



IN QUESTI ultimi tempi qualche editore sembra avere scoperto la tematica della cosiddetta «filosofia della mente»: quella *philosophy of mind* che nell'area anglo-americana è diventata, in certe università, una vera e propria disciplina assai seguita e amata. La nostra gratitudine deve andare soprattutto all'editore Adelphi, che ha pubblicato dapprima due libri del grande e compianto Gregory Bateson («Verso un'ecologia della mente» e «Mente e natura») e poi, più di recente, una singolare opera su «Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza» dello studioso americano Julian Jaynes (554 pagine, 35.000 lire).

Che differenza c'è tra mente e cervello? E se c'è, è davvero un mistero inaccessibile? Ecco come una vera filosofia dell'umano può evitare «biologismo» e «spiritualismo»

Che abbiamo in mente?

Era ora che la cultura italiana prendesse atto della centralità, oggi, della questione del mentale. Si tratta infatti di una tematica che non si trova solo al crocevia di intense ricerche e dibattiti interdisciplinari — per un verso neurofisiologici, biogenetici e biochimici; per un altro verso neo-cibernetici, informatici, computazionali; infine, psicologici e antropologici. E una tematica, anche, che rinvia a tutta una serie di problemi epistemologici e filosofici assolutamente cruciali. A cominciare, forse, dai seguenti: che cosa è la mente? Si può — e fino a che punto — replicare o simulare i modi d'agire? E ancora: in quale misura è legittimo (e utile) parlare di una dimensione mentale autonoma da una dimensione fisica?

Quest'ultimo interrogativo — di cui è perfino superfluo notare il rilievo — costituisce il nocciolo di un problema, di una vera e propria sub-disciplina che gli addetti ai lavori denominano *Mind-Body Problem* (qui, d'ora in poi, abbreviato in MBP). Ossia il problema del mente-corpo. Un problema, come ben sa ogni storico della filosofia, sviluppatosi lungo tutto l'itinerario del pensiero occidentale — e che si è poi rinverdito e rivitalizzato nel nostro secolo a partire dagli ultimi anni '30. È stato infatti allora, dietro la spinta in parte del neopositivismo e in parte di ricerche neurofisiologiche, che si è avanzata con perentoria insistenza una tesi radicale: la tesi che la mente è (e, si badi, non è altro che) il cervello, o il sistema nervoso centrale (SNC).

Approfondita soprattutto a partire dagli ultimi anni '50, questa tesi identitaria si è coniugata in genere con una concezione del mondo di tipo materialistico e con una epistemologia di tipo riduzionista e *fisicalistica*. La mente è il cervello sia perché un sapere all'altezza dei tempi

deve respingere l'esistenza di entità meta-corpoee, sia perché la scienza non può che parlare di realtà corporee e con un linguaggio riducibile da ultimo a quello della fisica.

Il pensiero filosofico-scientifico contemporaneo non ha consentito che il discorso si chiudesse qui. Sulle tesi identistico-materialistiche c'è stato, invece, un dibattito assai animato. Di esso, finora, era giunta da noi in Italia solo un'eco piuttosto pallida, e in qualche misura unilaterale. Perché? Perché del MBP si sono occupati solo studiosi di orientamento prevalentemente, appunto, identistico-materialistico. Pensiamo soprattutto a Vittorio Somenzi e ancora più a Giacomo Gava. Tengo a sottolineare che dei meriti intellettuali di questi studiosi deve essere fatto — e lo faccio con molto calore — il debito tutto l'altro che il merito loro. Non solo dove personalmente qualcosa a entrare; ma tutta la nostra cultura dovrebbe essere grata a loro lavoro pionieristico e qualche volta un po' isolato.

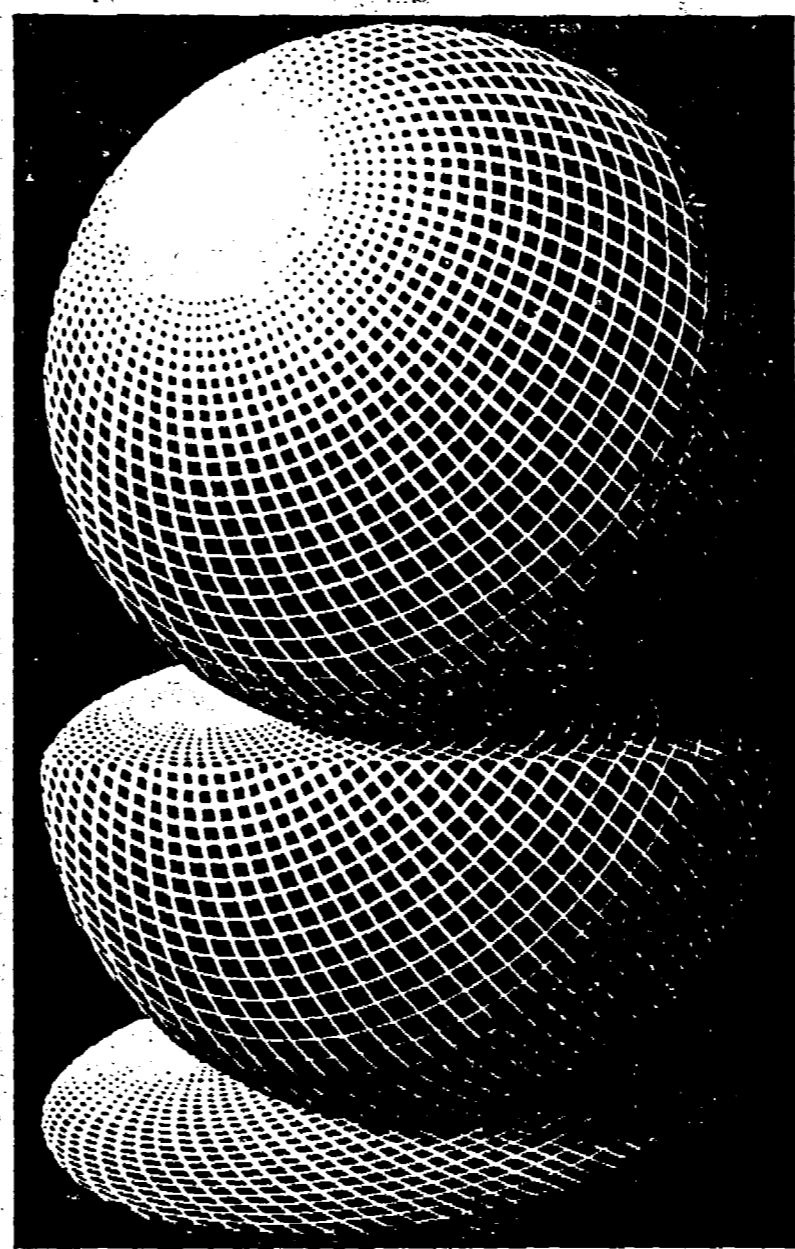
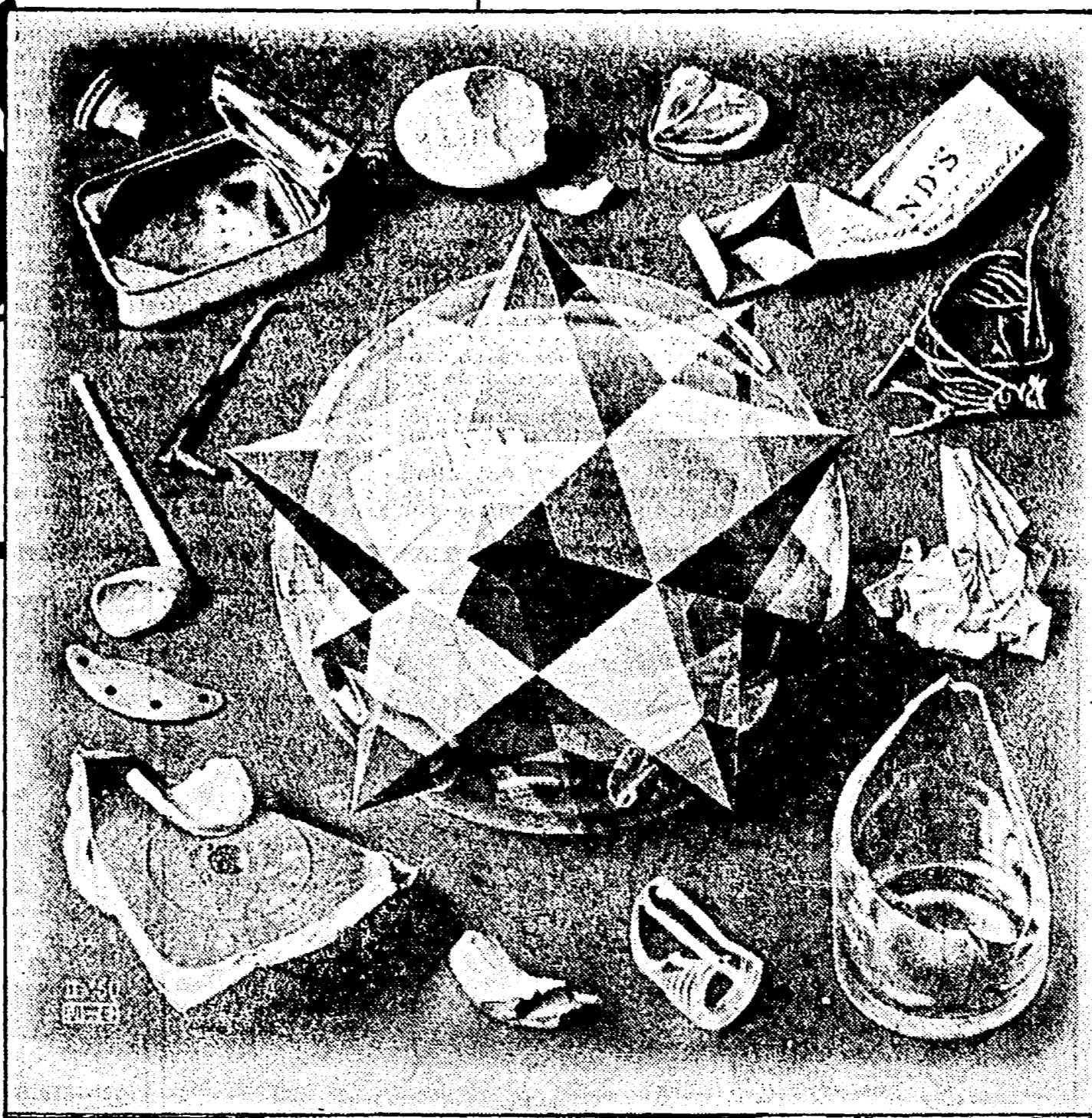
Detto questo, sarà però da aggiungere che si deve andare avanti. Il dibattito internazionale sul MBP ha prodotto critiche radicali alle risposte di tipo identistico, materialistico e riduzionista. Ma è tutto naturale? O non è vero piuttosto che la coscienza (e la mente) sono anche altro? O, almeno, che suscitano anche interessi cognitivi (non solo emotivi) i quali richiedono l'uso di

strumenti altri? Presumo che Oliverio sarebbe disposto a dare una risposta almeno parzialmente affermativa ai miei interrogativi. Ma la domanda resta pertinente se la riferiamo non tanto al libro ora citato, quanto a un articolo dello stesso Oliverio pubblicato sul penultimo (e non erro) numero della rivista «Prometeo». Un articolo, di nuovo, pieno di stimoli a vario titolo interessanti. Ma il suo esordio non mi persuade. In esso Oliverio afferma in sostanza che in seno al MBP o si accetta il «monismo» scientifico (la mente è il cervello), o si deve ammettere l'esistenza di un «mistero» inaccessibile alla ragione.

Insomma, al termine di un viaggio indubbiamente travagliato si può anche scoprire che il MBP è, in larga misura, un pseudo-problema, o meglio un problema posto male; che la «filosofia della mente» farebbe bene a configurarsi, più concretamente, come filosofia del soggetto, o dell'umano; e che il soggetto e l'uomo (ma è davvero il caso di ripeterlo? Leggendo certi «biologisti» parso «partirano», di sì) non possono essere esaminati e compresi fuori da un contesto socio-culturale. Come si vede, questo traguardo è incommensurabilmente lontano dagli identismi e dai riduzionismi di ieri e di oggi. Di questo percorso e di questo traguardo ambirei parlare in un libro che sto faticosamente scrivendo. Gli interessati a certe questioni sono pregati di avere ancora un po' di pazienza.

da un filosofo della notorietà di Karl Popper e dal neurofisiologo premio Nobel John Eccles. Ho in mente soprattutto la complessa proposta alternativa dei funzionalisti (la mente non è una cosa ma una funzione non riducibile ad alcun ente fisico particolare: un po' come, ad esempio, la funzione irrigativa non coincide col singolo strumento che permette di irrigare); e ho in mente, ancor più, quelle che vorrei definire la «svolta linguistica» e la «svolta culturale-personalistico-sociale» nel MBP.

È un peccato che uno studioso attento — e di sorprendente fertilità — come Alberto Oliverio non abbia prestato adeguata attenzione a queste due «svolte». Oliverio ha pubblicato di recente (anche se l'autore mi confidava che il testo risale a parecchio tempo fa) un volume intitolato «Storia naturale della coscienza» (Boringhieri, 168 pagine, 19.000 lire). È un libro molto interessante, vivacemente interdisciplinare, ricco di dati che Oliverio maneggia con grande abilità. Ci si dovrebbe solo chiedere se il libro parla della coscienza nella pluralità dei modi che molti lettori desidererebbero. Voglio dire: la coscienza «passa» certamente attraverso molti canali e processi naturali. Ma è tutto naturale? O non è vero piuttosto che la coscienza (e la mente) sono anche altro? O, almeno, che suscitano anche interessi cognitivi (non solo emotivi) i quali richiedono l'uso di



Due disegni di Escher: qui sopra «Tre sfere» (1945), in alto «Ordine e caos» (1950)

strumenti altri? Presumo che Oliverio sarebbe disposto a dare una risposta almeno parzialmente affermativa ai miei interrogativi. Ma la domanda resta pertinente se la riferiamo non tanto al libro ora citato, quanto a un articolo dello stesso Oliverio pubblicato sul penultimo (e non erro) numero della rivista «Prometeo». Un articolo, di nuovo, pieno di stimoli a vario titolo interessanti. Ma il suo esordio non mi persuade. In esso Oliverio afferma in sostanza che in seno al MBP o si accetta il «monismo» scientifico (la mente è il cervello), o si deve ammettere l'esistenza di un «mistero» inaccessibile alla ragione.

Insomma, al termine di un viaggio indubbiamente travagliato si può anche scoprire che il MBP è, in larga misura, un pseudo-problema, o meglio un problema posto male; che la «filosofia della mente» farebbe bene a configurarsi, più concretamente, come filosofia del soggetto, o dell'umano; e che il soggetto e l'uomo (ma è davvero il caso di ripeterlo? Leggendo certi «biologisti» parso «partirano», di sì) non possono essere esaminati e compresi fuori da un contesto socio-culturale. Come si vede, questo traguardo è incommensurabilmente lontano dagli identismi e dai riduzionismi di ieri e di oggi. Di questo percorso e di questo traguardo ambirei parlare in un libro che sto faticosamente scrivendo. Gli interessati a certe questioni sono pregati di avere ancora un po' di pazienza.

Insomma, al termine di un viaggio indubbiamente travagliato si può anche scoprire che il MBP è, in larga misura, un pseudo-problema, o meglio un problema posto male; che la «filosofia della mente» farebbe bene a configurarsi, più concretamente, come filosofia del soggetto, o dell'umano; e che il soggetto e l'uomo (ma è davvero il caso di ripeterlo? Leggendo certi «biologisti» parso «partirano», di sì) non possono essere esaminati e compresi fuori da un contesto socio-culturale. Come si vede, questo traguardo è incommensurabilmente lontano dagli identismi e dai riduzionismi di ieri e di oggi. Di questo percorso e di questo traguardo ambirei parlare in un libro che sto faticosamente scrivendo. Gli interessati a certe questioni sono pregati di avere ancora un po' di pazienza.



Una scena di «Atem», l'opera di Franco Donatoni

Va in scena domani alla Scala «Atem» di Donatoni. Così la racconta il compositore

«L'opera dei miei sogni»

MILANO — Tra i grandi protagonisti della musica d'oggi Franco Donatoni è sempre sembrato uno dei più lontani dal teatro, e certamente non c'è nulla di più estraneo alla sua poetica dell'idea di una musica «applicata», didascalicamente riferita alla narrazione di un avvenimento scenico. Nell'affrontare l'esperienza teatrale di *Atem*, che va in scena domani alla Scala con la direzione di Zoltan Pesko, la regia di Giorgio Pressburger e le scene di Maurizio Balò, Donatoni non ha affatto rinunciato alle ragioni essenziali della propria poetica. Non le contraddice, ovviamente, il fatto che nella sua musica, almeno in alcuni casi, si può riconoscere una specie di teatralità interna, nel senso, dice Donatoni, di una «drammaticità interiore», per cui certe immagini o gesti si pieghino ad una sorta di articolazione drammaturgica, ma contenuta essa stessa nella musica: in questo caso la musica si farebbe teatro di per sé. Ma si tratta pur sempre di un teatro del comporre, non di un comporre per il teatro.

È infatti la natura dell'esperienza di *Atem* costituisce un caso a sé nel teatro musicale contemporaneo. Non esiste una vicenda, né un vero e proprio libretto: i cantanti non sono personaggi in scena e i testi da loro intonati appartengono semplicemente alla musica, in modo del tutto indipendente dall'azione scenica. Essa è costituita da visioni oniriche, quadri di varia durata (da pochi secondi a qualche minuto) che si formano e svaniscono, senza alcuna continuità narrativa. Fonte di questi quadri è un libro di Donatoni, *Antecedente X* (Adelphi 1980), un «tentativo di autoanalisi» attraverso il racconto di sogni. Vi troviamo posto tutti i sogni che avevano accompagnato, e segretamente determinato (appunto come un «antecedente») gli ultimi venti travagliati anni di tentativi nel comporre.

Ma che cosa significa il titolo di *Atem* e come è nata in concreto questa esperienza di «teatralizzazione della musica»?

Atem in tedesco significa respiro: lo intendo come origine, come primo respiro. Nella scelta del titolo ci sono implicazioni autobiografiche, personali; e c'è inoltre la possibilità di anagrammare il tema (che è il titolo di un altro mio pezzo: intendo la parola nel senso di «temore» e in meta, anche se non c'è storia, né catastrofe). O se si vuole *Atem* può essere anche la storia di una presa di coscienza; ma la coscienza non libera, conosce e basta. Può vivere nell'inferno senza saperlo; ma quando lo sai comunque ci resti. Meta potrebbe essere già il prender coscienza, anche se Pressburger ha voluto che gli ultimi 35 secondi segnavero una sorta di vaga apertura dopo un viaggio nell'abisso.

La partitura è una sorta di montaggio di pezzi di varie epoche e per diversi organici, in parte scritti appositamente per *Atem* e non eseguibili a sé, in parte già esistenti. Confluiscono nella partitura frammenti di Stravinskij (1900), la prima parte di *Peer Gynt* (1886), *Secondo Estrambite* (1970), frammenti di Debussy II (1897) e di Voci (1972), *Dio 16*, che si ascolta per insieme al nuovo *Diario 83*, *Aria II* e *IV* (1978), In Cauda (1982), *She* (1983), *Darkness* (1984), un pezzo per sei percussionisti cui ho sovrapposto una parte di coro parlato. Le composizioni cameristiche si ascolteranno registrate su nastro, e alla fine vi sarà un pezzo elettronico elaborato al centro di *Sonologia Computazionale* di Padova. Ho scelto musiche in cui potevo riconoscere, a posteriori, quella sorta di scintilla interna di cui parlavo e ho costruito il montaggio secondo una mia drammaturgia interiore, puramente fantastica. I testi che ci sono appartengono ai pezzi vocali (come *She*, *In Cauda*, *Aria*, o i nuovi *Trio* e *Abyss*) e non credo possano essere capiti all'ascolto, se non nel caso di alcune parole, come vertigine e voragine o della frase di Pessoa «straniero qui come dappertutto». Sono parole che definiscono l'aura di *Atem*, il conflitto che vi si realizza puramente attraverso visioni. L'alternanza di orchestra e pezzi registrati in precedenza dovrebbe accentuare la condizione frammentata della partitura, dove anche i pezzi inseriti per intero non sono che frammenti più grandi.

Sul montaggio di musiche da me costruito Pressburger ha creato la sequenza delle immagini, scegliendo e ordinando in una sua successione alcune di quelle descritte nei *Tableaux vivants* (la serie dei sogni di Antecedente X). Mi era necessario un uomo di teatro con cui esistesse una sintonia profonda, non solo professionale, ma umana, perché le immagini dei sogni, di per sé astratte e strane nella descrizione verbale di Antecedente X, ritornando dalla parola all'immagine, erano destinate a subire uno stravolgimento ancora più grande. Le associazioni visive di Pressburger sulla mia musica sono ovviamente diverse da quelle che avrei potuto pensare io; ma io ho accettato il suo montaggio visivo come lui non ha interferito con il mio musicale. La mia musica non può raccontare nulla di diverso dalla propria apparenza formale né limitare la propria autonomia; ma è disponibile a qualsiasi trasposizione che, in autonomia reciproca, istituisca nei suoi confronti una possibilità formale parallela.

Per questa esperienza di «teatralizzazione della musica» Pressburger annuncia una grande spettacolarità. C'è anch'una parte coreografica dovuta a Jorma Uotinen, che vedremo sempre in scena. «Pressburger ha pensato ad un unico protagonista, X, che è Uotinen, attore e spettatore, che è dentro gli avvenimenti e al tempo stesso li guarda: tutto quello che ci sta intorno potrebbe essere un mondo che proviene da lui».

Dopo la prima del 16 febbraio *Atem* si replica il 17, 19, 22, 23.

ROMA — Si chiama *Storia di un soldato*, ma non ha niente a che vedere con l'omonimo, celebre opera di Tolstoj. Siamo invece in Louisiana, anno 1944, nel campo di addestramento militare Fort Neal, dove i soldati neri e bianchi — americani che stanno per partire per la stessa guerra — vivono rigidamente separati nelle rispettive baracche. Una sera più squallida delle altre, il sergente Waters, uno zelante militare di colore che tocca i suoi soldati peggio di un bianco, viene trovato morto all'uscita di un bar: due colpi di Colt 45 automatica in mezzo al petto. Chi è colpevole? Il Ku-Klux-Klan? Gli ufficiali bianchi del Sud? O è stata una rissa tra neri? Dalla lontana Washington arriva ad indagare il capitano Davenport, un nero laureato e tutto d'un pezzo deciso a fare luce sulla faccenda. I neri fanno il tifo per lui, gli ufficiali bianchi gli consigliano di andarsene (non sarebbe credibile), ma Davenport non cede: vuole andare fino in fondo, costi quel che costi.

Uscito da poco in America, *Storia di un soldato* ha già incassato venticinque milioni di dollari: una cifra di tutto rispetto per un film che ne è coprodotto da un bianco e un negro più da attori neri. Un film duro, nervoso, che sotto la scorza vagamente poliziesca parla di altre cose: del razzismo sempre latente, dell'istituzione esercito, dei conflitti tra neri all'interno della stessa razza. Con gli incassi sono venute anche tre nomination agli Oscar, una per il migliore film, una per la migliore interpretazione dell'attore non protagonista (Adolph Caesar) e una per la migliore sceneggiatura (Charles Fuller, autore anche della omonima pièce teatrale vincitrice di un Premio Pulitzer).

A presentarlo in Italia, dove uscirà tra un paio di settimane, è venuto il regista, quel Norman Jewison che qualcuno ricorderà per i suoi *La calda notte*

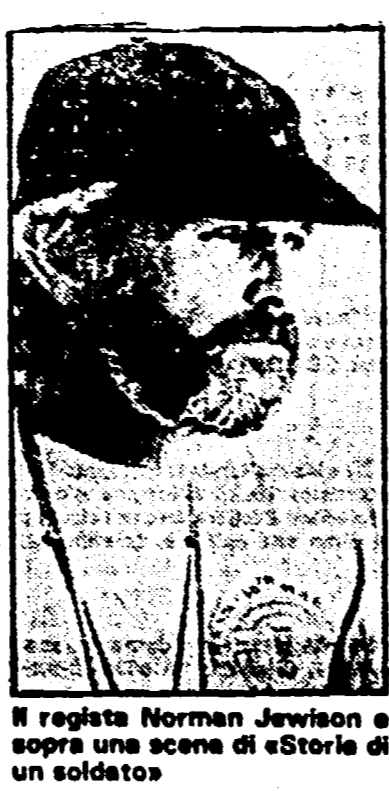
Louisiana 1944: rabbia e delitti in una caserma di neri. Norman Jewison racconta il suo «Storia di un soldato» presto in Italia

Ecco perché ho fatto un film sul razzismo

te dell'ispettore Tibbs, *Jesus Christ Superstar*, *Rollerball*, *FIST* e il recentissimo *Agnes of God* (ancora inedito). Quasi cinquantenne, canadese, una bella barba bianca che stuzzica come un vecchio seggio, centellinando le parole, Jewison sembra molto affezionato a questo film, per girare il quale ha accettato di lavorare al minimo del salario.

— Signor Jewison, perché in questi anni di neorealismo nero (Eddie Murphy, Michael Jackson, Richard Pryor, Prince...) ha scelto di fare un film così particolare, quasi dal di dentro, sui travagli della comunità nera?

— Perché sono stanco dei film di puro intrattenimento. Mi interessa la gente, i suoi problemi, in questo caso il dramma della segregazione. Ma se volessi fare della propaganda girerei dei documentari, sia ben chiaro. Sin dall'inizio mi sono inna-



Il regista Norman Jewison e sopra una scena di «Storia di un soldato»

morato del testo teatrale di Fuller. E uno scrittore pragmatico, coraggioso, che descrive con grande forza ciò che può accadere in una società profondamente segregata. Il risultato è anche il titolo stesso del sergente Waters, il cattivo, il fascista, che nella sua ansia di assomigliare ai bianchi, finisce con l'odiare, con il discriminare quelli della sua pelle. Diciamo che il vero tema di *Storia di un soldato* è questo: quei soldati di colore andavano in guerra per difendere gli stessi principi che in realtà li discriminavano.

— Da quel 1944 molte cose sono cambiate in America, anche negli Stati del Sud. Ma esistono ancora oggi forme di razzismo nei confronti della gente nera?

— Sì, mi dicono di sì. Certo più sfumate, meno violente, più sottili di quelle che si vedono nel film. Sai, nel 1946, appena finita la guerra, partì da To-

port, perché non ha bisogno di scimmiettare i bianchi per non sentirsi emarginato.

— Vent'anni fa moriva, ucciso, Malcolm X. C'è qualche personaggio, nel suo film, che potrebbe essere diventato una «pantera nera»?

— Peterson, naturalmente. È un *black panther* antelitteram, un militante nero, un uomo battagliero che annusa la rivolta.

— Come si spiega questa ventata di cinema impegnato che Hollywood sta vivendo. Da «Country» a «Places in the Heart» (anche lì vogliono lanciare un nero), da «Killing Fields» al suo «Storia di un soldato», sembra che il cinema abbia finalmente riscoperto storie di lavoro, di disoccupazione, vicende legate alla cronaca.

— È un fenomeno incoraggiante. La gente ha di nuovo voglia di pensare. Non gli basta più un'astrazione e qualche effetto speciale. Per noi che crediamo nel cinema delle emozioni e delle psicologie è un buon segno. Non so dire, però, se tale fenomeno può essere letto in chiave anti-Reagan. Io sono canadese e mi ha sempre stupito la capacità autocritica del cinema americano (e di quello inglese). Il mio Arrivano i Russi è a suo modo fu il primo film sulla distensione.

— Un'ultima domanda: è vero che lei ha chiesto alla Columbia Pictures di non distribuire il suo film in Sudafrica?

— Beh, credo che certi confronti lascino il tempo che trovano. Certo, entrambi sono neri con una loro precisa identità professionale e culturale, rispettano profondamente i concetti americani di legge ed ordine, sono capaci di superare con il raziocinio i rigurgiti di razzismo ai quali sono esposti. Ma sono diversi. Davenport è un ufficiale dell'esercito, uno dei pochi neri, un uomo deciso a servire da tramite tra i neri servili del passato e i neri orgogliosi del futuro. Tra C.J. Memphis che suona i vecchi blues di Son House e si impicca per disperazione e Peterson che reagisce e prende a pugno il sergente, c'è lui, il ferro ufficiale con gli occhiali alla MacArthur, l'uomo che dice al soldato rassegnato: «Non avere non è una buona scusa per non ottenere». Mi piace il personaggio di Davenport, perché non ha bisogno di scimmiettare i bianchi per non sentirsi emarginato.

— Vent'anni fa moriva, ucciso, Malcolm X. C'è qualche personaggio, nel suo film, che potrebbe essere diventato una «pantera nera»?

— Peterson, naturalmente. È un *black panther* antelitteram, un militante nero, un uomo battagliero che annusa la rivolta.

— Come si spiega questa ventata di cinema impegnato che Hollywood sta vivendo. Da «Country» a «Places in the Heart» (anche lì vogliono lanciare un nero), da «Killing Fields» al suo «Storia di un soldato», sembra che il cinema abbia finalmente riscoperto storie di lavoro, di disoccupazione, vicende legate alla cronaca.

— È un fenomeno incoraggiante. La gente ha di nuovo voglia di pensare. Non gli basta più un'astrazione e qualche effetto speciale. Per noi che crediamo nel cinema delle emozioni e delle psicologie è un buon segno. Non so dire, però, se tale fenomeno può essere letto in chiave anti-Reagan. Io sono canadese e mi ha sempre stupito la capacità autocritica del cinema americano (e di quello inglese). Il mio Arrivano i Russi è a suo modo fu il primo film sulla distensione.

— Un'ultima domanda: è vero che lei ha chiesto alla Columbia Pictures di non distribuire il suo film in Sudafrica?

— Beh, credo che certi confronti lascino il tempo che trovano. Certo, entrambi sono neri con una loro precisa identità professionale e culturale, rispettano profondamente i concetti americani di legge ed ordine, sono capaci di superare con il raziocinio i rigurgiti di razzismo ai quali sono esposti. Ma sono diversi. Davenport è un ufficiale dell'esercito, uno dei pochi neri, un uomo deciso a servire da tramite tra i neri servili del passato e i neri orgogliosi del futuro. Tra C.J. Memphis che suona i vecchi blues di Son House e si impicca per disperazione e Peterson che reagisce e prende a pugno il sergente, c'è lui, il ferro ufficiale con gli occhiali alla MacArthur, l'uomo che dice al soldato rassegnato: «Non avere non è una buona scusa per non ottenere». Mi piace il personaggio di Davenport,

perché non ha bisogno di scimmiettare i bianchi per non sentirsi emarginato.

— Vent'anni fa moriva, ucciso, Malcolm X. C'è qualche personaggio, nel suo film, che potrebbe essere diventato una «pantera nera»?

— Peterson, naturalmente. È un *black panther* antelitteram, un militante nero, un uomo battagliero che annusa la rivolta.

— Come si spiega questa ventata di cinema impegnato che Hollywood sta vivendo. Da «Country» a «Places in the Heart» (anche lì vogliono lanciare un nero), da «Killing Fields» al suo «Storia di un soldato», sembra che il cinema abbia finalmente riscoperto storie di lavoro, di disoccupazione, vicende legate alla cronaca.

— È un fenomeno incoraggiante. La gente ha di nuovo voglia di pensare. Non gli basta più un'astrazione e qualche effetto speciale. Per noi che crediamo nel cinema delle emozioni e delle psicologie è un buon segno. Non so dire, però, se tale fenomeno può essere letto in chiave anti-Reagan. Io sono canadese e mi ha sempre stupito la capacità autocritica del cinema americano (e di quello inglese). Il mio Arrivano i Russi è a suo modo fu il primo film sulla distensione.

— Un'ultima domanda: è vero che lei ha chiesto alla Columbia Pictures di non distribuire il suo film in Sudafrica?

— Beh, credo che certi confronti lascino il tempo che trovano. Certo, entrambi sono neri con una loro precisa identità professionale e culturale, rispettano profondamente i concetti americani di legge ed ordine, sono capaci di superare con il raziocinio i rigurgiti di razzismo ai quali sono esposti. Ma sono diversi. Davenport è un ufficiale dell'esercito, uno dei pochi neri, un uomo deciso a servire da tramite tra i neri servili del passato e i neri orgogliosi del futuro. Tra C.J. Memphis che suona i vecchi blues di Son House e si impicca per disperazione e Peterson che reagisce e prende a pugno il sergente, c'è lui, il ferro ufficiale con gli occhiali alla MacArthur, l'uomo che dice al soldato rassegnato: «Non avere non è una buona scusa per non ottenere». Mi piace il personaggio di Davenport,