
Lo spazio del cinema : specchio di vita

di

Maria Grazia Tundo

Specchio

Sono d'argento e rigoroso. Non ho preconcetti.
Quello che vedo lo ingoio all'istante
Così com'è, non velato da amore o avversione.
Non sono crudele, sono solo veritiero-
L'occhio di un piccolo dio, quadrangolare.
Passo molte ore a meditare sulla parete di fronte
E' rosa e macchiettata.
La guardo da tanto tempo
che credo faccia parte del mio cuore. Ma c'è e non c'è.
Facce e buio ci separano ripetutamente.

Ora io sono un lago. Una donna si china su di me.
Cercando nella mia distesa ciò che essa è veramente.
Poi si volge alle candele o alla luna, quelle bugiarde.
Io vedo la sua schiena e la rifletto fedelmente.
Mi ricompensa con lacrime e un agitare di mani.
Sono importante per lei. Anche lei va e viene.
Ogni mattina il suo viso si alterna all'oscurità.
In me ha annegato una ragazza e in me una vecchia sale
verso di lei giorno dopo giorno come un pesce tremendo.

Sylvia Plath, *Opere*, Milano, Mondadori, 2002. Trad. di Anna Ravano

Ogni specchio, per quanto piano sia, dissimula il suo essere, in qualche modo, deformante; in ogni suo riflesso si cela ed implode una rifrazione.

Ogni specchio ha un fondo oscuro in cui dimora l'inquietante alterità che frantuma la permanenza dell'io, lo interroga sulle sue maschere, mette in processo la soggettività riverberando la sua zona d'ombra.

In ogni specchio la realtà si riveste di intermittenze, lati invisibili, appare e scompare, ogni volta ridisegnata dai volti e celata dall'oscurità delle notti. Si allontana ricordandoci ogni istante l'instabilità del reale.

Ogni specchio interroga il tempo: passato, presente e futuro sono inestricabilmente congiunti in ogni sguardo che sulla sua superficie si sofferma, anche per un attimo. Chi sono? Chi sono stato? Chi sarò? E gli altri di me cosa vedono? Ogni segno sulla pelle, il più impercettibile, assume la densità di una cicatrice, traccia di storie che quel corpo hanno inciso, indizi da scrutare per una comprensione desiderata e impossibile.

Ogni specchio ha in sé l'incanto della distanza in cui l'identità subisce una trasformazione radicale: l'io si trasforma in un altro, nel suo "doppio" mortifero o giubilatorio.

E' impossibile resistere alla fascinazione dello specchio, spazio immaginario che, raddoppiando la realtà, ci accoglie con i nostri desideri, fantasie, propensioni e terrori. Allo stesso modo è impossibile resistere alla fascinazione del cinema, che ha contiguità strutturale con il registro dello specchio e ci risucchia in un caleidoscopio di identificazioni e visioni.

Roland Barthes parla proprio dell'effetto ipnotico del cinema, come cattura dell'analogico che spinge il soggetto ad inabissarsi in quel "nero" anonimo, popolato e indifferente che è la sala cinematografica, in cui risiede il fascino del film, e che la televisione (pur proiettando film anch'essa) non può riprodurre, perché lo spazio in cui avviene la fruizione è uno spazio familiare, addomesticato. (p.146) ¹

L'immagine filmica è un'illusione perfetta di verità nel suo essere coalescente, analogica, globale, ed essa tiene vivo nel soggetto che io credo di essere l'equivoco legato all'Io e all'Immaginario. Nella sala cinematografica, come aggiunge ancora Barthes, mi "incollo" a quell'"altro" immaginario nel quale mi identifico narcisisticamente; l'immagine mi cattura, mi rapisce perché solo l'Immagine può produrre l'eco della verità, grazie alla sicurezza analogica² ed inoltre illudere una possibile completezza del soggetto che, in tal modo, - in senso lacaniano - si aliena all'altro, io ideale, bella forma che cerca di occultare l'orrore del reale con i suoi buchi e le sue frantumazioni. Dunque si produce un "effetto di realtà", che paradossalmente ci permette di giocare con maschere e travestimenti, con identificazioni e sogni, finanche di perderci nel piacere della paura, nella consapevolezza che si tratta di uno spazio transizionale di produzione segnica, e, nel contempo, un punto di vista amplificato sul reale. Infatti, secondo Sartre, l'immaginario è quel "qualcosa" concreto che permette all'essere umano l'oltrepassamento dell'esistente, impedendogli di essere schiacciato nel mondo; ogni apprensione del reale come mondo implica sempre un superamento nascosto verso l'immaginario, che è il momento in cui la coscienza realizza la propria libertà.³ Solo in questo senso, il cinema, luogo dell'Immaginario per antonomasia, si pone come "specchio di vita": non come riproduzione fedele dell'esistente, ma come possibilità di ospitare in questa sorta di duplicazione del reale l'infinito delle possibilità che qualsiasi visione totalizzante del mondo esclude. A tal proposito Italo Calvino definisce l'immaginario proprio come il «repertorio del possibile, dell'ipotetico, di ciò che non è stato, ma avrebbe potuto essere»⁴

Ci ricorda Christian Metz che, dal momento che le percezioni che il cinema propone all'occhio e all'orecchio (a differenza del teatro) non occupano uno spazio reale contiguo allo spettatore durante la rappresentazione, l'"altra scena" dello schermo cinematografico è più vicina al fantasma: è tutto assente, è tutto registrato. E' il significante stesso a rendersi presente nella modalità dell'assenza. Ciò che viene percepito non è l'oggetto reale, ma la sua ombra, il suo

¹ Cfr. Roland Barthes, *Sul cinema*, Genova, Il melangolo, 1994, pp.148-150.

² Cfr. *ibidem*.

³ Cfr. Jean-Paul Sartre, *Immagine e coscienza*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 288-299.

⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, 1988, p.91.

fantasma, il suo doppio, la sua riproduzione, un nuovo tipo di specchio. A differenza della parola scritta che rappresenta anch'essa oggetti assenti, qui c'è un'insolita ricchezza percettiva, ma ancora più segnata dall'irrealtà,⁵ benché l'illusione referenziale sia maggiore che in altre forme artistiche per la presenza di quel "sottofondo analogico" che ne costituisce l'essenza. Inoltre il film è uno specchio particolare, che non riflette mai il corpo dello spettatore: una lastra senza foglio di stagno e per questo è anche già nel versante simbolico: lo spettatore sa che lui stesso esiste come soggetto anche senza vedere la sua immagine riflessa ed inoltre sa che percepisce realmente e non sta fantasticando, non sta allucinando.⁶

Cinema e psicoanalisi trovano in questo un punto di contatto: si situano entrambi in quella piega in cui il soggetto mostra la sua non coincidenza con sé stesso, disperso e rifratto tra giochi dell'immaginario, identificazioni e iscrizioni nel simbolico. Inoltre vi è inoltre una particolare affinità tra la struttura espressiva del cinema e i meccanismi del sogno, (come già aveva acutamente notato lo psicoanalista viennese Hanns Sachs, nella rivista *Close Up* - prima rivista internazionale di cinema - all'inizio degli anni '30⁷) sogno che è via "regia" per l'inconscio, quel "residuo" opaco ed inconoscibile che non può essere interpretato secondo le categorie della logica classica: se pensiamo che "le rappresentazioni inconscie sono organizzate in fantasmi, trame immaginarie, [...] che possono essere concepiti come vere messe in scena del desiderio"⁸ ritroviamo con evidenza l'analogia con la realtà filmica. Il film, utilizzando la condensazione, lo spostamento e la drammatizzazione (che sono modi essenziali del funzionamento dei processi inconsci) lascia emergere il represso non solo dell'individuo, ma di una cultura, il rimosso che ci ricorda che la razionalità ha un luogo del corpo e del desiderio che irride alla fissità e inattaccabilità dei suoi valori. Il nomadismo dell'inconscio trova dunque il suo vettore privilegiato in ambito artistico proprio nel cinema. Il tempo del cinema - in questo omologo al tempo dell'inconscio - perde la sua continuità cronologica, la sua direzione progressiva ed irreversibile per porsi come spazio/tempo, simultaneità, ripetizione, alludendo al mistero degli specchi, la cui «essenza è di essere interstizi nella rete del tempo, fra-tempo; ciò che si insinua nella continuità come apertura vertiginosa, in cui l'altro si mescola al questo, l'oltre al qui.»⁹ In questo spazio/tempo fluido ed aperto, fatto di ritardi ed accelerazioni, si disloca il soggetto, il sapere¹⁰

⁵ Cfr. Christian Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 46-49.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 51-52.

⁷ Cfr. la sezione curata da Maria Grazia Tundo, «Cinema e psicoanalisi», in *Close Up (1927-1933)*, a cura di Paola Zaccaria, Torino, Lindau, 2002, pp. 109-132.

⁸ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1980, p.230.

⁹ Franco Rella, *Metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 150-151.

¹⁰ Il tempo soggettivo, di cui facciamo continuamente esperienza, trova una assoluta consonanza con la costruzione del film, in cui fatti paralleli, simultanei, possono venire mostrati in sequenza e nel contempo accadimenti distanti nel tempo possono apparire contemporanei, in cui con il *flash back* e il *flash forward* passato e futuro vengono attualizzati.

Specchio e adolescenza.

Il concetto di specchio ci può anche aiutare a trovare un legame più stretto con il film appena proiettato e la sua rappresentazione di un'adolescenza al femminile.

Caterina, la protagonista di *Caterina va in città*, di Paolo Virzì, (2003) è essa stessa paradigma dello specchio. In quella difficile fase di transizione tra l'infanzia e il mondo degli adulti, il corpo stesso dell'adolescente, che in sé vive la mostruosità metamorfica di Alice nel Paese delle Meraviglie, si fa più che mai specchio del mondo se negli specchi non annega.

Si riattivano con più intensità del solito esperienze antiche: per Winnicott tramite un originario sguardo amoroso che ci ha fatto da specchio abbiamo avuto la conferma del nostro posto nel mondo, ma il riflesso potrebbe essersi incrinato se tale sguardo è mancato oppure ci ha rinviato ad una nostra presunta inadeguatezza.¹¹ Allora gli specchi diventano il luogo dell'orrore del proprio corpo, davanti a cui si consumano i rituali infiniti legati ad una percezione dismorfica di sé.

A sua volta, la riflessione di Lacan sullo “stadio dello specchio” ci suggerisce che la percezione del proprio corpo come unità non frammentata e esperienza speculare siano parallele. Lo specchio è una tappa determinante nella formazione dell'io, solo che tale io è una trappola che ci rinchioda in un illusorio processo di identificazione con un'immagine alienata, benché fonte di giubilo, in quanto ci rimanda una coerenza e unità che in realtà non esiste, ci intrappola in una assimilazione all'immagine allo specchio¹² o, in seguito, sullo schermo cinematografico.

Tuttavia, in entrambi i casi, ciò che vediamo allo specchio sono gli infiniti sguardi che ci hanno accompagnato nella nostra storia, sguardi d'amore, sguardi capaci di giocare con il nostro, oppure sguardi indifferenti, occhi freddi che sfioravano appena il nostro io, sguardi che ci domandavano con insistenza di trasformarci nell'ideale di un altro, di un'altra,

La poesia di Sylvia Plath ci aiuta a capire cosa significhi farsi specchio. Quello specchio che si descrive freddo, indifferente e veritiero è personificazione dell'io poetico, ma è anche il paradigma di una possibile esperienza dell'essere donna. Una lastra gelida con il compito di riflettere passivamente sogni, ambizioni e desideri di altri, docile nel suo riprodurre la realtà che altri costruiscono e disfano, ma anche – a suo modo - implacabile nel non permettere inganni, che vengono lasciati costruire alle candele o alla luna.

Penso a Caterina, oggetto di cui impadronirsi proprio per la sua apparente docilità, sul cui corpo, che viene rivestito e marchiato (il tatuaggio) dalle amiche con i segni dell'appartenenza ai

¹¹ Cfr. «La funzione di specchio della madre e della famiglia nello sviluppo infantile», D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1974, pp.189-200. Secondo Winnicott ciò che il lattante vede quando guarda il viso della madre è se stesso: i suoi occhi gli fanno da specchio e se tali occhi saranno poco responsivi, allora uno specchio sarà una cosa da guardare, ma non in cui guardare. Quando poi una ragazza guarda il proprio volto allo specchio, cerca la rassicurazione delle presenza di uno sguardo di madre in relazione con lei.

¹² Cfr. Jacques Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 87-94. Per Lacan lo specchio è un fenomeno-soglia che marca i confini tra immaginario e simbolico. Tra i sei gli otto mesi, nel confrontarsi con la propria immagine allo specchio, il bambino comprende come l'immagine riflessa sia la sua e ne riceve un effetto “giubilatorio” in quanto gli permette di ricostruire i frammenti non ancora unificati del proprio corpo.

loro gruppi, si gioca una sfida mortifera tra due forme apparentemente antitetiche di identità femminile. Caterina è specchio anche per questo, per quel suo rimandare a delle inquiete adolescenti, che si presumono amiche, il loro vuoto affettivo essenziale: la ragazza può rivestirsi dei segni esteriori con cui loro la camuffano, ma mantiene sempre una sostanziale distanza da quei mondi che attraversa senza lasciarsene in realtà catturare.

Caterina non perde mai il suo sguardo perplessa e curioso sul mondo, facendo sua quella levità che sola può salvarla dalle strade segnate forse fin dall'origine delle sue più "sfortunate" coetanee, che necessitano di un ruolo rigido e stereotipato per potersi dire, per crearsi una finzione di identità, che hanno bisogno dell'identificazione politica come sostituto di sguardi di identificazione che sono mancati (le madri delle amiche di Caterina sono smunte, marginali, nevrotiche ed incapaci di guardare le proprie figlie). Senza uno sguardo originario di riconoscimento di cui evidentemente c'è stata carenza, non resta alle ragazze che di cercare di strutturare il proprio sé secondo modalità rigide e conflittuali, conflitto spostato dal materno – che non offre resistenza - ad un ambito apparentemente ideologico, ma che in realtà le accomuna, facendone lo specchio una dell'altra. Anche il padre di Caterina, che - a suo modo - ha una percezione chiara e lucida delle dinamiche sociali, manipola la figlia, la usa come specchio d'ingrandimento di sé, sperando in una scalata sociale gregaria, che poi trasforma nella protesta invidiosa dell'escluso che vorrebbe far parte del mondo luccicante della ribalta, sperando che in quel gioco mortifero di apparenze possa esserci il riconoscimento che non riesce a trovare altrove.

Ciò che, nel film, rimette il desiderio in moto e permette la salvezza di Caterina è la figura di Edward alla finestra, che potrebbe rappresentare lo sguardo del cinema sulla realtà, che a distanza osserva i movimenti degli esseri umani e ne costruisce la storie, e - grazie al distacco, che è anche quello della macchina da presa - può cercare di ricostruire quello sguardo lucido sul mondo che il padre della ragazza non può permettersi in quanto totalmente assorbito come spettatore dalla violenza mediatica del potere che fa sfoggio della sua visibilità (la televisione accesa è infatti spesso presente nelle scene in cui viene ripreso il padre).

Anche Edward è dunque in qualche modo specchio, ma – come il cinema - con quella capacità di costruzione, montaggio e interpretazione degli eventi che crea la distanza preziosa necessaria per un vero rapporto con l'altro. Nessun corpo a corpo mortale (Caterina è spesso stratonata dalle amiche, inglobata in abbracci fusionali, soffocata della loro contiguità, anche fisica), ma uno scrutare con rispetto l'enigma dell'altra, che si traduce in un raccontare amoroso, un costruire possibili trame di vita, in un uso del linguaggio che si fa ponte verso l'altro. Ma non è questa in fondo anche la più preziosa possibilità della psicoanalisi intesa come relazione comunicativa? Rimettere in circolo una vita soffocata dal sintomo per trasformarlo in parola capace di rileggere e reinventare la propria storia.

Edward vede in quelle figure al di là della finestra un insondabile mistero: da un lato un padre che cammina irrequieto, una comunicazione che non si articola, un disagio che si consuma nell'astio verso il mondo, dall'altro lato una madre che parla da sola ad una sedia vuota ed oscilla tra scoppi di pianto e risate con l'amico Fabietto, emblema di una comunicazione anelata e insostenibile; poi il mistero di Caterina alla ricerca di un'identità che si consuma negli sguardi per cui viene costruita.

Solo quando la distanza è ristabilita ognuno può seguire il proprio desiderio, quello più profondo e vero, non indotto da pedissequa mode o identificazioni fallaci legate al prestigio, allo sguardo del gruppo (che sempre più è mediatico, cioè filtrato dalla mediazione della tv).

Inoltre Caterina potrà permettersi la libertà di desiderare per sé (il bacio al ragazzo australiano, il conservatorio di S. Cecilia) solo quando scoprirà, grazie ad uno sguardo terzo – quello di Edward appunto, - che la madre, figura solo apparentemente dimidiata, ha la forza della coerenza di un desiderio che le permette di gioire. (A bene guardare, la figura materna è molto meno fragile o sottomessa di quanto possa sembrare all'apparenza: il suo delizioso essere sempre fuori tempo, fuori luogo, “fuori copione”, il suo non cogliere allusioni, sottintesi, soprattutto nelle interazioni verbali con il marito, funge da abbassamento parodico della prosopopea linguistica di quest'ultimo - per quanto temperata da tenerezza ed affettività, è una maniera per rimarcare il proprio distacco ed indipendenza). Tale gioia, per tutti i protagonisti, si ritrova solo in un'area assolutamente atopica rispetto alle convenzioni del sociale e ha bisogno di quella leggerezza ricordata da Calvino nelle *Lezioni Americane*, che Caterina incarna quando canta muovendo il suo corpo in modo non convenzionale e incongruo, lasciandosi trasportare da una gioia non mercificabile, che è gioia di sé e del proprio corpo che si lascia trasportare dal fluire delle cose, il che nulla ha a che fare con il divertimento che ci viene offerto ovunque a piene mani e che rappresenta il vero volto della frustrazione.

Rispecchiamenti

Il film gioca su quell'effetto di realtà che produce la sensazione del grottesco. I personaggi che circondano Caterina sono tipi, delineati con nettezza, apparentemente senza grandi sfumature o complessità psicologiche, forse perché il nostro mondo è popolato da tipi più che da individui; non facciamo altro che nascondere la nostra differenza, la nostra ombra in senso junghiano, (che Caterina e la madre riescono – a loro modo – a recuperare alla fine) per tramutarci in personaggi da commedia dell'arte, enfatizzando quei vezzi che permettono al mondo di catalogarci facilmente. Il paradossale che emerge forse è il vero specchio della realtà, ma nel contempo è quello che, nel film, ci permette uno sguardo lieve, partecipe ed ironico sul mondo

Se assumiamo l'ipotesi, peraltro sostanziata dal diario letto dalla protagonista fuori campo, che il regista assuma il punto di vista sul mondo di una ragazzina di provincia di 12-13 anni,

possiamo leggere le schematizzazioni, le esagerazioni della rappresentazione come dovute allo sguardo di un'adolescente che cerca di dare un senso alla complessità degli eventi ed incontri che la trascinano in un contraddittorio percorso di iniziazione e che la faranno crescere permettendole, alla fine di recuperare il suo sguardo gioioso sul mondo. A Caterina, a differenza del padre, non interessa il riscatto sociale, non vuole essere una velina, ma vuole lasciar muovere il suo corpo – seguendo la musica - in una vitalità senza vincoli, a suo modo eccedente e non imbrigliabile, senza banali ipotesi di seduttività.

Dunque il suo smarrimento, lo spaesamento, la sensazione di inadeguatezza, sono indispensabili per uno sguardo vergine sul mondo che possa andare oltre l'assuefazione conformistica dello sguardo.

A differenza dei giudizi positivi espressi dagli adulti con cui ne ho discusso, ho scoperto che il film non è stato particolarmente amato da alcuni miei studenti e studentesse diciottenni. In Caterina, questi ultimi non sono riusciti a riconoscersi: hanno considerato il personaggio poco plausibile, diverso da qualunque figura adolescenziale realmente incontrata. Alla stessa maniera hanno vissuto con fastidio la contrapposizione manichea tra i gruppi ideologici (socialmente omogenei) in cui erano iscritti i diversi personaggi adolescenti. Hanno letto la costruzione da parte del regista del loro presunto mondo come più fittizia dei mondi virtuali o fantastici di *Matrix* o *Blade Runner*, che sentono a loro più affini.

Dunque ancora una volta è lo sguardo adulto che ipotizza una Caterina, più sguarnita di Alice nel Paese delle Meraviglie, a cui affidare un sogno, una speranza. Non si tratta tanto di un film di formazione (anche se ne presenta tutte le caratteristiche) perché in fondo, il personaggio ritorna allo stesso punto di partenza ritrovando probabilmente integre le modalità incontaminate di rapporto con la realtà che aveva all'inizio del film, anche se con maggiore consapevolezza. Lo si potrebbe leggere quasi come un film consolatorio per adulti alla ricerca di valori e speranze, che nostalgicamente inseguono la possibilità di uno sguardo meno cinico sul mondo, mentre gli adolescenti, che le inquietudini, le angosce e la confusione le vivono giornalmente, non ritrovano sintonia con il mondo che vi viene delineato, non sono in grado di apprezzarne la leggerezza e freschezza di tocco.¹³

Ad esempio, coloro che hanno trovato nell'impegno sociale e politico una forma di costruzione del Sé articolata e coerente, ritengono poco adeguata la rappresentazione della contrapposizione ideologica così generica e stereotipata. Al contrario, coloro che stanno ancora raccogliendo tracce e frammenti di senso per comporre un caleidoscopio di sé, non ritengono

¹³ Per Italo Calvino lo specchio è emblema di leggerezza e metodo per la produzione artistica, infatti ci ricorda che Perseo riesce a tagliare la testa della Medusa, senza lasciarsene pietrificare, solo tramite la visione indiretta, "allo specchio" appunto. Tale leggerezza significa possibilità di guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e verifica, che possano controbilanciare il peso insostenibile del vivere, con le sue costrizioni pubbliche e private che ci opprimono. (Cfr. Italo Calvino, *op.cit.*, 1988, p. 9).

veritiera Caterina, che in fondo, si lascia trasportare ovunque senza effettivamente lasciarsi incidere dalle parole degli altri, delle altre, che le offrono possibili modelli standardizzati di identificazione.

Sembrerebbe che la modalità realistica di rappresentazione offra loro meno risonanza di “verità”: per alcuni studenti risulta più facile identificarsi in modo empatico con il mostro di Frankenstein, con la scissione del Dottor Jekyll, o con le lacerazioni dell’identità di Catherine in *Cime tempestose* che con la Caterina nostrana, che non sembra albergare in sé alcuno spazio negativo, sorta di ingenuo Oliver Twist al femminile (per citare solo alcuni dei personaggi e romanzi che abbiamo letto e analizzato a scuola).

C’è anche chi ha paragonato Caterina ad una sorta di Gulliver che attraversa mondi incomprensibili, pur mantenendo quella lucidità mentale, quella sanità profonda che le permette un esito ben diverso rispetto alla sorte del dottor Gulliver, con il suo definitivo e disgustato rifiuto per l’umanità.

Ma forse i limiti di Caterina, che non riescono a farne un’eroina, sono i limiti della nostra realtà storica e delle sue dinamiche sociali. Diverso è il percorso di formazione e ricerca della protagonista di un altro film che fa suo lo sguardo sul mondo di una ragazza dodicenne appartenente ad una comunità Maori: si tratta di “La ragazza delle balene”, film del 2002 di produzione neozelandese, scritto e diretto da Niki Caro. Tale comunità, in un piccolo villaggio sulla costa della Nuova Zelanda, afferma di discendere da Paikea, figura mitica che viaggiò sul dorso della balena evitando alla sua discendenza calamità e tragedie. Da oltre mille anni il figlio maschio che nasce dalla stirpe del capo, diventa l’erede del titolo. Stavolta però la prescelta è Pai è una giovane ragazza. Poiché in cuor suo sa di essere una predestinata, aspira a diventare leader della sua comunità ma non è facile per lei, una donna, dimostrarlo al nonno che cerca di educare i giovani maschi ai canti antichi, alle tradizioni tribali ed alla guerra con Taiaha, il bastone da combattimento, per sollecitare nei giovani il senso di appartenenza alla storia del proprio popolo e sfuggire alle lusinghe della modernità. Pai è coraggiosa in quanto è consapevole delle proprie possibilità, delle proprie capacità, e lotta contro i pregiudizi sfidando le tradizioni: dimostrare il proprio destino di capo agli occhi di tutta la comunità vorrà dire per *Pai* affermare se stessa e riuscirà a farlo mettendo a repentaglio la propria vita per salvare le balene dalle secche in cui si sono arenate.

Ecco una figura di adolescente che sa andare oltre i limiti e l’intransigenza del suo mondo, senza rinnegarne le tradizioni e la storia, ma con lo sguardo puro e determinato di chi conosce le proprie potenzialità. Qui la crescita, la maturazione, l’iniziazione di una ragazza si carica di aspetti simbolici e mitologici: si sente, nella forza di Pai, la forza di tutto un popolo che cerca di raccontarsi, che cerca di mantenere il suo sogno di comunità contro ed oltre le spinte disgregatrici della modernità che spesso travolge e cancella, senza riuscire a farsi agente di trasformazione e dialogo. Al contrario di Caterina, Pai, è lacerata tra l’amore e il rispetto per il nonno ed il bisogno di seguire quello che sente essere il suo destino, ciò di farsi agente di cambiamento nella continuità,

ma anche spinta propulsiva ed emancipativa di tutto un gruppo sociale. Ben diversa la sorte di Caterina, che può solo ritagliarsi degli spazi apparentemente non eroici di resistenza in un mondo caratterizzato da insulse logiche di potere, che è invadente e privo di capacità di creare legami, ma soprattutto di un mondo che non ha più il coraggio del racconto, del simbolo, e si lascia morire nello sfavillante e incrinato palcoscenico mediatico, dove gli specchi sono solo luoghi di morte.

Per chiudere questa comunicazione, ritornerei alla poesia di Plath. Allo specchio d'argento, nella seconda strofa, segue il lago come superficie riflettente, all'acqua si chiede di rivelare il segreto dell'esistere, dell'essere. L'acqua è uno specchio che, se ben guardato, rivela il duplice fondo dell'identità, quel volto di vecchia terribile che non significa banalmente l'invecchiamento, bensì un'altra modalità della soggettività, quella che traspare tra le pieghe del riverbero e dall'acqua emerge con un'altra, scomoda, verità: un tempo al femminile, l'inquietante estraneità di chi non si adatta a riprodurre il desiderio dell'altro in una processione di maschere tutte uguali, ma accetta di apparire con i suoi lati oscuri e la sua differenza non commensurabile, infinita.

Se il volto adolescente potrà guardarsi nello specchio senza timore di incontrare quella vecchia terribile, quel suo "doppio" pieno di energia e mistero che racconterà di un'altra storia, di molte altre storie, potrà muoversi verso l'età adulta con rinnovato slancio vitale e meno paura. Nella danza scomposta e vera di Caterina, nel suo essere "antichità", nel suo canto, così come nella figura sottile di Pai che affronta l'oceano abbracciata ad una balena, ritrovo queste stesse possibilità di apertura alla leggerezza, all'inaspettato, all'impensabile che vorrei l'adolescenza potesse offrirci come sue possibili verità e orizzonte per tutti noi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes, Roland, *Sul cinema*, Genova, Il melangolo, 1994.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, 1988.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966 (tr. it a cura di G. Contri, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974).
- Laplanche, Jean e Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (tr. it. di G. Fuà, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1990).
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Général, 1977, (tr. it. Di D. Orati, *Cinema e psicoanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980).
- Rella, Franco, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1948, (tr. it. Di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1977).
- Winnicott, Donald W., *Playing and Reality*, London, Tavistock Publications, 1971, (tr. it di G. Adamo e R. Gaddini, *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1974).
- Zaccaria, Paola, a cura di, *Close Up (1927-1933). Antologia della prima rivista internazionale di cinema*, Torino, Lindau, 2002.