storia delle malattie psichiche ha confinato le patologie, se riscontrate nelle donne, alla sfera intima, quella della sessualità e del rapporto con gli uomini. Il corpo femminile è stato a lungo «analizzato – qualificato e squalificato – come corpo integralmente saturo di sessualità»⁶. L'esperienza di una sessualità ingombrante e ingestibile, cifra distintiva dell'identità femminile proprio perché sarebbe sempre mancata alle donne qualsiasi intrinseca capacità di autocontrollo (prerogativa della lucida razionalità maschile), si trasforma inevitabilmente in condizione patologica. L'immaginario letterario degli Stati Uniti ha offerto più di un esempio a conferma di questo assunto. Dal racconto più celebre sul disagio psichico al femminile, *The Yellow Wallpaper* di Charlotte Perkins Gilman del 1892, fino a *The Bell Jar*, romanzo autobiografico che Sylvia Plath pubblica sotto pseudonimo nel 1963 e che fa esplicito riferimento a un'esperienza di internamento subita dalla protagonista qualche anno dopo gli anni in cui Frances era stata ricoverata, il filo conduttore che lega queste storie è il medesimo: le donne vengono identificate come malate di mente – e quindi chiuse in casa oppure internate in strutture mediche e sottoposte a trattamenti violenti (dall'elettroshock alla lobotomia) – *in quanto* donne. La condizione femminile, inevitabilmente e perfino in buona fede stereotipata come ipersensibile, fragile, gravata dai condizionamenti di sistemi sociali che attuano

⁵ Per una breve rassegna dei trattamenti clinici inflitti ai malati di mente tra gli anni Trenta e Cinquanta rinvio al volume di Edward Shorter, *A History of Psychiatry. From the Era of the Asylum to the Age of Prozac*, Wiley & Sons, New York 1997, pp. 207-228.

⁶ M. Foucault, *La volontà di sapere*, Gallimard, Paris 1976 (trad. it. di P. Pasquino, G. Procacci, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 92).

modelli prescrittivi sempre rigidi e sempre uguali, è, in ultima analisi, la causa della follia e quindi dell'internamento. Non sono mancate le letture che hanno collocato il film di Clifford in questa tradizione e lo hanno criticato come un film anti-femminista, che, attraverso la vittimizzazione di Frances, arriva a supportare quella stessa ideologia patriarcale che pure pare voglia attaccare, negando o ridicolizzando la pur rivendicata autonomia della protagonista⁷. Gli studi di Kathleen Waites e di Gary Storhoff, per esempio, si soffermano sul modo in cui la vicenda individuale di Frances – che il film ritrarrebbe come «una donna adulta emotivamente disturbata, nei confronti della quale [sua madre] declina ogni responsabilità diretta»⁸ – sia stata raccontata mettendone in luce i sottotesti edipici (la «crisi edipica irrisolta» che avrebbe impedito a Frances di instaurare una relazione sentimentale sana e appagante e innescato la competizione con sua madre per conquistare l'amore del padre⁹), e soprattutto evidenziando la sua natura di vittima inerme, e proprio per questo motivo oggetto dell'accanimento delle istituzioni psichiatriche. La riduzione di Frances a questo ruolo sarebbe poi confermata dall'importanza che nel film viene attribuita alla figura del giornalista Harry York, l'unico ad avere preso a cuore la sua vicenda e l'unico che avrebbe potuto liberarla e riscattarla se solo Frances si fosse affidata a lui. Come scrive Waites, «il film vuole farci credere che un semplice «sì» a Harry avrebbe risparmiato a Frances la sua tragica fine. Dicendo «no» all'uomo che l'avrebbe salvata grazie al suo amore, fallisce come donna e si rende artefice del proprio destino»¹⁰. La predominanza di York nella ricostruzione della vita di Frances offerta da Clifford viene contestata perfino nell'uso insistito del *voice over*, nel quale è la voce di Harry a raccontare alcuni dei momenti più significativi dell'intera vicenda¹¹. Questa e altre scelte analoghe operate dal film priverebbero Frances di ogni individualità e confermerebbero il più trito degli stereotipi di genere: non c'è soggettività autenticamente libera e meno che mai rivoluzionaria che non si affermi attraverso il ruolo attivo di un protagonista maschile. Per questo motivo, il film avvalorerebbe il vecchio assunto che l'intrinseca fragilità femminile di Frances sia la causa primaria del suo disagio mentale, mentre il suo patologico rifiuto di Harry – patologico proprio perché frutto di condizionamenti psichici profondi, causati da un'altra donna, sua madre – sia all'origine del suo declino.

Per quanto non del tutto peregrine, mi pare che queste critiche non facciano giustizia alla complessità del film, nel quale al contrario la riduzione di Frances alla sola sfera privata e al ruolo di donna a cui viene sottratta ogni forma di *agency* è quanto meno secondaria. La narrazione del film, infatti, non si limita alla pura ricostruzione della vita della protagonista e delle sue vicende sentimentali. C'è una dimensione corale che gli studi di

⁷ K.J. Waites, *Graeme Clifford's Biopic, Frances (1982). Once a Failed Lady, Twice Indicted*, «Literature/Film Quarterly», XXXIII (2005), n. 1, pp. 12-19, p. 13.

⁸ G. Storhoff, *Icon and History in Frances*, «Literature/Film Quarterly», XXIII (1995), n. 4, pp. 266-272, p. 267.

⁹ *Ivi*, p. 269.

¹⁰ K.J. Waites, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ G. Storhoff, *op. cit.*, p. 268.

Waites e di Storhoff ignorano, e che colloca Frances in un quadro più ampio. In questo senso, il suo ruolo, più che quello di vittima inerme di macchinazioni repressive che solo l'eroe maschile può sventare, si diluisce in un vissuto collettivo di cui è una sorta di appendice metonimica. Questa operazione non è propria solo del film, ma caratterizza la creazione di Frances Farmer come personaggio pubblico così come viene recepito e idealizzato, fino a essere trasformato nell'icona transgenerazionale di cui dicevo prima, e fa slittare il piano della patologizzazione dalla dimensione privata a quella pubblica.

Frances è curata e internata non tanto perché donna, ma in quanto corpo politico che si pone come soggetto antagonista rispetto alla struttura sociale degli Stati Uniti. Da qui la natura autenticamente fallimentare della storia: quella di Frances è la sorte che tocca a chiunque intacchi i dispositivi di potere e le conseguenti narrazioni prodotte dall'ideologia nazionale. Questa politicizzazione – senz'altro più sorprendente proprio perché incarnata da un soggetto femminile – si innesta in una serie di discorsi che la società americana aveva prodotto nel corso degli anni, e la storia di Frances si approssima a queste narrazioni collettive fino a realizzare una sovrapposizione quasi perfetta tra la figura della protagonista e la vicenda di una intera comunità, locale e nazionale. Mi limito a citare solo due tra le tante possibili pratiche discorsive prese in considerazione da Clifford, che hanno a che vedere, rispettivamente, con le dinamiche sociali e politiche dello stato di Washington e poi, più in generale, con la storia dell'internamento psichiatrico negli Stati Uniti nella sua totalità.

Il pericolo incarnato da Frances va innanzitutto ricondotto alla minaccia che la cultura *mainstream* americana ha, per anni, individuato nella città in cui la storia prende le mosse. La Seattle di Frances è una città di forte tradizione operaia e sindacale. A Seattle si tenne nel 1919 il primo sciopero generale nella storia degli Stati Uniti, che bloccò per cinque giorni la città; nel 1936, uno dei leader del Partito democratico scriveva sarcastico che gli Stati Uniti erano composti da «47 stati più la repubblica sovietica di Washington»¹², chiaro riferimento alla popolarità del pensiero socialista e al radicamento delle associazioni politiche e sindacali nello stato e nella sua città più importante. La storia di Frances, per quanto nel film non sia sempre immediatamente visibile, è una storia di Seattle e di quel «disease-covered Puget Sound», come lo definisce Kurt Cobain, che aveva nel corso degli anni gradualmente marginalizzato la sua vivace scena politica e militante per cedere ai dettami più vietati del conformismo nazionale. Come scrive Arnold in *Shadowland*,

questa tragedia ha poco a che fare con Hollywood e si è consumata quasi interamente dove è iniziata: nella città di Seattle, Washington. Frances Farmer è nata a Seattle. È diventata un personaggio controverso a livello nazionale quando era una studentessa a Seattle. Continuava a tornare a Seattle come star del cinema. Alla fine, fu internata in quella città.¹³

¹² "Communism in Washington State. History and Memory Project", <https://depts.washington.edu/labhist/cppproject/>

¹³ W. Arnold, *op. cit.*, p. 17.

Frances viene percepita come una mina vagante soggetta alle influenze nefaste di un pensiero politico che, nella sua città, aveva trovato numerosi proseliti ed era più temibile che altrove negli Stati Uniti. La più grande delle accuse che le vengono infatti rivolte è quella di essere portatrice di idee antinazionali che inevitabilmente guardano al socialismo e alla URSS rivoluzionaria come punto di riferimento. Il primo riconoscimento ufficiale che arriva all'allora giovanissima attrice non è Hollywood, ma un viaggio in Unione Sovietica, suo vero primo viatico per la celebrità e primo vero motivo di gratificazione individuale. È all'URSS che, nelle prospettive di Frances, dovranno seguire New York e poi Londra – e solo dopo, e quasi contro la sua stessa volontà, Hollywood. Frances, quindi, è per molti la portatrice di una minaccia che, resa più forte grazie al clima culturale di una città così incline alla mobilitazione politica e sindacale, può solo essere neutralizzata attraverso la via repressiva. La medicalizzazione diventa quindi un antidoto all'insubordinazione ideologica più che a quella psichica, una strategia finalizzata, per dirla con Foucault, «a psichiatrizzare tutta una serie di condotte, di turbamenti, di disordini, di minacce, di pericoli [...] tutto ciò che è nell'ordine del comportamento e non più del delirio, della demenza o dell'alienazione mentale»¹⁴. Comportamento pubblico e politico, e non solo privato, nonostante le due sfere siano tutt'altro che separate. Le prime avvisaglie di sospetto o di aperta ostilità nei confronti di questa devianza politica si manifestano infatti nell'ambiente familiare e mettono bene in luce l'origine vera della "anomalia" di Frances: «Nessuna delle mie figlie andrà nella Russia comunista» e «Non hai capito che questi giornalisti comunisti ti stanno sfruttando?» sono le frasi che si sente rivolgere brutalmente da sua madre quando annuncia il proprio viaggio in Unione Sovietica. Arnold annota in maniera esplicita, a seguito di lunghe conversazioni avute con gli psichiatri responsabili delle strutture in cui Frances fu internata, che la motivazione politica era, di fatto, la più verosimile tra le possibili cause dell'internamento, tacitamente accettata da tutti e però camuffata con motivazioni di altra natura (l'alcolismo o la ribellione individuale). «Non so se ci fosse una cospirazione reale tra i politici di Seattle e alcuni psichiatri per incarcerare Frances Farmer nel 1944», Arnold ammette, dopo avere però appreso dal dottor Nicholson, allora responsabile delle strutture psichiatriche, che egli stesso «aveva personalmente internato migliaia di individui nei manicomi dello Stato di Washington, molti dei quali avevano chiari disturbi mentali, ma altri erano più semplicemente criminali, anarchici, Wobblies e altri indesiderabili sociali»¹⁵. L'inclusione di Frances in quest'ultima categoria rivela il senso profondo del film, che mette in luce la strumentalizzazione ideologica delle istituzioni di internamento e della scienza medica e psichiatrica, debitamente piegata alle esigenze politiche della nazione in un momento così cruciale come la fase iniziale della Guerra fredda.

La funzione politica dell'internamento, quindi, diventa il punto nevralgico intorno al quale ruota il film, che ripetutamente attacca il ruolo delle strutture mediche e la loro

¹⁴ M. Foucault, *Les Anormaux. Cours au collège de France. 1974-1975*, Seuil/Gallimard, Paris 1999 (trad. it. di V. Marchetti, A. Salomoni, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 134).

¹⁵ W. Arnold, *op. cit.*, p. 177.

capacità di interagire con la realtà esterna, evidenziando la loro vera natura di luoghi di difesa della nazione dal rischio incontrollabile dell'insubordinazione sociale e politica. *Frances* può essere visto come una agile ricostruzione della complessa e spesso contraddittoria storia delle strutture per l'internamento dei malati mentali negli Stati Uniti dai primi anni del Novecento, ed evidenzia come i peggiori danni fatti dalla psichiatria e dalle cure mediche siano stati prodotti non dal rafforzamento della natura repressiva delle strutture cliniche ma, paradossalmente, dal tentativo di integrarle con il resto della società americana. Il processo di professionalizzazione degli psichiatri e la necessità di integrare i malati innanzitutto nelle strutture ospedaliere¹⁶ e poi all'interno della società tutta cominciano a essere percepiti come una necessità sempre più forte a partire dalla *Progressive Era*. Sin dai primi del Novecento, infatti, si diffondeva la convinzione comune che le strutture psichiatriche non dovessero più essere luoghi di confino di tutti i disadattati sociali, respinti ben oltre il perimetro delle città e soggetti a un trattamento sostanzialmente analogo a quello dei detenuti¹⁷. La nuova generazione di psichiatri, desiderosa di differenziarsi dai propri predecessori, teorizzava una stretta osmosi tra cure per i malati di mente e altre cure mediche, per esempio attraverso la creazione di corsie psichiatriche all'interno degli ospedali, e un contatto sempre più ravvicinato tra pazienti psichiatrici e persone sane. Come ricorda Gerald Grob, a partire dalla fine dell'Ottocento viene data importanza alle pratiche mediche al di fuori della clinica:

La fondazione di ospedali per i malati di mente, gli albori di un movimento organizzato per l'igiene mentale, la crescente preoccupazione di fornire servizi di "assistenza" ai pazienti dimessi e una generale apertura nei confronti della libertà condizionata, dei permessi o delle visite domiciliari di prova per facilitare la transizione dei pazienti dall'istituto alla comunità, hanno agito da catalizzatori.¹⁸

Queste lodevoli aspirazioni, però, non erano prive di insidie: in questo modo, infatti, la scienza psichiatrica si caricava di connotazioni ideologiche che la rendevano uno strumento di normalizzazione e di addomesticamento di quegli individui che, per una ragione o l'altra, venivano identificati come anormali. Il compito degli psichiatri, ormai una sorta di «profeti del ventesimo secolo che hanno elevato la scienza e la tecnologia al rango di religione, convinti che l'umanità possieda la saggezza e il potere di raggiungere la perfezione attraverso mezzi istituzionali»¹⁹, non era più solo quello di curare i malati, ma di sanare la società, di armonizzare i malati nel tessuto sano della nazione. La psi-

¹⁶ G.N. Grob, *Mental Illness and American Society, 1875-1940*, Princeton UP, Princeton 1983, pp. 241-242.

¹⁷ È Michel Foucault, nel suo seminario sugli anormali tenuto al College de France nel 1974-75, a tracciare la genesi dell'utilizzo a fini repressivi delle strutture mediche per i malati mentali. Foucault ipotizza addirittura la data precisa in cui questo fenomeno inizia, il 1838, anno in cui in Francia è varata una legge che di fatto sposta l'attenzione dalla capacità dei malati di essere in pieno possesso delle proprie facoltà mentali al loro livello di pericolosità sociale (M. Foucault, *Les Anormaux*, cit., p. 129).

¹⁸ G.N. Grob, *op. cit.*, p. 238.

¹⁹ *Ivi*, p. 235.

chiatria diventa, in altri termini, senz'altro più contigua e aperta alla realtà circostante, e tuttavia proprio per questo subordinata ai dettami e agli imperativi morali, culturali e ideologici di questa stessa realtà, prontamente trasformati in dispositivi clinici. Proprio nel momento in cui, quindi, si teorizzava la necessità di superare la natura puramente repressiva delle strutture di internamento, emergeva la loro vocazione totalizzante: quella di plasmare radicalmente gli individui in modo da normalizzarli e assimilarli completamente ai valori nazionali.

Questa lettura critica della trasformazione delle strutture manicomiali è visibile innanzitutto nella rappresentazione delle cliniche in cui Frances viene in un primo momento internata: strutture accoglienti, ospitali, nelle quali i medici affrontano la paziente con toni suadenti e però ipocritamente paternalistici, imponendo di fatto un regime autoritario e coercitivo. Ed è ancora più visibile nel momento in cui a essere prese di mira non sono più le strutture manicomiali, ma i tentativi di deistituzionalizzazione che, negli Stati Uniti, cominciano a essere praticati a partire dal secondo dopoguerra, a seguito di «una serie di critiche da parte dei mass-media e della stampa popolare e accademica [che] avevano descritto le condizioni orribili e il trattamento disumano dei degenti in alcuni ospedali psichiatrici pubblici statali»²⁰. Dagli anni Cinquanta la psichiatria comincia ad acquisire un volto umano, o almeno a fingere di averne uno. Il numero di medici che lavoravano prevalentemente al di fuori delle strutture ospedaliere superava di gran lunga il numero di quelli che lavoravano al loro interno. Il lavoro svolto negli studi medici e nelle cliniche per la salute mentale diventava in questo modo sempre più pervasivo all'interno della società americana, fino a «permeare la cultura americana» nella sua interezza²¹.

²⁰ D.F. Stroman, *The Disability Rights Movement. From Deinstitutionalization to Self-Determination*, University Press of America, Lanham 2003, p. 127. Stroman colloca la «prima ondata» della deistituzionalizzazione negli Stati Uniti proprio a partire dagli anni Cinquanta. A partire da allora, infatti, il numero dei pazienti negli ospedali psichiatrici cala in maniera continua e considerevole, passando dai quasi 560.000 registrati nel 1955 ai poco più di 56.000 del 1997. Stroman evidenzia anche il nesso profondo tra la mobilitazione sociale e i movimenti che, fin dai primi dell'Ottocento, si erano battuti (con obiettivi talvolta opposti) per trovare una soluzione al problema della collocazione dei malati di mente nella società, e le decisioni della scienza medica e poi dei legislatori in materia (pp. 122-123). Per quanto invece riguarda la deistituzionalizzazione, non è naturalmente possibile anche solo riassumerne qui la storia e le diverse posizioni al riguardo, tanto più che c'è chi mette in discussione che il processo abbia mai avuto luogo. «Che la deistituzionalizzazione sia mai avvenuta resta materia di dibattito», scriveva infatti qualche anno fa il bollettino ufficiale della American Psychiatric Association (J. Geller, *The Rise and Demise of America's Psychiatric Hospitals: A Tale of Dollars Trumping Sense*, «Psychiatric News», LIV (2019), n. 6, pp. 11-12). Per una storia della deistituzionalizzazione negli Stati Uniti rimando a A.E. Parsons, *From Asylum to Prison. Deinstitutionalization and the Rise of Mass Incarceration after 1945*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2018, particolarmente il secondo e terzo capitolo, che si concentrano rispettivamente sugli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Per gli aspetti clinici e l'impatto sulla società delle pratiche di deistituzionalizzazione, invece, mi limito a rinviare ai brevi ma efficaci contributi di Walid Fakhoury e Stefan Priebe, *The process of deinstitutionalization: an international overview*, «Current Opinion in Psychiatry», XV (2002), pp. 187-192, e *Deinstitutionalization and reinstitutionalization: major changes in the provision of mental healthcare*, «Psychiatry», VI (2007), n. 8, pp. 313-316.

²¹ A.E. Parsons, *op. cit.*, p. 54.

Frances mette proprio in luce la finale saldatura ideologica tra scienza medica e psichiatrica – sia che assuma aspetti disumani e mortificanti, sia che invece si doti di strutture e metodi più rispettosi dei pazienti – e altre istituzioni di controllo, a cominciare dalla famiglia tradizionale. In questo senso, il ruolo della madre di Frances, più volte discusso dalla critica, assume un significato inedito. La donna aveva da sempre usato Frances per raggiungere, sia pure in maniera vicaria, una notorietà che le era stata preclusa. Da sempre, pur supportando gli sforzi di affermazione di Frances, si era opposta alle sue bizzarrie, connotate per giunta da sentimenti antinazionali. Vera antagonista della figlia, sua madre è la figura di autorità normativa che non solo cerca di distoglierla dalle pericolose idee politiche di cui pare si stesse alimentando, ma di ricondurla alla dimensione sana e legittima della società americana e dei miti culturali della nazione: fare carriera, diventare una grande attrice attenta alle richieste e alle aspettative dei suoi ammiratori, e dare retrospettivamente lustro alla famiglia e alla sua stessa madre, condannata invece a un'esistenza grigia e anonima. Da una parte, quindi, i riferimenti al comunismo – insieme alle scene, marginali ma assai significative, nelle quali sullo sfondo dei dialoghi tra Frances e i suoi produttori si sentono chiaramente le proteste di operai e lavoratori – possono essere letti come un riferimento al contesto socio-politico, locale e nazionale, degli Stati Uniti dell'epoca. Dall'altra, il suo legame con la madre caratterizza il film come tentativo di identificare la dimensione domestica di Frances – e, per estensione, la famiglia nucleare americana – come cellula primaria dei meccanismi di sorveglianza e controllo messi in atto dalla nazione, perfino nel momento in cui i ruoli di genere sono nuovi rispetto al passato: sono due donne, infatti, a incarnare rispettivamente la potenzialità volutamente inespressa e anzi rifiutata del sogno americano e la volontà autoritaria e repressiva del potere, mossa da una forte istanza di conformismo e normalizzazione.

La madre è la più feroce e convinta carnefice di Frances. È lei la prima fautrice della sua trasformazione in un corpo da esibire, motivo d'orgoglio e di riscatto; è lei che si farà, in seguito, portavoce non richiesta di Frances nei rapporti con la stampa e con il suo pubblico. È soprattutto lei a ottenere il suo internamento, rendendosi di fatto complice dell'intero sistema ospedaliero che trasforma la figlia da donna ribelle, volitiva e coraggiosa, disillusa dalle chimere di Hollywood e impegnata in politica, nella donna conformista, docile e sottomessa ritratta nelle ultime scene del film, costretta a pentirsi delle insubordinazioni politiche giovanili e finalmente integrata in un mondo che l'aveva sempre respinta, e che lei aveva sempre respinto. Rovesciando uno dei modelli più canonici delle narrazioni biografiche americane, che vendono nei padri i depositari dell'autorità e quindi i nemici da combattere, *Frances* dà per acquisita la struttura familiare nella sua interezza, senza distinzioni di ruoli, all'interno del sistema normativo della società americana. La famiglia di Frances diventa la naturale continuazione della clinica, specie attraverso la tenace e ostinata volontà di sua madre di supportare e proseguire lo sforzo dei medici. Per estensione, la famiglia media della provincia americana, la società piccolo-borghese degli Stati Uniti e i suoi piccoli miti culturali – dal successo come ambizione massima dell'individuo all'ossessione ideologica anticomunista – lungi dall'esserne il mero contesto, sono rappresentati come anticipazione prima, e poi succedaneo, della

clinica psichiatrica, dimensioni private e quindi impercettibili all'interno dei grandi mutamenti sociali ma allo stesso tempo teatri di esperimenti non meno crudeli e alienanti di quelli che avvenivano nel chiuso delle strutture mediche. Anche per questo motivo quella della clinica psichiatrica e poi del manicomio è, per *Frances*, un'esperienza dolorosa e perfino tragica, ma, paradossalmente, non traumatica. Se il trauma è, per definizione, l'irruzione di un evento imprevisto e indecifrabile all'interno del vissuto individuale o collettivo, nella storia portata sullo schermo da Clifford la brutalità disumanizzante dell'internamento è al contrario un meccanismo perfettamente intelligibile all'interno di una continuità ininterrotta di strutture di controllo e normalizzazione.

Bibliografia

- “*Communism in Washington State. History and Memory Project*, <https://depts.washington.edu/labhist/cpproject/>
- Arnold, W., *Shadowland*, McGraw-Hill, New York 1978.
- Clifford, G., *Frances*, EMI Films e Brookfilms, 1982.
- Fakhoury, W., Priebe, S., *The process of deinstitutionalization. An international overview*, «Current Opinion in Psychiatry», XV (2002), pp. 187-192.
- Fakhoury, W., Priebe, S., *Deinstitutionalization and reinstitutionalization. Major changes in the provision of mental healthcare*, «Psychiatry», VI (2007), n. 8, pp. 313-316.
- Foucault, M., *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976 (trad. it. di P. Pasquino, G. Procacci, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1997).
- Foucault, M., *Les Anormaux. Cours au collège de France. 1974-1975*, Seuil/Gallimard, Paris 1999 (trad. it. di V. Marchetti, A. Salomoni, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2000).
- Geller, J., *The Rise and Demise of America's Psychiatric Hospitals. A Tale of Dollars Trumping Sense*, in «Psychiatric News», 54 (2019), n. 6, pp. 11-12.
- Grob, G.N., *Mental Illness and American Society, 1875-1940*, Princeton UP, Princeton 1983.
- Parke, C., *Thank You. Toward a Buddhist Life of Frances Farmer (1913-1970)*, «a/b: Auto/Biography Studies», XXVI (2011), n. 1, pp. 91-117.
- Parsons, A.E., *From Asylum to Prison. Deinstitutionalization and the Rise of Mass Incarceration after 1945*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2018.
- Shorter, E., *A History of Psychiatry. From the Era of the Asylum to the Age of Prozac*, Wiley & Sons, New York 1997.
- Storhoff, G., *Icon and History in Frances*, «Literature/Film Quarterly», XXIII (1995), n. 4, pp. 266-272.
- Stroman, D.F., *The Disability Rights Movement. From Deinstitutionalization to Self-Determination*, University Press of America, Lanham 2003.
- Waites, K.J., *Graeme Clifford's Biopic, Frances (1982). Once a Failed Lady, Twice Indicted*, «Literature/Film Quarterly», XXXIII (2005), n. 1, pp. 12-19.

Genere e deistituzionalizzazione. Manicomi e liberazione a Torino tra documentari e documentazione audiovisiva¹

Daniela Adorni, Davide Tabor

Introduzione

Il saggio intende discutere il rapporto tra genere e deistituzionalizzazione nelle produzioni audiovisive realizzate dopo l'approvazione della riforma psichiatrica italiana, analizzando in particolare l'immagine delle donne e la rappresentazione del "femminile" nella lunga deistituzionalizzazione² nel caso di Torino.

Le narrazioni pubbliche del processo di superamento degli ospedali psichiatrici (tra queste anche quelle iconografiche e audiovisive), influenzate dalle pratiche sperimentate nelle diverse realtà locali e dalle memorie individuali e collettive prodotte negli anni, risultano fortemente condizionate da uno sguardo maschile, in cui non mancano volti e voci di donne – degenti, psichiatre, operatrici sociali, infermiere, amministratrici, ecc. –, ma le specificità delle esperienze femminili non modificano radicalmente i caratteri della comunicazione³. Se, come ha scritto la psichiatra Assunta Signorelli, nel manicomio «ciascun oggetto, luogo o persona ha il solo volto, l'immagine della negazione»⁴,

¹ Il saggio è frutto di ricerche e metodologie comuni. L'Introduzione è stata scritta insieme; Daniela Adorni ha particolarmente curato il terzo e il sesto paragrafo (pp. 129-134 e 141-143), Davide Tabor il secondo paragrafo, il quarto e il quinto (pp. 128-129 e 134-141).

² Sul concetto di "lunga deistituzionalizzazione": S. Magagnoli, D. Tabor, *Application and Effects of Italian Law 180, 'The Reform of Psychiatric Care'*, in C. Guareschi, V. Bizzari (a cura di), *Franco Basaglia's Revolution. From the Blue Horse to the Actuality of His Practice*, Springer, Cham 2025, pp. 133-152.

³ Tra anni Settanta e primi anni Ottanta furono tuttavia pubblicati alcuni contributi importanti sul tema: L. Harrison, *Donne povere matte. Inchiesta nell'Ospedale Psichiatrico di Roma*, Edizioni della donna, Cologno monzese 1976; F. Ongaro Basaglia, *Un commento*, in P. Chesler, *Le donne e la pazzia*, Einaudi, Torino 1977, pp. XI-XLI; G. Morandini, ... *E allora mi hanno rinchiusa. Testimonianze dal manicomio femminile*, Bompiani, Milano 1977; F. Ongaro Basaglia, *Una voce. Riflessioni sulla donna*, il Saggiatore, Milano 1978; *Donna e follia*, numero monografico di «Fogli di informazione», LIV-LV (1979); M.G. Cancrini, L. Harrison, *La trappola della follia*, La Nuova Italia, Roma 1983. Di anni successivi invece: F. Ramondino, R. Siebert, A. Signorelli, *In direzione ostinata e contraria*, Tullio Pironti, Napoli 2008; A. Signorelli, *Centro Donna – Salute mentale: una storia di genere*, in Ead. (a cura di), *Praticare la differenza. Donne, psichiatria e potere*, Ediesse, Roma 2015; F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, Einaudi, Torino 2000.

⁴ A. Signorelli, *op. cit.*, p. 87.

quell'omologazione delle persone era orientata da un impianto maschilista che non creava un reale indistinto, ma corpi androgeni, uniformati anche da ciò che le femministe denunciavano essere la medicina "fallocentrica"⁵. Da questa opera di normalizzazione si discostava il percorso di deistituzionalizzazione psichiatrica, nel quale – sosteneva Franco Rotelli – il «problema diventerà non la "guarigione" ma la "emancipazione", non la riparazione ma la riproduzione sociale della gente, altri direbbero il processo di singolarizzazione e ri-singolarizzazione»⁶:

Siamo sempre più convinti che il lavoro terapeutico sia questo lavoro di deistituzionalizzazione volto a ricostruire le persone come attori sociali, a impedirne il soffocamento sotto il ruolo, il comportamento, l'identità stereotipata e introiettata che è la maschera sovradeterminata di malati. Che curare significhi occuparsi, qui e ora, di far sì che si trasformino i modi di vivere, sentendo la sofferenza del paziente, e che insieme si trasformi la sua vita concreta quotidiana.⁷

Le nuove pratiche di cura assumevano quindi un significato più profondo, di «conquista di spazi di salute e benessere ove agire la propria differenza non più diversità»⁸, e nel tempo, come ricorda proprio Signorelli, tra le «differenze possibili a un certo punto si è imposta quella più naturale, la più ovvia forse ma proprio per questo nei luoghi di cura sempre occultata: la "differenza di genere"»⁹. In molti casi e in tante equipe questa convinzione fu però tardiva, anche nell'esperienza italiana più avanzata:

Crediamo di poter dire che allora (negli anni '70-'80), quando a Trieste si lavorava per la rottura del manicomio e dei suoi meccanismi istituzionali, non avevamo la consapevolezza e la cultura di chiamare «qualità femminili» quelle che agivamo. Se da un lato ricostruivamo storie, attenzioni, luoghi dov'era possibile e dignitoso vivere, stimolavamo desideri e complicità, portavamo la normale affettività in luoghi e situazioni di queste da sempre deprivate, dall'altra parte molte di noi furono costrette a imparare a modificare le proprie emozioni per acquisire modalità di riconoscimento e di azione maschili, pena l'essere negate o distrutte. [...] E così, mentre alcune, e noi tra loro, percorrevamo nell'istituzione la logica della parità e dell'omologazione, altre, nel consegnarsi all'analisi, se pur fra donne, di fatto riproducevano l'oggettivazione di sé, sfumavano la loro differenza, e si immergevano nel terreno minato di una psichiatria liberata da tutto tranne che dal suo essere scienza maschile. Così in quegli anni le esperienze di lavoro di donne su donne con sofferenza psichiatrica, se da una parte sollevarono alcune delle questioni dell'essere donna, dall'altra lasciarono immutato il manicomio e tanto più le donne che in quello continuavano ad essere recluse. Non riuscendo ad arrivare

⁵ Si veda per esempio L. Percovich, *La coscienza nel corpo: donne, salute e medicina negli anni Settanta*, FrancoAngeli, Milano 2005.

⁶ F. Rotelli, *Quale psichiatria? Taccuino e lezioni*, Edizioni Alpha Beta Verlag, Merano 2021, p. 43.

⁷ *Ivi*, p. 46.

⁸ A. Signorelli, *op. cit.*, p. 91.

⁹ *Ibidem*.

al nocciolo della psichiatria, né tanto meno a restituire al sociale, al sociale della comunità femminile, la sua sofferenza.¹⁰

Le narrazioni riprodussero in gran parte questi limiti, con però gradazioni e intensità variabili. L'ex capitale industriale piemontese rappresenta un caso di studio ideale per misurare gli esiti sul piano narrativo di un programma di deistituzionalizzazione influenzato dalle riflessioni e dalle pratiche femministe, soprattutto nell'ambito del lavoro sociale e di riabilitazione¹¹.

Grande area metropolitana attraversata dalle contraddizioni legate prima all'industrializzazione poi, dalla seconda metà degli anni Settanta, dalla crisi economica, alla crescita demografica e allo sviluppo urbano, nel Novecento Torino aveva quattro ospedali psichiatrici, corredati da una rete di strutture psichiatriche private (per es. Villa Cristina e il Fatebenefratelli) e da numerosi istituti assistenziali variamente collegati ai manicomi, che componevano, tutti insieme, il circuito istituzionale (e istituzionalizzante). Nel dopoguerra, tre delle sedi manicomiali furono interamente dedicate al ricovero delle donne, che negli stessi decenni rappresentavano la maggioranza della popolazione internata. In questo specifico contesto, a partire dagli anni Settanta l'importante esperienza del movimento femminista si avvicinò alle lotte anti istituzionali e influenzò, soprattutto dopo il 1978, il processo di superamento degli ospedali psichiatrici: simbolo dell'interesse delle femministe per la psichiatria e per il destino delle donne rinchiusi nelle istituzioni totali fu l'occupazione dell'ex manicomio femminile di via Giulio nel 1979, ove fu fondata la prima Casa delle donne torinese¹².

Il saggio prende in esame la ricca produzione audiovisiva realizzata lungo circa un decennio – tra primi anni Ottanta e primi anni Novanta – per la distribuzione pubblica (nella forma del documentario o della trasmissione televisiva) o per documentare il lavoro condotto con le pazienti e con i pazienti dei reparti manicomiali in trasformazione, quando, dopo il 1978 e con l'avvio di un preciso programma (il Torino Progetto), fu avviato su più larga scala il processo di deistituzionalizzazione.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Si veda il numero monografico M. Salvante, M. Scarfone, M. Setaro (a cura di), *Donne, psichiatria e deistituzionalizzazione*, «Genesis», II (2024) e sul caso torinese il contributo lì pubblicato di D. Adorni, D. Tabor, *Soggettività liberate e nuove pratiche di cura. Femminismi e deistituzionalizzazione nel caso di Torino (1968-2000)*, pp. 73-99.

¹² P. Zumaglini, *Femminismi a Torino*, FrancoAngeli, Milano 1996. Sul tema si rimanda anche al volume D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare. Patrimoni culturali della deistituzionalizzazione a Torino*, FrancoAngeli, Milano 2024 e in particolare ai saggi: E. Stroppiana, *Femminismo ed esperienze della deistituzionalizzazione sul territorio: dalla materialità dell'oppressione alla soggettivizzazione di tutte*, in *ivi*, pp. 54-64; E. Petricola, *L'occupazione del manicomio femminile e la nascita della Casa delle donne di Torino. Una concreta esperienza di critica femminista alle istituzioni totali*, in *ivi*, pp. 65-74.

Antefatti iconici

Nel 1966 un servizio di TV7 portò l'attenzione dell'opinione pubblica nazionale sui manicomi torinesi, descritti, come accadeva frequentemente in quegli anni, per la loro utilità sociale mettendone in luce gli aspetti moderni, fatta eccezione per le critiche alla più vecchia delle strutture, quella che, in pieno centro cittadino, ospitava il principale degli ospedali psichiatrici femminili. Come diverse campagne giornalistiche denunciarono, l'edificio era indubbiamente fatiscente; nulla veniva però detto delle condizioni delle ricoverate. I primi segnali di cambiamento del funzionamento degli istituti psichiatrici torinesi arrivarono un paio di anni dopo, quando, grazie all'iniziativa di pochi psichiatri, della neonata Associazione contro le malattie mentali¹³, del movimento studentesco e di alcuni partiti e sindacati, si formò anche a Torino un gruppo piuttosto eterogeneo per caratteristiche e per fini che per alcuni anni portò avanti la lotta anti-manicomiale¹⁴. Gli esiti principali di questa mobilitazione furono le due esperienze di comunità terapeutica avviate in due reparti di Collegno da Enrico Pascal e nel reparto 5 del manicomio femminile di via Giulio dagli psichiatri Giuseppe Luciano e Annibale Crosignani¹⁵. Di quest'ultima sperimentazione, preparata col lavoro di mesi e avviata formalmente nell'aprile del 1969, abbiamo traccia anche grazie a un servizio realizzato proprio in quell'anno dall'Unitelefilm, la casa di produzione cinematografica del Pci, mai utilizzato. I pochi minuti di girato sono muti e testimoniano certamente l'interesse del Partito comunista per quanto stava accadendo a Torino nel reparto femminile; lo sguardo della cinepresa risulta tuttavia poco interessato alle pazienti o alle infermiere, mentre è tutto concentrato, nonostante la festa da ballo in corso, sui primi piani o sui movimenti dei due psichiatri responsabili dell'importante azione, e naturalmente su quelli del giornalista con cui dialogavano¹⁶. Il taglio comunicativo risulta dunque molto tradizionale, a confermare i caratteri dell'immagine della lotta anti istituzionale (poi della sua memoria), incentrata sul ruolo degli psichiatri riformatori e sul punto di vista "al maschile".

Una fotografia iconica del settembre del 1969 simboleggiò a lungo il significato del cambiamento in corso in quel reparto: dopo un'assemblea, fu deciso di dar fuoco, nel

¹³ Associazione fondata a Torino nel 1967 su impulso di Piera Piatti, che nel 1973 figurò tra i promotori di Psichiatria democratica, e dello stesso Franco Basaglia. Dell'associazione si ricordano due importanti volumi editi da Einaudi: *Associazione per la lotta contro le malattie mentali. Sezione di Torino, La fabbrica della follia. Relazione sul manicomio di Torino*, Einaudi, Torino 1971; A. Papuzzi, *Portami su quello che canta. Processo a uno psichiatra*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁴ D. Lasagno, *Oltre l'Istituzione. Crisi e riforma dell'assistenza psichiatrica a Torino e in Italia*, Ledizioni, Milano 2012.

¹⁵ G. Luciano, *Storia di un manicomio. Dallo "spedale de' pazzzerelli" alla chiusura dell'ospedale psichiatrico di Torino*, FrancoAngeli, Milano 2019.

¹⁶ http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600002876/22/manicomio-torino.html?startPage=0&idFondo=&multiSearch=true&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:%22manicomio%20torino%22,%22startDate%22:%22%22,%22endDate%22:%22%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:21}} (consultato il 20/3/2025).

cortile del manicomio femminile, alle cinghie di contenzione, e lo scatto ritrasse un gruppo di degenti, di medici e di infermiere nel girotondo intorno al falò¹⁷. Diversamente dalle immagini pubblicate da vari periodici di denuncia della condizione dei pazienti¹⁸, il breve filmato e lo scatto realizzati in via Giulio comunicavano l'atmosfera festosa che animava l'esperienza delle comunità terapeutiche anche a Torino, nelle quali, però, prevaleva ancora un impianto sostanzialmente paternalista, che metteva al centro il ruolo dei liberatori e penalizzava i percorsi di liberazione delle donne.

Le lotte di quegli anni, che portarono a importanti, ma limitati risultati¹⁹, furono seguite da un decennio di stallo, durante il quale la diffusione delle pratiche critiche nei reparti si arrestò, confinata com'era a casi isolati. Nessuna immagine e nessun filmato hanno dunque lasciato testimonianza di questo periodo. L'approvazione della riforma psichiatrica rappresentò una svolta decisiva anche sul piano della rappresentazione visuale.

Qualcosa sta cambiando

Per avere una produzione audiovisiva vera e propria occorre aspettare l'inizio degli anni Ottanta, quando si determinarono nuove condizioni politiche a livello nazionale e locale²⁰: descriveremo brevemente alcune opere torinesi, che consideriamo rappresentative dell'intera filmografia, per poter approfondire nell'ultimo paragrafo il modo in cui furono raffigurate le donne.

Occorre però accennare prima di tutto ai cambiamenti di contesto entro cui registrazioni e montaggi furono possibili. Solo a partire dalla loro lettura e dalle reciproche intersezioni, si può comprendere quanto essi pesarono sull'apertura, anche a Torino, di una nuova fase della deistituzionalizzazione.

La prima condizione derivava da un mutamento del quadro istituzionale. Il varo nel 1978 della legge n. 180 e soprattutto della legge n. 833, vera cornice applicativa della riforma psichiatrica, fu un impulso determinante per avviare in modo organico il processo di deistituzionalizzazione nelle diverse realtà territoriali²¹, e a Torino l'accelerazione

¹⁷ «La Stampa Sera», 13 settembre 1969; «La Stampa», 14 settembre 1969; «Gazzetta del Popolo», 14 settembre 1969.

¹⁸ Celebre, al riguardo, la fotografia realizzata dal fotografo Mauro Vallinotto nel 1970 che ritraeva la bambina nuda legata al letto di Villa Azzurra, il così detto manicomio dei bambini di Torino: «l'Espresso», luglio (1970).

¹⁹ Tra questi, la chiusura definitiva nel 1973 della sede di via Giulio, considerata strutturalmente ormai del tutto inadeguata, e successivamente l'apertura dell'innovativo servizio psichiatrico territoriale a Settimo Torinese a opera di Enrico Pascal (D. Lasagno, *op. cit.*).

²⁰ La ricerca è stata condotta a partire dagli audiovisivi conservati in vari formati negli archivi delle cooperative Progetto Muret, il Margine e La Nuova e negli archivi della Mediateca Rai di Torino. Sugli archivi cooperativi si rimanda al censimento in corso: https://archivi.polodel900.it/scheda/oai:polo900.it:249236_progetto-intrecci-di-psichiatria-di-comunita-gli-archivi-dei-protagonisti-della-rivoluzione-psichiatrica-piemontese (consultato il 20/3/2025).

²¹ Sulle differenze territoriali e in generale sull'applicazione della riforma psichiatrica: D. Pulino, *Le metamorfosi della politica di salute mentale italiana (1978-2013)*, «Cartografie sociali: rivista di socio-

fu brusca, grazie alla proficua collaborazione tra la Regione, la Provincia e i comuni interessati (anzitutto Torino, Collegno e Grugliasco), tutti amministrati in quella precisa fase politica da giunte social-comuniste. Questa congiuntura contribuì a realizzare due ulteriori passi: nel 1979 le amministrazioni di sinistra chiamarono a dirigere il processo di superamento degli ospedali psichiatrici torinesi e a ricoprire un ruolo chiave in Regione lo psichiatra Agostino Pirella, tra i più stretti collaboratori di Franco Basaglia (tanto da essere fino al 1971 direttore a Gorizia) e fresco dell'importante esperienza condotta nell'ospedale psichiatrico di Arezzo; tra il 1981 e il 1982 prese forma il Torino Progetto, un vero e proprio programma di sistema finanziato con risorse locali ed europee indirizzato a costruire alternative al manicomio per chi ancora vi era rinchiuso, promosso e realizzato di concerto tra istituzioni (comuni, Regione, unità socio-sanitarie locali) e cooperative coinvolte o create *ad hoc* per facilitare l'inserimento lavorativo dei degenti ed ex degenti e per supportare, attraverso il lavoro sociale condotto dalle figure "non professional" degli operatori d'appoggio (gli odierni educatori), la loro riabilitazione e il loro inserimento in case o in comunità esterne²².

La seconda condizione atteneva al discorso pubblico. Negli anni successivi alla riforma si aprì nel Paese un dibattito molto acceso sulla sua reale applicabilità e sulla sua utilità e le voci contrarie – provenienti da partiti, singole personalità politiche, associazioni, famiglie, operatori, ecc. – ottennero grande risonanza. Si diffuse così tra l'opinione pubblica una posizione ostile alla legge n. 180, che alcuni ripudiavano del tutto mentre altri, pur apprezzandone i principi, consideravano incompleta e inefficace.

L'ultima condizione, non ultima per rilievo, riguardava il 'nuovo corso' dei principali collettivi e gruppi femministi torinesi che finì con l'incrociarsi e amalgamarsi con i percorsi di deistituzionalizzazione. Nella seconda metà degli anni Settanta, in molte attiviste si era fatta sempre più urgente l'esigenza di passare (o tornare) all'azione, di proiettare il piccolo gruppo all'esterno, in una dimensione collettiva su obiettivi ben precisi²³. A partire da questa esigenza, le femministe avevano così rilanciato la propria iniziativa politica: il primo passo fu l'apertura, nei quartieri popolari e a più alto tasso di immigrazione, dei consultori autogestiti che, snodi fondamentali nel percorso di riappropriazione della conoscenza sul proprio corpo (pratiche di autocoscienza, self-help, visita collettiva), in breve si sarebbero fatti anche luoghi di organizzazione delle lotte cittadine per il miglioramento dei servizi sociali (scuole, asili, doposcuola ecc.)²⁴. La

logia e scienze umane», IX (2020), pp. 167-183; S. Magagnoli, D. Tabor, *op. cit.*

²² M.T. Battaglini, C. Cappelli (a cura di), *a cura di. Narrazioni e pratiche di un lavoro sociale*, Cartman edizioni, Torino 2008.

²³ Spie del passaggio a quella che fu definita "la pratica del fare", possono essere considerati anche i tanti manifesti (così come le vignette e i disegni inseriti nei volantini) prodotti in occasione di appuntamenti pubblici: presa di coscienza, provocazione, denuncia, ma al tempo stesso anche creatività, sovversione degli archetipi e ironia. La rabbia delle donne passava anche di lì. (*La lotta delle donne nei manifesti* (1974-1990). *Intervista a Laura Fiori*, in N. Giorda (a cura di), *Fare la differenza. L'esperienza dell'intercategoriale donne a Torino 1975-1986*, Angolo Manzoni, Torino 2009, pp. 97-105).

²⁴ Fondazione Vera Nocentini, Fondo Cisl, B VII, Faldone 40 – C, Il movimento dei consultori, 1975; C. Jourdan, *Insieme contro*, La Salamandra, Milano 1976, pp. 69-73; P. Zumaglini, *op. cit.*,

rapida diffusione sul territorio, tra il 1975 e il 1976, dei consultori autogestiti consente di parlare di una vera e propria rete che fin da subito si dette una struttura di coordinamento²⁵ impegnata non solo nel mettere in comunicazione le esperienze già avviate e nel favorirne di nuove, ma anche radicalmente critica nei confronti della legge 405/1975 per l'«Istituzione dei consultori familiari» e della sua riformulazione a livello regionale²⁶, entrambi provvedimenti che avevano trasformato quei luoghi di «partecipazione diretta ed attiva [delle donne] nella gestione del servizio»²⁷ in «semplici ambulatori, un servizio pubblico ancora una volta subito dalle donne»²⁸. Anche sul piano nazionale il ruolo del Coordinamento fu centrale, soprattutto sul terreno della lotta per l'«aborto libero, gratuito e assistito» a cui dette un contributo indispensabile con l'organizzazione del primo Convegno nazionale a Bologna dei gruppi di base che si occupavano di consultori e della prima grande manifestazione sull'aborto a Roma²⁹; tra le due date, a livello locale, l'occupazione simbolica del luogo per eccellenza dello «strapotere dei primari»³⁰ a Torino, l'ospedale ginecologico Sant'Anna. E ancora, nel maggio 1976, fu il Coordinamento a elaborare il testo di una proposta di legge di iniziativa popolare per la liberalizzazione dell'aborto che, benché non ebbe la fortuna sperata, servì se non altro a fare chiarezza sulla pluralità delle posizioni all'interno del movimento delle donne³¹. Sulla scena torinese, nel frattempo si era affacciato un altro soggetto politico: l'Intercategoriale delegate (poi, dal 1977, donne) Cgil-Cisl-Uil³², il cui gruppo promotore annoverava molte delle attiviste dei collettivi femministi cittadini. Separatista, esso, fin dall'inizio (luglio 1975),

p. 299; D. Adorni, S. Amadori, E. Petricola, *Dai Consultori autogestiti ai Consultori nel Sistema Sanitario Nazionale*, in T. Todros (a cura di), *Dalla parte delle donne. Storie di consultori torinesi*, Ed. Il punto, Torino 2022, pp. 27-64.

²⁵ Il Coordinamento cittadino dei consultori autogestiti, come risultato dell'azione comune di un fronte variegato di gruppi e collettivi femministi, collettivi di donne di aziende pubbliche e private, donne in lotta nei comitati di quartiere, nacque nell'estate del 1975. P. Zumaglini, *op. cit.*, pp. 299-300; L. Ellena, *Movimenti e culture politiche delle donne negli anni Settanta. Il caso torinese*, in M.T. Silvestrini, C. Simiand, S. Urso (a cura di), *Donne e politica. La presenza femminile nei partiti politici dell'Italia repubblicana. Torino, 1945-1990*, FrancoAngeli, Milano 2005, pp. 485-557.

²⁶ Legge regionale n. 39, 9 luglio 1976, «Norme e criteri per la programmazione, gestione e controllo dei Servizi consultoriali».

²⁷ Così recitava il primo documento redatto dal Coordinamento (Fondazione Vera Nocentini, Fondo Cisl, B VII, Faldone 40 – C, Il movimento dei consultori, 1975).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Il convegno fu organizzato l'11-12 ottobre a Bologna dal Coordinamento Collettivo donne di Torino, insieme al Crac (Comitato romano aborto e contraccezione); ad esso seguì la grande manifestazione separatista per la liberalizzazione dell'aborto del 6 dicembre 1975 a Roma, contrassegnata dallo scontro anche fisico tra le donne in piazza e alcuni militanti di Lotta Continua.

³⁰ Centro studi Piero Gobetti, Fondo Marcello Vitale, Subfondo Vicky Franzinetti, Faldone 53, *Coordinamento Consultori*, 22-10-1975. L'occupazione fu di pochi giorni successiva, il 26 ottobre 1975.

³¹ V. Franzinetti, *Il senso dell'autogestione*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», XIX-XX (1987), p. 184.

³² N. Giorda (a cura di), *op. cit.*; D. Adorni, D. Tabor, *Le 150 ore sulla salute delle donne. I corsi dell'Intercategoriale donne a Torino negli anni Settanta*, «Lifelong, Lifewide Learning (LLL)», XXIII (2025), n. 46, pp. 50-63.

si mosse «su un doppio terreno, “dentro” il sindacato e i luoghi di lavoro e “fuori”, nella società, sul territorio»³³; da qui la sua articolazione, in breve tempo, in gruppi “di zona” e il rapporto sempre più stretto e organico con il movimento delle donne al fine di elaborare progetti, idee, proposte concrete che, in nome dello “specifico femminile”, unissero nella lotta occupate e disoccupate, casalinghe e studentesse, impiegate e lavoratrici a domicilio, professioniste e operatrici sociali, femministe e donne in lotta nei quartieri. A cavallo tra i due decenni, l'Intercategoriale promosse diversi corsi monografici per sole donne nell'ambito delle 150 ore per il diritto allo studio³⁴, ma se i primi – 1975, 1976, 1977 – furono soprattutto incentrati sulla «Condizione femminile in fabbrica e nella società», cioè sulle condizioni di debolezza nel mercato del lavoro (connesse al «doppio ruolo» che esse esercitavano dentro la fabbrica e nella famiglia) e sulla richiesta di nuovi e altrimenti impostati servizi sociali che «diventassero concretamente degli strumenti al servizio della collettività, per poter socializzare i problemi e risolverli collettivamente»³⁵, dal 1977 emerse la volontà di allargare l'orizzonte e di concentrarsi sulla salute delle donne, sui temi della sessualità, della contraccezione e dell'aborto³⁶. Nacque così l'idea di un corso dedicato alla salute della donna³⁷ e, dato il grande successo dell'iniziativa, nel 1980 ne fu lanciato un altro articolato su quattro temi: lavoro, salute, salute mentale, maternità³⁸. Il coinvolgimento di attiviste dei gruppi femministi nell'organizzazione di tutti questi corsi non solo fece sì che si snodasse «un racconto di vita femminile [...] composto da migliaia di voci»³⁹, ma anche che essi finissero per essere il «veicolo principale di irradiazione e di diffusione del pensiero femminista che

³³ N. Giorda (a cura di), *op. cit.*, p. 109

³⁴ Sui corsi delle 150 ore delle donne a Torino: Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil, *Riprendiamoci la vita. La salute in mano alle donne*, Centro stampa Flm, Torino 1978; C. Cavagna, A. Cinato, F. Pregnotato Rotta-Loria (a cura di), *La spina all'occhiello. L'esperienza dell'Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil attraverso i documenti 1975-1978*, Musolini Editore, Torino 1979; Federazione regionale Cgil-Cisl-Uil del Piemonte, *Il sindacato di Eva. L'attività dell'intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil e dei coordinamenti donne di diverse categorie. Documenti 1978-81*, Centro stampa Flm Piemonte, Torino 1981.

³⁵ Intercategoriale delegate Cgil-Cisl-Uil – Zona Nizza-Lingotto-Mirafiori, *Traccia di ipotesi per una piattaforma di zona sui servizi sociali*, 1976, in Cavagna, C., Cinato, A., Pregnotato Rotta-Loria, F. (a cura di), *op. cit.*, p. 78.

³⁶ Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil – Zona Nizza Mirafiori, *150 ore. Donne gestiamoci insieme la salute!*, 1977, in Cavagna, C., Cinato, A., Pregnotato Rotta-Loria, F. (a cura di), *op. cit.*, pp. 149-150.

³⁷ Al corso si iscrissero circa 1300 donne; esso fu programmato in due fasi: la prima tra marzo e giugno 1978 (i materiali prodotti in questa prima fase furono poi raccolti in *Riprendiamoci la vita*, cit.); la seconda, tra ottobre e dicembre, andò a intrecciarsi con l'approvazione della legge 194 e con il dibattito che si aprì sulla reale esigibilità del diritto ora sancito dalla legge nazionale (cfr. A. Gissi, P. Stelliferi, *Laborto. Una storia*, Carocci, Roma 2023) nonché con l'occupazione, tra il 3 e il 9 novembre 1978, dell'ospedale Sant'Anna a fronte delle difficoltà di applicazione della legge derivanti dall'obiezione di coscienza e dell'inadeguatezza dell'organizzazione sanitaria territoriale (cfr. *Il sindacato di Eva*, cit., pp. 102-103; 131-133; N. Giorda (a cura di), *op. cit.*, pp. 243-259; ArDP, Fondo Piera Zumaglino, Serie 8, Faldone 24, fascicolo 3, *Diario di un'occupazione al terzo piano del S. Anna*, novembre 1978).

³⁸ *Il sindacato di Eva*, cit., pp. 108-118.

³⁹ E. Guerra, *Una presenza delle donne tra femminismo e sindacato. La vicenda della CGIL*, in G. Chianese (a cura di), *Mondi femminili in cento anni di sindacato*, vol. II, Ediesse, Roma 2008, p. 249.

da progetto esistenziale di poche si [fece] coscienza diffusa»⁴⁰. In particolare, il corso sulla salute mentale si rivelò vera e propria palestra di riflessione sul rapporto tra femminismi e psichiatria, dove le femministe già impegnate nel lavoro in manicomio giocarono un ruolo fondamentale: ponendosi a cerniera tra due mondi, esse fornirono alle partecipanti un nuovo bagaglio di conoscenze sulle strutture nate in seguito alla chiusura dei manicomi, ma al tempo fecero del nesso tra le esperienze personali di disagio psichico e il loro rapporto con la condizione femminile il fulcro della riflessione: occorreva cioè «verificare se la salute mentale è una questione di equilibrio tra il ruolo imposto come donne e la nostra vita reale, le nostre aspirazioni, desideri, bisogni»⁴¹.

In generale i corsi, che di fatto coincisero con quel lasso di tempo che vide il movimento delle donne e i gruppi e collettivi femministi torinesi attraversare una fase di debolezza, furono anche l'occasione per rilanciare «un forte movimento delle donne, autonomo, che si esprime e si confronta in termini di rapporti di forza, di persone e di idee»⁴²; la “conquista” di uno spazio in cui «ritrovarci, esprimerci, comunicare [...] che dia a tutte le donne strumenti utili a cambiare la propria vita e la possibilità di partecipare a iniziative diverse: un Centro di salute della Donna, un Collettivo Giuridico, un Centro di informazione e Documentazione... insomma, un centro che raccolga il frutto di tutte le esperienze di vita e di lotta delle donne e che serva ad ognuna come punto di riferimento»⁴³ divenne allora obiettivo irrinunciabile. Sull'onda dell'attentato dei Nuclei Armati Rivoluzionari, organizzazione terroristica di marca neofascista, portato a termine il 9 gennaio 1979 nella sede romana di Radio Città Futura nel corso di una trasmissione autogestita di Radio Donna⁴⁴, i gruppi femministi torinesi insieme all'Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil indissero una manifestazione al termine della quale fu occupata la sede dell'ex manicomio femminile di via Giulio, da anni abbandonato, e fu aperta un'assemblea nella quale si discusse del rapporto tra femminismo e violenza⁴⁵

⁴⁰ F. Lussana, *Il femminismo sindacale degli anni Settanta*, «Studi storici», LIII (2012), n. 1, p. 93.

⁴¹ *Il sindacato di Eva*, cit., p. 115.

⁴² Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil, *Proposta per la discussione su la Casa delle donne*, gennaio 1979, in *Il sindacato di Eva*, cit., p. 160.

⁴³ ArDP, Fondo Piera Zumaglino, Dossier 15, *Casa delle donne quasi una realtà*, 1979, ma anche M.T. Battaglino, *Son tornate ad essere un lusso le tematiche della liberazione?*, «Quotidiano dei lavoratori», 31 gennaio 1979.

⁴⁴ L'emittente radiofonica “di movimento”, nata nel 1975, riservava quattro ore giornaliera di trasmissione all'autonoma gestione di gruppi di donne; in quell'occasione si trattava del Collettivo delle casalinghe. Nell'attentato furono colpite 5 donne e la sede devastata (Cfr. «Quotidiano dei lavoratori», 10 e 13 gennaio 1979).

⁴⁵ Nel clima di tensione di quegli anni, alcune delle azioni della lotta armata si intrecciarono con tematiche e rivendicazioni femministe; a Torino, l'11 aprile 1978, l'attentato rivendicato dalle Squadre Proletarie di Combattimento nei confronti del ginecologo Ruggero Grio, il 5 febbraio 1979 il ferimento della vigilatrice del carcere Le Nuove, Raffaella Napolitano, e ancora «la gambizzazione dell'ostetrica Nigra [19 maggio 1979], l'incursione nel consultorio familiare di Vanchiglia [...] e quella al Centro di via Campana, tutti episodi in cui le Ronde Proletarie e Prima linea scelsero obiettivi che riguardavano il movimento delle donne, e di cui furono probabilmente autrici delle donne»: cfr. V. Franzinetti, *op. cit.*, p. 185.

ma anche si chiese un impegno formale al Comune perché individuasse un luogo in cui le donne potessero aver una “casa” comune⁴⁶. Fu il primo passo: nel marzo successivo, di fronte «alla provocatoria proposta della giunta comunale di mettere la casa della donna in una cascina isolata e lontana»⁴⁷ via Giulio fu di nuovo occupata e divenne la Casa della Donna per quasi un anno⁴⁸.

La scelta non era casuale: occupare quegli spazi era «un modo di riscattare le sofferenze di tante donne di cui rimangono ancora i segni»⁴⁹, e quei locali, parzialmente ridipinti e resi vivibili, accolsero molte delle riunioni preparatorie del corso 150 ore. Circa il tema “donne e salute mentale”, le registrazioni (e le parziali trascrizioni) di quegli incontri restituiscono il duplice binario su cui le organizzatrici del corso si mossero: da un canto, la sofferenza delle donne da anni istituzionalizzate nei manicomi, dall'altro la consapevolezza, tutta femminista, che «il problema dello star male rimanda ai propri conflitti interiori e che questi si fanno più forti quando si fanno proprie (processo di interiorizzazione) delle risposte repressive dei propri bisogni»⁵⁰. I due poli della questione erano inscindibili e solo nel confronto emotivo tra donne era forse possibile ritrovare insieme quell'equilibrio perso a causa del conflitto tra «la volontà di cambiamento, le condizioni sociali del cambiamento e la nostra interiorizzazione di ruoli e modelli»⁵¹.

Fotogrammi tra anni Ottanta e Novanta

Proprio i mutamenti ora accennati richiedevano però racconti in grado di rispondere alle perplessità e alle contrarietà di chi dubitava della scelta di procedere con la chiusura dei manicomi. La macchina da presa fu lo strumento privilegiato per documentare le ricadute positive delle nuove pratiche di cura introdotte nei vari reparti allo scopo di costruire possibilità di vita esterna alle persone ancora internate. La prime due produzioni audiovisive risalgono 1982. Di concerto tra la Rai regionale e l'Ufficio Salute Mentale dell'Assessorato alla Sanità della Regione Piemonte diretto da Pirella, in quell'anno fu realizzato dal regista Paolo Quaregna il documentario *Felicità ad oltranza*, che raccontava la vita di alcuni uomini di un gruppo appartamento gestito dai servizi psichiatrici territoriali. Le parole dei protagonisti che avevano alle spalle lunghi ricoveri, dei loro familiari – non sempre favorevoli alla riforma – e di amici e conoscenti gettava luce sui vissuti individuali e sulle reali possibilità di rinunciare all'istituzione manicomiale. Sempre del 1982 è *Il pazzo liberato* di Marco De Donà, un documentario montato

⁴⁶ *Occupato l'ex manicomio: sarà la Casa della donna. 2.500 donne in piazza ieri a Torino*, «Quotidiano dei lavoratori», 14-15 gennaio 1979.

⁴⁷ *Occupata la casa delle donne*, «Quotidiano dei lavoratori», 25-26 marzo 1979.

⁴⁸ L'occupazione è ricordata nella testimonianza di Patrizia Giancotti per la trasmissione di Wikipedia del 24 marzo 2015: *L'occupazione dell'ex manicomio femminile di Torino*, <http://rai.it/dl/portale-Radio/media/ContentItem-0f894bd8-5b79-477a-9d74-23140f61d13b.html> (consultato il 25/3/2025). Si veda anche *Il sindacato di Eva*, cit. pp. 160-164.

⁴⁹ L. Cima, *10 anni a Torino*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», XIX-XX (1987), p. 190.

⁵⁰ ArDP, Fondo Maria Teresa Battaglini, Fascicolo MtB 11, cartella 6, *Torino 150 ore salute mentale*.

⁵¹ *Ibidem*.

per divulgare le prime fasi di attuazione del Torino Progetto; esso dava voce ad alcuni pazienti che dal 1978 abitavano in una delle comunità ospiti aperta in un ex reparto a Grugliasco e seguiva in particolare la storia di tre uomini che, in quei mesi, andarono a vivere insieme in una casa. La prospettiva di questi primi due filmati era integralmente maschile: uomini i protagonisti, uomini gli autori, uomini gli operatori sociali ripresi, fatta eccezione per la voce di donna che si distingue nel secondo documento nelle scene girate in un'automobile mentre un paziente veniva accompagnato alla sua nuova casa.

Questo fu l'inizio, ma dal punto di vista quantitativo e qualitativo il 1983 rappresentò una vera e propria svolta produttiva, perché, nell'ambito del Torino Progetto, fu aperto in alcuni locali del manicomio di Collegno il Centro sociale Franco Basaglia. Gestito fin da subito dalla cooperativa sociale il Margine, esso proponeva varie attività creative attraverso cui gli operatori entravano in contatto con le persone, le conoscevano e costruivano con loro il percorso di uscita. Tra le iniziative, spiccavano i laboratori fotografici e audiovisivi, che portarono alla realizzazione di numerosi filmati, in parte autoprodotti (centinaia e centinaia di ore di girato, a volte montate, a volte no), in parte affidati a professionisti, grazie alle relazioni che si andavano rapidamente tessendo con vari registi e artisti piemontesi⁵². Tra le produzioni professionali realizzate tra il 1984 e il 1989, alcune ebbero maggiore diffusione, soprattutto grazie alla collaborazione con la sede Rai del Piemonte.

Nel 1984 il regista e sceneggiatore Antonio Carella, che nel 1989 approdò poi alla Rai collaborando alla trasmissione Mixer, firmò il suo documentario di esordio dal titolo *Pericoloso a sé e agli altri*, prodotto dalla sua casa di produzione, la Mimesi83, col supporto dell'Ufficio Salute Mentale della Regione Piemonte, di Rai Rete 3, del Centro sociale Basaglia, de La Nuova Cooperativa e della cooperativa Il sogno di una cosa⁵³. Presentato in diversi festival, tra cui il festival Cinema Giovani di Torino, e vincitore di vari premi, il film nasceva

come risposta a tutti coloro che in questi tempi di Restaurazione vorrebbero annullare quel poco che ancora rimane delle eredità positive degli anni '70. La legge 180, mina vagante nel corpo sociale, attorno a cui c'è un gran dimenarsi per disinnescarne l'ancora intatta carica esplosiva, è una di queste poche eredità. Il film nasce da una pratica quotidiana di mesi con la realtà delle comunità sorte dallo smantellamento delle fabbriche della follia. Attraverso la sorte dei personaggi citata, ho voluto fare emergere la loro carica di umanità, fatta di desideri, di gioie e di tristezze, segnate dal buco nero della psichiatrizzazione.⁵⁴

⁵² Nella costruzione delle reti artistiche e creative, un ruolo cruciale fu svolto dal teatro: G. Bocacini, A. Rinaldi, *L'esperienza di Stalker Teatro nei manicomi torinesi tra autobiografia e archivio*, in D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare*, cit., pp. 183-192.

⁵³ Tutte queste cooperative lavoravano nei manicomi torinesi: *Volevamo soltanto cambiare il mondo. Storia di un'impresa sociale a Torino negli anni Ottanta*, Edizioni Sonda, Torino 1992; M.T. Battaglini, C. Cappelli (a cura di), *op. cit.*; D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare*, cit.

⁵⁴ Testimonianza di Antonio Carella, in S. Della Casa (a cura di), *Spazio Aperto, 2° Festival Internazionale Cinema Giovani*, 1984.

I 60 minuti di montato proponevano le testimonianze di alcuni ex degenti degli ospedali psichiatrici torinesi e ne raccontava le vite "fuori", le difficoltà col lavoro, il faticoso reinserimento nella società, la solitudine e le nuove possibilità. Il punto di vista scelto privilegiava le voci degli ex internati e degli operatori sociali del centro Basaglia, alternando storie di uomini e di donne.

Negli stessi mesi Tonino De Bernardi realizzò per la Rai due lavori interamente dedicati a due biografie di ex internati, nell'ambito del progetto Zibaldino 85. *Il cammino difficile, prima parte: Felice Fischietti, poeta* raccoglieva la testimonianza di Felice Fischietti, che, grazie alle attività del centro Basaglia, aveva scoperto il suo amore per la poesia e aveva iniziato a scrivere, ma che non era ancora riuscito a lasciare la sua stanza nella comunità ospitata in un ex reparto di Collegno. *Il cammino difficile, seconda parte: Emilia e la vita* era invece la storia di una donna che, dopo il lungo periodo di internamento, viveva in una pensione in un quartiere popolare nel centro di Torino. Più del primo, il secondo documentario era un racconto di libertà, perché Emilia insisteva continuamente su questo suo tratto caratteriale (diceva «è bello essere liberi»; raccontava le sue fughe da Collegno; rammentava viaggi fatti o desiderati). In entrambe le puntate il punto di vista proposto corrispondeva con quelli dei due protagonisti e delle operatrici sociali coinvolte.

Del 1989 è il documentario di Daniele Segre *Non c'era una volta*, coprodotto dalla sua cooperativa I Cammelli e dalla cooperativa sociale Progetto Muret, creata proprio nell'ambito del Torino Progetto per fare formazione ai futuri lavoratori de La Nuova cooperativa (nata nel 1980) e soprattutto per offrire al progetto di superamento dei manicomi le figure professionali degli operatori d'appoggio. Anche in questo caso, la prospettiva dell'autore dava attenzione al mondo della cooperazione sociale e al suo contributo alla deistituzionalizzazione, attraverso la testimonianza di donne e di uomini (pazienti, soci lavoratori, operatori sociali) ripresi in diversi contesti per far emergere le soddisfazioni per la conquistata libertà e le contraddizioni di esistenze comunque "ai margini". Sulle pagine de «La Stampa», la giornalista Lietta Tornabuoni presentò così *Non c'era una volta*:

Sono uscite dal manicomio, e si sono reinventate un'esistenza anche di lavoro a Torino ne «La nuova cooperativa» le persone vere protagoniste di «Non c'era una volta», breve video di Daniele Segre. Facce perdute gonfiate o disidratate, crisi di mutismo, ossessioni dal passato, pianti improvvisi, momenti solitari di desolazione profonda. Ma anche un'attività ritrovata: lavoro, lezioni di cha cha cha e feste da ballo, gite in centro col pulmino a vedere la città e a comprare, bilanci domestici, dilemmi turistici: «Ma quella cosa di centomila per un viaggio in Spagna tutto pagato, è vero che è una bidonata?». Una volta tutto questo non era possibile per i malati di mente; non c'era: il regista documenta un raro fatto positivo italiano, s'abbandona al proprio ambiguo amore per il mistero degli esseri diversi o alterati, dà un'altra prova del proprio talento nel guardare facce e persone condensando in un'immagine l'intero racconto d'un dramma.⁵⁵

⁵⁵ «La Stampa», 16 novembre 1989. Si vedano anche le recensioni su: «Stampasera», 7 novembre 1989; «l'Unità», 17 novembre 1989; «la Repubblica», 9 novembre 1989.

In un'intervista al quotidiano «Repubblica», fu lo stesso Daniele Segre a raccontare il significato del suo film:

Questo video doveva essere anche uno strumento politico per fare il punto sulla legge 180, una legge che nel bene e nel male (dal mio punto di vista nel bene) in questi anni è riuscita a liberare molte persone rinchiusi, vessate, torturate all'interno degli ospedali psichiatrici. Partendo da questo input ho iniziato un viaggio di ricerca all'interno di queste situazioni liberate. Sono venuto a contatto con una serie di personaggi e la storia è cresciuta.⁵⁶

Di un anno dopo un altro lavoro di Segre, poetico e sperimentale, *Cose da matti*, prodotto dalla cooperativa Progetto Muret, dall'Associazione Arcobaleno (una delle associazioni di utenti dei servizi psichiatrici nate col Torino Progetto), I Cammelli S.a.s. in collaborazione con Ussl To/1, esso era il frutto di un laboratorio letterario con i pazienti psichiatrici dei servizi territoriali ed ex degenti del manicomio.

Questa breve rassegna di alcune produzioni professionali per il cinema o per la televisione dovrebbe essere arricchita dai tanti filmati, su cui non è qui possibile soffermarsi, autoprodotti dalle varie realtà operanti nei manicomi torinesi, anzitutto le cooperative e l'Associazione Primavera 85 (nata a Grugliasco come associazione di ex degenti per autogestire collettivamente le comunità ospiti e per offrire occasioni di risocializzazione), nella maggior parte dei casi realizzati dal Centro sociale Basaglia. Essi documentavano, quasi quotidianamente, eventi, percorsi terapeutici e storie personali e avevano i più vari titoli e oggetti: le feste e gli incontri pubblici; i corsi di alfabetizzazione, per imparare ad andare in banca, di tessitura, di musica, ecc.; le interviste alle persone che trascorrevano alcuni mesi nella struttura intermedia di Villa Mainero, in preparazione di una vita in una casa; l'azione di riqualificazione dell'area ex manicomiale di Savonera, in parte acquistata da La Nuova cooperativa per farvi attività agricole e intrattenimento; le riunioni delle assemblee e del direttivo di Primavera 85; i seminari formativi per operatori sociali; i laboratori creativi; le rassegne teatrali; singole persone; i soggiorni estivi o invernali; gli incontri con le scuole; la vita nelle comunità.

Ci troviamo dunque di fronte a una produzione molto ricca che, nel suo complesso, restituiva efficacemente due caratteri distintivi del processo di superamento degli ospedali psichiatrici avviato a Torino: la centralità del lavoro sociale e l'attenzione alle donne nella deistituzionalizzazione. Vediamo come.

Immagini di donne

L'Associazione per la lotta contro le malattie mentali realizzò nel 1984, curato da Corrado Jannelli, un breve documentario a uso didattico e divulgativo per raccontare che cosa erano stati i manicomi e per testimoniare l'importanza della riforma psichiatrica del 1978, da molti contrastata. *Immagini dal manicomio* montava fotografie e fil-

⁵⁶ «la Repubblica», 19 febbraio 1990.

mati d'archivio (per esempio dello psichiatra Gustavo Gamna e del fotografo Emilio Tremolada) su testi, tra gli altri, di Franca Ongaro Basaglia e di Benedetto Saraceno, e dava rilevanza alla storia di Nella, che, ripresa nella sua nuova casa, raccontava i 16 anni rinchiusa nell'ospedale psichiatrico femminile di via Giulio, la vita quotidiana, il lavoro, il mangiare e le "cure" subite, e finiva l'intervista testimoniando la sua vita fuori e il lavoro che svolgeva come cassiera in un bar gestito da una cooperativa dentro uno degli ex manicomio. Quella di Nella era l'unica prospettiva offerta, e svelava al pubblico – spesso di scolaresche – la realtà dell'internamento femminile, di cui in genere si ignoravano rilevanza e specificità, presentata in modo crudo dalle sue parole e dalle sequenze che ritraevano donne tutte uguali, rasate e vestite della tunica tipica delle ricoverate, intente a vagare senza meta negli spazi esterni di uno dei reparti.

La storia di una donna, Giorgina, è ripresa nel già citato *Pericoloso a sé e agli altri*. A 55 anni, dopo 20 vissuti in manicomio, Giorgina aveva trascorso un primo periodo in una comunità ospiti – dove «si era sempre un po' condizionati» – per poi arrivare a vivere da sola in un appartamento. La sua intervista è l'occasione per far conoscere uno sguardo particolare sul lavoro di deistituzionalizzazione: Giorgina si sente anziana, dice di non capire più tanto bene il mondo fuori dalle mura dopo tanti anni di internamento, parla lentamente, è riflessiva, confessa di aver paura del futuro e della solitudine, anche se nell'ultimo periodo era come rinata grazie alla casa, al lavoro per l'associazione che collaborava con l'Ussl per dare aiuto agli usciti dall'ospedale psichiatrico e alle nuove relazioni che era riuscita a costruirsi. Dal punto di vista narrativo la sua esperienza appare centrale, l'intervista è lunga e intensa, quasi a compensare l'attenzione data in apertura alle vicende di un trentenne, che faticava a reinserirsi e che frequentava il Centro sociale Basaglia, e di una coppia di soci lavoratori de La Nuova cooperativa, le cui conquiste (il lavoro anzitutto) e le difficoltà (le diffidenze dei vicini di casa) sono però espresse dalla sola voce del marito.

Nella puntata de *Il cammino difficile* dedicata a Emilia, sempre in dialogo con Tonino De Bernardi in riprese condotte presso la pensione in cui viveva e all'esterno, si trova un ingrediente nuovo: a un certo punto la parola viene data a Maria Teresa Battaglino, assistente sociale in manicomio, attivista femminista fin dagli anni Settanta e coordinatrice del lavoro sociale nell'ambito del Torino Progetto. L'intervista di Battaglino serviva a spiegare l'intero significato di un progetto, che il documentario provava a ricostruire:

Emilia l'ho conosciuta qui, in manicomio, nel 1978. Era... è stato un anno importante perché per la prima volta delle donne dei reparti femminili non avevano più voluto restare chiuse nel reparto e cercavano comunque degli spiragli di libertà. E volevano fare delle cose diverse, vivere magari ancora in ospedale e però in piccoli gruppi, potendo decidere loro gli orari di alzata e di andare a letto, decidere di ricevere dei loro amici o persone a cui loro volevano bene in casa loro. Avevamo ottenuto di fare delle piccole comunità in un ex reparto di un ospedale. Me la ricordo bene un giorno con un gatto in braccio. Tutte le altre discutevano molto – «vogliamo i mobili colorati in un certo modo, le lenzuola di un certo tipo eccetera» – lei era molto silenziosa... E mi ricordo che guardava sempre lontano. Mentre

noi discutevamo, guardava sempre fuori dalla finestra, finché un bel giorno Emilia non c'era. Noi operatrici ormai avevamo imparato a conoscerla e a volerle bene e ci preoccupammo immediatamente di questo allontanamento. E scopriamo che non le era bastato quello spiraglio di libertà che nelle comunità avevamo dato, perché Emilia aveva deciso di partire ed era andata in un bosco.

Il breve intervento faceva emergere per la prima volta uno dei chiari indirizzi del lavoro di deistituzionalizzazione a Torino, quello con le donne, fortemente influenzato dalle pratiche femministe degli anni precedenti. Proprio Maria Teresa Battaglini poco tempo prima aveva proposto all'Intercategoriale donne Cgil Cisl e Uil il corso monografico delle 150 ore dedicato alle donne sulla salute mentale femminile e fu lei ad avviare, subito dopo la nascita dell'associazione di ex degenti Primavera 85, un collettivo di sole donne a Grugliasco, a cui partecipavano residenti delle comunità, le operatrici, le infermiere, le psichiatre, le assistenti sociali⁵⁷. Le *Femmine folli* si riunivano due volte la settimana e agli incontri si parlava di tutto – dai vissuti personali alla sessualità, il grande tabù del manicomio, dove particolarmente repressa e punita era quella femminile – e si organizzavano incontri, feste, attività da fare insieme. Il filmato *Dialogo di donne* del 1988 di Sergio Sut, fotografo e operatore del Centro sociale Basaglia, realizzato grazie alla collaborazione tra Ussl 24, Centro sociale Basaglia, Cooperativa il Margine, Cooperativa Progetto Muret e Associazione Primavera 85, registrava proprio le attività di questo gruppo tra il 1986 e il 1987. Tra le parole spensierate pronunciate durante una cena natalizia, una serata di trucco o in un momento di discussione sui fidanzati e sull'amore, venivano raccolti i ricordi del manicomio femminile e le storie familiari di povertà, di solitudini e di rapporti difficili. Due voci di partecipanti al gruppo donne si distinguevano nei 30 minuti del montato: una era quella di Emilia, già protagonista del documentario di De Bernardi; l'altra era quella di Rosanna, originaria di un piccolo paese in valle di Susa e con alle spalle decenni di ospedale psichiatrico. In quegli anni Rosanna divenne l'inaspettata interprete principale del racconto pubblico sull'esperienza del collettivo femminile di Grugliasco.

La sua vita fu raccontata nel 1992 dalla trasmissione televisiva della Rai *Storie vere* in una puntata dal titolo *Rosanna e le sue verità*, ideata dal giornalista e regista Michele Gandin, che già in passato si era occupato di manicomi⁵⁸. Rosanna aveva allora poco più di 70 anni, nel 1939, all'età di 18 anni, era stata rinchiusa dai genitori in manicomio, dove trascorse 45 anni. La sua biografia è presentata come esemplare dell'internamento femminile. Di famiglia economicamente fragile, cresciuta senza alcuna attenzione e quasi abbandonata, ragazza che si sentiva "libera" e intraprendente, punita con l'invio al reparto agitate per aver guardato un uomo, aveva resistito a così tanti anni di reclusione nella convinzione di recuperare prima o poi la propria libertà, e nel 1984 fu finalmente

⁵⁷ M.T. Battaglini, L. Cottino, A. Di Mascio, *Le donne, il lavoro, la psichiatria*, «Psichiatria/Informazione», I (1986), pp. 35-39.

⁵⁸ Nel 1968 aveva infatti girato a Gorizia *La porta aperta*, per raccontare la prima esperienza basagliana, e nel 1969 nel manicomio di Nocera Superiore *Gli esclusi*, ispirato alle fotografie di Luciano D'Alessandro.

dimessa; rimase però a vivere in una delle comunità ospiti aperta in un ex reparto di Grugliasco, scelta di cui era contenta, perché le garantiva «tutte le esigenze che ho sempre sognato, la libertà prima di tutto». Nella trasmissione televisiva Rosanna prestava, in sostanza, il suo volto per raccontare il lavoro iniziato nella prima metà anni Ottanta a Torino da Battaglino con le donne. Ma come arrivò Rosanna a diventare la protagonista di questo importante servizio?

Come anticipato, Rosanna faceva parte del collettivo di donne voluto proprio da Maria Teresa Battaglino, esperienza di cui scrisse la scrittrice Chiara Sasso in un volume che ebbe molto più successo del previsto: *Diecimila lenzuola dopo*. Pubblicato per la prima volta nel 1988 dal Centro documentazione Casap⁵⁹, il volume raccontava come l'autrice nel 1986 avesse iniziato a partecipare direttamente alle attività in manicomio, e tra queste soprattutto a quella del gruppo donne. In qualche modo la pubblicazione arrivò a Roma e nella primavera del 1989 Chiara Sasso ricevette l'invito a partecipare al Maurizio Costanzo Show. Ad accompagnare la scrittrice andarono altre tre donne, Graziella, Rosanna e Maria Teresa Battaglino⁶⁰. Rosanna rimase in platea, ma a un certo punto si trovò col microfono in mano:

Tutta la possibilità di raccontare e di raccontarsi. Di parlare per tutti quelli che hanno avuto una vita rinchiusa. Mai considerate come persone. Il momento è importante, per l'occasione Rosanna sfodera il famoso accento con l'erre moscia, che fa fine. Tiene il microfono in mano per lunghi momenti. Parla, parla. [...] Costanzo sembra avere una certa difficoltà a riprendere il ruolo di conduttore. Ascolta Rosanna (parlare dei suoi quarant'anni trascorsi in manicomio), perdendo a poco a poco sempre di più la sua maschera professionale. [...] Costanzo è disarmato, non sa più cosa dire. È facile capire che non sta facendo spettacolo. Ma è Rosanna la vera attrice, anche se ha dovuto aspettare quarant'anni prima di potersi sedere in un vero camerino per attori.⁶¹

L'«effetto ciclone Rosanna ha provocato un terremoto», e se fino a quel momento

molta gente pensava, per disinteresse o per convinzione, che i matti dovessero in qualche modo essere isolati dal resto del mondo, [...] di fronte all'intervento di Rosanna davanti alla telecamera, tutto è rimesso in discussione.⁶²

Vista l'efficacia della comunicazione, dieci giorni dopo quella prima intervista arrivò un nuovo invito a partecipare alla trasmissione per far conoscere, questa volta, l'esperienza dell'Associazione Primavera 85. Grazie a queste e successive partecipazioni al

⁵⁹ Sulla Casap (Cooperative associate servizio alla persona): U. Zocca, *Lo spirito dei tempi: gli anni Ottanta a Torino e l'Associazione Casap (Cooperative associate servizio alla persona)*, in D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare*, cit., pp. 124-138.

⁶⁰ Il racconto di questi anni si trova nel secondo libro di Chiara Sasso, *Un viaggio folle. Verso l'altra psichiatria*, Edizioni Sonda, Torino-Milano 1991.

⁶¹ *Ivi*, p. 100.

⁶² *Ivi*, p. 101.

Costanzo Show, Rosanna, l'associazione, le cooperative e il gruppo torinese ottennero un'incredibile risonanza in Italia (e all'estero)⁶³, notorietà che produsse ulteriori inviti ad altre trasmissioni di diverse reti locali e nazionali.

Sempre nel 1989, ma qualche mese dopo, le donne dei manicomi torinesi calcarono un altro palcoscenico romano, questa volta in Parlamento per presentare le attività dei gruppi donne dell'Associazione Primavera 85 e de La Nuova cooperativa e (di nuovo) il libro di Chiara Sasso, in un appuntamento organizzato dal gruppo interparlamentare del Pci con la partecipazione della sottosegretaria alla Sanità Elena Marinucci, di Natalia Ginzburg, Tina Anselmi, Bianca Gelli e Angela Migliasso, che era stata assessora alle politiche sociali a Torino nella giunta di sinistra di Diego Novelli⁶⁴. Il testo elaborato in lunghe riunioni spesso improduttive e inviato in anticipo alle organizzatrici per diramare gli inviti, spiegava la filosofia del lavoro di deistituzionalizzazione svolto sotto la guida di Battaglini:

Siamo un gruppo di donne «differenti» per età, condizione sociale, per i ruoli che ricopriamo, per i lavori che facciamo. Vogliamo rappresentare la nostra esperienza. Chi è stato in manicomio e chi l'ha conosciuto lavorando. Chi ha scritto e raccontato. Chi ha inventato la cooperativa per lavorare e l'associazione per avere servizi. Chi l'amministra. Oggi presentiamo la nostra foto di gruppo. Con le nostre testimonianze diverse e frammentate così come diversa e frammentaria è l'esperienza femminile, diremo il nostro modo di vedere la malattia, il lavoro, i bisogni delle donne, la nostra concezione dei servizi, la stanchezza del vivere quotidiano, il bisogno di amore e di riconoscimento, la forza del cambiamento. Oltre i limiti. Siamo qui a dire perché domani sia evitata la fatica dell'oggi e la reclusione di ieri. Per affermare la speranza per noi e per le altre come noi, di vivere in un futuro dove le diversità e le differenze siano riconosciute e patrimonio comune.⁶⁵

Con la partecipazione al Maurizio Costanzo Show e con la trasmissione di Gandin della Rai le pratiche di liberazione dal manicomio sperimentate a Torino dai gruppi femminili ottennero il massimo della visibilità. La grande attenzione ricevuta nelle diverse circostanze dalle parole di Rosanna e delle altre era solo l'ultimo riconoscimento al modello di lavoro sociale impostato sulla base delle pratiche femministe del decennio precedente: documentari e trasmissioni televisive ne furono, di fatto, il racconto pubblico. Non l'unico, ma il più efficace.

Sguardi al femminile?

Il lavoro portato avanti a Torino affondava le proprie radici nella riflessione che alcune femministe avevano avviato sul rapporto tra la condizione delle donne ricoverate

⁶³ *Ivi*, 102-111.

⁶⁴ *Ivi*, 173.

⁶⁵ *Ivi*, 175-176.

e quella di tutte le altre⁶⁶. La formazione di collettivi con le internate aiutava infatti, più di ogni altra pratica, a far affiorare le contraddizioni che appartenevano di fatto a tutto il genere. In altre parole, il confronto con chi era stata privata del potere di agire e di far valere la propria voce evidenziava una condizione che andava ben al di là dei muri degli ospedali psichiatrici:

Noi – diceva un'operatrice torinese in un momento di confronto – abituate a razionalizzare e a reprimere l'emotività non sappiamo cogliere il livello di disperazione di cui sono cariche queste donne che non hanno alternative reali e per cui la coscienza non può trasformarsi in azione e spinge a prendere una strada senza ritorno di autodistruttività. La nostra è una storia personale in cui abbiamo cercato di liberarci dal ruolo tradizionale attraverso la cultura per cui il nostro approccio più razionale che emotivo. Molte dimostrazioni patologiche sono un modo per proiettare fuori di sé la colpa del non poter essere come si dovrebbe e contemporaneamente un modo estremo di comunicare il disagio. La “dimostratività” conferma sempre la dimensione individuale del suo disagio impedendole la comunicazione solidale e collettiva con le altre donne, ricacciandole sempre nella dipendenza dal maschile, anche medico. È difficile confrontarsi con questo modo di sofferenza contemporaneamente mostrata e negata, con questa falsa coscienza interiorizzata. È una contraddizione tutta nostra come donne e rischiamo di proiettare la nostra amputazione su di loro. Siamo costrette a confrontarci con i vissuti di noi stesse, con le nostre incertezze e contraddizioni non risolte.⁶⁷

Queste considerazioni introducono alcune domande conclusive: quale femminile ci restituiscono le immagini e le parole delle degenti o ex degenti? È il femminile femminista che le donne torinesi impegnate sul terreno della salute mentale avevano creduto realizzabile e fino a un certo punto praticato nei reparti aperti? O non è piuttosto il femminile del patriarcato che stereotipizza le donne e le inchioda nel recinto della bellezza, dell'amore eterosessuale, della maternità, del casalingaggio, della obliterazione del sé?

Dietro a quelle riprese e a molte di quelle interviste c'era certamente, come abbiamo visto, una regia di donne, di quelle stesse operatrici che insieme alle “matte” avevano intrapreso un percorso di coscientizzazione. L'“occhio” che orientava la macchina da presa era però sempre maschile: questa prospettiva, che vedeva o tentava di vedere ogni volta solo ciò che era determinante come valore nell'ideologia (cultura) di chi inquadrava, condizionava gli indirizzi di regia.

In sintesi, il materiale audiovisivo che abbiamo esaminato riusciva a imporre nella narrazione visuale le esperienze e le storie femminili, a dar loro rilevanza e centralità nella transizione tra “dentro” e “fuori” e svelava funzioni e ruoli delle operatrici sociali, in generale di chi lavorava nelle associazioni e nelle cooperative, figure spesso ignorate o dimenticate, assenti anche nelle memorie collettive. Al tempo stesso, però, esso met-

⁶⁶ Per alcune considerazioni sul tema: F. Ongaro Basaglia, *Una voce*, cit.

⁶⁷ ArDP, fondo MTB, f. 19, cartella 12, *Donna e follia: analisi contraddizioni operatrice*, s.d. (ma seconda metà anni Ottanta).

teva in luce in modo solo parziale il contributo alla riflessione di tutte sulle condizioni di subordinazione delle donne nella società, e non solo in manicomio, e le specificità delle esperienze femminili-femministe risultavano sacrificate e poco problematizzate. La regia femminile poté quindi modificare lo sguardo maschile, raggiungendo così un importante risultato, ma non trasformarlo: spesso resisteva infatti un impianto narrativo tradizionale – che contrastava con la radicalità delle pratiche quotidiane del lavoro sociale – in cui le testimonianze della condizione delle donne e le loro voci venivano semplicemente “aggiunte” a quelle degli uomini, con la conseguente rinuncia a decostruire in profondità categorie e canoni rappresentativi. Le storie di donne erano così trattate – al pari di quelle maschili – come ulteriori “casi” utili a far conoscere le crudeltà dell’ospedale psichiatrico con nuovi e diversi particolari, non per far scoprire all’opinione pubblica le conseguenze delle riflessioni femministe sul rapporto tra donne e psichiatria: l’esistenza, cioè, nella società patriarcale, di comportamenti e di culture violente che avevano spinto tante dentro l’istituzione totale e che tendevano a patologizzare e medicalizzare i vissuti di subordinazione di genere.

L’analisi delle immagini prodotte nel processo di deistituzionalizzazione a Torino pone alla fine un problema più generale: quanto la libertà conquistata dalle internate grazie alla chiusura degli ospedali psichiatrici sia stata una reale liberazione. Le stesse donne impegnate sul fronte del disagio psichico femminile avevano ben presente questo limite nel momento in cui cominciarono a riflettere sull’appiattimento e sul rischio di omologazione intrinseco alle modalità di intervento attuate da loro stesse. Interviste e immagini come quelle esaminate non sono la prova del fallimento delle femministe che su questo terreno spesero energie e passione e che seppero e vollero mettere a nudo anche le proprie sofferenze; esse, però, sono la dimostrazione del drastico ridimensionamento dell’orizzonte finale.

Bibliografia

- Adorni, D., Amadori, S., Petricola, E., *Dai Consultori autogestiti ai Consultori nel Sistema Sanitario Nazionale*, in T. Todros (a cura di), *Dalla parte delle donne. Storie di consultori torinesi*, Ed. Il punto, Torino 2022, pp. 27-64.
- Adorni, D., Tabor, D. (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare. Patrimoni culturali della deistituzionalizzazione a Torino*, FrancoAngeli, Milano 2024.
- Adorni, D., Tabor, D., *Le 150 ore sulla salute delle donne. I corsi dell’Intercategoriale donne a Torino negli anni Settanta*, «Lifelong, Lifewide Learning (LLL)», XXIII (2025), n. 46, pp. 50-63.
- Adorni, D., Tabor, D., *Soggettività liberate e nuove pratiche di cura. Femminismi e deistituzionalizzazione nel caso di Torino (1968-2000)*, «Genesis», II (2024), pp. 73-99.
- ArDP, Fondo Maria Teresa Battaglino, Fascicolo MtB 11, cartella 6, *Torino 150 ore salute mentale*.
- ArDP, fondo MTB, f. 19, cartella 12, *Donna e follia: analisi contraddizioni operatrice*, s.d.
- ArDP, Fondo Piera Zumaglino, Dossier 15, *Casa delle donne quasi una realtà*, 1979.

- ArDP, Fondo Piera Zumaglino, Serie 8, Faldone 24, fascicolo 3, *Diario di un'occupazione al terzo piano del S. Anna*, novembre 1978.
- Associazione per la lotta contro le malattie mentali. Sezione di Torino, *La fabbrica della follia. Relazione sul manicomio di Torino*, Einaudi, Torino 1971.
- Battaglino, M.T., *Son tornate ad essere un lusso le tematiche della liberazione?*, «Quotidiano dei lavoratori», 31 gennaio 1979.
- Battaglino, M.T., Cappelli, C. (a cura di), *Narrazioni e pratiche di un lavoro sociale*, Cartman edizioni, Torino 2008.
- Battaglino, M.T., Cottino, L., Di Mascio, A., *Le donne, il lavoro, la psichiatria*, «Psichiatria/Informazione», I (1986), pp. 35-39.
- Boccacini, G., Rinaldi, A., *L'esperienza di Stalker Teatro nei manicomi torinesi tra autobiografia e archivio*, in D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare. Patrimoni culturali della deistituzionalizzazione a Torino*, FrancoAngeli, Milano 2024, pp. 183-192.
- Cancrini, M.G., Harrison, L., *La trappola della follia*, La Nuova Italia, Roma 1983.
- Cavagna, C., Cinato, A., Pregolato Rotta-Loria, F. (a cura di), *La spina all'occhiello. L'esperienza dell'Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil attraverso i documenti 1975-1978*, Musolini Editore, Torino 1979.
- Centro studi Piero Gobetti, Fondo Marcello Vitale, Subfondo Vicky Franzinetti, Faldone 53, *Coordinamento Consultori*, 22/10/1975.
- Cima, L., *10 anni a Torino*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», XIX-XX (1987), pp. 188-192.
- Della Casa, S. (a cura di), *Spazio Aperto*, 2° Festival Internazionale Cinema Giovani, 1984.
- Donna e follia*, numero monografico di «Fogli di informazione», LIV-LV (1979).
- Ellena, L., *Movimenti e culture politiche delle donne negli anni Settanta. Il caso torinese*, in M.T. Silvestrini, C. Simiand, S. Urso (a cura di), *Donne e politica. La presenza femminile nei partiti politici dell'Italia repubblicana Torino, 1945-1990*, FrancoAngeli, Milano 2005, pp. 485-557.
- Federazione regionale Cgil-Cisl-Uil del Piemonte, *Il sindacato di Eva. L'attività dell'intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil e dei coordinamenti donne di diverse categorie. Documenti 1978-81*, Centrostampa Flm Piemonte, Torino 1981.
- Fondazione Vera Nocentini, Fondo Cisl, B VII, Faldone 40 – C, *Il movimento dei consultori*, 1975.
- Franzinetti, V., *Il senso dell'autogestione*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», XIX-XX (1987), pp. 181-187.
- Gissi, A., Stelliferi, P., *Laborto. Una storia*, Carocci, Roma 2023.
- Guerra, E., *Una presenza delle donne tra femminismo e sindacato. La vicenda della CGIL*, in G. Chianese (a cura di), *Mondi femminili in cento anni di sindacato*, vol. II, Ediesse, Roma 2008, pp. 217-265.
- Harrison, L., *Donne povere matte. Inchiesta nell'Ospedale Psichiatrico di Roma*, Edizioni della donna, [Cologno monzese] 1976.
- Intercategoriale delegate Cgil-Cisl-Uil – Zona Nizza-Lingotto-Mirafiori, *Traccia di ipotesi per una piattaforma di zona sui servizi sociali*, 1976, in Cavagna, C., Cinato, A., Pregolato

- Rotta-Loria, F. (a cura di), *La spina all'occhiello. L'esperienza dell'Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil attraverso i documenti 1975-1978*, Musolini Editore, Torino 1979.
- Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil – Zona Nizza Mirafiori, *150 ore. Donne gestiamoci insieme la salute!*, 1977, in Cavagna, C., Cinato, A., Pregolato Rotta-Loria, F. (a cura di), *La spina all'occhiello. L'esperienza dell'Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil attraverso i documenti 1975-1978*, Musolini Editore, Torino 1979, pp. 149-150.
- Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil, *Proposta per la discussione su la Casa delle donne, gennaio 1979*, in Federazione regionale Cgil-Cisl-Uil del Piemonte, *Il sindacato di Eva. L'attività dell'Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil e dei coordinamenti donne di diverse categorie. Documenti 1978-81*, Centrostamp Flm Piemonte, Torino 1981.
- Intercategoriale donne Cgil-Cisl-Uil, *Riprendiamoci la vita. La salute in mano alle donne*, Centro stampa Flm, Torino 1978.
- Jourdan, C., *Insieme contro*, La Salamandra, Milano 1976.
- La lotta delle donne nei manifesti (1974-1990). Intervista a Laura Fiori*, in N. Giorda (a cura di), *Fare la differenza. L'esperienza dell'intercategoriale donne a Torino 1975-1986*, Angelo Manzoni, Torino 2009, pp. 97-105.
- Lasagno, D., *Oltre l'Istituzione. Crisi e riforma dell'assistenza psichiatrica a Torino e in Italia*, Ledizioni, Milano 2012.
- Luciano, G., *Storia di un manicomio. Dallo "spedale de' pazzerelli" alla chiusura dell'ospedale psichiatrico di Torino*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- Lussana, F., *Il femminismo sindacale degli anni Settanta*, «Studi storici», LIII (2012), n. 1, pp. 75-117.
- Magagnoli, S., Tabor, D., *Application and Effects of Italian Law 180, 'The Reform of Psychiatric Care'*, in C. Guareschi, V. Bizzari (a cura di), *Franco Basaglia's Revolution. From the Blue Horse to the Actuality of His Practice*, Springer, Cham 2025, pp. 133-152.
- Morandini, G., ... *E allora mi hanno rinchiusa. Testimonianze dal manicomio femminile*, Bompiani, Milano 1977.
- Occupata la casa delle donne*, «Quotidiano dei lavoratori», 25-26 marzo 1979.
- Occupato l'ex manicomio: sarà la Casa della donna. 2.500 donne in piazza ieri a Torino*, «Quotidiano dei lavoratori», 14-15 gennaio 1979.
- Ongaro Basaglia, F., *Un commento*, in P. Chesler, *Le donne e la pazzia*, Einaudi, Torino 1977, pp. XI-XLI.
- Ongaro Basaglia, F., *Una voce. Riflessioni sulla donna*, il Saggiatore, Milano 1978.
- Papuzzi, A., *Portami su quello che canta. Processo a uno psichiatra*, Einaudi, Torino 1977.
- Percovich, L., *La coscienza nel corpo: donne, salute e medicina negli anni Settanta*, FrancoAngeli, Milano 2005.
- Petricola, E., *L'occupazione del manicomio femminile e la nascita della Casa delle donne di Torino. Una concreta esperienza di critica femminista alle istituzioni totali*, in D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare. Patrimoni culturali della deistituzionalizzazione a Torino*, FrancoAngeli, Milano 2024, pp. 65-74.
- Pulino, D., *Le metamorfosi della politica di salute mentale italiana (1978-2013)*, «Cartografie sociali: rivista di sociologia e scienze umane», IX (2020), pp. 167-183.
- Ramondino, F., *Passaggio a Trieste*, Einaudi, Torino 2000.

- Ramondino, F., Siebert, R., Signorelli, A., *In direzione ostinata e contraria*, Tullio Pironti, Napoli 2008.
- Rotelli, F., *Quale psichiatria? Taccuino e lezioni*, Edizioni Alpha Beta Verlag, Merano 2021.
- Salvante, M., Scarfone, M., Setaro, M. (a cura di), *Donne, psichiatria e deistituzionalizzazione*, «Genesis», II (2024).
- Sasso, C., *Un viaggio folle. Verso l'altra psichiatria*, Edizioni Sonda, Torino-Milano 1991.
- Signorelli, A., *Centro Donna – Salute mentale: una storia di genere*, in Ead. (a cura di), *Praticare la differenza. Donne, psichiatria e potere*, Ediesse, Roma 2015.
- Stroppiana, E., *Femminismo ed esperienze della deistituzionalizzazione sul territorio: dalla materialità dell'oppressione alla soggettivizzazione di tutte*, in D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare. Patrimoni culturali della deistituzionalizzazione a Torino*, FrancoAngeli, Milano 2024, pp. 54-64.
- Volevamo soltanto cambiare il mondo. Storia di un'impresa sociale a Torino negli anni Ottanta*, Edizioni Sonda, Torino 1992.
- Zocca, U., *Lo spirito dei tempi: gli anni Ottanta a Torino e l'Associazione Casap (Cooperative associate servizio alla persona)*, in D. Adorni, D. Tabor (a cura di), *Memorie che curano/Memorie da curare. Patrimoni culturali della deistituzionalizzazione a Torino*, FrancoAngeli, Milano 2024, pp. 124-138.
- Zumaglini, P., *Femminismi a Torino*, FrancoAngeli, Milano 1996.

II. IMMAGINARI MANICOMIALI DEGLI ANNI ZERO

Detenzione e cura: la rappresentazione di Broadmoor dalla stampa illustrata ai documentari televisivi

Claudia Cao

Introduzione

Fondato nel 1863 per effetto del Criminal Lunatic Asylum Act (1860), Broadmoor è il più longevo dei tre ospedali psichiatrici di massima sicurezza attualmente presenti sul suolo britannico¹. Come evidenziato dalla Camera dei Comuni in occasione della riforma², la struttura nasce dalla necessità di far fronte al sovraffollamento dell'ala criminale nel manicomio londinese Bethlem Royal Hospital (meglio noto come Bedlam)³: uno degli obiettivi prioritari era pertanto la separazione degli alienati che si erano macchiati di reati dagli altri internati degli *asylums* e garantire a questi ultimi adeguati trattamenti e sorveglianza.

Quando si parla dell'immaginario su Broadmoor è perciò fondamentale tenere conto sia di come questo sia mutato negli oltre centosettant'anni dalla sua fondazione sia dell'insieme di fattori che sono intervenuti a modificarlo: le principali riforme sulla malattia mentale⁴, i nuovi piani architettonici per le strutture destinate ai malati psichiatrici, i differenti metodi terapeutici, il rinnovamento degli approcci alla detenzione e alla pena.

Il titolo scelto per questo contributo, "detenzione e cura", intende porre l'accento sulla tensione dialettica tra questi due poli che ha caratterizzato la storia di Broadmoor: è in questo conflitto che è possibile rinvenire l'origine delle sue molteplici contraddizioni osservabili tanto da una panoramica sulla saggistica e sulla produzione narrativa quanto dalla produzione documentaristica, che negli ultimi decenni ha sancito il totale sbilanciamento a favore del primo polo, quello della detenzione in antitesi alla maggiore attenzione alle finalità terapeutiche prevalente nel secolo precedente⁵.

¹ I restanti due sono Ashworth Hospital a Liverpool e Rampton Secure Hospital nel Nottinghamshire.

² D. Hack Tuke, *Broadmoor, l'asile d'état pour les aliénés criminels d'Angleterre*, in *Congrès International de Médecine Mentale, tenu à Paris du 5 au 10 août 1878*, Imprimerie Nationale, Paris 1880, pp. 35-40.

³ La sezione criminale era nata nel 1816 (cfr. M. Stevens, *Broadmoor Revealed: Victorian Crime and the Lunatic Asylum*, Pen & Sword, Barnsley 2013, p. 5).

⁴ Per l'arco temporale che ci riguarda, si ricordino alcune delle principali riforme: Criminal Lunatic Asylum Act (1860); Mental Deficiency Act (1913); Mental Treatment Act (1930); Mental Health Act (1959; 1983); Mental Capacity Act (2005).

⁵ Sui primi cinquant'anni della storia di Broadmoor J.R. Hamilton (*The Development of Broad-*

Scopo di questo lavoro è fornire una visione d'insieme sul modo in cui è cambiata la narrazione della vita tra le mura di Broadmoor. A tal fine verrà formulata una proposta di scansione cronologica in tre diverse fasi riconoscibili all'interno della narrazione visuale e audiovisiva di questo istituto a partire dal raffronto tra lavori che scelgono di raccontare Broadmoor dall'interno, dalla prospettiva cioè di chi ci ha vissuto o lavorato. Il corpus si estende dalla stampa periodica vittoriana a due recenti documentari, ma si tratta di una produzione necessariamente più lacunosa – oltre che caratterizzata da un orientamento prevalentemente propagandistico – nella prima fase in esame, la cui documentazione deriva da fonti secondarie che hanno reso pubblico il materiale d'archivio.

Prima di entrare nel merito delle tre tappe di questo *excursus*, è necessario premettere che parlare dell'immaginario su Broadmoor significa necessariamente confrontarsi con una cospicua produzione focalizzata sui più celebri pazienti che vi sono stati ospitati⁶. Da Edward Oxford, autore del tentato omicidio della regina Vittoria nel 1840 – da cui avrebbe avuto origine la necessità di destinare a cure terapeutiche i criminali ritenuti incapaci di intendere e di volere – a Charles Bronson, uno dei detenuti più violenti che ha destato particolare attenzione per il tentato omicidio di un altro carcerato, sono numerosi i pazienti che sono stati oggetto di pubblicazioni e documentari. In linea con il gusto contemporaneo per il *true crime*, risulta infatti particolarmente cospicua la produzione audiovisiva distribuita attraverso vari canali YouTube⁷, così come quella saggistica e narrativa, incentrata sui pazienti divenuti celebri per l'entità dei crimini commessi o – in riferimento ai decenni passati – per la spettacolarità delle loro evasioni o per la drammaticità delle conseguenze che tali evasioni hanno procurato.

Questo filone della produzione saggistica e visuale su Broadmoor è stata tuttavia solo parzialmente oggetto della presente indagine proprio per l'inclinazione a facili sensazionalismi, volti ad assecondare la fascinazione – talvolta morbosa e ai limiti del voyeurismo – esercitata dalle realtà manicomiali o penitenziarie *tout court*. Questo tipo di narrazione, condizionata dalle necessità di andare incontro alle attese di una certa fetta di pubblico – anche alimentando stereotipi e luoghi comuni –, infatti, poco aggiunge alla riflessione che qui ci interessa maggiormente su come nel corso del tempo sia mutato l'approccio alle finalità detentive e terapeutiche di questa istituzione.

moor 1863-1980, «Bulletin of the Royal College of Psychiatrists», IV (1980), n. 9, pp. 130-133) scrive: «By the same token it is possibly understandable that many of the public believe Broadmoor to be a sort of prison hospital. The Hospital has, however, nothing to do with the prison system; all patients are detained under health rather than penal legislation; there are no prison warders, guards or inmates, only doctors, nurses and patients» (p. 130).

⁶ Tra i volumi si considerino: C. Bronson, *Broadmoor. My Journey into Hell*, John Blake Publishing Ltd, London 2022 (autobiografico); J. Levi, E. French, *Broadmoor. Up Close and Personal with Britain's Most Dangerous Criminals*, Blink Publishing, London 2019; N. Sly, *Broadmoor Inmates. True Crime Tales of Life and Death in the Asylum*, Pen & Sword, Barnsley 2023; il saggio illustrato per ragazzi di B. Coster, *Broadmoor Sinister. Sanctuary or Hell for the Criminal Insane*, Boris Coster 2022. Tra i documentari un esempio è offerto da *Broadmoor Serial Killers & High Security*, diretto da Kim Lomax e andato in onda su Channel 5 Documentary il 26 May 2021.

⁷ Si vedano i canali: True Crime Uncut, Absolute Crime, Real Stories, True Crime.

La prima fase, individuata a partire dalle immagini di Broadmoor sul «The Illustrated London News» (24 agosto 1867)⁸, abbraccia i primi settant'anni della storia del manicomio, dagli anni Sessanta dell'Ottocento fino agli anni Trenta del Novecento, a seguito dei quali risulta riconoscibile una fase di passaggio, di transizione, caratterizzata da elementi di continuità con la precedente e da mutamenti che anticipano alcuni degli aspetti caratterizzanti l'ultima fase: si tratta, infatti, del quarantennio segnato da due svolte come l'entrata in vigore del Mental Health Act del 1959 e l'ultima sovrintendenza di Patrick McGrath, padre dello scrittore omonimo, autore di *Asylum*⁹. Proprio il noto adattamento del 2005 diretto da David Mackenzie sarà punto di partenza per la riflessione su questa fase di metà Novecento sia per la sua influenza sull'immaginario intorno a questi decenni a Broadmoor, sia, soprattutto, per il carattere autobiografico della vicenda di cui lo stesso McGrath ci ha lasciato testimonianza nel suo saggio «Crescere a Broadmoor»¹⁰. L'ultima tappa, infine, è quella che dagli anni Ottanta giunge fino ai nostri giorni e sulla quale si possiede sicuramente una più ampia produzione: oggetto di analisi in questa sede sarà nello specifico il raffronto tra il primo documentario su Broadmoor girato per la tv nel 2002, intitolato *Inside Broadmoor*¹¹, e *Broadmoor*¹² il primo documentario girato all'interno dell'istituto, andato in onda in due episodi nel novembre 2014 su ITV¹³.

Il trattamento morale nella stampa vittoriana

Per parlare dei primi settant'anni della storia di Broadmoor è necessario prendere le mosse dall'articolo «The Broadmoor Criminal Lunatic Asylum» che il «The Illustrated London News» (1867) ha dedicato alla neonata istituzione.

In termini di tensione dialettica tra detenzione e cura questa fase può essere definita quella in cui è più evidente l'alternanza tra scelte gestionali volte a rafforzare il sistema detentivo e quelle finalizzate al miglioramento della qualità della vita del paziente.

⁸ *The Broadmoor Criminal Lunatic Asylum*, «The Illustrated London News», LI (24 agosto 1867), n. 1442 https://archive.org/details/sim_illustrated-london-news_1867-08-24_51_1442/page/208/mode/2up.

⁹ P. McGrath, *Asylum*, Random House, New York-London 1996. Il sovrintendente McGrath ha svolto l'incarico dal 1957 al 1981.

¹⁰ Cfr. P. McGrath, *Writing Madness* (2017), trad. it. *Scrivere di follia*, La nave di Teseo, Milano 2023, p. 35. Nello stesso testo, in riferimento all'eredità ricevuta dal precedente sovrintendente, lo scrittore McGrath afferma che il padre nell'accettare l'incarico era «deciso a trascinare nel ventesimo secolo questa istituzione malfunzionante e sovraffollata» (p. 26).

¹¹ David Carr Brown, *Inside Broadmoor*, 2002, Channel 5 UK (oggi disponibile sul canale YouTube Real Stories).

¹² Olivia Lichtenstein, *Broadmoor*, 2014, ITV (e oggi reperibile su YouTube nel canale True Lives).

¹³ Questa ipotesi di scansione della storia di Broadmoor in tre fasi riprende e integra la proposta di Anna Harpin in riferimento alle performance e attività teatrali a Broadmoor (cfr. A. Harpin, *Broadmoor Performed. A Theatrical Hospital*, in A. Whitehead, A. Woods (a cura di), *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022, pp. 577-595).

Mentre, infatti, nel decennio tra il 1896 e il 1910 – corrispondente alla sovrintendenza di Richard Brayn (1896-1910)¹⁴, proveniente dalla realtà carceraria e senza esperienze pregresse in ambito manicomiale – si registra un inasprimento delle misure detentive, volte a contenere evasioni e aggressioni verso gli assistenti, nei restanti decenni, come queste pagine del periodico londinese e non solo intendono suggerire, a prevalere nella narrazione e nella costruzione dell'immaginario su Broadmoor è invece la centralità, nella gestione dei pazienti e nell'organizzazione della vita all'interno delle sue mura, del cosiddetto “moral treatment” che affondava le sue radici nel pensiero illuminista¹⁵.

Probabilmente per la loro maggiore continuità, a essere particolarmente impressi nell'immaginario ed esemplificativi di questo tipo di approccio terapeutico sono i sedici anni della sovrintendenza illuminata di William Orange (1870-1886)¹⁶. In assenza di reali avanzamenti della medicina psichiatrica – per i quali è possibile individuare una certa uniformità nei trattamenti e nella vita all'interno della struttura anche oltre l'arco temporale dei settant'anni proposto – la terapia migliore per l'alienato criminale era garantita dalla possibilità di condurre un più salubre stile di vita e di apprendere una routine quotidiana basata su pasti regolari e completi, igiene personale, impieghi in mansioni collaborative, attività a contatto con la natura e con l'aria aperta, in un'atmosfera particolarmente quieta come la campagna del Berkshire¹⁷. Da qui deriva anche la ricorrente definizione di “village” in riferimento a Broadmoor, a rimarcare – oltre all'ampiezza territoriale e all'elevato numero di “abitanti” tra pazienti e staff – l'autonomia nella gestione delle attività produttive in un contesto di vita comunitaria e in una delle più belle campagne del meridione britannico.

Data, inoltre, la bassa estrazione sociale dei pazienti destinati alle strutture manicomiali¹⁸, la scelta dell'area topografica e l'organizzazione interna erano finalizzate a favorire isolamento e tutela per individui che, oltre a costituire un pericolo per la comunità, erano privi di autonomia sociale ed economica e che a Broadmoor potevano spesso beneficiare di un incremento della qualità della vita: la struttura, in tal modo, costituiva spesso un “asylum” nel senso letterale del termine, un rifugio terapeutico contro le avversità della vita fuori dalle mura¹⁹.

¹⁴ Cfr. J. R. Hamilton, *op. cit.*, p. 131.

¹⁵ La terapia morale si sviluppa soprattutto nel corso dell'Ottocento con i primi progressi della psicologia, sebbene ancora fortemente impregnata di finalità morali e religiose. Cfr. W.A.F. Browne, *The Moral Treatment of the Insane*, J.E. Adlard, London 1864; A. Harpin, *op. cit.*, p. 585; J. Shepherd, *'I am very glad and cheered when I hear the flute'. The Treatment of Criminal Lunatics in Late Victorian Broadmoor*, «Medical History», LX (2016), n. 4, pp. 473-491; A. Scull, *Madness*, Oxford University Press, Oxford 2011, p. 44.

¹⁶ Cfr. J. R. Hamilton, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷ Cfr. M. Stevens, *op. cit.*, p. 13: «the routine of patient life was not just an integral part of care, it was the only part»; J. Levi, E. French, *op. cit.*, ebook: «Broadmoor was founded on idealistic and often forward-thinking principles».

¹⁸ Come illustra M. Stevens (*op. cit.*, p. 7) per le classi sociali dell'alta e media borghesia erano previste assistenza e cure domestiche o in centri privati.

¹⁹ Cfr. J. Levi, E. French, *op. cit.*

AUGUST 14, 1887

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

209

THE BROADMOOR CRIMINAL LUNATIC ASYLUM.



FEMALE DORMITORY.



MALE DORMITORY.

extensive alterations will be found necessary in the internal arrangements of the building, as well as in the laying out of the surrounding land; the estate comprising 200 acres, of which only 150 acres are yet under cultivation. The medical superintendent, Dr. John Meyer, in his last annual report, states that the health of the establishment is not altogether satisfactory, about twenty cases of fever having occurred in the hospital and in the cottages on the estate during the previous year, but only three of these cases were among the patients. He observes that there is a large extent of wet, unbroken land in the immediate neighbourhood; and that the supply of water, being derived from the surface

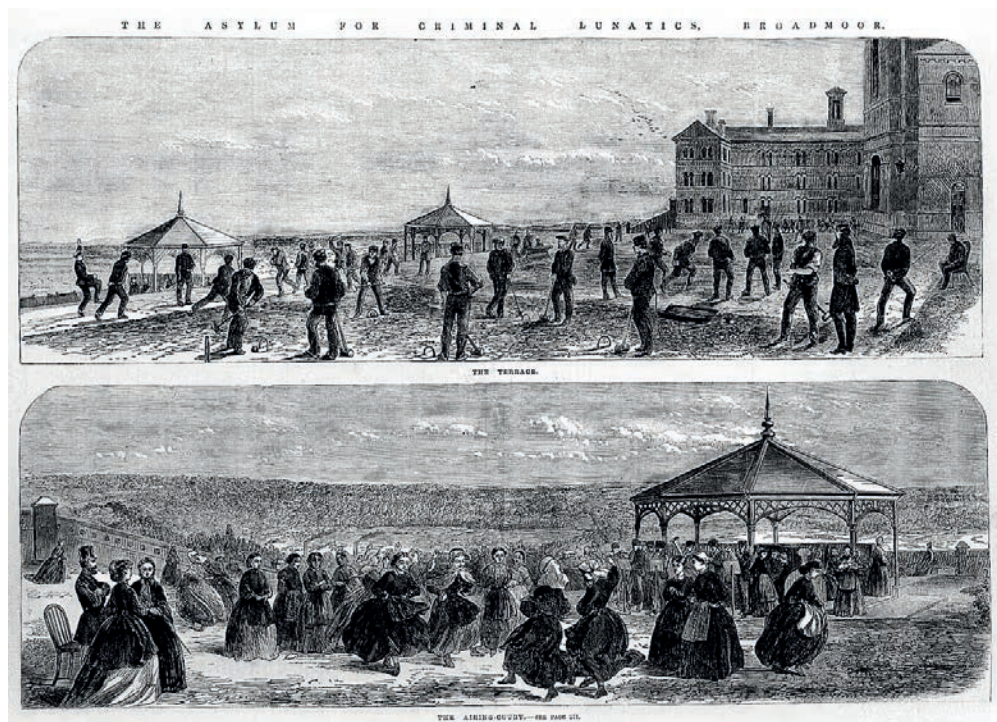
drainage of the heath, contains an amount of organic matter. This, together with the insufficient day-room accommodation, especially for the female patients, in the winter months, and other faults in the buildings, may perhaps account for the unfavourable sanitary report. We give an illustration of one of the male patients' day-rooms, and one of the dormitories for each sex. The average number of resident male patients is 228, and of females twenty-eight, but there is room for 500 altogether; eighteen died in the course of last year, and six were discharged; four attempted to escape, but did not succeed. Dr. Meyer's management is well seconded by Dr. Gibson, assistant medical officer, Mr. Orange,

deputy superintendent; (the Rev. J. T. Hart, chaplain; Mr. Charles Phelps, steward; and the other officers of the asylum. Many of the patients are employed, when in a fit condition, in various work about the garden and farm, in the woods, land-clearing, kitchen, and room-keeping, or in the tailors', shoemakers', carpenters', and other workshops. There are classes for the elementary instruction of such as have not learned to read and write, with a good library for those who have; a billiard-table, with chess, draughts, bagatelle, marls, dominoes, croquet, and bowls for their amusement; besides music and occasional theatrical entertainments. A small number of the patients are voluntary attendants at religious worship in the chapel.



DAY-ROOM FOR MALE PATIENTS.

Molte delle attività cui erano destinati i pazienti (la produzione agricola, la fattoria, insieme ad altre che si svolgevano all'interno degli edifici, quali lavanderia, pulizie, cucina e artigianato) rispondevano al contempo sia agli obiettivi di autosufficienza della comunità quanto alla necessità di attribuire ai pazienti un ruolo all'interno di Broadmoor, fino al riconoscimento retributivo sotto la direzione illuminata di Orange.



A queste iniziative, nei primi decenni del Novecento, si sommano – durante la sovrintendenza di Baker, Sullivan e Foulerton²⁰ – attività sportive che coinvolgono degenti e membri del personale, insieme a ulteriori attività ricreative rispetto a quelle già previste in età vittoriana:

Writing in 1903, George Griffith described the place: ‘The only likeness that Broadmoor bears to a prison consists in the fact that you can go nowhere without the unlocking and relocking of solid doors and iron gates; but within these there is no evidence of restraint. In the male wing you see men lounging about the long, airy corridors, or sitting in the big, wellfurnished, common rooms, reading,

²⁰ Cfr. J. Levi, E. French, *op. cit.*, ebook: «Dr Baker and Dr Sullivan had a more humane approach, taking the feel back towards more of an asylum than a prison by offering greater chance of work, play and for patients to engage in their own treatment».

smoking, looking out of the windows, or sitting motionless, thinking the thoughts and dreaming the dreams of a world that is not ours. So, too, in the female wing there are women sitting about the corridors, knitting and doing lacework or embroidery, or, like the men, sitting in their common rooms, reading or talking, or also thinking those strange thoughts. In another room you will find one at a grand piano, playing, it may be, some standard piece of music, or it may be some weird creation of her own, and others sitting about on the chairs and lounges listening to her'.²¹

Lo stesso progetto architettonico originario riflette queste finalità in termini di qualità della vita, poiché prevede ampi giardini, terrazze e stanze con vista sulle campagne destinate ai detenuti che necessitavano di minore sorveglianza, al fine di favorire un maggiore contatto con la natura e l'aria aperta.

La terapia ambientale e l'adattamento di Asylum

Una delle opere che più fra tutte ha segnato l'immaginario sulla vita a Broadmoor a metà del Novecento è senza dubbio l'adattamento del romanzo *Asylum* di Patrick McGrath, figlio omonimo dell'ultimo sovrintendente. È per la genesi autobiografica del romanzo²² che si è scelto di considerare quest'opera tra quelle che narrano l'istituzione dall'interno, proprio in quanto scaturita da un evento che aveva visto coinvolta la moglie di un membro del personale e aveva costretto quest'ultimo a lasciare la struttura in cui viveva negli stessi anni della famiglia McGrath per mettere a tacere lo scandalo²³.

Sono numerose le scene nella parte del film ambientata all'interno di Broadmoor che si potrebbero definire rappresentative della vita comunitaria nell'istituto. In questa sede un punto di partenza per la riflessione intorno agli anni della sovrintendenza di McGrath può essere offerto dalla tradizione del ballo annuale, anche in quanto emblematica della centralità acquisita nei decenni considerati proprio da un importante spazio di soglia tra il mondo esterno e la vita manicomiale: la cosiddetta Central Hall, il grande salone d'accesso alla struttura destinato ad attività di intrattenimento e sociali che vi hanno visto gradualmente coinvolto nel trentennio di sovrintendenza di McGrath non più unicamente lo staff e i visitatori esterni, ma i pazienti stessi insieme a loro²⁴.

Prima di commentare e contestualizzare la scena, va ricordato come in *Asylum* uno dei detenuti, Edgar Stark, un artista che ha conquistato privilegi e maggiori libertà per buona condotta, e che si è offerto di restaurare la serra nel giardino adiacente al cottage del sovrintendente, intraprenda una relazione clandestina con la moglie di quest'ultimo, in un crescendo di trasgressioni di spazi e confini, culminanti nell'evasione in cui lei

²¹ J. Levi, E. French, *op. cit.* (la citazione è tratta dal testo di G. Griffith, *Sidelights on Convict Life*, John Long, London 1903).

²² Cfr. P. McGrath, *Scrivere di follia*, in *Scrivere di follia*, cit., pp. 13-23.

²³ Lo stesso sovrintendente McGrath lamentava negli anni alla guida di Broadmoor l'eccessiva attenzione mediatica sull'istituto.

²⁴ Cfr. A. Harpin, *op. cit.*, pp. 580-581.

deciderà di seguirlo.

Come già illustrato, la seconda tappa di questo percorso che dagli anni Quaranta giunge fino alle soglie degli anni Ottanta, si può definire di transizione verso una sempre maggiore modernizzazione: sebbene siano ancora in parte presenti elementi di continuità con la fase precedente, giacché vigono principi analoghi a quelli che avevano guidato e ispirato le gestioni passate, al contempo, tuttavia, l'approvazione di riforme come quella del 1959 porta alla nascita del sistema sanitario nazionale e a una maggiore centralizzazione della gestione, fino alla direzione del Ministero della Salute.

Un primo passaggio che si verifica in questi decenni nel trattamento del paziente psichiatrico si potrebbe individuare in quello che dalla "terapia morale" porta all'affermarsi della "terapia ambientale", che per la prima volta si pone quale obiettivo prioritario la riabilitazione del paziente. Rispetto all'elevato numero di internati destinati nei decenni precedenti a trascorrere la vita a Broadmoor fino alla fine dei loro giorni o ad altri trattamenti come l'utilizzo dell'elettroshock, con McGrath una delle finalità cardine delle terapie diviene pertanto garantire agli internati la possibilità di reintegrazione e riabilitazione sociale.

L'apertura al mondo esterno si fa per la prima volta il principio guida che favorisce l'accesso della vita reale tra le mura di Broadmoor: un esempio è offerto, a partire dal 1938, dall'esperienza teatrale della compagnia Broadmoorist, seguita nel settembre 1944 da quella giornalistica del «Broadmoor Chronicle». La compagnia teatrale, che vedeva coinvolti pazienti e staff, nei mesi tra marzo e maggio apriva le porte al pubblico esterno una volta alla settimana con le sue performance, mentre nei restanti mesi si dedicava alle prove e all'allestimento delle opere.

È all'interno di questo scenario che va collocato e si può comprendere un evento come quello – seppur romanzato – del film *Asylum*, che ben riflette l'intento del sovrintendente McGrath di far sì che la vita dentro le mura dell'istituto fosse più simile possibile a quella al di fuori: l'occasione del ballo annuale nella Central Hall era infatti uno dei momenti più attesi, anche perché tra i pochi in cui detenuti e detenute – cui erano riservati blocchi distinti della struttura – potevano incontrarsi.

A completare il quadro di ciò che rende possibile un intreccio come quello di *Asylum* – ossia la nascita di una relazione clandestina tra un paziente e la moglie del sovrintendente – rimarcando contraddizioni e rischi di questo genere di trattamento, vi è inoltre il fatto che nell'ambito della cosiddetta terapia ambientale alcuni pazienti beneficiassero di un'occupazione regolare, all'aria aperta, in cui potevano mettere in opera o sviluppare ulteriormente competenze artistiche, artigianali o professionali possedute al momento dell'accesso in ospedale o acquisirne di nuove. Nel caso del protagonista Edgar, abile scultore, si tratta dell'attività di manutentore e giardiniere nell'ampio cortile che dal cottage del sovrintendente si estende agli spazi comuni tra i blocchi dell'istituto, consentendo un facile contatto tra detenuti e familiari dello staff medico.

La “società del rischio” e i primi documentari

Alcuni spunti di interesse sulla terza e ultima fase – che dagli anni Ottanta giunge sino ai giorni nostri – sono offerti dal documentario *Broadmoor* andato in onda in due puntate sul canale 5 di ITV nel novembre 2014²⁵. Un primo mutamento che segnala i cambiamenti in atto rispetto ai decenni precedenti è la denominazione di “High-security psychiatric hospital”: quella originaria di “Criminal lunatic asylum” era infatti stata sostituita nel 1949 da “Broadmoor Institution”²⁶.

Lo stesso McGrath, già negli ultimi anni della sua sovrintendenza, con l’ingresso di Broadmoor nel sistema sanitario nazionale e il controllo diretto del Ministero della Salute, aveva lamentato l’eccessivo sbilanciamento della propria professione a favore di funzioni sempre più amministrative che sottraevano i medici a quello che un tempo era il consueto rapporto diretto con il paziente²⁷. Tuttavia, accanto a un incremento di compiti gestionali per i medici – rispondenti anche alle necessità di attuare una serie di protocolli di valutazione e sicurezza imposti dal Ministero per limitare evasioni e aggressioni – ciò che si registra dal confronto tra i primi due documentari prodotti su questo istituto – *Inside Broadmoor* (2002) e *Broadmoor* (2014) – è l’accelerazione nel decennio in questione di un cambiamento già in corso negli anni Novanta: l’estremizzazione delle misure di sicurezza e un sempre più massiccio investimento a favore di quest’ultima più che del benessere e del trattamento terapeutico dei pazienti.

Un primo evidente cambiamento che va evidenziato nel passaggio dal documentario del 2002 a quello del 2014 coinvolge indubbiamente il genere documentaristico ed è suggerito con chiarezza nel secondo lavoro sin dall’introduzione, il momento a cui più di ogni altro è affidato il compito di offrire anticipazioni, generare attese e alimentare curiosità nel pubblico attraverso una serie di scelte di codice: oltre alle musiche, che da subito richiamano l’adesione a generi in auge come il *true crime* o il thriller psicologico, lo stesso *soundscape* del secondo documentario si caratterizza per la ricorrente presenza di urla e gemiti che accompagnano momenti di agitazione, scontro, inseguimento, volti a enfatizzare il senso di tensione e pericolo nella vita all’interno della struttura²⁸.

Il primo documentario, al contrario, attraverso le interviste a due psichiatri – Pamela Taylor e James McKeith – pone l’accento sul turbamento²⁹ generato agli inizi degli anni

²⁵ Si tratta del primo documentario che viene girato all’interno della struttura vittoriana di Broadmoor, negli anni in cui era in costruzione la nuova struttura attualmente in uso.

²⁶ Per quel che concerne i manicomi inglesi in generale, la parola *asylum* (letteralmente “rifugio”) era entrata in uso nell’Ottocento in luogo del termine *madhouse*, adottata dal secolo precedente. Nel 1930, con il Mental Treatment Act, si è invece affermata la denominazione di *mental hospital* allo scopo di porre maggiormente l’accento sulle finalità curative di questi istituti (cfr. W. Parry-Jones, *Asylum for the mentally ill in historical perspective*, «Bulletin of the Royal College of Psychiatrists», XII (October 1988), n. 10, pp. 407-410, p. 407).

²⁷ Cfr. P. McGrath, *Scrivere di follia*, cit., p. 41.

²⁸ Ringrazio Lucia Cardone per le sue osservazioni sul genere e il *soundscape* del documentario.

²⁹ Al minuto 29 del documentario Pamela Taylor afferma: «We felt distressed and disturbed that quite so much money has been spent on physical security when there was no evidence that the kind of

Due mila dall'investimento di cinquantacinque milioni di sterline a favore non solo di una nuova cinta muraria oltre a quella vittoriana già esistente – giustificata dalla necessità di tutela da irruzioni esterne o da evasioni – ma anche del rinforzo della sicurezza interna. La stessa Taylor afferma infatti come in quegli anni non vi fosse evidenza di una maggiore pericolosità o di nuovi tentativi di evasione da parte dei pazienti. McKeith, a sua volta, dopo venticinque anni di collaborazione con Broadmoor, giudica «unthinking and non-selective» questo inusuale inasprimento della sicurezza verso le figure professionali che vi accedono, giacché questa dovrebbe valutare individualmente le misure da adottare in base al soggetto cui si rivolge.

È quest'ultimo aspetto a risultare particolarmente significativo in riferimento alle tre fasi fin qui individuate, proprio in quanto testimonianza del sopravvento negli ultimi decenni di quel «risk thinking» che, come afferma Niklas Rose nel suo *Governing Risky Individuals: The Role of Psychiatry in New Regimes of Control*³⁰, ha condotto a uno spostamento dell'attenzione dalla nozione di pericolosità – sulla base di una pregressa aggressività del paziente – a quella più ampia di valutazione e gestione del rischio. I numerosi test e le misure cui sono sottoposti i pazienti negli ultimi decenni hanno pertanto lo scopo di rendere il futuro prevedibile, calcolabile e, in tal modo, gestibile. Tra i maggiori effetti vi è non solo l'incremento del numero di esperti coinvolti nel controllo e nella gestione di istituti come Broadmoor, ma anche la nascita di nuove logiche di potere che, nella “società del rischio” contemporanea³¹, investono la comunità tutta, con implicazioni sociali, politiche ed etiche generate dal trattamento della malattia mentale in termini di rischio.

L'introduzione della prima puntata del documentario trasmesso da ITV nel 2014 è particolarmente significativa proprio in quanto volta ad offrire un'anticipazione di quanto verrà illustrato nell'episodio: per quel che concerne i due poli di detenzione e cura che ci riguardano più da vicino, colpisce il modo in cui sin dalla seconda battuta della *voice over*, nonostante l'inquadratura sul cartello d'ingresso “Broadmoor Hospital”, venga affermato che «most of Broadmoor is a prison», rimarcando, anche successivamente, come più che un ospedale di massima sicurezza si possa definire un carcere che ospita i peggiori e più pericolosi criminali del Regno Unito. Oltre ai più ovvi sensazionalismi di cui questo genere di produzione si serve per alimentare aspettative, suscitare interesse e generare *audience*, è importante per il discorso che abbiamo introdotto l'insistenza sulle soglie, sulla solidità e l'imponenza dei cancelli di sicurezza, sulla meccanizzazione di aperture e chiusure, sui contatti con i pazienti filtrati da spioncini negli infissi blindati, sull'elevato numero di assistenti, infermieri e guardie coinvolti anche nei più brevi spostamenti di singoli pazienti.

increase in physical security that we have seen of extra walls and fences was actually necessary. People were not escaping over the walls».

³⁰ N. Rose, *Governing Risky Individuals. The Role of Psychiatry in New Regimes of Control*, «Psychiatry, Psychology and Law», V (1998), n. 2, pp. 177-195.

³¹ Il riferimento è al noto studio di Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (1986), trad. it. *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma 2000.

A corroborare quanto affermato è l'indugiare, inoltre, sulla centralità acquisita all'interno di un regime di rischio dai circuiti di videosorveglianza e comunicazione divenuti onnipervasivi all'interno dell'istituto: dalle soglie ai cortili, dai corridoi alle sale di controllo, sino a essere incorporati nella divisa stessa del personale prima di operazioni legate allo spostamento dalle stanze di alcune categorie di pazienti o alla loro permanenza negli spazi comuni.

Un aspetto che tuttavia il documentario trascura e su cui, invece, occorre riflettere in riferimento all'impatto di queste misure, è il modo in cui la diffusione capillare del sistema di videosorveglianza negli ospedali psichiatrici abbia modificato le esperienze dei pazienti e del personale all'interno dei reparti, il rapporto tra questi, e la diffusione di una percezione del paziente psichiatrico sempre come potenzialmente pericoloso o aggressivo a prescindere dal pregresso, in linea con quella concezione di sicurezza "unthinking and non-selective", che continua ad accrescere una criminalizzazione del paziente anche all'interno delle strutture psichiatriche non in regime di alta sicurezza³².

Se il primo episodio si sofferma solo su alcune delle misure di controllo tipiche di una realtà carceraria, è soprattutto il secondo, tuttavia, a destinare una maggior attenzione a questo aspetto, indugiando sui rigidi protocolli di ingresso e uscita dei pazienti, sulla preparazione e la formazione anti-sommossa per lo staff infermieristico, l'autodifesa e le tecniche di disarmo del paziente, alimentando perciò l'immaginario proprio di una cultura del rischio, in cui anche il trattamento della malattia mentale si inserisce in quanto discorso che può avere ripercussioni sull'intera comunità.

Per concludere, è ancora una volta nel raffronto tra i primi due documentari che emerge con forza un quadro più completo dello sbilanciamento a favore del trattamento detentivo che questi centosettant'anni della storia di Broadmoor hanno gradualmente, ma inesorabilmente, testimoniato. Nel primo documentario trovavano ancora spazio parole come quelle di Steve Klein, capo del Mental Health Act Commission che tra il 1999 e il 2000 aveva valutato la gestione di Broadmoor: pur evidenziando la necessità di misure di alta sicurezza per la detenzione di una parte dei pazienti, Klein rimarcava l'obbligo anzitutto di affrontarne e curarne la malattia mentale, di trattare con umanità anche i soggetti più pericolosi, di trattenerli solo il tempo strettamente necessario in eventuali condizioni di isolamento o di limitazioni più restrittive della libertà.

Nel documentario del 2002, a corroborare la valutazione del Mental Health Act Commission – del cui rapporto finale scorrono in sovraimpressione alcuni estratti che denunciano l'assenza di attività ricreative per il paziente, lo scarso investimento sulle figure di psicoterapeuti, e le limitate possibilità di accesso all'aria aperta per i pazienti – sono infine le parole di Tony, un ex internato, che confermano le limitate possibilità di attività ricreative proprio per la carenza di personale addetto, e che ancor più rimarcano e offrono testimonianza degli effetti dello sbilanciamento degli investimenti dall'ambito curativo e terapeutico a quello più strettamente detentivo.

³² Cfr. S. Desai, *Surveillance Practices and Mental Health. The Impact of CCTV Inside Mental Health Wards*, Routledge, London 2021.

Bibliografia

- The Broadmoor Criminal Lunatic Asylum*, «The Illustrated London News», LI (24 agosto 1867), n. 1442, https://archive.org/details/sim_illustrated-london-news_1867-08-24_51_1442/page/208/mode/2up (ultimo accesso 25/03/2025).
- Beck, U., *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (1986), trad. it. di W. Privitera, C. Sandrelli, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma 2000.
- Bronson, C., *Broadmoor. My Journey into Hell*, John Blake Publishing Ltd, London 2022.
- Browne, W.A.F., *The Moral Treatment of the Insane*, J.E. Adlard, London 1864.
- Coster, B., *Broadmoor Sinister. Sanctuary or Hell for the Criminal Insane*, Admit, 2022.
- Desai, S., *Surveillance Practices and Mental Health. The Impact of CCTV Inside Mental Health Wards*, Routledge, London 2021.
- Hack Tuke, D., *Broadmoor, l'asile d'état pour les aliénés criminels d'Angleterre*, in *Congrès International de Médecine Mentale, tenu à Paris du 5 au 10 août 1878*, Imprimerie Nationale, Paris 1880, pp. 35-40.
- Hamilton, J.R., *The Development of Broadmoor 1863-1980*, «Bulletin of the Royal College of Psychiatrists», IV (1980), n. 9, pp. 130-133.
- Harpin, A., *Broadmoor Performed. A Theatrical Hospital*, in A. Whitehead, A. Woods (a cura di), *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022, pp. 577-595.
- Levi, J., French, E., *Broadmoor. Up Close and Personal with Britain's Most Dangerous Criminals*, Blink Publishing, London 2019.
- McGrath, P., *Asylum*, Random House, New York-London 1996.
- McGrath, P., *Writing Madness* (2017), trad. it. di A. Pezzotta, *Scrivere di follia*, La nave di Teseo, Milano 2023.
- Parry-Jones, W., *Asylum for the mentally ill in historical perspective*, «Bulletin of the Royal College of Psychiatrists», XII (October 1988), n. 10, pp. 407-410.
- Rose, N., *Governing Risky Individuals. The Role of Psychiatry in New Regimes of Control*, «Psychiatry, Psychology and Law», V (1998), n. 2, pp. 177-195.
- Scull, A., *Madness*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Shepherd, J., *'I am very glad and cheered when I hear the flute': The Treatment of Criminal Lunatics in Late Victorian Broadmoor*, «Medical History», LX (2016), n. 4, pp. 473-491.
- Sly, N., *Broadmoor Inmates. True Crime Tales of Life and Death in the Asylum*, Pen & Sword, Barnsley 2023.
- Stevens, M., *Broadmoor Revealed: Victorian Crime and the Lunatic Asylum*, Pen & Sword, Barnsley 2013.

Filmografia

- Lomax, K. (dir.), *Broadmoor Serial Killers & High Security*, Channel 5 Doc (26 May 2021).
- Carr Brown, D. (dir.), *Inside Broadmoor*, 2002, Channel 5 UK.
- Lichtenstein, O. (dir.), *Broadmoor*, 2014, ITV.
- Mackenzie, D. (dir.), *Asylum*, USA, 2005.

Il copione di Ida.

Follia e reclusione in *Vincere* di Marco Bellocchio

Chiara Tognolotti

Il cinema di Marco Bellocchio si è misurato spesso con la rappresentazione della follia. Fino da *Matti da slegare* (1975, con Agosti, Rulli e Petraglia) ed *Enrico IV* (1984), il regista ha messo in scena la figura del “matto”, ovvero di colui – o colei – che scompagina i canoni della normatività sociale ponendosi, volontariamente o no, nei territori del margine. Il primo film appartiene al torno d’anni che precedono l’approvazione della legge 180 e dunque a prevalere è la chiave documentaristica e di denuncia; mentre nell’adattamento dal dramma di Luigi Pirandello l’universo dell’alienazione è osservato attraverso il filtro di una rappresentazione ulteriore, quella del teatro: sia nella dimensione diegetica – la recita nel quale il personaggio di Enrico è coinvolto – che in quella intermediale, ovvero il passaggio da *pièce* a film¹. Al motivo di quella che potremmo chiamare dunque una duplice raffigurazione della follia, che ne accosta il portato di concretezza alla sua drammatizzazione spettacolare, in *Vincere* si aggiunge la messa a tema della performance attoriale, che trascorre dal quadro narrativo a quello metalinguistico. A ben vedere, difatti, il film appare inscrivere nei corpi e nei volti degli interpreti, e in specie dell’attrice protagonista Giovanna Mezzogiorno, la dimensione della pazzia, che non solo viene messa in forma dal racconto oltre che intagliata nei gesti, nelle posture, nelle intonazioni della voce, ma viene apertamente mostrata proprio in quanto risultato di una tecnica e di una modalità rappresentativa. Per dirla altrimenti, *Vincere* si delinea come il “copione di Ida”: ovvero una serie di battute, movenze, inflessioni vocali che la protagonista adotta consapevolmente nella costruzione del suo personaggio e adita all’attenzione di chi guarda, così da mostrare il carattere costruito e artefatto delle «mascherate» sulle quali si fondano i ruoli sociali come quelli di genere: ivi compreso il personaggio della “pazza”².

¹ Sull’opera complessiva del regista cfr. S. Bernardi, *Marco Bellocchio*, Il castoro cinema, Milano 1998; A. Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio: il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2005; C.J. Brook, *Marco Bellocchio. The Cinematic I in the Political Sphere*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2010. In particolare su *Vincere* cfr. C. Jandelli, *Vincere*, in Id., *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 123-127; S. Parigi, *La potenza dell’immagine. Vincere di Marco Bellocchio*, in A. Cervini (a cura di), *Il cinema del nuovo millennio. Geografie forme autori*, Carocci, Roma 2020, pp. 321-329.

² Sul concetto di «mascherata» cfr. l’ormai classico studio di M.A. Doane, *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator*, «Screen», XXIII (1982), nn. 3-4, pp. 74-88.

Distribuito in sala nel 2009, *Vincere* racconta il travagliato rapporto tra Benito Mussolini (Filippo Timi) e Ida Dalser. I due si incontrano a Trento, presumibilmente nel 1909, quando Mussolini è giornalista e militante socialista. Dalser, che aveva studiato a Parigi e gestito un salone di bellezza a Milano, arriva a mettere in vendita i suoi beni per finanziare il quotidiano «Popolo d'Italia». Da direttore del giornale, Mussolini ottiene una posizione di spicco nella scena politica italiana attorno agli anni del primo conflitto mondiale. La coppia ha un figlio, Benito Albino Mussolini (lo stesso Filippo Timi); ma al momento della sua nascita nel 1915, il padre ha già contratto matrimonio con Rachele Guidi (Michela Cescon), al suo fianco durante l'ascesa del regime fascista. Negli anni successivi, Dalser rivendica pubblicamente di essere la prima moglie di Mussolini, chiedendogli di riconoscere la loro unione (sulla quale non sono mai emersi documenti definitivi) e la paternità del figlio (che appare invece come elemento certo nelle ricostruzioni storiche). Allo scopo di mettere a tacere la vicenda, la donna viene infine internata in un'istituzione psichiatrica, dove muore nel 1937. La vita del figlio si conclude in circostanze drammaticamente simili soltanto cinque anni più tardi.

«Il tempo di essere attori»

La prima occorrenza che mostra Ida Dalser all'interno delle mura del manicomio di Pergine adotta la chiave dell'espressionismo³. La sequenza precedente si è chiusa sull'immagine della protagonista prelevata a forza dalla polizia; poi, da uno sfondo che si fa improvvisamente bianco e luminoso emergono i primi piani di quattro volti di donna, sudati, spettinati, sofferenti, che incombono su Ida in una ripresa dal basso molto angolata. A seguire, le riprese ravvicinate dei volti degli agenti di polizia, anch'essi piegati su Ida; il volto di lei mostra i segni delle percosse. Poi un piano d'insieme e una battuta chiariscono la situazione: la protagonista è stata imprigionata nell'ospedale psichiatrico di Pergine e dichiarata pazza. Ancora: le altre internate, nude, i corpi malnutriti, balzano giù dai letti in una sorta di danza grottesca per intonare poi *All'armi siam fascisti*, finché una suora, inflessibile caposala e aguzzina, non le mette a tacere minacciando la camicia di forza. La luce e i colori lividi lavorano per rendere la scena quasi onirica, in uno spazio dai contorni deformati, sospeso tra realtà e incubo, che avvolge e schiaccia Ida. Qui la messa a tema della recitazione allude in modo aperto alla iconografia legata alla rappresentazione dell'isteria che, come è noto a partire dagli studi di Georges Didi-Huberman, prende corpo in relazione alle pratiche mediche e fotografiche dell'epoca di Charcot all'ospedale Salpêtrière di Parigi⁴. L'isterica viene studiata, letteralmente messa in scena e fotografata dalla psichiatria e dalla neurologia, finendo per assumere molti tratti in comune con i modi della performance; e questa sequenza mostra per l'appunto il passaggio dalla iconografia medica al cinema per il tramite dell'attorialità.

La sequenza successiva è costruita su un crescendo melodrammatico. Ida cerca di

³ Sulla chiave espressionista delle interpretazioni di Timi e Mezzogiorno cfr. C. Jandelli, *op. cit.*

⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti 1820, Genova 2008.

convincere una giovane suora a spedire per lei una piccola messe di lettere, indirizzate alle più alte autorità, nelle quali rivendica lo status di moglie del duce e madre del figlio di lui⁵. Al rifiuto di costei, la protagonista si slancia verso le alte grate che la separano dall'esterno e si arrampica fino in cima, il corpo come sospeso nell'aria, chiedendo a gran voce a dei ragazzini di raccogliere e inviare le missive, ma ricevendo in cambio solo il saluto fascista e cori da balilla. Subito dopo l'inserito di un cinegiornale che mostra il duce intento a giocare con un leoncino dentro una gabbia, compare in scena un gruppo di giovani vestiti in maschera che intonano il coro dei cortigiani di *Rigoletto* («Cheti cheti, rubiamgli l'amante») immersi nella luce azzurrina dell'alba, mentre la didascalia indica il luogo dell'azione: il manicomio di San Clemente, a Venezia. Tra di loro, il medico che ha in cura Ida. Con la citazione della partitura verdiana, e in particolare del momento in cui i cortigiani rapiscono Gilda, figlia di Rigoletto e innamorata del Duca, fedifrago e arrogante, il film allude, non senza ironia, alle bassezze di Mussolini, pronto a ingannare chiunque per prendersi il suo piacere e poi disfarsene, in una sorta di commento d'autore che rimanda anche a uno dei modi fondanti il melodramma: il travestimento, dettato sovente dalla necessità di pretendere di essere ciò che non si è. E subito dopo, infatti, Ida sente in lontananza l'aria del *Ridi, pagliaccio!*, questa volta da Leoncavallo, forse l'opera che più di tutte mette a tema la necessità di mascherare il proprio sentire a partire proprio dal gioco sul confine labile tra vita e teatro⁶.

E il fingersi altro da sé, performando la propria soggettività per adattarla al circostante – o rifiutare di farlo – è il tema di una sequenza di poco successiva e centrale nella mia lettura. È notte. Lo psichiatra passeggia nel giardino dell'istituto. Ida si è arrampicata su un olivo e si dondola su un ramo. Alla vista del medico, la donna scende a terra, con una capriola – così entrava in scena Alex (Lou Castel) nel primo film di Marco Bellocchio, *I pugni in tasca* (1965), letteralmente saltando dentro l'inquadratura e facendo irruzione nell'immagine, portatrice di un disordine perturbante. Il medico si rivolge alla donna in un lungo monologo che da un lato pone il tema bellocchiano per eccellenza, ovvero quello dell'individuo contro le istituzioni, e dall'altro disegna il copione al quale, a suo dire, il personaggio di Ida dovrebbe attenersi; copione che si duplica in indicazioni di regia vere e proprie che appaiono rivolte a disegnare le modalità performative di Giovanna Mezzogiorno.

L'uomo esordisce con un «adesso le dico quello che penso. Lei mi lasci parlare», per poi disporre la messa in scena: «Sediamoci». E continua:

Vede, lei va all'assalto. Lei esce dalla trincea e va all'assalto. In guerra l'ho fatto anch'io, purtroppo. Però in guerra c'erano due eserciti che si scannavano a vicen-

⁵ Sul ruolo chiave della scrittura nel film cfr. R. Salvatore, *Eretiche*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire. Le donne del/nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCI», (2015), n. 11, pp. 83-87.

⁶ Come è noto, l'opera di Leoncavallo narra l'arrivo di una compagnia di saltimbanchi guidata da Canio in un paese del Meridione. La gelosia di Canio, che scopre il tradimento di sua moglie Nedda con Silvio, porta a una tragedia che si intreccia con la *pièce* che i comici devono rappresentare, al punto che Canio uccide prima Nedda e poi Silvio, davanti al pubblico.

da, ad armi pari direi. Invece qui lei è sola contro tutti. I carabinieri, la milizia, l'esercito, le guardie regie: troppi. Perciò lei sbaglia, gridando continuamente la verità. Non che la verità non vada gridata; però è il modo, il metodo, il tempo che non vanno. Questo è il tempo di tacere, il tempo di essere attori. Io faccio il medico, curo i pazienti. Lei mi ha sentito dire "abbasso il duce"? Oggi, non dico sempre: oggi, bisogna essere dei grandi attori. Ma la sua parte, il personaggio che deve interpretare per salvarsi, non è della ribelle sempre in agitazione, ma della donna normale, la massaia: ubbidiente, remissiva, taciturna, amante dell'ordine. La donna fascista, che sa stare al suo posto: cioè in casa. Anche per suo figlio: Benito Albino Dalser, e basta. Mi ha capito?

Lungo il monologo la cinepresa alterna i volti dei due attori in un classico campo/controcampo; semisommersi nell'oscurità, gli occhi di Ida/Mezzogiorno brillano, quasi beffardi. Poi la replica di lei:

Sì sì, ho capito. Ma se io muoio, chi si ricorderà di noi? Se nessuno mi ascolta, devo continuare a gridare. A gridare. [...] L'uomo che ho adorato, a cui ho dato tutto, mi ha cancellata. Come se non fossi mai esistita, come un fantasma. Ma nemmeno un fantasma.

Le parole dell'uomo indicano a Ida come comportarsi. Deve scegliere bene il personaggio da interpretare: non la ribelle («lei esce dalla trincea e va all'assalto») ma la donna fascista, casalinga «ubbidiente, remissiva, taciturna». Al contempo, si tratta anche di indicazioni di regia: in qualche modo il medico è il *metteur en scène* che suggerisce all'attrice come recitare («è il modo, il metodo, il tempo che non vanno»): non i toni esacerbati e urlati, ma il silenzio remissivo e rassicurante. Dunque l'architettura della sequenza si muove su due piani: il primo interno alla narrazione, il secondo che pertiene all'interpretazione di Giovanna Mezzogiorno. E se il medico/regista vorrebbe imporre di scegliere un altro personaggio, di attenersi a un altro copione, Ida/Mezzogiorno si ribella. Ancora una volta i livelli della scrittura raddoppiano: Ida deve costruire per sé un altro personaggio – la perfetta madre fascista –, l'attrice deve recitare in un altro modo: non urlare ma sussurrare. E invece entrambe scelgono una loro via. Personaggio e interprete non vogliono il silenzio, ma cercano la propria voce: la rivendicano.

La prima, ovvero il personaggio, è la donna ridotta al silenzio che vuole riacquistare un nome per sé e per il figlio. È il *topos* per eccellenza del *mélo*, quello delle donne senza voce e sconosciute: è contro la *unknownness*, il restare nel buio, eluse, ignorate, che Ida si rivolta⁷. Se «nei melodrammi i personaggi femminili restano incapsulati in un guscio di inespressività solipsistica che li conduce progressivamente a rinunciare alle possibilità vitali della conoscenza, a rinnegare le parole, a sacrificarsi e a impazzire»⁸,

⁷ Cfr. S. Busni, *La voce delle donne. Le sconosciute del melodramma, da Galatea a Lucia Bosè*, Ente fondazione dello spettacolo, Roma 2018; e per quel che riguarda l'opera, C. Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, Paris 1979.

⁸ S. Busni, *op. cit.*, pp. 40-41.

il personaggio di Bellocchio intende invece sottrarsi a quella invisibilità e reclamare un posto, e una voce, nel mondo. Allo stesso modo, il dialogo porta alla luce la posizione dell'attrice, Giovanna Mezzogiorno, nella sua scelta di disattendere le indicazioni di regia, rivendicando la possibilità di scrivere da sé la sua parte e di interpretarla nel modo che preferisce («devo continuare a gridare»). Lo ha scritto in un passo esemplare la filosofa Martine de Gaudemar:

[Le donne del mélo] passano da una condizione d'invisibilità che le rende «sconosciute» a un'affermazione di sé, ossia a una teatralizzazione di sé inseparabile dall'espressione solitaria. La loro traiettoria è quella di un viaggio. Viaggio dalla conformità alla fiducia in sé, dolorosa come tutte le nascite. Si tratta di una seconda nascita che è nascita al sé, e passa per la dichiarazione e per l'esposizione rischiosa agli altri. Rischiosa nel senso in cui si rischia l'influenza della vergogna, legata all'esposizione pubblica. E soprattutto l'incontro con il silenzio, con l'assenza di riguardo, che ci rinvia al nostro niente.⁹

Letta in questa prospettiva, la sequenza appena descritta appare come il tentativo di sfuggire ai cliché del melodramma, prendendo parola per sfuggire alla minaccia della invisibilità. Per dirla altrimenti, è il passaggio da personaggio femminile a «personaggia», ovvero quella figura della narrazione che sceglie di non conformarsi alle aspettative sulla femminilità che un'epoca e una società le impongono ma di agire il proprio desiderio e di cercare la propria realizzazione fuori da quelle norme¹⁰. Del resto, ha notato Rosamaria Salvatore che le figure di donne bellocchiane, che si ispessiscono nei corpi delle attrici, sono figure eretiche, animate da «una estraneità nei confronti dei protocolli rigidi e fissi delle convenzioni, spesso incarnati da maschere sociali o di potere; vivacemente pronte a scardinare con i propri atti l'universale regolato da apparati consueti e cristallizzati, opponendo ad essi la propria specificità soggettiva»¹¹. E appare qui anche la «potenza del femminile» che si rivolta contro l'ordine simbolico di un potere che è maschile e che appare mosso, come scrive Alessia Cervini, «dal sentimento, dalla passione, dalla vitalità estrema e irrefrenabile del suo corpo»¹².

E, al contempo, è la presa di posizione di una interprete che rivendica il potere di decidere come dare vita al suo ruolo, accanto ma anche contro il volere di chi la dirige, dando forma a un copione «tutto per sé» che abbandoni gioiosamente le aspettative sociali richiamate dall'appartenenza di genere e legate alla postura e alla voce: non la compostezza ma il salto, la corsa, la capriola; non il silenzio ma il grido irriverente¹³.

⁹ M. De Gaudemar, *La Voix des personnages*, Cerf, Paris 2011, pp. 224-225 (trad. mia).

¹⁰ Cfr. R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Roma 2016.

¹¹ R. Salvatore, *op. cit.*, p. 85.

¹² Cfr. A. Cervini, *La potenza del femminile nel cinema di Bellocchio*, «Fata Morgana», V (2011), n. 13, pp. 101-108.

¹³ Cfr. C. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, La tartaruga, Milano 1990.

«Ho fatto anche la rima»

Poche sequenze più tardi, Ida viene interrogata da una commissione di medici. La sequenza si apre su una ripresa in profondità di campo. In avampiano, mani maschili liberano il tavolo di una scrivania di legno scuro dagli oggetti, lasciando solo un teschio. Sul fondo dell'inquadratura una porta si apre: Ida entra nella stanza, sovrastata da un grande ritratto di Mussolini. Mentre la donna si avvicina alla cinepresa, in un effetto primo piano, una mano rivolge il teschio verso di lei. Sedutasi, Ida lo allontana da sé con decisione, sospingendolo fuori campo. Un controcampo violento di 180 gradi arretra la cinepresa sull'asse e mostra ora la donna di spalle: di fronte, intorno al tavolo, medici e monache pronte a giudicarla. Inizia l'interrogatorio, e gli scavalcamenti di campo si succedono netti e duri, separando Ida dagli altri personaggi e relegandola in uno spazio altro, alieno. È sola.

Dapprima la donna risponde rapida, e finanche ironica, alle domande insulse del medico: al quesito «quanti occhi ha un uomo?» replica «due; tranne Polifemo che ne aveva uno, ma lui era un ciclope». Poi la domanda «come si chiama?». La camera stringe sul volto di lei. Ora Ida è ripresa in primissimo piano, come la Giovanna d'Arco messa in scena da Carl Theodor Dreyer nel 1928, mentre asserisce decisa di essere la madre del figlio di Benito Mussolini, «quello lì», afferma mentre si volge a indicare col dito il ritratto del duce dietro le sue spalle¹⁴. Il medico procede allora a ricordarle l'unione, sancita da nozze civili e religiose, di Mussolini con donna Rachele. Le parole dell'uomo sembrano incidere sul volto di lei. Le palpebre si abbassano, le labbra prima si distendono in un sorriso forzato, poi tremano nello sforzo di contenere le lacrime che, irrefrenabili, le corrono sul viso. Alla richiesta dell'uomo di esibire i documenti che provano il matrimonio, Ida risponde controllando a fatica l'emissione vocale, squassata dall'emozione. Poi però l'interprete esce all'improvviso dal personaggio. «Il certificato di matrimonio, ce l'ha o non ce l'ha?», la incalza il medico, e lei: «Ce l'ho, ma non glielo do» e poi, tirando su col naso: «Ho fatto anche la rima».

La prima parte della sequenza lavora sulla fotogenia del volto dell'attrice. L'affiorare imperioso e devastante del dolore sul volto di Giovanna Mezzogiorno sembra riprendere alla lettera quanto scriveva Jean Epstein, che della fotogenia è stato il teorico più importante:

Il primo piano modifica il dramma con l'impressione di prossimità. Il dolore è a portata di mano. Se allungo il braccio, ti tocco, intimità. Conto le ciglia di questa sofferenza. Potrei sentire il gusto delle sue lacrime. Mai prima d'ora un volto si è tanto avvicinato al mio. Ravvicinato mi tallona, e sono io che lo inseguo fronte a fronte. Non è nemmeno vero che tra noi passi dell'aria; lo mangio. È dentro di me come un sacramento. Acutezza visiva massima.¹⁵

¹⁴ In un'intervista Marco Bellocchio afferma di aver indicato a Mezzogiorno di osservare e prendere a modello Renée Falconetti «con gli occhi sgranati, e le lacrime che scendevano...» nel film di Carl Theodor Dreyer *La passione di Giovanna d'Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928); cit. in F. Betteni-Barnes, *Prendersi dei rischi. Intervista a Marco Bellocchio*, «Cineforum», (2009), n. 485, pp. 9-11.

¹⁵ J. Epstein, *Buongiorno cinema* (1921), in Id., *Scritti sul cinema. Pensieri, affetti, metamorfosi*, a cura di C. Tognolotti, L. Vichi, G.M. Rossi, CUE Press, Imola 2025, p. 149.

Quella a cui allude Epstein, e che il film riprende, è la messa in scena della fisiologia delle passioni. Il sudore, le lacrime, il pallore si squadernano sul volto dell'attrice e sul grande schermo, in un primo piano che è figura chiave della recitazione cinematografica. E alla straordinaria verità dell'interpretazione, raggiunta con una performance immedesimativa per la quale l'attrice «offre al suo personaggio la propria, infingibile, sofferenza»¹⁶, si accostano nella parte finale la dimensione metalinguistica e il controllo della postura attoriale. Fin dall'inizio, in realtà, Ida costruisce il suo set. Nel gesto fermo, brusco, con il quale sposta il teschio dalla scrivania traspare con evidenza la volontà di dare forma al suo spazio: di modellare da sola il luogo nel quale prenderà parola per difendersi e affermare, ancora una volta, la sua verità. Poi il breve inciso, «ho fatto anche la rima», apre ancora di più alla dimensione metalinguistica: Ida ha sotto controllo la sua interpretazione davanti ai giudici come Giovanna Mezzogiorno appare d'un tratto guardarsi recitare, osservando la propria capacità di dare, alla lettera, volto agli affetti della sua personaggio.

E in effetti la sequenza si chiude con una vera e propria "scena di pazzia", ovvero uno dei momenti *clou* sui quali si misurava la grandezza delle interpreti, a partire dalla *Pazzia d'Isabella* creata da Isabella Andreini nel Cinquecento¹⁷. La cinepresa si sofferma di nuovo sul volto di Ida, segnato dalla sofferenza, mentre il medico le suggerisce di ammettere di aver mentito per poter uscire dal manicomio e rivedere il figlio. La voce *off* dell'uomo sembra avere il potere di torturare la donna, tesa tra l'anelito alla libertà e la convinzione di essere nel giusto, di voler ribadire la propria versione della sua vita. «Quest'interrogatorio è una farsa», chiosa Ida, che comprende l'inganno – a una sua eventuale sconfessione delle sue dichiarazioni non seguirà la possibilità di tornare libera. «È già stato deciso tutto, e allora, tanto vale», dice, saltando all'improvviso sulla scrivania, protesa verso una fuga impossibile, indizio di una follia che si iscrive nelle sue membra, fino a quel momento immobili e ora improvvisamente percorse da movimenti convulsi e incontrollabili: alla messa in scena dell'audizione Ida contrappone la messa in scena della follia, in una denuncia dell'artificialità della maschera del potere che riprende il tema bellocchiano per eccellenza, ovvero la ritualità fasulla e opprimente delle istituzioni – la famiglia, la politica, il potere.

Commiato

Il film si chiude con il commiato dell'attrice dal suo personaggio, che chiama direttamente in causa spettatori e spettatrici del film. Finalmente Ida è riuscita a fuggire dal manicomio e a riunirsi alla famiglia, ma viene arrestata e di nuovo reclusa; le immagini mostrano l'addio alla comunità del paese, che, sodale, affianca con grida, abbracci e manifestazioni d'affetto la vettura che la porta via. Il volto di lei è ripreso in primo piano all'interno della carrozza, di profilo e in penombra, mentre sul fondo dell'inquadratura

¹⁶ Cfr. C. Jandelli, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷ Su Isabella Andreini e i comici dell'arte cfr. almeno C. Molinari, *La commedia dell'arte* (1985), CUE Press, Imola 2023; R. Tessari, *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*, Mursia, Milano 1981.

si affollano i volti dei compaesani che vorrebbero trattenerla. Poi il viso di lei si volge di tre quarti verso la cinepresa; sul muro di un edificio corre la scritta «il duce ha sempre ragione». Gli occhi dell'attrice si sollevano e guardano in macchina, verso di noi. È un *a parte* che esce dalla finzione cinematografica per rivolgersi direttamente a chi guarda, interrogandoci: «diventata l'attrice di sé stessa»¹⁸, Mezzogiorno abbandona Ida e ci chiama a rispondere e a reagire rispetto al racconto che abbiamo seguito. Se la chiave melodrammatica del film fa appello in maniera esplicita a una nostra reazione, anche fisiologica – le lacrime sullo schermo chiamano le nostre – la messa a tema della qualità performativa del film torna prepotente nel finale e richiede in modo ancora più perentorio il posizionamento di chi guarda. È una figura forte, quella dell'interpellazione, perché sembra uscire dalla finzione cinematografica per guardare verso di noi e dirci che quella storia ci riguarda; non più Ida Dalser, ma Giovanna Mezzogiorno, e con lei Marco Bellocchio, affermano una presa di posizione autoriale e attoriale forte che traduce nell'oggi la rappresentazione del passato, sottolineandone l'urgenza. In questo finale il copione dell'attrice e quello del regista corrono lungo la stessa linea: la chiusura del film affianca alla chiave melodrammatica, che sempre ha accompagnato la narrazione della storia d'Italia, la dimensione metalinguistica che allude al potere analogo del film di raccontare le vicende della nazione suggerendoci, e quasi imponendoci, di guardare all'oggi mantenendo salda la contezza del passato.

Bibliografia

- Aprà, A. (a cura di), *Marco Bellocchio: il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2005.
- Bernardi, S., *Marco Bellocchio*, Il castoro cinema, Milano 1998.
- Betteni-Barnes, F., *Prendersi dei rischi. Intervista a Marco Bellocchio*, «Cineforum», (2009), n. 485, pp. 9-11.
- Brook, C.J., *Marco Bellocchio. The Cinematic I in the Political Sphere*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2010.
- Busni, S., *La voce delle donne. Le sconosciute del melodramma, da Galatea a Lucia Bosè*, Ente fondazione dello spettacolo, Roma 2018.
- Cervini, A., *La potenza del femminile nel cinema di Bellocchio*, «Fata Morgana», V (2011), n. 13, pp. 101-108.
- Clément, C., *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, Paris 1979.
- De Gaudemar, M., *La Voix des personnages*, Cerf, Paris 2011.
- Didi-Huberman, G., *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti 1820, Genova 2008.
- Doane, M.A., *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator*, «Screen», XXIII (1982), nn. 3-4, pp. 74-88.
- Epstein, J., *Buongiorno cinema* (1921), in Id., *Scritti sul cinema. Pensieri, affetti, metamorfosi*, a cura di C. Tognolotti, L. Vichi, G.M. Rossi, CUE Press, Imola 2025.
- Heilbrun, C., *Scrivere la vita di una donna*, La tartaruga, Milano 1990.

¹⁸ Cfr. S. Parigi, *op. cit.*, p. 324.

- Jandelli, C., *Vincere*, in Id., *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 123-127.
- Mazzanti, R., Neonato, S., Sarasini, B. (a cura di), *L'invenzione delle personage*, Iacobelli, Roma 2016.
- Molinari, C., *La commedia dell'arte* (1985), CUE Press, Imola 2023.
- Parigi, S., *La potenza dell'immagine. Vincere di Marco Bellocchio*, in A. Cervini (a cura di), *Il cinema del nuovo millennio. Geografie forme autori*, Carocci, Roma 2020, pp. 321-329.
- Rigola G., *Lo sguardo politico nell'ultimo Bellocchio. Impegno e sistema mediale tra storia, cronaca e privato*, «Transalpina», (2016), n. 19, pp. 71-84.
- Salvatore, R., *Eretiche*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire. Le donne del/nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCI», (2015), n. 11, pp. 83-87.
- Tessari, R., *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*, Mursia, Milano 1981.

Davvero sottratte all'invisibilità? Per una lettura della *Pazza gioia* di Paolo Virzì

Stefania Lucamante, Stefano Angioni

Premesse

La pazza gioia di Paolo Virzì osserva il rapporto di cura tra due donne consentito dalla riforma Basaglia-Orsini in una casa di salute mentale in Toscana e costruisce una narrazione etico-politica di soggettività declinata al femminile. Cosa succede quando una diade – Donatella e Beatrice, interpretate rispettivamente da Micaela Ramazzotti e da Valeria Bruni Tedeschi – agisce collocata all'interno di una comunità in cui l'aspetto agglomerante è costituito da una malattia psichica in una situazione controllata? La sceneggiatura di Virzì con Francesca Archibugi, oltrepassa il confine con cui la filosofia si concentra sulla mente, o quella con cui le teorie politiche e sociali trattano il discorso della consapevolezza, e cerca di giungere a un processo di *embodiment* che rifiuta come illogica l'universalizzazione misurandosi con la questione di genere (inteso come *gender*)¹. *L'incarnarsi* ripensa la soggettività in senso corporale e in termini sessuati. I richiami alla realtà sociopolitica italiana contemporanea contenuti nel film emergono grazie all'incessante dialogo intertestuale che il film intrattiene con l'ideologia politica del regista e realizza citando anche diverse correnti cinematografiche che ne contaminano lo stile. Il tema della malattia mentale e della sua gestione istituzionale divengono per il regista un'ulteriore opportunità per indagare le dinamiche sociopolitiche che caratterizzano l'Italia di oggi, con particolare riferimento alle vicende politiche del quinquennio 2010-2015, durante il quale il film è stato concepito, realizzato e scritto².

La composizione della *Pazza gioia* rilegge degli aspetti del cinema italiano *on the road* nella problematizzazione della resa visuale dell'internamento per patologie psichiche mentre intercetta lo spazio delimitato da un Centro Donna Salute Mentale in cui si articolano dinamiche di cura, accudimento e comportamento patologico tra e fra donne.

¹ «L'incarnarsi del soggetto è una forma di materialità corporea, che non ha nulla di naturale o di biologico. Considero il corpo un'interazione complessa di forze sociali e simboliche estremamente costruite [...]. Assumo il concetto di corpo in riferimento alla struttura multifunzionale e complessa della soggettività», R. Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 32-33.

² Si leggano alcune dichiarazioni del regista circa l'evoluzione del proprio pensiero politico ed artistico in un'intervista con F. Zecca, *L'intrattenimento viene prima di tutto: conversazione con Paolo di Virzì*, in Id. (a cura di), *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Felici, Pisa 2011, pp. 171-202.

Lontano dalla geografia triestina del primo Centro Donna Salute Mentale, cofondato con Franco Basaglia e dalla psichiatra Assunta Signorelli a Trieste, la Villa Biondi, questo il nome del Centro nel film, delimita lo spazio centrale nella narrazione da cui due donne tentano una fuga *to nowhere*: alla stasi della Villa e alla possibile reintegrazione sociale con un lavoro in un vivaio sito non lontano dal Centro, le donne preferiscono la fuga e il movimento, che nel film risulta stilisticamente manifesto anche in virtù del cospicuo numero di riprese che richiamano il tema del viaggio e che valorizzano l'uso della camera a mano o in movimento. Villa Biondi, sita in Toscana, costituisce essa stessa un elemento di fondamentale rilevanza per vari motivi legati alla narrativizzazione sia della patografia psichica al femminile, non lontana com'è dai luoghi in cui lo psichiatra Mario Tobino ambienta i suoi romanzi sulle malate di Magliano, sia per la geolocalizzazione legata al più famoso film *on the road* italiano: la Versilia e la via Aurelia del *Sorpasso* di Dino Risi.

Villa Biondi: Beatrice e Donatella

In un articolo sulle «reti creative femminili contemporanee»³ Cristina Iandelli nota quanto Archibugi si renda indispensabile interlocutrice di Virzì (con relativo *cameo*) nella sceneggiatura della *Pazza gioia* per la sua nota attenzione alle questioni private e problemi legati alla salute, e alla salute mentale più in particolare. Virzì e Archibugi si trovano quindi in perfetta sintonia nell'ideazione e scrittura di un testo che esamina con perspicacia due personaggi femminili *ex-centriche*, *s-regolate* e per questo patologizzate⁴. Il film propone un interessante *twist* ai film sull'amicizia femminile frequente nella cultura angloamericana come *Thelma e Louise* o *Heavenly Creatures* ma usato più di rado nel cinema italiano, di cui ricordiamo il film *Qui comincia l'avventura* (1975) con Monica Vitti e Claudia Cardinale⁵. Le due protagoniste non vivono in uno spazio libero e indipendente, ma in una casa-recinto che ospita malate di mente e dove si tentano terapie atte al recupero delle pazienti, possibili solo grazie alla riforma basagliana. Due diverse storie di vita convergono nel formare l'intreccio: quella di Beatrice, donna di alta estrazione e legata agli ambienti berlusconiani, e quella di Donatella, la cui storia trasfigura fatti di cronaca vera che compaiono sui quotidiani. Attraverso la loro patologia, Donatella e Beatrice sembrano aver interiorizzato le falle dei rispettivi ambienti di provenienza. Quello che le lega, oltre allo spazio che stanno occupando, rimane la voglia di vivere nonostante tutto. Un emblematico Marco Cavallo, posto all'ingresso della struttura, introduce alla simbologia che ha reso famoso l'esperimento di Franco Basaglia

³ C. Iandelli, *Sceneggiatrici, personaggi e attrici nelle reti del cinema italiano*: La pazza gioia, «Arabeschi», (2016), n. 23, <http://www.arabeschi.it/16-sceneggiatrici-personaggi-e-attrici-nelle-reti-del-cinema-italiano-la-pazza-gioia/> (ultimo accesso 01-04-2025).

⁴ F. Archibugi, *Il grande cocomero* (Italia 1993); *Questione di cuore* (Italia 2009).

⁵ C. Di Palma, *Qui comincia l'avventura* (Italia 1975). Il film gode della sceneggiatura di Barbara Alberti e Amedeo Paganì e parodizza stereotipi della nostra cultura patriarcale e si impernia sullo sforzo delle ragazze di andare oltre lo spazio permesso.

e della sua equipe di medici. Lo spettatore è dunque invitato a partecipare alla vita ricca di imprevisti di un Centro di Salute Mentale e di quella di tutti coloro che gravitano intorno ad esso, in una ripresa tematica dell'argomento che riguarda anche la legge n. 81 sulla chiusura degli OPG richiesta dal senatore Ignazio Marino nel 2010. Ancora prima dell'*establishing shot* a Villa Biondi, uno *short segment* ci presenta una giovane donna magra ed emaciata camminare incerta con una carrozzina su un ponte. La seconda donna è bionda, bellissima, vestita con un sofisticato *sarong* di seta, protetta da un parasole cinese, sembra dare ordini a tutti e a tutte, ed essere la responsabile della Villa. L'aspetto parodico del film comincia così, con questo personaggio che incarna alla perfezione quello che lei *non* è, e fa finta di essere un medico ponendo domande alla nuova arrivata, Donatella. La studia, mimando le mosse della sua dottoressa, le chiede quale sia il suo piano terapeutico, chiede del litio e della promazima, delle benzodiazepine... Ahimé, si tradisce poi con un pronome sbagliato, «Io prendo un antidelirante, mi fa venire una pancia...» e si salva in corner con un «Ma scherzo!» buttato là. Irrompe la dottoressa Fiamma Piazza (Valentina Carnelutti), la quale ricorda a Beatrice le denunce a suo carico e smaschera la sua recita. La donna non può neppure recarsi in paese con le altre pazienti e Beatrice individua in Donatella la sua vittima ideale. Questa scena riflette le modalità con cui gli sceneggiatori intendevano gestire le relazioni tra i cosiddetti malati e il personale intorno a loro: esiste una mutabilità di ruoli che certo la scena esalta in una sorta di *gag/comic relief*. Il desiderio di accudimento innato in Beatrice non va comunque confuso con il desiderio di un rapporto in cui lei possa trattare Donatella da subordinato. È un desiderio sviluppato in parte proprio per via della cura che Beatrice ha già ricevuto nel Centro, in cui la stimolano a comportarsi con libertà. La donna si relaziona con gioia, anche se pazza, alla nuova amica Donatella, spenta e confusa nel suo dolore.

Nella sequenza successiva vediamo Beatrice seduta in sala da pranzo, proprio al tavolo con Donatella. Ormai la preda è avviluppata nella rete della mantide di classe, affascinante ma schizofrenica. La bella bionda si relaziona con la bruna Donatella anche se questa rifugge da qualsiasi socializzazione: «Un *resort de charme* ti ci voleva. Il mondo è diviso in due: quelli che vogliono stare male e non vogliono lavorare e chi vuole stare bene come me, e infatti sto bene». Beatrice la incita ad andare in chiesa perché la messa è «divertentissima [...]»: c'è un prete africano pazzesco». La camera a mano si sposta ora nella stanza di Beatrice, la quale fa trasferire la vecchia compagna a cui a sua volta (anche a lei) forniva consigli in merito alla sua terapizzazione. Poi, all'arrivo di Donatella, Beatrice le dice come mettere i vestiti: «Si capisce che sei depressa ... Meno male che ci sono io», e le dà la sua sottoveste. In piena notte, Beatrice chiama il giudice che ha firmato la sentenza del suo ricovero e gli lancia un sonoro monito «si vada a ristudiare il *Codice!*». Nell'elenco sul suo cellulare rientra persino il numero di George Clooney, ma tutto può essere realtà o prodotto della mitomania da cui è afflitta la donna. Nella riunione del personale medico, il direttore (interpretato da Tommaso Ragno) chiama il giudice di sorveglianza per farle lavorare insieme in un vivaio. «*Love bombing* e l'ha espugnata», sintetizza così uno degli operatori nella scena della riunione a proposito di questa nuova amicizia fortemente voluta da Beatrice. A un certo punto le due cercano

un *escape* dal ristretto mondo della Villa e del vivaio in cui lavorano compiendo una fuga in stile *Thelma e Louise*. Il problema della convivenza e della cura reciproca in una situazione di *shared living* si impone dunque fin da subito allo spettatore. In queste prime sequenze de *La pazza gioia* si assiste infatti ad una ripresa parodica dell'organigramma di un palazzo nobiliare in cui la principessa del caso, anziana e malata, dà comunque gli ordini a tutti. Inoltre, mentre Beatrice legge subdolamente la cartella clinica che inquadra la situazione della nuova arrivata, viene spiegato anche il misterioso prologo sul ponte e viene dunque somministrato un assaggio del registro dolce-amaro che caratterizza l'intera sceneggiatura: Donatella aveva infatti tentato il suicidio buttandosi insieme al suo bambino dal cavalcavia che attraversa la via Aurelia a Lido di Camaiore.

Raccontare il manicomio

In *Raccontare il manicomio* Marina Guglielmi sottolinea il tentativo di Paolo Virzì e di Francesca Archibugi «di riuscire a rendere sullo schermo la reale esistenza dei malati psichiatrici. Il nesso tra realtà e finzione viene inoltre declinato, nella sceneggiatura, nello slittamento mentale costante di una delle due protagoniste, Beatrice, fra i ricordi della sua vita precedente in cui era la ricca moglie di un avvocato e la realtà di malata psichiatrica»⁶. Se da un lato il film propone un'immagine dell'amicizia fra due donne intesa come strumento di cura interrelazionale, andando oltre la bravata in stile *Il sorpasso*, dall'altro stereotipizza in modo quasi preoccupante due immagini femminili che, seppure assai divertenti, quando vengono ripetute inalterate e recitate dalle stesse attrici in vari film rischiano di diventare delle macchiette caricaturali. La sceneggiatura, ma anche il casting per *La pazza gioia* costituiscono un'arma a doppio taglio perché ci portano sul terreno della satira sociale e della riflessione politica, elementi caratterizzanti e presenti con grande continuità nelle opere di Virzì, ma corrono il rischio di tipizzare le protagoniste nelle loro diverse patologie psichiatriche. Il finale aperto del film alla «maniera del cinema moderno e ancor prima neorealista»⁷ e accessibile a molti non getta per esempio le due protagoniste in un *canyon* per esplicitare come la trasformazione di ruolo per due donne qualunque nella società statunitense sia ancora esperienza ardua (ci riferiamo al citato cult movie *Thelma and Louise* di Ridley Scott), ma lascia invece interdetti per via della narrazione di una fuga che non si preoccupa di quale vita possa attendere le due fuggitive dopo il rientro tra le mura del Centro. Se il finale da un lato, dunque, beneficia di questa indeterminazione, il destino delle due donne si potrebbe invece presumere esaurito in quel lungo abbraccio sulla panchina, nel quale esse appaiono unite ma immobili, incapaci di rivolgere il loro *gaze* in alcuna direzione, ed in attesa passiva di ciò che il nuovo giorno porterà. Prive, fondamentalmente, di una loro *agency*.

Assente dalla scena un obiettivo, un altro luogo dove andare per vivere, e quindi il finale – nella sua apertura – sembra dimostrare invece, come scriveva Umberto Eco, che

⁶ M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parola e immagine*, Franco Cesati, Firenze 2002, p. 169.

⁷ C. Iandelli, *op. cit.*

esistono limiti nel riso e nella carnevalizzazione, per cui, *semel in anno licet insanire*, ma poi si ritorna a vivere nella propria grigia realtà⁸. Il film soffre dell'effetto boomerang creato dal *typecasting* di Ramazzotti e Bruni Tedeschi. Se da un lato la scelta di Barbara Giordano assicura la presenza di due attrici ormai consolidate nei rispettivi ruoli e assicura dunque un successo sia di critica che del pubblico, dall'altro pone argini a una reale discussione intorno alla questione dei Centri Donna di Salute Mentale. Insomma, si può ridere ma a patto che ci si ricordi che stiamo comunque parlando di donne instabili e affidate a se stesse oltre la Villa. Quella gioia a cui allude il titolo del testo di Virzì può nascere da una radice che nulla ha a che vedere con le convenzioni e con il vivere comunitario. Il discorso trasversale della cura e dell'accudimento può giungere anche producendo un effetto ilare e giocoso. Si può raccontare della Shoah anche ridendo, scriveva Sander Gilman a proposito della *Vita è bella* di Roberto Benigni⁹, ma *est modus in rebus*. Alla radice del titolo di Virzì esiste un dolore, evocato dall'aggettivo "pazzo" che lo qualifica, e che racchiude in sé proprio quel concetto di dolore che origina dal verbo deponente latino da cui proviene. Il film rinnova gli stessi problemi riscontrati da Claudio Bioni in un saggio basato su un altro film di Virzì, *Tutta la vita davanti*, che dava l'inizio al fortunato ma problematico *typecasting* di Ramazzotti¹⁰. Il «dissidio interpretativo» che esisteva allora si allarga intorno alle strategie di lettura della commedia all'italiana. Alcuni critici vedono ancora oggi nella «commedia un potere di mediazione di spinte critiche nei confronti della società [attribuendo] un valore di verità alla forza deformante del comico, se non di vero e proprio svelamento dell'essenza dei processi sociali»¹¹.

Altri, invece, guardano con sospetto agli stessi agenti della commedia perché il *comic relief* edulcora troppo il concetto e il senso di engagement. Il *typecasting* rivela la perniciosa fissità con cui si fanno delle scelte riguardo il cast senza per questo limitarne la popolarità¹²: tuttavia l'azione inconsciamente fa sì che si appiattisca non soltanto l'attrice/l'attore in questione ma anche l'individuo di cui sta interpretando una vita. Il *typecasting* diventa un'arma a doppio taglio nella cristallizzazione di Bruni Tedeschi e Ramazzotti che recitano dei ruoli sempre più simili ai precedenti, fino a rischiare la caratterizzazione che in un certo senso deriva dal quadro di una stereotipizzazione societaria. Stereotipizzazione che non riguarda *solo* le protagoniste e le attrici, ma si estende anche alla maggior parte delle istituzioni e delle figure professionali sanitarie rappresentate nel film. Nel caso di Ramazzotti il *typecasting* prevede un *milieu* socialproletario,

⁸ I limiti della carnevalizzazione bachtiniana sono soggetto del saggio di U. Eco, *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2012, pp. 179-197.

⁹ S. Gilman, *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, «Critical Inquiry», XXVI (2000), n. 2, pp. 279-308.

¹⁰ C. Bioni, *Il canone incompleto. Paolo Virzì e la critica*, in F. Zecca (a cura di), *Lo spettacolo del reale*, cit., pp. 157-161.

¹¹ C. Iandelli, *op. cit.*

¹² S. Friedman, D. O'Brien, *Resistance and Resignation. Responses to Typecasting in British Acting*, «Cultural Sociology», XI (2017), n. 3, pp. 359-376. <https://doi.org/10.1177/1749975517710156> (ultimo accesso 18-03-2025).

non importa che l'accento sia livornese o romano, che sia bella, ma costretta dalla sua bellezza e povertà a una serie di disavventure che la riducono a non avere un lavoro fisso/sicuro, una dimora fissa / sicura, un rapporto sano con la propria madre e/o con il padre del proprio bambino. È come se esistesse una norma somatica per cui nell'immaginario filmico contemporaneo la bella e infelice proletaria debba essere bruna (spesso con pessime *mèches* come nel caso di *Fortunata*¹³), tatuata e magrissima, sovvertendo il prototipo della bella proletaria Nannarella di Anna Magnani (vincente nonostante le sventure). Adesso il *typecasting* rivela una proletaria meno agguerrita e sgualcita dalla propria storia personale¹⁴, del tutto diversa dalla vigorosa Ramazzotti nella vita reale¹⁵.

Nello stesso e antitetico modo, Bruni Tedeschi finisce per recitare quasi sempre la stessa parte, quella della ricca estrosa che è così libera nelle proprie azioni da farci quasi cadere in errore e pensare che sia quasi normale nella sua esistenza 'libera' comportarsi così. Eppure, sappiamo che il suo personaggio soffre di un narcisismo seduttivo immenso, che ha sempre bisogno di piacere e di sedurre, non sempre riuscendo a essere all'altezza del ruolo che si è scelta. È questo un ruolo recitato alla perfezione nel *Capitale umano* come in *La pazza gioia*, come nel recente *Te l'avevo detto* di Ginevra Elkann¹⁶, film in cui, oltre a Bruni Tedeschi, compare anche la madre, Marisa Borini, la quale, come in *La pazza gioia*, recita la parte di una ricca signora che non si decide a morire con grazia. Anche Beatrice e Donatella ci riempiono di tenerezza per i loro sforzi e per la

¹³ *Fortunata*, regia di Sergio Castellitto (Indigo film 2017). Ennesimo film con Sergio Castellitto, almeno due decenni del nostro cinema sono segnati da donne in cerca di una loro emancipazione e perciò costruite intorno ai problemi che le ostacolano da sempre come la genitorialità attiva e passiva, la mancanza di una giustizia sociale, un'effettiva solitudine e una conseguente alienazione, quasi in una rilettura dei testi di Elsa Morante e di Pier Paolo Pasolini. Per una ricognizione della figura della protagonista marchiata dalla vita di povertà estrema della capitale, si veda lo studio di A. O'Healy, *Alterità, abiezione e autorialità in Non ti muovere*, in G. Bonsaver, M. McLaughlin, F. Pellegrini (a cura di), *Sinergie narrative in letteratura e film nell'Italia contemporanea*, Franco Cesati, Firenze 2008, pp. 233-247.

¹⁴ Scrivono Friedman e O'Brien che esistono due definizioni contigue di *typecasting*: «La prima si usa per descrivere il processo con cui un attore riceve un lavoro in base alla sua precedente esperienza, come una performance cinematografica eccezionale o una serie televisiva di lunga durata, e poi lotta per rompere l'associazione con un particolare tipo di personaggio. La seconda si riferisce all'offerta di lavoro basata sulle *caratteristiche incarnate* di un individuo, ovvero che i ruoli per cui è incoraggiato a fare un provino e che tende a ottenere seguono un "tipo" sociale definito che riflette caratteristiche demografiche di età, genere, etnia, regione, disabilità, sessualità e classe. Quindi, mentre il *typecasting* può sembrare semplicemente premiare l'esperienza [...] questa definizione più critica insisterebbe sul fatto che il *typecasting* è radicato nell'estetica incarnata degli attori. Come nota Wojck (2003: 226), «la tipizzazione è una pratica politica, non solo come questione di lavoro ma anche come pietra di paragone per le ideologie dell'identità»» (*Resistance and Resignation: Responses to Typecasting in British Acting*, «Cultural Sociology», 11 (3), pp. 359-376. <https://doi.org/10.1177/1749975517710156>, ultimo accesso 18-03-2025, cit. p. 180, traduzione e corsivo nostri).

¹⁵ Si veda l'intervista di L. Barbareschi, *Micaela Ramazzotti: da cameriera ad attrice di successo*, <https://www.youtube.com/watch?v=BRI9lGtDrK0> (ultimo accesso 17/03/2025).

¹⁶ Film uscito nel 2023, per la sua fotografia sgranata e per l'atmosfera preapocalittica *Te l'avevo detto* di Elkann ricorda *Siccià*, un altro film di Paolo Virzì del 2022.

loro volontà di vivere, nonostante tutto contribuisca ad un gioco emotivo in cui la pietà (forse persino empatia?) gioca un ruolo rilevante. Capiamo guardandole in questa calda estate versiliese che, come scrive Goliarda Sapienza nel secondo dei due libri della cura, *Il filo di mezzogiorno*, il percorso di vita fatto da coloro che si tenta in tutti i modi – con la pretesa della cura- di non far camminare «fra le viti nel filo di mezzogiorno», deve essere sempre rispettato e valutato secondo criteri che non violino i diritti fondamentali dell'individuo¹⁷. Per fare ciò occorre amministrare un senso empatico che presenta delle assonanze con quello descritto da Suzanne Keen¹⁸, studiosa che da tempo esamina la natura emotiva ma anche cognitiva dell'empatia. Forse, come afferma Sara Ahmed, nel creare una realtà, il mondo finzionale della narrazione cinematografica ci conduce vicino a una realtà preesistente all'atto stesso della sua creazione. Forse, creare la realtà significa imitare la realtà imitandone la creazione¹⁹. Quello che emerge dal testo di Virzì e di Archibugi rimane la sensazione che, a parte le risate e una certa commozione, l'idea di come uno spazio rappresentabile per individui la cui identità e il cui vissuto esulino dalle convenzioni rimanga ancora oggi uno spazio in cui il posizionamento identitario può costituire un obiettivo, ma non ancora un'attuazione. D'altronde, non era intenzione di Virzì quella di «fare un film di denuncia sulla situazione degli ospedali psichiatrici»²⁰, e l'autore afferma, anzi, che nei suoi «film ci sono, per così dire, molti casi clinici. Quando girav[a] *La pazza gioia*, veniv[a] dalla ricca Brianza de *Il capitale umano*, dove la follia si annidava in seno agli agi di un benessere materiale incapace di garantire alcuna reale felicità»²¹.

La complessità con cui il comico rinegozia i limiti della rappresentazione di un evento o di un problema all'interno della nostra società rispecchia un'ansietà teorico-critica quando si discutono delle modalità rappresentative del comico e della commedia. Quando si parla di commedia al cinema, non esiste la possibilità di una metafisica interpretabile in senso convenzionale. Intervengono altri fattori che, come nel caso della critica mossa all'opera di Virzì, rinnovano il dilemma di come esporre cose serie, anzi serissime, raccontandole in modo divertente e 'leggero'. Se le sue dichiarazioni mostrano un impegno politico e ideologico, Virzì sembra a volte farsi prendere la mano dalla voglia di far ridere una volta di più i suoi spettatori, con il rischio di trasformare una commedia all'italiana in una commedia dell'arte all'italiana. Un rischio caricaturale cronicizzato ormai in forma di autorialità, ma che è forse frutto anche di un'infanzia,

¹⁷ «Ogni individuo ha il suo diritto al suo segreto e alla sua morte. E come posso io vivere o morire se non rientro in possesso di questo mio diritto? È per questo che ho scritto, per chiedere a voi di ridarmi questo diritto» (G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* (1969), La Tartaruga, Milano 2003, p.199).

¹⁸ S. Keen, *A Theory of Narrative Empathy*, «Narrative», XIV (2006), n. 3, pp. 207-236.

¹⁹ «Perhaps to create reality is to imitate reality by imitating its creation» (S. Ahmed, *Willful Parts. Problem Characters or the Problem of Character*, «New Literary History», XLII (2011), n. 2, pp. 231-253, p. 232).

²⁰ F. Lamberti Zanardi, *La pazza gioia: tutti matti per Paolo Virzì*, «La Repubblica», 27/04/2016, https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/04/27/news/tutti_matti_per_paolo_virzi_-138564324/, ultimo accesso 12/02/2025.

²¹ *Ibidem*.

quella di Virzì, trascorsa in un contesto piccolo-borghese, quasi proletario, e durante la quale si evidenzia fin da subito una propensione per le lettere e per la scrittura focalizzata sul sociale: l'autore firmerà infatti, avvalendosi di varie collaborazioni, quasi tutti i soggetti dei suoi film, e tra i suoi primi amori letterari non stupisce trovare citato il maestro del romanzo realista inglese Charles Dickens. Nei suoi film, persino dietro il contesto apparentemente 'disimpegnato' della commedia, o a quello emotivamente trascinate del dramma sociale, si nascondono proprio quelle convinzioni politiche che il regista nutre fin dalla più giovane età. Tra le sue prime esperienze culturalmente e politicamente rilevanti è opportuno, infatti, citare anche la partecipazione attiva alla fondazione del Comitato Studenti Libertari, la candidatura alle comunali con il PCI, e le prime esperienze teatrali, consumate presso una piccola compagnia di quartiere come racconta nell'intervista con Zecca²².

Il cinema di Virzì nasce quindi dal connubio tra la commedia all'italiana e una propensione lungamente coltivata per il realismo narrativo, elementi che hanno educato il suo sguardo sia al bozzettismo quasi caricaturale dei personaggi, sia alla caratterizzazione politico-sociale del contesto narrativo, sul quale agisce inoltre l'influenza proveniente dal cinema indipendente americano degli anni Settanta. Questi aspetti sono contenuti e contribuiscono al contesto artistico e ideologico in cui nasce l'idea per *La pazza gioia*, nei suoi aspetti più efficaci così come in quelli più critici. All'ambientazione medico-sanitaria, già molto frequentata dagli autori della commedia all'italiana, si affiancano dunque quei già citati elementi tipici del *road movie*, un filone tradizionalmente americano e a sua volta spesso sfruttato come contenitore di recriminazioni e riflessioni politiche, e che coinvolge quei protagonisti *misfit* e *outsider* cari al regista. Una galleria di maschere a cui anche le protagoniste de *La pazza gioia* si ascrivono su un triplice livello: nel film Donatella e Beatrice ci appaiono infatti 'alienate' dalla società in quanto donne, in quanto pregiudicate ed in quanto pazienti psichiatriche. La loro fuga dalle imposizioni dettate dalle istituzioni, ed il rassegnato ricongiungimento con le stesse, che troviamo nel finale, risulta forse da inquadrare come la tessera di un mosaico più ampio, in una prospettiva applicabile alla loro vicenda privata come anche al quadro nazionale di un paese sempre più somigliante ad un manicomio²³.

Suggerimenti: La pazza gioia ed Il sorpasso

In uno studio sull'opera del regista, Federico Zecca afferma che

Sono i personaggi a "portare dentro" al racconto prospettive linguistiche, culturali e ideologiche eterogenee, manifestando una specifica visione del mondo. Il cinema di Virzì dà parola (e corpo) a soggetti che incarnano (loro malgrado, a volte)

²² F. Zecca, *op. cit.*

²³ «Ormai non riesco a osservare le persone, la società, senza usare gli strumenti della psichiatria. Quel poco di politica che guardo in tv mi appassiona solo dal punto di vista clinico» (intervista a cura di F. Lamberti Zanardi, *op. cit.*).

istanze e posizioni differenti e socialmente polarizzate: destra/sinistra, nord/sud, città/provincia, cultura d'élite/cultura di massa, gioventù/età adulta.²⁴

Il concetto di polarizzazione dei personaggi in funzione di una sintesi sociopolitica nazionale costruisce anche il meccanismo narrativo di un altro grande film, già menzionato, ascrivibile con qualche sforzo al celebrato genere della commedia all'italiana, *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi. Si tratta di un film che Virzì cita insistentemente ne *La pazza gioia*, non solo per volontà di tributo artistico, ma soprattutto per chiarire in quale registro l'autore vuole iscrivere il proprio film, e come vuole che venga visto ed interpretato dal proprio pubblico: saper presentare cose tristi facendoci fare una risata. È interessante, tra le altre cose, notare come proprio il regista del *Sorpasso* Dino Risi, prima di abbracciare la settima arte, fu medico e psichiatra, e sperimentò anche un breve periodo di apprendistato all'interno dei manicomi: pensiamo a quando nel film di Risi un giovanissimo Jean-Louis Trintignant grida «sono nelle mani di un pazzo!». Di questi due originali esempi di fusione tra commedia italiana e *road movie* apprezziamo la comune scelta di composizione della coppia protagonista nella loro complementarità euforico/disforico, megalomane/riservato, popolare/istruito, ma tra le due opere cinematografiche operano anche tante altre analogie alle quali si potrà accennare in un altro saggio.

Alcune tra queste analogie si fanno particolarmente apprezzare per la perizia citazionistica applicata da Virzì: entrambe le coppie si spostano a bordo di un'auto sportiva di marca Lancia, modello Appia per la coppia Bruno-Roberto, modello Aurelia per Beatrice e Donatella; due macchine che portano il nome di una strada, scelta senz'altro appropriata al contesto di un *road movie*. Ancora di più se ricordiamo che l'Aurelia è anche la strada consolare che conduce da Roma al confine francese e in mezzo abbiamo la Versilia, spazio geografico in cui si muovono le due donne. Nella scena più nota de *La pazza gioia*, Donatella appare vestita in stile anni Sessanta ed indossa una parrucca, stabilendo una somiglianza iconografica con l'immagine famosissima della Catherine Spaak del film di Risi. Inoltre, molte tappe del loro viaggio sono sostanzialmente equivalenti a quelle del *Sorpasso*: la visita ai parenti di uno, quella infruttuosa presso l'ex coniuge dell'altra, oppure la serata all'interno di un locale notturno che degenera in rissa. Ma se nel *Sorpasso* la corsa della coppia Bruno-Roberto emula la traiettoria di un paese inebriato dall'accelerazione sfrenata, incosciente della minaccia dietro all'ultima curva, la fuga di Beatrice e Donatella è già in partenza un progetto folle e sconclusionato, che termina senza benzina (non solo metaforicamente), e traccia una comica traiettoria che non può che concludersi con la riconsegna delle due protagoniste alle strutture sanitarie di sorveglianza: più che alla vertigine del boom degli anni Sessanta del *Sorpasso*, ne *La pazza gioia* si avverte la malinconica amarezza della crisi del debito e del *default* economico che l'Italia sfiora proprio in quei mesi del tramonto del berlusconismo. I paralleli non si fermano qui, perché Virzì sceglie quale ultima tappa della fuga di Donatella e Beatrice la stessa destinazione finale di Bruno e Roberto, ovvero la Versilia e il lungomare di Viareggio. La Versilia è una destinazione-miraggio che, a distanza di

²⁴ F. Zecca, *Il cinema di Paolo Virzì*, in Id. (a cura di), *Lo spettacolo del reale*, cit., pp. 9-20.

molti anni, conserva per entrambi i film la funzione di un Eldorado del benessere, una sorta di California all'italiana: è qui che Beatrice ricerca la sua *pazza gioia* di vivere, e dove Donatella riesce almeno e finalmente a rivedere suo figlio. Sostiene Virzì di aver scelto Viareggio perché è una «città stupenda dal punto di vista scenografico [e] perfetta per dare quella commistione di sensazioni della terra versiliese: gioia e divertimento durante l'estate ma anche profonda depressione e malinconia che dà il mare nel periodo di autunno e di inverno»²⁵. Ma mediante la scelta di questa *location* Virzì suggerisce al pubblico ancora una volta l'analogia con il cinema di Risi, che qui ambienta non solo *Il Sorpasso*, ma anche *Una vita difficile* con Alberto Sordi. Una scelta che ci pare avvenga in un'ottica di risemantizzazione autoriale di un'analogia sfruttata per attualizzare la funzione poetica dello scenario. Inoltre, ricordiamo come il lungomare scelto da Risi, come anche da Virzì, sia particolarmente significativo perché oggetto di ripetuti accanimenti ed ammodernamenti subiti durante le diverse fasi della storia d'Italia, come ricorda il regista Mario Monicelli:

La passeggiata della mia infanzia era di legno colorato, meravigliosa. Tutto questo fu distrutto dal fascismo che voleva fare la spiaggia moderna ed internazionale. Fu cancellato così un valore artistico straordinario [...] Dunque la passeggiata fu rifatta con quello stile fascista che noi, giovani studenti viareggini, guardavamo con disprezzo; ma almeno se fosse rimasto tutto così; dopo è stato distrutto anche quello, ed ora non ha più alcuno stile. Così ci furono due saccheggi di Viareggio.²⁶

Il lungomare di Viareggio, dunque, come luogo-simbolo di un'Italia violentata nella sua storia, emblema di un corpo sociale straziato e segnato come quello di Donatella, ex-cubista che nelle scene qui ambientate si ferisce prendendo a testate una vetrina mentre è in preda all'ennesima crisi. La razionalizzazione e capitalizzazione di questi spazi, perpetrata dai vari cicli di potere che si sono susseguiti durante la storia del Paese, hanno sradicato dai luoghi un patrimonio di sedimenti mitici e simbolici, di storia e di cultura, in nome di un progresso che si esercita per ragioni meramente economiche e razionalistiche, senza alcun controllo regolatore. Il corpo usato, sevizato e martoriato di Donatella reifica le ferite del Paese.

Il circolo vizioso, altalenante e malato, che le due protagoniste e l'Italia sembrano condannate a ripetere ciclicamente, con le stesse cadute e gli stessi slanci dei personaggi del *Sorpasso*, pare dunque evidente nell'insistito ricorso al citazionismo da parte di Virzì, consapevole di stare ripercorrendo, anche artisticamente, strade già tracciate, distrutte e ricostruite nei decenni dalla tradizione cinematografica italiana, senza uno scarto reale dal materiale citato. Dunque, anche la fuga utopica delle nostre due protagoniste, a cui rimane solo il calore umano della propria amicizia, non può che assumere

²⁵ E. Guzzo (a cura di), *La Passeggiata di Viareggio / Una vita difficile (Dino Risi, 1961) / Il sorpasso (Dino Risi, 1962) / La pazza gioia (Paolo Virzì, 2016). Prima Parte*, 08/08/2022, <https://luoghiidicelluloide.wordpress.com/2020/08/08/la-passeggiata-di-viareggio-una-vita-difficile-dino-risi-1961-il-sorpasso-dino-risi-1962-la-pazza-gioia-paolo-virzi-2016-prima-parte/>, ultimo accesso 23/03/2025.

²⁶ *Ibidem*.

il valore di una sorta di ora d'aria strappata ad un ingeneroso regime di costrizione, che permette solo brevi e fugaci evasioni da quel recinto già stabilito per loro. L'elemento della circolarità è rinforzato nel film anche dalla particolare scelta, per la colonna sonora, della malinconica canzone *Senza fine* del 1961 (stessi anni dei film di Risi), scritta da Gino Paoli per Ornella Vanoni, che Virzì dichiara di aver scelto proprio in virtù della sua tematica e della struttura di accordi «circolare»²⁷.

Giocano un ruolo fondamentale la seduzione e la sessualità intese come istituzione sociale e simbolica, materiale e semiotica dove situare il luogo primario del potere delle macro come delle micro-relazioni sociali. La differenza sessuale, «la bipolarità sessualizzata, è semplicemente un'implementazione sociale dell'economia politica delle identità sessualizzate, che è un altro termine per potere sia nel suo significato negativo o repressivo (*potestas*) che positivo o potenziante (*potentia*)»²⁸. Rosi Braidotti annota come la centralità di questo argomento nella costituzione del soggetto della sessualità e della differenza sessuale renda arduo sradicarle semplicemente invertendo i ruoli imposti socialmente e sostiene invece l'emanazione di una *metamorfosi*. In modo simile, la filosofa americana Judith Butler discute l'annullamento delle concezioni restrittivamente normative della vita sessuale e di genere. Definisce i tipi di «riorganizzazione delle norme sessuali» che sono legalmente e culturalmente cruciali per accogliere e comprendere le esigenze delle persone che vivono sessualmente e affettivamente al di fuori del vincolo matrimoniale o in relazioni di parentela dalla parte del matrimonio. Il concetto di «incarnamento», ampiamente elaborato da Braidotti nel suo *In metamorfosi*, e l'idea di «riorganizzazione» di Butler²⁹ sembrano sovrapporsi in quanto le due filosofe indicano il passaggio teorico per liberarsi da una costruzione di genere e sessualità obsoleta nella storia umana e tuttavia ancora socialmente convalidata nella pratica, in particolare da un punto di vista legale. Come afferma Butler, il compito assegnato agli studi di genere è quello di apprendere la distinzione tra norme restrittive e quelle che «consentono alle persone di respirare, desiderare, amare e vivere»³⁰. Rimane quindi da chiedersi perché, ancora oggi, il cinema italiano non riesca a slegarsi da delle costruzioni caratteriali così obsolete.

Bibliografia

- Ahmed, S., *Willful Parts. Problem Characters or the Problem of Character*, «New Literary History», XLII, (2011), n. 2, pp. 231-253.
- Bisoni, C., *Il canone incompleto. Paolo Virzì e la critica*, in F. Zecca, a cura di, *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Felici, Ghezzano (PI) 2011 pp. 157-201.
- Braidotti, R., *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano, 2002.

²⁷ *Intervista a Paolo Virzì*, <https://www.capital.it/programmi/non-ce-duo-senza-te/puntate/intervista-a-paolo-virzi-19-05-2016/>, ultimo accesso 03/04/2025.

²⁸ R. Braidotti, *op. cit.*, p. 33.

²⁹ J. Butler, *A chi spetta una buona vita*, trad. it. N. Perugini, Nottetempo, Milano 2013.

³⁰ *Ivi*, p. 15.

- Butler, J., *A chi spetta una buona vita*, trad. it. N. Perugini, Nottetempo, Milano 2013.
- Friedman, S., O'Brien, D., *Resistance and Resignation. Responses to Typecasting in British Acting*, «Cultural Sociology», XI 11 (2017), n. 3, pp. 359-376. <https://doi.org/10.1177/1749975517710156>, ultimo accesso 18/03/2025.
- Gilman, S., *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, «Critical Inquiry», XXVI (2000), n. 2, pp. 279-308.
- Grosz, E., *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Guglielmi, M., *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parola e immagine*, Franco Cesati, Firenze 2018.
- Iandelli, C., *Sceneggiatrici, personaggi e attrici nelle reti del cinema italiano: La pazza gioia, «Arabeschi»*, (2016), n. 23, <http://www.arabeschi.it/16-sceneggiatrici-personaggi-e-attrici-nelle-reti-del-cinema-italiano-la-pazza-gioia/>, ultimo accesso 01/04/2025.
- Keen, S., *A Theory of Narrative Empathy*, «Narrative», XIV (2006), n. 3, pp. 207-236.
- Malavasi, L., *Il realismo di Virzì: una questione di stile*, in F. Zecca, a cura di, *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Felici, Ghezzano (PI) 2011 pp. 89-98.
- O'Healy, A. *Alterità, abiezione e autorialità in Non ti muovere*, in Bonsaver, G., McLaughlin, M., Pellegrini, F. (a cura di), *Sinergie narrative in letteratura e film nell'Italia contemporanea*, Franco Cesati, Firenze 2008, pp. 233-247.
- Sapienza, G., *Il filo di mezzogiorno* (1969), La Tartaruga, Milano 2003.
- Zecca, F. (a cura di), *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Felici Editore, Ghezzano (Pi) 2011.
- Zecca, F. (2011), *Il cinema di Paolo Virzì*, in F. Zecca, a cura di, *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Felici, Ghezzano (PI) 2011 pp. 9-20.

Sitografia

- Barbareschi, L., *Micaela Ramazzotti: da cameriera ad attrice di successo*, <https://www.youtube.com/watch?v=BRI9lGtDrK0>, 2016, ultimo accesso 17/03/2025.
- Intervista a Paolo Virzì*, <https://www.capital.it/programmi/non-ce-duo-senza-te/puntate/intervista-a-paolo-virzi-19-05-2016/>, ultimo accesso 03/04/2025.
- Intervista a Micaela Ramazzotti e Valeria Tedeschi*, <https://www.vanityfair.it/news/storie-news/2016/05/09/intervista-a-micaela-ramazzotti-e-valeria-tedeschi-protagoniste-de-la-pazza-gioia> Ultimo accesso 17-03-2025, 2016, ultimo accesso 18/04/2025.
- Guzzo, E. (a cura di), *La Passeggiata di Viareggio / Una vita difficile (Dino Risi, 1961) / Il sorpasso (Dino Risi, 1962) / La pazza gioia (Paolo Virzì, 2016). Prima Parte*, 08/08/2022, <https://luoghidicelluloide.wordpress.com/2020/08/08/la-passeggiata-di-viareggio-una-vita-difficile-dino-risi-1961-il-sorpasso-dino-risi-1962-la-pazza-gioia-paolo-virzi-2016-prima-parte/>, ultimo accesso 23/03/2025.
- Lamberti Zanardi, F., *La pazza gioia: tutti matti per Paolo Virzì*, «La Repubblica», 27/04/2016 https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/04/27/news/tutti_matti_per_paolo_virzi_-138564324/.
- Zavoli, S. (1968), *Zavoli incontra Basaglia*, <https://www.raiplay.it/video/2018/04/Franco-Ba->

saglia---I-giardini-di-Abele-9d9ca7ee-d60a-4123-80b0-10b6311633d8.html, ultimo accesso 15/04/2025.

Filmografia

- Virzì, P. (dir.), *La pazza gioia*, 2016, prod. M. Belardi per Lotus Production.
- Archibugi, F. (dir.), *Il grande cocomero*, 1993, prod. L. Pescarolo, G. De Laurentiis, F. Lucisano per Ellepi, Crysaside, Moonlightfilms, Rai Uno.
- Archibugi, F. (dir.), *Questione di cuore*, 2009, Cattleya, Raicinema e Cinemello.
- Benigni, R. (dir.), *La vita è bella*, 1997, prod. M. Cecchi Gori.
- Di Palma, C. (dir.), 1975, prod. Cristaldi.
- Elkann, G. (dir.), *Te l'avevo detto*, 2024, Fandango.
- Jackson, P. (dir.), *Heavenly Creatures*, 1994, WingNut Films.
- Risi, D., *Il sorpasso*, 1962, prod. M. Cecchi Gori.
- Scott, R. (dir.), *Thelma e Louise*, 1991, prod. R. Scott.
- Virzì, P. (dir.), *Siccità*, 2022, Wildside in collaborazione con Rai Cinema, Vision Distribution e Sky.

Alda Merini e il racconto del manicomio in televisione: dalle interviste all'adattamento filmico mediato dal romanzo biografico

Mara Sabia

Alda Merini è stata una poetessa molto esposta a livello mediatico. Il suo volto è divenuto celebre per la partecipazione a diversi talk show televisivi e, successivamente, grazie a videointerviste, documentari, spettacoli teatrali che le sono stati dedicati, fino al recente film per la televisione *Folle d'Amore – Alda Merini*¹.

La reiterata narrazione televisiva del proprio vissuto da parte della poetessa e soprattutto della testimonianza dell'internamento in ospedale psichiatrico, hanno contribuito non solo a far conoscere l'autrice e la sua opera, ma anche a tenere alta l'attenzione dell'opinione pubblica sul dramma dell'esperienza del disagio mentale e del ricovero coatto in manicomio in anni successivi alla deistituzionalizzazione, ovvero quando la memoria collettiva sull'argomento si stava affievolendo.

Dalla fine degli anni Novanta non si parla di Alda Merini unicamente come poetessa, ma come “fenomeno mediatico”. Simone Bandirali, poeta ed editore, nella prefazione alla raccolta di poesie meriniana *La volpe e il sipario* del 1997² la definisce «un personaggio celebre» asserendo:

la sua fama e la sua popolarità, giustamente consolidate negli ultimi anni dalle numerose pubblicazioni, dall'interesse crescente della critica, nonché dalla partecipazione a spettacoli e dibattiti televisivi, l'hanno resa un personaggio celebre, di dominio pubblico.³

L'esposizione mediatica avrà ripercussioni sulla già fertile produzione di Merini che diverrà, dagli anni Duemila in poi, «incontrollabile»⁴ secondo la definizione di Andrea Cortellessa. Il processo diventa più evidente dal febbraio 2002 con la scomparsa di Maria Corti, poiché con la morte dell'insigne filologa e amica della poetessa, la produzione meriniana perde lo sguardo critico che aveva restituito ai lettori, fino ad allora, una selezione accurata delle liriche di maggior valore. Non è un caso che da questo momento in poi si assista a un fiorire di pubblicazioni non sempre all'altezza delle opere precedenti:

¹ R. Faenza, *Folle d'Amore – Alda Merini*, Rai Fiction, Jean Vigo Italia, Italia 2024.

² A. Merini, *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, Girardi, Legnago 1997.

³ S. Bandirali, *Postfazione*, in A. Merini, *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, cit., p. 98.

⁴ Cfr. A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, p. 610.

volumi talvolta dati alle stampe al solo scopo di cavalcare l'onda della notorietà della poetessa acquisita con le sue presenze televisive. Complice la popolarità raggiunta, l'editoria inizia infatti a proporre antologie tematiche delle liriche meriniane, un esempio è *Folle, folle, folle d'amore per te*⁵ del 2002: una selezione di poesie d'amore scelte da nove diverse raccolte⁶.

Dalla prima apparizione televisiva nel talk di Paolo Taggi *Specchio della vita*, condotto da Nino Castelnuovo su Telemontecarlo nel 1988⁷, fino alle partecipazioni al Maurizio Costanzo Show e ad altre trasmissioni popolari, Alda Merini diverrà la protagonista di videointerviste, spettacoli teatrali e musicali, documentari e, anche dopo la sua scomparsa, continuerà ad affascinare registi e autori di produzioni audiovisive ispirate alla sua vicenda biografica e alla sua poesia.

A differenza di altri scrittori che hanno taciuto o schermato l'esperienza della malattia mentale e dell'internamento, Merini ha ritenuto tali elementi emblematici della sua biografia e opera, pertanto ha scelto di valorizzarli permettendo, grazie alla sua testimonianza, di continuare a portare tali argomenti ustionanti, e pertanto spesso rimossi, all'attenzione al grande pubblico.

Oggetto del presente saggio sarà l'analisi di una selezione, all'interno della vasta produzione audiovisiva dedicata ad Alda Merini, di tre prodotti di diverse tipologie, rappresentativi della narrazione dell'esperienza manicomiale della poetessa, ovvero la videointervista *Più bella della poesia è stata la mia vita*⁸, realizzata dal giornalista Vincenzo Mollica, il documentario *La pazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini*⁹ di Antonietta De Lillo e, infine, il film per la televisione *Folle d'amore – Alda Merini* di Roberto Faenza, trasposizione cinematografica liberamente ispirata al romanzo di Vincenza Alfano *Perché ti ho perduto*¹⁰.

⁵ A. Merini, *Folle, folle, folle d'amore per te. Poesie per giovani innamorati*, Salani, Milano 2002.

⁶ In apertura della raccolta è collocato uno scritto di Roberto Vecchioni che avvicina la poesia di Merini a quella di Saffo per la costante del tema erotico. Cfr. R. Vecchioni, *Una "macchina" d'amore*, in A. Merini, *Folle, folle, folle d'amore per te*, cit., pp. 5-7. La scelta di far introdurre a un cantautore una raccolta poetica deriva dal brano *Canzone per Alda Merini* che Vecchioni aveva dedicato alla poetessa nel 1999. Cfr. R. Vecchioni/ M. Paoluzzi, *Canzone per Alda Merini* in R. Vecchioni, *Sogna ragazzo sogna*, EMI Music Italy, 1999.

⁷ Cfr. P. Taggi, *Alda Merini. Il costo intollerabile del successo*, in RSI, reperibile al link <https://www.rsi.ch/cultura/letteratura/Alda-Merini-1781471.html>, verificato in data 16/03/2025.

⁸ A. Merini, *Più bella della poesia è stata la mia vita*, a cura di V. Mollica, Einaudi, Torino 2003.

⁹ A. De Lillo, *La pazza della porta accanto - Conversazione con Alda Merini*, Marechiarofilm in collaborazione con Rai Cinema, Italia 2013.

¹⁰ V. Alfano, *Perché ti ho perduto*, Perrone, Roma 2021.

*La videointervista: Più bella della poesia è stata la mia vita a cura di
Vincenzo Mollica*

Nel 2003 Einaudi pubblica *Più bella della poesia è stata la mia vita*¹¹, una videointervista distribuita in formato videocassetta, curata da Vincenzo Mollica, poi riproposta sul mercato corredata dalla raccolta di poesie meriniane *Clinica dell'abbandono*¹² a cura della poetessa ed editor Giovanna Rosadini.

Le immagini della videointervista, girate nel 2002, sono qui proposte da Mollica intervallate da canzoni e dialoghi con personaggi noti della musica e dello spettacolo come Lucio Dalla, Adriano Celentano, Nancy Brilli, Roberto Vecchioni. L'ambientazione dell'intervista è la casa di Merini sul Naviglio milanese, immediatamente riconoscibile per la babele d'ammennicoli che dominano la scena, oltre che per la parete ricoperta da scritte, disegni e numeri di telefono che Merini definiva «il muro degli angeli»¹³. Durante l'intervista la poetessa sorride, suona il piano, canta, cita a memoria versi della Commedia dantesca, ma soprattutto si lascia andare ai ricordi. Al minuto 6.14 del video inizia il racconto del manicomio.

*«Il manicomio non ha una ragione»*¹⁴

Nella narrazione di Merini il manicomio emerge subito con il carattere di privazione delle più semplici azioni quotidiane: l'impossibilità di poter scegliere, di poter scrivere, ma soprattutto è un luogo dominato da illogica malvagità. Dichiara la poetessa a Mollica: «Il manicomio non ha una ragione. Non esisteva la prova che un uomo fosse delinquente o malato. Il matto non è un criminale»¹⁵.

L'illogicità del manicomio emerge soprattutto in riferimento alla confusione perpetrata durante l'istituzionalizzazione in Italia tra malati e rei, poiché la normativa vigente dalla "legge Giolitti" del 1904 alla "legge Mariotti" del 1968, prevedeva l'iscrizione dei ricoverati in manicomio nel casellario giudiziario, equiparando così il malato psichiatrico a chiunque avesse commesso reati¹⁶, secondo il principio di pericolosità. Con la sua

¹¹ A. Merini, *Più bella della poesia è stata la mia vita*, cit.

¹² A. Merini, *Clinica dell'abbandono*, a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani e con uno scritto di V. Mollica (versione audiovisiva in WHS), Einaudi, Torino 2003; a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2004.

¹³ Attualmente il «muro degli angeli» è stato strappato, restaurato e conservato presso la Casa Museo *Spazio Alda Merini* di via Magolda a Milano.

¹⁴ Cfr. A. Merini, *Più bella della poesia è stata la mia vita*, cit., min. 7'17".

¹⁵ *Ibidem*, min. 7'38".

¹⁶ Fino al 1968 fu in vigore la cosiddetta "legge Giolitti", ovvero la legge n. 36 del 14 febbraio 1904. Tale legge fu inasprita dal Codice penale modificato nel 1930, conosciuto come Codice Rocco, che prevedeva l'iscrizione nel casellario giudiziario dei ricoverati negli ospedali psichiatrici. Tale normativa fu superata solo nel 1968 con la legge n. 431 del 18 marzo 1968 promossa da Luigi Mariotti, ministro della Sanità dal 1964 al 1968. A lui si deve l'istituzione del Servizio sanitario nazionale. Per un approfondimento su Mariotti si veda: S. Luzzi, *Salute e sanità pubblica nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Roma 2004, pp. 223-286.

insensatezza il manicomio è anche il luogo in cui si consuma una malvagità che non ha altro fine se non «il male per il male», eppure si rivela un punto di osservazione privilegiato. Merini afferma infatti:

La logica è nel male. Nel demonio. Che sono cose che ho visto in manicomio. Il male per il male. Il manicomio è stato un punto di osservazione demoniaca. Ho potuto vedere quanto è cattivo l'uomo. E capire che l'uomo non ha una regola nel male.¹⁷

Si tratta della stessa tematica che la poetessa descrive nei componimenti della silloge di tematica manicomiale *La Terra Santa*¹⁸ in cui l'ospedale psichiatrico diventa una nuova biblica patria in cui i profeti, i santi, i mistici e addirittura il Messia, non sono nient'altro che gli internati che, lontani dal mondo e reclusi in uno spazio altro, diventano figure altamente spirituali.

L'esperienza dell'internamento, pertanto, permette di conoscere una realtà diversa dalla vita che esiste all'esterno; il manicomio è un territorio in cui vigono leggi sconosciute al mondo dei sani, tanto che la poetessa lo paragona al «monte Sinai»¹⁹ e il malato a un Mosè che riceve le tavole di una legge ignota ai più²⁰. I compagni d'internamento per Merini sono un «branco d'asceti»²¹ e presentano caratteristiche più prossime al divino che all'umano. La poetessa stessa si identifica in Cristo²² o in un profeta invasato dalla «divina follia»²³.

Sebbene reclusa, Merini non rinuncia al ruolo di poeta, anzi si attribuisce un valore aggiunto che la rende detentrica di una sapienza inaccessibile agli altri uomini e pertanto degna di ascolto. Pare così qui valere l'ossimorica affermazione di Foucault: «il folle nella sua innocente grullaggine, possiede questo sapere così inaccessibile e così temibile»²⁴.

Il corpo in manicomio

La parte più toccante della videointervista è probabilmente quella che riguarda il tema del corpo. Merini ricorda soprattutto i corpi nudi visti in manicomio e li paragona a quelli degli internati nei lager nazisti. Ricorda gli abusi perpetrati sui degenti e soprattutto la sterilizzazione forzata subita a 39 anni in manicomio:

¹⁷ Cfr. A. Merini, *Più bella della poesia è stata la mia vita*, dal min. 6'14" al min. 7'39".

¹⁸ A. Merini, *La Terra Santa*, Scheiwiller, Milano 1984.

¹⁹ A. Merini, *Vuoto d'amore*, Einaudi, Torino 1991, p. 92, v. 4.

²⁰ «Il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta». Cfr. *ibidem*, vv. 4-7.

²¹ *Ivi*, p. 116, v. 13.

²² Cfr. *ivi*, p. 116, v. 28.

²³ *Ivi*, p. 104, v. 8.

²⁴ M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, [1961], trad. it. *Storia della follia*, a cura di F. Ferrucci, Rizzoli, Milano 1980, p. 26.

Ho dei nudi, li ho fatti fare quando una mia allieva, chiusi i manicomi, prima si è spogliata poi si è uccisa. Cioè ha abbandonato tutta la vita. Allora io ho come rivalsa... volevo dire che siamo stati svestiti come nei campi di concentramento, marchiati e le nostre carni erano carni felici, carni buone messe a marcire in manicomio.²⁵

[...] A me mi hanno sterilizzato. Avevo 39 anni. A 39 anni ho finito di essere una donna. Credo siano fatti gravi. Le brutture del manicomio stanno uscendo adesso. Prima non se ne parlava, no.²⁶

Ecco dunque emergere anche la volontà di raccontare il proprio vissuto con funzione sociale: Merini si fa portavoce di tutte le donne che, come lei, hanno subito le aberrazioni dell'istituzione manicomiale e sottolinea la necessità di parlarne. È interessante rilevare anche la descrizione che Merini fa della sua cartella clinica in cui è stata definita «falsa, edonista e recitante»²⁷ secondo le categorie sommarie e comportamentali con le quali venivano etichettate le donne che subivano il ricovero in manicomio²⁸.

Il documentario: La pazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini di Antonietta De Lillo

Diretto dalla regista Antonietta De Lillo, prodotto dalla Marechiarofilm in collaborazione con Rai Cinema, il documentario *La pazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini*²⁹ è stato presentato alla XXXI edizione del Torino Film Festival nel 2013. Il titolo è mutuato dall'omonima opera in prosa pubblicata da Merini nel 1995³⁰. Il documentario è stato realizzato riprendendo il girato che De Lillo aveva registrato durante una lunga conversazione con la poetessa nel giugno del 1995 e che in parte era stato utilizzato per la realizzazione del cortometraggio *Ogni sedia ha il suo rumore*³¹. Dopo la scomparsa della poetessa, avvenuta il 1° novembre 2009, la regista ha deciso di recuperare e riproporre integralmente l'intervista del 1995, rielaborando le immagini con la tecnica del *found footage*, cioè riprendendo i video archiviati e montandoli insieme ad alcuni nuovi, relativi soprattutto ad ambienti urbani e del Naviglio milanese realizzati appositamente.

²⁵ Cfr. A. Merini, *Più bella della poesia è stata la mia vita*, dal min. 15'47" al min. 16'31".

²⁶ *Ibidem*, dal min. 16'46" al min. 17'15".

²⁷ *Ibidem*, min. 20'57".

²⁸ Si veda in merito: V. Fiorino, *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 129-178; A. Valeriano, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017.

²⁹ A. De Lillo, *La pazza della porta accanto - Conversazione con Alda Merini*, cit.

³⁰ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, Bompiani, Milano 1995.

³¹ A. De Lillo, *Ogni sedia ha il suo rumore*, Italia, 1995.

Il manicomio e la morte (psichiatrica)

Nel documentario Merini parla del manicomio essenzialmente come luogo di morte, di negazione della vita; la poetessa evidenzia il concetto citando i primi versi della sua poesia intitolata *Laggiù dove morivano i dannati*³² sottolineando con ciò il valore salvifico della poesia che, a suo dire, le ha concesso di sopravvivere all'internamento. Merini, infatti, afferma:

Venivamo già preparati per il trapasso. Facile era toccare il paradiso. Si era già morti. Fisicamente si era già morti. Sopravviveva l'anima. Purtroppo l'anima, che è quella che poi scrive e che sopravvive anche all'interno di quella che è stata la mia esperienza nel manicomio, è la parte che vola sulla materia ed è quella più attenta e dolorosa, cioè vedendo lo sfacelo del corpo quest'anima si conduole, soprattutto si smarrisce.³³

Gli internati sono condannati all'esclusione dal mondo e al disfacimento del corpo. Ciò che di loro può sopravvivere è solo l'interiorità, ovvero quanto concede l'apertura attraverso la scrittura che assume così valore salvifico. Nei versi de *La Terra Santa* Merini esprime la realizzazione di una fuga spirituale dalla realtà oscena dell'ospedale psichiatrico attraverso un processo che ella denomina «traslazione» o «trasmigrazione» verso una dimensione altra che viene così descritta: «eppure mentre mi trasmigro / nasce profonda la luce / e nella solitudine arborea / volgo una triade di Dei»³⁴ e ancora: «laggiù, nel manicomio / facile era traslare / toccare il paradiso»³⁵.

La morte manicomiale per Merini ha molteplici forme: è ripetuta attraverso la negazione della libertà e la sospensione dei rapporti affettivi; anche la pratica dell'elettroshock rappresenta una momentanea assenza della vita, perché dice Merini «per qualche frazione di minuto si è morti»³⁶. Morte è anche l'impossibilità da parte del ricoverato di avere una sfera privata o la proprietà di oggetti semplici o di utilizzare posate o penne, perché oggetti potenzialmente contundenti:

³² «Laggiù dove morivano i dannati / nell'inferno decadente e folle / nel manicomio infinito / dove le membra intorpidite / si avvolgevano nei lini / come in un sudario semita / laggiù dove le ombre del trapasso / ti lambivano i piedi nudi / usciti di sotto le lenzuola / e le fascette torride / ti solcavano i polsi e anche le mani, / e odoravi di feci laggiù, nel manicomio/ facile era traslare/ toccare il paradiso, / lo facevi con la mente affocata / con le mani molli di sudore / col pene alzato nell'aria/ come una sconnessione per Dio. / Laggiù nel manicomio / dove le urla venivano attutite / da sanguinari cuscini / laggiù tu vedevi Iddio/ non so, tra le traslucide idee / della tua grande follia. / Iddio ti compariva / e il tuo corpo andava in briciole / delle briciole bionde e odorose / che scendevano a devastare / sciami di rondini improvvise». Cfr. A. Merini, *Vuoto d'amore*, cit., p. 111.

³³ A. De Lillo, *La piazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini*, cit., min. 17'15".

³⁴ A. Merini, *Vuoto d'amore*, cit., p. 95, vv. 8-11.

³⁵ *Ivi*, p. 111, vv. 13-15.

³⁶ A. De Lillo, *La piazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini*, cit., min. 23'01".

È atroce. Se fosse stata una morte naturale, una morte di tutti i giorni, una morte che tutti incontrano durante la giornata. Questa sospensione dei loro affetti, questa sospensione delle loro attese, allora noi potremmo capire che la vita ha un senso. Quando la morte è una cosa psichiatrica è un nonsenso, ossia l'incubo. Questo è l'incubo del manicomio.

Fuori si soffre, in manicomio no. Si soffre per le percosse, per le alienazioni, si viene manomessi dagli psichiatri, ma in sé è una vita che non dice niente.

Pensi che non c'è una proprietà nel manicomio. Non ha niente, non ha neanche gli abiti perché le mettono la vestaglia comune, quindi di suo non ha niente.

Le ciabatte si rubavano, i calzini si rubavano perché faceva freddo. Si diventava ladruncoli di cose. Non ci sono piatti, non ci sono posate, non ci sono penne per scrivere, è chiaro che la voglia di lavorare se ne va via, se ne va via l'occasione del lavoro. L'elettroshock lo facevano perché lei ha desiderio di possedere qualcosa.³⁷

Di particolare impatto è anche il riferimento che la poetessa fa ai ricoveri coatti attuati con false dichiarazioni per allontanare persone indesiderate: «Se lei mi dava fastidio mi inventavo due balle e la portavano in manicomio e lei non c'era più»³⁸, spiega Merini alla regista. Anche la storia manicomiale dell'autrice inizia con un internamento coatto richiesto dal marito, un episodio che potrebbe inserirsi nei casi di internamento femminile rilevati in situazioni in cui la donna non corrispondeva alle aspettative delle convenzioni sociali. Nelle pagine dell'opera autobiografica *L'altra verità. Diario di una diversa* Merini paragona il suo internamento a quello di Adalgisa Conti, ricoverata nel 1914 su richiesta del marito, per sottolineare come le motivazioni per il ricovero, in particolare di una donna, non fossero cambiate in oltre un cinquantennio a causa soprattutto delle leggi rimaste immutate, *in primis* la potestà maritale che in Italia resterà in vigore fino al 1975. Scrive infatti Merini: «allora le leggi erano precise e stava di fatto che ancora nel 1965 la donna era soggetta all'uomo e che l'uomo poteva prendere delle decisioni per ciò che riguardava il suo avvenire»³⁹.

Il film: Folle d'amore – Alda Merini di Roberto Faenza

Le vicende biografiche di Alda Merini hanno ispirato il film per la televisione *Folle d'amore – Alda Merini*⁴⁰ trasmesso in prima visione su Rai 1, in prima serata il 14 marzo 2024. Prodotto da Rai Cinema e Jean Vigo Italia, il biopic è diretto da Roberto Faenza, sceneggiato dallo stesso regista con Lea Tafuri e con la consulenza di Arnaldo Mosca Mondadori, Ambrogio Borsani e Paolo Milone⁴¹. La scelta dei consulenti non è casua-

³⁷ *Ibidem*, min. 22'00"-23'41".

³⁸ *Ibidem*, min. 23'41"-23'46".

³⁹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 11.

⁴⁰ R. Faenza, *Folle d'amore – Alda Merini*, cit.

⁴¹ Paolo Milone, psichiatra, ha lavorato per oltre quarant'anni nella psichiatria d'urgenza ospedaliera e ha scritto sulla propria esperienza lavorativa il libro P. Milone, *L'arte di legare le persone*, Einaudi, Torino 2022.

le: Arnoldo Mosca Mondadori e Ambrogio Borsani sono stati amici di Alda Merini e curatori di alcune delle sue opere letterarie, in particolare Mosca Mondadori ha curato tutte le raccolte a tema religioso pubblicate da Frassinelli tra il 2000 e il 2009: *L'anima innamorata* (2000), *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù* (2001), *Magnificat. Un incontro con Maria* (2002), *La carne degli angeli* (2003); *Poema della croce* (2004), *Cantico dei Vangeli* (2006), *Francesco. Cantico di una creatura* (2007), *Padre mio* (2009)⁴², mentre Borsani ha curato la prosa *Delirio amoroso*⁴³ del 1989, la silloge poetica del 2000 *Superba è la notte*⁴⁴, l'ultima opera della poetessa *Il Carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore*⁴⁵, ma anche *Il suono dell'ombra*⁴⁶, la raccolta postuma più completa delle opere meriniane.

Il film di Faenza si apre sull'incontro tra la poetessa e Arnoldo Mosca Mondadori per poi ripercorrere attraverso *flashback* alcuni momenti salienti della vita dell'autrice, dagli esordi letterari, all'amore giovanile con Giorgio Manganelli, il matrimonio con Ettore Carniti e gli anni tarantini trascorsi al fianco del secondo marito Michele Pierri, ma soprattutto narra, con dovizia di particolari, l'esperienza manicomiale.

Realizzato anche grazie al sostegno della Film Commission Torino Piemonte, il film è stato girato prevalentemente a Torino; in particolare degna di nota è la ricostruzione dell'ospedale psichiatrico milanese Paolo Pini, dove Merini fu ricoverata, che è stato riprodotto alla Certosa Reale di Collegno.

Nel film sono rappresentati accuratamente gli anni della formazione della poetessa, la crisi dovuta alle incomprensioni con il marito in cui matura il ricovero coatto. La scena realizzata nel film è identica a quella descritta da Merini nelle opere in prosa *L'altra verità. Diario di una diversa* e *Delirio amoroso*: dopo una lite ella viene prelevata dal suo appartamento, portata via di forza da due infermieri per essere condotta al Paolo Pini in ambulanza. *L'altra verità* si apre proprio sul racconto del primo internamento della poetessa che scrive: «quando venni ricoverata per la prima volta in manicomio ero poco più di una bambina»⁴⁷. Merini pone l'attenzione su una condizione precoce, ma non dolorosa: «ero una sposa e una madre felice»⁴⁸, scrive più avanti usando l'imperfetto, ma avversa subito la sua condizione riferendo: «anche se talvolta davo segni di stanchezza e mi si intorpidiva la mente»⁴⁹. A questo punto l'autrice chiarisce di aver riferito le sue difficoltà al marito che però non era stato in grado di comprendere il suo

⁴² Le raccolte *Corpo d'amore*, *Magnificat*, *Poema della croce*, *Cantico dei Vangeli* e *Francesco* sono state poi raccolte nel volume A. Merini, *Mistica d'amore*, Frassinelli, Milano 2008.

⁴³ A. Merini, *Delirio amoroso*, con una nota di Ambrogio Borsani, Il Melangolo, Genova 1989.

⁴⁴ A. Merini, *Superba è la notte*, a cura e con una introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2000.

⁴⁵ A. Merini, *Il carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore*, Einaudi, Torino 2009.

⁴⁶ A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, a cura e con una introduzione di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010.

⁴⁷ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, introduzione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1993, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

malessere. L'aggravarsi di quanto l'autrice definisce «il mio esaurimento» viene acuito dal gravoso *ménage* familiare: «esasperata dall'enorme lavoro e dalla continua povertà e poi, chissà, in preda ai fumi del male, diedi in escandescenze e mio marito non trovò di meglio che chiamare un'ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbero portata in manicomio»⁵⁰. Inizia così «il calvario manicomiale di Alda Merini, che durerà con alterne vicende [...] fino al 1978»⁵¹.

Il manicomio nel film di Faenza appare per la prima volta al minuto 34:45. È un luogo caratterizzato da colori freddi, in cui predominano il bianco delle pareti, spazi claustrofobici con scale anguste, muri scrostati. Cancelli, sbarre e serrature sono rumorosamente aperti alla presenza di due uomini in divisa, non più due infermieri. Giunta in manicomio, la poetessa, contenuta da una camicia di forza, viene condotta in uno stanzone e immediatamente circondata con curiosità dalle altre ricoverate, tutte vestite con camicioni grigiazzurri che l'accolgono con modi dolci, in contrasto con l'atteggiamento delle infermiere, vestite di bianco e dai visi severi, che nella rappresentazione filmica sono personaggi ostili, deputati all'espletamento delle funzioni di controllo e pulizia.

Alcune scene ambientate in manicomio ricalcano palesemente la rappresentazione entrata nell'immaginario collettivo dei lager nazisti. In particolare viene inscenato il «*bagno di forza o bagno di pena*»⁵² su cui Merini insiste più volte nei suoi scritti.

Ci allineavano tutte davanti un lavello comune con i piedi nudi per terra fissi nelle pozzanghere d'acqua. Poi ci strappavano di dosso i pochi indumenti [...]. Poi le infermiere passavano a insaponarci anche nelle parti più intime, e ci asciugavano in un comune lenzuolo lercio. Le più vecchie cadevano a terra per il modo maldestro con cui venivano trattate. Alcune scivolavano, altre battevano pesantemente la testa. Io, ogni mattina, davanti a quel lavello e all'odore terribile del luogo svenivo e venivo ripresa con male parole e buttata sotto l'acqua diaccia.⁵³

Si tratta del primo passo coercitivo verso la spersonalizzazione del degente che non solo è denudato insieme a tutti gli altri malati e quindi privato anche del suo ultimo bene, ovvero la *privacy*, ma viene anche sfregato, lavato e asciugato come se si trattasse di un oggetto e non di un essere umano, realizzando così la spoliazione dell'identità ben descritta e analizzata da Erving Goffman in *Asylums*⁵⁴.

Tra il minuto 40.40 e il minuto 41.13 nel film si assiste a una scena cruda in cui le degenti vengono lavate in piedi con una sorta di idrante; le donne che aspettano sono poste su dei giacigli di legno simili a quelli dei campi di concentramento nazisti. La

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ E. Carniti, *Alda Merini, mia madre*, Manni, San Cesario di Lecce 2019, p. 67.

⁵² Cfr. A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 32.

⁵³ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 30-31.

⁵⁴ Cfr. E. Goffman, *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates* [1961], traduzione italiana *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. di F. Basaglia, pref. di A. Del Lago, postfazione di F. Basaglia e F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2020, p. 46.

sovrapposizione di significati inerenti al manicomio-lager⁵⁵ è chiara. La fotografia della scena insiste sui corpi nudi che sono posti in luce, tremolanti, le pazienti urlano spaventate, cercano di difendersi dal violento getto d'acqua.

Grande attenzione viene posta dal regista anche nella rappresentazione cinematografica dell'elettroshock che è resa in modo preciso, realistico, didascalico in ogni passaggio: la contenzione del paziente, la somministrazione dell'anestesia, il sibilo acuto della macchina, la reazione di terrore, le convulsioni indotte.

Il manicomio rappresentato da Faenza è anche luogo di grande solidarietà tra le ricoverate: al minuto 47.30 viene rappresentato il tentativo di suicidio di Celeste, una ragazza madre, esempio come Merini di una maternità negata dalle mura manicomiali, che viene soccorsa dalla poetessa. In un'altra scena le ricoverate l'applaudono mentre legge alcuni componimenti⁵⁶. Tali scene non sono lontane dalla descrizione che fa Merini della vita in manicomio. Nei suoi scritti l'ospedale psichiatrico si caratterizza per l'empatia e solidarietà tra i malati in contrasto con la società esterna che è ostile e ghettizza chi ha subito l'internamento.

Perché ti ho perduto: *dal romanzo al film*

A differenza di quanto si possa immaginare, il soggetto del film di Faenza non è basato sull'abbondante materiale biografico disponibile sulla poetessa, ma è tratto dal romanzo della scrittrice napoletana Enza Alfano *Perché ti ho perduto*⁵⁷ ispirato alla vita di Alda Merini. Dal punto di vista narrativo le due opere presentano alcune differenze: il film propone situazioni verosimili, non si assiste mai a episodi di delirio o allucinazioni, mentre il libro intreccia spesso i piani di realtà e irrealtà ed è dominato da visioni come a voler evidenziare la volontà di distaccarsi dal mero dato biografico. È ipotizzabile che tale scelta sia stata dettata non solo dalla volontà creativa dell'autrice, ma anche dalla necessità di proteggere dati sensibili regolati dalle normative sulla privacy. Ci troviamo su un terreno, quello inerente ai dati biografici di autori contemporanei, molto ostico per chi li studia e li rappresenta, ancor più se intersecano argomenti drammatici come la malattia mentale e l'internamento.

Con la sua disponibilità a raccontare l'esperienza manicomiale attraverso i media, Merini ha contribuito a un'azione sociale mantenendo desta l'attenzione del grande

⁵⁵ L'espressione tratta dal discorso tenuto al convegno AVIS del 20 settembre 1965 dall'allora Ministro alla salute Luigi Mariotti, fu portata alla ribalta tra il 1965 e il 1966 dal giornalista Angelo Del Boca, che dopo aver visitato cinque ospedali psichiatrici fra Torino e Roma raccontò l'esperienza in alcuni articoli sul quotidiano «La Gazzetta del popolo». La raccolta di tali scritti sarà pubblicata in volume nel 1966. Cfr. A. Del Boca, *Manicomi come lager*, Edizioni dell'Albero, Torino 1966; cfr. anche V. P. Babini, *Liberi tutti*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 207; M. Ciampa, *Storia d'Italia attraverso i sentimenti* (2) / *Manicomio*. «In noi la follia esiste ed è presente», «Doppiozero», 4 novembre 2020, consultabile al link <https://www.doppiozero.com/manicomio-in-noi-la-follia-esiste-ed-e-presente>, verificato in data 09/03/2025.

⁵⁶ R. Faenza, *Folle d'Amore: Alda Merini*, cit., min. 53'36".

⁵⁷ E. Alfano, *Perché ti ho perduto*, cit.

pubblico sull'argomento, ma ha saputo anche restituire, a livello narrativo, l'ospedale psichiatrico attraverso un interessante sistema metaforico che ancora oggi affascina e ispira rappresentazioni letterarie e audiovisive.

Bibliografia

- Alfano, V., *Perché ti ho perduto*, Perrone, Roma 2021.
- Babini, V.P., *Liberi tutti*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Bandirali, S., *Postfazione*, in A. Merini, *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, Girardi, Legnago 1997.
- Carniti, E., *Alda Merini, mia madre*, Manni, San Cesario di Lecce 2019.
- Cortellessa, A., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006.
- Del Boca, A., *Manicomi come lager*, Edizioni dell'Albero, Torino 1966.
- Fiorino, V., *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002.
- Foucault, M., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), trad. it. F. Ferrucci, *Storia della follia*, Rizzoli, Milano 1980.
- Goffman, E., *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates* (1961), trad. it. F. Basaglia, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, pref. di A. Del Lago, postfazione di F. Basaglia, F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2020.
- Luzzi, S., *Salute e sanità pubblica nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Roma 2004.
- Merini, A., *La Terra Santa*, Scheiwiller, Milano 1984.
- Ead., *Delirio amoroso*, con una nota di A. Borsani, Il Melangolo, Genova 1989.
- Ead., *Vuoto d'amore*, Einaudi, Torino 1991.
- Ead., *L'altra verità. Diario di una diversa*, introduzione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1993.
- Ead., *La pazza della porta accanto*, Bompiani, Milano 1995.
- Ead., *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, Girardi, Legnago 1997.
- Ead., *Superba è la notte*, a cura e con una introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2000.
- Ead., *Folle, folle, folle d'amore per te. Poesie per giovani innamorati*, Salani, Milano 2002.
- Ead., *Clinica dell'abbandono*, a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani e con uno scritto di V. Mollica (versione audiovisiva in WHS), Einaudi, Torino 2003.
- Ead., *Clinica dell'abbandono*, a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2004.
- Ead., *Mistica d'amore*, Frassinelli, Milano 2008.
- Ead., *Il carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore*, Einaudi, Torino 2009.
- Ead., *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, a cura e con una introduzione di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010.
- Milone, P., *L'arte di legare le persone*, Einaudi, Torino 2022.
- Valeriano, A., *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017.
- Vecchioni, R., *Una "macchina" d'amore*, in A. Merini (2002), *Folle, folle, folle d'amore per te. Poesie per giovani innamorati*, Salani, Milano 2002, pp. 5-7.

Filmografia

De Lillo, A. (dir.), *Ogni sedia ha il suo rumore*, Italia 1995.

De Lillo, A. (dir.), *La pazza della porta accanto – Conversazione con Alda Merini*, Marechiarofilm in collaborazione con Rai Cinema, Italia 2013.

Faenza, R. (dir.), *Folle d'Amore – Alda Merini*, Rai Fiction, Jean Vigo Italia, Italia 2024.

Merini, A., *Più bella della poesia è stata la mia vita*, a cura di V. Mollica, Einaudi, Torino 2003.

Sitografia

Ciampa, M., *Storia d'Italia attraverso i sentimenti (2) / Manicomio. "In noi la follia esiste ed è presente"*, «Doppiozero», 4 novembre 2020, consultabile al link <https://www.doppiozero.com/manicomio-in-noi-la-follia-esiste-ed-e-presente>, verificato in data 09/03/2025.

Taggi, P., *Alda Merini. Il costo intollerabile del successo*, RSI, reperibile al link <https://www.rsi.ch/cultura/letteratura/Alda-Merini--1781471.html>, verificato in data 16/03/2025.

Lo sguardo che ascolta. Immagini e racconti della deistituzionalizzazione nei documentari di Erika Rossi

Myriam Mereu

Scrutare l'obiettivo, a mo' di introduzione

La quarta delle lezioni che Italo Calvino scrisse nell'estate 1985 per le Norton Lectures dell'Università di Harvard aveva per oggetto la visibilità, ossia la capacità del racconto di mostrare una scena per mezzo della lingua; Calvino la chiamava "cinema mentale", una facoltà che «non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore»¹. Il presente intervento nasce dal bisogno di conoscere e comprendere una realtà che recentemente ha iniziato ad avere maggiore visibilità in ambito audiovisivo e mediatico in genere. Sebbene la politica non dimostri il necessario interesse verso problematiche che richiedono interventi urgenti, soprattutto considerando l'incremento del numero di pazienti psichiatrici assistiti dai servizi specialistici² e degli accessi al pronto soccorso per problemi psichiatrici³, negli ultimi anni è sicuramente aumentato l'interesse dei media nei confronti della salute mentale; questo è evidenziato dalle inchieste delle riviste, dagli spettacoli teatrali⁴, dalle serie televisive⁵, dai podcast⁶, dai film di finzione⁷ e dal

¹ Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2012, p. 85.

² Il *Rapporto sulla salute mentale* relativo al 2023 parla di 854.040 utenti (Ministero della Salute (Ex DGSISS) Ufficio di statistica (2024), *Rapporto sulla salute mentale. Anno 2023*, 2024).

³ Si è passati da 479.276 utenti del 2021 a 547.477 nel 2022 (cfr. L. Iacovone, *Il male della mente che non vogliamo più vedere*, «Vita», (2024), pp. 20-38, p. 27).

⁴ Si veda lo spettacolo *Muri – Prima e dopo Basaglia* (2022) scritto e diretto da Renato Sarti, disponibile su RaiPlay.

⁵ Rimando, almeno, ai titoli più recenti: *Tutto chiede salvezza* (Netflix, 2022-2024), *Mental* (RaiPlay, 2020), *Un raggio di sole al giorno* (Netflix, 2023), *medical drama* sudcoreano che tratta il tema dei disturbi mentali dal punto di vista di una infermiera psichiatrica.

⁶ Sono almeno tre i podcast sulla deistituzionalizzazione realizzati nel 2024: *Archivi della follia: in cerca di Franco Basaglia* scritto da Vanessa Roghi (RaiPlay Sound); *Basaglia e i suoi* di Massimo Cirri e Matteo Caccia (Il Post); *Villa Clara. Memorie da un manicomio*, tratto da *Lista d'attesa* di Giorgio Pisano (1999) e prodotto da Nemesis Magazine (Spotify).

⁷ Dopo *La pazza gioia* di Paolo Virzi (2016), «armoniosa combinazione del dramma e della commedia di una storia emotivamente conflittuale» (I. Falcone, *La Pazza Gioia di Paolo Virzi*, «Non-SoloCinema», 14 maggio 2016, <https://www.nonsolocinema.com/la-pazza-gioia-paolo-virzi.html>, ul-

cinema documentario⁸.

I documentari, secondo la definizione di Bill Nichols, «forniscono un'idea di come vogliamo, o temiamo, che la realtà diventi. [...] Ci offrono dei mondi da osservare ed esplorare»⁹. Partirei dai concetti di *osservazione* ed *esplorazione* per introdurre l'obiettivo del mio contributo: osservare in che modo i documentari di Erika Rossi¹⁰ raccontano la sofferenza psichica¹¹, le pratiche e le strutture preposte alla cura in seguito al processo di deistituzionalizzazione¹² dei manicomi avviato da Franco Basaglia negli anni '60 e attuato dalla legge 180 del 1978. Per fare ciò, ho individuato cinque parole chiave che mi guideranno nell'analisi delle tante tematiche trattate nei documentari: *archivio*, *cura*, *folia*¹³, *memoria*, *voce*. I termini costituiscono una guida alla lettura e non intendono minimamente imbrigliare i titoli a uno schema rigido e precostituito, in quanto è possibile ascrivere ciascun film a più categorie e rintracciare i motivi di ciascuna categoria in più film. Quella della *voce* è una categoria che soggiace a tutti i titoli presi in esame perché la voce si ritrova in diverse forme nei documentari, come voce narrante, voce d'archivio e come «intangibile trama cangiante, [...] che si forma dall'interazione unica di tutti i codici di un film, e riguarda tutte le modalità del documentario»¹⁴.

Il 2024 è stato l'anno basagliano: a cento anni dalla nascita dello psichiatra che ha rivoluzionato il modo di trattare la sofferenza psichica, sono state tante le manifestazioni, le tavole rotonde, i convegni, gli eventi organizzati per celebrarne e ricordarne il pensiero

timo (accesso 30/10/2025), *Marilyn ha gli occhi neri* di Simone Godano (2021) è una commedia «sulle problematiche psichiche che non scivola mai nella retorica» (G. Zappoli, *Marilyn ha gli occhi neri*, «MyMovies.it», 21 dicembre 2020, <https://www.mymovies.it/film/2021/marilyn-ha-gli-occhi-neri/>, ultimo accesso 30/10/2025).

⁸ Poiché il focus è sulle produzioni in ambito italiano, non rientrano nel corpus due titoli usciti negli ultimi anni: il primo è *Sur l'Adamant* di Nicolas Philibert (2023), premiato con l'Orso d'oro alla Berlinale 2023; il secondo è *Do sureba yokatta ka* di Tomoaki Fujino (2024), «lungometraggio che racconta di come una famiglia, contro la sua volontà, abbia costretto la figlia malata di schizofrenia in casa senza tentare nessuna cura e addirittura segregando la ragazza» (M. Boscarol, *Esistenze negate, storie di disagio mentale*, «il manifesto», 11 aprile 2025).

⁹ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001; trad. it. A. Litta Modignani, *Introduzione al cinema documentario*, Il castoro, Milano 2006, p. 13.

¹⁰ Nata a Trieste nel 1974, Erika Rossi si è formata all'Alta Scuola di Ideazione e Produzione audiovisiva dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Nel 2019, insieme a Beppe Leonetti, ha fondato la casa di produzione Ghirigori che ha prodotto i suoi ultimi due documentari, *50 anni di CLU* e *Noi siamo gli errori che permettono la vostra intelligenza*.

¹¹ La locuzione è impiegata da Eugenio Borgna al posto di «malattia mentale» (cfr. E. Borgna, *La follia che è anche in noi*, Einaudi, Torino 2019).

¹² Impiego il termine *deistituzionalizzazione* nell'accezione indicata da Daniele Pulino, ossia «il tentativo di trasformazione pratica di tutti gli aspetti (giuridici, clinici, disciplinari ecc.) che caratterizzano l'istituzione psichiatrica» (P. Pulino, *Prima della legge 180. Psichiatri, amministratori e politica* (1968-1978), Edizioni alphabeta Verlag, Merano 2016, p. 81).

¹³ Il termine *folia* è ripreso da V. Fiorino, *Follia*, in A.M. Banti *et al.* (a cura di), *Lessico della storia culturale*, Editori Laterza, Roma-Bari 2023, pp. 110-126.

¹⁴ B. Nichols, *The Voice of Documentary*, «Film Quarterly», XXXVI (1983), n. 3, pp. 17-30, p. 18, traduzione mia.

ro e l'eredità. Anche il cinema ha reso omaggio a Basaglia nel formato del documentario: il 18 gennaio 2024, è uscito nelle sale *Krypton* di Francesco Munzi; il 20 gennaio 2024, la 35ma edizione del Trieste Film Festival ha ospitato la prima di *50 anni di CLU*, diretto da Erika Rossi e scritto con Massimo Cirri, mentre a ottobre del 2024, in occasione del PerSo Film Festival, si è tenuta l'anteprima mondiale del sesto lungometraggio della documentarista triestina, *Noi siamo gli errori che permettono la vostra intelligenza*¹⁵.

Il cinema è psichico

Sono trascorsi più di cento anni da quando Jean Epstein scrisse *Bonjour, cinéma*, un «saggio teorico appassionato sulla potenza del cinema, su ciò che il cinema può essere, può vedere e far vedere»¹⁶. Secondo Epstein, il cinema «crea uno stato di coscienza particolare»¹⁷ nello spettatore, ed è probabilmente in virtù del suo essere *psichico* che il cinema, come la psichiatria, ha «tentato di penetrare il contenuto apparentemente casuale della vita di ogni giorno e di rivelare i segreti del carattere umano»¹⁸. Che il cinema tratti tematiche affini a quelle della psichiatria e della psicanalisi non è una novità: da sempre, le due discipline si sono incrociate, intrecciate e talvolta scambiate le «materie» di studio e rappresentazione - si pensi al film *Geheimnisse einer Seele* (*I misteri di un'anima*) di Georg W. Pabst, che nel 1926 si avvale della consulenza dello psicanalista Hans Sachs.

Fin dalle sue origini, il cinema di finzione ha fornito rappresentazioni contrastanti e stereotipiche dello psichiatra¹⁹, ritratto talvolta come figura autorevole, talaltra come ciarlatano o mostro²⁰. Ma quali sono le immagini cinematografiche della malattia mentale e degli spazi manicomiali? Molti film hanno denunciato l'abuso di potere nelle istitu-

¹⁵ Il film di Erika Rossi è stato protagonista di un doppio incontro che si è tenuto a Cagliari il 29 marzo 2025 nell'ambito del PRIN «Narrazione e cura. La deistituzionalizzazione del sistema manicomiale in Italia: storia, immaginario, progettualità (dal 1961 a oggi)»; il documentario di Francesco Munzi è stato invece oggetto di dibattito in occasione del «Seminario LIM 2024, *Krypton*: filmare la cura psichiatrica oggi», che si è svolto il 22 marzo 2024 presso la Facoltà di studi umanistici dell'Università di Cagliari.

¹⁶ D. Dottorini, *Lo sguardo alterato. Il cinema come allucinazione*, «Kaiak», *Psicotropie*, (2019), n. 6, pp. 1-6, p. 1.

¹⁷ J. Epstein, *Bonjour cinéma*, in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Bianco e Nero/Marsilio, Roma 2002, p. 33.

¹⁸ G.O. Gabbard, K. Gabbard, *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Press, Washington - London 1999, trad. it. D. Zorletto, *Cinema e psichiatria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 9.

¹⁹ Quella dello psichiatra nel cinema hollywoodiano si presenta come una figura fortemente polarizzata e stereotipata; i fratelli Gabbard hanno individuato un'età dell'oro a cavallo tra gli anni '50 e '60 «in cui gli psichiatri furono quasi costantemente idealizzati e i periodi che precedettero e seguirono quest'età, durante i quali, per ragioni nettamente diverse, prevalsero gli stereotipi negativi» (*ivi*, p. 19).

²⁰ L. Pavan, *La psichiatria attraverso il cinema*, in De Mari M. et al. (a cura di), *La mente altrove. Cinema e sofferenza mentale*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 17-29, p. 26. Sulla figura dello psichiatra nel cinema di finzione hollywoodiano, rimando anche a L. Tarsitani et al., *Psichiatria e psichiatri nel cinema americano*, «Recenti progressi in medicina», XCVII (2006), n. 3, pp. 165-172.

zioni psichiatriche o il trattamento disumano delle persone affette da patologie psichiche: da *The Snake Pit* di Anatole Litvak (1948) a *Pecora nera* di Ascanio Celestini (2010), da *Titicut Follies* di Frederick Wiseman²¹ (1967) a *Feng Ai* di Wang Bing (2013), il cinema ha riflettuto sul rapporto di causa-effetto tra istituzione totale e salute mentale, ponendo l'accento sulla «psichiatria “punitiva” come strumento repressivo sociale contro la diversità»²²; un esempio emblematico di critica del sistema psichiatrico è *One Flew Over the Cuckoo's Nest* di Miloš Forman (1975), che evidenzia il confine labile tra normalità e follia. Il fatto che siano diminuiti i film in cui vengono rappresentati istituti psichiatrici è da leggere come un segnale di superamento «della psichiatria repressiva e probabilmente accompagna i processi di deistituzionalizzazione in atto nei paesi occidentali»²³. Se invece guardiamo alla produzione di serie tv e di documentari, notiamo un rinnovato interesse per i temi della sofferenza psichica e del loro trattamento attraverso la rappresentazione delle strutture e delle figure preposte alla cura: psichiatri, psicologi, personale medico e sociosanitario, cliniche e comunità psichiatriche, come nel caso del *teen drama Mental* (2020) e del documentario *Krypton* di Francesco Munzi (2023), che pone al centro della narrazione «il disagio, la cura e la relazione, sia familiare che terapeutica»²⁴. Nel film di Munzi, il focus non è solo sulle vite di sei giovani pazienti di due strutture romane ma anche sulle loro famiglie, sulle loro sofferenze, preoccupazioni e difficoltà, senza giudizi o pietismo²⁵. C'è quindi un equilibrio delle esperienze e dei punti di vista che porta continuamente l'asse a spostarsi dall'interno all'esterno; il documentario ci fa entrare nelle comunità terapeutiche, che secondo alcuni rischiano di replicare il modello di esclusione – e reclusione – tipico delle istituzioni totali²⁶.

Come si è evoluta la rappresentazione della psichiatria e delle strutture di cura nel momento in cui l'istituzione asilare è stata abolita dalla legge 180? Quali sono le modalità e i *pattern* discorsivi che impiega oggi il cinema documentario per riflettere sul processo di deistituzionalizzazione avviato da Franco Basaglia? Marina Guglielmi sostiene che a partire dalla sua attività «si sia innescato un *meccanismo narrativo* che ha mostrato e narrato i luoghi manicomiali sottraendoli – insieme ai loro folli inquilini –

²¹ Girato all'interno del manicomio criminale di Bridgewater, Massachusetts, il documentario adotta la modalità osservativa per denunciare le condizioni dei detenuti e rinuncia preventivamente al commento parlato per non influenzare la sensibilità di chi guarda (cfr. D. Armstrong, *Wiseman's Realm of Transgression. "Titicut Follies", the Symbolic Father, and the Spectacle of Confinement*, «Cinema Journal», XXIX (1989), n. 1, pp. 20-35).

²² L. Tarsitani, P. Pancheri, *Cinema e psichiatri: dagli oracoli al cannibalismo*, «Journal of Psychopathology», (2004), n. 1.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Guglielmi, *Krypton non è solo il pianeta di Superman*, «Antinomie», 14 maggio 2024, <https://antinomie.it/index.php/2024/05/14/krypton-non-e-solo-il-pianeta-di-superman/>, ultimo accesso 30/10/2025.

²⁵ V. Rossi, *Francesco Munzi «Il mio film nella comunità per malati mentali»*, «Vita», (marzo 2024), p. 28.

²⁶ Cfr. T. Bellinva, *Comunità terapeutiche o piccole istituzioni totali? La riabilitazione psichiatrica e le sue contraddizioni*, «Studi sulla questione criminale», IX (2014), n. 3, pp. 7-25. Rossi, V. (2024), *Francesco Munzi «Il mio film nella comunità per malati mentali»*, in «Vita», marzo 2024, p. 28.

all'invisibilità»²⁷; il cinema odierno sfrutta la spinta della macchina narrativa basagliana per tracciare nuovi percorsi di documentazione e indagine sulla storia psichiatrica italiana saldamente intrecciata alle dinamiche politiche e sociali.

Quando Sergio Zavoli intervistò Franco Basaglia nell'inchiesta di "TV7" *I giardini di Abele*, andata in onda sul Programma Nazionale il 3 gennaio 1969, alla domanda «francamente / le interessa di più il malato o la malattia?», lo psichiatra rispose «decisamente il malato». Nel clima di contestazione e protesta dell'Italia del Sessantotto²⁸, l'inchiesta di Zavoli simboleggiava il tentativo di varcare i cancelli dei manicomi per sostenere la lotta politica di Basaglia e portare nelle case di milioni di italiani una realtà che fino a quel momento era rimasta scarsamente documentata. Nel reportage televisivo, per la prima volta, la «"malattia è messa" fenomenologicamente "tra parentesi", i temi sono i corpi dei malati, l'istituzione che li fa oggetti»²⁹, e i pazienti psichiatrici, finalmente dotati di una propria voce, possono «diffondere le loro idee e indirizzare le loro storie personali al mondo esterno»³⁰. Un altro documentario sessantottino è *La favola del serpente*³¹ di Pirkko Peltonen, girato all'interno dell'ospedale psichiatrico di Gorizia nel 1968; la documentarista finlandese, giunta inizialmente a Gorizia col marito Carlo Rognoni per un sopralluogo, poté filmare alcuni momenti delle assemblee di reparto organizzate all'interno dell'ospedale, una preziosa testimonianza del processo di scardinamento del sistema manicomiale che si stava concretizzando in quegli anni. Sia nell'impianto formale sia nel linguaggio, il documentario si rifà dichiaratamente alla poetica e allo stile del *cinéma-vérité*.

L'archivio tra media e memoria

Un posto di rilievo, nell'ambito del film documentario, è occupato dal cosiddetto *recycled cinema*³², ossia il cinema che riutilizza le immagini e le visioni del passato dando loro nuova vita e nuove possibilità di interpretazione. Se è vero che il Novecento è il secolo dei media³³, il XXI secolo è quello dell'iperproduzione delle immagini, della condivisione e del riuso delle stesse attraverso programmi, applicazioni e dispositivi digitali. Affinché non si perda il patrimonio di memorie, materiali e immateriali, prodotto nel corso del XX secolo, il cinema d'archivio è animato da propositi di riscoperta, recupero e riscatto delle immagini perdute, volti a ristabilire il contatto tra la materialità delle pellicole e

²⁷ M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati, Firenze 2018, p. 9.

²⁸ Con l'approvazione della legge Mariotti (L. 431 del 1968), si apre una fase decisiva per la lotta contro il sistema manicomiale in Italia; cfr. D. Pulino, *op. cit.*, pp. 59 e ss.

²⁹ M.G. Giannichedda, *Introduzione*, in F. Basaglia, *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2005, pp. VII-LII, p. XXXII.

³⁰ M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio*, cit., p. 58.

³¹ Il titolo fa riferimento a un brano contenuto ne *L'istituzione negata* di Franco Basaglia (Einaudi, Torino 1968), di cui Peltonen ha curato la traduzione in finlandese.

³² M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013.

³³ Cfr. P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano 2022.

l'irrequietezza dello sguardo. Una delle pratiche condivise da molti documentari sulla deistituzionalizzazione, da *Padiglione 25* di Massimiliano Carboni (2016)³⁴ a *Marasma* di Luigi Perelli (2019), oltre ad alcuni lavori di Erika Rossi analizzati in questa sede, è quella di riciclare e riappropriarsi di materiali del passato «per produrre nuovi testi filmici»³⁵; tale pratica non giustifica solo la necessità di recuperare le immagini di manicomi chiusi o di altri documenti relativi alla riforma basagliana, ma si pone l'obiettivo di far dialogare il passato e il presente sul versante istituzionale e politico della questione manicomiale in Italia. Avendo dedicato gran parte della sua produzione all'eredità del lavoro di Franco Basaglia e della sua *équipe* medica, la documentarista triestina Erika Rossi fa della ricerca del *found footage* uno dei tratti distintivi del suo lavoro. Sin da *Trieste racconta Basaglia* (2012), l'archivio diventa uno strumento di riscoperta del passato in una chiave di riattivazione della memoria mediale, in cui «oggetti della memoria» e «atti di memoria»³⁶ si intrecciano tra loro dando vita a nuove traiettorie di senso. *Trieste racconta Basaglia*, primo lungometraggio di Erika Rossi, si apre con le immagini di un documentario degli anni '60 che descrive un manicomio «simile a un luogo di villeggiatura». Le parole del narratore e le immagini di apparente serenità e armonia sono immediatamente contraddette dalla sociologa Maria Grazia Giannichedda che lo definisce «un posto schifoso». Gli spazi mostrati a poco a poco iniziano ad aprirsi; dal manicomio si esce in città, e dai materiali d'archivio si passa alle testimonianze di chi ha vissuto l'ospedale psichiatrico prima della legge 180: Peppe Dell'Acqua, Maria Grazia Cogliati Dezza, Franco Rotelli, Michele Zanetti. La realtà urbana del racconto affiora anche nelle diverse testimonianze in dialetto triestino, preziose non solo per contestualizzare la vicenda ma anche per apprezzare la dimensione locale della riforma basagliana.

Dopo il lavoro su Trieste, Erika Rossi si mette in viaggio per percorrere «4418 km, 16 città, 10 regioni, 6 OPG»: sono le tappe del suo secondo lungometraggio, *Il viaggio di Marco Cavallo* (2014), che ha per protagonista il grande cavallo azzurro di cartapesta nato nel 1973 all'interno dell'OPP San Giovanni di Trieste. Nel documentario, il motivo del viaggio non descrive solo un movimento nello spazio ma rappresenta anche la modalità narrativa adottata da Peppe Dell'Acqua per seguire l'itinerario di Marco Cavallo all'interno dei sei OPG (ospedali psicologici giudiziari) ancora aperti³⁷ al momento delle riprese. Nella sua veste di «oggetto narrativo»³⁸, il cavallo di cartapesta che sfilava per le

³⁴ Il documentario è frutto di un lavoro di ricerca sull'autogestione che vide protagonisti quattordici infermieri nel padiglione 25 dell'ospedale psichiatrico romano di Santa Maria della Pietà tra il 1975 e il 1976. Cfr. C. Demichelis (a cura di), *Padiglione 25. Autogestione in manicomio (1975-1976)*, Ediesse, Roma 2017.

³⁵ A. Brodesco, M. Cau, *Il cinema e l'archivio. Note introduttive*, in A. Brodesco, M. Cau (a cura di), *Found footage. Il cinema, i media, l'archivio*, «Cinema e Storia», Rubbettino, Soveria Mannelli 2023, p. 8.

³⁶ Sul concetto di «memoria mediale», rimando a J. Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2007.

³⁷ Gli OPG sono stati chiusi definitivamente il 31 marzo 2015 in seguito all'approvazione della legge n. 81 del 30 maggio 2014. La chiusura degli ospedali psichiatrici giudiziari è al centro del documentario di Francesco Cordio, *Lo stato della follia* (2013).

³⁸ M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio*, cit., p. 103.

strade scortato dalle associazioni aderenti al comitato *Stop OPG*³⁹ è sia l'intermediario tra il dentro e il fuori, sia il dispositivo che crea un legame tra il passato e il presente. Avendo rinunciato alle immagini di repertorio per focalizzarsi su una problematica di cogente attualità, Marco Cavallo assume il ruolo di «oggetto transizionale»⁴⁰ che dagli archivi della storia manicomiale italiana si inserisce tra le pieghe della politica e della società per farsi nuovamente veicolo di apertura e cambiamento.

La cura al centro

Trieste è di nuovo al centro dell'attenzione di Erika Rossi nel suo terzo lungometraggio, *La città che cura* (2019), prodotto da TICO Film e distribuito da Lo Scrittoio. Titolo, tematiche e tono sono ripresi dal volume a cura di Giovanna Gallio e Maria Grazia Cogliati Dezza che riunisce le esperienze di medicina di comunità realizzate a Trieste a partire dal 2005, quando Franco Rotelli, allora direttore generale dell'Azienda sanitaria, avvia il progetto "Microaree". Qualche anno dopo, proprio quando l'esperimento sta dando i primi frutti, qualcosa inizia a cambiare; Cogliati Dezza pensa allora allo sviluppo di un progetto che concretizzi il «modello culturale della medicina di territorio e di comunità»⁴¹ e che metta «al centro delle pratiche gli spazi fisici della povertà, i contesti della sofferenza urbana e le cosiddette "vulnerabilità collettive"»⁴². Nel 2009, nasce il progetto "Fare salute" con l'obiettivo di «praticare una *medicina del reale*»⁴³, che si occupi concretamente della cura del territorio a partire dalle aree e dalle persone più fragili.

Dalle parole (scritte) passiamo quindi alla voce di Cogliati Dezza:

io credo che l'esperienza che noi stiamo portando avanti ormai da tempo sulle microaree sia un'esperienza importante [...] che ha inventato o affermato in qualche modo il modello della "cura" del territorio / che io spesso chiamo della medicina territoriale //

Non è un caso che il discorso che Cogliati Dezza tiene durante una riunione con gli operatori e le operatrici della microarea di Ponziana sia posto in una delle prime scene del documentario; le sue parole fungono da cornice teorica e metodologica del film: sono rivolte alle persone riunite intorno a lei, ma sono anche rivolte a noi che magari per la prima volta veniamo a conoscenza del progetto delle Microaree di cui Ponziana è

³⁹ Cfr. P. Dell'Acqua, *Il cavallo blu contro i muri degli Opg*, «Animazione sociale», gennaio 2014, pp. 20-32.

⁴⁰ M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio*, cit., p. 103.

⁴¹ M.G. Cogliati Dezza, *Lavoro di territorio e medicina di comunità*, in G. Gallio, M.G. Cogliati Dezza, (a cura di), *La città che cura. Microaree e periferie della salute*, Edizioni alphabeta Verlag, Merano 2018, pp. 19-34, p. 25.

⁴² *Ivi*, pp. 25-26.

⁴³ *Ivi*, p. 30.

stato il quartiere “laboratorio”. Perché Ponziana? Numerosi studi⁴⁴ condotti in ambienti di povertà e degrado abitativo hanno messo in luce la correlazione tra lo stato di salute di una persona e la sua condizione economico-sociale, aggravata, inoltre, da situazioni di disagio familiare e da una scarsa rete relazionale; seguendo la scia di questo legame, il documentario si pone in ascolto degli abitanti di Ponziana e degli operatori che ogni giorno si prendono cura di loro, tra cui Monica Ghiretti, che vediamo impegnata in diversi interventi a domicilio e nei centri di salute del quartiere. Il documentario unisce la pratica osservativa alla modalità partecipativa in grado di captare e introiettare le istanze di un gruppo di persone, di una comunità terapeutica o di un'intera rete cittadina.

La voce, dalla testimonianza alla prossimità

Nei documentari di Erika Rossi, il racconto della deistituzionalizzazione assume diverse forme memoriali; l'oggetto dell'indagine non si concretizza solo attraverso il riassetto di materiali provenienti da archivi pubblici e privati, tra cui l'AAMOD, ma anche grazie alle testimonianze. La voce delle persone intervistate agisce su un doppio livello: da una parte, il portato dell'esperienza personale; dall'altra, la possibilità di aprirsi al confronto con le altre voci e quindi ripetere la prassi dialettica delle assemblee, delle comunità terapeutiche, delle cooperative sociali che hanno esercitato la libertà e il potere della parola. Una di queste è senz'altro al Cooperativa Lavoratori Uniti Franco Basaglia, che ha sostituito l'ergoterapia con forme di lavoro giustamente retribuite e riconosciute. «Cosa c'entra il lavoro con il manicomio?», la domanda di Massimo Cirri, voce-guida e autore, insieme a Erika Rossi, di *50 anni di CLU*, è rivolta ai suoi interlocutori e a noi. Insieme a lui ripercorriamo la storia della CLU, dalla sua fondazione, avvenuta il 16 dicembre 1972, ai giorni nostri, attraverso le voci delle persone coinvolte in questa storica impresa: gli psichiatri Giovanna Del Giudice, Peppe Dell'Acqua e Franco Rotelli; il sociologo Augusto Debernardi; l'ex presidente della Provincia di Trieste, Michele Zanetti; le socie, i soci e il presidente della cooperativa, Ivan Brajinik. Nelle testimonianze degli psichiatri e di Debernardi, si percepisce la forza magmatica dell'impegno politico che ha animato il processo di ricostituzione del sistema psichiatrico nei primi anni '70, quando Basaglia si trasferì dal manicomio di Colorno a Trieste chiamato da Zanetti. Anche in questo documentario, Rossi si affida al *found footage* per completare, come tessere di un puzzle, il racconto collettivo dell'esperienza della CLU.

L'apporto storico e iconografico dei documentari prodotti negli anni '60 è significativo perché ci permette di fare un confronto tra il prima e il dopo sul versante dei linguaggi e delle tecniche impiegate per veicolare una tesi. La *voice of God* in auge nei documentari istituzionali è stata in seguito sostituita dal commento del regista e dalle voci dei testimoni, le cosiddette “teste parlanti”, e delle persone osservate nella vita

⁴⁴ Cogliati Dezza sottolinea l'importanza del libro di A.B. Hollingshead e F.C. Redlich, *Classi sociali e malattie mentali* (Einaudi, Torino 1965) per comprendere i “determinanti sociali della salute”. Per ulteriori approfondimenti, rimando a M.W. Ridley, et al., *Poverty, Depression, and Anxiety. Causal Evidence and Mechanisms*, «NBER Working Paper», (2020), <https://doi.org/10.3386/w27157>.

quotidiana. Assistiamo quindi ad almeno tre modalità di messa in rilievo della voce: la modalità testimoniale dell'intervista (*Trieste racconta Basaglia; 50 anni di CLU; Noi siamo gli errori*); la modalità mediata o mediatizzata dai materiali d'archivio (*Trieste racconta Basaglia, Noi siamo gli errori*), e infine la modalità osservativa (*La città che cura, Il viaggio di Marco Cavallo*). In *Trieste racconta Basaglia*, la voce dello psichiatra veneziano è molto presente, mediata attraverso i materiali d'archivio degli anni '60, tra cui alcuni frammenti del documentario di Pirkko Peltonen; in una testimonianza, in particolare, si fa riferimento al recupero della parola garantito dalle assemblee generali e dalle assemblee di reparto alle quali partecipavano anche i pazienti dell'OPP. La parola negata in tanti anni di internamento si riafferma nella possibilità di contare e di esprimere democraticamente la propria opinione.

«Da una vita malata alla malattia del teatro»

Presentato in anteprima al Festival PerSo di Perugia, dove ha vinto il Premio del pubblico, *Noi siamo gli errori che permettono la vostra intelligenza* è un racconto a maglie larghe in cui la storia dell'Accademia della Follia è strettamente legata a quella della deistituzionalizzazione. Pur rimanendo sullo sfondo, quest'ultima costituisce l'ossatura principale del documentario, la base su cui poggiano i pilastri della narrazione e della ricostruzione storica del progetto attuato da Claudio Misculin e dal suo gruppo. Seguendo un metodo di lavoro già consolidato, il documentario è frutto della mescolanza di oltre cento ore di *found footage*, di interviste e riprese di incontri, prove, spettacoli portati in giro nei teatri italiani e internazionali.

«Da vicino nessuno è normale»: è una frase basagliana quella che apre il documentario di Erika Rossi; la frase, pronunciata da uno dei *matt-attori* della compagnia teatrale, ci indica il cammino che seguirà la narrazione e anticipa altre note frasi di area basagliana. Lo stesso titolo del documentario è un regalo di Franco Rotelli, "padre psichico" di Misculin, mentore e manager della compagnia; Angela Pianca racconta le sue attività di sostegno e promozione degli spettacoli, dalle prove a casa sua alle tournée durante i convegni. Il nome e la voce di Rotelli ricorrono spesso nel documentario: nelle testimonianze, nei ricordi, nei materiali d'archivio. Le altre frasi pronunciate dai *matt-attori* sono slogan conati da Claudio Misculin, carismatico fondatore e trascinatore dell'Accademia della Follia. Uno di questi, «tecnica + follia = arte», riassume la filosofia misculiniana e ne enuncia i principali precetti: la tecnica dell'immedesimazione, l'arte della recitazione e ovviamente la follia a far da collante. Il teatro, per Claudio Misculin, era una missione, una vocazione, uno stile di vita, non un mestiere né una pratica terapeutica: lo spiega bene Angela Pianca, che con Claudio Misculin ha fondato il Laboratorio di artigianato teatrale nel 1981 e l'Accademia della Follia nel 1992. Il lavoro teatrale con i *matt-attori*, che da subito hanno sposato il progetto di Misculin, non solo è stato reso possibile da una totale abnegazione e dedizione al progetto ma ha contribuito al perfezionamento del metodo-Misculin. Ogni *matt-attore* può vivere l'esperienza della performance in base alla propria identità ed esigenze; disciplina non significa imporre delle regole rigide ma fare

pratica ed esercitarsi per raggiungere l'obiettivo. Il lavoro teatrale intende inoltre scardinare un altro pregiudizio radicato negli ambienti psichiatrici e nella società, e cioè che i pazienti siano soggetti "irrecuperabili". Il metodo di Claudio Misculin ha fatto scuola, radicandosi nelle strutture di cura ma senza sostituirsi a esse; «Claudio era un diamante con mille sfaccettature e le faceva vedere tutte senza vergognarsene»⁴⁵: sono parole di Cinzia Quintiliani, compagna di Misculin nel teatro e nella vita. Anche Dacia Maraini ha scritto un testo per la compagnia di Misculin; si intitola *Stravaganza* e parla di cinque malati di mente rinchiusi in manicomio i quali escono grazie alla legge Basaglia. Una volta fuori dal manicomio, nessuno li considera a causa del forte stigma nei loro confronti; a questo punto, «decidono di stare insieme e ricostruire una loro comunità basata sul riconoscimento, sull'affettività e sull'amicizia»⁴⁶, racconta Dacia Maraini. *Stravaganza*, prodotto dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, è stato messo in scena dall'Accademia della Follia in alcuni dei più importanti teatri italiani, tra cui il Teatro Goldoni di Venezia. Il pregiudizio, la follia, la paura della malattia mentale, l'esclusione sociale: sono alcuni dei temi che si intrecciano nella trama di *Stravaganza*, e sono i temi sui quali lo spettacolo interroga il suo pubblico. Le parole si fanno gesti e movimento attraverso i corpi dei *matt-attori* e delle *matt-attrici* che il teatro lo vivono quotidianamente, non come una pratica saltuaria o un passatempo. Per loro il teatro è una realtà, un luogo che permette di performare la realtà – e la verità – della propria esistenza. L'Accademia della Follia è l'espressione reale, concreta e compiuta della rivoluzione basagliana.

Conclusioni

La produzione documentaria di Erika Rossi si inserisce nel panorama delle rappresentazioni audiovisive e mediali della deistituzionalizzazione, che testimoniano uno spostamento significativo del focus dall'istituzione manicomiale alla sfera personale e relazionale; se in passato l'enfasi era posta sulla diversità e sulle patologie, ora l'attenzione è rivolta alla cura e alla persona. Questo cambiamento riflette un mutamento culturale più ampio che coinvolge il discorso medico, psichiatrico e sociale e tocca temi come l'inclusione, la marginalità, la vulnerabilità e i diritti. L'accessibilità fornita dalle piattaforme digitali e la molteplicità di linguaggi e media, anche in una prospettiva di narrazione transmediale, amplificano l'impatto di questi discorsi, favorendo un'interazione critica tra pubblico, istituzioni e individui coinvolti. In questo contesto, i documentari, nel loro lavoro di indagine e di riflessione sulla realtà, svolgono una funzione di sensibilizzazione, contribuendo ad accrescere la consapevolezza del benessere mentale e ad abbattere lo stigma della sofferenza psichica. L'uso dei materiali d'archivio è cruciale per ripercorrere una storia che ha ancora tanto da restituirci in termini di immagini, narrazioni e testimonianze; i documentari di Erika Rossi, in particolare, si distinguono per una dimensione di ascolto discreta ma coinvolta: i rapporti umani sono una costante

⁴⁵ C. Buratti, *Dacia Maraini e i matt-attori nella Trieste di Basaglia*, «Sette Corriere», 26/2/2025, pp. 37-40, p. 39.

⁴⁶ *Ivi*, p. 40.

dei suoi documentari, che possono essere definiti di “prossimità”. Le narrazioni e le testimonianze sono guidate da persone come Peppe Dell’Acqua in *Il viaggio di Marco Cavallo*, Massimo Cirri in *50 anni di CLU* e Angela Pianca in *Noi siamo gli errori che permettono la vostra intelligenza*, protagonisti e portavoce della riforma psichiatrica avvenuta tra gli anni ’60 e ’70. Nel proporre racconti dalla struttura composita e multiforme, i film di Rossi non si limitano a documentare il passato, ma lo ripropongono come materia viva in grado di interrogare il presente e forgiare le pratiche di rappresentazione audiovisiva della deistituzionalizzazione.

Bibliografia

- Armstrong, D., *Wiseman's Realm of Transgression. "Titicut Follies", the Symbolic Father, and the Spectacle of Confinement*, «Cinema Journal», XXIX (1989), n. 1, pp. 20-35.
- Bertozzi, M., *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013.
- Bellinva, T., *Comunità terapeutiche o piccole istituzioni totali? La riabilitazione psichiatrica e le sue contraddizioni*, «Studi sulla questione criminale», IX (2014), n. 3, pp. 7-25.
- Borgna, E., *La follia che è anche in noi*, Einaudi, Torino 2019.
- Boscarol, M., *Esistenze negate, storie di disagio mentale*, «il manifesto», 11 aprile 2025.
- Brodesco, A., Cau, M. (2023), *Il cinema e l'archivio. Note introduttive*, in A. Brodesco, M. Cau (a cura di), *Found footage. Il cinema, i media, l'archivio*, «Cinema e Storia», Rubbettino, Soveria Mannelli 2023, pp. 7-28.
- Buratti, C., *Dacia Maraini e i matt-attori nella Trieste di Basaglia*, «Sette Corriere», 26/2/2025, pp. 37-40.
- Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2012.
- Cogliati Dezza, M.G., *Lavoro di territorio e medicina di comunità*, in G. Gallio, M.G. Cogliati Dezza (a cura di), *La città che cura. Microaree e periferie della salute*, Edizioni alphabeta Verlag, Merano 2018, pp. 19-34.
- Dell’Acqua, P., *Il cavallo blu contro i muri degli Opg*, «Animazione sociale», gennaio 2014, pp. 20-32.
- Demichelis, C. (a cura di), *Padiglione 25. Autogestione in manicomio (1975-1976)*, Ediesse, Roma 2017.
- Dottorini, D., *Lo sguardo alterato. Il cinema come allucinazione*, «Kaiak», *Psicotropie*, (2019), n. 6, pp. 1-6.
- Epstein, J., *Bonjour cinéma*, in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Bianco e Nero/Marsilio, Roma 2002.
- Falcone, I., *La Piazza Gioia di Paolo Virzì*, «NonSoloCinema», 14 maggio 2016, <https://www.nonsolocinema.com/la-piazza-gioia-paolo-virzi.html>, ultimo accesso 30/10/2025.
- Fiorino, V., *Follia*, in A.M. Banti et al. (a cura di), *Lessico della storia culturale*, Editori Laterza, Roma-Bari 2023, pp. 110-126.
- Gabbard, G.O., Gabbard, K., *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Press, Washington - London 1999, trad. it. D. Zorletto, *Cinema e psichiatria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

- Giannichedda, M.G., *Introduzione*, in F. Basaglia, *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2005, pp. VII-LII.
- Guglielmi, M., *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati, Firenze 2018.
- Guglielmi, M., *Krypton non è solo il pianeta di Superman*, «Antinomie», 14 maggio 2024, <https://antinomie.it/index.php/2024/05/14/krypton-non-e-solo-il-pianeta-di-superman/>, ultimo accesso 30/10/2025.
- Iacovone, L., *Il male della mente che non vogliamo più vedere*, «Vita», (2024), pp. 20-38.
- Ministero della Salute (Ex DGSISS) Ufficio di statistica (2024), *Rapporto sulla salute mentale. Anno 2023*.
- Nichols, B., *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001; trad. it. A. Litta Modignani, *Introduzione al cinema documentario*, Il castoro, Milano 2006.
- Nichols, B., *The Voice of Documentary*, «Film Quarterly», XXXVI (1983), n. 3, pp. 17-30.
- Ortoleva, P., *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano 2022.
- Pavan, L., *La psichiatria attraverso il cinema*, in M. De Mari et al. (a cura di), *La mente altrove. Cinema e sofferenza mentale*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 17-29.
- Pulino, D., *Prima della legge 180. Psichiatri, amministratori e politica (1968-1978)*, Edizioni alpha beta Verlag, Merano 2016.
- Ridley, M.W., et al., *Poverty, Depression, and Anxiety. Causal Evidence and Mechanisms*, «NBER Working Paper», (2020), <https://doi.org/10.3386/w27157>.
- Rossi, V., *Francesco Munzi «Il mio film nella comunità per malati mentali»*, «Vita», (marzo 2024), p. 28.
- Tarsitani, L., Pancheri, P., *Cinema e psichiatri: dagli oracoli al cannibalismo*, «Journal of Psychopathology», (2004), n. 1.
- Tarsitani, L. et al., *Psichiatria e psichiatri nel cinema americano*, «Recenti progressi in medicina», XCVII (2006), n. 3, pp. 165-172.
- Van Dijck, J., *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- Zappoli, G., *Marilyn ha gli occhi neri*, «MyMovies.it», 21 dicembre 2020, <https://www.mymovies.it/film/2021/marilyn-ha-gli-occhi-neri/>, ultimo accesso 30/10/2025.

Filmografia

- Bing, W. (dir.), *Feng Ai ('Til Madness Do Us Part)*, Hong Kong, Francia, Giappone 2013.
- Bruni, F. (dir.), *Tutto chiede salvezza*, Netflix, Italia 2022-2024.
- Carboni, M. (dir.), *Padiglione 25*, Italia 2016.
- Celestini, A. (dir.), *Pecora nera*, Italia 2010.
- Forman, M. (dir.), *Qualcuno volò sul nido del cuculo (One Flew Over the Cuckoo's Nest)*, USA 1975.
- Fujino, T. (dir.), *Do sureba yokatta ka*, Giappone 2024.
- Godano, S. (dir.), *Marilyn ha gli occhi neri*, Italia 2021.
- Lee Ra-ha (dir.), *Un ragazzo di sole al giorno (정신병동에도 아침이 와요)*, Netflix, Corea del Sud 2023.

- Litvak, A. (dir.), *The Snake Pit*, USA 1948.
Munzi, F. (dir.), *Krypton*, Italia 2023.
Pabst, G.W. (dir.), *Geheimnisse einer Seele*, Germania 1926.
Peltonen, P. (dir.), *La favola del serpente*, Finlandia 1968.
Perelli, L. (dir.), *Marasma*, Italia 2019.
Philibert, N. (dir.), *Sur l'Adamant*, Francia, Giappone, 2023.
Rossi, E. (dir.), *Trieste racconta Basaglia*, Italia 2012.
Ead. (dir.), *Il viaggio di Marco Cavallo*, Italia 2014.
Ead. (dir.), *La città che cura*, Italia 2019.
Ead. (dir.), *50 anni di CLU*, Italia 2024.
Ead. (dir.), *Noi siamo gli errori che permettono la vostra intelligenza*, Italia 2024.
Vannucci, M. (dir.), *Mental*, RaiPlay, Italia 2020.
Virzì, P. (dir.), *La pazza gioia*, Italia 2016.
Wiseman, F. (dir.), *Titicut Follies*, USA 1967.
Zavoli, S. (dir.), *I giardini di Abele*, Rai, «TV7», Italia 1969.

Il Museo Laboratorio della Mente al Santa Maria della Pietà: un'esperienza immersiva¹

Pompeo Martelli, Leonardo Sangiorgi

La memoria abbraccia e raccoglie il passato con una rete dalle maglie più larghe di quelle della disciplina tradizionalmente chiamata storia, depositandovi una dose ben più grande di soggettività, di vissuto. Detto altrimenti, la memoria appare come una storia meno arcaica e più umana.²

Un museo di narrazione

Il termine “luogo della memoria” è una unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una comunità. Il luogo della memoria ha come scopo fornire al cittadino il quadro autentico e concreto di un fatto storico. Rende visibile ciò che non lo è: la storia e le sue narrazioni.

Nel 2014 per l'anniversario del centenario del Santa Maria della Pietà a Monte Mario abbiamo preferito utilizzare come parola chiave *memorie*, quindi un “luogo di memoria” come luogo fisico in grado di contenere e offrire dati materiali e simbolici, richiamare eventi o figure, collocarsi in spazi ridotti e circoscritti o estendersi in un panorama di eventi, nonché partecipare al consolidamento e alla diffusione di narrazioni multiformi e riti collettivi.

Ci confrontiamo dunque, con una varietà considerevole di tipologie di memorie, che di volta in volta rappresentano differenti modalità di elaborazione e messa in scena della memoria collettiva, andando a investire il delicato intreccio storia-memoria, e costringendo tutti noi a stabilire con essi relazioni diverse e a tener conto dei linguaggi specifici che li costituiscono: a tenere costantemente presente la storia (o le storie) che vi si trova inscritta, il tempo, la comunità e la cultura (o le culture) che lo hanno prodotto e il presente da cui lo si osserva o lo si visita.

Le memorie, dunque, nel fissarsi in questo luogo, assumono una pluralità di forme, attraverso differenti modalità di comunicazione e linguaggio (monumentalizzazio-

¹ Della prima parte di questo contributo (*Un museo di narrazione*) è autore Pompeo Martelli, Direttore Museo Laboratorio della Mente e Resp. UOSD Laboratorio Museo della Mente Dipartimento di Salute Mentale ASL Roma 1; della seconda parte (*Studio Azzurro*) è autore Leonardo Sangiorgi, artista e designer degli spazi espositivi, co-fondatore di Studio Azzurro.

² E. Traverso, *Il Passato: istruzioni per l'uso*, Altraeconomia, Milano 2024.

ne, musealizzazione, conservazione, simbolizzazione ecc.) che determinano gradi più o meno complessi di riconoscibilità e fruizione, richiedendo approcci ogni volta diversi. Risulta dunque quanto mai interessante intrecciare diversi sguardi disciplinari e approcci al tema: dal lavoro portato avanti dagli storici, attraverso la discussione sollecitata dai sociologi, dagli psichiatri, architetti, archivisti su manicomi e psichiatria in Italia: una storia del '900. Alla luce di questi contributi, nella relazione tra luogo e memoria sono dunque evidenziabili alcune modalità:

- a) un luogo può contenere una storia o più storie, perché ogni luogo sta nel tempo, e da più storie può essere attraversato e abitato, come con più storie può interagire o confondersi e in più storie trasformarsi;
- b) un luogo può resistere al tempo, finire preservato o dimenticato, toccando in tal modo diverse culture e sensibilità;
- c) un luogo può parlare a intere comunità e aggregazioni sociali, come può sollecitare coscienze o curiosità individuali;
- d) un luogo può tacere o essere messo a tacere (la storia e i suoi tempi possono mettergli di fronte attenzione e cura, ma anche dimenticanza, abbandono, oblio).

È quindi chiaro che la nostra possibilità di percepire storia e memoria insite in un luogo dipendono fortemente dalla condizione del tempo presente da cui lo si osserva e dalla condizione complessiva del luogo stesso.

Con il Museo Laboratorio della Mente³, da noi realizzato nel 2000 dopo la chiusura del manicomio romano di Santa Maria della Pietà in uno dei suoi padiglioni abbandonati e poi “reingegnerizzato” e ideato nell’attuale percorso espositivo a partire dal 2008 con Studio Azzurro, si è voluto sfuggire all’ossessione commemorativa evitando che la valorizzazione di questo “luogo della memoria” producesse una “topolatria”.

Al contrario il Museo Laboratorio della Mente è uno strumento di lavoro del Dipartimento di Salute Mentale della ASL Roma 1 per rendere la “comunità un corpo curante”, per la promozione del benessere e della salute mentale attraverso pratiche fondate sull’uso pubblico del patrimonio materiale e immateriale (scientifico-clinico-storico-archivistico, artistico e culturale) dei Dipartimenti di Salute Mentale e dei loro territori, come fattore:

1. di formazione, educazione e comunicazione (capacità di apprendimento);
2. di potenziamento delle risorse (*empowerment* ed *engagement*) della comunità;
3. di contrasto alle disuguaglianze di salute, di coesione sociale, di sviluppo di capitale umano e civico;
4. di contrasto e mitigazione dell’abbandono e dell’isolamento;
5. di inclusione per le persone in condizioni di marginalizzazione e sofferenza psichica, anche in contesti di limitazione della libertà;
6. di supporto alle diverse relazioni di cura;
7. di sviluppo di “ambienti sensibili” che invitano il pubblico a partecipare attivamente alle dinamiche narrative della salute mentale.

³ Il sito del Museo è consultabile e visitabile virtualmente all’indirizzo <https://www.museodellamente.it/>

Le modalità di valorizzazione delle memorie del Santa Maria della Pietà sono dunque plurime: un luogo può infatti rimandare a una storia-memoria dominante o a più vicende, proprio perché in passato può aver assunto rilevanze e funzioni diverse, a seconda del periodo e dell'uso che se ne è fatto; si può dunque far capo a una o più memorie, rintracciabili nel luogo attraverso segnalazioni e presenze documentarie (immagini, oggetti, disposizioni, regolamenti ecc.) o rinvenibili in virtù della guida offerta da un preciso allestimento museale o da un accorto accompagnamento; ancora, un luogo può presentarsi anche nelle parole dei testimoni (come il Museo Laboratorio della Mente con i suoi *Portatori di Storie* e l'*Archivio delle Fonti Orali*), e in tal modo sarà possibile ripercorrerlo e collocarlo in una dimensione mobile e articolata, proprio perché il ricordo di chi c'era offre un ulteriore materiale di riflessione, ricco e insidioso al tempo stesso; infine, un luogo può essere inserito a pieno titolo in un itinerario di costruzione della conoscenza storica, a patto di indagarlo con gli strumenti e le modalità della ricerca, che collocano le fonti di memoria e le memorie tra gli elementi indispensabili per la ricostruzione di precise vicende e situazioni.

Il Santa Maria della Pietà ci appare come fonte complessa e stratificata del tempo che ci precede, capace di agire sul nostro presente e sul nostro futuro in virtù della relazione che con esso stabiliamo. Le memorie trattenute e celebrate rappresentano in questo senso una ragnatela di sentieri che registrano nella trama – a vari livelli – le immagini e le assenze (e gli usi di cui sono state oggetto) più eloquenti della nostra storia.

A tale proposito, risultano eloquenti sia i vuoti che i pieni, sia le presenze che le mancanze. Ecco allora che attribuire alle memorie un potenziale, un valore formativo e orientativo, nonché considerarle come generatrici di identità, implica il corretto utilizzo di precise categorie interpretative e scenari storiografici, come collocare vicende ed elaborazioni collettive all'interno di relazioni governate dal senso di responsabilità verso il nostro passato, considerare il presente come terreno di dialogo e di confronto, combattere il rischio delle facili generalizzazioni.

Guardando il Santa Maria della Pietà dal nostro presente possiamo dunque valutare lo spessore e la tenuta nelle sensibilità e nelle culture odierne, interrogarlo e interrogarci sulla sua rilevanza o caducità, nonché sulla durata dei suoi riflessi simbolici. Un luogo di memorie ha bisogno quindi di un lavoro di organizzazione storico, scientifico, socio-economico, politico e progettuale preciso, che parta dall'individuazione del luogo fisico, per procedere con la raccolta della documentazione, l'allestimento di un percorso museale e di una struttura testuale valida che permetta alle tracce di memoria presenti in quel luogo particolare di poter essere lette e condivise dalla compagine sociale.

Il Museo Laboratorio della Mente favorisce la lettura contemporanea della "normalità vasta" e quindi delle caratteristiche del disagio mentale, completando la cartografia storica delle prassi istituzionali e delle pratiche anti-istituzionali, come un doppio e continuo processo dialettico di decostruzione della geografia delle costrizioni spaziali, fisiche, psicologiche, sociali e di ricostruzione della soggettività anche nell'attraversamento degli antichi spazi manicomiali e nell'apparire inatteso delle storie rievocate.

Studio Azzurro

La nostra attività sui musei, tematici e storici, poteva sembrare all'inizio una semplice conseguenza di ciò che stavamo sperimentando nel campo artistico, in particolare in quell'ambito di ricerca spinoso e contrastato che riguarda i linguaggi tecnologici. Ci appariva come una naturale estensione di ciò che si generava tra le esperienze che promuovevano l'interattività, la sensorialità come occasione per comunicare e innescare nuovi processi partecipativi ed espressivi. Nulla ci faceva pensare che a distanza di diversi anni e dopo le molteplici esperienze, la realtà si mostrasse assai diversa se non addirittura ribaltata. Vale a dire, che quest'avventura ci ha portato a confrontarci così intensamente con i valori della memoria, della conoscenza, del territorio e della necessità di relazionarsi con un pubblico allargato, da indurci a correggere, ancora una volta, e in modo determinante, il nostro cammino artistico e il nostro modo di pensare l'arte e di proporla. I due percorsi, vissuti all'inizio come paralleli, si sono via via intersecati, si sono sovrapposti. Ora forse sono tutt'uno.

Questa riflessione, che parte da una necessità d'aggiornamento e anche di urgenza sul tema dei musei, non può non mettere in evidenza ciò che ha principalmente creato, nel bene e nel male, la condizione per questa profonda trasformazione. Vale a dire l'esplosione di una cultura "multimediale" che sta riconfigurando modelli e metodi di trasmissione del sapere, che induce a mutare schemi mentali e comportamenti delle persone e a riconsiderare i valori del passato e i progetti del futuro.

Oggi, quando pensiamo a "museo" ci appare perciò l'idea di un laboratorio, un organismo vitale che sa dialogare con le persone parlando la lingua della nostra epoca e che sa trasformarsi interattivamente nel confronto e nella partecipazione, così come sa proporre una "visione" in continua evoluzione senza però cedere a soluzioni d'intrattenimento immediato. Un luogo dove ritrovarsi e ritornare. Dove vivere un'esperienza unica e irripetibile altrove. E viverla come in un racconto, un film espanso.

C'è da considerare che è proprio da individuare in questa cultura, multimediale, tecnologica, interattiva, una delle chiavi, forse la più omeopatica, per far tornare a "respirare", per usare una metafora che ha guidato la nostra progettazione sinora, quei luoghi che siamo abituati a percepire come istituzioni lontane dalla nostra vita quotidiana.

Tecnologia non è però l'unica di queste chiavi. Accanto a essa, lo dicevamo, occorre accostare altri elementi a nostro avviso fondamentali come Arte e Territorio. Vale a dire: strumento, linguaggio, materia a cui viene subito voglia di avvicinare anche il concetto di *Apprendimento* così da ribadire funzione e soggetto (le persone) che ruotano intorno, e al contempo fanno ruotare, questi elementi. Anche se l'ordine, con cui intrecciare ciascun concetto alla sua funzione, è tutto da definire e da considerare di volta in volta.

Tecnologia, dunque, è una sfida inevitabile, ma anche una straordinaria opportunità. Offre efficaci strumenti che permettono di raccogliere, ordinare ed esprimere dati, con modalità inedite in altre epoche. Si manifesta nel linguaggio multimediale che dà vita al racconto in modo cinetico, fluido e coinvolgente, ma soprattutto è la lingua con cui comunichiamo oggi, che sta dentro i nostri immaginari e si traduce in nuovi comportamenti.

L'altro punto che entra in campo è: *Arte*. Con la sua proprietà evocativa, con la sua capacità di condurci ai margini della normalità, dove crea combinazioni sensoriali e intellettuali che disincagliano il nostro sentire, il nostro pensare e la nostra sfera affettiva dalla routine. L'arte può trovare, in questo bisogno, un nuovo canale e un altro circuito al di fuori da quei modi e luoghi del suo "sistema". Cogliendo questa straordinaria opportunità per inventare una nuova capacità di incidere sul senso e i confini dell'esperienza artistica.

In questo processo di riformulazione dell'istituzione museo e del pensiero dell'arte, lento, contrastato ma a nostro avviso inesorabile, l'altra componente che si pone con massima evidenza è quella del *Territorio*. Spinto contemporaneamente dal nostro bisogno di "mettere i piedi per terra" e da quello di riconoscere la propria terra. Territorio è l'elemento in cui si iscrive la vicenda di una comunità, sia esso interpretato come luogo di una stanzialità o di un attraversamento nomadico, nelle molte forme che ora si stanno affacciando. È il luogo dove si deposita una storia generale o più storie in particolare che interagiscono con la vita effettiva e il presente di quel territorio, formulando una sintesi di relazioni possibili tra passato e divenire.

Un quarto polo attrattivo di questa bussola ideale che serve a orientarci un po' nell'argomento, è la definizione di *Apprendimento*. L'apprendimento è la disponibilità a modificare il proprio comportamento, che si basa sull'esperienza ed è durevole nel tempo. È un processo attivo d'acquisizione e di adattamento e prelude a un atteggiamento partecipativo. I quattro nodi concettuali sin qui descritti, che emergono dalla nostra pratica e sintetizzano le trasversali esperienze condotte in questi anni, prefigurano gli ingredienti principali su cui dare forma a una mutata idea di museo e indicano una serie di possibilità aggiuntive, di nuove funzioni e d'imperdibili occasioni.

Diversi anni fa, era il 1984, Studio Azzurro ha girato un film su un graffito monumentale, opera di un paziente dell'ospedale psichiatrico giudiziario di Volterra: Oreste Fernando Nannetti, di professione matto o, come sosteneva lui, colonnello astrale, ingegnere aeronautico minerario nel sistema mentale collegato al sistema telepatico. Nanof ha inciso, in 15 anni di attività, 180 metri di pareti esterne del Padiglione Ferri, avvolgendole con disegni, scritti, tabellari. Ne è uscito uno straordinario esempio di creazione poetica e profetica, ma che col tempo si è pesantemente degradata. Tra le finalità del film c'era, in primo piano, quello di far conoscere e salvare dalla fatiscenza questa memorabile opera. La pellicola fu ben accolta, ma l'obiettivo fallì e, il graffito murario, nell'assenza pressoché totale d'attenzione delle istituzioni, andò inesorabilmente a dissolversi. Ci rimase a lungo la profonda amarezza per questa sconfitta. Quando, più di vent'anni dopo, fummo chiamati per la creazione del museo/laboratorio di Santa Maria della Pietà e scoprimmo che la cartella clinica del primo ricovero di Nanof, con relative foto segnaletiche, era gelosamente custodita nei suoi archivi, l'operazione prese, per noi, una svolta decisiva ed emotivamente ancor più marcata. Il progetto si formò da subito all'ombra di quel muro. L'allestimento, all'interno dell'edificio, è stato pensato infatti come attraversato da una lunga parete che taglia per quasi tutta la lunghezza lo spazio, delineando il percorso espositivo. È un muro trasparente che si trasforma in supporto

per diverse videoproiezioni, che protegge alcuni ambienti, che infine ricostruisce, in grandezza naturale, una parte considerevole del graffito stesso. Un muro narrante capace di offrire allo spettatore la sensazione costante di essere al di qua o al di là di un ambiente, al di fuori o dentro una condizione, interpretando efficacemente l'invito di Franco Basaglia a entrare fuori e uscire dentro.

Dopo aver capito quanta "normalità" c'è nella difficoltà, vale la pena di cominciare a pensare quanta "follia" ci sia nella normalità. Un giovane su cinque affetto da problemi d'ordine psichico è un dato così impressionante che non può lasciare indifferenti. Appare necessario allargare a una riflessione socio-antropologica più generale, per comunicare l'insorgenza, l'evoluzione, il senso sociale e le possibilità terapeutiche del disturbo psichico, anche in quella cornice extra-clinica che si esprime come insieme di sistemi culturali: la patologia, l'esperienza di malattia, la sua rappresentazione sociale. Questo è il focus del nuovo percorso espositivo, un secondo tratto, uguale per ampiezza a quello precedentemente descritto, che completa il Museo Laboratorio della Mente e al tempo stesso lo rilancia, attraverso sistemi multimediali di natura partecipativa e collaborativa, come un luogo inedito di riferimento poetico, di archiviazione scientifica e di elaborazione attiva e collettiva sul tema delicato e cruciale della patologia mentale⁴.

Bibliografia di riferimento

- Armiato, L., Martelli, P. (a cura di), *Musei, memorie e narrazioni per la salute mentale*, numero monografico di «Mefisto. Rivista di Medicina, Filosofia e Storia», 3, 2, 2019.
- Bonella, A.L. (a cura di), *L'ospedale dei pazzi di Roma dai papi al '900. Fonti per la storia della follia: Santa Maria della Pietà e il suo archivio storico - sec. XVI-XX*, vol. I, Edizioni Dedalo, Bari 1994.
- Fedeli Bernardini, F., Iaria, A., Alessandra Bonfigli, A. (a cura di), *L'ospedale dei pazzi di Roma dai papi al '900. Lineamenti di assistenza e cura a poveri e dementi*, vol. II, Edizioni Dedalo, Bari 1994.
- Martelli, P., Losavio, T., Iaria, A. (a cura di), *L'ospedale dei pazzi di Roma dai papi al '900. L'ospedale psichiatrico di Roma. Dal manicomio provinciale alla chiusura*, vol. III, Edizioni Dedalo, Bari 2003.
- ASL Roma e Studio Azzurro, *Museo Laboratorio della Mente*, Silvana Editoriale, Roma 2010.
- ASL Roma e Studio Azzurro, *Museo Laboratorio della Mente, Portatori di storie. Da vicino nessuno è normale*, Silvana Editoriale, Roma 2012.
- Martelli, P., et. al., "Contro l'invisibilità un museo di narrazione. Il Museo Laboratorio della Mente", in «Rivista Sperimentale di Freniatria», 2/2013, pp. 51-62.
- Martelli, P. (a cura di), *Ibridazione. Politiche delle cure e delle culture*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma 2019.
- Martelli, P., e Poliseno T. (a cura di), *Oltre le mura. Memorie e trasformazioni dell'assistenza psichiatrica a Roma*, MUSIS-CSR, Roma 1996.

⁴ Il nuovo percorso del Museo Laboratorio della Mente sarà inaugurato nel 2026, tutti gli aggiornamenti sono consultabili sul sito.

Studio Azzurro, *Immagini sensibili*, Silvana Editoriale, Roma 2016.

Studio Azzurro, *L'esperienza delle immagini*, Mimesis, Milano 2016.

Studio Azzurro, *Musei di narrazione, Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana Editoriale, Roma 2011.

Studio Azzurro, *Portatori di storia. Portatori di storie*, Mimesis, Milano 2023.

UOSD Museo Laboratorio della Mente DSM ASL Roma 1, Studio Azzurro, *Museo Laboratorio della Mente*, Silvana Editoriale, Roma 2019.

Traverso, E., *Il Passato: istruzioni per l'uso*, Altraeconomia, Milano 2024.

I Labirinti della Follia: videogioco e salute mentale tra panico mediatico e filosofia ludica

Ivan Girina

Ivan: «Subito, amico mio, subito. Ci ho riflettuto tutta la notte e gran parte del giorno, e sono giunto alla conclusione che la logica è assolutamente ineluttabile. Resta uno, e un solo, gioco da giocare.»

Abdul: «Che gioco, Ivan? Quale logica?»

Ivan: «Uno scontro all'ultimo sangue, amico mio.»

Abdul: «Cosa! Ivan, devi essere impazzito!»¹

Introduzione

Nelle pagine del famoso volume *The Grasshopper. Games, Life and Utopia*², Bernard Suits esplora e espone le apparenti contraddizioni che caratterizzano il gioco, focalizzando l'attenzione sul rapporto paradossale tra la sua razionalità, in quanto "un'attività volta a realizzare una determinata situazione, utilizzando solo i mezzi consentiti dalle regole" – che quindi richiede l'utilizzo di uno strumento, la regola appunto, che controlli la sua esecuzione – e l'inefficienza che caratterizza il sistema di organizzazione di queste regole, «laddove tali regole vietano l'impiego di mezzi più efficienti a favore di altri meno efficienti»³. Infatti, è proprio la razionalizzazione di questa inefficienza a costituire l'essenza del gioco e «quindi tali regole sono accettate proprio perché rendono possibile tale attività»⁴. L'inefficienza del gioco riscontrata da Suits è registrata in modo diverso in altri classici della teoria del gioco, come nel classico lavoro di Johan

¹ B. Suits, *The Grasshopper. Games, Life and Utopia*, University of Toronto Press, Toronto 1978, p. 63.

² Il volume di Bernard Suits è stato recentemente pubblicato in italiano da Edizioni Junior con il titolo *La Cicala e le Formiche. Gioco, Vita e Utopia*. Tuttavia, le citazioni qui presenti sono state prese dalla versione originale in inglese e tradotte dall'autore del saggio per questioni di accessibilità ai materiali, ma anche per un approccio teorico che necessita un rapporto filologico diretto col testo in inglese. Ne è un esempio la traduzione del titolo in italiano che recupera, come nella favola di Esopo, le "formiche" come co-protagoniste di questo dialogo socratico sulla natura del gioco. Tuttavia, l'intera opera rappresenta un capovolgimento della morale esopica, ponendo al centro la cicala non solo come vittima di un mero strumentalismo esistenziale, ma anche come filosofa di una possibile utopia che, libera da una contingenza fatta di necessità, abbraccia invece un esistenzialismo ludico, edonista anziché pragmatico.

³ B. Suits, *op. cit.*, p. 34.

⁴ *Ibidem*.

Huizinga, il quale indica l'assenza di "interessi materiali" o "moralì" come un elemento portante del gioco, qui inteso in senso più ampio, non solo come gioco basato su regole, ma anche come attività creativa⁵. Successivamente, il sociologo francese Roger Caillois riconosce la presenza di scambi materiali all'interno di alcune forme ludiche (come il gioco d'azzardo) ma ne descrive l'essenza come "improduttiva", sottolineando quindi come ogni scambio materiale avvenuto all'interno del gioco non sia finalizzato alla produzione di un surplus di valore – come dettato dalla ragione sociale e economica – ma sia piuttosto accidente della sua essenza caotica⁶. In quest'ottica il gioco è spesso definito come intrinsecamente improduttivo (Huizinga e Caillois), inefficiente (Suits) nel rifiuto di un'etica strumentale improntata verso la necessità e la contingenza, emergendo invece come un fenomeno autotelico, con una motivazione intrinseca, che non risponde a esigenze esterne e sfugge alla logica del progresso socio-economico. Così, i personaggi del dialogo socratico che animano le pagine del volume di Suits si accusano vicendevolmente di essere "folli" o "matti" nell'avvicinarsi di azioni insensate, come un gioco di ruolo durante il quale Sneak perde la propria identità⁷, o altre addirittura rischiose come quella in cui Ivan sfida il proprio amico Abdul ad un duello all'ultimo sangue. Così Abdul utilizza l'appellativo "folle" per descrivere la proposta di Ivan, una forma di gioco estrema che possa testarne i limiti e verificare in modo inequivocabile la necessità di regole che ne sottendano l'esistenza⁸.

Il contributo più importante alla teoria del gioco fornito dal volume di Suits è quindi l'identificazione dell'attitudine "lusoria"⁹ del giocatore come componente fondamentale del gioco, ovvero la disposizione a compiere azioni non-efficienti e talvolta disfunzionali senza altra giustificazione se non l'intenzione stessa del giocatore. L'attitudine lusoria, dunque, non solo spiega la disposizione ad accettare l'inefficienza imposta dalle regole del gioco, che consentono l'utilizzo di strumenti o strategie meno efficaci di altre al fine di raggiungere un determinato obiettivo, ma evidenzia una prima, cruciale, similitudine tra gioco e salute mentale, ovvero la sua definizione ed esistenza in relazione e in tensione con la "norma" sociale generalmente predicata su principi di "funzionalità" e "produttività".

In *Pixelated Madness*, un volume dedicato alla rappresentazione della follia nel videogioco, Stefan Heinrich Simond adotta una prospettiva foucaultiana per analizzare non solo la sua "costruzione" concettuale e sociale in opposizione all'idea di "razionalità", che quindi va a sottendere il concetto di "sanità" nella teoria foucaultiana, ma soprattutto la sua riproposizione ludica all'interno del videogioco¹⁰. La definizione di "salute" è qui costruita attorno a idee di "normalità", intesa come una stima di valori all'interno di una

⁵ J. Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play-element in Culture*, Routledge, London 1949, p. 8.

⁶ R. Caillois, *Man, Play, and Games*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2001, p. 5.

⁷ B. Suits, *op. cit.* p. 103.

⁸ *Ivi*, p. 63.

⁹ *Ivi*, p. 35.

¹⁰ S.H. Simond, *Pixelated madness. The construction of mental illnesses and psychiatric institutions in video games*, VWH Verlag, Marburg 2023 (tesi di Dottorato, Philipps-Universität Marburg), p. 9, 63.

norma (biologica ma, per estensione, anche culturale e sociale) che rientrino all'interno di parametri socio-culturalmente determinati. Nello storico volume *Storia della follia nell'età classica*, il filosofo francese Michel Foucault analizza la costruzione della follia in relazione e antitesi rispetto alla ragione, attraverso una storia che ne traccia l'apparato ideologico atto alla progressiva alienazione dell'individuo e dei gruppi sociali non conformi alla norma, i quali vengono progressivamente marginalizzati e attraverso processi di alterità sociale e confinamento istituzionale¹¹. L'esistenza del gioco e della follia in opposizione al concetto di "razionalità" offre dunque un punto di intersezione tra le due categorie in tensione con la norma sociale. Da una parte, il *video*-gioco, in quanto oggetto tecnologico elettronico, è situato all'interno di una storia delle tecnologie di comunicazione e dei media percepiti come intrinsecamente misteriosi, quasi posseduti, infusi di aspetti irrazionali¹². Tale costruzione del videogioco in quanto irrazionale e ai limiti del conoscibile crea un primo punto di collegamento con la tematica della salute mentale e, inversamente, della follia, particolarmente in relazione alla sua costruzione sociale come "altra", spesso connotata di aspetti inconoscibili, generalmente declinati all'interno della rubrica del "mistero"¹³, come vedremo nella parte relativa alla sua rappresentazione nel videogioco stesso. Più in generale, come notato dallo studioso Brian Sutton-Smith¹⁴, il gioco instaura un'esistenza ambigua all'interno delle nostre società che ricorrono all'utilizzo di retoriche per delinearne i confini – come, ad esempio, quella del gioco come strumento di progresso nell'età dello sviluppo o come struttura di determinazione sociale attraverso lo sport e nelle competizioni – e al fine di razionalizzarne la funzione sociale giustificandone l'esistenza "liminale"¹⁵ nelle culture occidentali. Tale ambiguità si riflette in modo diretto anche nel rapporto che il videogioco instaura con la sfera della salute e, più specificamente della "salute mentale", un termine complesso il quale racchiude in sé alcune delle tensioni che emergono poi nella sua applicazione al video/gioco, come ad esempio la standardizzazione del concetto di "salute" in relazione a fenomeni immateriali e spesso culturalmente negoziati – come comportamenti, attitudini personali e sociali e la relazione con le strutture e istituzioni sociali quali lavoro, affetti, e persino lo stato. La definizione di "sanità mentale" adottata da istituzioni quali l'Organizzazione Mondiale della Sanità e il Ministero della Salute italiano, definita come lo «stato di benessere mentale che consente alle persone di far fronte agli stress della vita, realizzare le proprie capacità, imparare e lavorare bene e contribuire alla propria comunità»¹⁶, ne illustra l'essenza culturalmente e socialmente connotata, "costruita". Non solo tale definizione pone l'enfasi

¹¹ M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 2012.

¹² Cfr. J. Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telephony to Television*, Duke University Press, Durham 2000.

¹³ M. Ferrari *et al.*, *Gaming with stigma: analysis of messages about mental illnesses in video games*, «JMIR Mental Health», VI (2019), n. 5, p. 7.

¹⁴ Cfr. B. Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge 2001.

¹⁵ *Ivi*, p. 1.

¹⁶ Cfr. World Health Organization, *Mental health: strengthening our response*, in WHO – *Newsroom. Fact sheets*, <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-health-strengthening-our-response> (ultimo accesso 10/11/2025).

sulla strumentalità della salute mentale come fattore determinante per la produttività dell'individuo e per la sua partecipazione alla collettività sociale, ma giustappone inoltre questa definizione a quella di «disturbo mentale» in quanto «sofferenza o difficoltà nelle abilità sociali e occupazionali», identificandone i principali aspetti negativi in termini di costo per il sistema sanitario, in quanto «terza causa principale del carico complessivo di malattia»¹⁷. Gioco e salute mentale, quindi, sono assimilati all'interno di discorsi strumentali che ne valutano l'esistenza in relazione ad aspettative sociali di funzionalità ed efficienza, suggerendo un primo parallelismo tra l'improduttività del disturbo mentale e quella del gioco, entrambi costruiti come «spreco». Secondo Sutton-Smith, quella del gioco come spreco è infatti una delle retoriche più interessanti che hanno accompagnato il dibattito pubblico sul gioco, in quanto in contrasto con tutte le altre, generalmente promotrici del gioco all'interno del progresso personale e sociale¹⁸.

Così, attraverso le pagine del *Grasshopper* di Suits, uno dei volumi più importanti della teoria del gioco, il legame tra gioco e sanità mentale viene complicato attraverso un percorso filosofico che problematizza la differenza tra comportamenti ritenuti socialmente normali, in quanto produttivi per la società, e altri ritenuti irrazionali – persino folli – in quanto non inscrivibili all'interno di una retorica di efficienza e razionalità. Il pensiero di Sutton Smith accompagna questo intervento nel tentativo di complicare il rapporto tra videogiochi e salute mentale tracciando un percorso complesso tra razionalità e follia che complica le retoriche culturali dominanti nella rappresentazione mediatica del fenomeno. Questo saggio propone un *excursus* sul rapporto tra videogiochi e salute mentale, guardando a diverse aree di sovrapposizione tra i due temi, al fine di fornire una fotografia della complessa e sfaccettata relazione tra queste due categorie concettuali. L'intersezione tra videogiochi e salute mentale abbraccia infatti diverse tematiche, come ad esempio: la percezione e la successiva costruzione del gioco come strumento che favorisce o intacca la salute dell'individuo; la rappresentazione della salute mentale nel gioco e la sua tematizzazione all'interno di narrazione e strutture ludiche, le quali spesso ricorrono a stereotipi che riproducono semplicistiche dicotomie di sanità/follia; l'utilizzo del gioco in ambiti terapeutici come medium per comunicare e, a volte, sorpassare difficoltà psicoemotive. Al fine di tracciare un riquadro di questo complesso rapporto, questo saggio propone due linee di osservazione.

Su un primo livello, quello discorsivo, il saggio offre una mappatura del dibattito pubblico sul rapporto tra gioco e salute mentale in Italia, attraverso un'analisi degli articoli pubblicati su due quotidiani di profilo nazionale, «Il Corriere della Sera» e «La Stampa», tra gli anni Novanta e gli anni Duemila. La relazione tra videogiochi e salute mentale è predicata su un rapporto fondamentalmente ambivalente della società occidentale in relazione a questo oggetto culturale: da un lato, lo status del *video*-gioco in quanto oggetto tecnologico elettronico, lo inserisce all'interno di una storia di media percepiti come intrinsecamente misteriosi, quasi posseduti; dall'altro, l'associazione col

¹⁷ Ministero della Salute, *Che cos'è la salute mentale*, <https://www.salute.gov.it/new/it/tema/salute-mentale/che-cose-la-salute-mentale/> (ultimo accesso 10/11/2025).

¹⁸ B. Sutton-Smith, *op. cit.*, p. 12.

gioco che, più in generale, come notato da Sutton-Smith, esiste in un rapporto di costante tensione con le nostre culture, necessitando di retoriche – ad esempio quelle del gioco come strumento di progresso nell'età dello sviluppo o quella del gioco come strumento per l'organizzazione sociale nello sport e altre competizioni – al fine di razionalizzarne la funzione sociale e giustificare la sua esistenza “liminale”¹⁹ nelle culture occidentali.

A rendere ancora più stratificata la relazione tra videogioco e salute mentale è il fatto che le retoriche della salute mentale — e in particolare della sua patologizzazione — si articolano a loro volta attraverso il medium videoludico, non solo come oggetto di dibattito pubblico, ma come struttura simbolica capace di produrre narrazioni, atmosfere e mondi possibili. La seconda sezione di questo saggio è incentrata sulla rappresentazione della salute mentale nel videogioco attraverso due assi d'interesse: la rappresentazione del “disturbo mentale” e del “malato mentale”, che ricalca la stereotipizzazione proposta in altre rappresentazioni medialità come quelle cinematografiche; e la rappresentazione delle istituzioni di igiene mentale e dei manicomi, che spesso stratifica ulteriormente la relazione tra gioco e salute mentale attraverso l'estetica spaziale del gioco, attraverso la figura del labirinto.

Questo capitolo si propone quindi di esplorare il rapporto tra videogiochi e salute mentale in una prospettiva critica, costruendo un itinerario che unisce rappresentazioni, retoriche mediatiche, analisi ludiche e casi studio. In primo luogo, si indagheranno le modalità attraverso cui la stampa italiana ha contribuito a costruire un immaginario pubblico del videogioco come minaccia, spesso mobilitando tropi di allarme morale già noti nella storia dei media. Successivamente, si osserveranno le strategie narrative con cui i videogiochi mettono in scena, e talvolta mettono in crisi, categorie legate alla follia, alla normalità e all'alterità. L'obiettivo è dunque quello di restituire la complessità dell'intreccio tra ludico e psichico, assumendo che i videogiochi, come ogni forma culturale, siano anche dispositivi di senso: capaci di riflettere, riprodurre, ma anche reinventare i modi in cui pensiamo, rappresentiamo e viviamo la salute mentale.

“Vade Retro Videogame” e le retoriche del videogioco nella stampa italiana tra gli anni Novanta e gli anni Duemila

La complessità del rapporto tra videogioco e salute mentale è evidenziata dalla polarizzazione del dibattito pubblico su questi oggetti, a momenti proposti come fonte di contaminazione, portatori di squilibrio nella società e nella vita personale del giocatore, capaci di creare dipendenza e di ispirare comportamenti antisociali, persino violenza; poi invece riconfigurati come strumento di progresso sociale, di benessere personale e persino psico-emotivo. Tali posizioni sono efficacemente fotografate dagli articoli che accompagnano il dibattito sul videogioco e la salute mentale sulle testate nazionali tra gli anni Novanta e Duemila. Viene qui proposta un'analisi degli articoli di due testate di rilievo nazionale, «Il Corriere della Sera» e «La Stampa» durante le due decadi. Tale ricognizione è stata condotta attraverso gli archivi online di queste testate, utilizzando

¹⁹ Ivi, p.1

combinazioni di parole chiave quali “videogioco”, “salute” e “mente” per selezionare gli elementi rilevanti, poi catalogati per aree tematiche in base ai contenuti. Tale ricerca evidenzia non solo la persistenza di retoriche allarmistiche che spesso accompagnano l'introduzione di nuovi media all'interno della società²⁰, ma anche la coesistenza talvolta contraddittoria di narrazioni opposte, rappresentando al contempo il gioco come problema ma anche come soluzione ad alcune tensioni sociali.

A cavallo tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, la stampa nazionale introduce il videogioco nel dibattito italiano costruendolo come un agente di corruzione morale e psicologica, in quanto oggetto tecnologico capace di alienare l'individuo, assorbendone le risorse e intaccandone il potenziale produttivo e di partecipazione alla società. In questo periodo, l'associazione tra videogioco e rischio psichico è spesso strutturata intorno a eventi isolati che, per effetto di amplificazione mediatica, si trasformano in archetipi del pericolo. È il caso degli articoli che riportano crisi epilettiche in seguito a sessioni di gioco prolungate, o del sequestro nel 1999 di *Resident Evil* in Italia, motivato dal potenziale «rischio per la salute e l'integrità psichica dei fruitori»²¹. Secondo la studiosa Kirsten Drotner, simili narrazioni seguono la logica del “panico mediatico”, incentrato attorno al medium come istigatore e diffusore del problema, e caratterizzato da una polarizzazione del discorso pubblico intorno a una dicotomia morale buono/cattivo costruita attorno a casi isolati nei quali la preoccupazione dell'adulto è rivolta a bambini e a adolescenti che devono essere tutelati coinvolgendo nel dibattito pubblico figure professionali le quali devono risolvere il problema²². Una delle preoccupazioni centrali che animano il panico morale è la retorica dell'alienazione, ossia il ritiro dell'individuo dalle proprie responsabilità e dalla partecipazione a una vita sociale produttiva causato dall'eccesso di esposizione alla realtà mediata. Tale preoccupazione per la separazione dell'individuo dal proprio ruolo sociale associata con l'eccesso solipsistico indotto dall'esperienza mediata non è una prerogativa del mondo digitale ed anzi rappresenta una delle retoriche originarie che animano il panico morale, ad esempio come nel caso del romanzo in epoca vittoriana, guardato con diffidenza in quanto capace di rimpiazzare l'educazione morale dei giovani prima impartita da istituzioni sociali come la famiglia²³. Espressioni come “homo game” dunque testimoniano un immaginario in cui il giocatore viene figurato come soggetto “altro”, assorto all'interno di “vite parallele” a rischio di perdersi in un mondo virtuale autoreferenziale²⁴. Alla reto-

²⁰ Cfr. K. Drotner, *Dangerous media? Panic discourses and dilemmas of modernity*, «Paedagogica Historica», XXXV (1999), n. 3, pp. 593-619.

²¹ L. di Gianvito, *Troppo violento: sequestrato uno dei videogiochi più amati dai ragazzi*, «Corriere della Sera», 10 Giugno 1999.

²² K. Drotner, *op. cit.*, p. 596.

²³ Cfr. F. Furedi, *Moral panic and reading. Early elite anxieties about the media effect*, «Cultural Sociology», X (2016), n. 4, pp. 531, 532.

²⁴ Incidentalmente, il titolo dell'articolo ricalca il titolo del famoso volume di Huizinga *Homo Ludens*, sostituendo il gioco latino con quello inglese, introducendo un ulteriore elemento di alienazione linguistica del lettore nostrano. Cfr. A. Masera, *Da Homo sapiens a Homo game*, «La Stampa», 23 aprile 2003.

rica dell'alienazione sono inoltre connesse altre due retoriche dello "spreco" ludico. La prima è la retorica di "eccesso cognitivo", che causa lo scatenarsi di sintomi psico-fisici come attacchi epilettici e altre manifestazioni della saturazione dovuta all'eccesso di stimolo che, in concomitanza con un "isolamento prolungato", portano il bambino allo "svenimento"²⁵ o, in casi estremi, alla morte indotta da stati di "ipnosi" e "stress" associati al gioco²⁶. La seconda, è la retorica dell'eccesso dopaminico, per cui il giocatore è assuefatto allo stimolo digitale, potenzialmente indotto ad una dipendenza dal medium. In un articolo del «Corriere della Sera» del 1993 intitolato *Vade Retro Videogame*²⁷ tale paradigma è perfettamente incapsulato nel sottotitolo che recita *Gli esperti: «Per liberare i bambini dai giochi elettronici è inutile rimproverarli. I genitori devono unirsi a loro e aiutarli così a diventare più critici e creativi»*²⁸. Il videogioco, dunque, mobilita la triade media-genitori-esperti che deve "liberare" i giovani "videointossicati" e restituire loro creatività e senso critico, ponendosi non come oggetto culturale ma bensì come problema etico-morale²⁹. Tra gli altri, l'articolo cita il parere di «neuropsicologi» in concomitanza con un convegno su «salute e videogioco», e ragguarda il lettore su possibili effetti, dalla «perdita di concentrazione e di riflessi, alla mancanza di interesse per la vita sociale»³⁰. Se da una parte tali preoccupazioni sottendono domande importanti rispetto alla risposta sociale di qualunque fenomeno e oggetto culturale, colpisce in modo particolare l'assenza nell'articolo di qualunque considerazione su cosa sia il videogioco, quali possano essere le sue funzioni in quanto "gioco", se non per una superficiale divisione tra giochi "cattivi", quelli «velocissimi [...] di bombardamento continuo, dove non c'è molto da pensare», e quelli "buoni", generalmente più lenti e basati su enigmi, che quindi richiamano in modo diretto altre forme di gioco non-digitale³¹. L'essenza retorica del discorso sul gioco qui emerge anche attraverso le contraddizioni proposte: da una parte il gioco come oggetto che rende passivi, acritici e addirittura poco reattivi; dall'altra l'eccesso di stimolo e la velocità eccessiva di reazione del giocatore a quanto accade sullo schermo. L'eccesso – inteso come devianza da una norma di consumo regolato – è collegato alla retorica dello "spreco" precedentemente evidenziata. L'idea di "dipendenza" viene mobilitata in forme semanticamente cariche, come nel caso dell'espressione «cocaina digitale» usata da «Il Corriere della Sera» nel 2019, che richiama un paradigma patologico già nel discorso su droghe e nuove tecnologie³². Nell'articolo, la giornalista giustifica la metafora supportata dal fatto che i «videogiochi attivano la

²⁵ Cfr. S. Santambrogio, *Gioca per ore ai videogame, bimbo sviene davanti al computer*, «Corriere della Sera», 28 aprile 2005. Cfr. anche *Sviene per la morte del pulcino virtuale*, «Corriere della Sera», 10 luglio 1997.

²⁶ Cfr. G. La Venia, *Bimbo muore mentre gioca al videogame*, «La Stampa», 30 giugno 2001.

²⁷ D. Camboni, *Vade retro videogame*, «Corriere della Sera», 12 Maggio 1993.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² G. Ferraino, *Smartphone e tablet: un patto in famiglia contro la dipendenza*, «Corriere della Sera», 28 gennaio 2019.

parte frontale sinistra del nostro cervello stimolando la dopamina, un effetto osservato anche in chi assume droga»³³. La frase esemplifica la costruzione retorica del rapporto tra salute e videogiochi all'interno di un problema "morale", in quanto manipola un fatto scientifico, ovvero che sia l'utilizzo di videogiochi che quello di alcune droghe siano collegati al rilascio dopaminico e all'attivazione di alcune aree del cervello, implicando l'assimilabilità dei due fenomeni e omettendo il fatto che molte altre attività generalmente considerate innocue, come la scrittura, la soluzione di puzzle, e persino l'attività sessuale, abbiano effetti neurologici simili. Così il fatto scientifico è manipolato retoricamente all'interno di un'istanza morale, per la quale il gioco, come la droga, deve essere controllato. L'inclusione del *Gaming Disorder* nella Classificazione Internazionale delle Malattie (ICD-11) da parte dell'Organizzazione Mondiale della Sanità, che segue l'inserimento dell'*Internet Gaming Disorder* (IGD) nel 2013 all'interno del DSM-5, il manuale diagnostico statunitense, riflette il crescente riconoscimento di questa problematica³⁴. Il gioco eccessivo, in particolare nella forma del "disturbo da gioco", è stato associato a esiti negativi come ansia, depressione e ritiro sociale. Sebbene autori come King e Delfabbro abbiano riconosciuto che alcuni individui possano sviluppare un rapporto problematico con il gioco, i tassi effettivi di dipendenza risultano spesso sovrastimati nei dibattiti pubblici, generando una percezione distorta del fenomeno³⁵. Lo stesso rapporto citato dall'Organizzazione Mondiale della Sanità nota come, tra oltre 5.500 citazioni analizzate, nessuno studio impiegava i criteri dell'ICD-11 per il *Gaming Disorder* e che le metodologie utilizzate erano estremamente eterogenee, rendendo difficile la comparabilità dei risultati³⁶. Il disturbo è classificato come forma di dipendenza comportamentale, distinta dalle dipendenze da sostanza, e viene definito attraverso criteri diagnostici la cui specificità è ancora oggetto di dibattito nella comunità scientifica.

In questa prospettiva, l'attività ludica smette di essere un'esperienza di svago per diventare un comportamento disfunzionale, segnato da compulsione, isolamento e perdita di controllo. La logica sottesa a queste narrazioni è quella di una retorica della produttività e il suo opposto, lo spreco: ciò che rende il gioco colpevole non è solo il contenuto (violento, disturbante, eccessivo), ma il suo statuto di attività improduttiva, temporalmente invasiva e ontologicamente eccedente, fondamentalmente frivolo. Secondo Sutton-Smith, infatti la retorica del gioco come "frivolo", è infatti costruita in opposizione rispetto alle categorie concettuali del "lavoro" e della "religione" in quanto letteralmente "tempo perso" e attività "triviale"³⁷. Tale visione ideologica del gioco è in diretta contraddizione con la costruzione del gioco come "progresso" associata invece

³³ *Ibidem*.

³⁴ Organizzazione Mondiale della Sanità (WHO), *Gaming disorder*, in *WHO – Frequently asked questions*, <https://www.who.int/standards/classifications/frequently-asked-questions/gaming-disorder> (ultimo accesso 10/11/2025).

³⁵ D.L. King-Paul, H. Delfabbro, *The cognitive psychopathology of internet gaming disorder in adolescence*, «Journal of Abnormal Child Psychology», XLIV (2016), n. 8, pp. 1635-1645.

³⁶ N. Darvesh *et al.*, *Exploring the prevalence of gaming disorder and internet gaming disorder. A rapid scoping review*, «Systematic Reviews», IX (2020), art. 68, DOI: 10.1186/s13643-020-01329-2.

³⁷ B. Sutton-Smith, *op. cit.*, pp. 201-202.

all'infanzia e rappresentante una visione egemonica del gioco, almeno in Occidente, come strumento di crescita, ma che emerge nell'ansia dell'adulto rispetto al «timore che il comportamento ludico dei bambini, se non razionalizzato in questi modi, sfugga al loro controllo e diventi frivolo, o si trasformi in una rappresentazione irrazionale del potere infantile, della comunità dei bambini, della fantasmagoria e delle estasi proprie dell'infanzia»³⁸. Il gioco, dunque, come la sanità mentale, è uno strumento per disciplinare, che quindi deve essere esso stesso disciplinato per garantirne il corretto impiego produttivo e per evitare la destabilizzazione dell'ordine simbolico di una società fondata sull'efficienza e sull'utile. Tuttavia, è proprio quando il gioco si sottrae alla teleologia dello scopo che, secondo Sutton-Smith, mostra il suo aspetto forse più ambiguo:

Nella retorica della frivolezza, ereditiamo l'ambiguità del capovolgere tutte le altre retoriche e poi chiamare anche questo una forma di giocosità. Ma così facendo scopriamo che tale follia ha avuto un passato sacro e può ancora oggi rappresentare uno specchio dei desideri di trascendenza terrena che si ritrovano in tutte le altre forme di gioco. Questa modalità di trascendenza o trasformazione si manifesta in modo estremo nei giochi del destino e nei giochi della frivolezza, i quali negano sia la realtà sia la mortalità³⁹.

Il secondo asse retorico individuato nel discorso delle testate nazionali riguarda infatti l'idea che il videogiochi possa appunto sfuggire al controllo e al disciplinamento sociale, lasciando erompere il potere incontrollato, e potenzialmente pericoloso, del bambino, ovvero la sua capacità di essere agente di trasmissione mimetica di comportamenti antisociali e persino violenti. A partire dagli anni Novanta, titoli come *Mortal Kombat* (Midway Games, 1992) e *DOOM* (id Software, 1993) diventano casi esemplari di dibattito sui media. L'uscita di *Mortal Kombat* generò un dibattito pubblico che portò alla creazione dell'*Entertainment Software Rating Board* da parte dell'industria videoludica al fine di sanitzare il panico morale innescato sui media garantendo lo scrutinio di un'autorità indipendente sull'appropriatezza di questi prodotti per diverse fasce di età⁴⁰. *Doom* è considerato uno dei primi giochi sparattutto, spesso evocati da esperti e opinionisti in concomitanza con eventi tragici come la strage di Columbine del 1999, per tracciare una relazione diretta tra l'uso di questi videogiochi e atti di violenza che hanno come protagonisti adolescenti, generalmente in concomitanza con l'uso di armi da fuoco. Tali giochi sono dunque considerati come un archetipo nella "teoria degli effetti" dei videogiochi, che sostiene un collegamento causale tra l'esposizione a rappresentazioni violente nei media e la condotta di comportamenti antisociali da parte degli utenti. La connessione postulata tra violenza simulata e comportamento reale acquisisce trazione culturale, anche grazie a studi scientifici che sostanziano tale relazione di causalità tra rappresentazioni e comportamenti antisociali, come quello di Anderson e Bushman⁴¹,

³⁸ *Ivi*, p. 205.

³⁹ *Ivi*, p. 213.

⁴⁰ Cfr. N.D. Bowman, *The Rise (and Refinement) of Moral Panic*, in Kower, R., Quandt, T. (a cura di), *The Video Game Debate. Unravelling the Physical, Social, and Psychological Effects of Digital Games*, Routledge, Londra 2015, pp. 29-30.

⁴¹ Cfr. C.A. Anderson, B.J. Bushman, *Effects of violent video games on aggressive behavior, aggres-*

che indica una correlazione positiva tra l'esposizione a videogiochi violenti e l'aumento dell'aggressività. Questa visione monocausale è stata criticata prima da autori come Ferguson e Kilbure⁴², i quali ne contestano le premesse metodologiche e denunciano i rischi di sovrainterpretazione, per poi essere definitivamente screditata di recente in un ampio studio dell'Oxford Institute of Internet Studies⁴³. La ricerca pubblicata da Anderson e Bushman è infatti legata a doppio filo col fenomeno del panico mediatico. Non solo le informazioni prodotte sono state utilizzate come evidenza scientifica del fenomeno, ma al contempo l'articolo stesso utilizza episodi di cronaca e la preoccupazione riversata sui media come evidenza dell'urgenza di tale ricerca che ne anticipa le conclusioni, profetizzando il risultante dato. Dopo un elenco di località Statunitensi nelle quali alcune sparatorie hanno avuto come protagonisti degli adolescenti, l'articolo recita: «I responsabili della sparatoria erano studenti che giocavano abitualmente a videogiochi violenti»⁴⁴. L'incipit dell'articolo presenta due fenomeni apparentemente indipendenti: l'aggressione con armi da fuoco da parte di studenti; e l'interesse per videogiochi definiti "violenti" da parte degli stessi adolescenti. La frase quindi delega al lettore l'onere di connettere le due istanze, implicitamente legate da un nesso causale, utilizzando dunque una retorica simile a quella giornalistica.

La sindrome di Asylum e la rappresentazione del disturbo mentale nel videogioco tra labirinti e utopie

La sezione precedente guarda al gioco come oggetto della retorica impiegata nelle testate nazionali per raccontare il suo rapporto con la salute mentale, rivelando il tentativo di inquadrare il gioco come "eccesso" (di violenza, di stimolo) e conseguentemente come "spreco" (di risorse psicofisiche, di intelletto, di capacità sociale). Questa sezione del saggio si volge al gioco come soggetto mediatore della rappresentazione del discorso sulla sanità mentale e, più di frequente, su ciò che viene articolato come il suo opposto, ovvero il "disturbo mentale", storicamente costruito attraverso il concetto di "follia", che ne altera le caratteristiche connotandola di aspetti inaccessibili. L'analisi qui proposta si articola su due traiettorie parallele: da una parte, quella della rappresentazione del disturbo mentale nel videogioco, sia su un piano iconografico, attraverso narrazioni che attingono ad un immaginario sovranaturale, ma anche a livello ludico, con sistemi, meccaniche di gioco e obiettivi i quali richiedono al giocatore la soluzione di enigmi,

sive cognition, aggressive affect, physiological arousal, and prosocial behavior. A meta-analytic review of the scientific literature, «Psychological Science», XII (2001), n. 5, pp. 353-359.

⁴² C.J. Ferguson, J. Kilbure «*Much ado about nothing*». *The misestimation and overinterpretation of violent video game effects in Eastern and Western nations. Comment on Anderson et al.* (2010), «Psychological Bulletin», CXXXVI (2010), n. 2, pp. 174-178, <https://doi.org/10.1037/a0018566> (ultimo accesso 10/11/2025).

⁴³ A.K. Przybylski, N. Weinstein, *Violent video game engagement is not associated with adolescents' aggressive behaviour. Evidence from a registered report*, «Royal Society Open Science», VI (2019), n. 2, DOI: 10.1098/rsos.171474.

⁴⁴ *Ivi*, p. 353.

il ritrovamento di elementi mancanti e l'attraversamento di spazi labirintici; dall'altra, quella del manicomio come spazio fisico e immaginario di confinamento e disciplinamento sociale, ma anche come spazio creativo all'interno della struttura ludica. Tali rappresentazioni spesso attingono a stereotipi negativi, simili a quelli impiegati in altre forme narrative come il cinema. In uno studio del 2022, gli autori Buday *et al.* offrono un'analisi della rappresentazione del disturbo mentale nei giochi più venduti nell'arco di venti anni a cavallo tra il 2002 e il 2021. Tra più di 400 giochi identificati, gli autori ne identificano 54 che includono la rappresentazione del disturbo mentale, di cui il 75% offre una rappresentazione considerata dagli autori come "negativa", che quindi contribuiscono alla circolazione e sedimentazione di idee e attitudini potenzialmente dannose⁴⁵. Al contempo, uno sguardo più attento ai titoli che, negli ultimi dieci anni, instaurano un dialogo col tema della salute mentale, rivela una vivacità critica e creativa che mira oltre la mera fedeltà rappresentativa, puntando invece alla costruzione di veri e propri spazi utopici che facilitano la costruzione di immaginari alternativi⁴⁶.

Uno dei primi esempi di gioco che tematizza il rapporto con il disturbo mentale è l'avventura *Asylum* (Med System, 1982), un'avventura che combina uno dei primi esempi di navigazione all'interno di un ambiente tridimensionale con una interfaccia testuale per il movimento e l'interazione. Il gioco rappresenta un caso interessante non solo per la rappresentazione dell'infrastruttura di igiene mentale nel video gioco, ma soprattutto per la sua diretta connessione critica tra gioco e salute mentale, che riflette, al contempo complicandola, le preoccupazioni e ansie emerse negli anni Ottanta riguardanti all'influenza del videogioco sulla società, anticipando simili dibattiti e posizioni, riscontrate nella stampa nazionale italiana nelle due decadi successive. La schermata iniziale recita:

Alla fine degli anni '70 nacque un nuovo genere di gioco: l'avventura al computer. Col passare degli anni e con l'aumentare della complessità dei giochi, la società cominciò a notare una nuova e strana malattia mentale. Questa malattia derivava dall'incapacità di distinguere la realtà dalla finzione ed era direttamente attribuibile a un coinvolgimento profondo nei giochi di avventura al computer.

Il gioco ci racconta che questa sindrome è chiamata *Adventure Syndrome Leading to Ultimate Madness*, semplificata con l'acronimo ASYLUM, ovvero il "manicomio". I manicomi costituiscono un oggetto particolarmente rilevante rispetto allo studio della rappresentazione della salute mentale nel videogioco, in quanto estensione fisica e materializzazione delle retoriche e strutture discorsive riguardanti il disturbo mentale. I soggetti affetti dalla sindrome ASYLUM vengono rinchiusi all'interno di luoghi labirintici popolati da creature artificiali con le quali confrontarsi per recuperare la distinzione tra realtà/finzione, e dunque guarire. In questo senso, *Asylum* è un affascinante meta-gioco

⁴⁵ Cfr. J. Buday *et al.*, *Depiction of mental illness and psychiatry in popular video games over the last 20 years*, «Frontiers in Psychiatry», XIII (2022), DOI: 10.3389/fpsy.2022.967992.

⁴⁶ S.L. Anderson, *Portraying mental illness in video games. Exploratory case studies for improving interactive depictions*, «Loading», XIII (2020), n. 21, pp. 20-33.

che riflette sul rapporto ambiguo tra videogiochi, fonte di malessere sociale, e salute mentale, recuperabile solo attraversando il labirinto del gioco. Il gioco è qui dunque rappresentato come spazio al contempo distopico e utopico, causa e cura del “disturbo mentale”.

La rappresentazione degli istituti di igiene mentale, dei manicomi e di altre istituzioni associate ai servizi di salute mentale, spesso materializzano a livello spaziale la perdita di controllo associata con le rappresentazioni stereotipiche del disturbo mentale, generando ambientazioni labirintiche e pericolose, dalle quali il giocatore deve spesso fuggire o quantomeno attraversare. In uno studio del 2019, Manuela Ferrari *et al.* rivelano come il 97% dei giochi che trattano il tema del disturbo mentale a cavallo tra il 2016 e il 2017 ne propongano una rappresentazione negativa, come un ostacolo o addirittura una minaccia. Nel 16% di questi giochi il soggetto affetto da disturbi mentali è rappresentato come violento, aggressivo. Ospedali e istituzioni psichiatriche vengono rappresentati come luoghi pericolosi, spesso descritti con terminologia obsoleta, come «manicomio», e aggettivi negativi come «abbandonato», «fatiscente», «oscuro», allo scopo di connotarli come «inquietanti, disturbanti e in una forma di caos»⁴⁷. Centrale alla costruzione del disturbo mentale è la sua rappresentazione come un «mistero». Conseguentemente, il 65% di questi richiede al giocatore di raggiungere un ritorno alla «normalità»⁴⁸. Tali narrazioni sono inoltre spesso caratterizzate dalla presenza di personaggi aggressivi associati a narrazioni violente che, come vedremo, riducono il disturbo mentale a una perdita di controllo (di tipo fisico o psichico, e che abbraccia sia una dimensione naturale che sovranaturale), il quale deve essere riconquistato dal giocatore attraverso il gioco sia a livello narrativo che ludico. Questo è il caso di giochi come *Clock Tower* (CAPCOM, 1996), uno dei primi giochi nel genere *survival horror* che negli anni Novanta instaura un denso dialogo non solo con la costruzione di stereotipi sul “disturbo mentale” in altri media, come ad esempio il cinema *horror*, e più in generale con la rappresentazione negativa di operatori e istituzione di igiene mentale che riflette una diffidenza e ansia nei confronti di questi a livello culturale diffusa⁴⁹. Nel gioco, la protagonista Jennifer Simpson, traumatizzata dopo essere sopravvissuta al confronto col serial killer Scissorman (il gioco infatti è il seguito di un titolo originalmente uscito solo in Giappone) viene accolta dalla psicologa criminale Helen Maxwell che la prende in cura all'interno di un istituto di ricerca universitario. Da una parte, il gioco contribuisce a quella che Simond definisce la “costruzione” del disturbo mentale come “folia” nel videogioco, connotata da un'alterità a tratti sovranaturale che ascrive a Scissorman qualità mitiche, un killer che uccide le proprie vittime con enormi cesoie, apparentemente eludendo la morte nel primo gioco per continuare a perseguitare Jennifer, vera e propria *final girl* hollywoodiana. L'introduzione del gioco tradisce infatti la sua ispirazione cinematografica offrendo un trailer degli eventi a venire che si conclude con la

⁴⁷ M. Ferrari *et al.*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ Cfr. G.O. Gabbard, K. Gabbard, *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Publishing, Washington 1999.

frase «la paura è affascinante...». L'incipit del gioco ne incapsula la retorica di contaminazione materializzata nelle meccaniche che consentono al giocatore di effettuare scelte ed influenzare quale dei personaggi verrà rivelato essere il killer. Il gioco infatti instaura una relazione ambigua non solo con la follia, ma anche con i suoi supposti "antidoti". Ad esempio, in uno dei possibili finali del gioco, il Prof. Barton, collega e mentore di Helen all'istituto di ricerca e infatuato con la figura di Scissorman e le sue abilità, viene rivelato come il killer, perso all'interno della ricerca nel tentativo di capire la mente del killer originale, ne viene contaminato rappresentando la follia come un male ancestrale che si insinua e infetta chi viene esposto troppo a lungo alla sua influenza. In un monologo dopo essere stato ferito dall'allieva Helen nel tentativo di salvare Jennifer, Barton spiega come la sua vicinanza al caso dello Scissor Killer e l'intenso lavoro di ricerca attraverso l'immersione nella psiche del maniaco, abbiano contaminato lo studioso portandolo ad emularne i crimini: «Helen, te l'ho detto quando sei entrata per la prima volta nel mio seminario... che c'è il rischio di volgersi verso il lato oscuro quando si fa ricerca sul comportamento criminale». Il gioco diviene un modello per il genere *survival horror*, incentrato sull'impossibilità di controllo sugli avversari generalmente offerta al giocatore in altri generi d'azione e avventura, e sulla necessità di utilizzare le risorse in modo razionale. Tale impossibilità di controllo e la necessità di razionalizzazione divengono in questo genere aspetti ludici complementari alla rappresentazione della follia come un oggetto di mistero, irrazionale e spesso incontenibile. Ferrari *et al.* sottolineano come la retorica del mistero si manifesti in questi giochi attraverso narrazioni opache nelle quali il giocatore deve metter ordine al racconto. Giochi destinati a costituire un modello per molti giochi a venire, come *Eternal Darkness: Sanity's Requiem* (Nintendo, 2002), il quale offre una delle prime rappresentazioni meccaniche della sanità mentale attraverso una "barra della sanità" che decresce all'incrementare della presenza di fenomeni soprannaturali. La follia diventa così una "barra" da monitorare, un rischio da evitare, o peggio, una "punizione" per errori del giocatore. Il gioco simula la progressiva "perdita della ragione" attraverso effetti diegetici e metatestuali: distorsione visiva, suoni disturbanti, rottura della quarta parete, comandi che non rispondono. Tali effetti, se da un lato cercano di evocare empaticamente lo stato psichico del personaggio, dall'altro finiscono per trasformare la sofferenza mentale in un ostacolo ludico, un ostacolo da gestire o annullare attraverso risorse e strategia. Nel suo volume dedicato alla costruzione della follia nel videogioco, Simond ne enfatizza appunto la natura procedurale, ovvero basata su regole che limitano l'attività del giocatore. L'autore spiega: «Qualunque costruzione della follia nei videogiochi avviene all'interno di un sistema di regole che determina, almeno in parte, ciò che il giocatore può fare e che, proprio per questo, conferisce al gioco una proceduralità intimamente connessa al suo tema»⁵⁰. Il gioco, dunque, tematizza il "disturbo mentale" costruendolo non solo come mistero, ma anche come oggetto di misurazione e contenimento meccanico. Se da un lato l'analisi delle retoriche sulla sanità mentale all'interno del videogioco sembra offrire rappresentazioni parallele a quelle riscontrate nei giornali nostrani, che problematizzano il disturbo mentale su un

⁵⁰ S.H. Simond, *op. cit.*, p. 10.

piano morale, come qualcosa di misterioso, inconfondibile e spesso malvagio, giochi come l'italiano *The Town of Light* (LKA) rappresentano un'interessante evoluzione discorsiva di tale iconografia. Il gioco racconta la storia di Renée, una donna ricoverata in un manicomio italiano negli anni Trenta, che ritorna sul luogo del suo internamento per ricostruire i ricordi traumatici del passato. Luca Dalcò, direttore e sceneggiatore del gioco, dichiara l'intento di reclamare un'estetica di autenticità all'interno del genere horror, così radicato nell'utilizzo di rappresentazioni stereotipiche, trasformando il medium in uno strumento per riflettere su tematiche come la depressione e il trauma, spesso oscurate all'interno delle rappresentazioni videoludiche⁵¹. In un'intervista con la rivista *PC Gamer*, Lorenzo Conticelli, Artista di Ambienti 3D di LKA, sottolinea come il gioco sia basato su estese ricerche sulle condizioni di ricovero dei pazienti all'interno degli istituti di igiene mentale, particolarmente l'ospedale psichiatrico di Volterra, che l'artista dichiara di aver visitato per ricreare non solo le atmosfere, ma l'ambiente stesso con fedeltà⁵². In modo simile, altri giochi come il recente *Hellblade Senua's Sacrifice* (Ninja Theory, 2017), offrono rappresentazioni informate non solo dalla consulenza di esperti, coinvolti durante lo sviluppo del gioco, ma anche dall'esperienza diretta di soggetti, posta alla base della direzione creativa di alcune strategie di rappresentazione accolte con interesse sia dalla critica che dalle comunità di giocatori.

In questa prospettiva, l'utopia ludica di *Suits* offre uno sguardo privilegiato sulla tensione che attraversa il rapporto tra videogiochi e salute mentale: un luogo in cui l'inefficienza, il paradosso e la deviazione dall'utile diventano non segni di disfunzione, ma condizioni costitutive di possibilità. Se la norma psichiatrica misura la sanità in termini di produttività, adattamento e controllo, l'attitudine lusoria rivendica invece la legittimità di un'azione intenzionalmente improduttiva, affermando il valore di ciò che eccede la logica dell'efficienza. Il videogiochi, oscillante tra panico mediatico e pratica terapeutica, si rivela così un campo ambivalente in cui le retoriche del rischio e quelle del benessere continuamente si sovrappongono, mostrando come la follia stessa possa essere narrata, regolata mettendo in scena non soltanto il timore culturale dell'eccesso, ma anche la possibilità di una sospensione della norma.

Bibliografia

- Anderson, C.A., Bushman, B.J., *Effects of violent video games on aggressive behavior, aggressive cognition, aggressive affect, physiological arousal, and prosocial behavior. A meta-analytic review of the scientific literature*, «Psychological Science», XII (2001), n. 5, pp. 353-359.
- Anderson, S.L., *Portraying mental illness in video games. Exploratory case studies for impro-*

⁵¹ W. Yin-Poole, *The Town of Light is a first-person asylum game without jump scares*, «Eurogamer», 4 Ottobre 2025, <https://www.eurogamer.net/the-town-of-light-is-a-first-person-asylum-game-without-jump-scares> (ultimo accesso 10/11/2025).

⁵² J. Donnelly, *The Town of Light on researching its sensitive themes and Volterra asylum setting*, «PC Gamer», 2 Maggio 2017, <https://www.pcgamer.com/the-town-of-light-on-researching-its-sensitive-themes-and-volterra-asylum-setting/> (ultimo accesso 10/11/2025).

- ving interactive depictions*, «Loading», XIII (2020), n. 21, pp. 20-33.
- Buday, J., et al., *Depiction of mental illness and psychiatry in popular video games over the last 20 years*, «Frontiers in Psychiatry», XIII (2022).
- Bowman, N.D., *The Rise (and Refinement) of Moral Panic*, in R. Kower, T. Quandt (a cura di), *The Video Game Debate. Unravelling the Physical, Social, and Psychological Effects of Digital Games*, Routledge, London 2015, pp. 29-30.
- Caillouis, R., *Man, Play, and Games*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2001.
- Darvesh, N., Radhakrishnan, A., Lachance, C.C., Nincic, V., Sharpe, J.P., Ghassemi, M., Straus, S.E., Tricco, A.C., *Exploring the prevalence of gaming disorder and internet gaming disorder. A rapid scoping review*, «Systematic Reviews», IX (2020), art. 68. DOI: 10.1186/s13643-020-01329-2.
- Drotner, K., *Dangerous media? Panic discourses and dilemmas of modernity*, «Paedagogica Historica», XXXV (1999), n. 3, pp. 593-619.
- Ferguson, C.J., Kilburn, J., «*Much ado about nothing*». *The misestimation and overinterpretation of violent video game effects in Eastern and Western nations. Comment on Anderson et al. (2010)*, «Psychological Bulletin», CXXXVI (2010), n. 2, pp. 174-178. DOI: 10.1037/a0018566.
- Ferrari, M., McIlwaine, S.V., Jordan, G., Shah, J.L., Lal, S., Iyer, S.N., *Gaming with stigma. Analysis of messages about mental illnesses in video games*, «JMIR Mental Health», VI (2019), n. 5.
- Foucault, M., *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 2012.
- Furedi, F., *Moral panic and reading. Early elite anxieties about the media effect*, «Cultural Sociology», X (2016), n. 4, pp. 531-532.
- Gabbard, G.O., Gabbard, K., *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Publishing, Washington 1999.
- Huizinga, J., *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, Routledge, London 1949.
- King, D.L., Delfabbro, P.H., *The cognitive psychopathology of internet gaming disorder in adolescence*, «Journal of Abnormal Child Psychology», XLIV (2016), n. 8, pp. 1635-1645.
- Przybylski, A.K., Weinstein, N., *Violent video game engagement is not associated with adolescents' aggressive behaviour. Evidence from a registered report*, «Royal Society Open Science», VI (2019), n. 2.
- Sconce, J., *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Durham 2000.
- Simond, S.H., *Pixelated Madness. The Construction of Mental Illnesses and Psychiatric Institutions in Video Games*, VWH Verlag, Marburg 2023.
- Suits, B., *The Grasshopper. Games, Life and Utopia*, University of Toronto Press, Toronto 1978.
- Sutton-Smith, B., *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge 2001.

Immaginario videoludico e disturbi mentali. Il videogioco e il controllo delle emozioni/pulsioni¹

Emiliano Ilardi, Andrea Piano

La schizofrenia della modernità

Norbert Elias nel suo classico e monumentale studio *Il processo di civilizzazione*² ci racconta come uno degli elementi fondamentali del passaggio a quell'era che definiamo come "modernità" sia l'insorgere della necessità di controllare ossessivamente le proprie emozioni e i propri impulsi. Questo bisogno di autocontrollo, secondo Elias, nascerebbe a partire dal XVI secolo dalla necessità della classe nobiliare di evitare la violenza nei conflitti – una volta che le nascenti monarchie assolute l'avevano "disarmata" e le avevano tolto il diritto alla guerra – e nello stesso tempo di distinguersi dalle altre classi. All'anarchia medievale, in cui nobili e cavalieri si massacravano a vicenda in microconflitti territoriali, si sostituisce la società di corte con le sue regole di condotta e le buone maniere, e soprattutto con il suo imperativo di reprimere emotività e istinti. Questa tensione all'autocontrollo, a partire dal XVIII secolo, passerà poi alla nascente classe borghese sia come forma di imitazione degli aristocratici, sia soprattutto perché diventa un elemento psichico fondamentale per avere successo negli affari e nella vita pubblica. Nella modernità capitalista in cui, come affermavano Marx e Engels «tutto ciò che è solido si scioglie nell'aria», non esistono certezze, né posizioni sociali consolidate e date una volta per tutte: il valore e l'identità sociali vanno costruiti innanzitutto attraverso l'accumulazione di denaro, elemento, per sua natura, virtuale e volatile. Solo un rigido autocontrollo sulla propria interiorità e una grande capacità di focalizzazione ai risultati attraverso una ferrea gestione del tempo possono permettere al borghese di prosperare nella nuova società delle infinite opportunità ma anche dell'eterna incertezza. E, come afferma sempre Elias, quanto più i sistemi sociali si fanno interdipendenti al loro interno, tanto più l'educazione all'autocontrollo deve essere estesa a tutti livelli della società. Sta qui una delle funzioni fondamentali che assumeranno a partire dal XIX sec. la famiglia e la scuola: educare gli individui fin da bambini a tenere sotto controllo, se non a

¹ Questo saggio è il frutto dello scambio e della condivisione di idee da parte degli autori. Nello specifico Emiliano Ilardi ha scritto i primi due paragrafi (pp. 235-238) mentre Andrea Piano ha scritto i successivi (pp. 238-244).

² N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Verlag Haus zum Falken, Basel 1939 (trad. it. G. Panzieri, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1982).

reprimere, tutti gli impulsi e le emozioni primari allo scopo di diventare bravi cittadini e obbedienti lavoratori salariati.

L'accelerazione della vita nervosa descritta da Simmel e Benjamin, tipica soprattutto delle società metropolitane e capitaliste, rende l'ossessione per l'autocontrollo un'attività sempre più pervasiva, una pervasività che dura fino ai giorni nostri. Il capitalismo ci richiede, da una parte, una ferrea gestione dei nostri impulsi ed emozioni in quanto finalizzati alla produzione e, allo stesso tempo, li stimola continuamente per spingere l'individuo al consumo e acquisto di merci. Una schizofrenia descritta magistralmente da Emile Zola in *Al Paradiso delle Signore* (1883) in cui donne normalmente oneste ed educate si trasformano in cleptomani che hanno perso la loro capacità di controllare i propri impulsi nel momento in cui si ritrovano immerse nel "paradiso" di merci illuminate del centro commerciale. Una schizofrenia che, con l'avvento dell'era elettrica e soprattutto dell'era digitale, diventerà ancora più grave poiché, con la preminenza di un paradigma produttivo informazionale che smaterializza le merci, produzione e consumo iniziano a confondersi tra di loro (*prosumer*) e le tonalità emotive dell'individuo a diventare strumenti di lavoro e consumo allo stesso tempo.

Immaginario e gestione delle emozioni

Se è vero che la gestione del proprio apparato emozionale diventa uno dei principali problemi della modernità, allora è ovvio che l'immaginario si concentrerà soprattutto nel tentare di risolverlo, almeno dal punto di vista simbolico. All'inizio lo farà attraverso il romanzo che si configura nel XIX secolo come una sorta di palestra di allenamento all'autocontrollo³ in quanto, come afferma Campbell, trasformare emozioni e fantasie in qualcosa contemporaneamente di godibile e produttivo ha bisogno di un lungo lavoro di apprendistato.

Un'emozione può essere descritta come un evento che è di solito "al di fuori" del controllo dell'individuo [...] Prima che un'emozione possa essere goduta quindi deve essere assoggettata al controllo della volontà, deve essere possibile regolarne l'intensità ed evitare che sia associata a un comportamento palesemente involontario [...] Il segreto dell'edonismo moderno sta proprio nell'abilità di decidere la natura e la forza dei propri sentimenti. È importante sottolineare come la capacità di controllare le emozioni consenta di coltivarle deliberatamente soprattutto in assenza di stimoli spontanei [...] A questo riguardo l'istruzione e l'individualismo sembrano lo sviluppo chiave perché garantiscono al singolo una forma e un grado di manipolazione simbolica che in precedenza erano ristretti ai gruppi.⁴

È evidente che gli strumenti disciplinari messi in campo dallo Stato attraverso la sco-

³ G. Ragone, *Per la mediologia della letteratura. Dieci saggi*, Aracne, Roma 2019.

⁴ C. Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Basil Blackwell, Oxford 1987 (trad. it. M. Merella, *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Edizioni Lavoro, Roma 1992, pp. 109-111).

larizzazione di massa (che voleva creare obbedienti lavoratori-produttori da destinare all'esercito, all'amministrazione pubblica o alla fabbrica) non sono sufficienti se è vero che la paura di perdere il controllo sul proprio corpo e sulla propria mente caratterizza buona parte della letteratura europea dell'800 e dei primi decenni del '900: qui vengono già descritti i principali disturbi mentali che poi psichiatria e neurologia tenteranno di catalogare nei decenni successivi. Per fare alcuni esempi: narcisismo patologico e manie di grandezza ne *Il denaro* di Zola; cleptomania in *Al Paradiso delle Signore*, e schizofrenia o addirittura psicopatia ne *La bestia umana*, entrambi di Zola, ne *L'uomo senza qualità* di Musil e ne *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Stevenson; ritiro sociale in *Controcorrente* di Huysmans e *La montagna incantata* di Mann; Sindrome di Peter Pan e Bovarismo in *L'educazione sentimentale* e *Madame Bovary* di Flaubert; disturbi ossessivi compulsivi ed epilessia in Dostoevskij (si pensi ad esempio a *Memorie dal Sottosuolo*, a *I demoni* o a *L'idiota*).

Il romanzo, attraverso un medium analitico-sintetico come la scrittura, oggettiva e mostra ai lettori i loro disagi e conflitti interiori (spesso latenti e inconsci) e insegna loro a gestirli. L'avvento dei media elettrici (radio, cinema, televisione) surriscalda ulteriormente il sensorio e l'apparato emotivo dell'individuo. Il periodo che va dal 1915 alla fine degli anni '80 è caratterizzato in Occidente dall'esplosione della violenza bellica, delle rivoluzioni, delle rivolte giovanili, della criminalità urbana; è il periodo in cui il serial killer/psicopatico (ossia la massima espressione dell'incapacità di controllare i propri impulsi) diventa una delle figure simboliche più popolari; è il periodo in cui si diffondono definitivamente le discipline dello studio della mente (psicologia, psicoanalisi, psichiatria) e gli spazi di reclusione per coloro considerati incapaci di controllarsi (manicomi e ospedali psichiatrici) frutto di una necessità via via più stringente di dare un nome ai sempre più diffusi disturbi mentali e di recuperare un'armonia interiore perduta. La progressiva maggiore centralità che assumono tali discipline mostra anche il parziale fallimento dei tradizionali istituti dell'educazione all'autocontrollo (famiglia, scuola, lavoro); e anche dell'immaginario in quanto la scrittura, in piena era elettrica, sembra non essere più in grado di svolgere quella funzione analitica e poi sintetica volta a limitare il surriscaldamento emotivo prodotto dai media elettrici e a trovare una mediazione tra i frammenti sparsi della propria interiorità.

Questo è dimostrato anche dalla preminenza che, a partire dagli anni '60 del '900, assume la psichiatria rispetto alle altre discipline della mente in quanto presume di poter classificare ogni aspetto della psiche e, se serve, curarla. In quel decennio, lo psichiatra americano Robert Spitzer lavora ad un immane progetto di classificazione delle patologie mentali che poi, nel 1980, sarebbe sfociato nella pubblicazione del DSM-III, il *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali* che da quel momento diventerà la "bibbia" della psichiatria americana. Il progetto di ingegnerizzazione della mente che vuole realizzare Spitzer comporta la messa a punto di una lunga serie di *checklist*, da sottoporre ai cittadini attraverso una massiva somministrazione di questionari, capaci di individuare chiaramente i tratti distintivi di ogni tipo di disturbo mentale. Stando a questi nuovi protocolli emerge che più del 50% degli americani in quel periodo soffre

di almeno un disturbo mentale. Il DSM III ha un successo enorme. Insieme alla sua edizione riveduta e corretta vende più di un milione di copie, e gli acquisti fatti da comuni cittadini superano di gran lunga quelli eseguiti dagli addetti ai lavori tanto che a un certo punto, in circolazione ci sono più copie del DSM che psichiatri. Il DSM III diventa un manuale di 494 pagine mentre quelli precedenti (DSM I e DSM II) non superavano le 140. E in esso sono diagnosticati 265 disturbi mentali mentre nel DSM I solamente 106. Niente di meglio, dunque, per una società che si sentiva sull'orlo di una crisi di nervi, che un manuale che promette di identificare qualsiasi forma di disagio o devianza. Non più la psicoanalisi, un procedimento da intellettuali, troppo olistico, che vuole ricostruire un processo mentale storico, non promette miglioramenti immediati, né cure definitive ma solo una triste convivenza con traumi e nevrosi. Meglio la psichiatria che definisce chiaramente l'eziologia dei disturbi mentali (uno squilibrio chimico nel cervello), sa classificarli (DSM) e promette una cura efficace (senza il fastidio di dover ricordare i traumi dell'infanzia) almeno per eliminare i sintomi più immediati: è cominciata l'era degli psicofarmaci⁵. A partire dal 1980 il consumo di psicofarmaci (soprattutto di antidepressivi e antipsicotici) in America è aumentato esponenzialmente fino ad arrivare al boom degli anni '90 e 2000. Nel frattempo, l'ultima edizione del DSM, la quinta, ha superato le 1000 pagine. Psichiatria e psicofarmaci danno la sensazione di poter finalmente controllare a piacimento la propria interiorità: catalogare il disturbo, isolarlo, e una pillolina magica per eliminarlo.

Sembra quasi un gioco: monitorare ferreamente i propri livelli di emotività e, se a un certo punto ci si accorge che la barra è diventata rossa, andare alla ricerca di "energie positive" per riequilibrarla.

La psiche come campo di battaglia

Le più recenti indagini statistiche sulla salute mentale in Italia ci offrono una serie di dati preoccupanti:

1. Nel triennio 2021-2023 le diagnosi di disturbi mentali sono aumentate del 28% con un vero e proprio boom di ansia e depressione⁶;
2. Dal 2017 al 2023, si è verificato un aumento costante del 2% l'anno dei consumi di psicofarmaci con circa 8 milioni di consumatori⁷. Solo di antidepressivi si

⁵ F. Tarzia, E. Ilardi, *Spazi (s)confinati. Puritanesimo e frontiera nell'immaginario americano*, Manifestolibri, Roma 2015.

⁶ N. Ronchetti, "In 3 anni aumento del 28% di disturbi mentali". Ma vanno in fumo le intese per alzare i fondi, «il Fatto Quotidiano», 18/2/2024, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/02/18/aumento-disturbi-mentali-ma-vanno-in-fumo-le-intese-per-alzare-i-fondi/7449455/>, ultimo accesso 30/10/2025.

⁷ *Psicofarmaci, Tobia a Porta a Porta*: "Dal 2017 a oggi, aumento costante del 2% l'anno dei consumi", 24/3/2023, <https://www.federfarma.it/Edicola/Filodiretto/VediNotizia.aspx?id=24725>, ultimo accesso 30/10/2025; *Psicofarmaci: in Italia secondo Eurispes il consumo è costante (1 adulto su 5)*, 24/5/2024, <https://www.aboutpharma.com/business-e-mercato/psicofarmaci-in-italia-secondo-eurispes-il-consumo-e-costante-1-adulto-su-5/>, ultimo accesso 30/10/2025.

spendono oltre 400 milioni di euro all'anno⁸;

3. Nel 2024, oltre 16 milioni di italiani lamentano disturbi psicologici di media e grave entità, con un incremento del 6% rispetto al 2022 soprattutto nella fascia giovanile⁹;
4. La principale fonte di disagio sembra essere il lavoro e questo dato è interessante per il discorso che stiamo portando avanti in questo articolo¹⁰.

Evidentemente il nuovo cambio di paradigma mediale-produttivo da elettrico-industriale a digitale-informazionale ha comportato la necessità di una nuova riconfigurazione del sensorio e dell'apparato emotivo delle persone con conseguenti nuovi squilibri e disagi. La sempre più pervasiva digitalizzazione delle attività umane ha esteso la produzione ad ogni aspetto della vita, comprimendo e accelerando i tempi e mescolando produzione e consumo, tempo libero e tempo di lavoro¹¹. I processi di apprendimento vengono finalizzati alla produzione fin dalla scuola e non terminano mai; allo stesso tempo tutte le tonalità emotive, anche quelle precedentemente relegate al tempo libero, diventano strumenti di produzione soprattutto in ambito comunicativo¹². La competizione tra gli individui aumenta e, di rimbalzo, la necessità di acquisire competenze, conoscenze, di far parte di reti e community. Il sistema sta assumendo i contorni di uno spazio-tempo sempre più "gamificato" in cui le sfide si moltiplicano mano a mano che si avvanza e quindi anche la necessità del giocatore di rinforzare continuamente il proprio personaggio con armi e badge, capacità e reputazione (CFU, Corsi di formazione, stage, partecipazione a eventi, implementazione di skills trasversali, autoformazione). Un personaggio che si va facendo sempre più pubblico: così come la psichiatria catalogava la mente, oggi è necessario continuamente monitorare i livelli performativi del proprio personaggio pubblico che, con l'avvento dei *social*, ha visto ridurre drasticamente la propria dimensione privata.

In questo gioco al massacro è chiaro che molti non reggano: ansia, stress, depressione, sindromi bipolari, deficit di attenzione, sindromi paranoiche, *burnout*, fatica cronica, ritiro sociale sono tutti disturbi mentali sempre più diffusi negli ultimi anni; allo stesso modo si sono popolarizzati recentemente, soprattutto tra i giovani e grazie anche al moltiplicarsi sui *social* di *mental coach* e di psicologi *influencer*, quei termini scientifici che descrivono ormoni e neurotrasmettitori: serotonina, adrenalina/epinefrina, melatonina, endorfina,

⁸ *Farmaci. Si spendono oltre 400 mln l'anno per gli antidepressivi. Nel Centro Italia record dei consumi, Toscana in testa*, 19/11/2024, https://www.quotidianosanita.it/scienza-e-farmaci/articolo.php?articolo_id=125742, ultimo accesso 30/10/2025.

⁹ S. Bettoni, S. Carrara, M. Gori, G. Onida, *Salute mentale in Italia: una crisi invisibile*, 10/2/2025, <https://www.stateofmind.it/2025/02/salute-mentale-italia/>, ultimo accesso 30/10/2025.

¹⁰ *In Italia 16 milioni con disagio mentale, in cima i giovani*, https://www.ansa.it/canale_salutebenessere/notizie/sanita/2024/10/07/in-italia-16-milioni-con-disagio-mentale-in-cima-i-giovani_9914c851-a379-4bb7-85fe-810964418aad.html, ultimo accesso 30/10/2025.

¹¹ P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanea*, DeriveApprodi, Roma 2001.

¹² V. Cuzzocrea, E., Ilardi, A. Lovari, *Giovani e immaginari. Rappresentazioni e pratiche*, Meltemi, Milano 2022.

cortisolo. Visto che il sistema economico-sociale non sembra, per il momento modificabile, è la mente che diviene il campo di battaglia in cui l'individuo "gioca" la sua partita nella vita, cercando di manovrare emozioni, impulsi, ormoni, neurotrasmettitori e pasticche.

E l'immaginario?

Che la salute mentale sia diventata un'ossessione all'alba del terzo millennio è dimostrato dalla proliferazione di *teen drama*, soprattutto negli ultimi dieci anni. L'adolescenza in quanto periodo della vita in cui bisogna imparare a gestire le proprie emozioni e i propri impulsi diventa simbolica di tutte le altre età dell'esistenza nel momento in cui il sistema neocapitalista ci vuole, sempre e allo stesso tempo, adolescenti (consumatori e continuamente adattabili alle novità) e adulti (produttori rispettosi delle regole). Come fa notare Mario Garzia¹³ a partire dagli anni 2000 si assiste anche a un forte aumento della figura dello psicoterapeuta all'interno delle narrazioni seriali, soprattutto serie tv ma anche nel cinema: segno che nemmeno la psichiatria e i farmaci riescono più a risolvere i disagi psichici della contemporaneità.

Se è vero, come si diceva in precedenza, che il neocapitalismo informazionale riesce a trovare una sua legittimazione simbolica attraverso un uso sempre più pervasivo di strumenti di gamification, è quanto meno sorprendente il fatto che proprio il videogame, forse il più importante medium per l'intrattenimento degli ultimi 30 anni, sia stato così poco studiato (soprattutto in ambito sociologico) nella sua capacità di rappresentare o gestire i disagi mentali e gli squilibri psichici.

Giocare con le emozioni

Quasi per trovare conferme alla rigida dicotomia huizinghiana tra gioco e lavoro, tra serio e faceto, la diffusione del *videogame* ha coinciso con alcuni fattori interessanti: un lungo periodo di pace mondiale (soprattutto occidentale) che ha deresponsabilizzato l'individuo¹⁴ con la leva obbligatoria abolita da molti Paesi, l'innalzarsi dell'età pensionabile e la difficoltà di trovare lavoro fino spesso ai 30 anni, hanno spostato l'asticella dell'età adulta un po' più in là¹⁵. Contemporaneamente, il paradigma tecnologico-informazionale ha ridotto la nostra capacità di attenzione e spostato l'interesse su forme mediali elettrico-digitali, dall'ingresso della TV nelle case fino all'utilizzo massivo di molteplici strumenti di estensione del nostro corpo e delle nostre capacità¹⁶, passando

¹³ Tesi di dottorato in Epistemologia, Filosofia, Scienze Umane in corso di redazione presso l'Università di Cagliari intitolata *L'emersione della rappresentazione della psicoterapia nell'immaginario della serialità televisiva americana. Un'interpretazione simbolica*.

¹⁴ Interessante notare come il periodo più nero dell'industria del videogioco coincida con il riaffacciarsi dello spauracchio di una Guerra Mondiale.

¹⁵ A. Ceccherelli, *Oltre la morte. Per una mediologia del videogioco*, Liguori, Napoli 2007.

¹⁶ M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York 1964 (trad. it. E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008).

per le prime *console* domestiche di videogiochi e i *Personal Computer*. In questo contesto di immaturità costante e di estensione tecnologica ha proliferato il videogioco, vero connubio e punto di incontro di queste due tendenze parallele e che le ha in un certo senso anticipate, manifestate, globalizzate in una mediasfera quanto mai condivisa trasversalmente a tutte le latitudini.

Nella democratizzazione mediale operata dal videogioco è quasi inevitabile che esso si ponga come nuovo strumento, in sostituzione del romanzo (che viene inglobato, masticato e rimescolato dalle regole di ingaggio del videogioco), che tenta di mediare tra problemi psichici e salute mentale, spesso venendo additato come la soluzione a tutti i mali¹⁷. Dopotutto, il videogioco è il medium che ha consentito di operare per la prima volta un controllo effettivo sull'andamento delle vicende narrative: non a caso la periferica di *input* da *joystick* è diventata negli anni *joypad* e ormai prende comunemente il nome di *controller*. Il gioco digitale offre una possibilità di fuga dalla realtà in un mondo a nostra scelta, scelta che si è ampliata esponenzialmente negli ultimi venti anni con un mercato tanto saturo da fagocitare se stesso¹⁸, mondi in cui non solo possiamo rifugiarci ma su cui possiamo operare un controllo spesso totale: si pensi ai gestionali come *SimCity* (Maxis, 1989-2024), *Cities: Skylines* (Colossal Order, 2015), *Civilization* (Firaxis Games, 1991-2025) spesso chiamati anche “god games”. Il giocatore diventa un dio, un protagonista, un attore attivo nelle dinamiche del gioco che – senza avere sempre le velleità di proporre una narrazione – offre la garanzia di avere un controllo su tutto ciò che accade.

Spesso questa caratteristica viene sfruttata per proporre un campo di allenamento sicuro in cui sperimentare. La sperimentazione e la speculazione, dopotutto, sono alla base del videogioco e dell'immaginario¹⁹, in ogni ambito: dall'esercizio fisico all'addestramento militare, passando per l'ambientalismo e l'attivismo politico. Il videogioco si pone quindi sia come strumento di controllo e di escapismo, sia come palestra di allenamento a un mondo capitalistico attuale che già si appoggia pervasivamente su strutture di gestione e governo estremamente ludificate: ore e ore di gioco preparano, attraverso il completamento di *quest* e *task* secondarie, al lavoro di impostazione postfordista, tanto che molti dei videogiochi più popolari dell'ultimo decennio sono stati gli *open world* carichi di elementi secondari da ripetere quasi in eterno come *Horizon Zero Dawn* (Guerilla Games, 2016), *Death Stranding* (Kojima Productions, 2019), *Red Dead Redemption II* (Rockstar Games, 2018) oppure giochi di vera e propria simulazione lavorativa come *Stardew Valley* (ConcernedApe, 2016), la serie *Farming Simulator* (GIANTS Software, 2008-2025) o *Animal Crossing: New Horizons* (Nintendo EPD, 2020). In questo senso,

¹⁷ B.J. Abraham, *Digital Games After Climate Change*, Palgrave Macmillan, Cham 2022; J. McGonigal, *Reality Is Broken. Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*, Penguin, New York 2012.

¹⁸ C. Viejobueno, *The 2025 Video Game Bubble: What can the Industry learn from Hollywood?*, 18/3/2025 <https://www.linkedin.com/pulse/2025-video-game-bubble-what-can-industry-learn-from-carlos-77qlf>, ultimo accesso 30/10/2025.

¹⁹ P. Frelik, *Power Games. Towards the Rhetoric of Energy in Speculative Video Games*, «Er(r)Go. Theory–Literature–Culture», (2022), n. 44, pp. 74-94.

è interessante sottolineare l'analogia tra la definizione di gioco codificato, inteso come sistema di regole²⁰, e la combinazione tra incremento di burocratizzazione della società e convergenza verso il paradigma tecnologico-informazionale che rende le nostre vite sempre più quantificate e soggette alle dinamiche computerizzate di *app* e periferiche. Ciò ha portato ad analizzare la società come un sistema ludificato o persino ludico²¹, con la diffusione di strumenti come la gamification²² che oggi vengono utilizzati in moltissimi ambiti dal *marketing* al governo politico (ad esempio in Cina). La *gamification*, d'altronde, risponde perfettamente alle esigenze opposte di stimolo e controllo di emozioni e impulsi del capitalismo informazionale.

L'estrema necessità dell'individuo contemporaneo di tenere sotto controllo i propri impulsi ed emozioni si riflette in una costante crescita negli ultimi anni della misurabilità della salute mentale anche all'interno degli stessi videogiochi, fino alla nascita di veri e propri sistemi di meccaniche di gioco. Parliamo dalla barra della sanità mentale in titoli come *Don't Starve* (Klei Entertainment, 2013) fino ad arrivare alla stessa lucidità, utilizzata come elemento di gioco in *Bloodborne* (FromSoftware, 2015). In realtà, il videogioco, soprattutto a partire dagli anni '90, ha sempre previsto la messa in campo sia di capacità razionali che di tonalità emotive-istintuali, se escludiamo i generi basati esclusivamente sulla destrezza oculo-manuale che eccitano quasi esclusivamente le seconde. Il successo di titoli come *The Last of Us* (Naughty Dog, 2013), nonché dell'omonima serie TV, evidenzia come le componenti emotivo-istintuali e la sfera psicologica siano diventate un elemento ricercato dai giocatori all'interno delle opere, prediletto rispetto ad altre componenti di gioco. In questa sua dicotomia tra stimoli emotivi e la necessità di inserire il giocatore in un contesto controllato (e controllabile), il videogioco si pone come una potente ri-mediazione tra psicologia e psichiatria, tanto che il suo utilizzo nei percorsi riabilitativi è noto (e frutto di numerose controversie tra gli approcci tradizionalisti e gli eccessivi entusiasmi dei progressisti). Nel videogioco è possibile controllare le emozioni violente, come in *Undertale* (Fox, 2015), o perdere tempo per evitare il conflitto come in *Dishonored* (Arkane Studios, 2012), sperimentando così modalità di interazione uomo-macchina che possono trovare applicazione anche nei rapporti sociali. Il focus sulla psiche, si è detto, non è una novità recente per il medium: da sempre il videogioco ha rappresentato al suo interno elementi della sfera dell'immaginario legata alla psicologia, tra abbandoni, lutti, conflitti o traumi. Solo di recente però questo ha raggiunto una maturità tale da permettere a giochi come *Hellblade: Senua's Sacrifice* (Ninja Theory, 2017) di essere apprezzati e ben recepiti dal pubblico, anche grazie alla già menzionata diffusione di disturbi psichici in tutte le fasce della popolazione.

²⁰ K. Salen, E. Zimmerman, *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, MIT Press, Boston 2004.

²¹ J. Raessens, *The Ludification of Culture*, in M. Fuchs, S. Fizek, P. Ruffino, N. Schrape (a cura di), *Rethinking Gamification*, Meson Press, Lünenburg 2014, pp. 91-114.

²² I. Bogost, *Gamification is Bullshit*, «The Atlantic», 9 agosto 2011, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/08/gamification-is-bullshit/243338/>, ultimo accesso 30/10/2025; S. Deterding, D. Dixon, R. Khaled, L. Nacke, *From Game Design Elements to Gamefulness. Defining Gamification*, in *Proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference. Envisioning Future Media Environments*, «MindTrek», XI (2011), pp. 9-15.

Il rapporto tra psicologia e videogiochi si estende ben al di là del semplice consumo di massa: sia la branca dei *game studies* in accademia, multisfaccettata e multidisciplinare per sua stessa natura, che i metodi produttivi della filiera prendono fortemente in considerazione le teorie psicologiche, fino alle neuroscienze per approcciare il videogioco. Lo studio del medium si compone così di tanti elementi derivanti dalla psicologia, con alcuni dei più eminenti teorici del *gaming* che provengono proprio da questa disciplina. Tuttavia, le contaminazioni più interessanti si hanno sul lato della filiera produttiva, con tecniche talvolta poco etiche che fanno leva su bisogni e ricompense, studiate appositamente per mantenere il giocatore più possibile attaccato allo schermo (ignorando la concorrenza) e facendolo spendere²³. Questo ha sicuramente messo il videogioco in cattiva luce, sia nell'opinione pubblica, che tende a demonizzarlo alla prima occasione²⁴, che nel rapporto con altri media. Dopotutto, completare un videogioco richiede moltissime ore e impegno: spesso un singolo titolo può durare come 7 o 8 stagioni di una serie TV da 10 episodi di un'ora l'uno, ponendo il medium videoludico in diretta competizione con tutti gli altri media per la conquista del tempo degli individui, vera e propria moneta di scambio dei nostri tempi²⁵.

Uno dei segreti del successo del videogioco nasce proprio dall'approccio, studiato a tavolino nel processo creativo, che spesso lo vede assimilato al concetto di arte ma che in realtà – almeno nella maggior parte dei casi, in tutti quei titoli che raggiungono il mercato – è soltanto un prodotto derivato da ricerche sulla UX (*User Experience*) per garantire la maggior vendibilità possibile. Un approccio che ripaga, perché il successo del videogioco si deve anche al fatto che si ha la sensazione di controllo, di progressione, di miglioramento costante, una sensazione che anche la psicoterapia ti regala piano piano. Si pensi al successo dei vari *Dark Souls* (FromSoftware, 2011) e la conseguente ascesa del genere *soulslike*: la sensazione di avere controllo sulle possibilità di successo, derivanti solo dalla quantità di allenamento e di miglioramento personale, è una delle chiavi di questo genere videoludico così diffuso e apprezzato.

In conclusione, è possibile affermare che il videogioco sia un efficace strumento di controllo di impulsi ed emozioni e, quindi, anche di cura di eventuali disturbi mentali? La risposta è sì se non si piega alle logiche della *gamification* che stanno ristrutturando i nostri sistemi economici, formativi, e perfino politico-istituzionali. Si tratterebbe di investire su trame e *gameplay* che non si limitino a implementare una mera *User Experience* basata su una soddisfazione di basso livello istintivo-emozionale (coazione a ripetere, massima performatività del personaggio, competizione estrema, fidelizzazione, fuga dalla realtà, etc.) ma che sviluppi strategie di autoconsapevolezza emozionale e di

²³ Un esempio in tal senso è rappresentato dalle meccaniche dei *lootbox*, mutate direttamente dal gioco d'azzardo e dalle *slot machines*.

²⁴ Sono numerosi gli esempi di politici che, all'indomani di eventi drammatici o di cronaca nera, creano una correlazione forzata con la violenza nei videogame <https://www.youtube.com/watch?v=PHboVKpGiaU>; <https://www.youtube.com/watch?v=55iosglVhn8>, ultimo accesso 30/10/2025.

²⁵ J. Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Gallimard, Paris 1970 (trad. it. G. Gozzi, P. Stefani, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Il Mulino, Bologna 2010).

responsabilizzazione delle proprie azioni nel gioco. Dopotutto, esistono modelli virtuosi come i già menzionati *Undertale*, *Dishonored* o altri: occorre, forse, dare maggiore fiducia a questi approcci e studiarli da molteplici prospettive, per comprendere meglio come il videogioco contribuisca a plasmare virtuosamente i nostri modelli cognitivi e comportamentali.

Bibliografia

- Abraham, B.J., *Digital Games After Climate Change*, Palgrave Macmillan, Cham 2022.
- Baudrillard, J., *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Gallimard, Paris 1970 (trad. it. G. Gozzi, P. Stefani, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Il Mulino, Bologna 2010).
- Campbell, C., *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Basil Blackwell, Oxford 1987 (trad. it. M. Merella, *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Edizioni Lavoro, Roma 1992).
- Ceccherelli, A., *Oltre la morte. Per una mediologia del videogioco*, Liguori, Napoli 2007.
- Cuzzocrea, V., Ilardi, E., Lovari, A., *Giovani e immaginari. Rappresentazioni e pratiche*, Meltemi, Milano 2022.
- Deterding, S., Dixon, D., Khaled, R., Nacke, L., *From Game Design Elements to Gamefulness. Defining Gamification*, in *Proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference. Envisioning Future Media Environments*, «MindTrek», XI (2011), pp. 9-15.
- Elias, N., *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Verlag Haus zum Falken, Basel 1939 (trad. it. G. Panzieri, *Il processo di civilizzazione*, il Mulino, Bologna 1982).
- Frelik, P., *Power Games. Towards the Rhetoric of Energy in Speculative Video Games*, «Er(r) Go. Theory–Literature–Culture», (2022), n. 44, pp. 74-94.
- Fuchs, M., Fizek, S., Ruffino, P., Schrape, N. (a cura di), *Rethinking Gamification*, Meson Press, Lüneburg 2014.
- McGonigal, J., *Reality Is Broken. Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*, Penguin, New York 2012.
- McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York 1964 (trad. it. E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008).
- Raessens, J., *The Ludification of Culture*, in M. Fuchs, S. Fizek, P. Ruffino, N. Schrape (a cura di), *Rethinking Gamification*, Meson Press, Lüneburg 2014, pp. 91-114.
- Ragone, G., *Per la mediologia della letteratura. Dieci saggi*, Aracne, Roma 2019.
- Salen, K., Zimmerman, E., *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, MIT Press, Boston 2004.
- Tarzia, F., Ilardi, E., *Spazi (s)confinati. Puritanesimo e frontiera nell'immaginario americano*, Manifestolibri, Roma 2015.
- Virno, P., *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanea*, DeriveApprodi, Roma 2001.

Sitografia

- Psicofarmaci*, Tobia a Porta a Porta: “Dal 2017 a oggi, aumento costante del 2% l'anno dei consumi”, 24/3/2023, <https://www.federfarma.it/Edicola/Filodiretto/VediNotizia.aspx?id=24725>, ultimo accesso 30/10/2025.
- Psicofarmaci: in Italia secondo Eurispes il consumo è costante (1 adulto su 5)*, 24/5/2024, <https://www.aboutpharma.com/business-e-mercato/psicofarmaci-in-italia-secondo-eurispes-il-consumo-e-costante-1-adulto-su-5/>, ultimo accesso 30/10/2025.
- In Italia 16 milioni con disagio mentale, in cima i giovani*, https://www.ansa.it/canale_salutee-benessere/notizie/sanita/2024/10/07/in-italia-16-milioni-con-disagio-mentale-in-cima-i-giovani_9914c851-a379-4bb7-85fe-810964418aad.html, ultimo accesso 30/10/2025.
- Farmaci. Si spendono oltre 400 mln l'anno per gli antidepressivi. Nel Centro Italia record dei consumi, Toscana in testa*, 19/11/2024, https://www.quotidianosanita.it/scienza-e-farmaci/articolo.php?articolo_id=125742, ultimo accesso 30/10/2025.
- Bettoni, S., Carrara, S., Gori, M., Onida, G., *Salute mentale in Italia: una crisi invisibile*, 10/2/2025, <https://www.stateofmind.it/2025/02/salute-mentale-italia/>, ultimo accesso 30/10/2025.
- Bogost, I., *Gamification is Bullshit*, «The Atlantic», 9 agosto 2011, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/08/gamification-is-bullshit/243338/>, ultimo accesso 30/10/2025.
- Ronchetti, N., “In 3 anni aumento del 28% di disturbi mentali”. Ma vanno in fumo le intese per alzare i fondi, «il Fatto Quotidiano», 18/2/2024, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/02/18/aumento-disturbi-mentali-ma-vanno-in-fumo-le-intese-per-alzare-i-fondi/7449455/>, ultimo accesso 30/10/2025.
- Viejobueno, C., *The 2025 Video Game Bubble: What can the Industry learn from Hollywood?*, 18/3/2025 <https://www.linkedin.com/pulse/2025-video-game-bubble-what-can-industry-learn-from-carlos-77qlf>, ultimo accesso 30/10/2025.

Ludografia

- Arkane Studios, *Dishonored*, Bethesda Softworks, 2012.
- Colossal Order, *Cities: Skylines*, Paradox Interactive, 2015.
- ConcernedApe, *Stardew Valley*, Chucklefish, 2016.
- Fox, T., *Undertale*, Toby Fox, 2015.
- FromSoftware, *Dark Souls*, Bandai Namco Entertainment, 2011.
- FromSoftware, *Bloodborne*, Sony Computer Entertainment, 2015.
- Guerrilla Games, *Horizon Zero Dawn*, Sony Interactive Entertainment, 2016.
- Klei Entertainment, *Don't Starve*, Klei Entertainment, 2013.
- Kojima Productions, *Death Stranding*, Sony Interactive Entertainment, 505 Games, 2019.
- Maxis, *SimCity*, Maxis, 1989.
- Naughty Dog, *The Last of Us*, Sony Computer Entertainment, 2013.
- Ninja Theory, *Hellblade: Senua's Sacrifice*, Ninja Theory, 2017.
- Nintendo EPD, *Animal Crossing: New Horizons*, Nintendo, 2020.
- Rockstar Games, *Red Dead Redemption II*, Rockstar, 2018.

Indice dei nomi

- Abraham, Ben 241, 244
Adorni, Daniela 7, 12, 125, 127, 130-131, 135, 140, 143-146
Agosti, Silvano 30, 35-36, 161
Ahmed, Sara 177, 181
Alberti, Barbara 172
Alfano, Vincenza 186, 194-195
Alovisio, Silvio 17, 23, 35
Amadori, Simona 130, 143
Amelio, Gianni 51
Amorcida, Pedro 89, 91, 96, 98-100
Anderson, Craig A. 227-228, 233
Anderson, Sky LaRell 229, 232
Andreini, Isabella 167
Angioni, Stefano 13, 171
Anselmi, Tina 141
Antichi, Samuel 89, 98
Antonicelli, Franco 67, 75
Antonioni, Michelangelo 8, 26
Aprà, Adriano 161, 168
Arbore, Renzo 70
Archibugi, Francesca 8, 171-172, 174, 177, 183
Armstrong, Dan 200, 207
Arnold, William 113-114, 118-119, 123
Artaud, Antonin 26, 35
Aschieri, Giuseppe 63
Avogadro, Mauro 54

Babini, Valeria 69, 75, 89, 98, 194-195
Baker, John 154
Bandirali, Simone 185, 195
Barini, Giulia 40
Barnett, Anthony 86-87
Barnouw, Erik 44, 48
Baruchello, Giancarlo 49, 53
Basaglia, Franco (1924-1980) 11-12, 26, 30, 33, 38-40, 49, 52, 57-58, 62, 64-66, 71, 74, 90, 128, 130, 135, 172, 198, 200-202, 204, 216
Basaglia, Franco (nipote) 11, 25
Battaglino, Maria Teresa 130, 133-135, 138-141, 143-144
Baudrillard, Jean 243-244
Beck, Ulrich 158, 160
Bellinvia, Tindaro 200, 207
Bellocchio, Marco 13, 30, 35-36, 106, 161, 163, 165-166, 168-169
Bencivenga, Mario 26
Benigni, Roberto 175, 183
Berengo Gardin, Gianni 8, 28, 35, 57, 90, 98
Bernabei, Ettore 62, 72
Bernardi, Sandro 161, 168
Bertetto, Paolo 17, 22-23
Berton, Mireille 17, 23
Bertozzi, Marco 45, 48, 201, 207
Bettini-Barnes, Francesca 166, 168
Bing, Wang 200, 208
Bisoni, Claudio 175, 181
Bizzari, Valeria 125, 145
Boccacini, Gabriele 135, 144
Bogost, Ian 242, 245
Bollea, Giovanni 71
Bolognini, Mauro 13, 103-104, 106-112
Bonsaver, Guido 176, 182
Bontempelli, Massimo 106
Borelli, Lyda 22
Borgna, Eugenio 198, 207
Borini, Marisa 176
Borsani, Ambrogio 187, 191-192, 195
Boscarol, Matteo 198, 207
Bosé, Lucia 98
Bowman, Nicholas David 227, 233
Braibanti, Aldo 50-51, 59
Braidotti, Rosi 171, 181
Brajnik, Ivan 204

- Brayn, Richard 152
 Brecht, Bertolt 74, 81, 90
 Breton, André 94, 99-101
 Brignoli, Francesca 98-99
 Brilli, Nancy 187
 Brodesco, Alberto 202, 207
 Bronson, Charlie 150, 160
 Brontë, Charlotte 93, 99, 101
 Brook, Clodagh J. 161, 168
 Browne, William Alexander Frances 152, 160
 Bruni Tedeschi, Valeria 13, 171, 175-176
 Buday, József 229, 233
 Bueno, Antonio 53
 Buratti, Chiara 206-207
 Buscemi, Francesco 96, 99
 Bushman, Brad J. 227-228, 232
 Busni, Simona 164, 168
 Butler, Judith 181-182
- Caccia, Matteo 197
 Cage, John 50
 Caillois, Roger 220, 233
 Calvino, Italo 197, 207
 Camboni, Daniela 225
 Campbell, Colin 236, 244
 Campo, Cristina 49
 Cancrini, Maria Grazia 125, 144
 Canosa, Romano 89, 99
 Cao, Claudia 12, 149
 Cappelli, Cristina 130, 135, 144
 Carboni, Massimiliano 202, 208
 Cardinale, Claudia (Claude Joséphine Rose) 172
 Carella, Antonio 135
 Carluccio, Giulia 10-11, 17
 Carnelutti, Valentina 173
 Carniti, Ettore 192-193, 195
 Caro Rodríguez, Immaculada 93, 99
 Carr, Brown David 151, 160
 Carrara, Giuseppe 90, 99, 239, 245
 Carrino, Candida 69, 76, 92, 99
 Casagrande, Domenico 43, 65
 Castel, Lou 163
 Castelnuovo, Nino 186
 Cau, Maurizio 202, 207
 Caughie, John 80-81, 87
 Cavagna, Cristiana 132, 144-145
 Cavallotti, Diego 11-12, 35, 37-38, 48
 Cavani, Liliana 13, 89-93, 95-96, 98-101
 Ceccherelli, Alessio 240, 244
 Celentano, Adriano 187
- Celestini, Ascanio 200, 208
 Celli, Silvio 40
 Cerati, Carla 8, 28, 35, 57, 90, 98-99
 Cervini, Alessia 161, 165, 168-169
 Cescon, Michela 162
 Chaplin, Charlie 26
 Charcot, Jean-Martin 19, 22, 25, 92, 99, 162, 168
 Chesler, Phyllis 125, 145
 Chianese, Gloria 132, 144
 Chiò, Adriano 17, 23
 Cima, Laura 134, 144
 Cinato, Ada 132, 144-145
 Cirri, Massimo 197, 199, 204, 207
 Clément, Catherine 164, 168
 Clifford, Graeme 13, 113-115, 117-118, 123
 Clifford, James 107, 111
 Clooney, George 173
 Cobain, Kurt 113, 115, 118
 Cogliati Dezza, Maria Grazia 202-204, 207
 Cometa, Michele 90, 99
 Conti, Adalgisa 191
 Conticelli, Lorenzo 232
 Cooke, Lez 80-81, 87
 Cooper, David 57, 83, 85
 Cordio, Francesco 202
 Cortellessa, Andrea 50, 185, 195
 Corti, Maria 185
 Costa, Corrado 51
 Costanzo, Maurizio 140-141, 186
 Coster, Boris 150, 160
 Cottino, Linda 139, 144
 Courtés, Joseph 42, 48
 Cox, Jessica 93, 99
 Creeber, Glen 79, 82, 87
 Crosignani, Annibale 128
 Crossley, Nick 77-78, 87
 Cuzzocrea, Valentina 239, 244
- D'Alessandro, Luciano 27, 35, 139
 Dagna, Stella 17, 23
 Dalcò, Luca 232
 Dall'Asta, Monica 50-51, 59
 Dall'Olio, Mario 21, 23
 Dalla, Lucio 62, 76, 95, 130, 143, 185-187
 Dalser, Ida 13, 162, 164, 168
 Darvesh, Nazia, 226, 233
 Davison, Carol Margaret 94, 99
 De Bernardi, Tonino 136, 138-139
 De Donà, Marco, 134
 de Gaudemar, Martine 165

- De Lillo, Antonietta 13, 186, 189-190, 196
 Debernardi, Augusto 204
 Debord, Guy 54
 Debussy, Claude 89, 97
 Del Giudice, Giovanna 204
 Delcourt, Léona 94-95
 Deleuze, Gilles 111-112
 Delfabbro, Paul H. 226, 233
 Dell'Acqua, Peppe 74-75, 202-204, 207
 Della Casa, Stefano 135, 144
 Demichelis, Claudia 202, 207
 Depardon, Raymond 33, 36
 Deren, Maya 37, 47-48
 Desai, Suki 159-160
 Deterding, Sebastian 242, 244
 Di Gianvito, Lavinia 224
 Di Mascio, Anna 139, 144
 Di Palma, Carlo 172, 183
 Diacono, Mario 53
 Dickens, Charles 178
 Didi-Huberman, Georges 92, 99, 162, 168
 Distefano, Giovanni Vito 7
 Doane, Mary Ann 161, 168
 Donnelly, Joe 232
 Dostoevskij, Fëdor 237
 Dottorini, Daniele 199, 207
 Dreyer, Carl Theodor 166
 Drotner, Kirsten 224, 233
 Duchamp, Marcel 50
 Dunleavy, Trisha 81, 87
 Dunn, Nell 81
- Eco, Umberto 174-175
 Elias, Norbert 235, 244
 Elkann, Ginevra, 176, 183
 Ellena, Liliana 131, 144
 Emilia (ex degente dell'ospedale psichiatrico) 136, 138-139
 Engels, Friedrich 235
 Epstein, Jean 166-168, 199, 207
 Ernst, Max 50
 Esopo 219
 Esterson, Aaron 77, 82-83
 Evangelisti, Valerio 54
- Fabiani, Fabiano 72
 Faenza, Roberto 13, 185-186, 191-194, 196
 Fago, Amedeo 74
 Fakhoury, Walid 121, 123
 Falcone, Ilaria 197, 207
- Falconetti, Renée 166
 Falzoni, Giordano 54
 Farassino, Alberto 17, 20, 23
 Farmer, Edith 114
 Farmer, Frances 13, 113-114, 116, 118-119
 Farnetti, Monica 92, 100
 Febo Mari (Alfredo Giovanni Leopoldo Rodriguez) 19
 Fedeli Bernardini, Franca 216
 Fellini, Federico 103, 112
 Ferguson, Christopher J. 228, 233
 Ferraino, Giuliana 225
 Ferrari, Manuela 221, 230-231, 233
 Festi, Roberto 96, 99
 Fiori, Laura 130, 145
 Fiorino, Vinzia 7, 67, 75, 92, 99, 189, 195, 198, 207
 Fischietti, Felice 136
 Flaubert, Gustave 237
 Fofi, Goffredo 44, 48
 Foot, John 35, 62, 65, 69, 74-75, 89-90, 99
 Forgacs, David 89, 99
 Forman, Miloš 10, 200, 208
 Foucault, Michel 13, 58-59, 90, 92, 99, 104, 107, 112, 116, 119-120, 123, 188, 195, 221, 233
 Foulerton, Harry Percival 154
 Franzinetti, Vicky 131, 133, 144
 Fratolillo, Riccardo 51, 59
 Frelik, Pawel 241, 244
 French, Emma 150, 152, 154-155, 160
 Freud, Sigmund 20, 22, 54, 104
 Friedman, Sam, 175-176, 182
 Fuchs, Mathias 242, 244
 Furedi, Frank 224, 233
- Gabbard, Glen O. 199, 207, 230, 233
 Gabbard, Krin 199, 207, 230, 233
 Galli, Matteo 10
 Gallio, Giovanna 65, 75, 203, 207
 Gallone, Carmine 19
 Gamna, Gustavo 138
 Gance, Abel 18-19
 Gandin, Michele 12, 28, 36, 40-41, 44-46, 139, 141
 Garbo, Greta 113
 Garnett, Tony 12, 77-78, 81-83, 85-87
 Garzia, Mario 240
 Gasparini, Luca 91, 101
 Geller, Jeffrey 121, 123
 Gelli, Bianca 141
 Ghassemi, Marco 233

- Ghiretti, Monica 204
 Gancotti, Patrizia 134
 Gianetto, Claudia 17, 23
 Giannichedda, Maria Grazia 201-202, 208
 Giardina, Carmen 51
 Gilbert, Sandra 93-94, 99
 Gili, Jean Antoine 106, 108, 112
 Gilman, Sander 93-94, 100, 110, 112, 116, 175, 182
 Ginzburg, Natalia 141
 Giolitti, Giovanni 187
 Giorda, Nicoletta 130-132, 145
 Giordano, Barbara 54, 175
 Giordano, Simone 54, 175
 Giorgina (ex degente dell'ospedale psichiatrico) 138
 Giovanna d'Arco 166
 Girina, Ivan 14, 219
 Gissi, Alessandra 132, 144
 Goffman, Erving 90, 92, 99, 193, 195
 Goodyear, Susan 106
 Gould, Glenn 31
 Graziella (ex degente dell'ospedale psichiatrico) 140
 Greimas, Algirdas Julien 42, 48
 Griffith, George 154-155
 Grifi, Alberto 12, 49-51, 53-59
 Grio, Ruggero 133
 Grob, Gerald 120, 123
 Guareschi, Carlo 125, 145
 Guarnieri, Ennio 110
 Gubar, Susan 93-94, 99
 Guerra, Elda 13, 119, 132, 144, 240
 Guglielmi, Marina 7, 56-57, 59, 92-93, 95, 99, 174, 182, 200-203, 208
 Guida, Ernesto 74
 Guidi, Rachele 162
 Guzzo, Eleonora 180, 182

 Hack Tuke, Daniel 149, 160
 Hales, Barbara 17, 23
 Hamilton, John R. 149, 152, 160
 Harpin, Anna 151-152, 155, 160
 Harrison, Lieta 125, 144
 Heilbrun, Carolyn 165, 168
 Hepburn, Audrey 113
 Hill, John 82, 84, 86-87, 113, 121, 123, 240, 244
 Hollingshead, August B. 204
 Holmberg, Christopher 109, 112
 Huizinga, Johan 220, 224, 233

 Hume, Beverly A. 94, 100
 Huysmans, Joris-Karl 237

 Iacoli, Giulio 95, 100
 Iacovone, Luca 197, 208
 Iandelli, Cristina 172, 174-175, 182
 Ilardi, Emiliano 14, 235, 238-239, 244
 Ishizuka, Karel L. 37, 42, 48
 Iuliano, Fiorenzo 13
 Iyer, Srividya N. 233

 Jamil, Selina 94, 100
 Jandelli, Cristina 95, 100, 161-163, 167, 169
 Jane, Topsy 82
 Jannelli, Corrado 137
 Jervis, Giovanni 66
 Johnson, Greg 94, 100
 Jordan, Gerald 233
 Jourdan, Clara 130, 145

 Keaton, Buster 26
 Kennedy Martin, Troy 80-81, 87
 Kilburn, John 228, 233
 King, Daniel L. 226, 233
 King, Jeanette 94, 100,
 Kirby, Lynne 17, 23
 Klein, Steve 159

 La Venia, Giuseppe 225
 Lachance, Chantelle C. 233
 Ladimer, Bethany 94, 100
 Laing, Ronald 12, 77-78, 82-83, 85, 87
 Lal, Shalini 233
 Lamberti Zanardi, Federica 177-178, 182
 Lasagno, Davide 128-129, 145
 Lebel, Jean-Jacques 50
 Lehman, Boris 26
 Leoncavallo, Ruggero 163
 Leone, Sergio 30
 Leonetti, Beppe 198
 Lepine, Viviane 94, 100
 Levi, Jonathan 150, 152, 154-155, 160
 Levi, Primo 45, 90
 Licciardello, Annamaria 51, 59
 Lichtenstein, Olivia 151, 160
 Light, Allie 33, 36, 232
 Lischi, Sandra 95, 100
 Litvak, Anatole 200, 209
 Loach, Ken 12, 77-78, 80-82, 84-87
 Lomax, Kim 150, 160

- Lombardo Radice, Marco 8
 Longo, Giuseppe 7, 40
 Lucamante, Stefania 13, 171
 Luciano (ex degente dell'ospedale psichiatrico) 95, 97-98
 Luciano, Giuseppe 27, 128, 145
 Lupo, Alberto 67
 Lussana, Fiamma 133, 145

 Mackenzie, David 12, 151, 160
 Maeterlinck, Maurice 89
 Magagnoli, Stefano 125, 129, 145
 Manganelli, Giorgio 192, 195
 Manuali, Carlo 31
 Maraini, Dacia 206-207
 Marano, Francesco 44, 48
 Marazzi, Alina 95, 100-101
 Marcucci, Lucia 53
 Mariani, Andrea 35, 38, 48
 Marinato, Giorgio 69
 Marino, Ignazio 173
 Marinucci, Elena 141
 Mariotti, Luigi 61-63, 66, 187, 194, 201
 Martelli, Pompeo 13, 211, 216
 Martini, Giacomo 91, 100
 Marx, Karl 235
 Masera, Anna 224
 Mastroianni, Marcello 13, 103
 Mastrostefano, Ennio 70
 Mathews, John 86-87
 Mazzanti, Roberta 165, 169
 Mc Cutcheon, Wallace 18
 McGonigal, Jane 241, 244
 McGrath, John 80, 86-87,
 McGrath, Patrick Gerrard 12, 151, 155-157, 160
 McIlwaine, Sarah V. 233
 McKeith, James 157-158
 McLaughlin, Martin 176, 182
 McLuhan, Marshall 240, 244
 Méliès, Georges 18, 20
 Mercer, David 12, 77-78, 81-83, 85, 87
 Mereu, Myriam 12, 197
 Merini, Alda 13, 185-196
 Merleau-Ponty, Maurice 52
 Mezzogiorno, Giovanna 13, 161-168
 Miccini, Eugenio 53
 Migliasso, Angela 141
 Milone, Paolo 191, 195
 Miscuglio, Annabella 55, 59
 Misculin, Claudio 205-206

 Molinari, Cesare 167, 169
 Molinari, Mario 51
 Mollica, Vincenzo 186-187, 195-196
 Monicelli, Mario 29, 180
 Monti, Cristina 17, 22-23
 Morandini, Giuliana 44, 48
 Morandini, Morando 125, 145
 Moro, Aldo 56
 Morris, Pam 94, 100
 Mosca Mondadori, Arnoldo 191-192
 Moscati, Italo 91, 96, 100
 Mourier-Casillb, Pascaline 94, 100
 Munzi, Francesco 199-200, 208-209
 Muschietti, Alfredo 74
 Musil, Robert 237
 Mussolini, Benito 162-163, 166
 Mussolini, Benito Albino 162

 Nannetti, Oreste Fernando 215
 Napolitano, Raffaella 133
 Napolitano, Riccardo 27, 29, 36
 Negro, Camillo 10-11, 17, 19-23, 25-26, 36
 Nella (ex degente dell'ospedale psichiatrico) 138
 Neonato, Silvia 165, 169
 Neri, Vincenzo 25, 35
 Newman, Sidney 79
 Nichols, Bill 198, 208
 Nicholson, Jack 10, 119
 Niemiec, Ryan M. 8
 Nigra, Domenica 133
 Nincic, Vera 233
 Nono, Luigi 31
 Novelli, Diego 62, 76, 141

 O'Healy, Aine 176, 182
 O'Brien, Dave 175-176, 182
 Odin, Roger 42, 48
 Omegna, Roberto 19, 25-27, 36
 Ongaro Basaglia, Franca 28, 35, 45-46, 49, 53,
 57-59, 65, 69, 75-76, 90, 98, 125, 138, 142, 145,
 193, 195, 201, 208
 Orange, William 152, 154
 Orlando, Francesco 107, 112
 Orsini, Bruno 171
 Ortoleva, Peppino 61, 76, 201, 208
 Osbat, Giorgio 12, 26, 28, 37-43, 45-47
 Osborne, John 78
 Ossicini, Adriano 63
 Oxford, Edward 150

- Pabst, Georg W. 199, 209
 Pagani, Amedeo 172
 Palladini, Filippo Maria 7
 Palmese, Massimiliano 51
 Pancheri, Paolo 10, 200, 208
 Paoli, Gino 181
 Papotti, Davide 95, 100
 Papuzzi, Alberto 128, 145
 Parascandolo, Renato 69-70, 72-73, 76
 Parigi, Stefania 161
 Parke, Catherine 114, 123
 Parmiggiani, Claudio 35, 51, 53, 68, 76
 Parry-Jones, William Ll. 157, 160
 Parsons, Anne E. 121, 123
 Pascal, Enrico 128-129
 Pastrone, Giovanni 19
 Paternò, Cristiana 89, 91, 96, 98-100
 Pellegrini, Franca 176, 182
 Peltonen, Pirkko 12, 29, 33-34, 36, 40-41, 43-46, 68, 201, 205, 209
 Percovich, Luciana 126, 145
 Perelli, Luigi 202, 209
 Perkins Gilman, Charlotte 93, 100, 116
 Pesenti Campagnoni, Donata 17, 23
 Petraglia, Sandro 30, 35-36, 161
 Petricola, Elena 127, 130, 143, 145
 Philibert, Nicolas 198, 209
 Pianca, Angela 205, 207
 Piano, Andrea 14, 235
 Piatti, Piera 128
 Pignotti, Lamberto 53
 Pinelli, Tullio 103
 Piovene, Guido 67
 Pirandello, Luigi 90, 161
 Pirella, Agostino 43, 73, 130, 134
 Piro, Sergio 26-27, 35, 68-69, 76
 Pisano, Giorgio 197
 Pitassio, Francesco 10
 Pizzamiglio, Martina 39, 48
 Plath, Sylvia 116
 Poe, Edgar Allan 9
 Porter, Edwin S. 18
 Pregnotato Rotta-Loria, Francesca 132, 144-145
 Priebe, Stefan 121, 123
 Przybylski, Andrew K. 228, 233
 Pulino, Daniele 62-63, 67, 76, 129, 145, 198, 201, 208
 Quadri, Jacopo 28, 36
 Quaquarelli, Lucia 95, 100
 Quaregna, Paolo 134
 Quintiliani, Cinzia 206
 Radhakrishnan, Amruta 233
 Raessens, Joost 242, 244
 Ragno, Tommaso 173
 Ragone, Giovanni 236, 244
 Raimondi Cominesi, Piera 91, 100
 Ramazzotti, Micaela 13, 171, 175-176, 182
 Ramondino, Fabrizia 125, 145-146
 Rasimelli, Ilvano 65
 Ravel, Emilio 63
 Ravesi, Giacomo 96, 100
 Redlich, Frederick C. 204
 Reich, Wilhelm 54
 Reinert, Robert 19
 Resnais, Alain 27
 Rhys, Jean 93, 100-101
 Ricci, Stefano 28, 36
 Riddall, Mike 85-86
 Ridley, Matthew W. 174, 204, 208
 Rimini, Stefania 10-11
 Rinaldi, Adriana 135, 144
 Risi, Dino 172, 179-183
 Roasenda, Giuseppe 19
 Roghi, Vanessa 12, 61, 64, 72, 74, 76, 197
 Rognoni, Carlo 201
 Rosadini, Giovanna 187, 195
 Rosanna (ex degente dell'ospedale psichiatrico) 139-141
 Rose, Nikolas 158, 160
 Rossi, Erika 12, 168, 197-199, 202-207, 209
 Rossi, Veronica 200, 208
 Rossini, Gianluigi 12, 77, 79, 87, 97
 Rota, Nino 29
 Rotelli, Franco 126, 146, 202-205
 Rulli, Stefano 30, 35-36, 161
 Ruspoli, Mario 26, 36
 Sabel, Virgilio 67
 Sabia, Mara 7, 13, 185
 Sachs, Hans 199
 Salati, Roberto 9
 Salen, Katie 242, 244
 Salvante, Martina 127, 146
 Salvatore, Rosamaria 163, 165, 169
 Sandford, Jeremy 81
 Sandulli, Aldo 72
 Sangiorgi, Leonardo 13, 211
 Santambrogio, S. 225

- Sapienza, Goliarda 10, 177, 182
 Saraceno, Benedetto 138
 Sarasini, Bia 165, 169
 Sarti, Renato 197
 Sasso, Chiara 140-141, 146
 Scabia, Giuliano 74
 Scarfone, Marianna 127, 146
 Sconce, Jeffrey 221, 233
 Scott, Ridley 174, 183
 Scull, Andrew 152, 160
 Secchi, Cesare 9, 35
 Segre, Daniele 136-137
 Seligardi, Beatrice 13, 53, 59, 89
 Sermellini, Odoardo 96, 99
 Serra, Gianni 30, 36
 Setaro, Marica 7, 66, 74-76, 127, 146
 Sforza Tarabochia, Alvise 91, 100
 Shah, Jai L. 233
 Sharpe, Jane P. 233
 Shepherd, Jade 152, 160
 Shorter, Edward 116, 123
 Siebert, Renate 125, 146
 Signorelli, Assunta 125-126, 146, 172
 Silvestrini, Maria Teresa 131, 144
 Simi, Giulia 12, 49
 Simiand, Caterina 131, 144
 Simmons, Ann 94, 100
 Simond, Stefan Heinrich 220, 230-231, 233
 Siniscalchi, Raffaele 72
 Slavich, Antonio 26, 35, 42-43
 Sly, Nicola 150, 160
 Smoodin, Eric 17, 23
 Snelson, Tim 77, 79, 82-83, 85, 87
 Sordi, Alberto 180
 Spaak, Catherine 179
 Spatola, Adriano 51
 Spitzer, Robert 237
 Stelliferi, Paola 132, 144
 Stevens, Mark 149, 152, 160
 Stevenson, Robert Louis 237
 Storhoff, Gary, 117-118, 123
 Straus, Sharon E. 233
 Stroman, Duane F. 121, 123
 Stroppiana, Elena 127, 146
 Subrizi, Carla 49-50, 59
 Suits, Bernard 219-220, 222, 232-233
 Sullivan, William Charles 154
 Surace, Stefano 70
 Sut, Sergio 139
 Sutton-Smith, Brian 221-223, 226-227, 233
 Tabor, Davide 7, 12, 61, 67, 76, 125, 127, 129, 131, 135, 140, 143-146
 Tafuri, Lea 191
 Taggi, Paolo 186, 196
 Tallarigo, Paola 91, 101
 Tarsitani, Luca 10, 199-200, 208
 Tarzia, Fabio 238, 244
 Taylor, Pamela 157-158
 Tessari, Roberto 167, 169
 Thelot, Jérôme 94, 101
 Timi, Benito 162
 Tiso, Ciriaco 91-92, 96, 101
 Tobino, Mario 13, 56, 67, 93, 103, 105-109, 111-112, 172
 Todros, Tullia 130, 143
 Tognolotti, Chiara 7, 13, 50, 59, 161, 163, 166, 168-169
 Tommasini, Mario 30, 65-66, 76
 Tomoaki Fujino 198
 Tonella, Alessandra 13, 103
 Tornabuoni, Lietta 136
 Tortonese, Paolo 17, 23
 Tosi, Virgilio 26
 Tosquelles, François 26
 Tourneur, Maurice 9
 Traverso, Enzo 211, 217
 Tremaine, Louis 94, 101
 Tremolada, Emilio 138
 Tricco, Andrea C. 233
 Trintignant, Jean Louis 179
 Tumiat, Corrado 67
 Urso, Simona 131, 144
 Vaccarino, Giacomo 106, 112
 Valeriano, Annacarla 92, 101, 189, 195
 Vallinotto, Mauro 129
 Van Dijk, José 202, 208
 Vasio, Carla 50, 59
 Vecchioni, Roberto 186-187, 195
 Verdiglione, Armando 57
 Verdone, Luca 110, 112
 Vicinelli, Patrizia 12, 49-56, 58-59
 Vittoria (Alexandrina Victoria, Regina del Regno Unito) 150
 Villa, Emilio 50, 52, 59
 Virno, Paolo 239, 244
 Virzi, Paolo 13, 171-172, 174-183, 197, 209
 Visintini, Roberto 65
 Vitti, Monica (Ceciarelli, Maria Luisa) 172

Volpi, Gianni 44, 48

Volponi, Paolo 106

Waites, Kathleen J. 117-118, 123

Wedding, Danny 8

Weinstein, Netta 228, 233

Weiss, Peter 90-91

Wesker, Arnold 78

Whitehead, Anne 151, 160

Wiene, Robert 9-11, 17, 19-23

Williams, Raymond 81

Wilson, Sherryl 83, 87

Wiseman, Frederick 33, 36, 200, 207, 209

Wollen, Peter 86-87

Woods, Angela 151, 160

Yin-Poole, Wesley 232

York, Harry 117

Yurdakul, Selin 93, 101

Zahzah, Abdenour 34, 36

Zanetti, Michele 71, 202, 204

Zanza, Davide 91, 100

Zappoli, Giancarlo 197, 208

Zatterin, Ugo 64

Zavoli, Sergio 8, 12, 28-29, 36, 40-41, 44-46,

62-63, 68, 72, 76, 182, 201, 209

Zecca, Federico 171, 175, 178-179, 181-182

Zimmermann, Patricia Rodden 37, 40, 42, 47-48

Zocca, Umberto 140, 146

Zola, Émile 236-237

Zumaglino, Piera 127, 130-133, 143-144, 146

Le autrici e gli autori

Daniela Adorni insegna Storia e Genere e Storia sociale dell'età contemporanea all'Università di Torino. Negli ultimi anni le sue ricerche si sono concentrate sui processi di deistituzionalizzazione in ambito psichiatrico e sulla storia dell'internamento femminile a partire dal secondo dopoguerra, temi in relazione ai quali è responsabile scientifica di progetti nazionali e locali. Tra le sue più recenti pubblicazioni: (con Davide Tabor) *Soggettività liberate e nuove pratiche di cura. Femminismi e deistituzionalizzazione nel caso di Torino (1968-2000)*, «Genesis», II (2024); (con Davide Tabor) *Women and mental health in Italy: feminism, psychiatry and asylums in 1970s Turin*, «Modern Italy», 2025 (published online); (con Davide Tabor) *Le 150 ore sulla salute delle donne. I corsi dell'Intercategoriale donne a Torino negli anni Settanta*, «LLL-Lifelong Lifewide Learning», XXIII (2025), n. 46.

Stefano Angioni ha conseguito la Laurea triennale in Lingue e Comunicazione con la tesi dal titolo *Othello, di Orson Welles*. Ha conseguito la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature moderne europee e americane con una tesi dal titolo *La scrittura di Michele Mari: sinestesie narrative fra romanzo e cinema* (relatrice Stefania Lucamante, controrelatore David Bruni). Nel corso degli anni ha arricchito il proprio bagaglio professionale come installatore di apparecchiature per la videoproduzione e la didattica e frequentando corsi e laboratori di produzione cinematografica e montaggio presso il CELCAM di Cagliari.

Franco Basaglia, regista, vanta un'esperienza più che ventennale come aiuto-regista di autori quali Alfonso Cuarón, Christopher Nolan, Gus Van Sant, Clint Eastwood, Spike Lee, Harmony Corine. Ha girato e prodotto cortometraggi e documentari su svariate tematiche, dall'immigrazione al lavoro nel mondo della moda, in più occasioni selezionati in festival internazionali come la Mostra del Cinema di Venezia, il Toronto Film Festival e il festival di Annecy. Collabora con la Cineteca di Bologna al recupero e alla digitalizzazione di materiale audiovisivo sulla chiusura delle istituzioni totali e la costruzione di alternative territoriali. È fondatore, insieme ad Alberta Basaglia e Silvia Jop, dell'Archivio Basaglia.

Claudia Cao è ricercatrice di Letteratura inglese all'Università di Cagliari, dove è stata componente dei gruppi di ricerca "Scrivere l'impotenza e la frigidity: crisi di genere dall'Ottocento a oggi" e, "Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti", di cui ha co-curato l'omonimo volume con Marina Guglielmi. È autrice dei contributi monografici *Le riscritture di Great Expectations: sei letture del classico dickensiano* (Mimesis, 2016), *Sorellanze nella narrativa*

femminile inglese tra le due guerre (Morellini, 2018), *I contro-spazi della narrativa di Ian McEwan: teatri, carceri, giardini e altri luoghi* (Aracne, 2022). Fa parte del comitato di direzione di «Between», dove cura la sezione recensioni con Giulio Iacoli e Corrado Confalonieri.

Giulia Carluccio è Prorettrice dell'Università di Torino. Il suo percorso scientifico muove dallo studio delle forme linguistiche ed espressive del cinema e dei media all'attenzione per gli aspetti estetici e produttivi e, non in ultimo, ai rapporti interdisciplinari e intermediali fra la settima arte e le altre discipline. Tra le sue numerose pubblicazioni, le monografie: *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche* (con L. Malavasi, F. Villa, 2015); *Il cinema americano contemporaneo* (con G. Alonge, 2015) e *Il cinema americano classico* (con G. Alonge, 2006); *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto* (2006). È presidente della storica Aiace (Associazione Italiana Amici del Cinema d'Essai) di Torino e collabora con il Museo Nazionale del Cinema.

Diego Cavallotti è professore associato presso l'Università degli Studi di Cagliari, dove insegna Postcinema e Media Education, Teoria e Tecnica del Linguaggio Cinematografico e Linguaggi della Televisione e dei Nuovi Media. È stato coordinatore del Corso di Laurea Magistrale in Produzione Multimediale. I suoi interessi di ricerca riguardano la storiografia del cinema, il cinema e il video amatoriale, il rapporto fra movimenti sociali e produzione audiovisiva, la teoria dell'archivio cinematografico e audiovisivo, la storia del cinema italiano, la storia della televisione italiana e l'archeologia dei media. È autore di diversi saggi per riviste di rilievo nazionale e internazionale e di tre monografie, intitolate *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*, *Labili tracce. Per una teoria della pratica videoamatoriale* e *Transarchivi. Media radicali, archeologie, ecologie*.

Antioco Floris è professore ordinario di Cinema, fotografia, televisione e media digitali all'università di Cagliari. È fondatore e direttore del centro di ricerca e formazione CELCAM, coordina il corso di laurea magistrale in Produzione multimediale ed è condirettore della rivista di classe A «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape». Si interessa di storia del cinema italiano e tedesco, di cinema documentario e di media education. Fra le sue pubblicazioni *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio De Seta* (Rubbettino), *Il documentario nella Sardegna del nuovo millennio* (Unicaps, con David Bruni), *Liturgie naziste. I documentari di Leni Riefensthal sui congressi del Partito Nazionalsocialista 1933, 1934* (CUEC).

Ivan Girina è senior lecturer in Games Studies presso la Brunel University (Londra). La sua ricerca si concentra sull'estetica dei giochi digitali, in particolare sul suo rapporto con il cinema e con i paesaggi dei media visivi più ampi. Cofondatore e membro del comitato editoriale della rivista accademica internazionale «G|A|M|E – Games as Art, Media and Entertainment».

Marina Guglielmi è professoressa associata di Critica letteraria e Letterature comparate all'università di Cagliari. I suoi campi di ricerca riguardano le scritture femminili, la geocritica e la rappresentazione degli spazi, la transmedialità. Ha fondato e co-dirige dal 2011 la rivista online «Between». Attualmente è PI del Prin 2022 *Narration and care. The Deinstitutionalization of asylum in Italy: history, cultural imaginary, planning (from 1961 to today)*. Sul racconto

psichiatrico ha pubblicato vari articoli, una monografia - *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Cesati 2018 - e la curatela *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti, stanze*, «Between» 22 (2021).

Emiliano Ilardi insegna Sociologia della Comunicazione e dell'Immaginario e Media Studies e Digital Storytelling presso l'Università di Cagliari dove è anche Coordinatore del Corso di Laurea Magistrale in Innovazione Sociale e Comunicazione. Svolge da anni attività di ricerca nei campi della Sociologia dell'Immaginario (soprattutto letterario, audiovisivo e musicale), della Sociologia Urbana, della Comunicazione e Valorizzazione dei Beni Culturali. Tra le sue più recenti pubblicazioni in volume: *Figure del controllo. Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula nell'immaginario transmediale del XXI secolo* (con A. Ceccherelli, 2021); *Giovani e immaginari. Rappresentazioni e pratiche* (con V. Cuzzocrea e A. Lovari, 2022).

Fiorenzo Iuliano insegna Letteratura angloamericana all'Università di Cagliari ed è condirettore di «Ácoma. Rivista internazionale di studi nord-americani». I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura americana del secondo Novecento, gli studi sul Nord-Ovest degli Stati Uniti, la letteratura modernista (Henry James, William Carlos Williams), il rapporto tra filosofia e letteratura, la letteratura ebraico-americana e gli studi culturali. È in preparazione il suo volume *The Mourning Son. Teen Stories from the Pacific Northwest*.

Stefania Lucamante è Professor Emerita di Letteratura Italiana e Comparata alla Catholic University of America, insegna a Cagliari dal 2019. Il suo studio privilegia il rapporto fra storia, letteratura e memoria, autobiografia e autofinzioni letterarie. Fra le sue pubblicazioni: *La felicità in differita. Generazioni e tempo nelle narrazioni di famiglia* (2001-2021), Mimesis 2022, e *Righteous Anger in Italian Contemporary Literary and Cinematic Narratives* (U of Toronto P, 2020), *Forging Shoah Memories: Italian Women Writers, Jewish Identity, and the Holocaust* (Palgrave 2014),

Pompeo Martelli, psicologo clinico-psicoterapeuta, è direttore della Unità Operativa Laboratorio Museo della Mente del Dipartimento di Salute Mentale ASL Roma 1. Studioso di storia della psicoanalisi, psichiatria sociale e etnopsichiatria, antropologia medica, storia delle istituzioni sanitarie, musei e società, è Coordinatore del Gruppo di Lavoro Musei della Mente di ICOM Italia.

Myriam Mereu, già assegnista di ricerca nell'ambito del PRIN *ATLAS – Atlante delle televisioni locali in Italia* (2023-2025) e docente di Linguaggi televisivi e nuovi media (2021-2023), è cultrice della materia in Postcinema e media education (PEMM-01/B) all'Università degli studi di Cagliari. Ha conseguito il dottorato di ricerca in studi filologici e letterari nel 2015 con una tesi sulla lingua nel cinema sardo contemporaneo. La filmologia linguistica, i rapporti tra cinema e altri media, la serialità televisiva e le televisioni locali sono alcuni dei suoi interessi di ricerca; è inoltre autrice e conduttrice di programmi radiofonici e televisivi in lingua sarda. La sua prima monografia, *Le voci dello schermo*, è stata pubblicata da Mimesis nel 2024.

Andrea Piano è dottorando presso l'Università Sapienza di Roma con una ricerca su videogiochi e immaginario collettivo nell'ambito dell'ecosostenibilità. Si occupa da anni di sostenere

lo sviluppo della filiera produttiva del videogame in Sardegna e collabora con associazioni internazionali in questo ambito. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Greening Vvanderfell. An Ecocritical Retrospective on The Elder Scrolls III: Morrowind* (Conference Proceedings of DiGRA 2024 Conference: Playgrounds, 2024) e *Videogiochi e immaginario green* (in *Natura in pixel*, a cura di Toniolo F. e Ambrogio C., 2023).

Stefania Rimini è Professoressa Ordinaria di Cinema, Fotografia, Televisione e Media audiovisivi presso l'Università degli Studi di Catania. Le sue linee di ricerca coniugano saperi e metodologie diverse, legate soprattutto al cinema, al teatro e alla cultura visuale, secondo feconde aperture interdisciplinari e una costante attenzione al patrimonio culturale materiale e immateriale. Tra le sue pubblicazioni le monografie: *Con occhi torbidi e innocenti. Laura Betti nel cinema di Pasolini* (2021), *Every body needs some body... Figure del desiderio e linguaggi della visione* (2019). Fa parte del comitato scientifico del CRAD – Centro Ricerche Attore e Divismo che ha sede presso l'Università di Torino. È membro di Genus – Centro studi di genere del dipartimento di scienze umanistiche. È tra i docenti proponenti di CINUM. Dirige, insieme a Maria Rizzarelli, la rivista on line «Arabeschi».

Vanessa Roghi è una storica dell'età contemporanea, insegna Storia dell'educazione alla LUMSA. Ha scritto numerosi saggi sulla storia delle fonti audiovisive e l'Italia contemporanea e sulla storia dell'educazione. È autrice di podcast e documentari a tema storico per la Rai. Fra le sue più recenti monografie: *La parola femminista. Una storia personale e politica* (Mondadori 2024); *Un libro d'oro e d'argento. Intorno alla Grammatica della fantasia di Gianni Rodari*, (Sellerio 2023); *Eroina. Dieci storie italiane* (Mondadori 2022); *Il passero coraggioso. Cipì, Mario Lodi e la scuola democratica* (Laterza 2022); *Enciclopedia Rodari* (con Pino Boero, Electa 2021). Fra il 2021-2022 è stata Alexander Bodini Research Fellow in Developmental and Adolescent Psychiatry presso l'Italian Academy of Columbia University.

Gianluigi Rossini è Ricercatore in Tenure Track di Cinema e media audiovisivi (PEMM-01/B) presso Universitas Mercatorum. Ha conseguito un dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi dell'Aquila e ha insegnato all'Università degli Studi Teramo e all'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Ha pubblicato i volumi *Re Lear a Manhattan. Capitalismo, satira e tragedia in Succession* (Infinito edizioni, 2023) e *Le serie TV* (il Mulino, 2016), oltre a vari saggi in riviste accademiche e volumi collettanei. Scrive di serie tv sul «Domenicale del Sole 24 ore» e «Snaporaz». Si occupa principalmente di *television studies*, serialità televisiva, narratologia dell'audiovisivo, media digitali.

Mara Sabia è dottoressa di ricerca in Italianistica presso Sapienza Università di Roma. La sua ricerca si focalizza sul tema dell'internamento e del disagio mentale nella letteratura del Novecento e del post Basaglia. Ha pubblicato il volume *La rappresentazione manicomiale nella cultura letteraria del Novecento italiano*, Lietocolle, 2017.

Leonardo Sangiorgi, artista e designer degli spazi espositivi. Inizia l'esperienza di Studio Azzurro nel 1982 e avvia insieme a Fabio Cirifino e Paolo Rosa, e successivamente Stefano Roveda, un'attività di ricerca orientata verso la realizzazione di videoambientazioni. Dal 1994, si in-

teressa alle questioni dell'interattività e del multimediale realizzando una serie di "ambienti sensibili", tra cui: *Il giardino delle anime*, sezione interattiva, per il Museo della scienza New Metropolis di Amsterdam; *Passo di cristallo* e *Occhi di sabbia* opere video e animazioni digitali per per il Museo Swaronsky di Insbruch.

Beatrice Seligardi è RTT in Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università di Bologna. Si occupa di teoria dei generi letterari (cui ha dedicato il volume *Finzioni accademiche*), di prospettive di genere, dei rapporti tra letteratura e visualità (su cui ha scritto le monografie *Ellissi dello sguardo* e *Lighfossil*). Co-dirige la collana "Diomira – Studi teorici sull'intermedialità", fa parte del direttivo di COMPALIT, del comitato scientifico di «Between» e di quello del Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivo.

Giulia Simi è ricercatrice all'Università di Sassari dove insegna Storia e critica del cinema e Cinema e storia. Si occupa di cinema sperimentale, cinema delle donne, narrazioni del sé, relazione tra parola e atto performativo, riuso degli archivi filmici privati. Collabora con l'Archivio Home Movies per progetti di educazione al cinema di famiglia e di valorizzazione del patrimonio audiovisivo, ed è co-direttrice del festival *Archivio Aperto*. Fa parte del comitato scientifico di FAScInA – *Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivo* ed è autrice delle monografie *Corpi in rivolta. Maria Klonaris e Katerina Thomadaki tra cinema espanso e femminismo* (ETS, 2020) e *Jonas Mekas. Cinema e vita* (ETS, 2022).

Davide Tabor è dottore di ricerca in Storia contemporanea e si occupa di storia sociale, di storia della psichiatria, di storia orale e di memoria visuale. Con D. Adorni ha recentemente curato *Memorie che curano/Memorie da curare. Patrimoni culturali della storia della deistituzionalizzazione psichiatrica a Torino* (FrancoAngeli, Milano 2024) e con G.V. Distefano e M. Setaro *Narrazioni, memorie e luoghi della deistituzionalizzazione. Per un atlante culturale del superamento dei manicomi italiani* (ETS, Pisa 2025).

Chiara Tognolotti è Professoressa associata di Cinema, fotografia, radio, televisione e media digitali presso l'Università di Pisa. Studia il cinema francese del periodo muto e classico e il cinema italiano moderno, con un'attenzione particolare agli studi di genere. Tra gli ultimi lavori, le monografie su Jean Epstein *La caduta della casa Usher* (Jean Epstein, 1928). *Fotogenie, superfici, metamorfosi* (Mimesis 2020) e *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au déla du réel: l'archipel Jean Epstein* (Kaplan 2020, con Laura Vichi).

Alessandra Tonella è Dottoranda presso l'Università di Cagliari con un progetto sulla scrittura manicomiale dello scrittore e psichiatra Mario Tobino. Si è laureata presso l'Università di Siena con una tesi dal titolo *Trauma, apocalisse e altre quotidianità. Il romanzo e l'iper-realtà mediatica*. I suoi interessi riguardano tra gli altri Trauma e Gender Studies. Ha pubblicato nel 2022 su «Comparatismi» *Fratture dell'io. Trauma, incomunicabilità e malattia neurodegenerativa in Saturday e Falling Man*.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com – www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2026