

USCENDO DAL CINEMA

Identità e falsificazioni

Eva di Benoît Jacquot.

di *Desirée Massaroni* – 27 Maggio 2018



«Spesso le donne in Losey sembrano in anticipo sull'ambiente, in rivolta contro di esso. Sono proprio loro a tracciare una linea di uscita e a conquistare una libertà creatrice, artistica o semplicemente pratica».

Sono le parole di Gilles Deleuze a proposito dell'universo femminile in Joseph Losey, ed *Eva* è stato un film del regista inglese del 1962, che aveva per protagonista Jeanne Moreau, ritratto di una creatura femminile. Si tratta palesemente di un titolo-spia per questo nuovo *Eva* di Benoît Jacquot. Spia del fatto che *Eva* non è un semplice nome proprio, ma a partire dalla biblica ed edenica progenitrice della specie umana, esso è pressoché sinonimo di genere femminile, identifica la femminilità *tout-court*, nel bene e nel male – basti ricordare *Eva contro Eva*, il film di Mankiewicz del 1950 (*All about Eve*, il titolo originale) in cui nel conflitto tra la matura diva Bette Davis e la giovane rivale Anne Baxter emergono tutte le perfidie, le gelosie, i tradimenti, le isterie di una competizione tra donne. Oltre a identificare e insieme mistificare il ruolo-attitudine del personaggio.

In questo "obliquo" *remake* **la questione dell'identità (non solo femminile) è**

consustanziale ai processi di falsificazione e di identificazione in relazione sia ad un'altra donna, o meglio a una sorta di lo ideale che Eva costruisce davanti allo specchio e che poi in qualche maniera introietta, sia nei rapporti con l'uomo. Il film si sviluppa attorno a Bertrand (Gaspard Ulliel), un giovane falsario che ruba un'opera teatrale ad un celebre drammaturgo deceduto spacciandola per scritta di suo pugno riscuotendo così un vasto successo. Eva (Isabelle Huppert), d'altro canto, è il nome "finto" che la matura protagonista sceglie per incarnare il ruolo della *femme fatale*, e quindi per poter svolgere il mestiere di prostituta.

Dentro un tale orizzonte l'aver o meno un'identità passa quindi anche attraverso un linguaggio cinematografico che rinuncia inizialmente al primo piano per introdurre i personaggi. Se Bertrand ci appare la prima volta di profilo accanto al drammaturgo posto al centro dell'inquadratura, di Eva si vede soltanto la nuca che calza la parrucca. **L'identità dei due personaggi sembra quindi legata in primo luogo alla riconoscibilità sociale, laddove il non averla vuol dire non essere nessuno, al limite non esistere.** Le azioni di Bertrand e di Eva sono mosse così, quasi per compensazione, dalla potenza del falso, *dal voler essere ciò che non si ha o avere ciò che non si è.* Ovvero la dualità di Eva si gioca sul piano del corpo-nome, in cui il camuffamento fisico coincide con il voler assomigliare all'idea della donna prostituta dominante e non sottomessa. Di più, la donna ostenta una falsa identità sul piano della rappresentabilità e rispettabilità sociale. Infatti fa credere a Bertrand di avere un ricco marito in viaggio per affari, quasi fosse un'epigona della *Bella di giorno* (Catherine Deneuve), del film di Luis Buñuel.

Nella riproposizione cinematografica dell'incontro con l'archetipo femminile, con la donna per eccellenza, si assiste a una relazione psichica di reciproca captazione seduttiva, in cui i confini fra la *simulazione* e l'*autenticità* si sovrappongono anche nell'inconsapevole investimento narcisistico messo in atto. Nell'uso qui di diversi primi piani in campo-controcampo, Benoît mostra la profonda coincidenza psicologica fra i due individui pressoché speculari nella recita dei loro ruoli essendo e non essendo assieme ciò che dicono di essere. Vieppiù mediante Eva, universo simbolico-linguistico, Bertrand tenta di reiterare il furto di "parola" rubando le frasi del dialogo con la donna per scrivere il testo teatrale che è incapace di elaborare. **Nel film Eva è oggetto del desiderio e dell'uso strumentale maschile in quanto portatrice di una parola che tuttavia afferma costantemente la sua inafferabilità.** Nei passaggi chiave, l'incontro e l'agnizione, il corpo femminile si sottrae alla vista per identificarsi con la sonorità e gli ammiccanti versi della canzone di Patti Pravo, *Pensiero stupendo*, che introduce la sua presenza, la rende onnisciente, ubiqua, un territorio in cui si finisce per

perdersi.

Nel film di Losey e nel romanzo uscito nel 1945 di James Hadley Chase, da cui trasse ispirazione, il personaggio femminile è coetaneo del falsario; Benoît sceglie di contro la sessantenne Isabelle Huppert come oscuro oggetto di *proiezione libidica* di Bertrand e come vincente rivale in amore sulla sua giovane e avvenente fidanzata. Così si attribuisce a Eva non solo il fascino prepotente della *donna agée*, ma anche il ruolo di una figura materna e seduttiva assieme e che tuttavia in maniera ambigua essa accetta e al contempo respinge.

Ed è precisamente da questa dinamica conflittuale che emerge un motore psichico soggiacente alle azioni di Bertrand e quindi il tentativo edipico di sostituirsi a tutti gli uomini anziani che compaiono nel film. Il padre buono ma castrante (il vecchio drammaturgo omosessuale), di cui è il badante e che uccide simbolicamente. Padre che è una sorta di lo-specchio che sussiste come una parola-password (è non a caso questo, *Parola d'ordine*, il titolo della commedia che si è intestato), di cui non ha il codice (creativo), che resta inaccessibile. **Bertrand non riesce ad assumere fino in fondo l'identità del padre-drammaturgo** in quanto, deleuzianamente, il falsario, rispetto all'artista, non è creatore di verità, ma di illusione, non è in grado cioè di produrre alcun nuovo senso. C'è quindi il padre-Legge (il produttore teatrale), che cerca fin che può di tenere sotto controllo attraverso la menzogna, e il padre-marito di Eva (la Realtà) configurante il padrone detronizzato e che lo riduce quasi in fin di vita.

Quello della falsificazione è un tema che si depotenzia nel film fino ad annullarsi nel far cadere l'idea di trasfigurare la vita reale in un'opera drammaturgica, cioè in una finzione dichiarata, rinunciando in questo modo alla trasformazione fino in fondo del distruttivo rapporto fra i due personaggi in un gioco meta-teatrale.

Ecco che di riflesso si instaura un livello di illusione sul piano di esperienza-ricezione dal lato dello spettatore, determinando una coincidenza scopica e identificativa in semi-soggettiva con Bertrand. In tale dinamica il pubblico vive le componenti sado-masochistiche sia della propria condizione spettatoriale, sia di quella di Bertrand soggiogato sul piano della realtà dal fascino gelido e anaffettivo della donna, che è infine il crudele specchio del suo fallimento di falsario e della sua regressione psicofisica. Specchio in cui si riflettono *mistificazione* e *potenza del falso*.

Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017.

S. Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

G. Studlar, *In the Realm of Plesasure, Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aestetich*, Columbia University Press, New York 1998.