

## Il lutto nella cinematografia

Federica Petroni<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Psicoterapeuta, Associazione di Psicologia Cognitiva, Roma

### *Riassunto*

Il dolore per la perdita di una persona cara è un'esperienza molto comune che, primo o poi, impatta il vissuto di ciascun essere umano nel corso della propria vita. Questo lavoro ha lo scopo di presentare i processi psicologici che sottendono l'elaborazione del lutto, focalizzando l'attenzione sulle fasi che portano alla risoluzione dello stesso basate sulla teoria formulata da J. Bowlby. Partendo da questa traccia, si è voluto analizzare quattro film che portano in evidenza il lutto come processo di ricostruzione di sé. Seguendo una lettura di tipo post-razionalista, analizzeremo il profilo psicologico dei protagonisti di queste storie ipotizzando che gli stessi affrontino il lutto secondo modalità tipiche della propria organizzazione di significato personale.

*Parole chiave:* lutto, attaccamento, lutto nella cinematografia, cognitivismo post-razionalista, Solaris, Caos Calmo, Vertigo, Film Blu.

### *Summary*

The pain of losing a loved one is a very common experience that, sooner or later, impacts the experience of each human being in the course of his life.

This work aims to present the psychologist processes which underlie the elaboration of the mourning, focusing on the steps leading to the resolution of the same,

based on the theory formulated by J. Bowlby. Starting on this trace, it was decided to analyze four films that carry out the mourning as a process of reconstruction of itself. Following a post-rationalist type vision, we're going to analyze the psychological profile of the protagonists of these stories, assuming that they address the mourning in a typical manner of the organization of personal meaning.

*Key words:* mourning, attachment, mourning in cinematography, post-rationalist cognitivism, Solaris, Vertigo, Caos Calmo, Three Colors: Blue.

### **Introduzione**

L'intento di questo lavoro è dare una lettura in chiave post-razionalista dell'elaborazione del lutto nella cinematografia.

Federica Petroni, *Il lutto nella cinematografia*, N. 15, 2015, pp. 37-49

Psicoterapeuti in-formazione è una rivista delle scuole di formazione APC e SPC. Sede: viale Castro Pretorio 116, Roma, tel. 06 44704193 pubblicata su [www.psicoterapeutiinformazione.it](http://www.psicoterapeutiinformazione.it)

Prima di trattare l'argomento centrale della tesi descriveremo le teorie psicologiche che negli anni si sono occupate del cordoglio, soffermandoci in particolare sulle quattro fasi che tipicamente accompagnano il processo del lutto, basandoci soprattutto sulle teorie formulate da J.Bowlby, con la Teoria dell'Attaccamento, e da C.M.Parkes, all'interno della Teoria della Transizione psico-sociale.

Particolare attenzione sarà rivolta ad alcuni aspetti indicativi di patologia, come la presenza di rabbia e di sentimenti ostili verso il defunto che vengono dagli autori spiegati e integrati nel processo di elaborazione del lutto.

Saranno poi descritte le condizioni che complicano il normale compimento di tale processo e le conseguenti possibili tipologie di lutto patologico.

Nella seconda parte, seguendo l'approccio sistemico processuale, verranno analizzati quattro film che trattano del lutto da diverse prospettive attraverso stile, tecniche e approcci completamente diversi (un film di fantascienza, un thriller, un film drammatico francese e uno italiano).

Verrà abbozzata un'ipotesi sull'organizzazione di personalità dei personaggi e il loro modo di affrontare la perdita della persona amata. Ma il fil rouge che lega queste quattro storie sarà sottolineare l'importanza di giungere alla definizione di una propria nuova identità come meccanismo fondamentale per la completa elaborazione del lutto.

### **Teorie psicologiche del lutto**

#### *Il lavoro del lutto: la teoria di S. Freud*

Il tema del lutto viene affrontato per la prima volta in psicologia da S.Freud nell'articolo intitolato Lutto e melanconia, pubblicato nel 1917 sulla rivista *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*.

“La prova della realtà ha mostrato che l'oggetto amato non esiste più, e esige che tutta la libido sia sottratta ai suoi legami con quell'oggetto. Tale richiesta fa sorgere una comprensibile opposizione: infatti, tutti avranno osservato che le persone non abbandonano mai volentieri una posizione libidica, neppure quando sentono già il richiamo di un sostituto. Questa opposizione può essere così intensa che ci troviamo di fronte a un rigetto della realtà e ad una stretta adesione all'oggetto attraverso il mezzo costituito dalla psicosi allucinatoria del desiderio. Di solito ha la meglio il rispetto per la realtà, tuttavia, i suoi ordini non vengono eseguiti immediatamente, ma solo un po' alla volta, con grande dispendio di tempo e di energia, e nel frattempo viene prolungata psichicamente l'esistenza dell'oggetto perduto. Tutti i ricordi e le aspettative in cui la libido era legata all'oggetto, vengono evocati individualmente e subiscono una ipercarica, perché si compie il

distacco della libido rispetto ad esso. La verità, comunque è che una volta completato il lavoro del lutto, l'Io ritorna libero e perde l'inibizione.”

Questa definizione influenzerà tutta la letteratura psicologica clinica e teorica riguardante il lutto, innanzitutto nella terminologia: infatti, nonostante la sua connotazione sociale sopra descritta, la parola “lutto” sarà utilizzata dagli psicologi per descrivere i processi psicologici che intervengono in seguito alla morte di una persona cara.

Un altro aspetto che sarà condiviso dalle diverse formulazioni teoriche riguarda la natura dei processi che intervengono nel lutto, ovvero l'effetto, almeno in qualche misura, di ritirare l'investimento affettivo dalla persona perduta, aprendo così la possibilità di stabilire un nuovo rapporto con un'altra persona.

Dopo Freud, la psicologia clinica continua ad occuparsi di questo tema, ma si focalizza sul paziente adulto malato, in particolare sul paziente depresso, come unico punto di partenza, con inevitabili problemi di generalizzazione e con una focalizzazione sulle varianti patologiche (in Lutto e Melanconia Freud avanza l'ipotesi che isteria e melanconia siano manifestazioni di lutto patologico che seguono a una perdita più o meno recente) piuttosto che sullo studio del processo normale del lutto. Inoltre sono pochi gli psicoanalisti (Melanie Klein) che, nel cercare le radici infantili della depressione, concettualizzano tali esperienze in termini di perdita o di minaccia di perdita, e di lutto subito nell'infanzia, parlando piuttosto di esperienze infelici nei primi anni di vita del paziente.

Anche perché viene rifiutato il concetto di lutto per bambini in tenera età, in quanto avrebbero un Io troppo poco sviluppato per reggere il peso del lavoro di elaborazione del lutto, con il ritiro della libido dall'oggetto.

Sotto questo aspetto il concetto di lutto viene circoscritto esclusivamente a quello di lutto “sano”, mentre i processi difensivi patologici non sono considerati una variante, ma un'alternativa al lutto stesso (René Spitz, Anna Freud).

*Teoria dell'attaccamento: la formulazione della teoria del lutto di J. Bowlby.*

La prima sistematica formulazione dei processi psicologici che intervengono nell'elaborazione del lutto si deve a John Bowlby e alla sua teoria dell'attaccamento.

Egli, di formazione psicoanalitica, ma aperto ai contributi dell'etologia e delle teorie cognitive, negli anni '50 del secolo scorso, presso la Tavistock Clinic di Londra, compie delle ricerche sulle condizioni psichiche dei bambini lontani dalla famiglia arrivando alla formulazione della “teoria dell'attaccamento”.

L'originalità di questa teoria consiste nel riconoscimento della centralità che il comportamento di attaccamento, in quanto classe di comportamenti dotata di dinamica propria e distinta da quella di nutrizione e sessuale, occupa nella vita degli esseri umani così come degli animali.

Questo comportamento, caratteristico di molte specie nel corso della loro evoluzione, avrebbe il ruolo di garantire la sopravvivenza dell'individuo difendendolo dai diversi pericoli come il freddo, la fame e i predatori. Lo sviluppo sano di questo comportamento porterebbe allo sviluppo di legami affettivi di attaccamento e accudimento, all'inizio tra genitore e bambino, poi tra adulto e adulto. Le forme di comportamento e i legami a cui esse portano sarebbero presenti e attivi per tutto il corso della vita, quindi non limitate all'infanzia.

Lo scopo del comportamento di attaccamento sarebbe quello di mantenere un certo grado di vicinanza o di comunicazione con la figura (o le figure) privilegiata di attaccamento. Il formarsi (innamoramento), il persistere (voler bene), il rompersi (perdita) e il rinnovarsi (ricongiungimento) dei rapporti di attaccamento generano molte intense emozioni: la persistenza di un legame senza alcun pericolo di perdita genera sicurezza, il rinnovamento genera gioia, il pericolo di perdita genera angoscia, la perdita genera sofferenza. Sotto questo aspetto Bowlby associa la psicologia e la psicopatologia dei legami affettivi alla psicologia e alla psicopatologia delle emozioni.

Le esperienze vissute con le figure di attaccamento nell'infanzia, nella fanciullezza e nell'adolescenza sono ritenute da Bowlby fondamentali nel determinare il corso che assumerà lo sviluppo del comportamento di attaccamento e il modello in cui finirà per organizzarsi.

Poiché lo scopo di un comportamento di attaccamento è mantenere un legame affettivo, qualsiasi situazione che sembra mettere in pericolo tale legame suscita un'azione destinata a proteggerlo; maggiore è il pericolo della perdita, più intenso e multiforme è il tipo di azione suscitata per impedirla. In tali circostanze vengono attivate tutte le più potenti forme di comportamento di attaccamento (aggrapparsi, piangere e gridare, eventualmente anche una rabbiosa coercizione). E' la fase della protesta, in cui lo stress fisiologico è acuto, la sofferenza emotiva intensa.

Se tutta questa attività raggiunge il suo scopo, il legame è recuperato, le varie attività cessano, e viene alleviato lo stato di sofferenza e di stress. Se invece lo sforzo per recuperare il legame non ha buon esito, prima o poi i tentativi vengono meno, senza tuttavia, di solito, cessare del tutto; al contrario l'osservazione mostra che tali tentativi vengono rinnovati: magari a intervalli sempre più lunghi vengono nuovamente sperimentati il dolore e forse un impulso alla ricerca della persona perduta. In questo caso la condizione dell'organismo è di stress cronico, e viene assunta come dolore cronico. A intervalli, tanto lo stress quanto la sofferenza possono riacutizzarsi.

Alla luce di queste osservazioni Bowlby vede nei processi del lutto una gamma molto ampia di processi psicologici innescati dalla perdita della figura di attaccamento. A prescindere dall'esito finale, tali processi possono portare, nel tempo, ad un recupero più o meno completo della capacità di stabilire e mantenere legami affettivi, come ad un diverso grado di menomazione di tale funzione.

Così come il comportamento di attaccamento si sviluppa sin dalla più tenera età, parallelamente si sviluppa una capacità embrionale di elaborazione del lutto, almeno a partire dai sedici mesi. Come afferma Robertson (1965) a proposito dei bambini tra i diciotto e i ventiquattro mesi: "il bambino non conosce la morte ma solo l'assenza, e se l'unica persona che potrebbe soddisfare il suo bisogno imperioso è assente, potrebbe anche essere morta, tanto schiacciante è il senso di perdita che opprime il bambino". Sotto questo aspetto sono illuminanti le ricerche effettuate su come i bambini, tra i dodici mesi e i tre anni, reagiscono quando sono allontanati dalla figura di attaccamento e collocati in un luogo sconosciuto con persone sconosciute: durante tutta la prima settimana con alti e bassi protestano nella speranza di richiamare la figura di attaccamento, con strilli, buttandosi da tutte le parti, dirigendo l'attenzione verso segnali che possano anticipare il ritorno.

Quando svanisce la speranza, non cessa il desiderio, ma subentra la disperazione, i bambini diventano apatici e si chiudono in se stessi in una disperazione interrotta solo da un lamento monotono e intermittente. Il fatto che i bambini piccoli, dopo la fase della protesta, siano meno espliciti nel loro modo di comunicare e che gli adulti desiderino che i bambini non debbano soffrire, ha portato alla falsa convinzione che il dolore dei bambini fosse di breve durata.

Dopo la protesta e la disperazione, quando la lontananza dalla figura di attaccamento supera almeno la settimana, si verifica la fase del distacco, nella quale, con una durata che diminuisce più aumenta l'età del bambino e minori sono i giorni della lontananza, quando la figura di attaccamento ricompare il bambino la ignora, causando una profonda delusione e incomprensione nell'adulto.

Tipicamente succede che la figura di attaccamento, spesso la madre, viene ignorata mentre il padre è accolto con una moderata affettuosità.

L'analisi del modello di attaccamento che una persona colpita da lutto ha sviluppato in base alle esperienze vissute dalla prima infanzia in poi è un utile predittore del rischio che l'elaborazione del lutto segua un percorso patologico.

*Le fasi del processo di elaborazione del lutto.*

Bowlby individua quattro fasi che caratterizzano in maniera universale, come sembrerebbe dimostrato dalle ricerche etnologiche, il percorso psicologico che l'essere umano si trova ad affrontare dopo un lutto.

Prima di passare in rassegna le diverse fasi, è importante precisare che le stesse non seguono un percorso rigidamente lineare, in quanto normalmente accade che, in determinate circostanze, una fase superata si possa ripresentare oppure, come avviene nella varietà di lutti patologici, ci si possa fissare solo su una di queste fasi.

Un'altra precisazione importante da fare è che le fonti sulle quali questa teoria si basa si riferiscono soprattutto alle ricerche svolte su vedove e su genitori di bambini terminali; per altri tipi di perdite mancano dati altrettanto sistematici, ma quelli disponibili confermano la teoria qui sotto esposta.

#### *Fase dello stordimento*

Non appena il soggetto viene a conoscenza dell'evento, si verifica la fase dello stordimento che è caratterizzata dal rifiuto della notizia. Questa fase di incredulità e irrealtà normalmente dura da alcune ore fino a una settimana. Spesso è più accentuata quanto più la morte era inaspettata. La persona ha riconosciuto intellettualmente l'evento, ma sotto l'aspetto emotivo lo rifiuta. Frasi raccolte dalle vedove indicative di questa fase sono: "ero come in un sogno", "non sembrava una cosa vera".

Questa fase è caratterizzata da una calma innaturale che può essere interrotta da scoppi intensi di dolore o rabbia. La persona può continuare a vivere la vita di tutti i giorni ma è tesa e apprensiva. In accordo con Freud, B. Raphael (1982) spiega questa fase come una reazione dell'Io volta a difendere il soggetto da una notizia per lui travolgente; il periodo di stordimento servirebbe a raccogliere le energie necessarie per far fronte con gradualità all'evento.

In questa fase capita spesso che parole come "morte" non si vogliano sentire, come se non parlandone l'evento potesse essere reversibile e la sola pronuncia potesse renderlo reale.

Un fattore che risulta da tutte le evidenze avere un ruolo importante, in questo primo momento, nel rendere familiare la realtà della morte è la possibilità di vedere e toccare il cadavere, di avere del tempo per un ultimo saluto in privato; se si è assistito al decesso, il riconoscimento del cambiamento di stato è ancor più facilitato. Sfortunatamente avviene che per ragioni di tipo medico-legale questa possibilità è, se non negata, molto limitata, frustrando la sua funzione adattiva.

Molto spesso la scusa con la quale si evita la vista del cadavere è il timore di rimanere impressionati e traumatizzati da esso, ma è stato rilevato che spesso le fantasie del possibile aspetto

del cadavere sono molto più spaventose della realtà, soprattutto quando gli adulti hanno mantenuto stili di pensiero magici e primitivi tipici dell'infanzia.

L'impossibilità di porgere l'ultimo saluto, come in casi particolari in cui il cadavere è disperso o irricognoscibile, è fonte di complicazioni nel processo di elaborazione del lutto.

*Fase di ricerca e struggimento per la figura perduta.*

La realtà della morte non può essere a lungo negata, spesso essa viene riconosciuta in occasione dell'organizzazione e della partecipazione al funerale, momento che inoltre, come sopra descritto, sancisce il decesso come evento pubblico. Questa seconda fase, che dura alcuni mesi ma che si può prolungare anche per anni, è caratterizzata dal riconoscimento della perdita della figura di attaccamento. È presente un conseguente sentimento di forte ansia e smarrimento da una parte, dall'altra parte un comportamento di ricerca della persona perduta, lo stesso che è stato riconosciuto dalle ricerche di Lorenz (1957) in varie specie di animali, con un connesso sentimento di rabbia per l'inevitabile frustrazione di tale tentativo.

Il primo aspetto, la condizione di ansia e smarrimento per la separazione dalla figura di attaccamento, è rappresentativo della reazione di allarme che si attiva nella persona che si sente in una situazione di pericolo. In questa fase si ha tipicamente la comparsa improvvisa di scoppi di pianto, in particolare quando il soggetto parla del defunto. Il significato adattivo di questo pianto è paragonato alla funzione che esso svolge nel bambino, ovvero quella di richiamare la madre, quindi avrebbe una funzione di cercare la persona perduta o comunque di chiedere aiuto. La stessa espressione tipica del lutto è descritta da Darwin (1982) come un mix tra il pianto dei bambini e la repressione dello stesso.

La richiesta di aiuto che la persona comunica attraverso il suo comportamento richiama naturalmente il soccorso della figura del consolatore. Il compito del consolatore è sempre molto difficile e spesso molto frustrante, in quanto la persona chiede aiuto, ma tutto quello che vuole è solo riavere indietro la persona amata. Da questo punto di vista il consolatore deve riconoscere la sua impotenza. Infatti, se con le migliori intenzioni forza attivamente la persona a rendersi conto che non potrà più riavere il proprio caro e la invita a "guardare in faccia la realtà", in questa fase che dal punto di vista emozionale non è ancora matura, rischia solo di essere allontanato in malo modo.

La presenza del desiderio di ricongiungersi con la persona scomparsa e il conseguente comportamento di ricerca, sono ben descritti da Parkes (1996). Egli evidenzia come il

comportamento di ricerca sia chiaramente evidenziabile dal confronto con il tipico comportamento di chi ha perso un oggetto e sta cercando di ritrovarlo:

- un moto incessante e un continuo scrutare l'ambiente;
- il pensiero fisso sulla persona perduta;
- lo sviluppo di una situazione percettiva centrata sulla persona perduta, cioè di una disposizione a percepire e a notare qualsiasi stimolo che ne suggerirebbe la presenza, ignorando tutti quelli che non servirebbero a tale scopo;
- l'attenzione diretta verso quelle zone dell'ambiente in cui sembra più probabile ritrovare la persona perduta;
- il chiamare la persona perduta.

Parkes descrive il caso di una madre che, avendo perso il figlio, continuava a muoversi nelle zone della casa in cui egli sostava più frequentemente. Il suo udito era focalizzato solo su quei rumori che potevano annunciare un suo ritorno e quando si verificavano diceva: "John, sei tu?"

Inoltre le vedove intervistate mostravano tutte un'irrequietezza motoria, quasi un'incapacità a restare sedute, movimenti apparentemente senza scopo, un'accelerazione nell'eloquio soprattutto quando parlavano del defunto.

Altri comportamenti tipici sono quello di sentire il bisogno di andare nei posti che frequentava il defunto, oppure di credere di riconoscerlo tra la folla, o essere convinti di aver sentito un suo rumore in casa.

La frustrazione in questa ricerca genera rabbia che si può manifestare in diversi modi: può essere diretta contro se stessi, contro altri, o contro il defunto. Prima delle ricerche di Bowlby e Parkes, la rabbia era comunemente interpretata come indicatore di lutto patologico. In base alla spiegazione qui descritta è invece una componente normale. Quando il soggetto non riconosce la natura di questo sentimento, perché lo considera irrazionale, è comune che la rabbia sia diretta o verso se stessi o verso altri ritenuti responsabili del decesso, come ad esempio medici incapaci, o verso Dio. Soprattutto può non riconoscere la possibilità di provare rabbia verso la persona defunta per il semplice fatto di essere stato abbandonato da lei ("perché mi hai abbandonato?") o perché, in un primo ricordo idealizzante, non riconosce la presenza anche di aspetti negativi nella relazione.

Questo sentimento di rabbia o di colpa, quando la rabbia è rivolta contro se stessi, se non viene poi elaborato e resta fortemente alimentato, rischia di produrre vendette pericolose per il soggetto stesso e per gli altri verso cui è diretto.



In alcune circostanze può essere più difficile riconoscere che il ritorno è impossibile, come quando il corpo è disperso, oppure quando il defunto era solito essere assente per lunghi periodi. In questo caso spesso deve passare un periodo più lungo, rispetto ai soliti periodi di assenza, per riconoscere che non tornerà più.

Nei momenti in cui la speranza di un ricongiungimento diventa vana, la persona in lutto può oscillare tra il desiderio di conservare tutti i ricordi del defunto o di disfarsene, di parlare di lui o di evitare ciò.

Nonostante lo stato di struggimento e ricerca sia molto forte, non è presente tutto il tempo: in alcuni momenti la persona riesce a dirigere i suoi pensieri verso altre cose, alterna lo spasmo del lutto alle altre necessità della vita, come dormire, mangiare, prendersi cura dei figli.

Questa oscillazione ha recentemente attratto l'attenzione degli studiosi che l'hanno chiamata "processo duale del lutto". È possibile che nell'elaborazione del lutto la vita sembri procedere normalmente, ma con una diversa qualità: i comportamenti sono guidati dall'abitudine piuttosto che dal desiderio. In un'elaborazione normale del lutto quest'oscillazione è destinata a tendere gradualmente sempre più verso le attività quotidiane.

#### *Fase di disorganizzazione*

“Credo di cominciare a capire perché il dolore per una perdita assomiglia tanto a una sospensione. Ciò deriva dalla frustrazione di tanti impulsi che erano abituali. Pensiero dopo pensiero, sentimento dopo sentimento, azione dopo azione, H. ne era stato l'oggetto. Ora il loro bersaglio non c'è più. Io continuo, seguendo l'abitudine, a mettere frecce al mio arco; poi mi ricordo, e devo riporre l'arco. Sono tante le vie che conducono ad H. Mi avvio su una di esse: ma ora incontro un confine invalicabile. Una volta c'erano tante strade; oggi sono tanti vicoli ciechi.” Così scrive C.S. Lewis (1961) in un diario tenuto dopo la morte della moglie H.

Quando, dopo tanti tentativi di opposizione, il soggetto si rende conto che il proprio caro non potrà ritornare, si apre la terza fase: la disorganizzazione, così chiamata da Bowlby in quanto comporta una radicale revisione di se stessi e della situazione. Il vecchio modello di organizzazione della propria vita non funziona più in quanto aveva come colonna portante la persona deceduta. In questa fase è facile che la persona si senta depressa e apatica, che ritenga che la vita non abbia scopi e che si tenga ritirata da amici e parenti. L'attraversamento di questa fase con una connessa sensazione di disorganizzazione della propria vita ha, secondo Bowlby, una funzione adattiva che consiste nel lavoro di smontaggio del vecchio modello di vita per permettere una successiva ricostruzione creativa di un nuovo modello più adattivo.

Per quanto riguarda la ridefinizione di se stessi, è importante analizzare l'importanza del ruolo assunto attraverso la relazione con il defunto. Sotto questo aspetto la persona può subire una profonda mutilazione dell'immagine di sé. Ad esempio, per una donna, perdere il ruolo di madre stravolge l'immagine di se stessa in misura variabile rispetto a quanto questo aspetto è ritenuto fondante dell'immagine di sé.

Una considerazione importante da fare è che questa fase non è esclusiva del lutto, ma si presenta in altre situazioni della vita, quando avvengono degli eventi che implicano una radicale riorganizzazione. Un esempio può essere un evento come il divorzio o un accadimento fisico come l'amputazione di un arto. Questa fase è chiamata dagli studiosi "transizione psico-sociale" (PST) e si considera che richieda inevitabilmente tempo e fatica. Il modello di vita che ciascuno si costruisce, una base per il pensiero e il comportamento, non è normalmente rigido, ma flessibile e aperto ad un continuo processo di aggiustamento in base alle esperienze che provengono dal mondo reale.

Ma quando il mondo reale si stravolge, allora il modello non è in grado di far fronte al radicale cambiamento di assunzioni riguardo il mondo, che funzionavano automaticamente e ora diventano obsolete, e non può far altro che opporvisi in quanto non può integrarlo. In questa situazione diventa inevitabile l'abbandono del vecchio modello e la costruzione di un nuovo modello.

#### Fase di riorganizzazione

Quando il soggetto è sufficientemente forte per sostenere la pesante fase di riorganizzazione, può iniziare a costruire il proprio nuovo modello di vita. Ma allo stesso tempo, quando si perde il proprio partner ad esempio, la nuova organizzazione rischia di avere anche un effetto secondario di tensione e di solitudine a cui molto spesso si va incontro perchè non si riesce o si nega la possibilità di costruirsi una nuova relazione affettiva. La solitudine diventa quindi il problema con cui queste persone si trovano a fare i conti quotidianamente.

La fase di riorganizzazione, che è il risultato di un processo di allentamento del legame preesistente con il defunto, non comporta l'annullamento di qualsiasi rapporto con esso, ma una nuova definizione dello stesso. La nuova definizione di questo legame passa attraverso un processo, che può essere condiviso con altri, nel quale il soggetto rivive intensamente tutti i ricordi dei momenti vissuti con la persona defunta. I ricordi possono generare un senso di amara frustrazione per ciò che si è perso.

Poiché ogni relazione umana è caratterizzata da ambiguità, accanto ai sentimenti positivi è certo che esistano anche sentimenti negativi. Più la relazione era stata conflittuale, maggiore deve essere

stata l'ambivalenza. In questo caso è più probabile che la persona in lutto non si riconosca il diritto di provare quei sentimenti negativi e riconosca solo quelli positivi. Succede così che, accanto ad un ricordo distorto e idealizzante, si presenti un forte senso di colpa nel soggetto in lutto. Una idealizzazione iniziale del defunto è assolutamente normale, ma un sano processo di elaborazione porterà il soggetto a esternare anche gli aspetti negativi accanto a quelli positivi per arrivare a costruire un ricordo del defunto completo e conforme alla realtà.

La persona inizierà a parlare del defunto sempre più spesso al passato, e sempre meno con intensi scoppi di pianto. Il nuovo legame che si crea con il defunto, ha come aspetto principale il ricordo e il mantenimento, sotto forma di testamento spirituale, dei valori e degli obiettivi che erano stati elaborati con lui e che ora possono essere mantenuti e sviluppati in sua memoria.

Bowlby sostiene che la sensazione di continua presenza del partner, senza il tempestoso alternarsi di speranza e delusione descritto nella fase di ricerca, assume un ruolo di consolazione che ha valore adattivo per garantire il loro senso d'identità, mantenendo i propri sentimenti di attaccamento con il coniuge morto.

Il tempo necessario per elaborare il lutto varia da persona a persona, ma è molto frequente che in occasioni particolari, come nell'anniversario della morte, nelle festività o quando ci si trova a fare qualcosa che l'ultima volta era stata fatta con la persona defunta, il dolore si faccia più vivo.

### **Modalità di mitigazione del lutto come forme di difesa**

Come descriveremo di seguito, riconoscere dal punto di vista emozionale l'irreversibilità della morte comporta l'avvio di un faticosissimo processo di totale rivisitazione del proprio progetto di vita. Per questo motivo abbiamo detto che l'Io attiva una serie di difese volte a favorire la gradualità di questo percorso di consapevolezza.

Questa funzione, ovvero quella di moderare il dolore visto come insopportabile, spiega varie forme di comportamento molto diffuse che sembrerebbero dare molto conforto e quindi mitigare il dolore dei soggetti ma che, se non superate, non risultano essere d'aiuto nel processo di elaborazione del lutto.

Ritrovamento - Una sensazione molto comune prodotta dalla fase di ricerca è quella del ritrovamento, attraverso varie modalità, della persona scomparsa.

Esso è paragonabile ad un fenomeno osservato in molte specie di animali: il comportamento vacuo. Ad esempio Tinbergen (1951) notò che lo spinarello maschio, messo da solo in una vasca, inizia a compiere le classiche sequenze di movimenti a zigzag tipiche del corteggiamento, che si

attivano in presenza di un esemplare di femmina pregna, per poter fecondare le sue uova. Queste forme di comportamento sembrerebbero indotte dall'intenso desiderio non soddisfatto.

Parkes a questo proposito nota la somiglianza con il comportamento riferito da molte vedove. Esse riferiscono di provare una mitigazione del dolore grazie alla sensazione che il marito sia nelle vicinanze, anche se non può essere visto né ascoltato; talvolta riferiscono anche di allucinazioni. Una vedova racconta di come si senta confortata dalla sensazione della presenza del marito, come fonte di protezione da eventuali aggressioni quando è sola in casa. Questo comportamento è simile a quello del bambino che si sente più sicuro quando sa che la madre è nelle vicinanze.

Il fatto che il "ritrovamento" si accompagni alla "ricerca" è dimostrato dalle ricerche di Parkes che rilevano la co-presenza statisticamente rilevante di tre aspetti: senso di continua presenza del marito, nitida memoria visuale dello stesso e preoccupazione nei suoi confronti.

Nonostante il sentimento di ricerca sia legato al sentimento di ritrovamento, gli stessi non coesistono mai ma tipicamente si susseguono reciprocamente. Con il tempo normalmente succede che il dolore immenso della fase di ricerca si affievolisca e lasci il posto ad un mix di sentimenti simultaneamente dolci / amari chiamato "nostalgia".

Sogni - Spesso il defunto è protagonista di sogni che rappresentano felici momenti di interazione, ma accade anche molto frequentemente che nel sogno stesso accada qualcosa che annuncia la realtà: sembrerebbe che anche attraverso il sogno la persona continui a svolgere un lavoro di elaborazione del lutto. Come si può notare da questa testimonianza, anche il desiderio di suicidarsi può essere la manifestazione della ricerca di ricongiungersi col defunto.

Fattori che possono complicare il processo di elaborazione del lutto e lutto patologico.

#### *Fattori di complicazione*

Il lutto anticipatorio - Quando la morte segue ad una malattia che si è prolungata per un certo lasso di tempo il processo di elaborazione del lutto si attiva prima del decesso ed è chiamato "lutto anticipatorio". Esso ripercorre gli stessi stadi sopra descritti con alcune peculiarità.

Molte delle ricerche sul lutto anticipatorio sono state condotte su genitori di bambini per i quali è stata fatta una diagnosi di leucemia o di tumore. La prima reazione alla comunicazione della diagnosi è di incredulità e ha molti aspetti tipici della fase di stordimento; la fase che segue è di rifiuto della diagnosi, con l'avvio di un'estenuante catena di visite da diversi specialisti ed accertamenti; essa si accompagna spesso a sentimenti di rabbia ed è assimilabile alla seconda fase di struggimento e ricerca. Ovviamente, come nel lutto, anche qui le varie fasi si presentano e ripresentano con varie intensità, soprattutto per l'alternarsi di sentimenti di sfiducia e nuove

speranze quando il paziente mostra dei segni di miglioramento. È stato infine rilevato in diverse madri che nell'ultima fase della malattia del figlio fosse iniziato da parte loro un processo di allentamento del legame affettivo.

Sotto questi aspetti il lutto anticipatorio avrebbe la funzione adattiva di preparare i soggetti al distacco imminente. Ma un rischio di complicazione del processo di lutto può verificarsi anche in caso di morte attesa: quando il soggetto si è logorato in una impegnativa e lunga assistenza del malato.

Morte improvvisa - Normalmente comunque è la morte improvvisa che è fonte di complicazioni nell'elaborazione del lutto, in particolare se è violenta e coinvolge la responsabilità umana (omicidi, suicidi, incidenti stradali). Dal momento che spesso i soggetti deceduti in quei modi sono giovani o comunque con una ragionevole prospettiva di vita, chi si trova ad elaborare il lutto è totalmente impreparato a ciò.

Inoltre, se il soggetto ha partecipato all'evento che ha causato la morte ed è sopravvissuto, anche in assenza di responsabilità può essere assalito da profondi sensi di colpa per essere rimasto in vita, ma può succedere anche che l'esperienza gli attivi un disturbo da stress post traumatico che blocca l'elaborazione del lutto. L'ampiezza del lutto è correlata al legame con il soggetto deceduto, mentre l'ampiezza del disturbo da stress post traumatico è correlata alla grandezza del rischio di essere colpiti. Quando lutto e disturbo da stress post traumatico compaiono insieme, il secondo ha la priorità.

Suicidio - Il suicidio è un'altra situazione che rende molto più difficile l'elaborazione del lutto di chi rimane, in quanto è tipicamente ritenuto evitabile con conseguenti attribuzioni di responsabilità e sentimenti di colpa. Capita spesso nei bambini l'idea di aver provocato in qualche modo con il proprio comportamento la morte del genitore. Un altro fattore aggravante è la distorsione con la quale spesso la notizia viene data a loro.

La percentuale di figli di genitori suicidi che si suicidano a loro volta ha portato all'idea che vi fosse una trasmissione ereditaria di questa tendenza, ma Bowlby avanza l'ipotesi che, a parte la spiegazione dell'identificazione con il genitore, il fatto che in molte di queste circostanze venga riprodotto il copione del suicidio del genitore, con le stesse modalità e nello stesso luogo, sembrerebbe un disperato tentativo estremo di ricongiungersi in questo modo al genitore, anche dopo molti anni dalla scomparsa.

### **Forme di lutto patologico**

Accanto a varie situazioni in cui il processo di elaborazione del lutto è riuscito in più o meno tempo e più o meno felicemente, esistono alcune situazioni in cui il lutto diventa la causa di malattie di origine fisica o mentale. In questi casi si parla di lutto patologico.

Poiché esistono varie sfumature del lutto patologico, molto spesso è difficile distinguerle dal lutto sano. Molti sentimenti che si presentano nel lutto patologico sono gli stessi descritti nel lutto normale, ma qui diventa significativa l'intensità con cui si presentano che è molto maggiore. Inoltre nel lutto patologico si verifica sempre una compromissione o un peggioramento nella capacità di stabilire e mantenere legami affettivi e spesso è compromessa anche la capacità di riorganizzare in prospettiva la propria esistenza.

Le tipologie più estreme di lutto patologico sono due, una opposta all'altra: l'assenza di lutto e il lutto cronico.

#### *Assenza di lutto*

“Subito dopo il secondo anniversario della morte di suo marito, la signora O. venne alla consultazione in stato di depressione psicotica. Prima della crisi era apparsa, almeno ai figli, assai forte di fronte alla perdita subita. Non aveva pianto, non aveva più parlato del marito; però ogni mattina preparava come al solito i suoi vestiti, ogni sera all'ora in cui egli era solito ritornare dal lavoro gli apprestava la cena. I figli dissero di essere stati orgogliosi della forza d'animo che aveva dimostrato; non parlavano mai con lei del padre, perché temevano di farla soffrire ricordandoglielo, data la grande unione che c'era stata tra loro. Dopo la crisi, la signora O. confessò di avere avuto lunghe conversazioni ogni sera con suo marito, senza averne detto mai nulla ai figli. Durante la terapia la signora O. venne incoraggiata a parlare diffusamente del marito e del loro rapporto, mostrando anche fotografie di famiglia, e a esprimere i propri sentimenti in un'atmosfera in cui erano accettati come naturali. In tale situazione riuscì per la prima volta a piangere. All'inizio parlò soprattutto delle buone qualità del marito, di come aveva soddisfatto ogni suo desiderio, l'aveva amata e protetta. Solo in seguito riuscì ad ammettere di essere stata molto dipendente da lui, e tutti i sentimenti di impotenza e di rabbia di fronte a quello che aveva vissuto come un abbandono.”  
(Raphael, 1982)

Nel caso di lutto assente avviene un evitamento dello stesso, una fissazione alla fase dello stordimento. Può essere difficile distinguere la situazione in cui vi è assenza patologica di lutto da quella in cui non c'è alcun lutto, ma esistono alcuni elementi che permettono di facilitare questa distinzione. Innanzitutto tipicamente le persone che evitano l'elaborazione del lutto sono persone autosufficienti, orgogliose della propria indipendenza e del proprio autocontrollo, che considerano il

pianto come una debolezza e non accettano conforto. Apparentemente affrontano il lutto in modo splendido, come se nulla fosse. Spesso sono molto efficienti e indaffarate, evitano con cura di affrontare l'argomento e sono, ad un'osservazione attenta, tese e irritabili. Una reazione possibile può essere una coazione a prendersi cura, in maniera intensa ma spesso eccessiva, degli altri che ritengono aver avuto una vita triste e difficile, piuttosto che affrontare il proprio dolore.

Un altro comportamento possibile è l'eliminazione in modo sconsiderato e precipitoso di tutti gli oggetti che appartenevano al defunto, tranne magari trattenere segretamente un singolo oggetto di ricordo. Possono anche verificarsi stati di depersonalizzazione e senso di irrealtà. È possibile che si verifichino sintomi fisici come mal di testa, insonnia, "brutti sogni", palpitazioni, dolori in genere. Può incrementare l'uso di alcolici. Alcuni eventi possono farli crollare: un anniversario della morte, un'altra perdita, il raggiungimento dell'età a cui morì il proprio caro.

#### *Lutto cronico*

La caratteristica del lutto cronico è la presenza continua di un comportamento che sarebbe appropriato nelle prime fasi del lutto.

I comportamenti sembrano essere sempre quelli tipici della fase di struggimento e protesta, con pianto, rabbia, preoccupazione per il defunto spesso molto idealizzato, senza alcun segno di progressione. Sembra che il soggetto abbia acquisito il nuovo ruolo di persona irreversibilmente in lutto. Gorer (1973) rilevò che le persone che soffrivano di lutto cronico spesso erano molto sole e non cercavano aiuto psichiatrico. Lo stesso autore esclude dal lutto cronico quelle persone che, nonostante affermino che è impossibile superare il lutto, conducono una vita ragionevolmente soddisfacente: in questo caso egli sostiene che si comportano così soprattutto per dovere verso la persona deceduta e che il processo del lutto ha fatto normalmente il suo corso.

Un comportamento che si può trovare in persone che soffrono di lutto cronico è la "mummificazione", così chiamata da Gorer per descrivere le situazioni in cui gli oggetti che appartenevano al defunto sono lasciati esattamente come erano prima della morte. Sembrerebbe che questo comportamento indichi la presenza dell'attesa di un ritorno del defunto: "lei metteva le diverse cose in certi suoi posti speciali, e io non ho cambiato niente. Tutto è al posto identico in cui lei lo ha lasciato (...), le cose vanno esattamente come quando c'era lei (...) tutto è normale".

In alcuni casi il lutto cronico può scoppiare in maniera molto intensa all'improvviso anche dopo un mese o due dalla perdita. Anche se le manifestazioni non sono diverse dal lutto sano, è facile che qui l'intensità sia più accentuata. Inoltre Parkes conclude dalle sue ricerche che, se alla fine del primo anno non si verificano segnali di miglioramento, è molto probabile che il lutto si stia

cronicizzando. Anche la presenza di rabbia e risentimento oltre le prime settimane è sintomatica di prognosi sfavorevole.

### **La perdita della persona amata: una lettura post-razionalista**

In questa seconda parte, partendo dalle teorie di Bowlby sull'attaccamento e sull'elaborazione del lutto, effettueremo l'analisi di alcuni film, dando una chiave di lettura post-razionalista al tema della perdita e del lutto della persona amata.

Come descritto nella prima parte, secondo Bowlby la costruzione del senso di sé è sempre connessa alla conoscenza che gli altri hanno di noi: viviamo in un mondo intersoggettivo nel quale possiamo riconoscerci soltanto in rapporto alle relazioni che stabiliamo con gli altri. Il senso di sé, lo specifico "significato personale", si costruisce a partire dai processi di attaccamento (Bowlby 1982,1989) nella prima infanzia, e si articola, nel progredire della vita adulta, in base alle modalità con cui si articolano rapporti interpersonali con figure affettivamente significative.

Secondo l'approccio sistemico processuale, "le relazioni sentimentali significative, acquisiscono la funzione autoreferenziale di confermare, stabilizzare ed eventualmente articolare ulteriormente il pattern di coerenza di significato personale strutturato fino a quel momento" (Guidano, 1992)

I rapporti di coppia, quando percepiti come unici ed esclusivi da un individuo, assumono un ruolo centrale per giungere a poter derivare in essi un senso di individualità ed unicità nel personale sentirsi nel mondo attraverso una "differenziazione attiva fra il proprio senso di soggettività e l'oggettività percepita nella prospettiva dell'altro" (1992).

Secondo Guidano, quindi, i legami affettivi hanno un ruolo chiave nel mantenimento dell'identità personale. La fase di formazione del legame affettivo, in un rapporto di coppia, rappresenta il momento in cui sin dai primi atti di relazione inizia il processo di co-costruzione dell'immagine del partner e dello spazio comune emotivo in cui si svolge l'esperienza immediata. Ognuno riconosce parti di sé e dell'altro in un fluire di stati emotivi che accadono in un ambito globale ed indifferenziato; questi sono gli aspetti immediati del coinvolgimento emotivo che intervengono nel processo di selezione reciproca (Dodet, 1992). Il grado della reciprocità emotiva che si crea appare strettamente correlato alla intensità della interdipendenza emotiva esperita nella relazione (Berscheid, 1983; Berscheid, Gangestad e Kulakowski, 1984; Kelly ed al., 1983); la qualità dipende invece dal tipo di negoziazione per il raggiungimento di un mutuo riconoscimento nel rapporto e quindi dall'insieme di strategie tese ad ottenere una risposta dal partner che sia confermate il proprio senso di sé nell'agire il personale stile affettivo (Guidano; Dodet, 1993).



La coppia si fonda su un processo di reciproca costruzione autoreferenziale dell'immagine dell'altro che possa essere in grado di rendere consistente il sé individuale; la percezione del partner, più che le sue caratteristiche attuali (Stenberg e Barnes, 1985), risulta quindi essere centrale nelle dinamiche di formazione, mantenimento e rottura del rapporto.

Trascorsa la prima fase durante la quale l'esperire immediato prevale nella percezione dell'esistenza e della viabilità del rapporto subentra nella seconda il bisogno di articolare in modo più netto la propria organizzazione di significato nella creazione di una nuova immagine cosciente di sé che tenga conto, in un continuum storico personale, della nuova relazione. Tale processo prende forma nell'atto del raccontarsi l'esperienza condivisa attribuendole così un significato comune che si articolerà in un tema di coppia che nel tempo garantirà la coerenza del sistema stesso andando anche a retroagire sui due sé individuali (Dodet, 1992). Il linguaggio rappresenta lo strumento con cui si giunge ad organizzare l'esperienza fino a renderla "realtà". L'uomo attraverso la capacità creativa del "pensiero narrativo" (Bruner, 1988) nell'atto di costruire storie articola il proprio significato spiegando l'esperienza immediata, quindi nel raccontarle e condividerle crea ambiti di significato comuni che assumono un ruolo fondante la relazione stessa (Dodet, 1992).

Il lutto e la perdita, in questo senso, rappresentano “un’esperienza di interruzione del senso di sé percepito dal soggetto” e “il processo di cordoglio raggiunge un termine solo quando il soggetto è diventato capace di riorganizzare il proprio senso di sé” (Guidano, 1987) .

### **Il lutto nella cinematografia**

Di seguito, analizzeremo 4 film in cui i protagonisti, ognuno a modo suo, affrontano la perdita della persona amata. L’evento-perdita li porta ad un percorso di sofferenza che assume caratteristiche assolutamente soggettive, dipendenti dalla struttura di personalità e dalla rilevanza simbolica della perdita. Vedremo come per i protagonisti dei film esaminati, la morte della figura significativa rappresenti un momento scompensante, che manda in crisi il loro funzionamento psicologico e li costringe ad una profonda ristrutturazione del proprio mondo interno.

#### **Solaris**

*Che si avverino i loro desideri, che possano crederci e che possano ridere delle loro passioni.*

*Infatti, ciò che chiamiamo passione in realtà non è energia spirituale,*

*ma solo attrito tra l’anima e il mondo esterno.*

*E, soprattutto, che possano credere in se stessi,*

*e che diventino indifesi come bambini,*

*perché la debolezza è potenza e la forza è niente.*

*Quando l'uomo nasce è debole e duttile, quando muore è forte e rigido.*

*Così come l'albero: mentre cresce è tenero e flessibile, quando è duro e secco, muore.*

*Rigidità e forza sono compagne della morte, debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza.*

*Ciò che si è irrigidito non vincerà. (A. Tarkovskij)*

Solaris di Tarkovskij (1972) è una splendida interpretazione che ci permette di leggere il profondo legame che intercorre tra i modelli di attaccamento e la relazione affettiva in età adulta. Il processo attraverso il quale viene elaborata la perdita della persona amata corrisponde ad un'occasione per il protagonista di comprensione dei propri vissuti e diventa il nucleo centrale della riorganizzazione della propria identità.

La trama: In un futuro imprecisato la razza umana viene a contatto con Solaris, uno strano pianeta ricoperto da un misterioso oceano gelatinoso dalla natura ancora incomprensibile all'uomo. Dopo tanti anni, però, l'esplorazione e lo studio di questo pianeta sono ad un punto morto: si suppone sia qualcosa di più di semplice materia, che sia cioè un'entità pensante, ma tutto si riduce a delle strane voci che girano da chi è stato nelle sue vicinanze.

Uno psicologo, Chris Kelvin, viene incaricato di andare sulla stazione spaziale che orbita intorno a Solaris e stabilire se è il caso di continuare le ricerche o prendere drastici provvedimenti. Al suo arrivo, però, Chris si accorge subito che nella stazione accadono cose strane: per esempio ci sono molte più persone di quante dovrebbero essercene. Chi sono? Da dove vengono? Perché uno scienziato si è suicidato in circostanze misteriose?

I problemi poi aumentano quando Chris si ritrova nella propria stanza una donna che assomiglia incredibilmente alla moglie morta suicida anni prima: è veramente lei o è un'allucinazione? In entrambi i casi, però, ritrovare una persona amata dopo tanto tempo confonderà Kelvin, rendendogli difficile prendere quelle decisioni drastiche che è venuto a prendere: il potere di Solaris sembra più forte della ragione umana.

Il film si apre con l'inquadratura di alghe e piante acquatiche che si muovono nella corrente. La camera scorre poi alla vegetazione sulla riva, dove scopre le gambe di un uomo e risale in alto fino al suo volto: è Chris Kelvin. Poi di nuovo, l'inquadratura delle alghe, la vegetazione, l'uomo e infine una serie di grandi e antichi tronchi d'albero. Si vede Chris muoversi verso la casa da dove il padre anziano lo chiama. Così inizia Solaris.

Chris Kelvin è uno psicologo a cui viene chiesto di scoprire cosa sta succedendo su Solaris, dove si stanno verificando degli strani episodi di suicidio da parte degli scienziati che stanno facendo ricerche sul pianeta.

In una scena successiva Chris sta per partire per la sua missione sulla stazione in orbita intorno a Solaris e brucia, davanti al padre, le foto della sua infanzia. Lo spessore simbolico di queste sequenze iniziali, racchiudono un antefatto che ritornerà poi nei ricordi di Chris.

Il protagonista, arrivato sul pianeta Solaris, si sveglia la mattina con accanto una donna che ha le sembianze e gli atteggiamenti di sua moglie Hari. Chris si rende conto che non si tratta di un sogno ma allo stesso tempo è consapevole che quella figura non può essere Hari, morta suicida dieci anni prima. Lo psicologo scopre che Solaris ha il potere magico di materializzare traumi, sogni, desideri e timori più reconditi: la parte più intima dell'interiorità. Spaventato da quell'inquietante presenza, Chris convince la moglie-clone ad entrare in un razzo, spedendola in orbita. Quando il protagonista ritrova il clone della moglie scomparsa, infatti, il suo problema di fondo è come sbarazzarsene. Non si materializza tanto il suo desiderio quanto il suo senso di colpa derivato dal suicidio della moglie, tema per lui non elaborato completamente. Nonostante il tentativo di annientamento del clone, la notte successiva si presenta una nuova Hari, inconsapevole degli eventi del giorno prima, ma questa volta Chris riesce a mantenere la calma, accettando la sua presenza e assecondandola; al risveglio però, quando lui abbandona di nascosto la stanza lasciandola sola, lei improvvisamente sfonda a mani nude la porta metallica, raggiungendolo. La ragazza, ricoperta del proprio sangue, sviene, ma le ferite dovute allo sforzo sembrano guarire all'istante. Lei stessa non si è resa conto di nulla, ma confessa la strana impossibilità ad allontanarsi dall'uomo senza venir assalita da un panico incontrollabile. Gli "ospiti", vengono creati dall'entità senziente di Solaris attingendo ai ricordi e ai pensieri più intimi dei terrestri durante il sonno; tali esseri sembrano composti non da atomi bensì da neutrini, resi stabili da un campo magnetico creato dall'oceano del pianeta. Questa struttura dona loro una forza sovrumana e un'eccezionale capacità di guarigione. Questo, unito al loro immancabile ricomparire anche una volta allontanati a forza, li rende di fatto immortali e sembra quindi impossibile liberarsi da queste presenze al contempo misteriose ed inquietanti nate dal profondo della mente.

Ciò che rende Solaris così emozionante è il fatto che ci presenta, potenzialmente, la tragica posizione della moglie di Chris, consapevole di non avere più una sua consistenza, una sua esistenza autonoma. In una scena bellissima i due guardano insieme un video di Chris da piccolo. Riemerge l'immagine di un fuoco, apparso all'inizio del film, della neve, del padre e della madre: una donna con la pelliccia bianca, inquietantemente triste e misteriosa. Cosa può essere intollerabile per Chris da giustificare la rimozione di quei ricordi? La spiegazione arriva attraverso le parole di Hari che si guarda allo specchio e dice: "è strano, io non so, non ricordo niente di me. Se chiudo gli

occhi non riesco a ricordare neanche la mia faccia. Quella donna, con la pelliccia bianca me la ricordo: ecco chi mi odiava”. Chris le risponde che è impossibile, perché la madre è morta quando lui era piccolo, quindi molti anni prima che i due innamorati si conoscessero. Hari controbatte dicendo che si ricorda benissimo di essere stata cacciata via da quella donna e di essersene andata per questo motivo.

In questa scena si condensa, a mio parere, il nucleo fondamentale del film: nella mente di Chris le figure di Hari e della madre sono confuse e in un certo senso sovrapposte. La madre, e il suo rapporto con Chris, di cui non sappiamo nulla, ci viene svelato solo da quelle poche scene, come un flash sui ricordi dell’infanzia. Una donna bella, a tratti seducente, ma inquietante: lo sguardo freddo, la pelliccia bianca che la rende inviolabile, la sigaretta che regge tra le labbra chiuse in un atteggiamento sprezzante. Una madre distanziante, fredda come la neve che invade la scena, che ci trasmette una sensazione di angoscia e di perdita. Ma quello che più ci emoziona è come viene rappresentata qui la persona amata e poi perduta: non per come è veramente ma per come è immaginata dall’altro, in termini autoreferenziali. Nel film, la moglie-clone ha dei vuoti di memoria in quanto sa solo le cose che il marito sa di lei. Lei non è che la rappresentazione di come Chris la vedeva e l’amore che lei prova per lui è espresso dai disperati tentativi di lei di eliminarsi (ingoiando veleno e così via) per togliersi di mezzo poiché capisce che è quello che lui vuole. Il tema di fondo è che è relativamente semplice sbarazzarsi di una persona in carne ed ossa, ma liberarsi di un’immagine, l’immagine che si aveva di quella persona e che sosteneva il proprio senso di sé, è molto più difficile. Questa immagine si appiccica addosso come una sorta di ombra. La donna, clone della moglie, non esiste. È la semplice materializzazione dell’immaginazione di Chris, come a dire che in una relazione l’altro di per sé non conta, quello che conta è come ci fa sentire, quello che conta è quella parte dell’altro che è entrata a far parte della nostra identità.

Ma di tutto il film una scena, la più celebre, riassume l’intero pensiero di Tarkovskij e il senso stesso di *Solaris*. Definita “la scena della levitazione”, sfrutta l’escamotage fantascientifico di un breve momento di microgravità dovuto alle manovre automatiche di riassetto della stazione per riassumere in una scena, fatta solo d’immagini e musica, tutta la riflessione di Tarkovskij. Nella biblioteca della stazione, Chris e Hari si abbracciano stancamente levitando in assenza di gravità, sullo sfondo il quadro *Cacciatori nella neve* di Bruegel su cui insiste più volte la cinepresa, accostandolo allo spezzone della registrazione video della famiglia di Chris sulla neve e la musica struggente di Johann Sebastian Bach. Una scena fatta di immagini potenti, su tutte quella del quadro di Bruegel. Tantissimi significati di difficile interpretazione, ma godibili anche solo per il loro

impatto estetico, tale da suggestionare lo spettatore. Immagini e musica che però hanno, appunto, un significato che lascia aperte tantissime interpretazioni sull'enigma di *Solaris*. Tra le più complesse interpretazioni c'è quella di Julia Shpinitzkaya, che si concentra sul doppio refrain del pezzo di Bach e del quadro di Bruegel. Il preludio per organo ricorre quattro volte nel film: nei titoli di testa, bianchi su sfondo nero; mentre Chris e Hari guardano il vecchio video di famiglia sulla neve; nella scena della levitazione in biblioteca, appunto; e nel finale. “Bach e Bruegel sono la memoria del passato, ma appartengono anche alla memoria di Chris e corrispondono ai suoi video, una rappresentazione della sua memoria. Tutti i leit-motiv del film — i ‘Cacciatori’, Bach, la neve e l’acqua che scorre, la madre, la casa — sono paradigmi personali della memoria, i codici per leggere Chris Kelvin, e *Solaris* li legge di conseguenza”. Per la Shpinitzkaya, la levitazione sarebbe in Tarkovskij la metafora dell’amore: un amore che si libra fisicamente nell’aria, libero dai vincoli terreni, a suggerirne anzi la componente ultraterrena, dal momento che la possibilità di volare è quanto di più inumano possa sembrarci. Il quadro di Bruegel appare successivamente in una sequenza onirica di Chris, nella quale compare alle spalle della giovane madre sognata dal protagonista. Nel sogno di Chris, madre e figlio si parlano, un dialogo che sembra in realtà un monologo: “Sai mamma, sono molto imbarazzato, non capisco perché...non ricordo affatto la tua faccia...”. La madre: “Hai un brutto aspetto...sei felice?” e Chris: “Sai, oggi è assurdo parlare di felicità...mi sento molto solo”. A seguito di questo sogno Chris ha una febbre delirante, durante la quale sogna la casa della sua infanzia e sua madre, confondendola ancora una volta con la figura di Hari, che si prende cura di lui. Una volta guarito, Chris apprende che Hari si è sottoposta volontariamente all'annichilimento, lasciandogli un biglietto nel quale lo prega di accettare la sua decisione, presa per liberare entrambi da un sogno impossibile. E' solo accettando il suo passato nell'amore che prova ancora per Hari che Chris ha ritrovato sé stesso, il suo legame con l'emozione, con i genitori, di cui era completamente privo prima del viaggio. Tramite questa esperienza egli è consapevole dei propri sentimenti, dei propri ricordi e delle proprie colpe e può finalmente superarli. Una sorta di purificazione del senso di colpa che in Chris era rimasto bloccato dopo il suicidio della moglie. Solo con l'annullamento del senso di colpa la donna smette di esistere.

Nell'ultima sequenza del film, Chris ritorna a casa e si inginocchia davanti al padre. Una sorta di riconciliazione con la propria vita e con le proprie radici in cui Tarkovskij concentra la sua interpretazione rispetto all'enigma della vita: la ragione non serve se non comprendiamo il mondo — e l'universo — anche col cuore.

Solaris è un film complesso, difficile, denso di elementi simbolici, soluzioni visive e sonore volte ad esprimere il racconto come un viaggio dentro la coscienza. Scelta ovviamente legata al fatto che i protagonisti vedono materializzarsi le persone del loro inconscio. Il cervello è come il pianeta Solaris, una compresenza di stati e di tempi. Il film è infatti un immenso non-luogo come una mente, in cui si riscontra la presenza rilevante di implicazioni psicologiche e filosofiche dietro l'apparenza della trama. È stato definito come "un film sulla compresenza dei tempi". Un film quindi in cui trionfa il concetto di "durata" di Bergson, per il quale il tempo della psiche è fatto di momenti irripetibili, per cui ogni ricerca del tempo perduto è destinata, in quanto tale, al fallimento o a ri-creare gli avvenimenti stessi. Certi momenti fondamentali dell'esistenza di Chris sembrano essere sempre presenti ma allo stesso tempo sono diversi rispetto a come li avevamo visti in precedenza. Queste semplici soluzioni sono un tentativo di correre dentro all'immagine come dentro a un cervello. I ricordi non appaiono insomma sempre nello stesso modo, come la stessa immagine con il passare del tempo non ci appare più avere il significato che aveva inizialmente. Le inquadrature, gli ambienti e le situazioni sembrano ripetersi spesso. Anche l'epilogo è una ripetizione del prologo. Questo rende impossibile stabilire un confine netto tra ciò che è proiezione della mente e ciò che è realtà. Appunto perché forse è impossibile scindere la visione che abbiamo della realtà dai tormenti della nostra coscienza e dal potere dell'inconscio. Nel film quindi si sovrappongono due dimensioni spazio-temporali, ciascuna con la propria caratterizzazione scenografica, emozionale e simbolica. La dissoluzione del confine tra queste due realtà esplode nell'epilogo di sconvolgente efficacia metaforica.

Al di là delle soluzioni visive e dell'attenzione al significato soggettivo e universale delle immagini, quali sono i punti fondamentali che tocca la riflessione del film? Sono essenziali la complementarità tra passato e presente, l'attaccamento che ne consegue, l'impossibilità per l'essere umano di sciogliere razionalmente il nodo dell'esistenza e il ruolo importante dell'amore nella vita dell'uomo. Nessun viaggio spaziale potrà mai soddisfare l'individuo e lenire i suoi tormenti esistenziali. In un mondo dominato dalla razionalità e privo di aperture al mistero dell'esistenza l'apparizione di fantasmi così radicati nell'animo umano non può che essere sconvolgente. Chris è l'unico che riesce a comprendere che la salvezza per l'individuo è da ritrovarsi in una nuova prospettiva, un nuovo approccio che tenga conto della crescita interiore. Il film invita a riflettere su un processo emotivo in continua mutazione ma soprattutto ci trasmette il potere di un ricordo e la disperazione di una separazione.

Solaris offre un'analisi estremamente profonda sulla introspezione necessaria a comprendere la condizione umana. Il regista offre una visione assolutamente circolare: il film termina esattamente dove è iniziato. Il casolare di campagna con il paesaggio lacustre e la austera figura del padre di Chris fanno da cornice e da protagonista del finale. La realtà e la memoria si fondono in un qualcosa di straordinariamente palpabile e nello stesso tempo incomprensibile senza la accettazione di una entità superiore, l'oceano di Solaris dove naufraga definitivamente la coscienza del protagonista e in ultima analisi dell'uomo.

### **La donna che visse due volte**

*“Da soli si può andare in giro, in due si va sempre da qualche parte.”(Madeleine)*

“Le emozioni più intense e disgreganti che si possono esperire in un ciclo di vita sono quelle che si producono nel corso della formazione, del mantenimento e della rottura di una relazione.” (Guidano, 1988).

La morte della persona amata, implica un distacco fisico dalla persona e una riorganizzazione di sé stessi perché si deve togliere “quel pezzo” dalla propria vita e rielaborare la propria immagine di sé senza l'altro. In un lutto elaborato senza complicazioni, l'immagine dell'altro, che è entrata a far parte di noi, è un ricordo: non cambia, anzi, spesso è “amplificata, intensificata” e viene assolutizzata (Guidano, 2008).

Nel film *La donna che visse due volte* (1962) di Alfred Hitchcock, a mio parere, è bene evidente questo processo di assolutizzazione dell'immagine dell'altro dopo la perdita.

La trama. La storia si divide in due parti. La prima parte racconta di Scottie (James Stewart), un poliziotto in pensione a causa della sua fobia per il vuoto. Elster, un suo vecchio amico, lo assume per sorvegliare la moglie Madeleine (Kim Novak) che da un po' di tempo manifesta comportamenti strani che la portano ad imitare le vesti di un'antica antenata morta suicida. Scottie, dopo aver salvato una prima volta la donna da un tentato annegamento ed essersi innamorato di lei, non riesce a salvarla quando, inghiottita dai fantasmi del passato, decide di suicidarsi gettandosi da una torre. Scottie, infatti, frenato dalle vertigini, non è riuscito a salire in cima alla torre e, assalito dai sensi di colpa, fugge. Nella seconda parte, Scottie, sebbene assolto dal tribunale, cade in una profonda depressione. Dopo qualche tempo, ossessionato dal ricordo di Madeleine, Scottie crede di riconoscere in Judy, una scaltra ragazza dai capelli scuri, la diafana e nobile Madeleine e decide di avvicinarla. Judy in realtà è proprio Madeleine. Complice del piano uxoricida di Elster, infatti, Judy si era finta Madeleine ma, innamoratasi davvero di Scottie, decide di tentare l'avventura. Scottie in realtà ama in lei solo la somiglianza con la donna morta e comincia a trasformarla in lei,

facendola vestire, truccare, pettinare come l'altra. Judy, pur consapevole del gioco perverso accetta di lasciarsi trasformare per la seconda volta in Madeleine, per amore. Ma un gioiello antico, indossato per sbaglio, fa scoprire la verità a Scottie che decide di riportare la donna sul luogo del delitto. Salgono insieme in cima alla torre ma qui l'arrivo inaspettato di una suora terrorizza la fragile e disperata Judy che si getta nel vuoto.

“Vertigo”, titolo originale e, secondo me, più rappresentativo del senso del film, è la storia di due persone che, ognuna a modo suo, si innamorano dell'immagine dell'altro. Per tutti e due, Madeleine e Scottie, l'immagine prevale sulla realtà.

Nella prima parte del film viene presentata la formazione del legame tra i due. Scottie all'inizio ci appare come un duro, uno scapolo impenitente, uno che domina assolutamente le emozioni e riesce a mantenere il controllo di sé anche di fronte ad un inseguimento molto pericoloso in cima ad un grattacielo. Ma, proprio a seguito di quell'incidente, in cui si ritrova sospeso nel vuoto, sviluppa una sintomatologia acrofobica. Quando viene ingaggiato dall'amico per seguire la moglie Madeleine, Scottie sembra totalmente perdere il controllo di sé e si innamora di Madeleine appena la vede. Un'attivazione emotiva immediata, un colpo di fulmine che trascende la cognizione. Al ristorante vediamo come Scottie guarda per la prima volta la donna: splendida e assente, mantata di verde (“il colore del mistero”, secondo Hitchcock). La donna è misteriosa ma allo stesso tempo appare assolutamente fragile e vulnerabile perché “posseduta” dallo spirito di Carlotta Valdes, la donna dipinta nel quadro davanti al quale Madeleine siede per ore. Scottie è assolutamente dominato dall'idea della femme fatale e allo stesso tempo sviluppa nei suoi confronti una sorta di desiderio di protezione che culmina con il buttarsi in acqua per salvarla quando lei tenta il suicidio cercando di annegare. Dopo questo salvataggio i due si innamorano perdutamente. Ma Madeleine, convinta che il suo destino sia legato a quello di Carlotta Valdes, suicidatasi lanciandosi da una torre, tenta nuovamente di togliersi la vita salendo sulla torre. Stavolta Scottie, a causa della sua fobia, non riesce a salire fino in cima alla torre per salvarla. La donna si lancia nel vuoto e muore, lasciando Scottie impietrito.

La prima parte del film, terminata con il suicidio di Madeleine, poteva essere molto più sconvolgente perché, pur essendoci una perdita terribile, l'ideale dell'altro sopravvive proprio a causa di questa perdita. Scottie è solo, stordito, distrutto, non riesce a dimenticarla e vaga per la città in cerca di una donna simile, che assomigli a lei. In ogni donna che vede, gli sembra di scorgere l'immagine della donna perduta fino a quando vede lei: Judy. La ragazza ha il volto di Madeleine, si comporta come Madeleine (infatti, è Madeleine). Nella scena del ristorante, vediamo i



due al primo appuntamento ma Scottie è troppo imbarazzato, ha paura di guardarla in faccia, è come se riconoscesse che la materia dei suoi sogni è per lui ancora più concreta della realtà della donna che ha alle sue spalle. L'inquadratura di Kim Novak di profilo è forse la sequenza chiave di tutto il film, qui cogliamo i dettagli di Judy in tutta la sua tragica tensione. Il volto di Judy ci sempre è mostrato per metà: un soggetto è sempre qualcosa di parziale, un volto, qualcosa di visibile, oltre c'è il vuoto, il nulla. E quel nulla è colmato dalle fantasie di Scottie su di lei. Solo vedendo quello che manca nella realtà, solo così si può scorgere la soggettività che ognuno mette nell'Altro. Ma la donna ancora non corrisponde esattamente alla donna scomparsa: Scottie deve renderla identica. La fa vestire come lei, pettinare come lei, truccare come lei. Finché Judy diventa Madeleine: l'amore perduto, costruito sul ricordo di una donna che non è mai esistita veramente. E quando Judy entra nella stanza con il vestito di Madeleine, truccata e pettinata come lei, per Scottie è come una fantasia che si avvera. Come se per poterla avere, per poter desiderare di avere con lei un rapporto, per poterla amare ancora, Scottie dovesse trasformandola in quell'immagine assolutizzata nella sua mente. Scottie non è in realtà attratto da lei, ma dall'intero atto della sua ricostruzione. Scottie la vede, attorniata da un alone quasi etereo, si guarda intorno, verifica che le coordinate di quell'immagine ci siano tutte, e a quel punto, quando la realtà aderisce completamente alla sua fantasia, può finalmente baciarla.

Il fascino di questo film, secondo me, risiede proprio nella lettura dell'amore tra i due: ognuno diventa il meccanismo di mantenimento dell'identità dell'altro. Judy ama e vorrebbe essere amata «per quella che sono, per me stessa, dimenticando l'altra e dimenticando il passato». Ma alla fine si rassegna ad aderire a quell'immagine in cui Scottie vuole tramutarla, si lascia trasformare in un'altra per amore, negando se stessa. Scottie invece ama una donna che non esiste.

Scottie non si rassegna alla perdita di Madeleine e cerca a qualsiasi costo di riprodurre quell'immagine pur di tornare ad amare, Judy desidera corrispondere a quell'immagine pur di essere amata: un processo di reciproca costruzione autoreferenziale dell'immagine dell'altro che è in grado di rendere consistente il sé individuale; la percezione dell'altro, più delle sue caratteristiche reali, risulta quindi essere centrale nelle dinamiche della loro relazione. L'identità, nei protagonisti del film dunque, sembra non essere mai una soltanto: l'identità è molteplice e cangiante secondo le persone con cui si interagisce, dialettica e riflessa nello sguardo dell'Altro.

### **Film Blu**

*“Adesso so che farò una sola cosa: niente. Non voglio più né proprietà né ricordi. Amici amore o legami : sono tutte trappole.” (Julie)*

Ma cosa accade se, quando si perde la persona amata, qualcosa ci obbliga a dover rimettere mano a quell'immagine oggettiva ed assoluta che si aveva del partner?

È quello che succede in *Film Blu* (1993) di Kieslowski.

La trama. Julie (Juliette Binoche), una donna felicemente sposata, perde il marito e la figlia in un incidente d'auto dal quale lei riesce a salvarsi. Il dolore per la perdita è enorme e l'annienta, spingendola a tentare il suicidio senza successo. Julie si rinchioda in un isolamento fisico e mentale, nel tentativo di liberarsi dai suoi dolorosi ricordi e decide di iniziare una nuova vita, lasciandosi deliberatamente alle spalle tutto ciò che la lega al passato. Rifiuta tutto e tutti: le lacrime, il dolore, la compagnia; getta via la partitura che insieme al marito stava componendo per un concerto dedicato all'Europa unita, e si isola in un appartamento di Parigi, lontana dal suo mondo e da tutti gli affetti; rifiuta anche l'aiuto di Olivier, assistente e amico del marito, segretamente innamorato di lei. Nonostante il suo desiderio di confondersi col nulla, il semplice fatto di esistere, la costringe a confrontarsi con la vita e con il suo passato. Il destino, farà però in modo che Julie scopra la verità sul marito: attraverso un servizio alla TV, la donna viene a conoscenza del fatto che il marito aveva un'amante, Sandrine, in attesa di un bambino che l'uomo non conoscerà mai. Con l'aiuto di Olivier, Julie trova la sua musica, riuscendo così a completare il "Concerto per l'Europa" iniziato dal marito, giungendo anche a scegliere il canto per il coro. Il film si chiude con l'immagine di Julie tra le braccia di Olivier mentre sullo sfondo la musica composta dai due inneggia alla vita.

In questa opera Kieslowski spiega magistralmente il processo di elaborazione del lutto in un'ottica di distruzione e annientamento prima e di rinascita e ritorno alla vita poi. Questo film si affaccia sull'interiorità umana con uno sguardo nuovo, di sconfinata compassione; attraverso un uso fortemente semantico di elementi quali la musica e il colore il regista ha saputo cogliere e sondare con grande profondità e raffinatezza l'intimo itinerario di una coscienza che dal desiderio di morte muove verso quello di vita. Si tratta di una delle analisi più profonde e affascinanti dell'interiorità umana che il cinema ci ha regalato.

Il tema conduttore di *Film blu* è quello della libertà. Attraverso la storia di Julie, personaggio praticamente unico ed incontrastato dell'opera, Kieslowski ci illustra un percorso verso la libertà, ma non tanto una libertà fisica quanto interiore. La perdita della figlia e del marito in un incidente stradale conducono la protagonista ad una sorta di annientamento di se stessa attraverso l'anestesia del sentimento e dell'emozione, passando per l'abbandono e la distruzione di tutto ciò che ricorda il passato. La libertà coincide con il dover chiudere ogni sorta di rapporto con il passato per poter ricominciare da zero, dal nulla. Si tratta di un passaggio necessario dettato dal bisogno estremo di

difendersi dalle proprie ferite laceranti (così come simbolicamente mostrato nella scena in cui Julie si lacera volontariamente le mani). Questo "suicidio simbolico" che apre la vicenda e caratterizza buona parte del film, costituisce il punto di partenza del percorso verso una nuova vita, verso la liberazione dal sentimento di oppressione e solitudine che attanagliano Julie e che le impediscono di vivere e di reagire.

Julie sembra inizialmente negare ciò che è successo nella convinzione che solo liberandosi dai suoi dolorosi ricordi, solo negandosi ogni sentimento che sia amore, odio, dolore, rabbia, o compassione, riuscirà a ritornare a vivere.

Per cinque volte la scena si oscura brevemente, come a voler sottolineare i momenti di svolta nel percorso di elaborazione interiore di Julie e ad evidenziare il ritiro in sé stessa ogni volta che le si chiede di decidere se entrare in relazione con gli altri.

La prima scena quando Julie, seduta sul patio dell'ospedale riceve la visita di una giornalista. In un atteggiamento di totale chiusura verso il mondo, Julie, alla giornalista che le chiede dove si trova lo spartito composto dal marito per il "Concerto per l'Europa", risponde: "Non esiste". In questa scena ci viene anche dato il primo indizio per leggere la personalità di Julie. La giornalista le chiede se era lei a comporre la musica del marito. Julie non risponde. Scopriremo nelle scene successive che è proprio così. Julie componeva la musica del marito. Questo elemento ci permette in qualche modo di entrare nella struttura di personalità di Julie e in ciò che rappresentava per lei la relazione con il marito in uno spirito di abnegazione di se stessa e una difesa ad oltranza dell'immagine del marito come sostegno al senso di sé. Ogni atto di Julie è votato a eliminare il suo trascorso di madre e moglie, convinta che sia meglio continuare a evitare accuratamente le "trappole" che minano la sua libertà.

Un'altra scena chiave quando Julie ritrova nella borsa la caramella della sua bambina: anziché preservare gelosamente il ricordo della sua pargola defunta, la divora nevroticamente, non già per assaporarne il ricordo ma quasi come a cancellarne il ricordo stesso. Come per recuperare il controllo di sé Julie chiama Olivier, che sa essere innamorato segretamente di lei da anni:

-Pronto...Sono Julie. Volevo chiederle... Lei mi ama?

-Sì.

-Da molto?

-Da quando ho cominciato a lavorare con Patrice.

-Lei pensa che io sia meravigliosa?

-Sì.

-Affascinante?

-Sì.

-Pensa a me? Sente nostalgia per me?

-Sì...

-Venga qui, per favore.

-Adesso?

-Sì, adesso.

Ma dopo aver passato la notte con l'uomo, lo liquida la mattina successiva dicendogli: "Sono una donna come tante...non le mancherò". Julie si nega l'amore, transita attraverso un dolore asciutto ed estremo e si convince che per ricominciare sia necessario annullare le memorie passate e che l'unico mezzo per redimersi dal dolore sia abdicare all'oggetto della sofferenza e controllare il flusso delle emozioni. Quando il ragazzo che aveva assistito all'incidente le riporta la catenina del marito, Julie non la prende e gliela regala e poi scoppia in una risata dissacrante all'ascolto della testimonianza del ragazzo che aveva involontariamente assistito all'agonia del marito ("Stava raccontando una barzelletta"): tutto in lei sembra volto alla contaminazione e alla vaporizzazione della sua esistenza pre-incidente e che la spingerà a distruggere l'opera ultima di suo marito.

L'immagine si oscura ancora quando la vicina in piscina le chiede se sta piangendo. Nella sequenza prima, una splendida sequenza, la donna tornata a casa trova sul pavimento dei topini appena nati che si agitano intorno alla madre. L'immagine la terrorizza, tanto da tenerla lontana per giorni dalla stanza dove giacciono i topi. Successivamente Julie si farà prestare il gatto dal vicino di casa per liberarlo nell'appartamento affinché elimini i topi. A seguito di quell'episodio Julie si ritrova a vivere un'oscillazione di rabbia e colpa. Rabbia perché quell'immagine con i topi e la madre è un confronto eccessivo con la vita, in tutta la sua brutale insignificanza. Colpa per aver annientato quelle vite appena venute al mondo.

Ma questo rappresenta il primo passo di Julie verso il rientro alla vita, consacrato dall'ultimo atto di una ricostruzione di sé: Julie scopre dalla televisione che il marito aveva un'amante. Sembra negare questo pensiero inizialmente ma poi si ritrova a chiedere ad Olivier se il marito aveva davvero una relazione con un'altra. La scena si oscura ancora una volta: Julie scopre che suo marito non era la persona che lei pensava che fosse. La tradiva e aveva un'amante incinta. In quel momento di fronte alla schiacciante verità Julie si trova ad affrontare il tipo di perdita più terribile. Si disintegrano tutte le coordinate della realtà. Ma è da qui che riparte la ricostruzione di sé. La verità la obbliga ad un reframing dell'immagine del marito e, di conseguenza, alla rielaborazione

dell'immagine di sè stessa. Alla luce di questa nuova rivelazione Julie si vede costretta a riaffacciarsi in quel suo mondo che tanto aveva fatto per allontanare e ritornare pian piano alla vita, riappropriandosi finalmente della sua personale identità un tempo confusa e nascosta dietro quella di Patrice.

Questa nuova consapevolezza la renderà finalmente libera. La stessa libertà simboleggiata dal blu che rappresenta la svolta di Julie dalla sofferenza e passività all'agire. Il film allude spesso al colore del suo titolo. Le scene sono dominate dal colore blu: il blu della piscina in cui Julie si tuffa; il blu dei riflessi che si compongono sul viso; il blu di un lampadario, unico oggetto di memoria cui Julie non rinuncia; il blu dello sfondo che chiude il film. La chiave di questo film, dunque, sta proprio nel colore blu del suo titolo, che Kieślowski stesso ha detto non dover essere associato alla libertà intesa come libertà della vita stessa. Il grande lavoro di Kieślowski, non è stato solo quello di offrirci, attraverso il suo film, un ritratto particolareggiato di un animo umano devastato dal dolore, ma, soprattutto, quello di esprimerlo sfruttando al massimo e nella loro completezza le potenzialità che offre il cinema. Attraverso un uso sapiente della fotografia, di soggettive e, soprattutto, di filtri blu, Kieślowski non crea soltanto un film dove la storia ha un forte impatto emotivo, ma un film dove è anche lo stesso impatto visivo a creare emozioni.

L'armonia cromatico-sonora accompagna il cambiamento di ritmo del film, che all'improvviso subisce un accelerazione temporale, la scansione degli eventi diventa affannosa, scompare la ciclicità dei gesti e la sospensione del tempo, i filtri gialli invadono le sequenze per rappresentare la nascita di una nuova soggettività. Il passato di Julie torna, simboleggiato dall'incontro con l'amante del marito, ma per scomparire per sempre. Julie chiama nuovamente Olivier e insieme ricominciano a scrivere lo spartito iniziato da Patrice. Ma stavolta è diverso: Olivier non vuole appropriarsi della musica scritta da lei. Quando lei lo chiama, per dirgli di aver completato l'opera, lui risponde " Non verrò a prendere la partitura, questa musica può essere la mia musica, un po' rozza e pesante forse, ma è la MIA musica...o la sua, ma in questo caso bisognerà dirlo." È come un secondo reframing per Julie: sentirsi accettata per quella che è, non per quello che mostra. Mentre i corpi di Julie e Olivier si uniscono, scorrono le note del concerto per l'Europa unita, insieme ai versi di San Paolo, che danno il senso del percorso interiore compiuto da Julie (che riesce a essere davvero libera grazie a una scelta d'amore) e concludono il film con grande poesia: "Ora perdurano Fede, Speranza e Amore...ma dei tre il più grande è l'Amore", rappresentando il ritorno alla luce di una donna colpita nei suoi affetti, suggerisce la possibilità di svelare il mistero della vita attraverso il mistero dell'amore. Solo accettando le perdite nella consapevolezza di trovare ciò che si è perso a un livello

più alto si può compiere quel processo creativo che porta a superare e a trasformare le proprie ferite. Nella scena finale, bellissima, Julie sta dietro un vetro. E finalmente piange. Rimette insieme le coordinate che le permettono di nuovo di dare senso alla realtà. Il vetro rappresenta il distacco di Julie dal dolore. Mentre le note del coro inneggiano: “Se anche avessi il dono della profezia e della conoscenza...se non avessi l'amore, non sarei nulla”. Lacrime liberatorie attraverso le quali la protagonista sembra dire: ora posso vivere il lutto perché non mi tocca più.

### **Caos calmo**

*"...Non sto seduto qui tutto il giorno, mi muovo...". (Pietro)*

Accettare la perdita come definitiva e arrivare a una propria ridefinizione di sé sembrano essere gli elementi indispensabili affinché il lutto abbia un decorso favorevole: il superstite deve cambiare l'immagine di sé e della sua vita, deve demolire a poco a poco quegli schemi di comportamento che erano indirizzati alla persona morta, deve ridefinire se stesso. Finché non si arriva a questa ridefinizione non si possono fare progetti per il futuro. Quello che si richiede è pertanto anche un atto cognitivo, non solo emotivo: attuare un processo di “presa d’atto”, di costruzione di nuovi schemi rappresentativi interni, che ovviamente richiede del tempo.

Questo tempo, può essere soggettivamente impiegato: l'unicità dell'essere umano rende ogni evento straordinario ed unico perché filtrato attraverso gli occhi della propria soggettività, una realtà costruita dalla propria irripetibile individualità.

In *Caos calmo* (2008) di Antonello Grimaldi, il protagonista, Pietro, impiega quel tempo nell'attesa. Un'attesa che sembra vuota ed immobile: in quell'attesa nulla sembra cambiato, ma tutto è stato rimesso in gioco.

La trama. Pietro (Nanni Moretti) è un manager di successo a cui un giorno, improvvisamente per una caduta in terrazzo, muore la moglie Lara, mentre lui si trova in spiaggia con lo scanzonato fratello Carlo e, sempre accidentalmente, si ritrova a salvare una donna da un possibile annegamento. Quando arriva a casa, la tragedia è avvenuta e lo scopre per voce della figlia di sei anni, Claudia. La ripresa del lavoro, che attraversa una delicata stagione di fusioni e di perdite, gli è difficile, si sente come estraniato, privo di interesse. Accompagna la figlia Claudia al primo giorno di scuola elementare e da lì, tutti i giorni fino a Natale, si siederà sulla panchina di fronte alla scuola ad aspettare.

*Caos calmo* è dunque la storia dell'elaborazione di un lutto che avviene nello spazio improvvisato dell'attesa. Lo spunto per ritrovare sé stesso, per scoprire la sua identità di uomo e di

padre glielo offre la morte della moglie, forse mai amata, e la mancanza assoluta di dolore, che lui avverte, per la sua perdita.

Dopo la scomparsa della moglie, Pietro accompagna la figlia a scuola e le promette che, all'uscita, sarà ancora lì ad aspettarla. Lì inizia la sua elaborazione: seduto su una panchina, fermo ad osservare. In quest'attesa, dentro giornate apparentemente tutte uguali, Pietro non è però un soggetto passivo, non assistiamo alla sua deriva malinconica; al contrario, sembra più attivo che mai. Organizza tacitamente il suo spazio-panchina come un luogo attivo di incontri, reincontri, sguardi, amicizie, pensieri, decisioni. Sono gli altri ad andare da lui per parlare di affari (i colleghi), di drammi personali (la cognata), di chiarimenti e scoperte (il fratello, la donna dall'annegamento casualmente ritrovata). Un piccolo mondo privato si sposta, si trasferisce dalle abitazioni e dagli uffici al piccolo parco con bar davanti alla scuola, uno spazio che via via Pietro abita e governa e adatta a sé. Si sottrae alle memorie e alle consapevolezza troppo dolorose, ma non evita, non può evitare quello accade, nell'attesa, in lui.

Su quella panchina inizia il suo percorso interiore, la ricostruzione di sé, apparentemente controllata. Pietro sembra escludere qualsiasi emozione che percepisce come contraddittoria, come se il pensiero razionale fosse l'unico modo per comprendere la realtà. Inizia a stilare la lista delle compagnie aeree con cui ha volato, vuole sapere quali sono le finestre della classe della figlia, per poter tenere tutto strettamente sotto controllo, in una ruminazione quasi ossessiva. Ci dà l'idea che questi atteggiamenti ossessivi gli vadano a modulare il senso di colpa che lui avverte affiorare di fronte a quanto accaduto: lui non c'era quando la moglie è caduta e non era accanto a sua figlia in un momento così terribile. Mentre i suoi amici, colleghi e parenti, si alternano accanto a lui sulla panchina, Pietro continua ossessivamente le sue liste: "Le case in cui ho vissuto: Via Bruno Buozzi, 341, Via Chiana 22, Via Valla 37..." .

La cognata, sorella della moglie, (che si scopre essere stata la sua ex fidanzata prima di Lara), gli rivela su quella panchina che Lara stava male e che andava da una maga che le aveva predetto che sarebbe morta senza un uomo accanto. "È certo, io non mi sono mai accorto che mia moglie stava male!! Ci ho vissuto 12 anni ma non me ne sono mai accorto??" risponde sarcasticamente alla cognata. Ma in lui, si inizia a fare spazio l'idea che qualcosa gli è sempre sfuggito. È come se Pietro, in quel momento dovesse fare i conti con il cambiamento dell'immagine di sua moglie e, di riflesso, dovesse a quel punto cambiare l'idea di sé. Nuovamente, inizia a fare la lista de "Le cose che non sapevo di Lara: andava da una maga, perché stava male; aveva parecchi soldi sul conto corrente; raccontava sempre tutto alla sorella...(...) e poi si scriveva mail con un certo

gianni.orzan...che, guarda caso, è quello che scrive le favole che piacciono tanto a nostra figlia..e quindi ora mi metto a leggere che cazzo si scrivevano quei due”. Seduto davanti al computer, Pietro si trova di fronte ad un dilemma: invece di leggerle, cancella tutte le mail, perché “non è il dubbio, ma la certezza che fa diventare pazzi” (Musil).

“Non sono sconvolto, non sto male...Carlo, io non sto soffrendo.” “Allora perché stai qui?” “Ci sto bene”. Così risponde al fratello sulla panchina. Il fratello gli fa notare che la figlia potrebbe risentire di questo atteggiamento di chiusura e negazione delle emozioni, Pietro risponde che Claudia non ha mai momenti di tristezza, è sempre controllata. “Come te” risponde Carlo. “...ma questo è un equilibrio molto fragile”. E infatti, nella scena successiva Pietro si reca ad una riunione “sulla perdita e la separazione”. Quando la psicologa affronta il tema del lutto, spiega che le emozioni che si provano vengono trasmesse ai figli, specificando che ciò che trasmettiamo non è ciò che ci sforziamo di provare, ma ciò che proviamo veramente. Pietro pensa tra sé: “Se Claudia non soffre è forse perché io non soffro abbastanza..” Il pensiero lo turba così profondamente da farlo svenire. Mentre torna a casa, nuovamente tira giù “l’elenco delle cose che non sono riuscito a guardare: gli incidenti sull’autostrada, il sangue del prelievo di Claudia...e Lara a terra, circondata dalle fette di melone.” E poi ancora: “Elenco dei posti dove non tornerò mai più: “sala riunioni di GenitoriInsieme...e poi la villa a Roccamare” . A quel punto si lascia andare ad un pianto disperato. Pietro sembra non reggere l’oscillazione emotiva che gli deriva dal dubbio di non soffrire abbastanza per quella perdita e, di conseguenza, di non essere un buon padre per sua figlia. Cerca di sciogliere il dubbio guardando la figlia in palestra mentre fa ginnastica: “se prima di saltare non mi guarda, sbaglierà l’esercizio; se non mi guarda prima di saltare sarò sempre geloso di Carlo, se prima di saltare non mi guarda allora è vero che non sto facendo niente per lei.” La bambina lo guarda e poi salta.

Pietro tende ad evitare le tensioni, i conflitti, le emozioni. Cancella le mail che potrebbero condurlo sulla possibile pista di un amante della moglie, ma sa essere un buon amico, fedele, sa osservare i dettagli della realtà (il bimbo con sindrome di down che incontra ogni giorno). Ma sembra non porsi domande a cui non sa rispondere: amava la moglie, e lei lo amava?

Tutto sembra rimanere sospeso e toccherà alla piccola Claudia il compito di assolvere il padre dal prolungarsi dell’attesa e dalla colpa di non esserci stato mentre la madre moriva. Sarà lei a lasciarlo andare, a dirgli di non venire più davanti alla scuola perchè i compagni la prendono in giro. Claudia chiude l’attesa di Pietro, fa calare il sipario sul suo lutto che si apre persino ad un



possibile nuovo amore (la bella ragazza che tutti i giorni passa col cane e che da tempo guarda gelosa i suoi incontri).

Caos calmo è un film sull'attesa, sul lutto e sulla rinascita. Sulla sua panchina Pietro non si ferma, non stacca la spina; solo che il suo movimento, il suo caos, si trasferisce completamente all'interno, dentro la sua mente, questo caos calmo, non agitato, fatto di non muoversi. La calma apparente del suo personaggio, questo autocontrollo ad oltranza su cui ci si interroga inevitabilmente, troverà tempi e modi per liberare la piena di un dolore reale più o meno inconsapevolmente represso. Il tempo dell'attesa è un tempo vivo, ricco, e il lavoro del lutto non ha bisogno di grandi maratone o sceneggiate o 'reazioni' qualsivoglia, perchè il processo è già del tutto attivo dentro di noi: il lavoro del lutto è, appunto, un lavoro, non ci lascia molta energia per fare altro.

Il film ci offre, inoltre, un ritratto delle persone e dei loro tentativi di comunicare, il ricordo non è enfatico o idealizzante, ma schiacciato in una sorta di banalità del quotidiano, dell'oggi, che preserva alla memoria solo la sensazione, e l'Altro è qualcuno di cui conosciamo poco o niente. Chi era sua moglie, per Pietro? Nel suo rimuginare ossessivo sulle cose "che non sapevo di lei" , si accorge che sono molte; la donna salvata dall'annegamento scopre, solo in questa occasione, che il marito l'avrebbe lasciata morire. L'Altro è qualcuno che ci vuole uccidere, e non lo sappiamo, o che semplicemente consultava i maghi per conoscere il destino, e della cui completa alterità ci accorgiamo solo casualmente, accidentalmente, o quando lo perdiamo.

Il caos calmo che avvolge il protagonista, la solitudine, la voglia di scoprire una parte di sé ignota e un percorso di nuovi sentimenti per le piccole cose che accadono nel quotidiano, prima ignorate, daranno al protagonista la forza per uscire dal letargo e di riappropriarsi con forza della sua vita.

### **Conclusioni**

Quattro film, quattro personaggi diversi, quattro modi unici di elaborare un lutto.

Ognuno dei protagonisti affronta il processo di ricostruzione di sé in modo assolutamente personale, che abbiamo voluto leggere in una prospettiva post-razionalista tentando di dare spessore e coerenza ai personaggi e cercando di comprenderne le invarianti di significato personale.

Si vengono così a delineare quattro personaggi con organizzazioni di significato personale totalmente diverse:

In Solaris, Chris sembrerebbe aver sviluppato un'organizzazione di tipo depressivo derivante dalla morte della madre durante l'infanzia; i nuclei centrali che emergono dal suo personaggio

sembrano oscillare tra temi narrativi di colpa e solitudine e la necessità di recuperare la vicinanza della madre e della donna perduta per sentirsi amato ed accettato.

Ne *La donna che visse due volte*, abbiamo ipotizzato che il personaggio di Scottie presenti una personalità di tipo fobico: i suoi temi di base sembrerebbero oscillare tra emozioni di paura (senso di vertigine) e la curiosità per una donna impenetrabile e misteriosa.

In *Film Blu*, Julie alterna sentimenti di colpa a quelli di rabbia per la perdita della persona amata e sembrerebbe che la messa in discussione dell'immagine del marito sia per lei un'occasione per confermare o disconfermare il proprio valore, coerentemente con un'organizzazione di significato personale di tipo DAP.

Infine, in *Caos Calmo*, Pietro, nel suo ruminare ossessivo, nel suo voler abdicare ai sentimenti e alle emozioni per lui così intollerabili, sembrerebbe presentare un'organizzazione di significato di tipo ossessivo. Il dubbio sembrerebbe essere l'aspetto centrale su cui si organizza la sua identità.

Ma aldilà di queste ipotesi, con questo lavoro si è voluto immaginare un filo conduttore che lega i personaggi: la perdita della persona amata come momento critico della propria vita, in cui si sgretolano le coordinate della propria soggettiva realtà. La fase del distacco rappresenta per i personaggi il punto di svolta della loro esistenza, un'occasione per guardare dentro di sé, fare i conti con il proprio passato e ridefinire se stessi partendo proprio dalla perdita dell'Altro come perdita di una parte di sé.

### Bibliografia

- Berscheid, E.(1983), *Emotion*, in Kelley, Berscheid, Christensen, Harvey, Levinger, McClintock, Peplau e Peterson, *Close Relationships*, Freeman, San Francisco.
- Berscheid, E., Gangestad S.W.e Kulakowski D., (1984) *Emotion in close relationships: Implications for relationship counseling*. In S. D. Brown & R. W. Lent (Eds), *Handbook of counseling psychology*. New York: Wiley.
- Bowlby, J. (1982). *Costruzione e rottura dei legami affettivi*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Bowlby, J. (2000). *Attaccamento e perdita, vol.III: la perdita della madre*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bruner, J.(1988). *La mente a più dimensioni*. Roma-Bari, Laterza.
- Darwin, C. (1982). *L'espressione delle emozioni*. Torino: Boringhieri.
- Dodet, M. (2001). *Attaccamento, organizzazione di significato e reciprocità affettiva: una terapia di coppia*.
- Dodet, M. (2001). *Psicoterapia post-razionalista: il modello, la clinica, la formazione – Studi di Psichiatria – Vol.3, N.2*.
- Freud, S. (1992). *Opere 1905 – 1921*. Roma: Newton & Compton Editori.
- Gorer, G. (1973). *Death, Grief and Mourning in Britain*. in ANTHONY e KOUPEKNIK (1973). *The Child in His Family: the Impact of Disease and Death*. NewYork-London: Wiley.
- Guidano, V.F. (1987). *La complessità del sé*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Guidano, V.F. (1992). *Il sé nel suo divenire*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Guidano, V.F. e Dodet M., (1983). *Terapia Cognitiva Sistemico-Processuale della Coppia*, *Psicobiettivo*, I, 29 – 41, 1993.

- Lewis, C.S. (1961). *A Grief Observed*. London: Faber.
- Lorenz, K. (1957). *Instinctive Behaviour*. New York: International University Press.
- Parkes, C.M. (1996). *Bereavement* (new edition). London: Penguin Books.
- Raphael, B. (1982). *The anatomy of bereavement*. New York: Basic Books.
- Robertson, J. (1965). *A Guide to the Film "A Two-Year-Old Goes to Hospital"*. London: Tavistock.
- Shpinitskaya, J. (2006). *Solaris by A.Tarkovsky: music-visual troping, paradigmaticism, cognitive stereoscopy*. *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 10, diciembre, 2006.
- Sternberg, R. J., & Barnes, M. (1985). *Real and ideal others in romantic relationships: Is four a crowd?* *Journal of Personality and Social Psychology*, 49, 1586-1608.
- Tinbergen, N. (1951). *The Study of Instinct*. London: Oxford University Press.
- Zizek, S. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*.

**Federica Petroni**  
**Psicoterapeuta, Roma**  
**Specializzata a Roma 2014, training Gardner-Dodet**  
**e-mail: [fifu78@libero.it](mailto:fifu78@libero.it)**

*Per comunicare con l'autore potete scrivere alla mail personale, se fornita, o a quella della rivista:*  
[psicoterapeutiinformazione@apc.it](mailto:psicoterapeutiinformazione@apc.it)

Psicoterapeuti in-formazione è una rivista delle scuole di formazione APC (Associazione di Psicologia Cognitiva) e SPC (Scuola di Psicoterapia Cognitiva). Sede: viale Castro Pretorio 116, Roma, tel. 06 44704193 pubblicata su [www.psicoterapeutiinformazione.it](http://www.psicoterapeutiinformazione.it)