

“La vista del male ridesta il male
dalla propria anima” C. G. Jung

Il Maschile nel cinema di David Cronenberg: *A History of Violence* e *Eastern Promises*

Con l'idea di “sutura”, termine utilizzato per la prima volta nei *Cahiers du Cinéma* nel 1969 da J.P. Oudart, si intende il fatto che le cesure filmiche dovute al montaggio vengano ricomposte e cucite (sutureate, per l'appunto) includendo lo spettatore stesso che, a sua volta, si identifica con qualche aspetto dello sguardo unilaterale della cinepresa.

In tal modo, lo spettatore accetta che quanto sta vedendo sia naturale, subisce il codice cinematografico che fa diventare ogni inquadratura oggetto dello sguardo fisso di chiunque appaia nell'inquadratura successiva. La trama filmica diventa il significante, lo sguardo dello spettatore -sotto forma di assenza- il significato. “Incapace di vedere il funzionamento del codice, lo spettatore è alla sua mercé. Il suo immaginario viene fissato nel film” (Dayan, 1976).

Se nel disegno sperimentale di Solomon, il laboratorio e il controllo delle variabili “tecniche”, non direttamente legate al fenomeno che si vorrebbe osservare, forniscono quelle condizioni sperimentali che permettono all'esperienza scientifica di essere compresa, allo stesso modo il setting, nella psicologia clinica, costituisce un presupposto essenziale al prodursi stesso del fenomeno analitico: come è lecito interrogarsi sulla dialettica transferale-controtransferale nella stanza d'analisi, sarà, dunque, ugualmente legittimo -trasferendo il valore di cornice alla sala cinematografica- considerare le reazioni controtransferali prodotte dalla visione di un film o di particolari scene del medesimo.

Recepite le premesse di ordine teorico, si provi, dunque, ad assumere tale assetto di identificazione obbligatoria e di attenzione alle dinamiche traslative, di fronte al testo che segue, tratto dal film “*A History of Violence*” di D. Cronenberg:

Allenamento di baseball in un campus americano.

Jack Stall, giovane studente vagamente impacciato, è alle prese con la ricezione della palla.

Il bullo Bobby inizia a commentare il buon gesto tecnico appena compiuto da Jack che, di fatto, ha eliminato proprio Bobby dal match:

Bobby: Adesso ti credi un gran fico, eh, Stall?

Jack Stall: Che cosa? No, per niente...

B: Un piccolo eroe, eh? La nostra superstar, vero? Colui che salva la situazione quando meno te l'aspetti...

JS: Bobby, è solo una partita, chiaro, una stupida lezione di ginnastica...

B: A chi hai detto stupido?

JS: No, ho detto che la lezione di ginnastica è stupida!

B: (in falsetto) No, ho detto che la lezione di ginnastica... Che razza di frocetto! (spinge da dietro JS)

JS: Sì, hai ragione... Sono piccolo e anche frocio, mi hai inquadrato alla perfezione...

B: Avanti, reagisci (spinge JS con veemenza contro l'armadietto) cacasotto!

JS: Che senso avrebbe? Guarda..., hai vinto tu..., hai vinto tu, hai vinto tu, hai dimostrato che sei tu il maschio dominante, hai affermato la mia indegnità, usare la violenza con me mi sembra inutile e crudele, non trovi?

B: Tira fuori le palle puttanella!

JS: Non dovresti dire: "Finocchio, cacasotto e poi... puttanella?" *(il gruppo ride)*

B: Dio! (urlato)

Bobby se ne va seccato per l'ironia di Jack lasciando, intuire che la questione sia solo rimandata.

Infatti, pochi minuti dopo, si assiste nel film al dialogo tra Bobby e un altro bullo che intravedono Jack Stall in lontananza, intento a parlare con una compagna:

Amico di Bobby: Guarda qua, non è quel frocetto di Stall?

B: Sì

AB: Prima o poi devi fargli il culo!

B: Prima o poi...

La vicenda del lungometraggio, nel frattempo, ha rivelato un episodio in cui il padre di Jack Stall, Tom, ha ucciso due uomini per legittima difesa, fatto che servirà a Bobby come *incipit* per predisporre lo scenario all'implicita promessa di pestaggio.

Siamo nuovamente all'interno dei corridoi del College:

B: (JS viene bruscamente spinto alle spalle in avanti) E così tuo padre è uno veramente tosto! Cosa pensa di quel rammollito di suo figlio? Che sa difendersi solo con la lingua? Dai puttanella di' qualcosa di buffo!

Amica di Jack Stall: Bobby lascialo in pace!

B: Stai zitta zoccola!... (guardando JS) Oh oh, si sta arrabbiando...

AJS: Jack andiamocene via, ok? Jack, è un grande stronzo, lo sai? Non vale un cazzo, andiamo via! Andiamocene via da qui, eh?

B: Sì, scappa via... Frocetto! Porca puttana, scommetto che tuo padre si vergognerebbe di te... (intanto JS accenna una piccola reazione avvicinandosi a B) Avanti cacasotto, di' qualcosa di buffo, voglio farmi una gran risata...

Jack Stall, esasperato dalle continue provocazioni di Bobby e dell'amico, all'improvviso reagisce e tira un calcio con tutto la forza possibile ai genitali dell'amico di Bobby, quindi si volta e colpisce con un manrovescio Bobby, lo spinge violentemente contro un

armadietto e gli sferra un pugno sul volto, stratonandolo e facendolo cadere:

JS: E va bene brutto stronzo, reagisci figlio di puttana, reagisci! (*urlato*)

Jack colpisce ancora con due calci Bobby immobile a terra, prima sul ventre poi sul volto:

JS: Fa vedere, adesso ridi? Adesso ridi figlio di puttana? Succhiacazzi, pezzo di merda... (*urlato*)

L'amica porta via Jack a forza, Bobby viene inquadrato a terra, sofferente e con il volto insanguinato...

Per accurata che possa essere la descrizione letteraria di una scena, tale traduzione non potrà mai avvicinarsi al dato percettivo vero e proprio; ogni traduzione è un tradimento.

Ad ogni modo, quale potrebbe essere la reazione controtransferale a tali immagini? Quale l'identificazione?

Come ci si sente emotivamente?

Quali vissuti si stanno provando?

Il mio vissuto emotivo è stato quello di un turbamento profondo dato dall'intensa identificazione con la figura di Jack Stall. Ho faticato a contenere la rabbia e l'irritazione suscitate dalle continue vessazioni operate da Bobby e ho avvertito un senso di liberazione quando Jack ha iniziato a picchiare selvaggiamente lo stesso Bobby e l'amico. Ho sentito di accompagnare ogni colpo inferto e quasi di godere nel vedere il bullo cedere progressivamente senza possibilità di reazione. Sono stato pienamente rispecchiato dalla reazione di Jack, le immagini e la situazione hanno evocato un moto familiare e intimo che ho immediatamente riconosciuto come mio.

Eppure sono un uomo che si sa controllare, si sa autodisciplinare, ritengo la violenza un epifenomeno evolutivo, sostengo il primato del diritto e della dialettica così come la cultura mi ha insegnato.

Come conciliare un'ambivalenza così marcata senza ricorrere esclusivamente alla concettualizzazione freudiana del Super-Io?

Il dialogo riportato è un condensato di misoginia e machismo, non è (apparentemente) funzionale al dipanarsi narrativo del film, eppure ha un valore essenziale nel fondare le scene successive, vero paradigma dell'estetica di Cronenberg.

Il regista possiede, infatti, quella particolare capacità iconogenica che lo porta a raffigurare elementi essoterici o, per dirla con Jung, archetipici: non mi riferisco tuttavia ad archetipi in senso stretto, a immagini tipizzate, raffigurazioni statiche della Grande Madre o del Vecchio Saggio - quella di Cronenberg non è una riproposizione di elementi figurati già noti - quanto piuttosto all'area archetipica individuata da vertici quali il Male, l'Ombra, l'Aggressività, la Vendetta, l'Istinto, il Maschile, tenendo presente che il tentativo di descrizione compiuto dal poligono immaginario testé elencato si configura in modo impreciso, con i segmenti incerti che accennano all'area e non arrivano comunque a tangere pienamente il vertice, lasciando zone insature, spazi indefiniti.

Tale zona, si potrebbe chiamare, “Zona Cronenberg”: un simbolo vivo, con gli spezzoni dialogici (cinematografici, in realtà) precedentemente riportati che ne testimoniano l’esempio “numinoso”.

Secondo G. Imperatore, “(...) la mostrabilità visiva del cinema di Cronenberg è frutto di una scelta stilistico-morale che, eliminata ogni distanza, produce nello spettatore lo svelamento dell’istintualità (...); si entra in contatto con un orrore all’apparenza alieno, da incubo ma, nei fatti, profondamente umano (...) aprendo così alla presa di coscienza di un’inconciliabilità esiziale tra visibile e velato.” (Imperatore, 2008).

Per il critico, quella del cineasta canadese è una cinematografia di violenza rimossa e nascosta tra le sacche oscure della nostra civiltà, soffocata dalla facciata che nasconde il mostruoso e che, a sua volta, altro non è che, “norma istintuale”.

Il richiamo a R. Girard è implicito. Nelle parole dell’autore de *La violenza e il sacro*:

“Oggi sappiamo che gli animali sono provvisti individualmente di meccanismi regolatori che fanno sì che i combattimenti non arrivino quasi mai fino alla morte del vinto.

A proposito di tali meccanismi che favoriscono il perpetuarsi della specie, è certo legittimo usare la parola istinto. Ma è assurdo, allora, ricorrere alla stessa parola per indicare il fatto che l’uomo, invece, è privo di simili meccanismi.

L’idea di un istinto – o se si vuole di una pulsione – che porterebbe l’uomo verso la violenza (...) non è che una posizione mitica di ripiego, un combattimento di retroguardia dell’illusione ancestrale che spinge gli uomini a porre la loro violenza fuori di se stessi, a farne un dio, un destino o un istinto, di cui essi non sono più responsabili, che li governa dal di fuori.” (Girard, 2002).

Tuttavia, la sottoarea di cui Cronenberg riesce a dar conto in modo più preciso è antropologica per antonomasia, propria di ogni uomo, di ogni maschio: è il Maschile.

Il Maschile da cui è stato scotomizzato il Femminile.

L’antropologo P. Bourdieu ritiene, per esempio, che la pratica della circoncisione, più che a distinguere i circoncisi dagli altri maschi non circoncisi, serva a rimarcare le differenze tra il maschile e il femminile, a separare il ragazzo definitivamente dal mondo femminile.

Il rito in questo caso consacra la differenza, istituisce il Maschile determinando l’uomo in quanto uomo.

Analogamente, M. Griaule, nei suoi studi sui Dogon del Mali, descrive le mutilazioni come pratiche per ottenere una caratterizzazione piena del proprio genere, per cui si devono correggere i genitali, circoncidendoli o escidendoli.

Per dar risalto al contrasto, qualsiasi pittore saprebbe come procedere, dosando il bianco e il nero: Cronenberg, per esaltare le caratteristiche profonde del Maschile, nel punto dove il biologico e l’istintuale incontrano il pulsionale, svaluta, comprime e riduce la dimensione femminile della sua cinematografia diventando misogino, compiendo la propria escissione simbolica.

Le donne nei suoi film sono generalmente rappresentate all’interno dello stereotipo sessista: la donna lotta, ma per un ideale (in *A History of Violence* per la propria famiglia e l’amore della stessa; in *Eastern Promises* per il riscatto e la verità, rischiando ingenuamente, poiché senza mezzi). In entrambi i film i personaggi femminili sono coloro che subiscono (obbligate a stare in un bordello in *Eastern Promises*; tradite nella loro fiducia concessa in *A History of Violence*), sono più razionali, più deboli, sono

coloro che stanno dalla parte del “bene” e non subiscono mai alcuna trasformazione.

Di sesso femminile, inoltre, sono tutti i bambini che compaiono nella storia (la bambina uccisa all’inizio di *A History of Violence*, Sarah, nello stesso film; la piccola neonata in *Eastern Promises*).

In *Eastern Promises*, addirittura, il protagonista maschile Kirill non può rivelare la propria omosessualità, pena l’esclusione dalla Vory, la mafia russa di cui è capo *in pectore*. Il gangster, maschio tra i maschi, non può contemplare una simile deriva. Deve assolutamente dimostrare una virilità ipertrofica.

Si pensi anche alla dettagliata descrizione che E. Bunker, scrittore americano che ha vissuto più di trent’anni in carcere oltre che mentore di Q. Tarantino, dà nella propria autobiografia *Educazione di una canaglia* dell’episodio delle docce, quando il condannato a morte Cook, dopo aver fatto intendere al “fresco” Bunker che sarebbe stato sodomizzato alla prima occasione, viene affrontato con un’arma rudimentale (una lametta montata su uno spazzolino) dal giovane recluso Edward:

“Solo, nell’ultima doccia, Billy Cook si stava lavando i capelli, la faccia rivolta verso il getto d’acqua. Il corpo pallido e smilzo era punteggiato di acne, le braccia coperte dai tatuaggi blu dei detenuti. Era a due passi di distanza, e per un attimo esitai. Quando girò la testa, aveva gli occhi aperti e mi vide. Spalancò gli occhi e abbozzò un sorriso; poi vide l’arma, o colse qualcosa sul mio viso. Si voltò per prendere un asciugamano appoggiato sul tramezzo che separava le file di docce. Ero sicuro che nascondeva un’arma. E sarebbe riuscito a prenderla se non fosse scivolato sul pavimento bagnato. Gli parti un piede in avanti e cadde sul ginocchio.

Prima che riuscisse a riaversi, gli piombai addosso brandendo lo spazzolino con la lametta sporgente. Lo raggiunse sulla parte alta della spalla, vicino all’attaccatura del collo e gli produsse uno squarcio di una quindicina di centimetri prima che con un movimento riuscisse a sottrarsi alla traiettoria della lama. Lo colpì ancora, stavolta con tanta di quella forza che la lametta si spezzò e volò via. Il suo tentativo di scansarsi e la potenza del colpo lo fecero cadere in ginocchio, la schiena verso di me. Era nudo. Io avevo ancora i vestiti addosso. Assassino o no, in quel momento Billy Cook era alla mia mercé e urlava supplicando aiuto (...).” (Bunker, 2002).

Come nota il critico cinematografico J. Costantino, fin dai tempi del *Piccolo Cesare*, il gangster in quanto macho al quadrato, incapace d’appagarsi nella donna, deve estendere la propria supremazia e il proprio dominio sul corpo di un altro uomo, meccanismo rispetto a cui sono note le dinamiche tra galeotti e le testimonianze offerte dalla narrativa di J. Genet.

L’omofobia e la deriva misogina di *Eastern Promises* confermano in chiave contemporanea quanto teorizzato da E. Neumann a proposito della nascita dell’eroe e del suo combattimento contro il drago, passaggio che diviene pienamente comprensibile solo quando si è capito il significato del Maschile, il suo sviluppo e la natura simbolica del Maschile stesso:

“Tale chiarificazione è indispensabile se vogliamo distinguere il maschile dal “paterno”, il che risulta particolarmente necessario a causa degli errori della psicoanalisi che, con la sua interpretazione errata del cosiddetto complesso di Edipo e della mitologia del totem

che ne discende, ha prodotto qui la più grande confusione.

L'io che si desta sperimenta la sua maschilità, cioè la progressiva attivazione della propria autocoscienza, contemporaneamente come un bene e come un male. Esso è scacciato dall'elemento materno e trova se stesso proprio distinguendosi da questo elemento materno. Dobbiamo osservare che, anche sociologicamente, quando il maschio è diventato più adulto, cioè più autonomo, viene allontanato e scacciato dall'ambito materno nella misura in cui egli sperimenta la propria diversità e la propria singolarità. Una delle esperienze fondamentali del maschile è questa: prima o poi deve sentire l'elemento materno con il quale originariamente coesisteva in una *participation mystique* come Tu, come non-lo, come diverso ed estraneo." (Neumann, 1978).

Una riflessione a parte merita la scelta operata dal regista di Viggo Mortensen come attore protagonista dei suoi ultimi film.

Comunemente si conferisce ai *sex symbols*, intesi come personaggi (soprattutto del mondo dello spettacolo), che rappresentano un simbolo sessuale per la loro forte attrattiva erotica, lo statuto moderno di icone di genere. Possiamo, quindi, considerare i *sex symbols* alla stregua di immagini archetipiche contemporanee raffiguranti il Maschile o il Femminile.

L'attore ha conquistato meritatamente tale veste, alla luce della partecipazione a pellicole come *The Lord of the Rings* o *The Road*.

Viggo Mortensen, dunque, come moderno archetipo del Maschile, sia pur nella finzione cinematografica.

Date le caratteristiche di universalità proprie dell'archetipo, verrebbe da domandarsi perché proprio alcuni attori e non altri siano scelti per interpretare determinati ruoli, tralasciando evidentemente la mera componente estetica. La ragione risiede, verosimilmente, nell'intento proiettivo che il regista e la produzione riversano sul prescelto. E' quindi l'immagine inconscia universale del Maschile ad essere proiettata collettivamente sull'attore designato. Attore che, interpretazione dopo interpretazione, tenderà ad assumere sempre di più le caratteristiche proiettate in un gioco continuo di rimandi, dove l'identificazione proiettiva dialoga con la *mise en abîme*.

Il Mortensen diretto da altri registi, tuttavia, evoca un Maschile colto nella sua potenza unipolare, fattore esclusivo del Bene, forte e sempre vincente contro il Male, attraversato, a sua volta, solo come passaggio inevitabile, da riescludere non appena la situazione lo consenta. Un Maschile parzialmente monco, essendo privo della dimensione istintuale più primitiva che Cronenberg, invece, riesce a guadagnare appieno con la sua regia.

Dicevo in precedenza come la scena della reazione di Jack al bullo Bobby non fosse (apparentemente) essenziale al procedere narrativo del lungometraggio, testo che vede protagonista assoluto il padre di Jack.

Semplice appendice, contorno didascalico allora?

Absolutamente no.

La sequenza citata è fondamentale per evocare e accennare alla dimensione istintuale e latente di Tom Stall/Joey Cusack e del Maschile in generale. In codesta reazione è condensato il Male, tutto ciò che non è educato, tutto ciò che non appartiene alla *Persona* -intesa in senso junghiano- e all'adattamento.

Non si insegna forse ai propri figli che, quando si viene provocati o vessati a scuola, non

si deve reagire, bisogna controllarsi e dire tutto agli insegnanti?

Tralasciamo il valore adattativo di tale condotta e le facili derive sociologiche e concentriamoci piuttosto su ciò che viene represso.

Lo psicologo P. Zimbardo con l'esperimento della prigione di Stanford o il teorico dei giochi A. Tucker con il paradigma del "dilemma del prigioniero"¹, per non scomodare H. Arendt, hanno brillantemente dimostrato come il Male sia in continuità con la naturale predisposizione dell'essere umano all'autoconservazione, alla cooperazione e alle virtù più ricercate, bontà *in primis*.

Il merito di Cronenberg starebbe proprio nella capacità di svelare la presenza dell'istinto dissimulato dall'educazione: una presenza stabile, continua, un repertorio comportamentale arcaico e raffinato al contempo, sempre a disposizione dell'io.

Come Jung ha ribadito più volte, l'errore capitale dell'individuo consisterebbe nella rimozione del "quarto elemento", il male non più inteso come semplice *privatio boni*, quanto aspetto indispensabile alla totalità: ciò, tradotto nell'esperienza quotidiana, porterebbe gli esseri umani a convincersi dell'assenza di una parte rilevante del loro Sé. Se così fosse, si badi bene, ignorare l'esistenza dell'Ombra porterebbe a gravi problemi adattivi, scatenando un effetto paradossale ed enantiodromico, dove proprio la dissimulazione di una parte ci condurrebbe, in ultimo, ad esserne governati.

E' fondamentale sapere di poter reagire e di poter far del male, rispetto a sapere di non dover reagire. Per dirla con L. Pareyson, "meglio il male libero che il bene imposto."

Ai fini pratici forse non cambierebbe nulla, ma la differenza è sostanziale.

La logica della guerra fredda e del potere deterrente degli armamenti ne è un esempio: dal punto di vista del numero di azioni militari e della distruzione di massa, la crisi cubana degli anni '60 è stata un momento storico certamente "positivo".

Pensare all'atteggiamento cooperativo su scala planetaria -la scelta vincente nel dilemma del prigioniero- corrisponderebbe a rilanciare l'idea utopistica di terra senza "Male".

Ma le utopie, talvolta, perdono di vista l'umanesimo cui si ispirano.

Jack Stall, quindi, come premessa per la dialettica Tom Stall/Joey Cusack, come rivelazione e anticipazione dell'Ombra paterna.

Jack Stall, come rito di iniziazione moderno del Maschile.

Jack Stall come compendio clinico da suggerire ai pazienti che presentano problematiche di tipo inibitorio nei confronti dell'aggressività.

Cronenberg ha messo il berretto frigio al Maschile.

1 Il **dilemma del prigioniero** è un **gioco** ad informazione completa proposto negli anni cinquanta da Albert Tucker come problema di teoria dei giochi. In esso si vede come l'atteggiamento competitivo, perdente sotto il profilo logico, sia in realtà preferito a quello cooperativo.

Bibliografia

- Bourdieu, P. *I Riti come Atti di Istituzione*, in *Problemi del Socialismo*, 6, 1990.
- Bunker, E. *Educazione di una Canaglia*, Einaudi, Torino 2002
- Costantino J., *Cristalli di Carne*, Cineforum 471/2008
- Dayan, D. *The Tutor Code of Classical Cinema*, 1976, in Gabbard G.O., Gabbard K., *Cinema e Psichiatria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002
- Girard, R. *La Violenza e il Sacro*, Adelphi, Milano 1980
- Griaule, M. *Dio d'acqua*, Bollati Boringhieri, Torino 2002
- Imperatore, G. *Il Fondo Nero della Violenza*, Cineforum 471/2008
- Jung, C.G. *Opere*, 10-2, Bollati Boringhieri, Torino 1986
- Neumann, E. *Storia delle Origini della Coscienza*, Astrolabio, Roma 1978
- Oudart, J.P. *Cinema and Suture*, Screen vol. 18, n.4, 1978.

Filmografia

- D.Cronenberg "*A History of Violence*", 2005
- D.Cronenberg "*Eastern Promises*", 2007
- P. Jackson, "*The Lord of the Rings*", 2001
- J. Hillcoat "*The Road*", 2009
- M. Le Roy "*Little Caesar*", 1930

