

USCENDO DAL CINEMA

La colpa innocente

Fortunata di Sergio Castellitto.

di *Nausica Tucci* – 16 Giugno 2017



*Luminose, noi - senza una né due.
Luminose, noi - senza una né due.
Non sono mai riuscita a contare.
Fino a te. Saremmo due, secondo i loro calcoli.
Due, veramente?
Non è da ridere? Strano due.
Però non una. Soprattutto non una.
L'uno, che se lo tengano.
Il privilegio, il dominio, il solipsismo dell'uno.
Luce Irigaray*

Si apre con un chiasmo l'ultimo film di Sergio Castellitto. Due donne si invertono, scambiandosi, entrando da una porta e uscendo da un'altra lungo un corridoio percorso dalla camera con un carrello silente finché le due e la macchina da presa arrivano alla porta che si chiude lasciando dietro una casa vuota e davanti una scritta: Fortunata. Fortunata è il nome della mamma, una Jasmine Trinca di cui in questo échange si vedono solo le gambe, Barbara (Nicole Centanni) è il nome della figlia, una bambina di

appena otto anni, appena ad altezza di camera e gambe.

È già tutto in questa prima scena, perché il cuore di un film al femminile (per le protagoniste e le loro storie, scritte da Margaret Mazzantini) è qui: nel rapporto osmotico madre-figlia, nella difficoltà di un legame simbiotico in cui «se stai bene tu stai bene pure mamma, perché mamma sente quello che senti tu».

La storia è quella fin troppo comune, a cui la Storia non si abitua, di una coppia di coniugi separati e di una bambina che «sta come stanno tutti i figli dei separati», perché quando un amore o quello che è finisce, e papà continua ad abusare di mamma, e mamma non ha nemmeno i soldi per aprire il negozio, almeno Barbara, almeno lei deve stare bene. E invece Barbara sputa per spostare muri che non si spostano e ingoiare un dolore a cui non vuole dare un nome. Perché il dolore, come l'amore, come ogni sentimento, è sempre intenzionale. Il sentimento si riferisce sempre a qualcosa o a qualcos'altro, conosce e intenziona sempre il proprio oggetto, non esiste cioè un amore in astratto ma quell'amore ha sempre un nome, ha il volto della persona che amiamo. Così scriveva Hanslick a proposito delle emozioni musicali (Il bello musicale), così definiva Lacan l'amore umano come "amore del nome" (Lacan 2007, p. 369). Nella cura quindi (l'analisi cara al Castellitto di In Treatment) così come nella vita, è sempre l'oggetto che intenziona il nostro sentimento ad emergere quando proviamo a spiegare le ragioni di quel sentimento, quando dire che cos'è che amiamo è tutto ciò che possiamo fare quando ci viene chiesto come ci si sente ad amare.

Nel mondo di una bambina di otto anni, ciò che si ama, i nomi dell'amore, sono i volti di mamma e papà; e se quei nomi diventano gli stessi del dolore, Barbara perde la capacità di nominare il mondo. L'assenza (fisica) nella vita della mamma di una figura genitoriale (Fortunata è orfana) diventa mancanza (simbolica) della stessa figura nella vita di Barbara. Assenza che Fortunata si affanna a colmare facendo da madre, sbagliata, non solo a Barbara ma a tutti gli altri (Chicano, il bravo Alessandro Borghi) e vuoto che Barbara prova a riempire con un sostituto, il dott. Patrizio (Stefano Accorsi), dandosi una possibilità di salvezza nell'incontro con "un altro legame, non di sangue, un legame che renda possibile una nuova iscrizione simbolica nel desiderio dell'Altro" (Recalcati 2011, p. 92). E invece quel desiderio le viene rubato dalla mamma che, quell'Altro, il sostituto, se lo porta a letto, cosicché Barbara ha, finalmente, qualcuno su cui sputare (la mamma) e qualcuno da cui voler tornare, il papà, con la nonna che le fa i suppli.

È quell'assenza in luogo di una mancanza che inizia ad aprirsi dando al dolore il permesso di scavare nel vuoto. È solo l'inizio del trauma. Ed è solo l'inizio del dramma del film, costruito non sulla difficoltà della separazione tra Fortunata e Franco (Edoardo

Pesce), ma sulla problematicità di un nuovo legame, quello in cui, quando papà se ne va di casa, il posto nel letto con mamma viene occupato dalla figlia. Per Barbara è come perdere il proprio posto nel mondo e doversi portare appresso il trolley invece del peluche, come oggetto transizionale di tutto l'amore, di tutto il dolore che c'è.

Il dramma contemporaneo – «una ragazzina che si vergognava perché era l'unica che aveva i genitori che stavano insieme» – si intreccia poi all'antica tragedia, quella fin troppo esplicitata di Antigone, intrappolata nella memoria della mamma di Chicano e «presenza luminosa» nell'agire di Fortunata: un'Antigone senza forza valoriale, una Mamma Roma senza pietas, una donna che non riesce ad essere scomoda, se non nei tacchi che indossa. Fortunata è una donna tutta sbagliata persino nei capelli, «sempre in guerra con tutti», ma senza gli strumenti per opporsi alle ragioni di stato e alle «cazzate dei poteri forti»; una donna cioè opposta al mito, incapace di ribellarsi alla Legge, anche quella stretta nella divisa del viscido marito (una guardia giurata).

Ma ecco perché in un film, ostentatamente kitsch e grossolano – dal matrimonio della «cicciona» in stile Reality (Garrone, 2012) alla messa in piega sulle terrazze romane come nel salotto di Adua e le compagne di Pietrangeli, fino alle tinte trash dell'ascella ossigenata – c'è qualcosa che passa, e forse resta, come qualcosa di delicato. In un rapporto non troppo confidenziale con il cinema italiano, pieno come è il film di un troppo che non ha il sapore di nuovo, ma intimo con lo spettatore. Un'intimità che arriva perché mediata dall'efficacia veritativa del cliché: i cinesi che si allenano insieme in piazza, e i musulmani che insieme pregano, mentre gli italiani si fregano a vicenda (l'infimo gesto finale di Accorsi), come l'arretratezza della condizione femminile che accomuna tutte le culture (la donna col burka sull'autobus che Barbara spia dal cartoncino).

Forse si può, forse questo il film lascia emergere al di là di quello che dice, «imparare dai cinesi» non perché «sono i padroni del mondo» ma per la grazia e la coralità con cui ogni mattina danzano in piazza bagnati dal sole o dal temporale, e l'importanza di pregare, come un modo di stare insieme, in qualunque posto chiamiamo chiesa o casa o, ancora, la trascurabile differenza tra una donna coperta da un velo e una scoperta di cui si pensa che, tanto, «diventa una pecorella e ti chiede solo quello» perché «le donne capiscono solo una cosa». Clichè.

Il demone del melodramma rimane in agguato, in quel passato che bussa alla porta di Fortunata, il marito che rivendica il diritto di "andarla a trovare" tutte le sere e che tiene la donna intrappolata nel presente che vive, impedendole di essere altro, dal suo essere moglie e madre. È l'inquadratura stessa a rivelarsi inadeguata ad accogliere i desideri di

una donna in divenire, a negare a Fortunata il suo essere donna che è ciò che renderebbe il suo essere madre una non-tutta madre: nella scena in cui Trinca e Accorsi si concedono ad un bacio passionale carico di possibilità di diventare altro, i piedi che Fortunata bacia nell'inquadratura immediatamente successiva sono, ancora, di nuovo e sempre quelli della figlia.

Quell'arco narrativo che nei film a due voci (mamma/figlia) ad un certo punto, inevitabilmente, si biforca, diventa nel film di Castellitto/Mazzantini come un racconto in sovraimpressione: Fortunata non ha il tempo di commettere il suo errore (abbandonare la figlia per un weekend con l'analista), che la piccola rimane gravemente ferita. La storia di Fortunata è scritta sul corpo di Barbara, l'omino di plastica con cui la bambina gioca nella sabbia è il padre che Fortunata ha ucciso, lasciandolo affogare, da bambina. La cura della figlia, la Sandplay Therapy utilizzata per aiutare Barbara a rappresentare simbolicamente una dinamica interiore difficilmente esprimibile a parole, emerge come sintomo del malessere di Fortunata, che riesce finalmente a vedersi vedere, mentre con le sue stesse mani nasconde sotto la sabbia la sua verità, negando quindi un processo di individuazione interrotto dalla rimozione del trauma.

La bambina che dal posto di papà nel letto sogna un posto nel cielo per volare da hostess, è la stessa mamma che si tatua le ali sulla schiena per rimanere a galla nel mare. È la storia che si riscrive perché il trauma non è stato narrativizzato, ha la fisionomia di Barbara ma è Fortunata da piccola, la bambina che sulla spiaggia raccoglie, dai lacci, le scarpe del padre. Il segno della colpa. Come i piedi gonfi di Edipo, segnati dalle cicatrici dei lacci con cui il pastore lo lega per eseguire l'ordine spietato del padre: «Quando Barbara è nata la prima cosa che ho controllato è se c'aveva i piedi, avevo paura che non c'aveva i piedi», aveva paura di lasciare sul corpo della figlia le piaghe che porta scritte sul proprio corpo, nel suo scoprirsi mamma inadeguata e impreparata, incapace di iscrivere nel simbolico ciò che sembra confinato nel biologico, nell'istintivo.

Il fuoco, che nella timida battuta iniziale di Alessandro Borghi sembrerebbe poter bruciare il dramma e le sue donne inassimilabili al ruolo naturale di madre (Fortunata con Barbara come Lotte con Chicano), si spegne in un'acqua che allaga il film, in cui per un po' galleggiano le illusioni – l'acqua che si alza perpendicolare dall'asfalto nella fuga d'amore in motorino tra Trinca e Accorsi, come quella nella geometrica inquadratura di fronte all'acquario di Genova – e in cui annegano le speranze, di potersi liberare del proprio passato (Fortunata che s'incanta nell'acqua) o di poter cambiare il presente (Chicano che butta giù dal ponte la mamma/Antigone gravemente ammalata di Alzheimer).

Un'inesorabile panta rhei, in cui tutto scorre eppur rimane immobile. Perché la colpa non può essere espiata, perché la colpa è innocente. È la colpa del figlio, quella di Edipo, l'aspetto tragico, l'enigma fondamentale che l'eroe del mito porta su di sé, quel macchiarsi di crimini orribili (l'uccisione del padre, l'incesto con la madre), il suo essere colpevole mentre è del tutto innocente, perché la colpa non è nell'intenzione consapevole ma nel proprio destino. Chicano si è macchiato di matricidio o ha agito per «troppo amore»? Omicidio o disperazione? – perché è difficile dare un nome: «Come si dice quando il morto è d'accordo?». E Fortunata ha ucciso il padre, affogandolo, o un giorno ha lasciato morire il padre che ogni giorno andava in spiaggia a drogarsi? – «Non l'ho ammazzato, l'ho lasciato morire [...] c'ha colpa una ragazzina di otto anni?».

Ecco che da questo condensato di cliché di immagini (Castellitto) e parole (Mazzantini), da questo eccesso melodrammatico cadono, come resti, alcune verità: che la poveraccia non è Antigone (Lotte) ma chi resta (Chicano), come il cuore della storia non è il dramma della separazione di Fortunata ma la tragedia di Barbara. È lei che vive la condizione di separata: come l'eroe tragico lo è dalla società, Barbara viene strappata a quel microcosmo della famiglia che della società riscrive le leggi. Separata dalla madre, dal padre, dal nome dell'amore e attrice inconsapevole di un copione che non ha scelto di recitare, quello in cui i padri (o le madri) mettono i figli contro l'altro (il video di testimonianza contro Fortunata che il padre fa girare alla figlia).

Non c'è finale commedico in cui la famiglia si ricongiunge, né la solitudine radicale dell'eroe tragico, la fine di Edipo come quella di Antigone, ma l'inizio (che è anche un ritorno) ad un nuovo cammino: il primo piano di mamma e figlia abbracciate che camminano insieme. Sul collo di Fortunata la sciarpa di Antigone. Nel mare pop di Vasco Rossi i titoli di coda dell'«unica vita che ci è concesso vivere». Con il peso delle antiche colpe innocenti, e la responsabilità degli errori moderni.

Riferimenti bibliografici

J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2007.

M. Recalcati, *Cosa resta del padre. La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

P. Rocco, A. Sanpaolo, *L'analisi con il Gioco della Sabbia. Dall'incontro con Dora Kalff allo sviluppo teorico della Sandplay Therapy*, Franco Angeli, Milano 2012.