

Il corpo parlante

Contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema,
multimedialità e arti visive

A cura di Guido Bartorelli, Giovanni Bianchi,
Rosamaria Salvatore, Federica Stevanin

Prima edizione: aprile 2021

© 2021 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 – 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di NW srl presso lo stabilimento di LegoDigit srl, Lavis (TN)

ISBN 978-88-229-0609-0

Collana a cura di Francesco Fiorentino

Comitato scientifico: Michele Cometa, Franco D'Intino, Marino Freschi, Werner Frick, Hans-Thies Lehmann, Gabriele Pedullà, Giovanni Sampaolo.

I testi della Collana sono sottoposti a un sistema di valutazione paritaria e anonima (peer-review)

Pubblicazione realizzata con il contributo del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova.

dBC
DIPARTIMENTO
DEI BENI CULTURALI
ARCHEOLOGIA, STORIA
DELL'ARTE, DEL CINEMA
E DELLA MUSICA

Indice

9 Introduzione

Keynotes introduttive

19 L'identificazione speculare: il corpo dell'altro. *A case study*

Lucilla Albano

27 L'iniziazione sessuale nell'adolescenza contemporanea. Desiderio femminile e pubertà nella filmografia di Céline Sciamma

Domenico Cosenza

Frammenti e opacità del reale

37 Il mistero dell'escarnazione. Corpo in frammenti e corpo bambino nel cinema di Raoul Ruiz

Bruno Roberti

49 Decostruire l'immagine del corpo: figure della contemporaneità

Enrico Pitozzi

61 Claudio Pazienza, l'immagine che interroga il Reale

Claudia Barolo

77 *Artificial Nature*. Aimee Mullins nei film di Matthew Barney

Silvia Neri

83 I corpi imperfetti di Marc Quinn

Giovanni Bianchi

Identità mobili

- 99 Corpi d'altrove. Sollecitazioni audiovisive per nuove italianità
Farah Polato
- 117 Imprimere il corpo nel mondo. Claude Cahun e la fotografia in
una prospettiva di genere
Federica Muzzarelli
- 131 “Diventare terra”: le performance identitarie di Ana Mendieta e
di Regina José Galindo
Federica Stevanin
- 145 *Körper und Konfiguration*. VALIE EXPORT e il corpo dell'arti-
sta nello spazio sociale
Fabiola Naldi
- 153 Corpo e intermedialità in Veneto negli anni Settanta
Lisa Parolo

Tensioni, conflitti e trasformazioni

- 169 Corpi estranei. Azioni e alienazioni del soggetto nell'universo
distopico di *Black Mirror*
Arianna Salatino
- 179 *American Horror Story*: il corpo multidimensionale
Andrea Bellavita
- 191 Sognare, toccare, amare. Su *Corpo e anima* di Ildikó Enyedi
Luca Lupo
- 203 Il corpo, mappa figurativa dell'esistere. *Ida* di Pawel Paw-
likowski
Rosamaria Salvatore

Corpo e potere

- 217 *Le vite degli altri*: note sulla microfisica della sorveglianza panottica
Fabrizio Palombi
- 231 Il paradosso della privacy. Note su sorveglianza e pulsione dello sguardo
Deborah De Rosa
- 243 Identificare l'immagine, abbattere il corpo. *Eye in the Sky* come studio di caso
Laura Cesaro

Tecnologia e resti inassimilabili

- 257 Metrocorpo: una metrica del corpo fuori misura
Giorgio Cipolletta
- 271 Quel che del corpo sfugge al potere
Paola Bolgiani
- 277 "Il suo volto impresso sul rovescio della mia mente". Per Sarah Kane
Guido Boffi

Voce, gesto, visione

- 293 Poesia sonora e poesia azione. Il godimento della voce e del corpo nella poesia contemporanea
Patrizio Peterlini
- 303 *Supplemento al dizionario italiano*: il corpo parlante di Bruno Munari
Pierpaolo Antonello

- 321 Lo sguardo opaco: dall'*image* di Ezra Pound alla visione di Stan Brakhage
Guido Bartorelli

Corpo, psicoanalisi e arte

- 341 Farsi un corpo attraverso la pittura. Gli atelier artistici della Fondazione Martin Egge Onlus
Chiara Mangiarotti

Keynote conclusiva

- 351 Lo spett-attore e l'impatto fisiologico del film. A proposito di "visione tattile" (immagine, corpo, tattilità, cinema, fotografia)
Derrick de Kerckhove

- 363 Biografie degli autori

Il corpo, mappa figurativa dell'esistere. *Ida* di Pawel Pawlikowski

Rosamaria Salvatore

Nel presente testo ritorno su alcune riflessioni percorse in passato intorno al film di Pawel Pawlikowski, *Ida* (2013), per abbracciare una prospettiva di analisi orientata all'accostamento con porzioni del pensiero psicoanalitico, là dove la riflessione lacaniana ha riconosciuto un significativo rapporto tra l'azione del linguaggio e il corpo. Secondo Jacques Lacan il linguaggio, nell'impatto con il corpo, lo incide marcandolo in maniera spaesante; si tratta, come vedremo, di una esperienza che non può essere tradotta in parola, che sfugge alla presa nella rete del simbolico. Così il corpo ospita l'eco di un dire che appartiene a un altrove, che si espande dall'inconscio quale discorso proveniente dall'Altro, ovvero da una alterità del tutto prossima e, al contempo, straniera, estranea, opaca; "l'altra scena" evocata più volte nelle sue opere da Sigmund Freud. Il soggetto abitato dall'inconscio testimonia infatti un decentramento dell'Io e dell'identità intesa quale aderenza a modelli univoci e precostituiti. È piuttosto volto alla scoperta di quella particolarità soggettiva, generatrice di una energia destabilizzante che crea discontinuità, rottura, rispetto a configurazioni consolidate della realtà vivente. Allora sul corpo, in quanto toccato dal linguaggio, permane la traccia di un godimento pulsionale, indice di una verità intima e opaca, non decriptabile, e che, nel vocabolario lacaniano, prende il nome di "reale". Il reale per sua natura sfugge a qualsiasi tentativo di addomesticamento e quando si rivela nella contingenza di un incontro traumatico, perturbante per il singolo, non cessa di ripresentarsi¹. Da questo inatteso incontro sono toccate le due protagoniste del film, Ida (Agata Trzebuchowska) e Wanda (Agata Kulesza).

¹ Per Jacques Lacan il reale è uno dei tre registri concernenti il soggetto. Differenziato dalla realtà, è quel nucleo non assimilabile, quel residuo cieco e informe, che resiste alla simbolizzazione. L'esperienza del reale indica per il singolo l'irrompere

Sul piano formale il lungometraggio è caratterizzato da una asciuttezza espressiva che trova felice espressione nella scelta del formato in 1,37:1, nel ricorso al bianco e nero, in un ripetuto uso dell'ellissi che scandisce una narrazione essenziale, priva di accentuazioni e nutrita da dialoghi scarni. Frequentemente le figure sono riprese ai bordi inferiori dell'inquadratura, che racchiude nelle parti superiori lo spazio vuoto.

L'occhio della macchina da presa è principalmente rivolto ad osservare linee, movimenti, posture dei corpi, e in maniera particolare a catturare le traiettorie degli sguardi. Superfici trasparenti quali vetri, finestre, specchi partecipano anch'esse di un'estetica orientata a richiamare stati dell'anima delle singole figure; parimenti, i ricorrenti primi piani dei volti delineano un'asciutta cartografia di segni intimi, attraverso i quali si manifesta un sentire pervaso dall'accadere destabilizzante della vita.

In *Ida* prevale per lo più un uso statico della macchina da presa (ad eccezione della sequenza finale), che si coniuga con una composizione degli spazi non riducibile a semplice sfondo scenico volto a incorniciare l'azione: segno evocativo del clima vissuto dai singoli personaggi, riverberando percezioni interne. Cieli grigi, luoghi privi di presenze, concorrono alla economia della forma e a una scelta estetica della regia modulata dal vuoto quale elemento simbolico. Così pure il paesaggio non è pura ambientazione ma, freddo e spoglio, eppure bellissimo nella sua nudità invernale², appare eco del deserto affettivo provato da una delle figure centrali, Wanda.

Protagoniste sono due donne, Ida e Wanda, di età differenti, che si accostano alla propria esistenza in modi radicalmente differenti, caratterizzate da parole, tratti e atteggiamenti profondamente lontani e al contempo complementari³. Pawlikowski misura posizioni e gesti,

improvviso di qualcosa di oscuro, di una sensazione di angoscia che non può tradurre in parola e quindi condividere con altri. Per un approfondimento sui tre registri – Immaginario, Simbolico e Reale – rimando al testo di Emiliano Bazzanella, *Lacan. Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, Asterios, Trieste 2011.

² Per il particolare uso del bianco e nero e della fotografia Pawlikowski si rivolse a Ryszard Lenczewski, ma nel corso delle riprese l'uomo si ammalò. Subentrò il suo allievo Łukasz Żal. Per un approfondimento si veda Benjamin Bergery, *Divine Purpose*, «American Cinematographer», 95, 2014.

³ Per la genesi dei differenti tratti delle due protagoniste rimando all'intervento del regista, *Interview de Pawel Pawlikowski*, all'interno della sezione *Bonus* del DVD, *Ida, un film de Pawel Pawlikowski*, Memento Films, 2014, distribuito in Francia.

attento a costruire una trama narrativa che vede nella cornice entro cui si muovono le due donne l'intrecciarsi di molteplici orizzonti – l'ombra dello stalinismo, l'antisemitismo e la Polonia degli anni Sessanta con il regime riformatore di Gomulka. Cionondimeno, non è la mappa degli eventi a condurre le dinamiche sottese, quanto gli effetti, le onde di risonanza di essi e l'incontro per entrambe con un reale traumatico che vede nella misurata rappresentazione dei corpi, e in particolare dei volti, l'eco in essi prodotta.

Anna/Ida, giovane novizia in attesa di prendere i voti, dopo l'orfano-trofo ha sempre vissuto in un convento, custodendo un rapporto di dialogo intimo con Gesù. Una statua lignea all'interno del convento in cui vive, e con cui a volte Ida si intrattiene in segreti monologhi, ci aiuta a comprendere il suo stretto e forte legame con la fede. L'unica realtà da lei conosciuta è quella monastica. Ciononostante, un suo personalissimo ascolto delle cose e del mondo, modulato dal suo sguardo recettivo, caratterizza la sua partecipazione alla vita. La propensione al silenzio contemplativo trova felice composizione nel volto che sembra trattenere sulla sua superficie vibrazioni e battiti interni. Un silenzio colmo di figurazioni, che custodisce in sé tutte le possibili parole. Ripresa frequentemente in primo piano, distesa a letto o in situazioni di privata solitudine, appare in ascolto della propria singolarità, del suo modo di avvertire il ritmo dell'esistere.

A seguito dell'ordine della madre superiora del convento, Anna è costretta a entrare in rapporto con l'unica sua parente, la zia Wanda, magistrato, legata al partito comunista. A partire da questo incontro, sperimenterà una immersione nel mondo esterno destabilizzante, per lei che ha praticato solo le mura del convento, dove norme e precetti hanno scandito la sua giovane esistenza. Nella prima sezione del film all'interno dell'edificio monastico, Pawlikowski affida alla composizione dell'inquadratura, prevalentemente con macchina fissa, la staticità dei ritmi ripetitivi, cadenzati dalla comunità religiosa. Le posizioni statiche dei corpi delle suore rispondono al rigore della vita comunitaria.

Raggiunto in città l'appartamento in cui vive la zia, la giovane protagonista viene da lei accolta con estrema freddezza; il cineasta affida a scarni ma significativi segni l'incontro spiazzante tra loro. Nella sequenza in cui vediamo Wanda aprire la porta di casa i corpi delle due donne si fronteggiano sulla soglia: varcata la cornice, la no-

vizia, una volta scoperta la propria identità, intraprenderà un imprevisto percorso che modulerà in nuova forma il suo essere al mondo.

L'asciutta accoglienza da parte di Wanda emerge in modo più estremo attraverso le secche parole con cui la zia le rivela il suo nome originario, Ida Lebenstein, e la sua identità, figlia di madre ebrea. Il viso della giovane ripreso in primo piano, rispetto a tale dichiarazione, appare percorso da linee tensive immobili, come se la superficie epidermica fungesse da barriera volta a fronteggiare l'inattesa aporia che la riguarda, poco prima sottolineata da Wanda: cristiana, nata da madre ebrea. Gli occhi fissi, l'espressività raggelata si fanno "gesto visibile" dello spalancarsi di una verità che incide la costruzione identitaria su cui Anna/Ida ha costruito la sua permanenza in convento, pur non intaccando la sua fede. La contingenza dell'incontro ha spalancato l'inatteso a cui Ida ora si affaccia. Scoprirà dall'unica parente rimastale che la propria famiglia è stata trucidata durante il conflitto mondiale e, insieme a lei, affronterà un viaggio alla ricerca dei resti delle spoglie dei genitori per dare loro degna sepoltura. Il viaggio intrapreso dalle due donne costituisce un modo per "dissotterrare" il passato, per delimitare e circoscrivere l'orrore di ciò che avvenne anni prima, dando cornice simbolica al trauma, al fine di rendere meno penoso ciò che avvenne.

Ida, al cospetto dell'emersione di un reale così sconcertante, troverà una sua propria forza; diversamente, Wanda, dopo aver ricondotto Ida in convento, devastata dalla consapevolezza di aver perso il proprio figlio, affonderà nell'abisso da cui è travolta, gettandosi nel vuoto. La perdita della zia aprirà un altro corso: la giovane tornerà nell'appartamento di Wanda, e, ripercorrendo i suoi passi, i suoi gesti, i suoi movimenti, attraverserà le esperienze di immersione nella fisicità della vita che la donna la sollecitava a provare. Si unirà a un giovane sassofonista, Lis (Dawid Ogrodnik), conosciuto nel corso del viaggio, per giungere ad ascoltare quella parte straniera a sé stessa trasmessa da Wanda, per poi, attraverso questo passaggio, operare con inedito slancio la propria scelta. L'inatteso incontro con Wanda "la sanguinaria" – così soprannominata per la fermezza con cui in passato ha condannato a morte "nemici del popolo" –, pur nell'aspro confronto, ha generato una significativa trasformazione in Ida. Squilibrando suoi tratti e certezze, ha favorito l'apertura aurorale al nuovo e alla contingenza. Il movimento di macchina – con cui si

chiude il film – che la riprende percorrere la strada verso il convento, con la cinepresa a spalla concentrata sul suo volto in contrasto con le inquadrature statiche della prima parte, traccia il segno di una nuova forza in lei, di un'apertura al suo più intimo desiderio, all'avvento di un respiro, di una potenza che non può essere velata da illusori rifugi.

Ma prima di addentrarci nel percorso compiuto dalle due protagoniste alla ricerca dei resti dei propri famigliari, mi sembra importante cogliere come la scelta compositiva operata da Pawlikowski nel tratteggiare due figure molto distanti tra loro, con fisionomie non consuete, affidi alla raffigurazione di posture, gesti, movimenti dettati dalla pulsione, la costruzione di una cartografia dei corpi volta a tracciare l'impatto con l'orrore del reale. E là dove per Wanda tale doloroso confronto tratteggerà un impossibile, per Ida, differentemente, si tradurrà in un secondo tempo in forza generativa, scalfendo in qualche modo il tracciato preconstituito della sua vita che avevamo osservato all'inizio del film.

Intuitiva, irrequieta, disillusa, a volte spietatamente dura, in altri momenti più distesa, Wanda è al contempo caratterizzata da una mobilità erotica, esaltata dalla propria bellezza e acutezza. La tensione tra moti diversi, senso di non appartenenza e durezza ne caratterizzano le oscillazioni. Segnata e irrisolta, è dilaniata al proprio interno da demoni del passato, da un senso profondo di tragedia e di colpa che la spinge reiteratamente a cercare nelle presenze estranee una sorta di copertura, di velo, che la allontani momentaneamente da sé stessa.

Come sostenuto dal regista, Wanda è costantemente percorsa da «contrasti»⁴ di cui il corpo testimonia le lacerazioni. Avvolta nella materialità tangibile della vita, è dispersa negli incontri occasionali, che la isolano momentaneamente dal dolore. Governata da un godimento senza limite, la pulsione orale orienta gesti e comportamenti: Wanda si anestetizza per sopire il proprio tormento attraverso il consumo reiterato di sigarette e di bevande alcoliche. Al contempo, caratterizzata da forte vitalità e fisicità, la vediamo danzare con vibrante eleganza nella sala dell'hotel dove sosta con Ida. In quei momenti cogliamo la tensione volta ad afferrare con partecipazione quasi felina il pulsare della vita.

Al contempo il corpo, governato da una spinta autodistruttiva, in singole occasioni appare contratto, carico di un peso insostenibile e il

⁴ Dichiarazione di Pawel Pawlikowski nel press book italiano del film.

suo sguardo sembra rivolto verso un altrove ingovernabile. Durante il viaggio intrapreso dalle due protagoniste, alla guida della vettura, il volto della “sanguinaria” Wanda, ripreso dall’esterno attraverso il parabrezza, sembra sfondare la parete trasparente, orientato verso un fondo senza fine, immerso nel fragore del silenzio. «Il silenzio», osservava Béla Balázs, «[...] acquista significato e valore solo là ove le cose improvvisamente tacciono [...]. Allora il silenzio diviene un avvenimento drammatico, appare come un urlo rientrato, come un silenzio eloquente e sonoro»⁵. Durante alcune momentanee soste il suo sguardo è opaco, introiettato, come orientato a traforare la rete dei sembianti che l’hanno sostenuta fino ad allora, per scorgere il fondo che la devasta. Il viso, ripreso in primo piano, sosteneva Béla Balázs, è percorso da un flusso non riconducibile solo a singoli tratti, e assume piuttosto la forma di una superficie sensibile su cui agiscono molteplici trasformazioni⁶. Parimenti cogliamo quello di Wanda, cornice materica, teatro della pelle, su cui si disegnano dissonanze: spietata freddezza, dolore pietrificante, ma anche vibrazioni che illuminano il suo sguardo, irradiando un fondo di tenerezza verso Ida che pacifica le linee tensive del volto.

Sempre nel tragitto in automobile, lei, con vitale determinazione, invita Ida a immergersi nella materialità del mondo, ad avere maggiore consapevolezza della particolarità del suo aspetto, a non negare l’incontro con la sessualità. E là dove la giovane sembra impermeabile alle esortazioni, in realtà l’ascolto è solo apparentemente sordo: il sentire intimo di Ida muta man mano che la narrazione procede. Sollecitata dalle frasi provocatorie di Wanda, il volto, inizialmente quasi totalmente immobile e inespressivo, viene lentamente percorso da microvibrazioni o lievi contrazioni muscolari che sembrano tracciare le linee di un sotterraneo movimento.

Una volta giunte in albergo per una momentanea sosta, dopo una lite furiosa con Wanda, Ida si reca nella sala ora spoglia dove si sono trattenuti i componenti di un complesso jazz, dopo le esecuzioni per la serata danzante. Lei, discosta dal gruppo, a distanza, fissa con insistenza il giovane sassofonista, Lis, a cui Wanda, durante il viaggio,

⁵ Béla Balázs, *Estetica del film*, Edizioni di cultura sociale Editori Riuniti, Roma 1954, p. 151. Il testo di Balázs era stato precedentemente pubblicato sulla rivista «Bianco e Nero», 2, 1940.

⁶ Per un approfondimento rimando all’*Introduzione* di Leonardo Quaresima nel volume da lui curato, Béla Balázs, *L’uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008.

ha offerto un passaggio. Colpita dalle note dell'esecuzione del brano *Naima* di John Coltrane⁷, appartata, ma sensibilmente catturata, posa a lungo il suo sguardo sul giovane uomo. Scorgiamo nel suo volto una interessante trasformazione: prima contratto, si distende in un ascolto intimo, un'apertura si dipinge sulla sua superficie, con una sorta di tensione mista di stupore e interesse.

La sera successiva lei e Lis sono ripresi frontalmente, all'esterno della sala. Nel corso della conversazione in cui lui confessa l'attrazione nei suoi confronti, Ida appare meno rigida, la sua postura meno imprigionata in figurazioni difensive. Il corpo che la sera precedente nella camera d'albergo si ritraeva dal contatto con quello della zia e manifestava con gesti e scatti nervosi il rifiuto e la rabbia verso le parole di Wanda, ora appare non più scosso, ma percettivamente sensibile ad accogliere con un sorriso la vicinanza di lui.

L'incontro con Lis e le parole di Wanda hanno segnato Ida. Ella acquista una maggiore consapevolezza del proprio corpo: ripresa frontalmente in primo piano dinanzi uno specchio che non vediamo poiché posto sulla stessa linea della macchina da presa, la scorgiamo liberarsi dal velo, osservare per un certo tempo in silenzio il suo volto, velato per metà dall'ombra, e infine sciogliere con repentino gesto i rossi e fluenti capelli. Lei scruta l'immagine riflessa quasi a percorrere con gli occhi un processo di iniziazione, come se si generasse in quel preciso momento il contatto con il riconoscersi donna. Come se dalla superficie dello specchio emanasse un movimento, una forza che va al di là della cornice identitaria conosciuta.

Durante il momentaneo rientro presso il convento, sempre il suo corpo pare cassa di risonanza di un silente moto interno che sta prendendo forma. In una sequenza vediamo Ida riscaldare in una grande tinozza l'acqua per il bagno delle sue consorelle; ad un tratto il suo

⁷ Nel cinema di Pawlikowski la musica Jazz è più volte presente, richiamo non del tutto sotterraneo all'Occidente e a una apertura maggiormente libera sul piano culturale ed espressivo. Nel caso di *Ida*, film ambientato nel 1962, richiama un periodo in cui la Polonia, durante il regime riformatore di Władysław Gomułka, viveva un clima culturale e artistico vivo e stimolante. Il riferimento al brano musicale *Naima*, di John Coltrane, acquista valore allusivo dal momento che venne composto dal sassofonista in onore della moglie Juanita Naima, musa ispiratrice e figura significativa per precise scelte operate dal musicista in alcune fasi della sua vita. Per un approfondimento si vedano Sheila Skaff, "Ida" w Ameryce. Estetyka, tożsamość i artyzm w antyfilmie, «Kwartalnik Filmowy», 95, 2016 e Ead., *Studying Ida*, Auteur-Liverpool University Press, Liverpool 2018.

gesto si arresta mentre i suoi occhi vengono catturati dalle sensuali rotondità di una giovane novizia intenta a lavarsi e la cui veste aderisce a curve e volumi. In un altro significativo brano la osserviamo nel refettorio: durante il pasto, tradendo la compostezza del momento, si lascia andare a ripetuti sorrisi e trattenuti risi, probabilmente suscitati da interferenze memoriali di parole e gesti di Wanda o di Lis. Nel prologo avevamo assistito a una composizione figurativa simile, ma là dove la asfittica consuetudine ripetitiva dei codici del pranzo era stata disturbata dallo sguardo penetrante della madre superiora verso Anna (sguardo probabilmente consapevole della trama di una storia indicibile che la riguardava), provocando in lei un silenzioso turbamento, ora il volto di Ida appare sfuggire alla meccanica osservanza dei protocolli di comportamento della comunità. Percezioni vivide sfondano la parete consolidata in cui è stato fissato il quadro della sua esistenza, traducendosi in espressioni non schermabili.

Nel corso del viaggio, Ida ha anche imparato a entrare in un più intimo contatto con la sofferenza di Wanda, come quando, nell'ospedale in cui le due donne si stanno avvicinando alla terribile verità, ovvero il modo in cui sono stati trucidati i propri cari, la zia viene scossa da un pianto disperato, confessando il dolore per la morte del proprio giovanissimo figlio, affidato alla madre di Ida e ucciso anch'egli violentemente. Wanda si separò da lui per andare a combattere una guerra nei cui ideali non crede più.

All'interno della sezione narrativa in cui assistiamo al ritrovamento dei resti dei corpi dilaniati dall'accetta in un fitto bosco, posture e gesti di entrambe trasmettono più delle parole i differenti modi di accostarsi a ciò che in forme diverse ha segnato le rispettive vite. Le osserviamo ai bordi inferiori a destra dell'inquadratura, chine per terra. Mentre il contadino responsabile del feroce atto scava il terreno, Wanda fissa il proprio sguardo verso il nulla, piegata dal dolore che la sovrasta, come inabissata in una assenza vuota. Ida, differentemente, segue concentrata i gesti dell'uomo. Percepito l'arresto del movimento della vanga, si solleva immediatamente, comprendendo che è avvenuto il ritrovamento delle spoglie: delle vite straziate rimangono solo singoli frammenti. Wanda, piegatasi, in silenzio, afferra il minuto teschio del suo ragazzino e, dopo averlo avvolto nel proprio foulard, si allontana con passi pesantemente lenti, indurita da una sofferenza che rende gesti e movimenti simili a quelli di un au-

toma. Ida, diversamente, vuole andare fino in fondo, scavare al cuore di una verità che è rimasta a lungo per lei inconoscibile: chiede al contadino per quale motivo lei sia stata risparmiata. Il paesaggio non è scena inerte: la verticalità dei tronchi degli alberi, la luce pallida, la terra mossa dallo scavo, i rami secchi degli arbusti, come una sorta di coro, sono silenziosi testimoni dell'urlo muto del dolore.

Entrambe le protagoniste cercano di "dissotterrare" il passato per circoscrivere l'orrore in una cornice simbolica che lo renda meno insopportabile. Eppure neanche la sepoltura dei miseri resti nel cimitero ebraico, raggiunto in una livida alba, riesce a dare un po' di pace a Wanda. L'incontro con l'orrore ha risvegliato in lei la contiguità con un reale traumatico il cui intollerabile peso, fino ad allora mascherato, si erge, facendola affondare nell'assenza della parola di un Altro che faccia da argine, di una parola che possa dare forma e delimitare il portato inassimilabile della tragedia. Un contatto troppo diretto con il muro dell'angoscia scandisce ora il suo ritorno nel proprio appartamento⁸. Una serie di inquadrature sul suo volto immobile quasi atono e su un tempo che appare reciso, tracciato mediante singoli gesti quotidiani velati da un sinistro riverbero, compongono il disperante mosaico dei suoi fantasmi. Pari valore segnico assumono le fotografie dei suoi famigliari che la sera precedente ordinatamente ha allineato alla stregua di singoli tasselli appartenenti a uno scheletro di esistenza minato al proprio interno da un senso di mancanza, di arresto non componibile.

Il solco scavato dal dolore della perdita si tramuta in gesto autodistruttivo: il vuoto incorniciato da una finestra spalancata inghiotte il suo corpo, e la solennità del gesto trova eco nelle alte tonalità delle note dello *Jupiter* di Mozart. Ancora una volta la crescita drammatica dell'evento viene messa in scena da Pawlikowski ricorrendo ad una economia della forma, declinata attraverso la composizione dell'inquadratura: macchina fissa centrale che riprende un interno sul cui fondo si staglia la finestra da cui la donna si getta. Minimi segni grafici scandiscono l'azione: Wanda con la vestaglia slacciata entra in scena, apre la finestra e alza il volume del giradischi, mentre le note di Mozart invadono la stanza deserta, scompare momentaneamente nello

⁸ Per Lacan l'angoscia «è qualcosa che si situa [...] nel nostro corpo, è il sentimento che sorge dal sospetto di essere ridotti al nostro corpo» (Jacques Lacan, *La Terza* [1974], «La Psicoanalisi», 12, 1993, p. 33).

spazio vuoto del fuori campo, per ricomparire ora con indosso il cappotto, infine si avvicina con passo deciso all'apertura e compiendo repentinamente il salto viene risucchiata dal fuori campo. La duplice articolazione tra presenza e assenza all'interno del piano detta il ritmo geometrico del brano: viene richiamata una allusività attraverso misurati segni fisici volti ad anticipare, mediante un procedimento di astrazione, l'atto.

Se su Wanda il peso della colpa e della perdita non lascia scampo, per Ida si profila un'altra direzione. Le riflessioni di uno psicoanalista, Philippe Lasagna, ci indicano una diversa possibilità di confronto con il trauma: «D'un autre côté, le trauma a aussi la capacité de défaire les significations lourdes de la vie et du sujet et de constituer parfois une occasion de re-créeer son *ex-sistence*»⁹.

Dopo la morte della zia, Ida ritorna nella casa ora deserta e ripete gesti, movimenti, azioni di Wanda. Veste gli eleganti abiti di lei, ascolta il brano di Mozart, fuma e beve alcolici, fa brevi passi indossando le sue calzature. E infine, dopo aver imparato a danzare sulle note di Coltrane, incontra l'amore fisico con Lis. Prova a immergersi così in quella parte estranea, inusuale, materiale della vita a cui la richiamava Wanda. E quello che apparentemente potrebbe apparire un mimare le azioni della zia, assume un altro valore, consentendole di esperire ciò che la parola dell'altro, il desiderio dell'altro, le ha trasmesso.

Il percorrere le proprie origini, riannodando in forma nuova i significanti su cui aveva puntellato la sua identità, l'ascolto delle esplorazioni di Wanda, hanno favorito la costruzione di altre figurazioni del suo esistere. E dopo aver fatto l'amore con il giovane uomo, Ida, come avvenuto con l'assassino dei suoi genitori, pone anche a Lis un interrogativo, una domanda reiterata sul futuro, per andare ancora una volta al cuore della sua questione, per interrogare la particolarità del suo desiderio.

All'alba, la mattina seguente, scorgiamo il suo volto, nella penombra pallida, immerso in un denso flusso di pensiero. Con movimenti misurati si alza dal letto e indossa le vesti monacali, chiude la porta

⁹ «Da un'altra prospettiva, il trauma ha pure la possibilità di smontare le significazioni pesanti della vita del soggetto e in qualche caso di costituire un'occasione per ri-creare la propria *ex-sistence*» (Philippe La Sagna, *Les malentendus du trauma*, «La Cause du Désir. Revue de psychanalyse», 86, 2014, p. 47; traduzione dell'autrice).

dell'appartamento lanciando un breve sguardo verso l'interno. La geometria dei gesti ancora una volta è sottile e spoglia.

Una ellissi ci trasporta nella sequenza finale con Ida che, ripresa con macchina a mano, percorre in silenzio e con passo deciso la strada verso il convento. Dopo un certo tempo udiamo le note extradiegetiche di un corale di Bach, forse marca ritmica di una rivelazione pacificante nella direzione della scelta¹⁰.

La protagonista si discosta da attese convenzionali, da una linearità prevista, va al fondo del suo desiderio. L'iterazione del ritorno nel medesimo luogo da cui era partita all'inizio della narrazione non allude a una rinuncia, non implica uno scacco; lo segnala il ritmo visivo che pone il percorso su piani differenti, segno dell'assunzione del rischio, della spinta verso l'essenziale, verso ciò che la causa. Il volto di lei, ripreso con la macchina a spalla, assurge potentemente a segno. Ancora fisicità e astrazione coabitano, e il film si arresta sul suo volto: non sappiamo se prenderà o meno i voti, afferma Pawlikowski, ma intuiamo dalla mobilità del suo procedere e da quello della cinepresa una nuova eco, una potente apertura, una «inedita energia»¹¹.

¹⁰ «À la fin du film», afferma Pawlikowski, «j'avais prévu une musique originale, mais elle était un peu trop filmique et lourde. J'ai donc utilisé une pièce de Bach, *Ich ruf zu Dir Jesus* [sic]. C'est la transcription pour piano d'un choral, un morceau mélancolique mais serein qui traduit bien l'acceptation par Ida du monde comme il est» (Pierre Eisenreich, Jean-Dominique Nuttens, *Entretien avec Pawel Pawlikowski. Parmi mes films, le plus photographique*, «Positif», 636, 2014, p. 20).

«Alla fine del film avevo previsto una musica originale, ma era troppo filmica e pesante. Ho dunque adoperato un pezzo di Bach, *Ich ruf zu Dir Jesus* [sic]. Si tratta della trascrizione per piano di un corale, un frammento melanconico ma sereno che ben traduce l'accettazione da parte di Ida del mondo così com'è» (traduzione a cura dell'autrice).

¹¹ Dichiarazione di Pawel Pawlikowski nel press book italiano del film.