

37

Rivista di studi culturali  
e di estetica  
fondata da Mario Perniola  
Periodico semestrale  
n. 37, aprile 2019

MIMESIS

À G A L M A

# Á G A L M A

Rivista di studi culturali e di estetica  
fondata da Mario Perniola

## Direzione

Luigi A. Manfreda (Direttore responsabile)  
Ivelise Perniola (Condirettrice)

## Capo Redattori

Angi Perniola, Caterina Di Rienzo  
(caterina.dirienzo@libero.it)

## Comitato di redazione

Enea Bianchi, Anna Camaiti Hostert,  
Giuliano Compagno, Pierre Dalla Vigna,  
Andrea De Santis, Milosh Fascetti,  
Micaela Latini, Aldo Marroni,  
Matteo Monaco, Pierluigi Pietricola,  
Fabrizio Scrivano, Isabella Vincentini

## Comitato scientifico internazionale

Paolo Bartoloni (Galway)  
Giovanna Borradori (New York)  
Carlos Couto de Sequeira Costa (Lisbona)  
Annateresa Fabris (San Paolo)  
Shuhei Hosokawa (Kyoto)  
Carsten Juhl (Copenaghen)  
Jorge Lozano (Madrid)  
Robert Lumley (Londra)  
Nicolae Rambu (Iasi)  
Annie Reniers Philippot (Bruxelles)  
Massimo Verdicchio (Edmonton)  
*In memoriam:* Michel Makarius (Paris 2009)

## Comitato scientifico nazionale

Paolo Bertetto (Roma), Iain Chambers (Napoli),  
Paolo D'Angelo (Roma), Gianfranco Dalmaso  
(Milano), Paolo Fabbri (Venezia), Giulio Ferroni  
(Roma), Marina Galletti (Roma), Giacomo  
Marramao (Roma), Pietro Montani (Roma),  
Giampiero Moretti (Napoli), Vanni Pasca  
(Milano), Paolo Quintili (Roma)

## Corrispondenti

Vania Baldi (Lisbona), René Capovin (Salon de  
Provence), Maria Teresa Ricci (Tours), Pedro  
Sargento (Wien), Roberto Terrosi (Tokyo)

Per la selezione dei contributi la Direzione si avvale  
della consulenza del Comitato scientifico internazio-  
nale e della procedura *blind peer review*.

Responsabile della pagina Facebook <https://www.facebook.com/agalmarivista>: Enea Bianchi

## Redazione

Centro di Ricerca e di Documentazione  
“Linguaggio e Pensiero”  
Ex Facoltà di Lettere e Filosofia – Edificio B –  
I Piano – Studio 22  
Università di Roma “Tor Vergata”  
Via Columbia 1- 00133 Roma  
E-mail: [agalma@uniroma2.it](mailto:agalma@uniroma2.it)

Sito web: [www.agalmaweb.org](http://www.agalmaweb.org)  
Si pubblica con il contributo della  
Università di Roma “Tor Vergata”

## Amministrazione e abbonamenti

Mimesis Edizioni  
via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto S.G. – Italy  
tel/fax +39 02 24861657 /+39 02 24416383  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

## Sede legale della società

MIM Edizioni Srl  
fax +39 02 89403935

Per sottoscrivere abbonamenti o richiedere i numeri  
arretrati (dal 2 in poi) scrivere a  
[ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it)  
oppure con acquisto online su  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
oppure telefonare al numero 02-24416383

### Abbonamenti e spedizioni

|                    | Italia  | Estero  |
|--------------------|---------|---------|
| Singolo numero     | 14,00 € | 14,00 € |
| Abbonamento        | 25,00 € | 25,00 € |
| Spedizione:        |         |         |
| con Poste Italiane | GRATIS  | 6,00 €  |
| con Corriere       | 6,00 €  | 15,00 € |

Per procedere all'acquisto è necessario comunicare  
i seguenti dati: nominativo e codice fiscale; indirizzo  
di spedizione; ricevuta di esecuzione bonifico da  
anticipare via e-mail all'indirizzo  
[ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it)

Il pagamento può avvenire tramite: contrassegno,  
pagamento diretto all'addetto alla consegna (solo per  
l'Italia e solo per consegna con corriere);  
circuito paypal all'indirizzo [ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it);  
bonifico bancario alle seguenti coordinate:  
CASSA DI RISPARMIO DI ASTI –  
Ag. di Sesto San Giovanni  
BIC/SWIFT: CASRIT22  
IBAN IT 94 T 06085 20700 00000020093  
intestato a MIM EDIZIONI srl – Via Monfalcone,  
17/19, 20099 Sesto San Giovanni (MI)

**Agalma** è una rivista semestrale distribuita da  
Mimesis Edizioni srl  
Via Monfalcone 17/19  
20099 Sesto san Giovanni (MI)  
Tel. 02 24416383  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi  
mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso  
interno o didattico, non autorizzata.  
Registrazione presso il tribunale di Roma  
n. 600/99 del 14/12/1999  
N° R.O.C. 19309

# Indice

## **Editoriale**

- 5 Luigi A. Manfreda, *Qualcuno ha detto*

## **Arte e psicoanalisi**

- 9 Antonio Di Ciaccia, *L'Agalma di Lacan*  
18 María Jesús Martínez Silvente, *La sombra de Freud en las primeras vanguardias artísticas: un acercamiento a Picasso más allá del surrealismo*  
27 Sergio Benvenuto, *Alienazione e separazione. La farsa dell'amore*  
35 Lucilla Albano, *Una figura cinematografica: l'identificazione speculare in L'année dernière à Marienbad*  
45 Antonio Rainone, *Rappresentazione, figurazione e fantasma in Lacan*  
56 Cristina Fiordimela, Freddy Paul Grunert, *Chambre d'amour. Scrittura in forma di stanza*  
68 Mirella Schino, *Un viaggio tra teatro e psicoanalisi*  
80 Rosamaria Salvatore, *L'abbraccio dell'Altro come velo sul "reale". La scrittura per immagini di Matteo Garrone*

## **Saggi**

- 93 Franco Miano, *Il tempo come compito. Le Lettere dal lago di Como di Romano Guardini*  
101 Marco Deodati, *L'estraneità del sentire secondo Bernhard Waldenfels*

## **Mario Perniola's Studies**

- 113 Carsten Juhl, *Conditions for an ontology of freedom with an art-theoretical aim. Discussing the philosophical work of Mario Perniola in the 1990s*

## **Note e Rassegne**

127 Luigi A. Manfreda, *Filosofia dell'esperienza*

## **Recensioni**

137 Luca Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive di analisi*  
(Elio Ugenti)

139 Roberto De Gaetano, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*  
(Ivelise Perniola)

141 Giampiero Moretti, *Novalis. Pensiero, poesia, romanzo* (Micaela Latini)

## **Abstracts**

151 **Notizie sui collaboratori**

155 **Indice dei numeri precedenti**

Arte e psicoanalisi

**Rosamaria Salvatore**

*L'abbraccio dell'Altro come velo sul "reale".*

*La scrittura per immagini di Matteo Garrone*

Non di rado il cinema, forse con maggior forza rispetto alle altre arti, è stato lo scenario privilegiato per cogliere e attraversare importanti nodi della riflessione psicoanalitica. Da sempre legate dalla vicinanza della loro nascita, le due pratiche hanno visto l'alternarsi di molteplici modelli interpretativi volti a sondare la loro relazione. Al di là di singoli orientamenti, al fine di non ridurre i film a un campo di investigazione limitato a confermare costrutti teorici preesistenti, la linea da me scelta è volta a interrogare quei punti di tensione interni all'opera che illuminano in maniera inconsueta i due rispettivi ambiti, vivificandoli.

A partire da questo orizzonte metodologico, intendo esaminare momenti pregnanti di alcuni lungometraggi di Matteo Garrone, cineasta estraneo per formazione al mondo psicoanalitico, eppure attento a esplorare in maniera sottile la natura umana e il groviglio inestricabile dei legami tra i singoli (cfr. Montini, Spila 2018: 8). Tale sottigliezza si rivela attraverso la presenza di brani narrativi e visivi che attingono a una dimensione equivoca, pluridirezionale: messi in rapporto con nodi del pensiero lacaniano, schiudono ampie prospettive di lettura sull'attuale "disagio della civiltà". In particolare *L'imbalsamatore*, *Primo amore* e *Dogman* sono i film su cui sarà orientata l'analisi.

### ***L'imbalsamatore*, o dell'orrore celato dalla bellezza**

Le prime inquadrature dell'*Imbalsamatore* ci pongono sin da subito di fronte all'immagine delle carcasse di fiere prive di vita all'interno di uno zoo, con il protagonista, Peppino Profeta, che le ispeziona per capire se potrà ricostruire le loro fattezze in quella falsa vita tradotta in effigie che compete al suo lavoro di tassidermista. Peppino svuota i corpi degli animali, toglie loro viscere e carne, leviga le ossa, puntella alcuni arti con esili strutture metalliche per modellarli, donando loro una forma idealmente perfetta: simulacri di una perfezione priva di battito vitale, mummificati in una eterna sospensione al presente, apparentemente priva della corrosione dello scorrimento temporale. Questa azione volta a scavare e svuotare

al fine di comporre forme, si vedrà, è una pratica per alcuni tratti non dissimile da quella seguita dal protagonista di *Primo Amore*, Vittorio. L'attrazione verso la bellezza e l'imprevedibile profilarsi di una dimensione di orrore da essa velata ritorna insistentemente nel film e in altre produzioni del regista. Al pari della creazione di un'opera d'arte, la spinta pulsionale di Peppino riguardo la bellezza orienta la sua passione verso i corpi degli animali da lui forgiati; si è detto, puri involucri, però fissati in un ideale estetico che scherma l'angoscia della morte di cui custodiscono, nonostante la scultorea apparenza, traccia e testimonianza.

Il Bello, per Jacques Lacan, è volto a riparare il soggetto dall'incontro con la Cosa (con *Das Ding*), ovvero con quell'oggetto immateriale e ignoto che può improvvisamente materializzarsi avvicinando il soggetto alla voragine sempre aperta provocata dalla castrazione, ovvero dal taglio originario ad opera del linguaggio. Ma pur agendo in tale direzione diversamente dal Bene "che è un pieno che ottura il vuoto di *Das Ding*, [...] il Bello lo lascia intravedere, perché è contiguo, comunicante, tangente, prossimo. Vi allude di continuo, ne fa presentire l'incombenza, la possibilità di emergenza o di prevaricazione" (Galimberti 2015: 125). Il Bello ha dunque la funzione di proteggere dal contatto diretto con l'effetto perturbante di *Das Ding*. Possiamo allora leggere le forme esteticamente plasmate da Peppino come una sorta di opera bifronte: al di là della perfezione ideale simulata custodiscono uno scarto, una crudezza ripugnante, che per Lacan si presenta nelle vesti di un "reale" spaesante, accostabile solo per lembi, per frammenti, residuo cieco e informe resistente alla significazione. Cogliamo in tal modo come frequentemente nel cinema di Matteo Garrone la bellezza possa celare l'orrore, dischiudendo le porte alla vicinanza con un reale informe che sfugge, per sua natura, a qualsivoglia simbolizzazione.

Nell'*Imbalsamatore* la dimensione di spossessamento fissata dalla morte è da subito figurativizzata in questa breve sequenza d'apertura; lo spazio concorre fin dall'inizio a trasmettere la percezione claustrofobica presente nel film. I cadaveri delle fiere sono sul pavimento di un vano buio e ristretto: le sagome di Peppino, condannato ad abitare un corpo in miniatura, e dell'uomo che l'accompagna, si muovono con circospezione nel buio interrotto da fasce di luce provenienti dalla porta che dà sull'esterno, pur rimanendo per lo più in ombra.

Nelle sequenze successive in esterno sono le reti di recinzione delle gabbie degli animali confinati in spazi circoscritti a emanare un senso di prigionia; sottile evocazione delle atmosfere compresse che perdureranno nel corso della narrazione. L'incontro tra il minuscolo Peppino e il corpo del bellissimo e altissimo Valerio, dalle proporzioni armoniche e statuarie, corpo che diverrà l'oggetto della sua fissazione amorosa, viene ripreso sempre filtrato dalla superficie del reticolato delle gabbie. Allo sguardo del tassidermista, folgorato dall'avvenenza del giovane uomo, fa da contraltare quello di un marabù, avvoltoio dotato di un lunghissimo becco atto a scavare nelle carogne di animali di cui si nutre. Udiamo i primi dialoghi dei protagonisti a partire dal punto di vista dell'uccello. L'alternanza tra la soggettiva dell'occhio dell'animale e le riprese frontali che lo ritraggono scandisce un primo tempo in cui altri personaggi, la fidanzata di Valerio e il nipote di lei, partecipano alla conversazione. Quando la donna e il ragazzino si allontanano, assistiamo a

uno scambio apparentemente interlocutorio tra i protagonisti, dialogo che, alla luce degli sviluppi successivi del loro rapporto, può essere letto quale matrice del particolare legame che si instaurerà tra i due uomini.

Peppino coglie prontamente l'attrazione provata da Valerio per gli animali. Alle parole di lode da parte di lui per aver compreso immediatamente il significato del lemma tassidermista, il giovane replica di conoscerne il significato dal momento che il padre è stato cacciatore e sono ancora conservati in casa alcuni animali da lui catturati. Nel corso della conversazione aggiunge che il genitore è scomparso molti anni prima.

Un'inquadratura frontale dei due ci fa percepire sin da subito il contrasto tra i corpi dei protagonisti; parimenti, in diverse sequenze del film, Peppino e Valerio verranno ripresi più volte in campo medio e in campo lungo negli spazi aperti e desolatamente spogli del villaggio Coppola sul litorale casertano, territorio connotato da degrado ambientale. Lo sguardo di Garrone, orientato a catturare cieli grigi e plumbei, strade deserte, edifici deteriorati e dalle marcate linee geometriche, incornicia i personaggi in una sorta di scena metafisica che partecipa in maniera attiva della tensione interna alla narrazione (cfr. Braucci 2008: 69).

Se per Peppino è la bellezza del volto e del corpo di Valerio ad aver suscitato in lui fascinazione, nel giovane uomo scatta una attrazione di altra natura, ma non meno potente.

A seguito del breve dialogo possiamo cogliere come, per il giovane, gli animali imbalsamati non rappresentino semplici oggetti: investiti libidicamente e fantasmaticamente dalla trasmissione paterna, assurgono a segno agalmatico. Per Valerio sono rivestiti di un luccichio, di una brillantezza votata a velare l'impronta impressa in lui da una perdita. Innescano così una forte spinta pulsionale volta al ritrovamento di un oggetto perduto votato a colmare una mancanza, a ricucire la propria divisione soggettiva; appartengono dunque a uno statuto di traccia, di riedizione. Ma tale movimento pulsionale, per sua natura, è condannato alla ripetizione e all'impossibile, dal momento che l'oggetto incontrato è sempre *altra cosa*. "Una nostalgia lega il soggetto all'oggetto perduto", sostiene Jacques Lacan, "nostalgia tramite cui si esercita tutto lo sforzo della ricerca" (Lacan 1996: 9).

Peppino assume allora per Valerio le sembianze di oggetto causa di desiderio, avviandolo lungo una strada nella quale anche lui, come il tassidermista, e al pari di Vittorio in *Primo amore*, cerca di creare e così salvare un oggetto imperituro, idealmente perfetto, che funga quale barriera alla perdita, velo alla condanna per l'umano della coscienza del limite iscritta nell'esistere.

Seguendo tale direzione, emblematica appare la sequenza in cui Peppino mostra al giovane il proprio trofeo: un minuscolo topolino nero, ritrovato nella bocca di un predatore e rimodellato in tutti i suoi dettagli, come i sottili baffi, con una precisione estetica che eleva il modesto esemplare a oggetto prezioso. Forse sotterranea evocazione, attraverso quella minuscola creatura imbalsamata, di una sorta di suo doppio immaginario: minuscolo, scuro, ma plasticamente compiuto. Lo sguardo di Valerio sembra cingere e accarezzare con gli occhi la piccolissima bestia, fissata per sempre in una posa di rotazione, sembriante di un movimento vitale che nel suo essere arrestato manifesta la propria natura di pura parvenza.



La relazione tra i due protagonisti si colora dei tratti di una cupa ossessione; parimenti cupi, notturni e chiaroscurali sono gli interni. Anche gli esterni assurgono a segno allusivo: la natura, il mare, la piatta distesa di sabbia, partecipano di una densità materica che rende impenetrabile la linea dell'infinito, come una sorta di trasfigurata barriera.

Puntellata dalla vana ricerca di un possesso dell'altro, la via di un godimento senza limiti è la strategia manipolatoria usata da Peppino per tenere legato a sé il giovane. Regali, abiti, oggetti preziosi, incontri notturni con prostitute durante i quali, seppur in maniera indiretta, Peppino può essere a contatto con l'elegante corpo di Valerio, sono le esche con cui l'uomo tenta di tenerlo a sé, restando egli stesso intrappolato in una ricerca di riconoscimento del proprio amore in cui la presa dell'altro assume la forma dell'abbraccio con una pulsione distruttiva. Al contempo Valerio sembra egli stesso modellare azioni e scelte sulla domanda dell'Altro, sulle proposte di Peppino, su come l'uomo vuole che egli sia, tradendo in qualche modo la possibilità di costruire un proprio peculiare desiderio, al di là di un rapporto votato alla dipendenza. Nell'economia psichica di entrambi i protagonisti il godimento ricavato dal reale appare allora sottomesso alla forza pulsionale della ripetizione, senza l'ancoraggio a una dimensione simbolica che ne sciolga la portata distruttiva.

Mantenere un posto elettivo quale oggetto privilegiato in un gioco di reciproco e insostituibile legame nel momento in cui la presenza di una donna, Deborah, si frappone tra loro due è la posta in gioco di Peppino fino all'ultimo respiro. Il protagonista è instancabile nella lotta intrapresa: non cessa di imbrigliare l'altro nella propria rete di dipendenza, segno della impossibilità di concepirsi separato da lui, staccato da lui, tentando di continuare a rivestire il posto di oggetto agalmatico, anche quando, nell'ultima parte del film, lo raggiunge a Cremona, dove Valerio, avendolo abbandonato, vive con Deborah in attesa di un loro figlio, nella casa dei genitori di lei. Peppino ancora una volta cerca di sedurlo e di convincerlo a fuggire insieme verso Cuba. Si tratta dell'ultima sfavillante lusinga a cui Valerio sembra in un primo momento cedere, catturato ancora una volta dallo spalancarsi del fantasma nel cui disegno l'uomo ha incarnato la posizione di oggetto causa di desiderio.

L'amore, come in *Primo amore*, in questa "fiaba noir" è declinato nell'orizzonte della dipendenza e le traiettorie delle dinamiche affettive sono evocativamente incorniciate in spazi chiusi o in paesaggi fasciati da una luce fisicamente densa. Persino le strade avvolte nella nebbia, nell'ultima parte del film, paiono alludere a questo senso di oppressione che ogni singolo personaggio vive al servizio del proprio demone.

Le forme di tale stretto e vincolante legame si traducono per entrambi in un vacillare permanente tra cercata sottomissione e sottile dominio sull'altro. E se Peppino, ormai totalmente in preda a una angoscia che si traduce in pulsione di morte, scomparirà privo di vita nell'acqua del fiume, per mano di Valerio e di Deborah, la sagoma del piccolo uomo ripresa di spalle nei titoli di testa, mentre cammina in solitudine lungo quel lembo di terra che costeggia il canale, è forse la traccia, non solo della tenerezza che il regista sembra manifestare nei confronti del suo personaggio, ma anche di una impossibile apertura verso una assunzione da

parte del giovane uomo di una autentica presa in carico del proprio destino. Il portato fantasmatico verso Peppino permane lì, immagine indelebile della complessa e intricata natura dei sentimenti.

### **Primo amore, o della trappola del fantasma**

Un altro legame d'amore nutrito da una ossessione è al centro di *Primo amore*.

Il soggetto del film prende spunto da una notizia di cronaca per delinearci con maggiore precisione nella mente del regista a partire dalla lettura del romanzo di Mario Mariolini, *Il cacciatore di anoressiche*. Al pari di altre opere di Garrone, la sceneggiatura si discosta dall'evento di cronaca del romanzo, assumendo spessore a partire dai luoghi, Vicenza e dintorni, dove il cineasta si ferma per lungo tempo prima delle riprese.

Protagonisti Vittorio e Sonia, lui orafo, lei commessa, entrambi chiusi nelle singole solitudini, iniziano una relazione che prende la forma di un progressivo isolamento dal mondo. Vittorio domina il rapporto costringendola a molteplici prove dirette a farla scheletrire perché raggiunga l'ideale perfetto di peso da lui stabilito. Nell'ultima sequenza del film, dopo essere stato violentemente colpito alla testa da lei – esasperata dal regime di costrizione alimentare imposto – persa conoscenza, sentiamo fuori campo le frasi che scandiscono il flusso del suo pensiero. Le sue parole ci aiutano a comprendere la matrice da cui si è generata la sua ossessione.

“Non devi aver paura”, sussurra Vittorio.

“Non è successo niente di irreparabile. Potevo morire, ma non è colpa tua. Abbiamo sbagliato tutto. Ci siamo illusi di potercela fare. La testa sempre insieme con il corpo. Ed io non dovevo lasciarti da sola. Perché era il tuo corpo che volevo mangiare, non la tua testa. Il peso, il peso non conta, qualcosa di più specifico, lo stesso volume, ma l'oro pesa di più. Me lo ha insegnato mio padre. ‘Se riesci ad alzare il lingotto senza spostarlo è tuo’. E non ci riuscivo, non capivo una cosa così piccola, così pesante. Togliere tutto Sonia, bruciare tutto, fondere le ceneri. Alla fine resta solo quello che conta veramente”.

Poco prima del gesto tragico di ribellione compiuto da Sonia, Vittorio aveva dichiarato di essersi lasciato tutto alle spalle: eppure, in questo tentativo di esclusione del mondo esterno e di ripiegamento totale nella prigionia della casa-torre per realizzare il proprio delirante progetto, un elemento del passato sembra fornire la traccia per comprendere i demoni che lo avvinghiano alla sua fissazione. Riemerge infatti nel flusso di pensieri del protagonista il ricordo di un episodio dell'infanzia legato a una domanda particolare del padre, domanda a cui lui, bambino, non riesce a dare risposta. È stato il genitore, più volte evocato ma mai presente nel corso del film, a trasmettere a Vittorio l'arte di cesellare la materia aurea, la medesima materia che, attraverso il ricordo improvvisamente destato, diviene il punto di condensazione di un enigma che sorge nelle vesti di oggetto prezioso, desiderato e, al contempo, impenetrabile e inattingibile. La sua forma, il suo peso, la sua prossimità e parimenti la sua irraggiungibilità, accordano al lingotto uno statuto particolare.

L'oro offerto dal padre, sorta di macchia densa che emerge dal brulicare del mondo e delle cose, impossibile da afferrare e spostare e dunque possedere, quasi muto nella sua ottusità, sembra assumere i tratti che per la psicoanalisi riveste l'oggetto perduto, ovvero, come si è visto per Valerio nell'*Imbalsamatore*, quell'oggetto chiamato illusoriamente a colmare la mancanza, la divisione che è al cuore di ogni essere. Oggetto che per la psicoanalisi, al di là del suo apparente splendore e luccichio, non ha consistenza; è piuttosto traccia, segno di una perdita, puro vuoto attorno cui la pulsione fa il giro. L'impossibilità per Vittorio di rispondere alla domanda dell'Altro paterno delinea un incontro con il proprio limite, con la propria insufficienza, con un punto di reale traumatico: il profilarsi improvviso di un'esperienza d'angoscia non traducibile del tutto in parola. L'oggetto, la sua consistenza, il suo peso, il suo rapporto con la forma divengono dunque il campo di tensione di un interrogativo assoluto che cerca invano di declinare l'affacciarsi non prevedibile alla propria assenza di fondamento.

La particolarità di Vittorio si condensa allora in un lavoro di scavo, di esplorazione della materia: in una significativa sequenza vediamo l'uomo ripetutamente estrarre, graffiare le pareti del laboratorio, pulirle, denudarle da tutte le scorie per giungere, attraverso le varie trasformazioni e metamorfosi, all'essenza, al suo nucleo originario: il residuo d'oro incrostato nelle pareti viene da lui trasformato nella solida forma di due lingotti.

Man mano che la narrazione procede, vediamo come la realtà quotidiana con Sonia, puntellata dai rituali di mortificazione del corpo e della fame quali il controllo del peso e la ragionieristica annotazione del risultato, cominci a sfaldarsi. Emerge così in primo piano, nel volto sfigurato dalla follia, il fantasma delirante dell'uomo: essere, consistere, per Vittorio implica aderire totalmente al corpo dell'altro, fissato dal suo ideale di perfezione. Ideale rigido, assoluto, olofrastico, orientato totalmente nel segno della certezza. Vittorio può percepire di essere, può provare il proprio peso, la propria consistenza, solo in un altro corpo, plasmato dal proprio fantasma.

E qui cogliamo anche lo statuto rivestito da Sonia per tutto il film. Sonia, le sue membra nude, i suoi muscoli da ridurre, la sua carne da spogliare, il suo scheletro da scoprire, la sua pelle da toccare, rappresenta per il protagonista la riedizione dell'oggetto perduto, di quell'oggetto prezioso, enigmatico, offerto dal padre, involucro di un puro nulla, velo all'incontro con un reale traumatico, quello del proprio limite, della propria insufficienza, che rimane per Vittorio indecifrabile e non simbolizzabile.

Se nel corso del film abbiamo visto il protagonista bruciare le scorie, lavorare la materia seguendone i processi di trasmutazione nei diversi stadi per catturare un'essenza che sfugga all'erosione del tempo, al pari il corpo di Sonia, denudato della carne – esposta alla corrosione del tempo – figurativizza il vano tentativo di salvare un oggetto imperituro che agisca quale barriera alla perdita.

In entrambe le opere prese in esame la figura paterna, pur assente come personaggio, è sensibilmente incombente nella costruzione fantasmatica di Valerio e soprattutto di Vittorio; in *Dogman*, il protagonista, Marcello, ci offre una diversa declinazione del rapporto con l'alterità e con la domanda dell'Altro.

“Amore” è il lemma da lui spesso pronunciato verso i cani di cui si prende cura nel proprio modesto locale di tolettatura; tale termine traduce in parola una autentica sensibilità affettiva che questo minuto uomo, dalla stridente intonazione vocale, trasmette agli animali, in alcuni casi dall’aspetto aggressivo.

Nelle inquadrature iniziali del film un pitbull bianco, ripreso frontalmente in primissimo piano, abbaia ferocemente verso la macchina da presa, mostrando tutta la sua potenza. Queste prime immagini sembrano suggerire differenti direzioni di lettura.

La particolare razza di cane, frequentemente scelta quale arma di difesa o anche per combattimenti, assurge a metafora del luogo “di frontiera” tra natura selvaggia e città dove si svolge la narrazione (cfr. Crispino 2018: 21). Ambiente degradato non solo dal punto di vista urbanistico ma pure per la pervasiva violenza quotidiana, per il tipo di retroterra sociale caratterizzato da un sottobosco di traffici illeciti e per la presenza di attività economiche legate allo sfruttamento.

In questo film Garrone ritorna a girare in una sorta di “luogo di frontiera” tra città e natura, ovvero una zona di Castel Volturno e della darsena abbandonata del Villaggio Coppola dove aveva realizzato *L’Imbalsamatore*. Come per i film precedenti prende spunto da un fatto di cronaca, filtrato dal testo letterario di Vincenzo Cerami, *Fattacci. Il racconto di quattro delitti italiani*, per tradurlo in una narrazione del tutto autonoma. E come per le opere antecedenti l’indagine sulla natura umana prende forza dai luoghi in cui degrado e violenza influenzano scelte e comportamenti dei personaggi.

Nel trasfigurare questo spazio attraverso una fotografia dai toni saturi e al contempo lividi, Garrone sembra suggerire una sorta di *no man’s land* universale, non solo per l’aspetto figurativo di abbandono di quel territorio, ma soprattutto per l’assenza di una dimensione simbolica che regoli comportamenti e sentimenti di coloro che lì vivono, animati da un conflitto sotterraneo che appiattisce la visione dell’altro al ruolo di complice o di nemico su cui proiettare una violenza sconosciuta al loro proprio interno. Sappiamo con Lacan che il reale è ciò che sfugge a qualsiasi simbolizzazione e in questo particolare quadro disegnato da Garrone il suo ripetuto irrompere sembra coniugarsi con un immaginario denso di ostili proiezioni.

Il cane, inizialmente rabbioso e in un secondo momento acquietato dalla cura a lui rivolta da Marcello, pare forse suggerirci il regista, può essere considerato figurazione allusiva del complesso panorama umano mostrato nel film; coacervo di contrasti, di sentimenti e paesaggi mentali esposti all’elusione di un autentico riconoscimento del magma pulsionale da cui i singoli sono abitati. Su Simone, il personaggio che disturba l’andamento delle esistenze e delle attività degli abitanti di quella zona di frontiera con abusi e prepotenze, si condensano e canalizzano pulsioni violente: il piccolo gruppo di uomini attorno a Marcello denega il portato di ferocia che alligna all’interno di ognuno di loro. In una sequenza del film, esemplare a tal proposito, durante il momento rituale di un pranzo, nel tentativo di porre fine agli atti di sopraffazione di Simone, le vittime progettano la possibilità della sua oppressione. Frenano il loro piano esclusivamente considerazioni di ordine

pratico. Marcello ascolta muto, immobile, pietrificato, i desideri omicidi espressi dai suoi amici: l'unica legge che pare esistere è quella della risposta al di là della legge. Al contempo il rito serale di una partita di calcio che li vede uniti testimonia un senso di appartenenza alla comunità.

Altro elemento significativo della forza espressiva di questo inizio è la posizione attribuita ai cani all'interno della narrazione. Al pari degli umani possono essere considerati personaggi: osservano e seguono le azioni dei singoli, a volte storditi per la crudezza degli avvenimenti, a volte, con il loro ripetuto abbaiare dentro gabbie che ne bloccano il movimento, sembrano manifestare una sorta di impotente e istintiva risposta alla brutalità a cui assistono.

Ma per tornare alla sequenza iniziale, attraverso poche inquadrature intervallate da asciutte ellissi, Garrone riesce a delineare tratti caratteristici dell'umanità di Marcello e della grazia con cui egli si prende cura del feroce cane che, accarezzato dal getto di aria calda con cui viene asciugato e dalle tenere parole a lui rivolte dal protagonista, appare pacificato e quasi compiaciuto. Tale incipit ci introduce a una concezione estetica che pervade *Dogman*: l'occhio della macchina da presa è lì pronto a osservare e captare la complessità, la tensione interna, il conflitto tra percezioni, sentimenti, moti dell'anima, differenti e non di rado in contrasto.

La parola, ricca di una forte valenza affettiva accompagnata da una gestualità carica di slanci, è la forma con cui Marcello manifesta il suo amore verso la figlia preadolescente Alida, ampiamente ripagato. Padre che assume fino in fondo la sua funzione, trasmettendole, mediante la condivisione di momenti di cura dei cani e la pratica delle immersioni subacquee, un orizzonte aperto al desiderio. Garrone sembra suggerirci che bisogna andare a cercarlo negli abissi marini, là dove il silenzio e il fondo trasparente donano un respiro aperto a una dimensione vivificante. E se per soddisfare l'anelito di Alida a immergersi in mari lontani accetta di colludere con gli atti criminosi di Simone, abbracciando la posizione di vittima sacrificale che lo porta a subire un anno di carcere, la posta in gioco, ovvero rispondere alla domanda della figlia donandole momenti di gaia felicità in universi inesplorati, è ciò che lo ancora profondamente alla vita. Forse anche alla luce di queste considerazioni possiamo iniziare a esplorare le ragioni dell'esplosione della violenza nei confronti di Simone.

A lui legato da uno stretto attaccamento, Marcello, dal mite temperamento, con la sua struttura esile e il suo volto attonito, incarna la posizione di dominato, vessato anch'egli dal godimento senza limite del massiccio e sregolato uomo. Eppure, nonostante i ripetuti soprusi, Simone costituisce per il tenero protagonista una sorta di feroce e vorace calamita da cui è attratto.

Come nei film precedenti, Garrone esplora relazioni complesse al cui interno fascinazione e dominio si alternano serrando i personaggi in balia di una forza autodistruttiva che li spinge a farsi oggetto della tirannia dell'Altro. Grate, finestre oscurate da veneziane, barriere architettoniche, vetri che deformano corpi, volti ed espressioni, al pari che nel cinema di Rainer W. Fassbinder, in *Dogman*, non evocano solo il senso di chiusura e di costrizione provato dai protagonisti ma, più profondamente, delineano lo spazio simbolico delle strategie di potere. Le grate della prigione che Marcello dovrà varcare per non tradire Simone, lo spazio co-

strittivo del carcere, e il deludente esito del suo sacrificio, rappresentano il crocevia attraverso il quale Marcello riconosce in sé stesso una rabbia fino allora repressa. Se per tutto il tempo era riuscito a sottrarsi al male “per non farsi contagiare dal clima di violenza che lo circonda” (Montini, Spila 2018: 13) come affermato dal regista, da lì “inizia la sua caduta agli inferi” (Montini, Spila 2018: 12).

Marcello nel suo donare amore e dolcezza è mosso, come notato da molti autori e da Garrone (cfr. Montini, Spila 2018: 13), dalla instancabile ricerca di un riconoscimento da parte dell'Altro, imbrigliato nell'anelito di ricevere transitivamente e in maniera reversibile quell'amore e quella dolcezza che animano il suo candore.

Costretto a convivere all'interno di una comunità in cui violenza e orrore tracciano le coordinate di comportamenti e strategie, cercando di non farsi catturare da tale clima, al contempo egli sembra sottomesso a un fantasma che alimenta il suo rapporto con il mondo: la dipendenza dallo sguardo di una alterità sfuggente e diffusa, che in alcuni momenti può assumere le fattezze dei singoli con cui condivide pranzi, brevi conversazioni e momenti ludici.

Per la psicoanalisi il fantasma è una sorta di “scena” con una doppia funzione: inquadratura volta a costruire un'immagine, una figurazione attraverso cui sostenere e interpretare la realtà e, parimenti, schermo volto a dissimulare, a schermare lo sguardo e il punto di reale emanato.

Solo nell'abisso marino, con l'adorata figlia, Marcello pare trovare pace, lì sembra poter porre una sottile e liquida barriera a un reale spaesante che si manifesta nella forma di un pervasivo sguardo rincorso e al contempo temuto, aderente a una alterità cercata e parallelamente sovrastante (cfr. Lacan 67-117). Eppure anche in quel luogo, dopo la sua carcerazione, schegge di reale affiorano improvvisamente: il suo respiro si fa affannato e, per non soffocare, ritorna in superficie, davanti agli occhi allarmati di Alida. In modo inatteso si affaccia per lui qualcosa di informe, di indefinito, di non contenibile che lo interpella. Qualcosa si mostra con la densità dell'eccesso, un qualcosa di debordante e di non padroneggiabile: zona opaca, minacciosa che lo riguarda.

Similmente la sequenza precedente alla sua carcerazione, in cui il protagonista viene condotto dalla polizia in commissariato per aver aiutato Simone a svaligiare il negozio del suo vicino Vittorio, ci aiuta a comprendere quanto l'esposizione allo sguardo dell'altro provochi il primo momento di vacillamento nel protagonista. La macchina da presa dapprima addosso a Marcello, che cerca vanamente di divincolarsi dalla stretta dei poliziotti, prontamente si sposta sui negozianti che fanno parte della sua cerchia di amicizie e che, inquadrati di spalle, seguono l'azione: l'uomo viene sospinto all'interno della vettura della polizia. La cinepresa sembra pedinare la traiettoria del loro sguardo interrogativo fissato sull'esile uomo: osservano stupiti e al contempo sospettosi i suoi movimenti di protesta.

Nel momento in cui, dopo un anno di carcerazione, il protagonista cerca di entrare nel bar-sala giochi alla ricerca di Simone – ora indifferente alla sua richiesta di un compenso volto a risarcirlo per il suo sacrificio – viene prontamente investito dalle parole ostili del proprietario che gli inveisce contro: intimandogli di vergognarsi e, respingendolo, gli ricorda che lui, prima della collusione con l'atto criminoso, era uno di loro.

La vergogna, per Jacques Lacan, è un affetto primario del rapporto con l'Altro, con un altro primordiale che non giudica ma che semplicemente vede e dà a vedere e tale affetto è intrinsecamente legato alla parte più intima del soggetto (cfr. Lacan 2001: 227-259). Comprendiamo allora come sia l'orizzonte dello sguardo a imprimere in Marcello l'incontro con un reale non assimilabile che nessun fantasma riesce più a schermare, contribuendo ad alimentare, al pari della collera non contabile per l'indifferenza di Simone, la pulsione di morte che lo porterà a compiere il delitto. Il fragile Marcello riesce là dove coloro che lo hanno isolato e da cui ha sempre atteso un riconoscimento, mossi dalle medesime intenzioni, hanno fallito.

Anche nelle sequenze nelle quali lo vediamo realizzare il suo atto criminoso percepiamo il contrasto tra forze interne che lo abitano: dopo aver colpito al cranio Simone cerca di rimarginare la ferita, come aveva fatto in passato quando l'amico era stato raggiunto da una pallottola; la pietà e la cura per l'altro, per un momento, riaffiorano a disegnare il complesso magma di conflitti che premono in lui (cfr. Montini, Spila: 13). Ma quando la ribellione e la potenza fisica di Simone hanno il sopravvento, Marcello reagisce. I cani rinchiusi nelle gabbie assistono impotenti alla crudeltà della scena, rispondendo con latrati o con occhi smarriti, spettatori inerti in un luogo – il laboratorio di tolettatura, illuminato da una luce chiaroscurale, in cui cura e tenerezza non hanno più respiro.

In un terreno disabitato e incolto il protagonista, per eliminare ogni traccia del suo assassinio, dà fuoco al pesante corpo del suo persecutore avvolto in un tappeto, ed ecco che, in quel deserto abbandonato, affiorano elementi del suo fantasma.

Marcello, mentre osserva il corpo di Simone ardere, udendo in lontananza delle voci, riconosce quelle dei suoi compagni di calcio impegnati in una partita. Si arresta immediatamente e corre verso il campo di calcio dove i suoi vecchi amici gli appaiono catturati nel gioco. Vanamente richiama la loro attenzione, i volti da lui fantasmaticamente creati non rispondono, Marcello non recede, persevera nel tentativo di farsi vedere e ascoltare. Le figure generate dalla scena fantasmatica continuano a giuocare, sorde al suo appello. Lui corre allora indietro a spegnere il fuoco e trasporta sulle spalle il pesante cadavere di Simone fino a raggiungere il campo di calcio.

Inquadrato in primo piano sul bordo sinistro dell'inquadratura, i suoi occhi spaesati scrutano lo spazio deserto e muto che ora lo fronteggia. Il suono delle onde del mare in lontananza è l'unico ritmo acustico percepito. Le produzioni fantasmatiche si sono dissolte, la sola realtà fisica che appare è il terreno vuoto del campo, circoscritto dalla piatta geometria dei condomini moderni che lo circondano.

Ora Marcello trascina a fatica il cadavere sulle minute spalle, con respiro affannato, in un'alba livida, pronto a esporlo allo sguardo della comunità come un trofeo. La macchina da presa, attraverso piani lunghi, sta addosso ai corpi: Marcello avanza appesantito da quello di Simone privo di vita che ingombra pesantemente il suo. Il fisico contrasto delle due figure viene accentuato dai toni terrosi di fango e sangue che ricoprono volti e indumenti. Giunto in prossimità dello slargo che nel corso della narrazione ha rappresentato lo spazio scenico della vita quotidiana della comunità – un parco giochi usurato dal tempo e dall'incuria – Marcello consegna al nudo terreno il cadavere di Simone. Nessun battito di vita emana in quel

luogo ora totalmente privo di presenze. Un lungo primo piano mostra il suo volto spaesato esplorare lo spazio vuoto e muto attorno a sé. Il viso di Marcello appare perso, i suoi occhi fissano quel posto come a cercare vanamente un contatto, come se quella porzione di mondo fosse ora improvvisamente estranea, non gli appartenesse. In questa impermeabilità del mondo che ha di fronte è ora appeso sul bordo di un nulla: le immagini e le figure che hanno alimentato il suo fantasma si sono dissolte, il vedere non è più orientato da alcun oggetto, da alcuna illusoria ricerca di riconoscimento.

Nell'ultima inquadratura lo spazio assume funzione segnica: Marcello è ripreso a distanza con macchina fissa in un totale dall'alto, seduto immobile sul muretto di cemento del parco giochi. Unica presenza il cane che lo ha accompagnato in questo ultimo percorso.

I contorni del suo fantasma sono ormai sfaldati; lo sguardo, squarciando la rete delle immagini, si mostra quale sguardo diffuso che lo riguarda, fatto di puro niente, non ancorabile ad alcun personaggio della sua storia. Invisibile agli uomini da cui avrebbe voluto essere amato, come affermato da Luca Malavasi (cfr. Malavasi 2018), ha ora di fronte a sé un punto cieco e indefinito; la rappresentazione del proprio esistere si converte in puro sguardo, sguardo deserto che fissa il nulla, lembo di reale non colmabile e non circoscrivibile in alcuna composizione fantasmatica.

## Bibliografia

- Braucci, M., 2008, Gomorra, il Film. Conversazione con Matteo Garrone, in De Sanctis, P., Monetti, D., Pallanch, L., (a cura di), *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinae.
- Cattaneo, F., 2004, *Sognare la bilancia*, in *Cineforum*, n.432, 36-39.
- Cerami, V., 2006, *Fattacci. Il racconto di quattro delitti italiani*, Milano, Mondadori.
- Crispino, F., 2018, *Nello spazio della tragedia*, in *CineCritica*, n.90/91, 18-25.
- Galimberti, F., 2015, *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione*, Macerata, Quodlibet.
- Lacan, J., 1996, *Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto (1956-1957)*, ed. it. a cura di. A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 2001, *Jacques Lacan. Il seminario Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970*, ed. it. a cura di. A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 2003, *Il seminario Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, ed. it. a cura di. A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi.
- Lanfranchi, A., 2018, *Nel deserto suburbano*, in *Cineforum*, n.576, 6-8.
- Malavasi, L., 2018, *Diventare invisibile. Dogman di Matteo Garrone*, 21 maggio, in *Fatamorgana Web*, <<https://bit.ly/2LSP1Gb>>
- Masoni, T., 2018, *Vero, "debole"*, in *Cineforum*, n.576, 12-13.
- Montini, F., Spila, P., 2018, *Visionario e fantastico: il lato oscuro del reale*, in *CineCritica*, n.90/91, 6-17.



*Finito di stampare  
nel mese di aprile 2019  
da Digital Team – Fano (PU)*