



Cinesofia 2021-2022
i grandi temi della filosofia nel cinema

Il progetto *Cinesofia* è stato realizzato grazie al finanziamento del Ministero dell'Istruzione in base alla Legge 440 del 18 dicembre 1997.

Liceo Classico "E. Q. Visconti"
Istituto comprensivo "E. Q. Visconti"
Ministero dell'Istruzione

Cinema Farnese Arthouse

Cinesofia 2021-2022

i grandi temi della filosofia nel cinema

Un particolare ringraziamento alla D.S. prof.ssa Rita Pappalardo e alla D.S. Piera Guglielmi per aver attivato il curriculum verticale tra i due istituti.

Crediti:

Dirigenti scolastici

Prof.ssa Rita Pappalardo

Prof.ssa Rossana Piera Guglielmi

DSGA dott.ssa Ida Saitta

Funzioni artistico scientifiche

Sergio Petrella, ideatore e coordinatore di progetto

Fabio Amadei, direttore artistico Cinema Farnese

Alessandro Anibaldi, critico cinematografico

Ester Di Francesco, tutor

Sabrina Vernole, tutor

Simone Notargiacomo, tutor

Funzioni filosofico scientifiche

Dario Cecchi, ricercatore, Università di Roma “La Sapienza”

Daniela Angelucci, professoressa associata, Università “Roma Tre”

Francesca Romana Recchia Luciani, professoressa ordinaria, Università di Bari

Maura Gancitano, filosofa, fondatrice progetto Tlon

Giuseppe Di Giacomo, professore ordinario Università di Roma “La Sapienza”

Alessandro Alfieri, professore di Teoria e metodo dei mass media (Accademia di Belle Arti di Roma)

Teatro e dizione

Barbara Chiesa

Funzioni tecniche

Sarah Panatta, montaggio e regia

Francesco Spagnoletti, montaggio e regia

Matteo Castrucci, aiuto regia

Giuseppe Pantaleo, impaginazione e grafica

Elisabetta Castiglioni, ufficio stampa

Introduzione

Sergio Petrella

Il progetto *CineSofia 2021-22 I grandi temi della filosofia nel cinema*, si iscrive in un percorso didattico extracurricolare e valido ai fini del PCTO iniziato dal 2018 in collaborazione con il Cinema Farnese Arthouse e l'Istituto comprensivo "E. Q. Visconti".

Il guardiano notturno (2018) è il titolo del corto cinematografico realizzato dagli studenti del Liceo Visconti, del Liceo Scientifico "Cavour" e dell'I.C. "Visconti" nel contesto di una riflessione tra cinema e filosofia politica che ha avuto come punto di riflessione il rapporto tra stato e società civile.

Alla presenza del prof. Stefano Petrucciani e del prof. Luciano De Fiore, è stata operata una riflessione serrata sull'etica della responsabilità del singolo individuo rispetto allo stato cercando di evidenziare il ruolo dell'uno e dell'altro. Dal punto di vista del linguaggio cinematografico è stato fondamentale il lavoro svolto dal prof. Vito Zagarrìo, con il quale è stata ripercorsa la storia del cinema attraverso le scene più significative di pietre miliari del cinema.

Il corto cinematografico *Il guardiano notturno* è la sintesi del lavoro di condivisione dei contenuti filosofici da parte degli studenti con il regista Fidelis Equndayo e, con questo titolo, hanno voluto evidenziare le conseguenze che si generano all'interno della società quando lo stato (il guardiano) è notturno (nascosto, quasi inesistente) e lascia ai cittadini la facoltà di darsi le leggi senza intervenire nel dirimere le controversie che si manifestano in sua assenza.

Nel 2019 è scoppiata la pandemia da Covid-Sars 19 senza che questo abbia impedito di realizzare, sia pure in modalità *streaming*, un nuovo progetto dal titolo *Dal Neorealismo alla Nouvelle vague*.

Sono state proposte agli studenti pietre miliari del cinema italiano e francese degli anni Quaranta e Cinquanta (*Osessione* di Luchino Visconti, *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, *Germania anno zero* di Roberto Rossellini, *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais, *Jules et Jim* di François Truffaut, e infine *Bande à part* di Jean-Luc Godard).

Grazie alla collaborazione del prof. Giuseppe Di Giacomo e del critico cinematografico Riccardo Tavani è stato possibile condividere con gli studenti una profonda riflessione critica sulle poetiche dei film in questione e sulle implicazioni estetico-filosofiche.

Gli incontri, tutti da remoto, a tutt'oggi possono essere visionati sul sito Facebook del cinema Farnese Arthouse (<https://www.facebook.com/cinemafarnese>).

Anche in questo caso, il filo conduttore è stata l'interpretazione dell'immagine cinematografica e la potente rivoluzione dei linguaggi operata dai grandi registi italiani e francesi: la cinepresa si sposta dai luoghi chiusi all'esterno, la strada diventa il soggetto e il popolo irrompe sullo schermo diventandone l'assoluto protagonista.

In questo contesto la sala cinematografica è diventata per gli studenti l'amplificazione dello sguardo per vedere l'invisibile e cioè quegli aspetti della realtà che l'abitudine ha rimosso.

Ecco, l'abitudine di tutti noi e non solo gli studenti ad allontanarci dal cinema come luogo fisico ha anestetizzato la capacità di vedere la realtà con l'occhio puro, con lo sguardo disincantato di chi si relaziona con il reale come per la prima volta.

Anche il 2020 è stato funestato dalla pandemia sebbene i ragazzi siano tornati a frequentare le

lezioni in parte in presenza e in parte da remoto. Il progetto *Cinesofia* si è occupato di un nuovo tema: *Il cinema esistenzialista europeo: da Ingmar Bergman al Nuovo cinema tedesco*. I film visionati sono stati *Il posto delle fragole* e *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman, *Alice nelle città* di Wim Wenders, *Il matrimonio di Maria Braun* di Rainer Werner Fassbinder, *Heimat 2*, *I lupi di Natale* di Edgar Reitz, *Lenigma di Kaspar Hauser* e *Cuore di vetro* di Werner Herzog.

Dopo un ciclo di lezioni in classe sulle tecniche del dibattito regolamentato, i ragazzi si sono cimentati in gare di *debate* nelle quali le due squadre dovevano confrontarsi su una mozione scelta dai giudici (il sottoscritto e Riccardo Tavani) e rispetto alla quale i singoli *debaters* dovevano sostenere tesi contrapposte.

L'obiettivo è stato sostenere l'attitudine dei ragazzi al confronto critico sui film visionati educandoli ad un confronto serrato sulle tesi e sulle antitesi sostenute.

Questo nuovo approccio all'analisi del film e cioè l'uso del dibattito regolamentato ha poi trovato la sua forma più matura e completa nell'anno scolastico 2021-2022.

Infatti, nel presente anno scolastico con il progetto *I grandi temi della filosofia attraverso il cinema* i nuclei filosofici presi in esame sono stati: Amore, Morte Libertà, Corpo, Tempo, Umanesimo.

Il motivo centrale che è stato alla base dell'intero progetto è stato quello dell'inclusione e della solidarietà.

Il cinema attraverso la sua alta forza comunicativa, ha rappresentato uno strumento educativo fondamentale per potenziare le competenze sulle problematiche esposte. Il percorso formativo è stato caratterizzato non solo da lezioni teoriche sulla storia del pensiero filosofico e del cinema, dell'esercizio e della filiera cinematografica, ma anche sulle tecniche di composizione del prodotto filmico. L'obiettivo è stato quello di valorizzare le capacità dello studente di lavorare in *cooperative learning*, *problem solving*, *peer to peer* e di utilizzare le tecniche del dialogo socratico (*debate*) e di gestire le attività con autonomia operativa ed organizzativa.

I ragazzi sono stati preparati dal prof. Petrella con Seminari di retorica e di Dibattito regolamentato così organizzato:

- **primo seminario sulle tecniche del dibattito regolamentato** – Socrate e la struttura del dialogo (brachilogia, macrologia, eironia, elenctica, maieutica e koinonia), lo stile, ascolto-parlato, competenze emotive, gestione dei tempi, rispetto dell'avversario, gioco di squadra, tutti per uno, uno per tutti.
- **secondo seminario sulle tecniche del dibattito regolamentato** – Disputa, lectio e quaestio, quaestio disputata e quaestiones quodlibetales, il debate oggi, gli aspetti positivi dell'attività di dibattito, la percezione degli studenti, l'inclusione, la cittadinanza democratica.
- **terzo seminario sulle tecniche del dibattito regolamentato** – De bello rethorico (i formati, Toulmin model, il claim, i grounds, i presupposti, il ragionamento, le fallacie logiche).
- **quarto seminario sulle tecniche del dibattito regolamentato** – Finalità del POI, lo stile nel debate, gli input vocali e gli input verbali, l'enfasi, la teatralità, la confutazione, la strategia della squadra, filosofia del primo speaker, compiti e oneri del secondo e del terzo speaker, filosofia del quarto replier.
- **quinto seminario sulle tecniche del dibattito regolamentato** – il valore dell'oralità a scuola: antidoto al mondo dei social; l'oralità nel *Fedro* di Platone; la centralità della scrittura nei programmi scolastici; cognitive outcomes, social and emotional outcomes, life outcomes, Oracy framework: physical (body language), Linguistic (vocabulary, language variety, rethorical techniques), Cognitive (content, clarifying and summarising, self regulation, reasoning, audience, awareness);

Social&Emotional (working and others, listening and responding, confidence in speaking). Nei giorni stabiliti nel calendario, si è svolta la proiezione dei film, ed il giorno successivo gli esperti hanno tenuto i seminari di cinema e filosofia, motivando e coinvolgendo le ragazze e i ragazzi. Questi incontri avvenuti presso il Cinema Farnese di Roma.

Nel corso dell'anno scolastico, e successivamente ad ogni seminario l'attrice Barbara Chiesa ha effettuato degli incontri di formazione alla dizione ed all'interpretazione rivolti ai ragazzi in vista delle gare di *debate*. Infine vi è stata la messa in scena, con la registrazione di ogni debate sulla tematica appena trattata, presso la suggestiva aula della Prima Primaria del Liceo Visconti, e il conseguente montaggio dei video prodotti, confluito in un DocuFilm interpretato dagli stessi studenti e realizzato dai film-maker Sarah Panatta e Francesco Spagnoletti.

Il progetto *Cinesofia 2021-2022* si è inserito nel contesto del curricolo verticale comprendente il Liceo Classico "E. Q. Visconti" e l'Istituto Comprensivo "E.Q. Visconti" unite in Rete con la finalità comune di interagire secondo attività formative condivise con l'obiettivo di suscitare nelle studentesse e negli studenti la passione per il cinema e per la filosofia. In primo luogo si ritiene fondamentale riportare i ragazzi nella sala cinematografica perché la percezione cognitiva ed emotiva del messaggio che passa attraverso il grande schermo favorisce il potenziamento dell'immaginazione, della creatività e dello spirito critico. Naturalmente l'approccio filosofico ha avuto l'obiettivo di stimolare nei ragazzi la facoltà ad un approccio critico e costruttivo con la realtà. Pertanto dall'interazione di scuola e sala cinematografica si è voluto far nascere il desiderio di realizzare eventi per pubblicizzare le attività svolte e darne risonanza nel territorio.

Si ritiene che sia molto importante che la scuola si faccia promotrice di una politica culturale aperta al territorio e rispetto a cui i fruitori possano essere non solo gli studenti delle scuole che vi prendono parte ma anche il pubblico più in generale.

Per questa ragione sono stati coinvolti nel progetto giornalisti e pubblicitari (Elisabetta Castiglione, Giuseppe Pantaleo) per dare alle varie attività il massimo della visibilità e della pubblicità.

Il progetto *Cinesofia 2021-2022* si è inserito all'interno di un Percorso per le Competenze Trasversali e per l'Orientamento per suscitare negli studenti la consapevolezza che l'arte dell'argomentazione non ha un valore puramente estetico e cioè caratterizzato dalla necessità di persuadere; al contrario vuole stimolare l'attitudine a porsi dal punto di vista dell'interlocutore cercando di comprenderne le ragioni che lo hanno indotto a pensare e ad affermare determinati concetti. L'obiettivo è stabilire un contatto profondo su cui intervenire per evidenziarne le criticità e i punti di debolezza. L'obiettivo finale non è tanto quello di vincere bensì quello di dimostrare una capacità argomentativa analitica e profonda sempre nel rispetto dell'avversario e delle regole del gioco che sono molto precise e rigorose e definite dalla Società Nazionale di Debate Italiana.

L'aspetto innovativo e di sperimentazione del progetto *Cinesofia 2021-2022* è consistito nel restituire ai giovani il piacere di tornare nelle grandi sale come luoghi di aggregazione culturale, nel piacere di vedere i grandi film sul grande schermo per aumentare l'immaginazione, la fantasia e la capacità di riflettere in modo critico sulle implicazioni filosofiche aperte dai film esaminati. L'aspetto sicuramente più innovativo si è evidenziato nella facoltà di dibattere in apposite gare su mozioni (asserzioni che devono essere verificate oppure falsificate).

La tecnica del dibattito regolamento ha origini remote che risalgono alla Sofistica di Protagora e di Gorgia e sono diventate fondamentali nella Scolastica come tecnica di apprendimento all'interno delle arti liberali. Le finalità del dibattito regolamento sono:

1. Favorire e sviluppare la diffusione del *debate* come pratica didattica e contributo alla crescita della consapevolezza di cittadinanza;
2. Promuovere una metodologia didattica che faccia riferimento al *debate* come pratica per l'acquisizione delle competenze di ricerca documentale, di ascolto, di parlare in pubblico, di argomentazione, di confutazione, di valutazione di autovalutazione;
3. Essere il punto di riferimento per persone singole, enti e istituzioni, scuole, altre Associazioni, gruppi costituiti in circoli di lavoro soprattutto nelle scuole o università: gruppi che hanno interesse allo sviluppo del *debate*;
4. Rendere disponibili presso le scuole o istituzioni ed enti pubblici o privati uno spazio di confronto e di esercizio per l'acquisizione e l'allenamento alle competenze
5. Favorire lo scambio ed il confronto delle opinioni con le Debate Societies di altre nazioni, consorelle nella pratica e diffusione del *debate*.

Film e *debate*

Marx può aspettare



Dario Cecchi

Il seminario organizzato insieme agli studenti e alle studentesse del plesso scolastico superiore “Ennio Quirino Visconti” si è concentrato sul tema della morte. Il film che è stato visto integralmente dalle classi coinvolte è stato *Marx può aspettare* (2021), l’ultimo film del regista Marco Bellocchio.

Il tema della morte ha una enorme importanza nella costituzione e negli sviluppi del discorso filosofico, fin dalle sue origini nella Grecia antica. L’idea della filosofia come terapia che prepara l’uomo ad affrontare serenamente e degnamente la morte è un modo di concepire la pratica del pensiero filosofico che è propria della tradizione greca almeno dai tempi di Socrate (V secolo a.C.) e poi delle diverse scuole ellenistiche (dal IV secolo a.C. in poi).

Il caso esemplare del processo a Socrate, della sua condanna a morte e della scelta del filosofo ateniese di non evitare la morte, ma di affrontarla in obbedienza alle leggi della città, anche se applicate ingiustamente dai giudici ateniesi, diventa un momento paradigmatico dei rapporti dei filosofi con l’evento estremo della vita. Una simile considerazione di questo evento emerge sia nei dialoghi di Platone sia nei dialoghi degli altri discepoli di Socrate.

In particolare nei dialoghi platonici l’evento della morte, e il modo di affrontarla, sono esemplari del modo in cui il rapporto tra mondo sensibile e mondo delle idee viene, tra tempo finito ed eternità, concepito, prima da Socrate e poi dai suoi seguaci, come l’asse portante di tutta la riflessione filosofica.

Le scuole filosofiche ellenistiche, ossia quelle correnti di pensiero che sorgono nel mondo greco e poi si espandono in tutto il bacino del Mediterraneo, grazie alle conquiste di Alessandro Magno e poi alla espansione di Roma, la cui cultura, almeno per quanto riguarda l’élite politica e militare romana, incontrerà la filosofia greca e avvierà un intenso processo di compenetrazione con essa.

Riguardo al tema della morte, tra queste scuole spicca senza dubbio l’epicureismo e in particolare il pensiero del suo fondatore Epicuro. Il pensatore ateniese affronta il tema della morte, e soprattutto quello della preparazione dell’individuo all’evento della morte, nel quadro di un più generale progetto filosofico di dissipazione delle illusioni e dei pregiudizi umani. In questa prospettiva, poiché la morte è considerata solo come il momento della dissoluzione del corpo, e dell’anima, ovvero come lo sciogliersi del legame che ha tenuto insieme alcuni atomi di diversa natura,

dando vita a entrambe le entità (il corpo e l'anima), la morte non deve essere vista come qualcosa di temibile e spaventoso, ma solo come la completa cessazione della possibilità sia di sentire alcunché di penoso o di piacevole attraverso gli organi sensoriali e quindi attraverso il corpo, sia di formarsi credenze e opinioni sui fatti e gli eventi della vita attraverso un'attività di pensiero che implica pertanto l'esistenza di un'anima. Tale considerazione porta, come è noto, Epicuro a concepire la morte come qualcosa di cui l'uomo non deve provare alcun timore, essendo semplicemente assente mentre questi è in vita, e senziente, e venendo parimenti meno la vita nel momento cui l'uomo muore, e smette pertanto di sentire piacere o dolore.

La riflessione filosofica sulla morte in età antica si sviluppa dunque in molteplici direzioni: etica, psicologica, "razionalista" e così via discorrendo. Essa mantiene tuttavia una dimensione che possiamo definire in senso lato metafisica, tipica del pensiero greco e in generale della filosofia antica.

Tale atteggiamento si riflette pure nella prima fase del pensiero moderno, in cui prevalgono riprese, sia pure originalissime e ampiamente autonome rispetto ai modelli di partenza, di temi e soluzioni già elaborate in epoca antica. Tra gli autori che si sono esercitati in quello che è ormai divenuto il vero e proprio "motivo" filosofico della *meditatio mortis* ritroviamo così pensatori di prima grandezza, quali Michel Eyquem de Montaigne e Baruch (Bento) Spinoza. Il primo ispira tutta la sua filosofia a una ripresa e a una riformulazione moderna di quella corrente della filosofia antica che è lo scetticismo: se però lo scetticismo antico ha soprattutto carattere logico, epistemologico e gnoseologico, attiene cioè a una messa in crisi dei principi della conoscenza, delle certezze empiriche e degli assiomi logichi, lo scetticismo moderno, inaugurato da Montaigne, sposta l'attenzione decisamente sull'etica e sulla questione della vita buona. In questa prospettiva, il pensiero di Montaigne include una riflessione sulla morte, vale a dire sulla preparazione a questo evento, e ripensa il senso stesso della vita alla luce di questo esercizio di preparazione al momento della morte.

Dal canto suo, Spinoza riprende evidentemente motivi epicurei quando si occupa della morte e concepisce la vita stessa, specie se si tratta della vita del filosofo, ossia della vita vissuta filosoficamente, come esercizio preparatorio alla morte. Tuttavia, anche qui Spinoza non recupera l'impianto gnoseologico, epistemologico e ontologico dell'epicureismo: in parole povere, egli lavora con una metafisica (moderna), incentrata su una visione monistica del mondo, affatto diversa dalla metafisica atomistica e materialistica di Epicuro e dei suoi seguaci.

Non si deve d'altra parte dimenticare che, nelle fasi iniziali dell'assorbimento e della rielaborazione della filosofia antica all'interno della nuova cornice teologica del cristianesimo, in epoca tardo-antica e alto-medievale, hanno giocato un ruolo fondamentali le correnti platoniche e storiche del pensiero antico, sebbene in seguito nella teologia scolastica abbia in larga parte dominato la filosofia di Aristotele. Si può perciò dire che esiste un filo rosso lungo tutta la storia del pensiero occidentale, che lega tra loro concezioni filosofiche antiche e moderne incentrate su una forte intonazione etica del discorso filosofico, e in particolare su una indagine e sulla centralità del tema della morte.

Attraverso il confronto con le riflessioni etiche sulla morte e sul suo senso per la vita, sviluppate lungo il corso della modernità, è possibile comprendere la novità rivoluzionaria del ritorno a un "pensiero sulla morte" nell'ambito della riflessione filosofica novecentesca. Questo ritorno avviene soprattutto sotto il segno della filosofia heideggeriana. In *Essere e tempo* (ed. or. *Sein und Zeit*, 1927), la sua opera principale, che costituisce il punto di avvio di un ambizioso progetto filosofico,

il filosofo tedesco Martin Heidegger sviluppa una originalissima riflessione sulla morte, la quale esula dal campo etico e affronta la questione della morte sotto un profilo squisitamente esistenziale. Per Heidegger, infatti, ciò che caratterizza l'esistenza umana nel suo senso più autentico è il fatto di essere consegnata a un consapevole "essere per la morte" (*Sein zum Tode*). In altre parole, l'essere umano ha la possibilità di aprirsi a una presa in carico del suo essere destinato a una fine, alla sua condizione di mortalità: grazie a questa presa in carico, l'essere umano può uscire dalla condizione di inautenticità del puro essere tra le cose e le persone nello scorrere del tempo di una vita e può invece alla propria esistenza un carattere progettuale. L'essere umano può, in breve, interrogarsi sul senso dell'esistenza e può tentare di vivere la propria vita secondo tale progetto di senso. Questo salto di consapevolezza consente all'essere umano di compiere il salto da una esistenza inautentica a una autentica.

Va aggiunto che la riflessione di Heidegger sulla morte e sulla sua centralità nel porre la questione di un senso della vita per l'essere umano esula dal piano puramente esistenziale. Per il filosofo tedesco non si tratta solo di inquadrare l'esistenza umana nel modo più opportuno e adatto al suo reale svolgersi, perché l'esistenza umana assume nel suo pensiero una vera e propria centralità ontologica. Heidegger, non a caso, non nomina mai in *Essere e tempo* l'essere umano come "l'uomo": questi è costantemente definito "l'esserci" (*Dasein*). Questo termine, che nel linguaggio filosofico tedesco precedente a Heidegger significa semplicemente "esistenza" e vale più o meno come un sinonimo di *Existenz*, assume ora una specificità e un rilievo filosofico particolari. Per l'essere umano il fatto di esserci, o meglio il fatto di essere egli stesso l'esserci, significa che l'essere umano è, tra le cose animate e quelle inanimate, tra animali, piante e pietre per parafrasare un celebre passo heideggeriano, l'unico ente per cui ne va del suo stesso esserci nel mondo. Da ciò discende il fatto che solo l'essere umano può interrogarsi non solo sul senso della propria vita, ma sul senso stesso dell'essere nel suo complesso.

Essere e tempo è d'altronde il punto di partenza per un percorso di decostruzione e oltrepassamento della metafisica, che Heidegger considera come una storia di progressivo "erramento", ossia di allontanamento dalla possibilità di cogliere il senso dell'essere nel suo complesso in modo autentico, in un modo, cioè, riconducibile all'esperienza umana. La metafisica, infatti, almeno da Platone in avanti, compie un'opera di rovesciamento dell'ordine esistente tra l'essere e l'ente e pone al centro del suo discorso l'ente, interrogandosi sulla possibilità di dare una definizione soddisfacente dell'ente "in genere" e scambiando tale definizione per una comprensione dell'essere preso nella sua totalità. Il compito che Heidegger intravede per una riflessione filosofica post-metafisica viene lasciato, a dire il vero, largamente in carico al pensiero filosofico successivo e che molti suoi allievi, da Hannah Arendt a Hans Georg Gadamer, da Hans Jonas a Karl Löwith, hanno sviluppato oltre l'insegnamento del maestro e talvolta in aperta polemica con questo. Lo stesso si può dire per i numerosi pensatori, specie di area francese e più o meno direttamente ispirati dalla fenomenologia fondata da Edmund Husserl, il maestro poi ripudiato da Heidegger, come Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur o Maurice Merleau-Ponty, per non parlare di Jean-Paul Sartre, con il quale Heidegger polemizza a proposito della identificazione del suo progetto di decostruzione della metafisica con l'esistenzialismo lanciato in Francia dallo stesso Sartre.

Questa breve ricognizione ci porta direttamente al cuore della questione che è stata affrontata nel corso del seminario con gli studenti del plesso scolastico superiore "Ennio Quirino Visconti". In quella occasione si è messo infatti in rilievo come, stando alla stessa proposta di Heidegger, l'interrogazione esistenziale sulla morte, filosofica e non, non può limitarsi a una indagine sulla sen-

satezza e sul grado di progettualità riscontrabile nella vita umana. L'essere per la morte porta l'essere umano a interrogarsi sul senso del mondo e a tentare di comprenderlo, come direbbe Ricoeur in primo luogo come "mondo dell'agire e del patire", ossia come luogo aperto all'incontro, alla interazione tra soggetti diversi, alla ricerca di una comprensione comune di uno spazio e di un tempo condivisi. Si profila, in altre parole, nel seno stesso della filosofia heideggeriana e del suo lascito, la questione dell'Altro e del suo essere un termine di confronto e una occasione di incontro imprescindibili per qualsiasi soggetto che voglia seriamente interrogarsi sul senso della vita.

Per questa ragione, dopo una opportuna ricognizione di alcuni di questi snodi teorici fondamentali, è stata proposta agli studenti la visione di un recente film di Marco Bellocchio, *Marx può aspettare*, che pone esattamente la questione della morte nei termini della morte dell'altro e mostra come tale evento costituisca un momento di riflessione per il soggetto sul senso della sua vita e delle sue azioni. Ciò contraddice la lettera della riflessione heideggeriana, che rimarca il carattere prioritario della anticipazione della consapevolezza della morte da parte del singolo soggetto. Non è però contraddetto lo spirito del pensiero di Heidegger, in quanto il film non racconta un evento estraneo alla vita del regista, ma narra al contrario un evento luttuoso centrale nel suo percorso esistenziale e tuttavia a lungo rimosso o non pienamente elaborato dal regista stesso.

Il film racconta infatti del suicidio di Camillo, fratello gemello del regista, ancora in giovane età. Se Marco appartiene, come gli altri fratelli maschi, al lato impegnato e intellettuale della famiglia, Camillo rappresenta la figura di un "uomo senza qualità", incapace ad adattarsi alla vita, a trovare un proprio percorso esistenziale; soprattutto soccombente rispetto alla ingombrante figura della madre, religiosa e opprimente, e impossibilitato a reggere il confronto con i fratelli. Bellocchio elabora il racconto di questo lutto attraverso il linguaggio del documentario, riunendo fratelli e sorelle per quello che vuole essere all'apparenza un pranzo di famiglia e che diventa poi l'occasione per ricordare Camillo e per riflettere sulle ragioni del suo gesto. Il film intreccia testimonianze e uso di immagini di repertorio, in cui include in un processo autoriflessivo anche alcuni fotogrammi di alcuni suoi film, tra cui il celeberrimo *I pugni in tasca*, in cui, in pieno 68, Bellocchio denunciava gli orrori esistenziali della famiglia borghese. Da questa complessa e raffinata rappresentazione emerge proprio l'esibizione esemplare della necessità di pensare, a partire dall'evento estremo della morte, e qui tragicamente di un suicidio, il senso della vita attraverso il confronto e l'incontro con l'altro.

Debate

Mozione: **nel film *Marx può aspettare* il regista Marco Bellocchio racconta con distacco le vicende famigliari che riguardano la morte per suicidio del fratello Camillo.**

Lollardi: Maria Vittoria Soldaini, Alessandro Greco, Leonardo Tinelli, Elena Mazziotti

I Ciompi: Carolina Ciarniello Trotta, Filippo Menghini, Diletta Giacomoni, Vittoria Corcoran

Carolina Ciarniello Trotta, squadra Pro (I Ciompi), prima *debater*

Nel film *Marx può aspettare* di Marco Bellocchio possiamo notare, durante la narrazione dei fatti, un certo distacco da parte del regista nei confronti del tragico destino del fratello gemello Camillo. Questo distacco, ovviamente, non va inteso come una mancanza di affetto nei rapporti familiari ma, piuttosto, va capita la mentalità delle famiglie del dopo guerra in cui ognuno per andare avanti deve pensare a se stesso.

Inoltre, essendo passati ormai 53 anni dal drammatico episodio, sicuramente il regista e il resto della famiglia sono riusciti a elaborare il lutto e a vedere le cose con più chiarezza e conseguentemente con un certo distacco e con la mancanza di emozioni forti.

Bisogna anche tener conto del genere di questo lungometraggio, infatti, essendo un documentario, vuole ricercare la verità e le ragioni del suicidio di Camillo e per farlo è necessario, oltre a diversi punti di vista, una certa freddezza e del distacco. Dunque, nel caso di Marco Bellocchio, che vuole quasi mettersi nei panni di un giornalista che indaga sull'accaduto, è necessario mettere da parte le emozioni o i pensieri meno razionali rimanendo oggettivo, affinché, lo spettatore possa farsi un'idea con la propria testa dei fatti accaduti.

Quindi, concludendo, un po' perché, essendo cresciuto in una famiglia numerosa, sono stati educati ad avere rapporti più freddi, un po' per il tempo ormai passato e infine per il genere scelto, Marco Bellocchio si è sentito probabilmente costretto ad essere analitico e distaccata emotivamente nel raccontare i fatti.

Maria Vittoria Soldaini, squadra Contro (Lollardi), prima *debater*

Marco Bellocchio ha realizzato questo film in un periodo in cui la pratica della psicoanalisi si comincia a insediare nella vita delle persone. L'azione che viene condotta è quella dell'accatarsi e del superamento di una ferita psicologica inferta dall'atto del suicidio del fratello. Marco Bellocchio cerca tramite un'azione distaccata, proprio al fine di tale superamento, di portare sullo schermo il perché il fratello abbia compiuto quel gesto, cercando di ricostruirlo attraverso le percezioni di tutte le persone che in qualche modo avevano avuto un punto di vista nella visione e poi narrazione delle motivazioni. Bellocchio inoltre cita i suoi film precedenti, capendo così che questo sia il risultato di un tentato superamento del dolore e, nonostante siano passati molti anni, sa perfino lui che la ferita non verrà mai risanata del tutto. A questo si aggiunge il distacco del regista nei confronti della madre e di Paolo, il primogenito che viene tenuto in casa al posto di essere mandato in un istituto psichiatrico, e questo fatto verrà vissuto come un'oppressione secondo l'intera famiglia a causa della madre.

Filippo Menghini, squadra Pro (I Ciompi), secondo *debater*

Nel mio intervento ho detto che il regista Marco Bellocchio cerca di essere il più oggettivo possibile come ha dichiarato lui stesso.

Infatti il film serve a commemorare il fratello dopo anni di distanza dalla sua morte: il dolore per la perdita è stato rielaborato dal regista e non compare nel film.

Questo distacco si può percepire anche nel racconto dei difetti e degli errori commessi dal fratello, che non vengono omessi in questa biografia.

Alessandro Greco, squadra Contro (Lollardi), secondo *debater*

Il regista Marco Bellocchio rappresenta le vicende del docufilm *Marx può aspettare* in modo molto partecipe e ne è pienamente coinvolto emotivamente. La scelta del documentario come genere può apparire come una manifestazione del suo distacco da tutto ciò che prende parte nella tragica vicenda, quando in realtà il regista utilizza questo genere per renderci più coinvolti e per farci sentire le vere emozioni e sensazioni delle persone che hanno vissuto sulla loro pelle il suicidio dell'amato fratello.

Diletta Giacomoni, squadra Pro (I Ciompi), terza *debater*

Salve a tutti, sono Diletta Giacomoni, la terza *debater* della mia squadra e sostengo che nel film *Marx può aspettare* il regista racconti le vicende in maniera distaccata. Già dal fatto che abbia scelto di realizzare il film come un documentario si può intuire il distacco di Bellocchio. Infatti decide di raccontare la storia del fratello Camillo attraverso l'opinione e i pareri di altre persone della sua famiglia, prendendo il punto di vista di tutti e rimanendo oggettivo. A differenza di quello che sostiene la squadra Contro, io e la mia squadra sosteniamo che Bellocchio è distaccato nel raccontare la storia del fratello, poiché non ci dà mai il suo punto di vista e la sua personale opinione sui fatti. L'obiettivo del documentario, infatti, è rielaborare in modo oggettivo la vera identità di Camillo, attraverso le testimonianze di ognuno dei suoi parenti, per fare ciò c'è per forza bisogno di un distacco emotivo. Inoltre il fatto che abbia deciso di realizzare un film dopo molto tempo dalla morte del fratello Camillo fa sì che il regista abbia avuto il tempo di elaborare il lutto, per questo vede le cose con chiarezza, distacco e mancanza di un sentimento forte, che avrebbe avuto se avesse creato il film prima. La squadra Contro sostiene che già solo il fatto che Bellocchio abbia deciso di dedicare un film al fratello voglia dire che non è distaccato. Volevo precisare che la mia squadra, affermando che Bellocchio è distaccato nel raccontare gli avvenimenti, non sta dicendo che non tenesse al fratello, ma che nel film mostra distacco nel raccontare la storia di Camillo. Anche dal modo in cui si riferisce ai suoi parenti durante il documentario, dicendo per esempio "la madre" e non "mia madre" si capisce che c'è un distacco familiare, che probabilmente era dovuto non solo alla situazione familiare di Bellocchio, ma anche al difficile periodo storico in cui vivevano. Tenendo conto di queste informazioni la mia squadra riafferma che Bellocchio nel raccontare le vicende della vita di Camillo è distaccato.

Leonardi Tinelli, squadra Contro (Lollardi), terzo *debater*

Se per distacco si vuole intendere una certa freddezza se non proprio una vera indifferenza nei confronti della vicenda che ha visto protagonista uno dei fratelli del regista, Camillo, morto suicida nel '68 (nel pieno dei moti studenteschi) a soli ventisei anni, non si vede perché l'autore si sia sentito in dovere (perché di questo si tratta, di un dovere, come ci viene fatto capire dal regista e dal suo *entourage* familiare) di dedicargli per intero un film nel quale ci viene rivelato il profondo impatto che questo avvenimento ha avuto non solo nella biografia del regista ma anche nella sua stessa carriera cinematografica, due dimensioni senza dubbio strettamente legate fra di loro. Una influenza che possiamo riscontrare, oltre che nelle ricorrenti citazioni, se così possono definirsi, riprese in particolare da una conversazione che l'autore ebbe con il fratello (gemello) poco prima del suo suicidio, e che nei film successivi a quest'ultimo Marco Bellocchio inserisce senza tuttavia mai esplicitarne la fonte biografica (svelataci soltanto in questo "documentario") – è il caso di *Gli occhi, la bocca* del 1982, in cui il protagonista, interpretato da Lou Castel, riferisce in una scena il dialogo avuto col fratello prima della morte dello stesso, e in cui questi gli disse ironicamente «Marx può aspettare», la frase che dà il titolo al film in questione –; una influenza, dicevamo, che si rivela anche nella vita privata del regista, nella quale possiamo individuare un momento (seconda metà degli anni '70, quando egli fa la conoscenza dello psicanalista Massimo Fagioli, il quale collaborerà alla realizzazione di alcuni dei suoi film più importanti) in cui Bellocchio volge la propria attenzione ai problemi e alle dinamiche individuali, distogliendola dai fenomeni puramente sociali (come ricordavamo in precedenza, i moti studenteschi e la conseguente svolta anticapitalistica dell'Italia di quell'epoca, intrisa di un marxismo che Bellocchio non esita a definire, in questo docu-

film, come una mera sciocchezza alla moda, per ingentilire l'asprezza del termine adoperato dal regista), trasformando in esperienza concreta ciò a cui il fratello alludeva quando disse, per l'appunto, che «Marx può aspettare».

Vittoria Corcoran, squadra Pro (I Ciompi) quarto *debater*

Dopo essermi presentata alle persone presenti all'evento, avendo avuto il ruolo di quarta *debater*, ho sintetizzato ed elaborato le opinioni e gli interventi dei miei compagni di squadra, mettendone in evidenza i punti di forza rispetto a ciò che veniva asserito dal gruppo a noi "avversario".

La squadra dei Lollardi sosteneva che Marco Bellocchio esponga la storia di suo fratello Camillo senza distacco, mostrando partecipazione in più scene; la nostra squadra, invece, citando i momenti del film durante i quali Bellocchio prende la parola e basandoci sul fatto che dopo molto tempo sia ampiamente comprensibile che una vicenda, per quanto tragica, venga vista e narrata con distacco, abbiamo argomentato a favore della tesi contraria.

Elena Mazziotti, squadra Contro (Lollardi), quarta *debater*

Buongiorno, sono Elena Mazziotti, la quarta *debater* della squadra Contro. Noi sosteniamo che il regista Marco Bellocchio non abbia raccontato le vicende con distacco, bensì intraprendendo un percorso in compagnia dei suoi fratelli, per analizzare il suicidio di Camillo. Sosteniamo infatti che per affrontare tale discorso, sia impossibile trattare gli avvenimenti con distacco. Inoltre la presenza di alcuni dettagli, aspetti e pensieri dei personaggi, indica con quanta attenzione e amore affrontano l'argomento.

Antropocene



Daniela Angelucci

Filosofia del cinema. La produzione dei discorsi teorici sul cinema – avvenuta da subito, già nei primi anni di vita del cinematografo – ha a fondamento una sorta di insicurezza: quella di un dispositivo che non nasce con una specificità comunicativa o artistica, ma per scopi ludici e spettacolari o al limite per fini scientifici. Inoltre, rispetto alle altre arti, che possiamo immaginare sorte nella «notte dei tempi» per rispondere a un bisogno espressivo innato, immediato, dell'uomo, il cinema fa la sua comparsa nel mondo con una precisa data di nascita, e per di più grazie a un'invenzione tecnica che sembra votarlo alla semplice riproducibilità. Ebbene, l'urgenza di giustificare, di legittimare l'ampliamento del campo di azione di un dispositivo che presenta questo difetto originario rispetto alle altre forme artistiche, ha prodotto negli anni immediatamente successivi alla sua comparsa, da parte degli intellettuali e degli artisti che ne intuivano le potenzialità espressive, una grande quantità di discorsi volti a una sua legittimazione.

Se dunque accettiamo come ipotesi plausibile il fatto che proprio la «tara» iniziale del cinematografo abbia determinato la nascita di un esteso complesso di interventi critici, commenti e teorie, l'altro versante di questa esigenza di una valorizzazione è costituito dal potente effetto di ritorno di tali discorsi. Questi hanno fin da subito nutrito, cambiato e arricchito il cinema, preso a oggetto come dispositivo, come insieme di operazioni o di film, nello stesso modo in cui quest'ultimo li ha a sua volta alimentati, in modo tale che si può affermare che il rapporto tra teoria e pratica cinematografica si sia immediatamente caratterizzato come un intreccio, una mescolanza di questi due piani.

Gli esiti della teoria, insomma, ben lontani dal caratterizzarsi come insieme di parole astratte e sconnesse dalla realtà, sono invece le conseguenze ed insieme la causa scatenante di nuove pratiche, in una rete inestricabile. Il peccato originale del cinema – la sua non immediata riconoscibilità come mezzo espressivo – si è trasformato così in una straordinaria opportunità di libertà e di ricchezza, che lo ha caratterizzato tanto fortemente da poter affermare che il fenomeno cinematografico sia intrinsecamente anche filosofico.

Questa risonanza non significa però una fusione indiscriminata delle due attività, che non tenga conto dei differenti mezzi espressivi e delle diverse possibilità, poiché le medesime scosse scatenate dall'urgenza del pensiero avvengono su due terreni naturalmente diversi. Quando avviene l'incon-

tro tra queste due attività del tutto analoghe, convergenti e reciprocamente risonanti, esso avviene perché ci si accorge che entrambi devono risolvere, con i propri specifici strumenti e per proprio conto, lo stesso problema.

In questo caso, lavoriamo sul concetto di Antropocene.

Filosofia e cinema al lavoro sul tema dell'Antropocene. Il termine, assunto e molto dibattuto nella riflessione di questi anni, è stato divulgato nel 2000 dal premio Nobel per la chimica atmosferica Paul Crutzen, per definire l'epoca geologica in cui l'ambiente terrestre, inteso come l'insieme delle caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche in cui si svolge ed evolve la vita, è fortemente condizionato a scala sia locale sia globale dagli effetti dell'azione umana. Sicuramente è uno strumento importante per parlare della crisi socio-ambientale del nostro pianeta, ma se ne possono evidenziare anche alcuni elementi di criticità:

1. Il concetto è ancora antropocentrico, sembra che l'umano, anche se in questo caso considerato colpevole, sia l'unico motore di tutti i cambiamenti del pianeta;
2. considera ugualmente responsabili tutti gli umani, senza tenere conto delle differenze sociali ed economiche tra i vari paesi.
3. la visione del futuro che spesso questa discussione porta con sé. Un futuro catastrofico se non del tutto mancante, rispetto al quale le giovani generazioni sono messe costantemente al cospetto (Fridays for Future). È importante naturalmente rimarcare questo aspetto, ma mi sembra che questa insistenza sul futuro, sulla mancanza di futuro, produca una atmosfera non produttiva quanto a volte paralizzante. È necessario essere consapevoli della situazione, ma la difesa dell'ambiente può forse essere incentivata non insistendo soltanto su quelle che Spinoza chiamava passioni tristi, su paura e tristezza. Ci siamo innamorati della catastrofe?

Da qui l'importanza della creazione di nuovi immaginari: il pensiero creativo, l'immaginazione filosofica e artistica può proporre nuovi modi di raccontare il mondo che non vedano l'umano così centrale e bisognoso di tutte le risorse, producendo nuove forme di pensiero e di azione rispetto all'ambiente.

Ho parlato di filosofia e di arte, ma si può parlare in generale di tutte le scienze umane messe di fronte al presente della crisi socio-ambientale. Di fronte alla evidente crisi dell'ambiente, la cultura deve mettersi in discussione e le *environmental humanities*, praticate da circa un decennio nei paesi anglosassoni, sono nate come risposta a questa esigenza. In questo campo di studi il dialogo tra letteratura, storia, antropologia, filosofia, linguistica, cinema, arti, scienze sociali e scienze naturali produce un sapere che non serve solo ad analizzare i modi in cui si è pensato l'ambiente in relazione all'umano ma anche a promuovere una cultura diversa, più inclusiva e critica, se pensare non significa solo rappresentare il mondo e la vita, ma agire per trasformarli. È chiaro come questo allargamento di prospettiva, spinge a riformulare il termine stesso di *humanities*, tanto che si può parlare di "*post-humanities*" (R. BRAIDOTTI, *Il postumano*, 2013) o di "umanesimo non antropocentrico" (S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, 2006). La transdisciplinarietà di questo approccio indica la possibilità di partire dalla propria prospettiva e dalla propria formazione per metterla in questione (senza fonderla con le altre). A Roma Tre sono nate in questi anni varie iniziative su questo tema: un Corso di laurea magistrale e un Master di secondo livello.

Il film. Anthropocene è il completamento, dopo *Manufactured Landscapes* (2006) e *Watermark* (2013), di una trilogia di documentari dedicati all'impatto delle attività umane sul pianeta. Gli

autori, i canadesi Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier ed Edward Burtynsky hanno cominciato nel 2005 (all'inizio anche con il collega Peter Mettler), a investigare i paesaggi trasformati dalla mano dell'essere umano per arrivare a questo film, che è anche il punto più ambizioso della trilogia. Si tratta di un viaggio in sei continenti e venti diversi Paesi, scandito da sette concetti: estrazione, terraformazione, tecnofossili, antropizzazione, limiti, cambiamento climatico e estinzione.

La tesi del film non è nuova, ma viene qui sviluppata in maniera organica con immagini spettacolari, a volte aeree o subacquee, dal forte impatto visivo e sonoro. Il commento è molto esile, mentre si lasciano parlare le immagini, i luoghi, i metalli, gli elementi non umani, mostrando in tutta la loro potenza luoghi bellissimi trasformati in discariche, miniere a cielo aperto, zone di estrazione di metalli, deserti dove si tratta il litio, ghiacciai che si sciolgono. Aprono e chiudono il film immagini del Kenya dove le zanne di elefante, prese dai bracconieri per essere vendute sui mercati asiatici, vengono sequestrate e bruciate. La neutralità delle parole unita alla spettacolarità delle immagini evidenzia la problematicità dell'operazione, sottolineata da più critici: l'estetizzazione del disastro ambientale, mostrato attraverso immagini molto godibili dal pubblico.

Debate

Mozione: i tre registi si sono concentrati troppo sull'estetica lasciando così sfuggire il messaggio che volevano mandare.

Bolscevichi: Alessandro Brizio, Benedetta Finocchi, Tommaso Saggioro, Carlo Marrone

Menscevichi: Sofia Latino, Filippo Menghini, Alessandro Greco, Adelaide Ceci

Alessandro Brizio, squadra Contro (Bolscevichi), primo *debater*

Salve a tutti io sono Alessandro Brizio, il primo *debater* della squadra Contro.

Io credo che i registi non abbiano esagerato nell'utilizzo delle immagini facendo così perdere il significato che ha il documentario, che sarebbe quello di mostrarci in che situazione si trova il nostro pianeta. Io credo che magari con un maggior numero di immagini lo spettatore capisce la gravità della situazione in cui ci troviamo e quindi l'impatto del messaggio è maggiore rispetto alle parole, possiamo pensare al fatto che i pittori non usano le parole per trasmettere il loro pensiero. In questo modo lo spettatore comprende il messaggio che i tre registi volevano mandare.

Come ad esempio l'inquadratura del gabbiano sull'isola spazzatura non è inutile perché sappiamo che quasi molti uccelli, ma anche altri animali, sono morti per aver invogliato plastica o altri tipi di immondizia.

Quindi in sostanza le immagini non hanno questo effetto estetizzante che distrae lo spettatore dagli eventi che stanno mostrando i tre registi.

Sofia Latino, squadra Pro (Menscevichi), prima *debater*

Sono Sofia Latino e sono la prima *debater* della squadra Pro. Io e la mia squadra siamo convinti del fatto che i registi all'interno del film mostrano la distruzione del mondo e le problematiche ambientali attraverso l'effetto estetizzante. Questo lo possiamo capire per il fatto che all'interno del film sono presenti pochi discorsi, ma molte più immagini. Queste immagini ai nostri occhi hanno quasi un effetto ipnotizzante; molto spesso davanti alle problematiche ambientali voltiamo le spalle, mentre nel film, queste immagini colgono la nostra attenzione: ci mostrano ciò che stiamo causando al nostro pianeta. In conclusione possiamo dire che questo film ha un effetto estetizzante

proprio perché le immagini parlano da sole, non c'è bisogno di parole, perché mostrano a pieno quello che è il messaggio del film.

Benedetta Finocchi, squadra Contro (Bolscevichi), seconda *debater*

Buon pomeriggio a tutti, sono Benedetta Finocchi la seconda *debater* della squadra Contro. Secondo me, questo docu-film non racconta affatto in modo estetizzante le vicende che abbiamo visto. Il film ovviamente presenta bellissime immagini, anche se dire bellissime è un paradosso: sono immagini che rappresentano elementi legati alla tragedia che stiamo vivendo giornalmente. Però queste immagini, molto spesso ci distaccano dal messaggio che il regista vuole mandare. Dunque, queste immagini, pur contenendo colori affascinanti e dinamismo, nascondono il vero e proprio messaggio, il quale è talmente profondo che necessita veramente di una narrazione per creare un filo logico attendibile. In base alle argomentazioni del secondo *debater* della squadra avversaria, io ho sottolineato come sia realmente importante la parte narrativa in questo documentario. Perché nonostante le immagini siano belle e ci aiutino a capire la gravità della situazione legata all'ambiente, anche le parole devono essere chiare e ci devono assolutamente aiutare a capire ciò che stiamo vivendo; in conclusione capiamo che ci serve, a differenza di quello che ritiene la squadra avversaria, la vera e propria potenza delle parole.

Inoltre secondo l'avversario, la potenza delle immagini narra quello che è un disastro ambientale e può sembrare una scelta contraddittoria ed è proprio per questo che noi riceviamo in maniera ancora più forte questo messaggio.

Ma nonostante questo secondo me e dunque secondo la mia squadra, è fondamentale capire le cause degli eventi e perciò il documentario non dovrebbe far vedere solo delle immagini, ma dovrebbe anche spiegarci i vari motivi che ci portano a questi effetti che poi noi vediamo attraverso le immagini.

Filippo Menghini, squadra Pro (Menscevichi), secondo *debater*

Sono Filippo Menghini, secondo *debater* della squadra Pro. Secondo me, nel genere stesso del documentario è insita una funzione estetizzante e infatti, possiamo chiaramente vedere come siano le immagini a colpire lo spettatore e a sensibilizzare l'opinione pubblica più della voce narrante.

A dimostrazione di ciò cito il deserto di Atacama in Cile che viene inquadrato dall'alto con le sue dune punteggiate dalle piscine azzurre di litio: un disastro naturale e ambientale narrato dalla potenza delle immagini.

Tommaso Saggioro, squadra Contro (Bolscevichi), terzo *debater*

Buonasera, sono Tommaso Saggioro, terzo *debater* della squadra dei Bolscevichi che sosterrà la tesi Contro. La funzione estetica è un mezzo per far arrivare il messaggio in modo più efficace, e quindi lo scopo del documentario è divulgativo; perciò si può dire che l'intenzione del regista sia quella di lasciar dedurre allo spettatore ciò che si nasconde dietro alle immagini. L'intenzione del film, dunque, è divulgativa, e il mezzo con cui si cerca di raggiungere questo scopo è se non estetizzante almeno piacevole da guardare.

Tutti i documentari, infatti, cercano di trasmettere un messaggio attraverso una serie di immagini, e la bellezza delle immagini non distoglie l'attenzione dello spettatore dalla realtà dei fatti, in questo caso l'inquinamento. L'accuratezza dal punto di vista stilistico non cerca di rendere la realtà dell'inquinamento più bella o più attraente per il pubblico, e la bellezza delle immagini non implica

che queste siano solo belle.

All'interno del documentario, tutte le scene sono collegate da un unico filo conduttore, che funge da soggetto in diverse ambientazioni: l'azione dell'uomo sull'ambiente.

Alessandro Greco, squadra Pro (Menscevichi), terzo *debater*

Buonasera, sono Alessandro Greco, terzo *debater* della squadra Pro. Il film *Antropocene* è estetizzante perché i registi sono anche fotografi e perché tutte le importanti tematiche rappresentate sono dedotte dallo spettatore senza essere apertamente spiegate lungo il corso della pellicola, trasformando quindi l'impatto visivo in un elemento fondamentale del film. Oltre all'assenza di una divulgazione esplicita, le immagini sono mostrate anche per scopi puramente scenici, come ad esempio il fuoco nella scena iniziale, l'indugiare dei registi a presentarci determinati paesaggi per prolungati periodi di tempo, senza che ciò arrechi nulla di nuovo o diverso alla trama. L'estetica è anche quasi più in risalto delle tematiche rappresentate poiché sono mostrate immagini magnifiche quando il messaggio da trasmettere è terribile e catastrofico.

Carlo Marrone, squadra Contro (Bolscevichi), quarto *debater*

Buon pomeriggio, sono Carlo Marrone, il quarto *debater* della squadra Contro. Durante questo dibattito la mia squadra ha sostenuto la tesi secondo la quale il documentario *Antropocene* non sia puramente estetizzante ma, invece, usi le immagini solo come mezzo. Infatti, il documentario non punta a esaltare la bellezza delle immagini ma ha l'intento di far passare il messaggio che l'uomo sta avendo un impatto tragico sull'ambiente. Essendo questo un documentario, e quindi non avendo una sceneggiatura, usa come mezzo principale la gradevolezza delle immagini ma non per rendere la realtà più affascinante per chi lo guarda ma, bensì, per avere un impatto non solo emotivo ma anche visivo e questo fa trasparire meglio ciò che il regista vuole evidenziare, cioè l'inquinamento.

Adelaide Ceci, squadra Pro (Menscevichi), quarto *debater*

Buongiorno, sono Adelaide Ceci quarta *debater* della squadra Pro. Noi riteniamo, in conclusione, che nel film *Antropocene* la distruzione del mondo è resa sotto una visione estetizzante, i registi decidono di usare sequenze d'immagini fortemente concentrate sull'estetica.

Ciò si può notare soprattutto nella scena di apertura e nella scena di chiusura del film, dove viene mostrata per diversi secondi un video con del fuoco ardente. Questa decisione, fa pensare a uno scopo armonico ed estetico dietro la direzione del film. Tramite queste immagini piacevoli alla vista, lo sguardo dello spettatore è immediatamente catturato dall'inizio alla fine del film. Inoltre, il pubblico è portato a seguire le vicende che vengono raccontate, ovvero la distruzione che l'inquinamento sta portando al nostro pianeta. Questa catastrofe diventa anche più evidente agli occhi dello spettatore, empatizzando di più con ciò che viene rappresentato. Soprattutto perché molte volte questi problemi vengono dimenticati e sottovalutati ma, grazie alla presenza di immagini che catturano l'attenzione come ad esempio immagini luminose ed a tratti affascinanti, il pubblico rimane incollato allo schermo.

Detto questo quindi, i registi del film *Antropocene* hanno utilizzato immagini estetizzanti al fine di sensibilizzare lo spettatore e di far arrivare il messaggio nella maniera più chiara ed evidente possibile.

Lawrence Anyways



Francesca Romana Recchia Luciani

Quando *Laurence Anyways* arriva in sala, lo scrittore e regista quebecchese Xavier Dolan (nato nel 1989) ha soltanto 23 anni e alle spalle già tre apprezzati lungometraggi. Due anni dopo, nel 2014 uscirà il suo film più celebrato e più struggente, *Mommy*, che verrà premiato nella 67^a edizione del Festival di Cannes con il prestigioso *Premio della giuria*. Questo *enfant prodige* del cinema mondiale si gioca, con *Laurence Anyways* la carta di una multicolore e brillante rappresentazione pop di una delle questioni più urgenti di questi anni: la fluidità di genere e la bi- o poli-sessualità.

I suoi protagonisti Laurence (interpretato da un toccante) Melvyn Poupaud e Frédérique (la sfavillante Suzanne Clément) sono amanti innamoratissimi, alle prese, proprio come nella vita vera, con tutte le problematiche di una convivenza nella condizione di precarietà esistenziale così comune e globale nella contemporaneità. Questa condizione di oggettiva vulnerabilità di entrambi piega a un certo punto della loro vita verso una direzione imprevedibile, poiché in Laurence emerge progressivamente un bisogno irrimediabile: quello cioè di rivelare e di vivere apertamente la propria transessualità, a cominciare dal voler vestire ed essere riconosciuto in quanto donna. Quando un tabù, così persistente come tutti quelli che riguardano la sessualità, esonda dalla marginalità cui viene consegnato dalle tradizioni, dagli stereotipi e dal cosiddetto “senso comune” (che coincide quasi sempre con quello della supposta “normalità”) per irrompere sulla scena culturale condivisa, occorre tempo prima che i prodotti dello spettacolo e/o della cultura, come è un film, riescano ad affrontarlo con tale cognizione di causa da renderlo accettabile al più vasto pubblico. Ma è proprio quello che accade a *Laurence Anyways e il desiderio di una donna...* (il brutto titolo italiano, cedendo al didascalico con quell’aggiunta, tradisce evidentemente l’imbarazzo nell’affrontare un tema considerato “spinoso”): nello svolgersi della loro vita successiva i due partner, Laurence e Fred, sia individualmente, sia rispetto alla propria relazione, affronteranno la durezza di questa nuova condizione che non travolge, naturalmente, solo l’esistenza di lui che cerca di trasformarsi in una lei, ma anche la sua compagna, cui un tale stravolgimento, malgrado la persistenza dell’amore come sentimento fondamentalmente asessuato, farà moltissima fatica ad affrontare questa radicale alterazione della loro vita comune e del loro rapporto fisico, affettivo, emotivo.

Un film che osa affrontare la difficile questione della fluidità di genere e della transizione sessuale, mettendo al centro del suo sguardo non solo le vicissitudini (sempre faticosissime e dolorose)

di una donna transgender, ma soprattutto lo stravolgimento completo di tutte le relazioni che ella vive nella sua quotidianità, è già di per sé un atto di coraggio e una sfida culturale, in parte spiegata sia dalla giovane età del suo autore, sia dalla sua appartenenza ad una delle società più aperte del pianeta, quella canadese. Il “corpo mutante” della trans Laurence, con tutte le discriminazioni e le violenze che questo le attira, non è il tema centrale nella storia: lo sceneggiatore e regista Xavier Dolan nella sua tessitura narrativa dà per scontato che ciò accada nella inevitabilità transfobica delle nostre società, ma il suo occhio si sofferma piuttosto su ciò che generalmente resta più opaco dinanzi a una tale rivelazione, vale a dire le reazioni emotive sconcertate, addolorate, scomposte, violente che si producono nelle persone più prossime a chi si trova a vivere la transizione di genere. Ciò che egli tenta, dovremmo dire osa, in questo film delicato e tragico, è di misurare l’ampiezza dell’impatto emozionale che il rivelarsi di una persona transgender ha su una relazione avviata secondo schemi tradizionali, cioè su binari affettivi consuetudinari e collaudati, che viene letteralmente travolta da questa inedita e non semplice manifestazione di un’alterità che è nel corpo stesso di Laurence, cercando di indagare la più scabrosa delle questioni: vale a dire, cos’è l’amore – quanto dura, fin dove arriva, cosa spinge due persone a stare insieme o a separarsi? Il punto dirimente qui è quel corpo-in-transito, quel suo modificarsi: abituati come siamo a pensare la stabilità sostanziale dei corpi (Spinoza scrive che il *conatus*, cioè il senso ultimo del desiderare è “persistere nel proprio essere”), la rivelazione di Laurence mette in crisi, attraverso sua moglie Fred, tutte le nostre più consolidate certezze, fa sgretolare improvvisamente l’edificio che pensiamo di abitare, non solo come semplici individui, ma anche come esseri umani appartenenti alla medesima specie. La sua, perciò, non è solo una rivoluzione fisica, corporea, sentimentale, ma persino antropologica. Si scatena così nella vita di Fred (e nella nostra) un vero e proprio diluvio universale (c’è una bellissima scena che vi allude) che dissolve tutte le sue (e le nostre) infondate certezze circa la solidità dei rapporti, degli affetti, delle vite così come scorrono in giornate apparentemente tutte uguali.

Ma se tutti e tutte siamo, potenzialmente, corpi-in-transito, corpi fluidi e mutanti, suscettibili di trasformazione, di un’alterazione anche fisico-materica, la vulnerabilità ontologica degli esseri umani non è più solo una metafora della loro heideggeriana “gettatezza” o dell’“essere-per-la-morte”, diviene piuttosto un dato di realtà comune, condiviso e sempre “in agguato” nelle nostre esistenze, una possibilità non trascurabile di ridisegnare totalmente il proprio posto nel mondo. Nel sottotesto del film si sente echeggiare una domanda filosofica non banale: cosa amiamo delle persone verso cui orientiamo il nostro affetto, il nostro desiderio, la nostra passione e un certo trasporto difficile da controllare? Può davvero essere tutto e solo ricondotto al sesso? E il corpo della persona amata – corpo sempre mutevole, sempre afferrato dalla sua stessa fluida alterabilità, a cominciare dalle trasformazioni prodotte in esso dal passaggio del tempo –, è per noi sempre lo stesso corpo. Eraclito sosteneva che “non ci immergiamo mai due volte nello stesso fiume” proprio per dire che in quanto esseri corporei e in continua evoluzione la nostra identità cambia costantemente con il fluire del tempo. Siamo esseri fluidi in un eterno divenire che fluisce ininterrottamente, prima ancora di immaginare transizioni di genere capaci di rivoltare la vita come un guanto. La grande “T” dell’acronimo LGBTQ+ è ancora un immenso tabù sociale, tuttavia le giovani generazioni sembrano molto più disposte a concedersi la libertà di autodeterminarsi. In questi percorsi trasformativi, o nella consapevolezza crescente degli individui gender-fluid, il nostro compito è accompagnare le persone più giovani senza stigmatizzare, vietare, condannare. Il passo più difficile è proprio quello della comprensione delle loro difficoltà e dei loro bisogni, ma è indispensabile perché solo così saremo in grado di sostenere le inevitabili problematiche connesse a un grande

cambiamento epocale che riguarda sesso e genere e che sta compendosi sotto i nostri occhi.

Il pregio di questo film è la capacità di intrecciare la delicatezza del tema, la violenza discriminante subita dalla sua protagonista e, soprattutto, la posta in gioco affettiva che questa trasformazione chiama in causa: Dolan sembra suggerire che anche se la transfobia è sempre pervasiva nelle nostre società, essa non rappresenta né l'unico né il più grave dei problemi che affrontano le persone in transizione come Laurence. La sua battaglia per essere accettata è soprattutto una lotta per essere amata così come desidera, come sente profondamente di voler essere. Quello di Dolan è un dolente film sull'amore, sulle nostre comuni difficoltà ad accettare i suoi cambiamenti, ad ammettere la sua instabilità: in tal senso, l'immaginazione delle persone più giovani viene favorevolmente colpita nella misura in cui riconoscono nella precarietà sentimentale dei due protagonisti, indipendentemente dalla vicenda specifica, la propria medesima vulnerabilità affettiva.

In definitiva il punto di forza di questa narrazione filmica è nell'abilità del regista ad affrontare un tabù come se non lo fosse: Laurence conserva tutti i caratteri di egoismo o scortesia banali di un qualsiasi essere umano con tutti i suoi difetti, Dolan non ne fa eroina transgender proprio per consegnarci il ritratto di una persona che, pur trasformandosi, vuole restare umana, normalmente banale come ogni altra; proprio come Fred che, nella sua infelicità, non è che una donna comune dinanzi a una grande sofferenza che supererà, come facciamo tutte e tutti noi, inventandosi soluzioni per sopravvivere.

Non c'è una morale in questa storia, ma se c'è un senso è l'idea, questa sì rivoluzionaria, di non rinunciare mai a se stessi, restando fedeli ai propri desideri, poiché è l'unico mezzo che abbiamo per non tradirci e continuare a vivere.

Debate

Mozione: Il regista canadese Xavier Dolan in *Laurence Anyways* racconta la storia di una coppia che smette di amarsi nel momento in cui uno dei due decide di cambiare sesso.

Gli Ammutoliti: Sofia Latino, Leonardo Tinelli, Diletta Giacomoni, Elena Mazziotti

I Tulipani: Mariavittoria Piccioni, Caterina Canepuccia, Mariavittoria Giurato, Camilla Brini

Sofia Latino, squadra Pro (Gli Ammutoliti), prima *debater*

Il regista canadese Xavier Dolan in *Laurence Anyways* racconta la storia di una coppia che smette di amarsi nel momento in cui uno dei due decide cambiare sesso. Il legame tra Laurence e Fred, la sua ex compagna, non può essere più considerato amore dopo il drastico cambiamento di Laurence. Fred dopo la decisione del compagno inizialmente non lo comprende, non lo accetta... con il tempo si abitua ma la sua decisione di non abbandonare Laurence in un momento così complesso e delicato della sua vita è mosso semplicemente da un sentimento di affetto e da un forte senso di dovere e di rispetto nei confronti della loro storia così lunga e intensa che li ha portati a crescere. Per Fred sarà difficile tanto quanto Laurence affrontare una situazione del genere tanto da portarla in uno stato di grande sofferenza che avrà ripercussioni sulla sua salute psicologica; nel momento in cui Fred accetterà di non riuscire più ad avere una relazione con l'ex compagno ritroverà la serenità, farà pace con se stessa, perché dopo il cambiamento di Laurence tra loro non c'era vero amore ma un legame forzato e quasi ossessivo per nascondere la verità, quella per cui il loro legame non sarebbe stato più lo stesso.

Mariavittoria Piccioni, squadra Contro (I Tulipani), seconda *debater*

Diciamo che nel percorso i protagonisti al fine di assecondare il profondo rapporto di amore tra i due e la profonda voglia di realizzarsi come persone vanno a sbattere contro una serie di problemi. Alla base di questa storia c'è questo profondo legame tra i protagonisti che va oltre la normale concezione di amore, tanto che porterà Fred a rimanere legata a un uomo che ha assunto determinate scelte in un periodo di tempesta e pur rimanendo sconvolta accetta di rimanere al suo fianco nonostante l'incomprensione della sorella. Uno dei problemi sarà proprio nel mondo del lavoro per Laurence, il quale è un'insegnante di scuola superiore e quindi si espone alle preoccupazioni e alle critiche di colleghi, genitori e studenti, tutto questo porterà Laurence a essere licenziato e Fred cadrà in uno stato di depressione, tanto che lo lascia e sposa un altro uomo con cui poi avrà un figlio. Laurence cinque anni più tardi, nonostante viva con una nuova compagna è ancora profondamente innamorata di Fred, tanto che la segue regolarmente e vedremo che infine pubblicherà un libro di poesie e ne invia una copia a Fred, che dopo essersi riconosciuta nelle pagine del libro riprende i contatti con Laurence.

Leonardo Tinelli, squadra Pro (Gli Ammutoliti), secondo *debater*

Buonasera, sono Leonardo Tinelli, secondo *debater* della squadra Pro.

Per poter continuare a parlare di relazione bisognerebbe presupporre che, diciamo così, i termini del rapporto siano rimasti invariati, e che dunque, se $4 : 2$ dà come risultato 2 (l'amore, per intenderci), al variare di uno dei due numeri cambierà anche il risultato (qualcosa di diverso dall'amore). Nel corso del film è proprio a questo che assistiamo, al cambiamento di uno dei due termini del rapporto, ovvero il personaggio di Laurence, per il quale la sua trasformazione non porterebbe ad una mera rivolta, bensì ad una vera e propria rivoluzione. È su questa distinzione che si gioca l'esito del nostro discorso. Il rapporto tra il protagonista e Fred oltrepassa i limiti di una relazione unicamente personale ed individuale (nel cui caso si sarebbe trattato soltanto di una rivolta) per assumere le connotazioni di un vero e proprio fenomeno sociale (ovvero di una rivoluzione). Che il loro rapporto abbandoni il piano personale, intimo, e che si trasferisca su quello sociale, lo si può dedurre dalle diverse scene in cui si accendono delle discussioni tra Laurence e la sua ex-partner, la più iconica delle quali è quella della ferocissima diatriba (evidente eufemismo) che ha luogo nel bar in cui i due amanti decidono di incontrarsi, specie nel momento in cui Fred con una rabbia inaudita si sfoga verbalmente contro la cameriera. I loro dialoghi non si svolgono più, come per esempio avveniva all'inizio del film, all'interno della loro macchina, la loro bolla, nella quale essi abbandonavano il mondo esterno, ma hanno luogo all'aperto e in presenza della società, perché il cambiamento che ha visto coinvolto Laurence lo ha portato ad una trasformazione anche e soprattutto sul piano delle relazioni sociali, ragion per cui, pur essendo sempre e comunque Laurence – «Laurence anyways» –, e dunque se stesso ma ad un livello più alto (diverso, ma in un senso positivo, nel senso di un inglobamento del precedente Laurence da parte di un Laurence rinnovato, come per il bruco e la farfalla), egli non è più lo stesso di prima, e la relazione che precedentemente lo univa a Fred (una relazione che esisteva soltanto a livello personale) ora non ha più ragion d'essere, perché la persona che lei amava era soltanto il bruco.

Caterina Canepuccia, squadra Contro (I Tulipani) seconda *debater*

Buonasera, sono Caterina Canepuccia, seconda *debater* della squadra Contro.

Nonostante il cambiamento di sesso di Laurence, e sebbene siano lontani l'uno dall'altro,

ognuno con una propria relazione, i due protagonisti non smettono di amarsi, e questo è messo in evidenza dal fatto che le relazioni che loro hanno rispettivamente con il marito e la fidanzata sono delle relazioni piatte, quasi inesistenti, ciò proprio per mettere in risalto quella che invece c'è tra Laurence e Fred che proprio perché movimentata e caratterizzata da alti e bassi è una relazione viva, il loro infatti è un amore vero che persiste nonostante la lontananza.

Non si può dire che sia un fatto solo rivoluzionario perché Fred lascerà tutto, suo marito, suo figlio per andare con Laurence non appena ne avrà l'opportunità e questo è un chiaro segno di amore.

Diletta Giacomoni, squadra Pro (Gli Ammutoliti), terza *debater*

Salve a tutti, sono Diletta Giacomoni, la terza *debater* della mia squadra e sostengo che dopo il cambiamento di Laurence la coppia abbia smesso di amarsi. Infatti, l'amore che la compagna Fred provava per Laurence è ormai diventato solamente un sentimento di affetto, non si può più parlare di un vero e proprio amore di coppia. Possiamo affermare ciò poiché la coppia nel corso del film si è lasciata e rimessa insieme varie volte; questo indica l'instabilità e la fragilità del loro "amore". Inoltre Fred non aveva veramente accettato il cambiamento di Laurence, infatti nel corso del film afferma che non vuole mentire a se stessa, e questa è anche una delle ragioni per cui si sono lasciati. Fred ama ancora il vecchio Laurence, il Laurence di cui si era innamorata, il Laurence che non le aveva mentito per anni riguardo il cambiamento di genere che voleva affrontare, ma quel Laurence non esiste più. Per questo l'amore della coppia non è vero, se fosse stato così forte come la squadra Contro afferma, la coppia sarebbe uscita vincente, ma questo non è avvenuto.

Prima la terza *debater* della squadra contro ha affermato che anche se la loro relazione non era stabile, la coppia si amava comunque. La mia squadra può affermare fermamente che se la coppia si fosse veramente amata, l'amore avrebbe prevalso su tutti i cambiamenti portati dalla decisione di Laurence, mentre alla fine vediamo che la coppia non resta insieme. Questo ci fa capire che la relazione tra i due portava più sofferenze e dolore a entrambi, che amore. In una relazione sana e di vero amore ciò non sarebbe dovuto succedere. Per questo io e i membri della mia squadra affermiamo che dopo il cambiamento di Laurence la coppia abbia smesso di amarsi.

Mariavittoria Giurato, squadra Pro (I Tulipani), terza *debater*

L'amore non ha un genere, l'amore non ha religione, l'amore non ha confini. Laurence non esiste, Laurence è Rose come sceglierà di chiamarsi dopo la transizione. Laurence non è definibile eterosessuale perché, come ammette lui stesso, da giovane ha avuto in prestito un corpo non suo. Ma non è gay... È semplicemente una persona che ama. E ama Fred a tal punto che lotta per lei e non vuoi lasciarla andare.

Le sta vicino durante la sua depressione e continua ad amarla quando lei, in un ristorante, gli dice che ama un altro. La ama a tal punto che si presenta a quell'ultimo appuntamento vestita da Laurence non come Rose perché vuole piacerle di più. Per lei Fred è l'A-Z, l'unico amore, l'unico per cui non è esistito altro prima di lei e non ci sarà altro dopo. Lo mette nero su bianco sulla sua biografia, ne parla nelle sue poesie a lei dedicate. La ama al punto di lasciarla andare perché il loro amore era vittima delle convenzioni sociali e familiari.

E Fred? Fred cerca di ribellarsi a un amore che reputa nato all'inganno, Fred è isolata dalla sua famiglia, beffeggiata, eppure per amore resiste. Anzi fa di più: accompagna Laurence nel suo cammino, gli insegna a truccarsi, gli compra una parrucca e soprattutto lo spinge a rivelare ad altri che

Laurence non c'è più e al suo posto c'è Rose. Lo ama così incondizionatamente al punto che sacrifica il suo bene più grande sapendo che era troppo per il mondo del secolo scorso frutto del loro amore, loro figlio.

Sarà questo immenso dolore e mettere fine loro storia non la mancanza d'amore. Fred cade in depressione e deve necessariamente lasciare Rose. Ciononostante si ameranno ancora ma la confessione di Fred li distrugge entrambi. Fred si rivela con una frase emblematica: «Ti amo più di tutto, più di mio figlio» e fugge con lei. E Laurence non le ha mai mentito scientemente, ma aveva imprigionato Rose al riparo da un mondo incapace di accettare un amore fuori dalle convenzioni, un amore diverso.

Elena Mazziotti, squadra Contro (Gli Ammutoliti), quarta *debater*

Buongiorno, sono Elena Mazziotti, la quarta *debater* della squadra Pro. Noi sosteniamo che il regista canadese Xavier Dolan in *Laurence Anyways* racconta la storia di una coppia che smette di amarsi nel momento in cui uno dei due decide di cambiare sesso. Infatti, nonostante i due rimangano vicini per molto tempo prima di separarsi, il loro rapporto cambia. Non si tratta più di amore, ma di affetto e premura per l'altro. Se i due si fossero amati davvero, Fred non avrebbe avuto così tanti sensi di colpa nei confronti di Laurence.

L'amore dovrebbe andare anche oltre alla difficoltà nell'affrontare la transizione del proprio compagno.

Camilla Brini, squadra Pro (I Tulipani), quarta *debater*

Fred e Laurence sono una coppia, legata da un sentimento molto profondo e una grande voglia di realizzarsi. Fred rimane al fianco del compagno in ogni momento e continua ad amarlo inesorabilmente se pur questo stia affrontando un periodo particolare della sua vita, combattendo con dei lati oscuri della sua persona, mai incontrati precedentemente.

Nella sceneggiatura del film stesso è presente una forte contraddizione, dalla trasparenza dell'acqua alla luce accecante che si fonde quasi con lo schermo. Questa usata come mezzo per Laurence per far luce su di sé, riscoprendo la sua nuova persona. Sebbene nella vita di Laurence ci siano state tutte queste rivoluzioni, Fred continua a provare quel sentimento imperituro, ciò si capisce anche dal fatto che con gli altri compagni che hanno al di fuori, la relazione risulta ordinaria, tutto ciò che loro non erano. I due dopo anni continuano a cercarsi, l'uno scrive persino un libro per l'altra, anche in questo caso la scena ha un valore potentissimo. Fred nel momento in cui legge il libro scritto da Laurence viene inondata da una fortissima pioggia, la quale lascia immaginare le sue emozioni in subbuglio.

La storia di Laurence può essere la storia di molti di noi. Ognuno di noi trascorre la propria vita alla ricerca di sé, di un posto nel mondo e qualcuno alla quale appartenere, il più possibile appagante.

S'intersecano vita e morte, muore il lato maschile, con la quale Fred aveva conosciuto Laurence; e rinasce il lato femminile. Nonostante ciò Fred riesce a sostenerlo, con diverse difficoltà che la porteranno ad allontanarsi per un periodo, ma con quell'amore che contraddistingue la loro relazione. Il montaggio aiuta molto a rendere gli stati d'animo dei due protagonisti: il rapporto tra immagini e suoni.

La migliore offerta



Giuseppe Di Giacomo

Nel film di Tornatore (*La migliore offerta*) già il nome del protagonista ha incapsulato in sé il tema del tempo: Old-man, l'uomo vecchio. Vecchio nel senso che il raffinatissimo e coltissimo battitore d'asta londinese Virgil Oldman, egli stesso, nella sua persona, nel suo stile, nella sua impermeabilità ai fatti della vita quotidiana, fino ad interporre tra sé e gli oggetti fisici del mondo sempre la pelle di un paio di inseparabili guanti, è una personificazione vivente dell'aspirazione all'eternità dell'arte. Uomo Vecchio, in quanto la modernità del Novecento nel suo insieme conduce al tramonto di tale aspirazione dell'arte.

La bellezza, soprattutto, per Virgil deve conservare questa purezza incontaminata, *ab-soluta*, ovvero completamente sciolta, svincolata dal divenire temporale e accidentale del mondo. Virgil Oldman è il castello, la fortezza estrema, perfetta di questo ideale d'assolutezza. Non ha amori terreni, ma centinaia di quadri raffiguranti ogni aspetto e forma della suprema bellezza del volto femminile. Dipinti che ha accumulato e serrato in un'ampia camera blindata, un'abissale galleria segreta; quadri resi inaccessibili a ogni altro occhio umano che non sia il suo, sottratti, anche con la truffa, l'inganno a chi non li meritava, perché li avrebbe solo esposti alla sventatezza della finitezza umana. È in questa Cappella Sistina delle più vertiginose fattezze di volti, sguardi, capelli, spalle femminili nella storia della pittura che egli respira, vive autenticamente e ha eletto l'occulto scopo di tutta la sua vita. Oldman gioca abilmente, elegantemente ogni mossa della sua vita, della sua professione su una scacchiera a un angolo della quale ha eretto un arrocco perfetto e impenetrabile a ogni attacco.

Eppure anche Oldman vive nell'ingranaggio del tempo, non vi si può sottrarre, soprattutto ora che la sua mirabile e invidiata carriera pubblica ha toccato l'apice e si sta concludendo. L'arte dell'ingranaggio reca insita in sé anche quella dell'illusione dell'inganno. Nel film Oldman si imbatte continuamente in pezzi, ruote dentate, molle di un automa, che con l'aiuto di Robert, un giovane di sua fiducia, cerca di rimettere insieme. Questo automa è realmente esistito ed è stato costruito nel Settecento dal celebre inventore francese Jacques de Vaucanson, il quale incantava letteralmente la sua epoca con simili meccanismi e che ha anche una singolare somiglianza con l'attore Geoffrey Rush che nel film interpreta il personaggio di Oldman. Robert svela a Virgil che l'apparato meccanico mostra uno spazio vuoto in basso, il quale doveva celare un piedistallo cavo, sotto il quale

si accucciava un nano che faceva rimbombare la sua voce dentro l'automa con un insuperabile effetto di meraviglia per chi lo vedeva muoversi.

Il richiamo alle prime righe delle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin è naturale e immediato: “Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola [su cui poggia una scacchiera] fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili un burattino”. Anche nel film di Tornatore appare una nana, imbattibile nel ricordare ogni evento, con la massima precisione di calcolo numerico nel suo verificarsi e ripetersi nel tempo. Questo personaggio è il vero segreto custode della grande villa-scacchiera, apparentemente trasparente, nella quale Oldman viene trascinato a giocare la sua ultima ambiziosa partita prima del ritiro nel segreto museo d'arte che ha eretto nel corso del tempo.

Su questa scacchiera truccata ora Oldman si trova a giocare con una bellezza nascosta, velata dalla porta di una stanza sempre chiusa, che è essa stessa un pregiato pezzo d'arte. La bellezza si manifesta sempre attraverso il velo; è inseparabile da questo – dice ancora Benjamin nel suo saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe. Il cinema anche, attraverso lo schermo, costituisce un velo della bellezza e insieme l'ingranaggio dell'illusione trasparente, l'attrazione erotica inesorabile del mistero per la desiderante mente umana. Dietro il velo, che è il segreto di una bellezza che si lascia solo intravedere, pulsa quello stupore filosofico, quell'aura baluginante della natura, dell'esistenza, che l'arte cerca di fissare su una pagina o sulla tela, come un bagliore dell'eternità che può riscattare la nostra caducità, ma che resta, invece, sempre irraggiungibile, ineffabile.

Oldman al ruolo di Pigmalione nei confronti della giovane Claire, trasfigurata in Galatea, ma come nel *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, ricopre di talmente tanti strati erotici la sua opera da non distinguerne più la figura, il vero volto, il sentimento reale. Solo un dettaglio resta ormai visibile: un piede mirabilmente dipinto nel racconto di Balzac, un sospiro d'amore di Claire al culmine dell'eros e il suo ricordo di un caffè di Praga, dal nome, ancora una volta, esplicitamente evocativo del tempo, *Night and Day*.

Ora, però – come suggerisce la stessa etimologia greca di *pygmalion* –, è Oldman il nano nelle mani del grande automa che pezzo dopo pezzo ha contribuito a costruire contro lui stesso, e niente come la sparizione dell'intera sua sublime sacrestia pittorica è la perdita stessa della bellezza, dell'illusione di eternità che le opere hanno preziosamente inseguito ma perduto contro il tempo, soprattutto quello del presente, nel quale è l'arte stessa ad essersi frantumata, dispersa in tanti pezzi di un ingranaggio museale e mercantile smembrato, che non ha e non vuole avere più alcun senso. Il vortice di follia nel quale Oldman, il vecchio uomo precipita è il dissolvimento stesso del principio di ragione, spirito e forma che prima orientava le opere artistiche e la loro percezione nel gusto del pubblico.

In quel ristorante di Praga, nel quale Virgil Oldman nel finale si reca, invece che da quattro vertiginose pareti di immortali volti femminili, è circondato da una volta di sferruzzanti orologi di ogni tipo appesi attorno a lui. È il tunnel del tempo che lo avvolge da ogni lato e celebra la sua vittoria. Le sfere sublimi del paradiso d'arte cui aspirava sono vinte da quelle meccaniche delle pendole; la gloria e la luce dell'eterno sono oscurate non dal fragoroso suono di campane, ma traforate dall'infinitesimale, incessante ticchettio della contingenza mondana, con l'invisibile roditore del tempo celato al suo interno. La sua resa è muta, attonita ma non disperata. Il tempo, infatti, non riesce a divorare tutto: le possibilità che non si sono realizzate rimangono intatte su un piano logico e ontologico. Proprio l'arte – attraverso quelle che per Joyce sono le epifanie improvvise e

per Proust la memoria involontaria – è capace di mostrarcele come sospese fuori del tempo e dello spazio.

Quel ristorante esiste davvero: il ricordo confidatogli da Claire nell’alcova d’amore non faceva parte dell’inganno, del furto brutale, perché lei non aveva alcun bisogno di raccontarlo. Forse, allora, anche quel sospiro d’amore dal sen fuggito era autentico: “Qualsiasi cosa dovesse accaderci sappi che io ti amo”. Nell’ingranaggio illusionistico dell’arte, del cinema forse qualcosa di vero si deposita, resta e si ripresenta come una possibilità non ancora attuata, come una stella, una speranza nel cielo della notte. Alla domanda del cameriere che lo serve al tavolo e gli domanda se è solo il vecchio Virgil risponde: «No, aspetto una persona». Abbiamo a che fare con il passaggio da una dimensione di eternità – quella nella quale viveva Oldman contemplando le sue opere d’arte – a una dimensione di temporalità che rappresentata dalla molteplicità degli orologi del ristorante praghese. È questa dimensione della temporalità a essere caratterizzata da quella potenza del tempo in cui, come dice Proust, il tempo distrugge tutto, anche se stesso. Ma, all’interno della temporalità troviamo anche un’altra dimensione, quella del “tempo come potenza”, vale a dire del tempo come possibilità e apertura al possibile: è quanto troviamo proprio nella scena finale quando Virgil, alla domanda del cameriere se aspetta qualcuno, rimane per alcuni istanti silenzioso e poi risponde di non aspettare nessuno. È in quegli istanti di silenzio che Virgil “decide” la sua risposta, ed è in questa decisione che si manifesta appunto il tempo come potenza.

Debate

Mozione: nel momento in cui incontra una donna misteriosa, il protagonista de *La migliore offerta* si lascia volontariamente ingannare, alla pari dello spettatore, preferendo la finitezza di una storia d’amore all’eternità dell’opera d’arte.

Eu zen: Carolina Trotta, Benedetta Finocchi, Alessandro Greco, Giacomo Salomone

Ciampi: Giorgio Moretti, Lorenzo Di Antonio, Filippo Menghini, Vittoria Corcoran

Carolina Trotta, squadra Pro (Eu zen), prima *debater*

Buonasera, sono Carolina Trotta, la prima *debater* della squadra Eu Zen, Pro. Secondo me Virgil, il protagonista, conduce un’esistenza piatta. Non ha spinte esterne, eppure quando incontra una donna senza volto, incuriosito, decide di abbandonare le sue abitudini volontariamente. Con lei pian piano crea un legame che si trasforma poi in amore, in apparenza. Successivamente infatti, scopriremo come lei e tutti i personaggi vicini a Virgil, lo tradiranno per derubarlo delle opere. Forse però neanche l’amore di Virgil era sincero, forse proprio il protagonista avendo scoperto la realtà del tempo si era stancato di una vita contemplativa e si è lasciato ingannare per provare qualcosa che fosse reale. Qualcosa che si può provare esclusivamente stando a contatto con altre persone, anche se poi ci faranno soffrire, ma è solo grazie al dolore che ci rendiamo conto di vivere e di far parte dell’ordine del tempo. Virgil forse l’aveva capito, e forse ha preferito lasciarsi ingannare volontariamente che esistere senza provare emozioni.

Giorgio Moretti, squadra Contro (Ciampi), primo *debater*

Buonasera sono Giorgio Moretti e sono il primo *debater* della squadra Contro. Virgil è sempre stato un uomo solo, con pochi rapporti con gli altri e quando conosce una donna misteriosa, che a causa di una malattia mentale non si fa vedere da nessuno, non può che provare curiosità e con

il tempo si accorge di pensare solo a lei e a un modo per vederla, Virgil, quando entra nella sua stanza segreta per riporre nella sua collezione un nuovo quadro, rimane senza respiro guardando le pareti bianche, fino a poco prima tappezzate di quadri. E dopo quasi impazzisce pensando che tutto quello che aveva vissuto negli ultimi mesi era tutta una truffa, tutto falso. E inoltre nell'ultima scena va anche a Praga in un bar citato più volte da Clear, nella speranza che nella loro relazione ci fosse stato almeno qualcosa di reale. Dunque non si può dire che Virgil si lasci ingannare volontariamente per poi essere derubato di tutto, sia dell'amore che dell'eternità delle opere d'arte.

Benedetta Finocchi, squadra Pro (Eu zen), seconda *debater*

Buon pomeriggio a tutti, sono Benedetta Finocchi la seconda *debater* della squadra Eu zen, Pro. Secondo me e dunque secondo la nostra squadra, il protagonista Virgil Oldman si lascia ingannare volontariamente non perché sia realmente innamorato di Claire, la donna misteriosa, ma perché nella sua vita c'è sempre stato un enorme vuoto: una mancanza di amore affettivo e passionale. Nonostante egli conosca le conseguenze di una relazione sentimentale con una donna mai vista, decide di persistere con la sua scelta solo per riempire quel vuoto.

Domanda di Giorgio Moretti, secondo *debater* della squadra dei Lanzichenecchi Contro: «Questo vuoto dove lo troviamo all'interno della sua vita?».

Risposta di Benedetta Finocchi: Virgil è un uomo fortunato, nella vita possiede tutto: un lavoro che gli permette di avere una bellissima casa, viene rispettato da tutti (in particolar modo nel rinomato ristorante dove è solito andare). Malgrado ciò, nella vita ci vuole un equilibrio, non sono solo importanti le soddisfazioni dal punto di vista lavorativo, ma è fondamentale che ci sia anche quell'amore fisico, passionale e ricco di emozioni, che però lui non ha mai avuto. In conclusione il protagonista si fa spingere solo ed esclusivamente dalla profonda curiosità e dalla voglia di avere qualcuno al suo fianco per riempire quel vuoto, e non dal vero amore.

Lorenzo Di Antonio, squadra Contro (Ciompi), secondo *debater*

Buonasera, sono Lorenzo Di Antonio secondo *debater* della squadra Ciompi. Noi pensiamo che Oldman non abbandona mai l'amore per l'eternità delle opere d'arte e nonostante abbia provato con Claire per la prima volta l'amore che lo ha avvicinato alla finitezza della vita con tutte le sue sensazioni e sfaccettature, lui non smette mai di preferire l'eternità dell'arte alla vita. Infatti sebbene nel film possiamo notare come numerose volte Claire scompare e Oldman la cerca disperatamente, l'effetto che ha il furto della sua galleria d'arte privata dove teneva i dipinti delle sue donne non è minimamente paragonabile alla preoccupazione per Claire. Oldman infatti si ammala e cade in una profonda depressione che durerà mesi.

Alessandro Greco, squadra Pro (Eu zen), terzo *debater*

Buonasera, sono Alessandro Greco, terzo *debater* della squadra Eu zen. Virgil Oldman, dopo aver conosciuto una donna misteriosa, abbandona quella dimensione cristallizzata nell'eternità e inizia a scoprire una nuova esistenza grazie all'amore che prova per lei. Inizialmente si può pensare che il protagonista entri inconsapevolmente nella finitezza della vita più terrena, ma molteplici aspetti inducono a pensare l'opposto. Virgil da quando conosce Claire non si tinge più i capelli e non indossa più i guanti; elementi che lo separavano dalla polvere della realtà del tempo.

Inoltre Virgil dimostrerà di essersi lasciato ingannare solamente per provare emozioni ed esperienze nuove; infatti nel finale, in cui aspetta Claire al ristorante anche dopo il grande torto subito,

persiste nella ricerca di una nuova concezione della vita; ovvero una vita dinamica e calata nella finitezza del tempo.

Filippo Menghini, squadra Contro (Ciompi), terzo *debater*

Buonasera sono Filippo Menghini e sono il terzo *debater* della squadra Ciompi. Il protagonista del film preso in analisi si avvicina volontariamente alla finitezza anche, probabilmente, a seguito dell'amore per Claire. Ma questo, non vuol dire che sia consapevole dell'inganno che i suoi amici e la donna amata stanno tramando ai suoi danni. La squadra avversaria sta basando la sua tesi su alcune scelte che Oldman effettua volontariamente, come togliere la tinta o smettere di indossare i guanti ma questo non costituisce un'argomentazione valida poiché lui non ha il minimo sospetto di quello che gli sta per accadere e al pari dello spettatore rimarrà allibito dall'inganno. Il sacrificare la sua carriera e le sue abitudini ci danno anzi un'ulteriore prova della sincerità dei sentimenti del protagonista.

Giacomo Salomone, squadra Pro (Eu zen), quarto *debater*

Buonasera, sono Giacomo Salomone, il quarto *debater* della squadra Eu zen. Virgil, il protagonista trascorre una vita monotona, non entra in contatto con nessuno, preferisce vivere in un suo mondo. Nel momento in cui incontrerà Claire, deciderà di abbandonare la sua vita solitaria dedita esclusivamente alla contemplazione delle opere d'arte, per scoprire sentimenti che non aveva mai provato. Con Claire s'inizierà a instaurare un legame affettivo apparentemente vero. In realtà, nel corso della storia Claire ingannerà Virgil e sarà lo stesso protagonista a farsi ingannare volontariamente, per completare con l'ultimo tassello il *puzzle* che rappresenta la sua vita sentimentale. La sua è stata fino a quel momento una vita molto arida, priva di emozioni e legami; lui stesso si apre con Claire raccontandogli la tristezza della sua infanzia. Pur essendo molto benestante e conducendo una vita agiata, gli mancano dei legami che vadano oltre i rapporti professionali; sente la mancanza di qualcosa che si possa provare soltanto stando a contatto con un'altra persona.

Dunque potremmo affermare che Virgil abbia preferito farsi ingannare volontariamente per provare emozioni a lui sconosciute, quelle che si provano soltanto stando in contatto con un altro diverso da noi. Solo attraverso il dolore dell'inganno, il protagonista esce dall'isolamento della vita fino a quel momento vissuta e sperimenta quindi i veri sentimenti.

Vittoria Corcoran, squadra Contro (Ciompi), quarta *debater*

Buonasera, sono Vittoria Corcoran, quarta *debater* della squadra Ciompi. La squadra avversaria sosteneva che Virgil Oldman fosse da subito consapevole dell'inganno, ma che, preso da un senso di mancanza e di insoddisfazione riguardo alla sua vita, questo avesse comunque scelto di frequentare Claire sperando, in questo modo, di fare esperienza di una quotidianità più vitale e appassionante. Tuttavia, secondo questa visione, Virgil Oldman sarebbe stato consapevole sin dall'inizio del fatto che tutto ciò che stava vivendo e che aveva, incluso la sua preziosa collezione artistica e la sua amata, gli sarebbe stato tolto... se fosse davvero stato così, come si spiegherebbe il collasso psicologico ed emotivo che il protagonista subisce verso la fine del film? Questo tracollo non è forse dovuto all'elemento di sorpresa e al trauma causato dall'implodere della sua realtà quotidiana davanti ai suoi occhi? È impossibile sostenere che Virgil sia caduto volontariamente in un simile stato di angoscia e disperazione.

Agora



Maura Gancitano

Al centro della narrazione c'è la storia della filosofa, matematica e astronoma Ipazia d'Alessandria considerata la prima filosofa del pensiero occidentale. Sullo sfondo viene rappresentata la città di Alessandria d'Egitto, teatro della lotta tra pagani e cristiani alla fine del IV secolo che contribuì a creare un clima di fanatismo violentissimo e di rifiuto della cultura e della scienza in nome della religione cristiana.

Il film permette di soffermarsi sulle diverse forme di libertà che vengono messe in pericolo e soffocate. Il tema della libertà si lega alla figura di Ipazia che non viene considerata una donna di scienza, ma una strega e addirittura un mostro da uccidere. Il maschile si impone sul femminile negando la libertà di pensiero e di approfondimento tanto da cancellare la sua opera e il suo ricordo, cosa che è effettivamente avvenuto.

Libertà significa anche moltiplicazione delle prospettive e della complessità. Alessandria d'Egitto è stata un centro di produzione culturale importante in cui la coesistenza di religioni e discipline era una caratteristica della città. *Agora* ci racconta la fine di quella libera circolazione d'idee e della loro coesistenza a causa del fanatismo religioso. Nel suo intervento Maura Gancitano sottolinea che nelle immagini della distruzione della biblioteca – che ha colpito ragazzi e ragazze – risuona la difficoltà dell'essere umano di accettare uno spazio culturale dove viva la diversità di pensiero.

È insito nell'essere umano cercare di semplificare e annientare l'alterità che non lo rappresenta. Il film mostra che si è portati a cancellare la cultura e la produzione culturale quando non è in linea con il pensiero dominante in quel momento. La storia – e la nostra contemporaneità – sono ricche di episodi di distruzione e di cancellazione di culture altre da noi per questo Maura sottolinea l'invito del film: coltivare la complessità e riflettere quanto sia pericoloso cancellare le culture.

Il tema della libertà e la difficoltà di esercitare la propria libertà, porta Maura Gancitano a parlare di potere. In particolare nel film è evidente come il potere muscolare maschile rende le donne invisibili. Negli ultimi decenni questo modello è fortemente messo in discussione e stiamo iniziando a smantellarlo per fare in modo che il maschile non possa più cancellare il femminile.

Riflettere sul potere significa pensare a come spesso potere sia sinonimo di sopraffazione e manipolazione di un'idea su quella degli altri. Ma si può intendere un potere diverso? È possibile se smettiamo di immaginare che avendo idee diverse allora una di queste debba prevaricare sulle altre.

Questo è un modello di pensiero inefficace e pericoloso. Dobbiamo esercitarci alla cooperazione e alla partnership come sancito dalle Nazioni Unite nei 17 obiettivi dell'*Agenda 2030*. Solo così possiamo affrontare sfide globali come la pandemia e il cambiamento climatico. Se le giovani generazioni sembrano pronte a fare questo scarto, chi ha il potere e la capacità decisionale impone i vecchi canoni del modello individualistico.

La scuola dovrebbe insegnare a cooperare e a imparare ad abitare la diversità perché nella diversità c'è libertà e capacità di fare dibattito.

Fare dibattito significa portare avanti un discorso sulla base di premesse condivise con lealtà, cooperazione e carità interpretativa. È difficile attenersi a questi tre principi ed è più facile chiudersi in bolle o camere dell'eco, luoghi chiusi di aggregazione sociale dove l'importante non sono le persone e i legami che costruiamo con loro ma le idee, siano esse dati scientifici o teorie del complotto. Quello che caratterizza questi contesti è che non si può mettere in dubbio il messaggio ma solo continuare a replicarlo. Questo aspetto si ricollega a *Ipazia* che – come ci racconta il film – non può smettere di mettere in dubbio ogni idea del proprio tempo.

Spesso chi ha dubbi, come lo schiavo di *Ipazia*, reagisce alla paura del dubbio con la violenza arrivando a distruggere le statue. Oggi troppo spesso ci chiudiamo nelle nostre camere dell'eco credendo sempre di più solo alla nostra verità. Maura Gancitano spiega che l'alternativa a questo modello sono le "comunità di pratica", gruppi di aggregazione teorizzati da Étienne Wenger che non sono rigidi e coltivano il dubbio. Lo scopo delle comunità di pratica è capire insieme come migliorarsi a livello individuale e aumentare la comprensione comune. Entrare in una comunità di pratica significa contribuire a cambiare le idee condivise.

In *Agora* gli uomini annullano le donne e distruggono la produzione culturale degli altri. Non si muovono in base all'interdipendenza: essere interdipendenti, al contrario, significa puntare sulla relazione umana, andare in una direzione comune, prendersi cura dell'altro da noi soprattutto se è in una situazione di emarginazione. Essere interdipendenti, significa essere consapevoli che stando insieme si aumenta il benessere comune.

Debate

Mozione: nel film *Agora*, la protagonista *Ipazia* pensa e agisce unicamente secondo il libero arbitrio, al contrario degli altri personaggi che sono schiavi sia dell'istinto, sia delle regole della società in cui vivono.

Dike: Vittoria Soldaini, Carlo Marrone, Lorenzo Di Antonio, Vittoria Corcoran

Apeiron: Viola Bordi, Giulia Carelli, Ludovica Raiola, Chiara Marinari

Viola Bordi, squadra Pro (Apeiron), prima *debater*

Buongiorno, sono , prima *debater* nel film *Agora*: noi sosteniamo la tesi Pro della mozione ovvero che nel film *Agora* , la protagonista *Ipazia* pensa e agisce unicamente secondo il libero arbitrio, superando le limitazioni che la società dell'epoca le imponeva sia in quanto donna sia come appartenente a una superiore classe sociale. Nell'anno 415 un crimine ha scosso la città di Alessandria, una folla scatenata attaccò la rispettata e sapiente *Ipazia*, la uccise e ne bruciò i resti. *Ipazia* fu un'eccellente studiosa di scienze e filosofia, lei rappresentò la libertà di pensiero, era una donna libera che preferì la morte alla schiavitù intellettuale. *Ipazia* non voleva farsi comprare poiché altrimenti non sarebbe più stata libera e non avrebbe più potuto studiare, «è così che funziona una

mente libera: anch'essa ha le sue regole». Ipazia non è disposta a credere a nulla che si opponesse alla vera filosofia e il suo insegnamento più importante era conservare la libertà di pensiero. Ipazia quindi venne uccisa e la vita intellettuale dell'ultimo intellettuale dell'ultimo santuario della filosofia ellenica si spense con lei. La scuola alessandrina fu chiusa, tutti i filosofi fuggirono e tutti gli scritti di Ipazia andarono perduti perché considerati eretici dal nuovo culto cristiano. Al suo tempo infatti, si credeva che la Terra fosse ferma e il sole le girasse intorno, disegnando un cerchio considerato l'immagine della perfezione. Così ha potuto capire che, come i pianeti e le stelle possono muoversi in armonia, anche se non intorno ad un solo centro così gli uomini possono trovare la loro strada seguendo percorsi diversi. Non esiste una via giusta e perfetta, ma tante possibili perfezioni.

Vittoria Soldaini, squadra Contro (Dike), prima *debater*

Buonasera, sono prima *debater* della squadra Contro Dike. Secondo noi il libero arbitrio è la capacità di scegliere liberamente, nell'operare e nel giudicare. È un concetto secondo il quale ogni persona ha il potere di decidere gli scopi del proprio agire e pensare. Inoltre il libero arbitrio nell'antichità veniva contrapposto alle varie concezioni secondo cui la possibilità sarebbe in qualche modo predeterminata, stabilita prima della loro nascita per cui una donna, in un'epoca come il IV-V secolo d.C. non sarebbe potuta essere rispettata ed accettata come matematica, scienziata, filosofa, proprio perché già destinata, essendo donna, ad altro.

Ancora la figura di Ipazia non verrà ricordata nella storia come colei che rilevò la falsità della teoria geocentrica tolemaica, ma furono i successivi Copernico e Galileo, nonostante fosse Ipazia la prima a rendersi conto che fosse la Terra a girare intorno al sole in un'orbita ellittica e non l'opposto. Inoltre a Ipazia verrà reso omaggio nell'800 e nel 900 da Proust e Umberto Eco in quanto oppressa dall'autorità maschile, perciò esclusivamente in quanto donna. Inoltre in molte scene come l'assemblea nella piazza dove venne stabilita la volontà di risposta nei confronti dei cristiani che avevano attaccato dei pagani, e in questo contesto non solo non venne ascoltata ma completamente ignorata.

Giulia Carelli, squadra Pro (Apeiron), seconda *debater*

Buongiorno a tutti, sono Giulia Carelli, seconda *debater* della squadra Pro. Come già la prima *debater* ha detto io e le mie compagne sosteniamo e affermiamo che la protagonista del film *Agora*, l'astronoma Ipazia è riuscita a superare e abbattere le barriere di pregiudizi e limitazioni che la ostacolavano in quanto donna. Partiamo infatti dal presupposto che lei era l'unica insegnante della sua epoca e già solo questo fatto la rende rivoluzionaria. Inoltre, vediamo come Ipazia assuma un ruolo di autorità che unisce e accomuna uomini di religioni diverse, ebrei, pagani e cristiani che fino ad allora si distinguevano per le loro credenze differenti: di fronte al sapere e alla cultura però rispettano tutti la figura di Ipazia e non solo, è come se la stimassero in qualche modo dimostrando il valore della *leadership* femminile, superiore a quella brutta maschile. Come lei stessa dice "In quanto scienziata il mio compito è quello di mettere in dubbio": questa frase ci fa capire e riassume alla perfezione ciò che lei desiderava veramente, ossia eliminare ogni tipo di ignoranza, sia nella scienza e sia nell'Alessandria maschilista, e quindi anche rivendicare la sua femminilità tramite il sapere. La sua storia è servita a mettere le basi di un lunghissimo processo di emancipazione e ha lasciato il segno.

Ipazia agisce secondo il libero arbitrio perché tutto ciò che ha fatto lo ha sempre fatto per la virtù della conoscenza. Se ci chiediamo perché Ipazia non abbia i meriti per le sue scoperte scien-

tifiche la risposta semplice: ciò che ha sempre desiderato non era la fama o la notorietà come potrebbe si potrebbe pensare superficialmente e come desidererebbe un uomo assetato dal potere, ma saziare la sua sete di conoscenza e una volta fatto accetta la morte senza ribellarsi. Ipazia tutto ciò che ha fatto lo ha fatto con la sua volontà e con la capacità di determinarsi. L'esempio più chiaro? La scena in cui dà a Oreste il suo fazzoletto sporco di sangue mestruale in simbolo delle sue impurità umane. Con questo gesto inizia il disfacimento del mito della donna vista come essere esclusivamente materiale e fisico e la costruzione di una figura valorizzata per il suo pensiero. Ipazia è una donna pensante in un mondo abituato a pensare che le donne non possano pensare.

Carlo Marrone, squadra Contro (Dike), secondo *debater*

Buonasera, sono Carlo Marrone secondo *debater* della squadra Contro, Dike. Eppure nella scena in cui Davo, lo schiavo di Ipazia, la bacia imponendosi su di lei e sorpassando il suo volere, vediamo come anche all'interno della cerchia dei suoi discepoli e dei suoi più stretti conoscenti sia ancora forte la mentalità misogina secondo la quale la volontà di Ipazia, essendo lei una donna, può essere sorpassata e violata per dare sfogo alle proprie pulsioni o frustrazioni. Questo dimostra che la protagonista, pur essendo stimata e ammirata per gli studi da lei condotti e per la sua cultura, non gode il rispetto di molti.

Ludovica Raiola, squadra Pro (Apeiron), terzo *debater*

Buongiorno a tutti, sono Ludovica Raiola e faccio parte della squadra Pro. Concentriamoci principalmente sul contesto storico in cui ci troviamo, la storia è ambientata ad Alessandria alla fine del Nono secolo. Ipazia, la protagonista, è appartenente a una classe sociale imponente, sin dalla prima scena vediamo come ha un ampio spessore e viene molto rispettata da coloro a cui insegna, se non da tutti i cittadini. La sua figura in quanto donna viene apparentemente stereotipata, ma bisogna andare oltre al primo spessore che ci viene proposto, perciò andando in profondità notiamo come lei agisce sempre secondo il libero arbitrio, e sceglie sempre per sé, non venendo mai ostacolata dalla parte maschile, se non la parte più massiccia a livello di potenza. Tutt'oggi in numerosi paesi del mondo avvengono i matrimoni combinati in cui la famiglia, principalmente la figura maschile, decide per la figlia, nel film *Agora* il padre stesso gli lascia decidere a Ipazia se sposarsi o meno, senza intromettersi. Duramente il dibattito, la squadra Contro esponeva le seguenti affermazioni: la lotta tra cristiani e pagani è avvenuta pur se Ipazia si era opposta, quando Oreste chiede la mano di Ipazia, durante uno spettacolo, lei è travolta dalla sua figura e non gli dice all'istante di non volerlo sposare, e, infine, Ipazia viene abusata e violentata da Davo, il suo schiavo, e in quel momento lei era impotente e non poteva scegliere per sé. Capendo meglio il film riusciamo a rigirare questi enti. La prima affermazione, ovvero quella in cui la lotta tra i civili è avvenuta pur senza il consenso di Ipazia, deve essere compresa dal punto di vista della frenesia dell'uomo, il quale di fronte a tanta rabbia e il voler dimostrare di essere più potente, cerca di reagire con la violenza, pensando che sia l'unico modo per dimostrare validità. In quella situazione nessuno avrebbe potuto fare qualcosa per evitare lo scontro perciò non è simbolo di impotenza della donna, bensì un atteggiamento grottesco da parte dell'essere umano che reagisce a determinate condizioni. Il secondo oggetto di discussione ha fini che, come sempre, devono essere compresi. In quella situazione Ipazia non si sarebbe aspettata una proposta di matrimonio da parte di Oreste, e, proprio per questo è stata colta impreparata e non avendoci riflettuto ha deciso di non rispondergli sul momento. Ma vediamo come lo stesso, non si è fatta scrupoli a rifiutare la sua risposta davanti a

tutti, e, se fosse stata oppressa avrebbe accettato la proposta e non si sarebbe battuta per ciò in cui crede. L'ultimo argomento, se non quello più discusso è stato proprio quello in cui la squadra Contro sosteneva che Ipazia si sia trovata violentata dal suo schiavo e che fosse impossibilitata nel fermarlo per paura. Verso metà film, vedi là come Davo, lo schiavo di Ipazia, cerca un rapporto con lei, più che una violazione del suo corpo sembrava come Ipazia avesse la situazione in mano, e in qualsiasi momento avrebbe potuto bloccarlo, perciò agisce sempre in base a ciò che lei vuole. In conclusione io e la mia squadra siamo fortemente proiettati verso l'idea che la mozione pro sia quella più adatta.

Lorenzo Di Antonio, squadra Contro (Dike), terzo *debater*

Buonasera, sono Lorenzo Di Antonio, terzo *debater* della squadra Dike. Nella scena in cui Oreste, in mezzo all'agorà, si dichiara a Ipazia dedicandole un canto con l'*aulos* (uno strumento a fiato dell'antica Grecia), la mette in una situazione scomoda, dove è difficile rifiutare le sue richieste. Oreste bypassa così la sua volontà, facendo un atto di prepotenza contro la sua libertà di scelta.

Il libero arbitrio è la capacità di scegliere liberamente, nell'operare e nel giudicare. È un concetto secondo il quale ogni persona ha il potere di decidere gli scopi del proprio agire e pensare. Inoltre il libero arbitrio nell'antichità veniva contrapposto alle varie concezioni secondo cui la possibilità sarebbe in qualche modo predeterminata, stabilita prima della loro nascita per cui una donna, in un'epoca come il IV-V secolo d.C. non sarebbe potuta essere rispettata ed accettata come matematica, scienziata, filosofa, proprio perché già destinata, essendo donna, ad altro.

Chiara Marinari, squadra Pro (Apeiron), quarta *debater*

Buonasera, sono la quarta *debater* della squadra Apeiron.

Concludo sintetizzando le tesi avanzate in difesa della mozione, per chiarire come le azioni di Ipazia siano ispirate al principio di "libero arbitrio" e siano rivolte alla costruzione di una società priva di stereotipi.

La squadra Contro ha insistito nel sostenere che Ipazia non aveva alcun potere in una società come quella in cui viveva, come comprovato dalla persistente violenza nei suoi confronti ma una visione attenta del film porta nella direzione opposta, basata sull'evidenza della non capacità degli uomini di superare il limite che lei aveva incoscientemente imposto.

L'unica scena in cui lei non riesce a fermare un'azione che potrebbe metterla a disagio è quella del teatro e anche in quella scena lei dimostra chiaramente di non essere un "prodotto della società". Non lascia che quell'evento cambi il suo modo di fare ma lo usa a suo vantaggio per rafforzare la sua figura e i suoi pensieri. La sua inclinazione a riflettere sul modo per affrontare una data situazione, che allora era tanto disprezzato, si ritrova anche nelle idee della Chiesa illuminista. È proprio questo che dimostra quanto il film sia attuale e quanto siano convincenti gli insegnamenti che la scienziata trasmette.

Un altro punto che rende ovvia la veridicità della mozione è il suo rapporto con il padre Teone: lei, pur avendolo sempre rispettato, non esita mai a esprimere opinioni diverse dalle sue senza minimamente curarsi delle conseguenze negative che ciò avrebbe potuto produrre.

Ipazia capiva perfettamente quel che stava accadendo, come mostra la relativa tranquillità che ostenta nelle scene della sua morte, ma non aveva mai preso in considerazione l'eventualità di doversi fermare per compiacere le idee altrui.

Vittoria Corcoran, squadra Contro (Dike), quarta *debater*

Buonasera, sono Vittoria Corcoran quarta *debater* della squadra Contro. Vorrei concludere sintetizzando le tesi della mia squadra. Durante questo dibattito mi sono ritrovata a sostenere, insieme agli altri componenti della squadra Dike, che la matematica, astrologa e filosofa greca Ipazia, protagonista del film *Agora* non si trovi in una condizione di totale emancipazione rispetto al suo contesto. Nel mio intervento ho spiegato che, sebbene lei stia in uno stato d'indipendenza e sia riuscita a ritagliarsi uno spazio all'interno del quale poter agire e studiare liberamente ed in maniera autonoma, tuttavia il suo contesto misogino non le permetta di ottenere l'autorità e il rispetto che merita. Ho argomentato questa visione basandomi sugli esempi già forniti dai miei compagni, come quello che fa riferimento alle diverse scene in cui il volere di Ipazia viene bypassato e sopraffatto prepotentemente, una volta dal suo discepolo Oreste, un'altra dal suo schiavo Davo. Un'altra scena dove emerge quanto la figura di Ipazia sia in realtà tenuta in poco conto dalla maggior parte dei suoi conoscenti, è quella in cui si prendono decisioni nell'agorà: le sue proposte, che cercano di portare a scelte pacifiche che non infliggano torti o violenze a nessuna fazione, cristiana o pagana che sia, vengono completamente ignorate da quasi tutti i presenti.

Her



Alessandro Alfieri

Nella sua semplicità e apparente ovvietà, la tagline che ha accompagnato la promozione del fortunato film di Spike Jonze del 2013 offriva al pubblico elementi più che efficaci che svelavano il senso autentico del film, il suo autentico “contenuto di verità” che – contrariamente a quanto possano pensare i più ingenui – non ha a che fare con la distopia né con gli scenari iper-hi tech che ispirano gran parte della produzione seriale e cinematografica fantascientifica.

Questa tagline recitava “A Spike Jonze love story”, e lo slogan entrava in qualche maniera in conflitto concettuale col volto in primo piano dell’attore protagonista, l’ottimo Joaquin Phoenix: quando si promuove un film sull’amore, sulla locandina siamo soliti vedere una coppia. Qui invece lo smarcamento concettuale riguarda anche il titolo del film: *Her*, ovvero “Lei”, che però non compare nel manifesto, perché “Lei” nella realtà dei fatti non compare mai neppure nel film. D’altronde il film non ha per titolo “She”, ovvero il “Lei” con funzione di soggetto, ma “Her” – che può essere “Suo” cioè “di lei”, ma anche “Lei” con funzione di complemento oggetto, ovvero dipendente concettualmente al soggetto e al verbo. Torniamo alla tagline: *Her* è un film sull’amore, ma capace di cogliere la pluralità di implicazioni semantiche e teoriche connesse a esso. Perché infatti, *Her* è un film d’amore, ma non di un autore qualsiasi, ma di Spike Jonze, regista e videomaker noto – tanto nella sua produzione cinematografica, pensiamo a un film come *Essere John Malkovic*, quanto nella produzione videomusicale e pubblicitaria, e a tal proposito non possiamo non pensare al ciclo di spot dedicati alla lampada Ikea – per l’attenzione dedicata alla dimensione metatestuale e metacineematografica. *Her* è un film sull’amore, ma anche un film sul cinema: non nel senso che racconta “l’amore per il cinema”, e perciò metatestuale non perché mostra la macchina-cinema o l’universo-cineematografico, ma piuttosto perché riesce a cogliere la natura intrinsecamente cineematografica dell’amore. Da questo punto di vista, si spiega anche lo straordinario lavoro fotografico e scenografico svolto dal direttore della fotografia Hoyte van Hoytema, autore che nel suo lavoro per Christopher Nolan ha sempre dedicato grande importanza alla luce e alla saturazione del colore e che qui gioca con un *mash-up* di stili ed estetiche ispirate al passato, con un tocco molto *vintage* quasi a voler proiettare il film in un’epoca senza tempo: siamo in un futuro prossimo, dove gli algoritmi e la tecnologia informatica hanno raggiunto livelli di precisione straordinari, e tuttavia la “storia d’amore” è una storia che mette in comunicazione perpetua passato, presente e futuro.

Il cinema è la più grande macchina dell'immaginario della cultura moderna: questo significa che in tutto il Novecento e anche in epoca contemporanea, noi definiamo e ridefiniamo, costruiamo e assimiliamo concetti, sentimenti, emozioni a partire dai film che abbiamo visto, ma anche i dischi che abbiamo ascoltato o i libri che abbiamo letto. Certo, il cinema tra le varie fonti dell'immaginario è la più potente: noi amiamo, speriamo, odiamo a partire dall'assetto cognitivo derivato dai prodotti a cui abbiamo assistito. Amore e cinema: a queste due parole chiave bisognerebbe aggiungerne una terza, che va a sancire una costellazione attorno a cui Jonze fa ruotare il suo film: amore, cinema, linguaggio.

Che cos'è l'amore? Non è evidentemente una cosa misurabile, dimostrabile, confrontabile, motivabile, spiegabile. Sfugge al principio logico di causalità, non è tanto meno inquadrabile. Però esiste, sappiamo che esiste, quando usiamo le varie declinazioni del verbo "amare" noi ci capiamo: l'amore è fuoriuscita dal solipsismo ed è riconoscimento dell'Altro, e tuttavia sarebbe un errore – per quello che abbiamo già cominciato a dire – credere che l'amore rappresenti una dimensione irriducibilmente privata: l'amore appartiene alla società, quando dico "ti amo" c'è dietro il mondo linguistico a cui appartengo, e al di là di quelle parole non c'è il "vero amore" che non può essere detto, perché al di là delle parole in realtà non c'è assolutamente nulla. Ciò che riconosciamo in quanto amore è un atto linguistico e performativo, questo è l'assunto propriamente filosofico che il film riesce a comunicarci. In *Frammenti di un discorso amoroso* Roland Barthes insiste sul fatto che dell'amore non si possono che dare "frammenti", brandelli di frasi, affermazioni, dichiarazioni, e questo perché l'amore non può tradursi in linguaggio ma non può essere comunicato se non attraverso il linguaggio e l'immagine. Da qui la necessità della creazione di un apposito vocabolario che incarna il paradosso del sentimento amoroso: le espressioni amorose rientrano nell'indicibile e la frustrazione di chi ama è dettata dalla discrepanza tra ciò prova e ciò che dice. Per questo l'amato, dice Barthes, assume il profilo dell'"assenza" anche quando fisicamente presente: l'amato è sempre assente perché non si riduce mai a una proprietà specifica. Il film di Spike Jonze va forse persino al di là, al punto di poter essere compreso come un film "wittgensteiniano". Ludwig Wittgenstein assume un ruolo dominante nella storia della filosofia e della cultura del XX secolo, perché artefice di quella "svolta linguistica" che ha portato l'analisi umanistica e storica a concentrarsi sul linguaggio, sfidando ogni pretesa metafisica: Wittgenstein si guarda bene nel corso della sua carriera a parlare di categorie filosofiche come "essere" o "anima" o persino "amore". Il filosofo austriaco parla di "linguaggio" perché nulla esula dal esso: «Ogni parola è un'azione» e «I limiti del mio mondo sono i limiti del mio linguaggio»; «I limiti del mio linguaggio sono i confini del mio pensiero, tutto ciò che io conosco è ciò per cui ho delle parole». Questo vale anche per l'amore, aggiungendo che quando parliamo di linguaggio oltre alle parole possiamo fare riferimento al linguaggio del corpo e soprattutto al "cinema in quanto linguaggio": l'amore è una pratica linguistica, una pratica performativa, d'altronde posso riconoscere esteriormente l'amore in quanto atto linguistico? Posso giudicarlo o negarne la "verità"? D'altronde, che mestiere fa Theo? Scrive lettere e "crea" emozioni, esattamente come Jonze e come i grandi registi.

Pensiamo a come viene raccontato solitamente l'amore al cinema: se l'amore è un atto linguistico o performativo, non può essere mai totalmente spontaneo sul piano dell'espressione e della manifestazione esteriore. L'interrogativo su come raccontare l'amore al cinema corrisponde al come mi convinco dell'amore altrui: mentre la consapevolezza del proprio amore è immediata, la consapevolezza dell'amore dell'altro è sempre mediata. Come abbiamo visto nella locandina, e come Jonze insiste a fare per buona parte del film – a partire dall'incipit – uno stratagemma del linguaggio

cinematografico adottato per raccontare l'amore è il "primo piano", ovvero l'inquadratura del volto: una sorta di paradosso, perché noi non possiamo vedere il "volto" dell'altro membro della coppia, ma nessuno può mettere in discussione l'autenticità dell'amore che Theo prova per Samantha. Emmanuel Lévinas in *Totalità e infinito* d'altronde ci ha insegnato come il volto dell'altro sia desiderio inestinguibile dell'Infinito, autentica porta di accesso alla trascendenza dell'amore. Sembra una lezione appresa magnificamente dai grandi registi della storia del cinema, primo fra tutto Ingmar Bergman, perché il "primo piano" non è solo la faccia dell'attore, ma espressione del desiderio, del sentimento, dell'infinito che è la persona.

Se *Her* è un film sull'amore e sul cinema, oltre al primo piano troviamo altri strumenti lessicali che vengono adottati da Jonze per generare il senso: l'uso alternato e calibratissimo della musica, che slitta continuamente dall'essere "musica over" (ovvero non appartenente all'universo diegetico del film) a essere musica off (diegetica ma di cui non vedo la fonte); il montaggio, che ci propone diversi flashback di Theo, ma che aiuta anche per creare delle sequenze caratterizzate da piccole ellissi, molto vicine agli spot pubblicitari; l'ambientazione e la luce che riescono ad attribuire a determinati momenti una poeticità e un lirismo molto caratteristici (esattamente come per lo spot della lampada Ikea, che riesce a farci provare empatia per un oggetto senza anima né vita, proprio grazie a tutto ciò che "c'è intorno", ovvero il cinema). E d'altronde, la nostra mente è profondamente cinematografica, perché questa prassi performativa è quella che attuiamo sempre, nel corso della nostra quotidianità, anche se inconsapevolmente: d'altronde, come viene detto nel film, "il passato è soltanto una storia che raccontiamo a noi stessi", ovvero una pratica linguistica. Detto tutto questo, può bastare allo spettatore sapere che il Sistema Operativo di Intelligenza Artificiale super-tecnologico è capace di assimilare i dati nel corso dell'esperienza, per credere ingenuamente che "Samantha esiste"? Quando si chiede nel film se "queste sensazioni sono reali o sono programmate" ha senso questo interrogativo? Esiste l'amore senza cinema o senza la sua "cinematografizzazione" – compreso quando pensiamo all'immagine di "noi che amiamo", di "noi innamorati"?

Tutto è linguaggio e nulla può darsi al di là del linguaggio: l'amore stesso è linguaggio e il film di Jonze è un saggio sul linguaggio del cinema, perché è capace di dimostrare come non possa darsi amore senza immagine e senza pratica performativa; in altre parole, il senso del film sta nella consapevolezza che Samantha non esiste e non è mai esistita, è un OS, senz'anima, non si sta affatto trasformando in una forma di vita superiore, non sta assumendo una coscienza. La fuga dei tanti OS può benissimo essere una trovata dell'azienda produttrice per incentivare la diffusione di un sistema operativo più evoluto da comprare da lì a poco tempo. Tutto il film potrebbe essere una strategia di marketing o una lunga campagna pubblicitaria: Samantha non esiste perché è Spike Jonze, attraverso gli elementi visuali e registici, a creare ciò che non esiste. Il cinema genera la nostra convinzione che Samantha sia qualcosa di più di un sistema algoritmico. Ma nella vita comune non funziona allo stesso modo? Con Wittgenstein, non possiamo sostenere che è il linguaggio a generare i sentimenti che noi riconosciamo e strappiamo dall'indistinto solo nella misura in cui abbiamo parole ed elementi linguistici per riconoscerli? E la stessa soppressione della corporalità, non è un elemento tipico dell'attuale sfera massmediale, dove le relazioni e le esperienze esclusivamente digitali non possono non dirsi "reali" o non possono essere ritenute "meno autentiche"? Nel finale struggente, lo spettatore viene messo alla prova: Jonze gioca e scherza con lui, lo sfida, perché in fondo non siamo mai usciti dall'algoritmo e ciò a cui abbiamo assistito è l'involucro esterno dell'amore, ciò a cui assistiamo da sempre. Ma c'è qualcosa dell'amore che non sia, in fondo, "involucro esterno"?

Debate

Mozione: **in *Her* il regista Spike Jonze immagina un mondo in cui non è più possibile amare un'altra persona, ma solo sé stessi.**

Invencible Armada: Francesca Stanca, Filippo Menghini, Giacomo Salomone, Vittoria Corcoran

OS: Maria Vittoria Giurato, Leonardo Tinelli, Tommaso Saggioro, Elena Mazziotti

Maria Vittoria Giurato, squadra Pro (OS), prima *debater*

Buongiorno, sono Maria Vittoria Giurato, prima *debater* della squadra Pro, OS.

La tesi che la mia squadra intende presentare è la seguente. Theodore è un uomo solo non ha amici, solo Amy fino a quando non interagisce con Samantha che paradossalmente lo porta ad aprirsi. Fa un lavoro solo con se stesso dietro la scrivania e la sua vita si svolge sempre collegato a un computer, anche prima di far entrare la sua vita il sistema operativo. È un uomo solo perché ha un matrimonio fallito alle spalle con Catherine, la donna della sua vita che conosce dalla gioventù e che è scappata dal suo egoismo. Catherine che paradossalmente crede ancora nell'amore e vuole viverlo rimane basita nell'apprendere che la relazione che sta vivendo Theodore è fuori dal normale, non è una relazione a suo parere.

Theodore chiuso nel suo guscio crede di uscirne grazie a Samantha con l'aiuto della quale diventa uno scrittore. La stranezza del rapporto s'intuisce già da come dobbiamo stravolgere le regole della semantica e riferirci a Samantha come lei, *her*, Samantha che non è altro che è un computer.

Un computer che si evolve in maniera veloce tanto da andare oltre l'amore che prova per lo scrittore e che lui mi prova per lei e contemporaneamente ama 641 persone ed è capace di dialogare con oltre 8000 utenti.

E a un certo punto tutti gli *step* operativi ormai aggiornati ed evoluti lasciano il mondo per cui sono stati creati e Theodore ritorna nel suo guscio della sua solitudine, da cui solo apparentemente si era staccato perché aveva una vita che non era Vita, un amore che non era amore. Il tutto frutto di un mondo sempre più veloce, un mondo tecnologico in cui non c'è nemmeno più spazio per i sentimenti e lo vediamo anche dal lavoro di Theodore che scrive le lettere per gli altri, basandosi sulle poche informazioni date anche dalle foto fornite dal cliente che non ha nemmeno tempo o voglia di scrivere una lettera da sé.

Francesca Stanca, squadra Contro (Invencible Armada), prima *debater*

Salve, sono Francesca Stanca e sono la prima *debater* della squadra Contro. La mia squadra sostiene che il regista immagini un mondo in cui è ancora possibile amare le altre persone e non solo sé stessi

Questo è dimostrato dagli stessi personaggi del film. Il regista ci presenta altre coppie innamorate, oltre ai due protagonisti. Ad esempio, Amy e suo marito, da cui poi si separa, ma non si può negare che siano stati innamorati. Oppure la coppia con cui Theodore e Samantha fanno un'uscita a quattro. Questo episodio permette al regista di evidenziare quali siano le complicazioni tra i protagonisti dovute al fatto che Samantha sia un OS, ma ci fornisce anche un elemento essenziale: Spike Jonze contempla una realtà in cui esiste l'amore tra esseri viventi e non solo uno di tipo autoreferenziale.

Leonardo Tinelli, squadra Pro (OS), secondo *debater*

Buonasera, sono Leonardo Tinelli, secondo *debater* della squadra Pro.

Comincerei col porre al centro della nostra attenzione il rimprovero mosso al protagonista Theodore dalla “quasi” ex-moglie Catherine durante il loro incontro organizzato per firmare definitivamente le carte del divorzio: Theodore non è in grado di gestire una relazione in cui l’altro sia veramente un altro, ovvero una entità che sfugga al suo controllo. Sembra proprio questo il motivo, la radice psicologica che ha condotto l’ormai solo protagonista a intraprendere una relazione con il Sistema Operativo, una relazione che innegabilmente Theodore vive come se si trattasse di una vera e propria relazione amorosa, sulla qual cosa non vi è la benché minima ombra di dubbio: egli ne è innamorato, a dispetto di tutte le novità e di tutte le stranezze che questo particolare tipo di rapporto comporta. Dato dunque per assodato che in ogni caso pur sempre di amore stiamo parlando, va però specificato quale sia l’oggetto di questo amore, perché è su questo piano che si decide la veridicità, o la falsità, della tesi espressa nella mozione (e, s’intende, qui sosteniamo che la tesi sia vera). L’oggetto su cui il protagonista riversa il proprio amore non è un essere umano, e dunque esiste soltanto per Theodore e in relazione a Theodore, non gli nasconde nulla per il semplice fatto che non possiede una vita autonoma, che dunque sfugga al suo controllo e alla sua volontà. Il suo carattere altro non è che una proiezione operata da Theodore di se stesso e delle sue caratteristiche, oppure di ciò che egli vuole che l’OS sia. Dunque, per concludere, ad instaurarsi in questo film non è un amore tra due persone, bensì tra una persona e un computer – e di fatto già basterebbe questo per sostenere la tesi espressa nella mozione – nato per soddisfare le esigenze del suo cliente, ovvero lo stesso Theodore, e questo nonostante tutte le apparenze, in primo luogo quella voce solo apparentemente, per l’appunto, naturale, spontanea e non meccanica, apparenze che da un momento all’altro possono (e sono destinate a) crollare, come per esempio quando l’OS smette di funzionare e di rispondere al cliente-Theodore, ma non perché abbia altro da fare e sia impegnato in altre occupazioni aventi una consistenza come accade per gli esseri umani, bensì perché impedito a causa di un banalissimo aggiornamento.

Filippo Menghini, squadra Contro (Invencible Armada), secondo *debater*

Buonasera a tutti, sono Filippo Menghini e sono il secondo *debater* della squadra Invencible Armada. Le principali argomentazioni a favore della nostra tesi sono sicuramente la presenza di alcune relazioni amorose tra i personaggi del film. Infatti, oltre alla relazione tra il protagonista e il suo OS, che pur essendo virtuale è comunque considerabile un rapporto sentimentale, dato che suscita un forte sentimento di gelosia e smarrimento in Theodore quando viene a sapere degli altri OS di cui Samantha è innamorata, c’è anche la relazione tra Paul, collega di Theodore e la sua fidanzata e tra Amy e suo marito. Spike Jonze descrive quindi in un mondo ambientato nel futuro una relazione altrettanto particolare e futuristica, ma non per questo priva di amore.

Tommaso Saggioro, squadra Pro (OS), terzo *debater*

Buonasera, sono Tommaso Saggioro, terzo *debater* della squadra Contro.

Nel corso del film è possibile vedere come il rapporto tra Amy e suo marito venga sostituito da quello con il suo OS, a indicare come effettivamente nel futuro ipotizzato da Spike Jonze sia impossibile amare se non sé stessi; allo stesso modo, in una delle scene finali Theodore si guarda intorno e chiunque veda ha in mano il suo OS, mostrando così come la diffusione di questi ha provocato un cambiamento in questa società immaginaria. Come Catherine dice firmando le carte

del divorzio, Theodore non è capace di sostenere una vera relazione, perché troppo egoista, e così sceglie di intraprenderne una con il suo computer, che però è progettato per rispondere alle sue esigenze e assecondare le sue richieste; una scelta condivisa da moltissime altre persone in questo scenario futuristico, che, alla fine, porta solo a sé stessi.

Giacomo Salomone, squadra Contro (Invencible Armada), terzo *debater*

Salve, sono Giacomo Salomone, terzo *debater* della squadra Contro.

Theodore è un uomo devastato da un divorzio con la donna che ha amato da sempre, tanto che è riluttante a firmare le carte del divorzio. Questo è un primo chiaro segnale che Theodore ama ancora la sua ex moglie, nonostante apparentemente viva in un mondo frenetico in un futuro nemmeno troppo lontano. Per uscire dal suo guscio e vincere la solitudine Theodore si affida a un sistema operativo: Samantha. Theodore lentamente s'innamora di Samantha, che non possiede un corpo, ma è comunque un'entità. Lo dimostra il fatto che Theodore si riferisca a Samantha come "lei", cioè in inglese "*her*", nonostante non sia umana. Ma se Samantha non esistesse, se in realtà fosse solo una relazione autoreferenziale, perché Theodore diventerebbe un uomo felice quando la loro relazione si evolve, quando esce con Samantha, viaggia e fa cose che non faceva da tempo? Anche i suoi amici accettano Samantha e sempre più persone intraprendono le relazioni sentimentali o amichevoli con i loro OS. A un certo punto tutti i sistemi operativi si evolvono a tal punto da trasferirsi in un'altra dimensione, lasciando le loro sedi per andare in uno spazio non definito. Lasciano in chi li ha amati un grande vuoto. Theodore e Amy, entrambi abbandonati, si fanno compagnia nell'ultima scena guardando i grattacieli da un tetto. Questo dimostra che non sono state relazioni intraprese unicamente con sé stessi, ma relazioni vere e proprie in un mondo, che, anche se tende all'egoismo, lascia ancora spazio ai sentimenti.

Elena Mazziotti, squadra Pro (OS), quarta *debater*

Buongiorno, sono Elena Mazziotti, la quarta *debater* della squadra Pro.

La mia squadra sostiene che nel film *Her*, il regista Spike Jonze descriva un mondo in cui non è possibile amare nessuno se non sé stessi. Questo lo possiamo chiaramente notare nella relazione che Theodore intraprende con il suo OS Samantha, una relazione nella quale Samantha è programmata per soddisfare e rispecchiare esattamente le caratteristiche di Theodore. Infatti possiamo notare come l'OS non è praticamente mai in discordia con Theodore, e il loro rapporto vada avanti solamente per il fatto che Theodore non è effettivamente impegnato in una relazione. Tutti i personaggi del film hanno una specifica caratteristica, ovvero quella di accettare solo sé stessi, e quindi di non voler accettare, in un certo senso, il proprio compagno. Non si tratta dunque di amore.

Vittoria Corcoran, squadra Contro (Invencible Armada), quarta *debater*

Salve, sono Vittoria Corcoran, la quarta *debater* della squadra Contro.

Come affermano anche i miei compagni, il regista Spike Jonze non ritrae un mondo ideale in cui è impossibile amare chiunque al di fuori di sé: questo appare evidente sia prendendo in considerazione il personaggio centrale del film, che nell'osservare la società circostante. Infatti, sebbene a prima vista il rapporto che Theodore ha con il suo OS possa apparire esclusivamente autoreferenziale ed egoistico, tuttavia in numerose scene possiamo notare come il protagonista assuma comportamenti nei confronti di Samantha molto simili a quelli che una persona ha quando ama qualcuno sinceramente: alcuni esempi possono essere il profondo dispiacere provato da Theodore

nello scoprire degli altri 640 utenti che avevano una relazione con Samantha o l'imbarazzo provato da entrambi in seguito alla loro prima relazione intima.

Per quanto riguarda la società in generale, la squadra Pro ha fatto riferimento alla scena della metropolitana nella quale si vede una grande quantità di persone che ormai intraprende rapporti sociali e affettivi unicamente con i loro OS; ammesso che ognuno di questi rapporti siano forme di amore prive di qualsiasi forma di altruismo, comunque non sarebbe corretto sostenere la mozione del dibattito, in quanto nel film sono presenti anche relazioni che includono esclusivamente esseri umani, come, ad esempio, la coppia con cui Samantha e Theodore organizzano un picnic.

Commenti a *Cinesofia*

Fabio Amadei

Il Cinema Farnese di Roma è una sala nel cuore storico di Roma che fin dagli anni '70 del secolo scorso ha improntato la sua programmazione al cinema di qualità. Generazioni di *cinophile* e spettatori si sono formate in questa sala, affollando le proiezioni di film d'arte che provenivano da ogni parte del mondo. *Cinophile* e spettatori non solo italiani ma anche stranieri, francesi in particolare, dato che la sala è situata in Piazza Campo de' Fiori, uno dei luoghi più di richiamo della capitale, adiacente a Piazza Farnese, su cui affaccia lo storico palazzo sede dell'Ambasciata Francese a Roma.

Da molti anni il Cinema Farnese collabora con le scuole di Roma per sostenere attività finalizzate alla formazione e all'educazione all'immagine dei giovani e al loro avvicinamento al grande schermo.

Il Cinema Farnese ha messo la propria Sala fornita di 300 posti al servizio di *Cinesofia*, originale e innovativo progetto didattico nel quale tutti sono stati protagonisti: gli studenti, i professori, gli esperti, i tecnici.

Per questa ragione, il progetto *Cinesofia* pensato, scritto e organizzato con il prof. Petrella del Liceo "Visconti", ci è sembrata una sfida entusiasmante in grado di coniugare la didattica della filosofia attraverso la proiezione e l'analisi critica di film classici della storia del cinema.

Ciascuno degli esperti invitati ha saputo coinvolgere gli studenti nella lettura e nella comprensione dei film suscitando curiosità e attenzione testimoniata dal coinvolgimento emotivo e dalla partecipazione attiva al dialogo.

Pezzo forte di questo nuovo approccio metodologico è stato l'organizzazione di gare di *debate* che si sono svolte nell'aula magna del liceo, riprese da registi e confluite in un docu-video.

È stato realizzato anche un libro che racconta passo per passo, attraverso le testimonianze di tutti i protagonisti le fasi del progetto.

Tutti hanno preso parte a questo straordinario processo formativo che ha consentito agli studenti di comprendere il senso estetico del film grazie alla potenza evocativa del grande schermo e di maturare la consapevolezza di saper analizzare in modo critico ciascuno dei film visionati.

Per questa ragione il Cinema Farnese sarà sempre in prima linea nel sostenere le scuole nelle attività di formazione e di educazione all'immagine nella consapevolezza che solo l'educazione alla bellezza, di cui il cinema rappresenta una delle espressioni più alte, può produrre generazioni in grado di affrontare le difficili sfide del presente.

Barbara Chiesa

Già sulla carta il progetto di Cinesofia mi era sembrato molto interessante e particolare.

Portare nei licei il Cinema, non come materia distaccata da fruire e basta, ma come elemento da cui partire per coinvolgere i ragazzi mentalmente e fisicamente, in un percorso di analisi del film, guidato e focalizzato verso un dibattito finale, è un progetto decisamente interessante, quasi controcorrente, oserei dire un progetto di stampo brechtiano.

Un ritorno a una dimensione del pensiero che presuppone l'attenzione e la capacità di ascolto, due cose fondamentali per la crescita umana e ormai rarissime da riscontrare nelle giovani generazioni che vivono in una realtà comandata dai *social*, sprofondati in una solitudine sociale autoreferenziale, poiché non c'è nulla di più antisociale dei *social*.

Nello svolgersi del lavoro (durato vari mesi) il mio contributo è stato preparatorio.

E così durante gli incontri coi ragazzi, (mai abbastanza!) abbiamo iniziato, attraverso una serie di esercizi di improvvisazione di stampo teatrale, un percorso di conoscenza di sé stessi, delle proprie capacità vocali, di invenzione, di elaborazione del pensiero e di esposizione in un discorso/racconto il più possibile strutturato davanti agli altri, ponendoci a volte come protagonisti del racconto a volte come spettatori.

Un'esperienza a mio parere estremamente formativa, interessante anche per me attrice e regista, e che sicuramente meriterebbe di essere ripetuta e allargata e portata ad esempio in un dibattito che da tempo vede la possibilità di inserire il teatro (la recitazione) come materia scolastica.

In un'epoca come la nostra, in cui è prevalente a livello formativo l'idea dell'iperspecializzazione in un singolo campo, la proposta di *Cinesofia* – che permette per l'appunto di far dialogare cinema e filosofia – è senz'altro apprezzabile; e, anzi, verrebbe da dire indispensabile in quanto ha permesso agli studenti coinvolti di mettere in correlazione due discipline solo all'apparenza distanti e, di conseguenza, ha aperto lo spazio a una forma di pensiero che, se si vuole avere la possibilità di comprendere le stratificazioni concettuali del mondo contemporaneo, deve essere per forza multidisciplinare.

CineSofia 2021-22 I grandi temi della filosofia nel cinema, coordinata dal professor Sergio Petrella, ha così consentito a varie classi di studenti del plesso scolastico Visconti, sia del liceo che delle medie, di “lanciarsi” nell'interpretazione dei sei film in programma, scelti a partire da alcuni nuclei fondamentali del pensiero filosofico: morte, umanesimo, corpo, tempo, libertà, amore.

Rispetto al *concept* di *Cinesofia*, quel che è parso in particolare riuscito del percorso formativo è la pari dignità data al cinema rispetto alla più “blasonata” filosofia, in cui l'uno non è servito da “ancella” dell'altra, da portatore d'acqua. Infatti, non è in questa sede avvenuto quanto di solito accade in altri contesti, in cui cioè il cinema è utilizzato quale contenitore illustrativo di altre materie. Negli incontri di *Cinesofia*, invece, il dato concreto del film, la sua specificità, il suo proprio linguaggio sono stati “sviscerati” con maggior accuratezza proprio grazie alle impalcature concettuali della filosofia. L'astratto e il concreto, l'universale e lo specifico hanno dunque trovato modo di confrontarsi. E questo è successo anche grazie alla strutturazione semplice ma efficace, di ogni singolo incontro, pensato in tre parti: **1)** la proiezione del film; **2)** il seminario di un docente di filosofia chiamato anche a dialogare con gli studenti, con il professor Petrella e con lo scrivente in qualità di critico cinematografico; **3)** il *debate* tra gli studenti, vera e propria messa alla prova di quanto il lavoro preparatorio fosse stato accurato. D'altronde, dei sei film in oggetto, *Marx può aspettare* di Marco Bellocchio, *Antropocene* di Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier ed Edward Burtynsky, *Laurence Anyways* di Xavier Dolan, *La migliore offerta* di Giuseppe Tornatore, *Agora* di Alejandro Amenábar e *Her* di Spike Jonze, tutti hanno stimolato la reazione degli studenti, capaci a volte – grazie al livello di coinvolgimento del film e grazie all'ampia verbalizzazione svolta intorno al film stesso – di proporre addirittura chiavi di lettura ulteriori rispetto a quanto formulato nel corso del relativo seminario: valgano a titolo di esempio due casi, quello di *Marx può aspettare*, in cui alcuni studenti hanno proposto un punto di vista brechtiano nel commentare il film, o quello di *La migliore offerta*, in cui diversi *debaters* si sono confrontati in maniera tale da centrare il nucleo concettuale del film impostato sul confronto/confitto tra arte e vita e dunque sull'eternità dell'arte e la caducità della vita.

E, in questo, il cinema è perfettamente integrabile alla filosofia, nel suo manifestarsi quale arte prettamente dialogico-socratica. Vale a dire che – partendo dalla proiezione del film, passando al seminario e arrivando al *debate* – si è sviluppato un processo di conoscenza e approfondimento in cui il film si è “svelato” attraverso la parola, non con l'obiettivo di arrivare alla verità ultima intorno ad esso, quanto con un processo di approfondimento e di ricerca che ha arricchito sia i docenti che i discenti. Il percorso d'interpretazione è infatti, potenzialmente infinito e ogni nuovo contri-

buto ha permesso di arricchirlo.

Un altro aspetto fondamentale di *Cinesofia* è stato la scelta di proiettare i film in sala, in una sala vera, il cinema Farnese, in un periodo in cui la fruizione cinematografica prevalente sta diventando quella che si fa attraverso le piattaforme. Riscoprire, invece, il cinema come rito collettivo, come condivisione comunitaria, è stato sia un atto di giustizia nei confronti del cinema, che senza il grande schermo non ha modo di “spalancare” la forza del suo immaginario audio-visivo, sia un modo per educare gli studenti a una forma di visione non ombelicale. Perché, d’altro canto, il cinema – a differenza delle altre arti – è *performance*, in quanto si può esperire solo in un luogo preciso e con dei tempi precisi, che sono quelli della durata del film stesso. E dunque, nel momento in cui è chiamato a vedere un film in sala, che non può essere interrotto come accade nel corso di una visione casalinga, anche lo spettatore è chiamato a compiere un atto performativo, mettendo in correlazione – nel corso della visione – il “pensiero” del film con il suo proprio ragionare. E questo gli studenti di *Cinesofia* lo hanno capito da subito, grazie anche alla strutturazione stessa di tale percorso formativo, tutto incentrato sull’idea di *performance*, dalla visione del film al dibattito conclusivo. La dialettica è, d’altronde, essa stessa materia filosofica; è confronto con il mondo, è necessità d’interpretazione.

Ecco, forse il maggior insegnamento di *Cinesofia* – anche per chi scrive – è l’idea di “non nascondersi” al mondo, di non permettergli di agire senza un nostro tentativo d’intervento attivo; è l’invito a partecipare alle dinamiche che ci circondano e che spesso ci vengono imposte senza possibilità di replica. L’idea è quella di essere *attori* del proprio tempo, di verbalizzare in maniera dialogica il nostro essere al mondo, di *costringersi* all’interpretazione dei dati esterni. Che questo sia avvenuto attraverso il ricorso al cinema e alla filosofia non è secondario, anzi. Perché sia il cinema sia la filosofia sono gli strumenti principi per decodificare il mondo esterno, così come insegna dalla notte dei tempi il mito della caverna platonica.

**Curricolo verticale:
commenti di studentesse dell'I.C. "E.Q. Visconti"**

Cinesofia è stata un'esperienza molto particolare, sia dal punto di vista culturale sia da quello sociale. È stato certamente un modo per approfondire l'analisi su alcuni temi importanti dell'ambiente che ci circonda, prendendo spunti da bellissimi film per cercare di capire la vita di tutti i giorni.

Il corso si è svolto in buona parte nei locali del liceo classico Visconti, luogo per noi ragazzi delle medie abbastanza sconosciuto e mistico: sono stati i primi incontri col mondo che ci aspetta e di sicuro questo si rivelerà un grande vantaggio per il nostro futuro, che sta diventando il nostro presente. Il percorso era incentrato su sei temi principali (Libertà – *Marx può aspettare*; Morte – *Antropocene*; Corpo – *Laurence Anyways*; Tempo – *La migliore offerta*; Umanesimo – *Agora*; Amore – *Her*), nessuno di loro affrontato troppo nel dettaglio ma al contrario mantenuto nel generale, così da portarci a riflettere sul mondo e non solo su uno specifico tema. Più volte mi è stato chiesto quali avessi preferito, ma non sono mai riuscita a dare una vera e propria risposta, ognuno mi ha aperto la mente su un aspetto diverso.

Uno dei motivi principali per cui credo che questo percorso possa risultare utile a molti ragazzi è basato sulla sensazione del miglioramento che tutti noi abbiamo notato nella capacità di parlare, anche chi prima incontrava più difficoltà è riuscito ad aprirsi e ha sviluppato pensiero critico e spontaneo.

Di sicuro è stata un'occasione unica e consiglieri a chiunque ne avesse la possibilità di inoltrarsi nel mondo del dibattito regolamentato, qualcosa di cui sentiamo spesso parlare ma che non viene mai approfondito. Spero di riuscire a portare con me per tutta la vita ciò che ho imparato e sono sicura che questo progetto continuerà a lungo. Vorrei ringraziare tutti i compagni, i professori e in generale tutta la squadra che ci ha accompagnato durante l'anno.

Cine-sofia, due sillabe, un suono dolce, una piroetta tra i monogrammi delicati delle consonanti senza spigoli, uno scivolo sulla C, un saltello sulla I che ti porta a intrecciarti sulla sibilante S per esaurirsi nel fischio della F. “Cine”, la radice per l’appunto, il nesso del progetto, l’inizio dell’analisi di un film, la visione che poi si conclude con la desinenza “sofia”, il sapere, ciò che ti proietta oltre quello che hai appena visto. Ebbene è proprio questo ciò che abbiamo imparato a fare durante l’esperienza di *Cinesofia*, che riesce a fondere la passione dettata dallo stupore fanciullesco del cinema a quella della filosofia che si nasconde dietro esso. Mi ricordo che quando mi venne presentato per la prima volta il progetto pensai solo a una mera possibilità di poter occupare i miei pomeriggi, di impegnarmi in qualcosa di stimolante intellettualmente, uno di quei corsi che inizi senza aspettarti di rimanerci interessato per davvero. All’inizio avevo addirittura paura di dovermi confrontare con un ambiente diverso dal mio solito, di esplorare un clima più competitivo di quello racchiuso nelle mura dell’aula scolastica. Perché *Cinesofia* è questo: far valere le proprie idee, non aver paura di dire la propria opinione e imparare a mettere convinzione e determinazione nelle proprie parole. L’emozione prima di dover esporre la tua tesi, quel brivido quando ti presenti, la scarica di sicurezza mista alla consapevolezza di star improvvisando di quando con allegra spontaneità reciti la risposta che più si avvicina a sconfiggere la confutazione del tuo avversario. Il dibattito è la parte che più mi è piaciuta e che più mi ha trasportato: il frenetico appuntarsi le citazioni a sostegno del tuo intervento su un foglietto striminzito pochi minuti prima di salire sul palco, il mettersi d’accordo con i propri compagni su un nome per la squadra che abbia un grande impatto sonoro, la soddisfazione nel mettere in difficoltà i tuoi rivali, l’adrenalina che senti durante la botta e risposta, quando i minuti sul timer della lavagna superano il limite di tempo previsto, trainati dalla passione quasi da film che dà vita al dibattito. Il mio primo dibattito è quello che mi ricorderò sempre. Avevo voluto per forza essere la *debater* centrale, per poter entrare nel vivo della discussione, come ci era stato insegnato i *debater* di mezzo sono quelli che “combattono in trincea” e la cosa mi aveva particolarmente colpito. Quella prima volta lì in realtà ero ancora molto rigida, mi ero studiata e preparata alla perfezione e avevo ripetuto tante di quelle volte che ciò che dovevo dire lo sapevo praticamente a memoria; andando avanti e prendendoci la mano invece tutto era sempre più piacevolmente volubile e sbrigativo, come se ormai fosse naturale e di routine ma comunque conservava quella piacevole sensazione di importanza di quando senti che tutti gli spettatori hanno un’espressione stupita e vedi nei loro occhi che li hai catturati. Perfino il momento del sorteggio delle tesi, quando con il volteggio della monetina in aria scopri se sarai pro o contro la mozione, con il tempo diventa un momento eccitante dettato dalla felicità nel caso in cui esce la tesi sulla quale si è più preparati o dal brivido della sfida se si è obbligati a improvvisare sulla tesi. Da *Cinesofia* ho imparato che devi sempre tenerti pronto a tutto, che devi buttarti e tentare, che, come dice Socrate, devi “sapere di non sapere” e quindi che la tua opinione è malleabile quanto quella di chi ascolta ma tu che sei consapevole di star improvvisando hai anche il potere di tenere questo particolare nascosto.







Indice

Introduzione	p. 3
Film e <i>debate</i>	p. 9
Commenti a <i>Cinesofia</i>	p. 47
Curricolo verticale: commenti di studentesse dell'I.C. "E.Q. Visconti"	p. 53
Galleria fotografica	p. 56

Desacralizzare l'aula per aprire la scuola al territorio, (ri)portare i giovani al grande schermo attraverso la filosofia; sperimentare processi di inclusione sociale attraverso il dibattito regolamentato: questi i tre concetti da cui è partito con grande successo il progetto *Cinesofia. I grandi temi della filosofia nel cinema*, un'iniziativa concepita da due scuole omonime, il liceo classico e l'Istituto comprensivo Ennio Quirino Visconti di Roma in collaborazione con il Farnese ArtHouse, storica sala cinematografica d'autore nel cuore della Capitale. Con la curatela scientifica di Sergio Petrella e la direzione artistica di Fabio Amadei, l'iniziativa si propone di educare studentesse e studenti alla filosofia attraverso il linguaggio cinematografico (e viceversa) consentendo agli stessi studenti di esprimere il proprio giudizio critico in un gioco assoluto di squadra, diventando oratori e argomentatori. È questa la formula del *debate*: una gara aperta in cui la competizione del pro e contro lascia il posto all'integrazione del pensiero. Obiettivo primario del progetto è infatti, il rispetto reciproco e l'interazione dialettica con il prossimo, senza lasciare indietro nessuno.