

L'ORDINE DEI DISCORSI

L'occhio che libera il mondo

Misteri e passioni d'anime. La rappresentazione della follia nel cinema d'autore di R. Salati e C. Secchi.

di Martina Tassone — 31 Maggio 2025



*Né la repressione, né la paura, però, sembrano
in grado di arrestare quel processo verso un cinema più liberato,
nel quale tutti i soggetti di volta in volta proibiti
vengono coraggiosamente esplorati.*

Amos Vogel

Primigenio è l'aggettivo che meglio definisce il legame costitutivo tra cinema e follia. Nel 1921 Jean Epstein sottolineava come il cinematografo fosse capace di generare nel suo fruitore «uno stato di coscienza particolare» (2002, p. 33): alterazioni psichiche che sfociano in disturbi neurologici (Arnheim 1993), destabilizzando i corpi degli spettatori che divengono magnetici, ipersensibili e talvolta patologici (Berton 2015). La potenza del cinematografo si basa sul suo essere un dispositivo (Baudry 1970), cioè un sistema tecnico materiale che produce degli effetti metapsicologici sullo spettatore; una tecnica dell'immaginario dai contorni simbolici (Metz 1980) che attiva meccanismi inconsci di proiezione e identificazione, funzionando a volte come apparato ideologico.

Autori internazionali come Bellour, Mulvey, Žižek, studiosi italiani come Musatti, Salvatore, Albano hanno alimentato il connubio tra studi cinematografici e psicoanalitici, ibridando alla teoria del cinema e all'estetica categorie simboliche proprie del modello analitico (il doppio, lo spettro, il desiderio, il voyeurismo, il perturbante e il Reale ecc.). Ciò ha rappresentato un riferimento imprescindibile per definire in che modo la follia operi nel cinema d'autore.

Salati e Secchi nel loro ultimo [lavoro](#), avvalendosi del vasto e schedato archivio del Centro di documentazione di storia della psichiatria di Reggio Emilia, coniugano un'ampia bibliografia a una ricca selezione di opere, includendo sia film di finzione che documentari. Accanto ai classici del cinema d'autore (da Pabst a Bergman, Hitchcock, Lang e Wiseman) vi sono anche film di autori ancora in attività (Cronenberg, Philibert, Egoyan, Bellocchio) e produzioni seriali recenti come *Ethos* (2020). **Gli autori, cinefili per passione e psichiatri di professione, conducono uno studio di alto rigore storiografico, intrecciando sguardo clinico e cinefilia, mettendo in luce elementi di continuità e processi evolutivi della rappresentazione della follia nel cinema.**

Nell'introduzione al testo, Salati e Secchi adottano la categoria di "film d'anima", espressione mutuata dallo psichiatra Riccardo Dalle Luche, per riferirsi a una misteriosa comune energia che attraversa le pellicole d'autore rappresentanti la follia; energia che altrimenti rischierebbe di disperdersi nella multiformità stilistica che le caratterizza. Infatti, pur nel tentativo di circoscriverne uno stile distintivo, gli autori rivelano l'impossibilità di incasellare queste opere in un genere o in combinazioni formali predefinite (Salati, Secchi 2025, p. 336). Se da un lato emergono convergenze nelle strutture narrative e nelle scelte formali, dall'altro prevale una politica autoriale. Ad esempio, l'adozione di codici generici tradizionali (drammatico, noir), legati a immaginari psichiatrici (stalking, assassinio seriale) e psicologici (fantasia, memoria, morte, acting out), è sistematicamente destabilizzata dalla contaminazione con altri generi (comico, melodramma, fantascienza). **L'ibridazione inaugura nuovi paradigmi rappresentativi della follia che si sviluppano in tensione tra la codificazione generica e la sperimentazione espressiva.**

Con l'espressione "film d'anima" lo psichiatra non si limita a contrassegnare opere ambientate in contesti psichiatrici e rappresentanti casi clinici, ma si riferisce più ampiamente a film che suscitano un «coinvolgimento affettivo dello spettatore [...] una vera relazione d'oggetto» (Dalle Luche 2010, p. 23). L'analisi delle opere, a partire dal costruito teorico di Dalle Luche, si colloca entro il solco della teoria psicoanalitica del cinema, sviluppando una lettura psicodinamica dei disagi mentali (trauma, dipendenza, demenza...) e delle costellazioni relazionali (conflitto, lutto, infanzia, adolescenza...)

impiegati come motori delle dinamiche narrative. In prima battuta, Salati e Secchi, attraverso un modello narratologico mutuato da Syd Field, focalizzano l'indagine sull'architettura narrativa del film – suspense, incipit, explicit – insistendo su come la sofferenza mentale debba emergere organicamente dalle dinamiche relazionali dei personaggi e dalla logica interna del racconto, invece che essere applicata come espediente esterno e posticcio.

Particolarmente considerevole è l'assunto secondo cui la costruzione psicopatologica di un personaggio e la sua «neorealtà» (Salati, Secchi 2025, p. 68) – intesa come una realtà soggettiva e incomunicabile che cerca di imporsi su ogni realtà condivisibile – non risieda unicamente negli sviluppi diegetici, ma nelle scelte estetico-formali effettuate dal regista. Punti di macchina anomali, distorsioni cromatiche, effetti sonori e montaggi discontinui concorrono alla realizzazione di una visione incarnata dell'esperienza del folle. **Il dispositivo cinematografico, anziché porsi in continuità mimetica col mondo, è l'occhio che lo libera, portatore di immagini, suoni e sensi relegati fuori campo, considerati agenti contaminanti di ciò che la realtà dominante reputa visibile, ascoltabile o significabile.**

Esemplare è il caso di *L'occhio che uccide* (1960) di Michael Powell. Un film cult in cui il protagonista Mark, ossessionato dall'idea di filmare l'istante ultimo della vita umana, identificandosi e ibridandosi con l'occhio della macchina da presa, dà vita ad una sorta di *cinema privato* (ivi, p. 73), montando sopra l'obiettivo uno specchietto in grado di riflettere il volto della vittima predestinata. Ancor più radicale è l'esperimento incompiuto di Henri-Georges Clouzot che in *L'Enfer* affida alla macchina da presa la prospettiva allucinata del geloso marito Marcel (Serge Reggiani), trasferendo sul piano del linguaggio filmico le alterazioni percettive del personaggio. Gli effetti sonori, da balbettii e inversioni sillabiche a frammenti cacofonici e parafasici, mimano dei disturbi del linguaggio; le immagini, scosse da pattern geometrici ipnotici (ispirate all'Optical art di Vasarely e Yvaral) e filtri cromatici (il lago rosso allucinato da Marcel), trascinano lo spettatore in una visualità disturbante e patologica. **La radicalità del progetto di Clouzot – definito «un'autentica ricerca espressiva», «uno studio cinematografico sperimentale dedicato alla follia» (ivi, p. 75) – dimostra come il cinema possa rappresentare l'alterità mentale sperimentando con le sue stesse potenzialità tecniche, evitando di ridurla a un consueto realismo psicologico.**

Difatti, di pari passo con l'avvento della psichiatria radicale, dagli anni sessanta del secolo scorso, documentaristi come Wiseman (*Titicut Follies*, 1967), Robinson (*Asylum*, 1972), Depardon (*San Clemente*, 1982) e Pain (*Min à La Borde*, 1986) filmano istituzioni psichiatriche e comunità terapeutiche, con l'obiettivo di sovvertire con un'unica mossa

sia la "normatività" cinematografica che quella psichiatrica. In linea di continuità con questi, un filone rilevante delle produzioni autoriali contemporanee assimila esperienze neurodivergenti e psicotiche ([*The Stimming Pool*](#), 2024; [*How to Be Normal and the Oddness of the Other World*](#), 2025); oppure incarna l'alterità psicofisica costruendo immaginari "alternativi" popolati da corpi mostruosi (*Titane*, 2021; [*Kokomo City*](#), 2023; [*Il regno animale*](#), 2023; [*The Substance*](#), 2024).

Dunque, la cornice operativa del testo *Misteri e passioni d'anime* indica la via privilegiata per esplorare in profondità il legame tra cinema d'autore e follia: un approccio critico che integri ricostruzione storiografica, riflessione teorica e analisi testuale. **Tale approccio potrebbe non solo delineare le modalità attraverso cui il cinema ha rappresentato l'alterità, di solito forma irrepresentabile e non condivisibile, ma interrogare la possibilità stessa di un cinema "anormale"**. Una forma che sovverta la linearità degli schemi percettivi e dei loro conseguenti codici compositivi e narrativi, incorporando la "differenza" nella "normale" forma del mondo, invece che provare ostinatamente, e spesso con scarsi risultati, a rappresentarla.

Riferimenti bibliografici

R. Dalle Luche, *Lo psicopatologo al cinema*, in *Vero come la finzione. La psicopatologia al cinema. Volume 1*, Springer-Verlag Italia, Milano 2010.

J. Epstein, *Bonjour cinéma*, in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Bianco e Nero/Marsilio, Roma 2002.

Roberto Salati e Cesare Secchi, *Misteri e passioni d'anime. La rappresentazione della follia nel cinema d'autore* Edizioni ETS, Pisa 2025.