



I. ARCIPELAGHI E ISOLE

GLORIA ZERBINATI

**Narciso e Pigmalione:**  
*Primo amore e l'arte del levare*



<sup>1</sup> AA.VV., *Alberto Giacometti: sculptures, peintures, dessins*. Paris-Musée. Paris 1991. p. 43.

<sup>2</sup> Trevisan è anche sceneggiatore del film.

<sup>3</sup> AA.VV., *Alberto Giacometti*, cit., p. 44.

<sup>4</sup> Cfr. Massimo Recalcati, *Sull'odio*, Mondadori, Milano 2004, p. 72: "Per Freud la dimensione dell'amore resta inscindibile dalla dimensione del narcisismo. Non c'è mai veramente l'Altro in gioco nell'amore ma sempre e necessariamente l'Uno. L'Uno che ama se stesso nell'Altro. È la tesi dell'innamoramento come passione per la propria immagine ideale - nel gioco di specchi beffardo che il mito di Narciso illustra fino all'estremo della tragedia: Narciso muore perdendosi nell'abbraccio suicidario con la propria immagine".

Un giorno, in camera mia, guardavo un asciugamano posato su una sedia, e di colpo ho avuto l'impressione che non soltanto ogni oggetto sia solo ma che abbia un peso – o meglio una mancanza di peso – che gli impedisce di gravare su un altro. L'asciugamano era solo, talmente solo che avevo la sensazione di poterlo levare dalla sedia senza cambiargli posto. Aveva uno spazio suo, un peso suo, perfino un silenzio suo. Il mondo era leggero, leggero...

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

La prima citazione è una frase di Alberto Giacometti, estrapolata da una chiacchierata che fece con Jean Genet,<sup>1</sup> la seconda è il breve monologo finale che Vittorio (Vitaliano Trevisan)<sup>2</sup> fa mentalmente a Sonia (Michela Cescon) nel film *Primo amore* (2004) di Matteo Garrone.

Nel primo caso abbiamo un artista che creava sculture sottilissime ed allungate perché "non si vedono realmente le persone a grandezza naturale"<sup>3</sup>, ma si ingrandiscono le forme mentalmente e poi si riconducono cognitivamente alla loro grandezza naturale attraverso la prospettiva, la profondità, con un processo cerebrale, non puramente visivo.

Nel secondo caso abbiamo un orafo che crea snelle e filiformi *silhouette* femminili plasmate con l'oro, che richiamano appunto le statue di Giacometti ottenute con "tanta lavorazione, poco peso, tanta perdita", come dice uno dei suoi dipendenti. Ma soprattutto abbiamo un uomo che vuole forgiare il corpo di una donna, togliendole carne, peso, rendendola sempre più essenziale. Che scruta, tocca, accarezza, desidera il corpo di quella donna come un artista guarda e tocca il marmo da cui nascerà la sua scultura. "Mi levigo / come il marmo / di passione" dice una poesia di Ungaretti. Qui è la passione, o meglio l'ossessione anoressica, psicotica, di Vittorio che *leviga* il corpo di Sonia, che è come il marmo.

Ma abbiamo anche una terza persona, alle prese con la creazione della sua opera: il regista. *Primo amore* può infatti essere letto attraverso il mito di Pigmalione e di Narciso sia per quanto riguarda il protagonista maschile, Vittorio, sia per quanto riguarda l'autore, Matteo Garrone. Nel mito di Pigmalione c'è la presenza di un'opera che viene costruita, nel mito di Narciso c'è l'assenza dell'opera. Ma se è vero che l'opera è sempre autobiografica, se l'artista, l'autore è tutto sommato un demiurgo che crea a sua immagine e somiglianza, e se poi l'autore stesso, come fa appunto Pigmalione, si innamora della propria opera, non possiamo che avere un amore narcisistico, un amore per se stesso.<sup>4</sup>

Fin dalle prime immagini ci rendiamo conto dei rapporti di forza che si creano tra i due protagonisti. Il loro è un appuntamento al buio,

<sup>5</sup> Vedi, ancora, Massimo Recalcati, *op. cit.*, p. 85: "È infatti accertabile con evidenza che il narcisismo di una persona suscita una grande attrazione su tutti coloro i quali, avendo rinunciato alla totalità del proprio narcisismo, sono alla ricerca di un amore oggettuale".

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>6</sup> Masud Khan, *Le figure della perversione*, Bollati Boringhieri, Torino 1982, cit. in Maria Vittoria Costantini e Paola Golinelli, "Carne e oro: il 'rimodellamento' patologico dell'oggetto in *Primo Amore* di Matteo Garrone", <www.spiweb.it>, 2005

<sup>7</sup> Maria Vittoria Costantini e Paola Golinelli, "Carne e oro: il 'rimodellamento' patologico dell'oggetto in *Primo Amore* di Matteo Garrone", cit.

si incontrano tramite un annuncio. Lei dice che se l'era immaginato proprio così come le appare. Lui risponde che se l'era immaginata un po' diversa, "più magra". Questa prima umiliazione colpisce immediatamente la ragazza, di cui si percepisce subito l'insicurezza di fondo, il bisogno di colmare un vuoto affettivo (la morte della madre), di uscire dalla solitudine. Potrebbe decidere di andarsene immediatamente – come dichiara solo a parole – ma il suo masochismo, il suo essere "dipendente" e la paura di perdere (separarsi da) l'oggetto su cui riversare il suo amore, la portano a restare.<sup>5</sup> Sonia accetta di prendere un caffè con Vittorio ma si sente inadeguata, in colpa per averlo deluso poiché non rientra nei canoni estetici dell'uomo, per cui, vergognandosi per la sua condizione di "non abbastanza magra", non usa lo zucchero. Masud Khan, in un suo saggio<sup>6</sup> – come ci ricordano Maria Vittoria Costantini e Paola Golinelli – "parla della tecnica dell'intimità per indicare il carattere e il clima emotivo delle relazioni oggettuali proprie della perversione. Mediante tale tecnica il soggetto cerca di *spingere dentro* ad un'altra persona qualcosa che appartiene alla sua natura profonda. L'autore sostiene che uno dei pochi talenti del perverso è proprio la capacità di creare un'atmosfera che sia in grado di sollecitare la volontaria partecipazione di un'altra persona ad arrendersi alla logica perversa. Ciò comporta la sospensione del giudizio e della resistenza ai diversi livelli della colpa, della vergogna e della separazione"<sup>7</sup>.

Vittorio può quindi iniziare il lavoro di *mimesis* con il corpo (e anche la testa, vedremo) di Sonia. Per Platone la *mimesis* è uno dei modi in cui si realizza il rapporto tra idea ed individuo: l'idea è il modello e l'individuo una copia necessariamente inadeguata, ottenuta per 'imitazione', e nel *Sofista* distingue tra una *mimesis icastica*, che produce un'immagine fedele al proprio modello, e una *mimesis dell'apparenza*, che invece produce un tipo di immagine che si allontana dal modello di riferimento. Anche il protagonista di **Primo amore** ha un modello, un'idea, e la ragazza, affinché il loro rapporto funzioni, dovrà forzatamente aderirvi. Tornato nella sua casa-bunker, Vittorio annota sul suo diario:

Sonia, venticinque anni, simpatica, espansiva, dolce. Apparentemente. È convinta di essere più magra di quello che è. Strano, di solito è il contrario. Tra i 55 e i 57 chili. Difficile essere più preciso, vestita in quel modo. In ogni caso a questo peso non potrebbe mai funzionare. Dovrebbe perdere almeno 10 chili e poi so già come finirebbe. Cioè, so che finirebbe.

Perciò il protagonista dovrà fare, con la complicità della donna, un lavoro di 'levatura', ottenendo un duplice risultato: 'levare' infatti significa togliere (lei inizierà a perdere peso) ma può anche essere inteso come arte della levatrice, maieutica socratica: aiutare le menti a partorire le idee, a portare alla luce la verità che la persona ha in sé.

Il loro incontro successivo si svolge all'interno dell'Accademia d'Arte in cui lei la sera posa come modella. Lui guarda i disegni a carboncino fatti dagli studenti e poi osserva il corpo di Sonia, come si

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, p. 25.

osserva un pezzo di marmo da scolpire. E nello stesso modo, in seguito, a casa, mentre fanno l'amore, lo tocca e lo accarezza. Senza trasporto, come se lo stesse studiando. È lo stesso modo di scrutarsi e toccarsi che hanno le anoressiche: le costole, lo sterno, le clavicole, le vertebre, le ossa del bacino, godimento che va al di là del principio di piacere.

Durante un dialogo piuttosto emblematico con lo psicologo dal quale è in cura, Vittorio espone le sue riserve nei confronti di Sonia e della relazione che i due stanno iniziando.

Vittorio: "Non va bene. Non va bene."

Medico: "Cos'è che non va bene? Segue la cura secondo la prescrizione?"

Vittorio: "Sì."

Medico: "Tutti i giorni?"

Vittorio: "No, ma non è quello il punto, comunque."

Medico: "E allora il punto qual è?"

Vittorio: "Che le cose vadano sempre in un certo modo, maledizione! Questo è il punto! Andavano in un modo prima, adesso sono in cura, vanno nello stesso modo, sono solo più rincogliunito."

Medico: "Però vede, ci sono due aspetti della cosa: uno è quello per il quale possono intervenire i farmaci, che possono offrire un sostegno. Però, lei può impedire che questa cosa accada, se riesce a capire che cos'è questa cosa."

Vittorio: "Ma lo so cos'è questa cosa, lo so, lo so benissimo cos'è questa cosa, lo sa anche lei che cos'è questa cosa, cazzo!"

Medico: "E allora me lo dica!"

Vittorio: "È sempre questo, ed è sempre così: c'è il corpo, non c'è la testa; trovo la testa, non c'è il corpo."

Medico: "Ma lei cerca un corpo o una testa?"

Vittorio: "Tutti e due! Dovrebbero essere sempre insieme, no? O no?"

Successivamente vediamo il protagonista solo nel suo laboratorio di orafa fondere dell'oro e lavorarlo fino a creare figurine sottilissime, scheletriche, che al posto del volto e della testa hanno una sorta di spirale. Questo è il modello di corpo scarnificato al quale Sonia dovrà adire: la sua alterità appare infatti a Vittorio inaccettabile e ostile.

I due protagonisti vanno a vivere assieme, benché lei sia inizialmente riluttante, in una specie di torre isolata sulle colline, dalla quale "si vede il castello dei Capuleti e dei Montecchi" – come fa notare l'agente immobiliare –, il che se da un lato può apparire grottesco, al tempo stesso dà la misura della valenza distruttiva e mortifera della storia d'amore raccontata nel film di Garrone.

Ora che la ragazza è all'interno della casa-laboratorio in cui lui può finalmente "forgiarla", non resta che fare in modo che sia lei a sentirsi in dovere di dimagrire per poterlo compiacere. Ecco quindi un loro viaggio alle terme, in cui la protagonista vede ai bordi della piscina una donna molto magra, inizia a confrontare i loro corpi e decide di iniziare a seguire trattamenti snellenti e diete esageratamente ipocaloriche. "Io devo rassomigliare a chi amo. Io postulo (ed è questo ciò che mi delizia) una conformità di essenza fra l'altro e me"<sup>9</sup>.

È interessante notare come Sonia non si "veda" mai, se non attraverso lo sguardo di Vittorio, oppure attraverso i disegni degli studenti

dell'Accademia d'Arte. I vestiti diventano sempre più larghi, la bilancia inizia a scendere, ma lei non è mai realmente consapevole del suo corpo. Infatti non è Sonia l'anoressica, ma Vittorio. È lui che obbedisce (o meglio, fa in modo che lei obbedisca) a una sorta di legge morale – si potrebbe dire kantiana – in cui non sono ammessi sbagli, sconti, pena la punizione. Tutto ciò che lei fa o sente, lo fa e lo sente in funzione di lui, il vero anoressico. Vittorio è psicotico, ha una personalità scissa, è il suo persecutore interno che detta quella legge morale alla quale non si può venir meno. Vittorio è narcisista, sadico.

A tal proposito ci sono due dialoghi che ben mettono in chiaro la personalità del protagonista. Il primo è tra Vittorio e Sonia, rea, secondo l'uomo, di aver mangiato un biscotto con degli amici quando lui era fuori casa:

Vittorio: "L'hai mangiato allora? Vedi che l'hai mangiato, cazzo! Sì o no? Sì! L'hai mangiato, me l'hai appena detto, no? E allora lo vedi che sono costretto a comportarmi così. Credi che mi piaccia? È una questione di principio, Sonia. Non è tanto mangiarne uno o dieci, capito? Non è la quantità. È che se lo fai una volta, dopo lo fai ancora un'altra volta e dopo anche una terza e diventa un'abitudine. E non deve diventare un'abitudine, no? Sennò... Dimmi se sbaglio... Ma ti piaci di più così?"

Sonia: "Mah, forse un po' ma..."

Vittorio: "Ti piaci di più o no, così?"

Sonia: "Mi piaccio perché ti piaccio a te!"

Vittorio: "Ma sto parlando di te, quando ti guardi allo specchio, ti piaci di più o no? Adesso, come sei adesso, non com'eri prima."

Sonia: "Sì un pochino di più."

Vittorio: "Eh, e allora?"

Sonia: "Ma guarda che io ce la sto mettendo tutta sai?"

Vittorio: "E allora se ce la stai mettendo tutta non mangiare quando non ci sono, per favore."

Il secondo è tra Vittorio e lo psicologo che lo cura, il quale incalza il protagonista con domande quasi didascaliche, facendo affiorare il disegno delirante dell'uomo:

Medico: "Sembra che per lei il mondo sia tutto fatto di cose assolute. Uno dice una cosa una volta e non ha neanche la possibilità di rendersi conto che magari ha fatto una promessa che non può sostenere. E poi c'è la questione di fondo: lei ha il diritto di chiedere a una persona una cosa del genere?"

Vittorio: "Perché no? Mi sembra che ne abbiamo parlato. È proprio questo il problema."

Medico: "La situazione è diversa."

Vittorio: "No, non è diversa!"

Medico: "Sì!"

Vittorio: "Non è affatto diversa!"

Medico: "È molto diversa. Perché lei adesso sta modellando una persona secondo il suo desiderio."

Vittorio: "Ma è anche il suo desiderio!"

Medico: "Di chi è stata l'idea?"

Vittorio: "Di tutti e due."

Medico: "Lei è sicuro?"

Vittorio: "Che è stata di tutti e due?"

Medico: "Sonia ha sempre desiderato stare con un uomo che voleva farle

<sup>9</sup> Rosa Maria Salvatore, "La sottrazione come velo in *Primo amore*", in Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo Cinema Italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia 2007, p. 132.

<sup>10</sup> Cfr. Massimo Recalcati, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Mondadori, Milano 1997, *passim*: "Nella clinica della psicosi, l'anoressia-bulimia funziona in effetti come barriera rispetto a un Altro folle e invasore che vuole godere del soggetto" [...]. "L'anoressica-bulimica cura infatti la propria castrazione attraverso la cura dell'Imago. Attraverso la padronanza offerta dall'immagine ideale. La cura dell'Imago è in effetti per l'anoressia-bulimia la cura della divisione del soggetto, l'anti-castrazione per eccellenza" [...]. "Il culto delle ossa è in effetti un culto perverso. Esso offre al soggetto riparo rispetto all'angoscia di castrazione".

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>13</sup> Victor I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 240. Il riferimento è, in realtà, a *Vertigo* di Alfred Hitchcock ma vale anche per il film di Garrone.

perdere peso? O l'ha scoperto solo quando ha conosciuto lei questo desiderio che non sapeva di avere?"

Vittorio: "Forse sì! Forse sì, forse lei... Cosa ci sarebbe di male? Se l'avesse scoperto conoscendo me, cosa ci sarebbe di male? Lei si sta trasformando, e si sta trasformando perché ha conosciuto me, e si sta trasformando..."

Medico: "Lei invece è già perfetto così?"

Vittorio: "No, non sono affatto perfetto così! Col cazzo che sono perfetto così!"

Medico: "E allora in cosa si sta trasformando?"

Vittorio: "In cosa non voglio trasformarmi, non in cosa mi sto trasformando! In cosa non voglio trasformarmi!"

Quello che non viene mai detto esplicitamente nel film è perché Vittorio sia così ossessionato dalla magrezza. Non si sa quasi nulla del suo passato. L'unica persona a cui lui fa spesso riferimento è il padre, nei confronti del quale ha grande ammirazione e si sente sempre inadeguato (basti pensare al ricordo del lingotto d'oro che, da bambino, non era in grado di sollevare). Il rapporto col padre è irrisolto. Vittorio, quando parla di lui, sembra ancora bloccato all'infanzia. E in effetti il modello in cui Sonia deve trasformarsi non è tanto la figurina d'oro da lui fusa e limata, ma il lingotto – "così piccolo, così pesante" – che lui non riesce a sollevare. Come scrive Rosa Maria Salvatore, "Sonia rappresenta per il protagonista la riedizione dell'oggetto perduto, di quell'oggetto prezioso, enigmatico, offerto dal padre, involucro di un puro nulla, velo dell'incontro con un reale traumatico, quello del proprio limite, della propria insufficienza"<sup>9</sup>. L'origine della sua psicosi va perciò ricercata nel rapporto con il padre, e con la madre: pensare al dolore provocato dalla separazione dal corpo materno, con cui vorrebbe un'unione fusionale.<sup>10</sup>

Nel corso del film si assiste al progressivo dimagrimento della protagonista (la Cescon è realmente dimagrita 15 chili) ed al suo progressivo cambiamento di umore, alla sua perdita di gioia e vitalità. A tal proposito è emblematico il momento in cui, durante la prova in un negozio di un abito molto attillato che le fa quasi da seconda pelle, lei ha una crisi di nervi e scoppia a piangere. Osserva nello specchio il suo corpo consumato, "svuotato dalla pulsione e ricucito dall'Ideale"<sup>11</sup>. L'abito, che quasi fatica ad indossare, tanto è stretto, è stato scelto per lei da Vittorio, proprio per mettere in risalto la sua assenza di forme ("un elemento centrale della clinica dell'anoressia è il *godimento dell'immagine*"<sup>12</sup>): come scrive Victor I. Stoichita "la situazione è moderna, ma la posta in gioco antichissima. Il Pigmalione ovidiano, mitico animatore di un fantasma personale, già colmava la statua 'di belle vesti' (*ornata quoque vestibus artus*)"<sup>13</sup>.

Ormai Sonia è soggiogata alla volontà di Vittorio. La scena in cui lei è nella vasca da bagno e lui, seduto sul bordo, la lava come se fosse una bambina e con la sua figura la sovrasta, dimostra il rapporto dalla forte componente sadomasochista in cui *lui* domina *lei*. La donna, sempre

<sup>14</sup> Antonio Di Ciaccia e Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano 2000, p. 121.

più fragile emotivamente, e aggressiva, litiga con le compagne di lavoro e si fa licenziare. Se ne va anche dall'Accademia. Nel frattempo anche il fratello, unico appiglio con la "realtà", parte. Al tempo stesso Vittorio si disinteressa del laboratorio, che rende sempre meno (i due dipendenti si licenziano, l'uomo vende le attrezzature), mentre rompe l'amicizia con Paolo, che lo aiutava nelle mediazioni per gli affari. Vittorio e Sonia si chiudono nel loro rapporto morboso, in questa casa-torre che sembra una prigione, fatta di ambienti cupi, sbarre ed inferriate.

L'occasione di fuga dall'incubo viene offerta a Sonia da una serata in discoteca, durante la quale collassa. Soccorsa da un medico e dal proprietario del locale, oltre che da Vittorio, che tenta di allontanare i due estranei, la donna ha la possibilità di chiedere aiuto, ma non la coglie. Al contrario, appena riprese le forze, si aggrappa drammaticamente al protagonista, lo difende durante la lite col proprietario, ed abbracciata a lui esce dal locale. Un comportamento che potrebbe apparire inspiegabile se non si tenesse conto della forte componente di dipendenza masochista che la donna prova nei confronti di Vittorio. In fondo, "lo scandalo sollevato da Freud, dal punto di vista etico, è aver mostrato la tendenza del soggetto a ricercare il proprio male" <sup>14</sup>.

Una delle grandi qualità del film è di lavorare sempre su due piani: uno simbolico-metaforico e uno reale. L'oro diventa infatti metafora di purezza. Viene ottenuto dopo una lunga lavorazione, pulendolo dalle scorie, fondendo e bruciando, fino ad arrivare ad un materiale unico, importante. A questo proposito è molto interessante la scena in cui Vittorio raschia le pareti del laboratorio, fonde tutto per ottenere i due lingotti e nel frattempo, spiegando le sue azioni, sembra chiarire anche il tipo di operazione che sta facendo sul corpo di Sonia e sul loro amore:

Vittorio: "Ancora un po' e sarà tutto finito. È strano, perché dovrei essere triste. Invece mi sento più libero. Come se tutto perdesse peso. Cioè, capisci Sonia: bisogna prima togliere tutto e quando non c'è più niente dopo cominci a raschiare, con calma. E non butti via niente, raccogli tutto in dei sacchi e dopo lo porti a bruciare. E lo stesso resta ancora qualcosa. Dopo che hai bruciato tutto restano le ceneri e poi si fondono le ceneri... finalmente resta solo quello che... quello che è prezioso, quello che conta veramente."

Sonia, dunque, deve trasformarsi in un lingotto d'oro, arrivare ad essere pura ed essenziale, senza scorie. Anche lui è un lingotto d'oro, perché il modello a cui rifarsi è in lui. Lei deve cambiare per aderire all'idea del protagonista, che porta in sé quell'ideale di purezza assoluta. Lui rientra a casa con due lingotti, che rappresentano loro due, la loro coppia, uno e il suo doppio. Ma il lingotto è anche il ritorno al ricordo di lui bambino che non è in grado di sollevare "una cosa così piccola, così pesante", è la ripetizione di quel momento. E la coazione a ripetere, ci ricorda Freud, dipende dalla natura più intima delle pulsioni stesse.

Verso il termine del film c'è una sequenza in cui loro due, con la moto, raggiungono un lago e sulla barca, in mezzo all'acqua, lui le dice:

<sup>15</sup> Marente Bloemheugel, Jan Mot e Ida Gianelli, (a cura di), *Marlene Dumas, Francis Bacon*, Charta, Milano 1995, p. 38.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 39.

Vittorio: "Cioè non sei più tu, capisci. Sei tu con 15 chili di meno. Eh, be', so che non è uno scherzo. È la testa che deve abituarsi a un corpo diverso da prima. Dopo, quando arrivi al peso giusto ti stabilizzi... Capisci? Sonia, ehi, mi ascolti? Non capisco bene: se non ci sei Sonia, non ci sono neanche io, in un certo senso. Tu sei un po' più indietro con la testa, non sei a 45 chili, magari sei ancora a 50, e io sono più avanti perché penso già a quando sarai 40, per cui, in un certo senso, nessuno dei due è qui in questo momento. Capisci cosa voglio dire? Tu vivi un po' più indietro, nel passato, io un po' più avanti. Quando tu arriverai a 40, e ci arriverai anche con la testa, io sarò già lì, poi finalmente, ci saremo tutti e due, e poi cominceremo a vivere."

Durante tutta la sequenza i due sono sempre fuori fuoco, mentre il paesaggio, lontano, ha confini netti. Le loro figure hanno perso i contorni, la carne, i corpi, i volti, si fanno indefiniti, perché la loro identità (in particolare quella della ragazza) si sta perdendo. L'immagine, molto pittorica, ricorda i quadri di Francis Bacon, che desiderava "creare dipinti le cui immagini nascessero da un fiume di carne"<sup>15</sup>. L'interesse di Bacon per il corpo era alla base della sua arte così come lo è nel cinema di Garrone (basti pensare anche all'*Imbalsamatore*, 2002). "L'interesse che molti artisti moderni e contemporanei nutrono per il corpo può essere riportato a questo dualismo. Il corpo è sede dell'identità, nel momento in cui l'uomo si chiede *chi sono?* guarda al proprio corpo per trovare una risposta. Esso è anche fonte di innumerevoli conflitti: il modo in cui noi vediamo noi stessi non è necessariamente lo stesso in cui gli altri ci vedono"<sup>16</sup>. Spesso la pittura di Bacon è associata alla poesia di Eliot: "mixing memory and desire" viene detto nell'incipit di *The Waste Land*, e nell'opera di Bacon il corpo integro, di cui si conserva il ricordo, viene messo a nudo e se ne vede l'orrore che porta al suo interno, le pulsioni e i desideri. Così anche in *Primo amore*: il desiderio per un corpo diverso, per una realtà nuova, si mescola col ricordo della condizione passata. C'è il passato e c'è il futuro, ma il presente rimane incerto, indefinito.

Poco prima dell'ultima sequenza del film, la coppia è al ristorante. Lui ordina un paio di portate molto sostanziose, mentre lei solo un'insalata scondita. Feuerbach diceva: "L'uomo è ciò che mangia", e la citazione è perfetta per il nostro caso. Vittorio, quando Sonia inizia a tenere un regime alimentare al di sotto delle 1000 kcal, continua, con piacere sadico, a mangiare piatti molto ricchi e abbondanti davanti a lei. Durante la cena, lui si assenta per andare a salutare ad un altro tavolo un gruppo di vecchi amici, e lei ne approfitta per mangiare un paio di forchettate di lasagne dal piatto dell'uomo. Per la prima volta la vediamo sorridere di nuovo. Quando Vittorio la vede, corre verso il tavolo e lei scappa in cucina, cercando di mangiare, senza controllo, qualsiasi cosa le capiti sotto mano. Tornati a casa lei vomita, probabilmente costretta dall'uomo e lui inizia a strappare e bruciare i vestiti di taglia più piccola che le aveva comprato, ma nei quali lei "non sarebbe mai riuscita ad entrare", come dichiara deluso e arrabbiato. Poi la porta giù, completamente nuda, nella tavernetta spoglia dove c'è un forno in cui stanno

<sup>17</sup> Massimo Recalcati,  
*L'ultima cena: anoressia  
 e bulimia*, cit., p. 225.

bruciando gli abiti. Lì veniva tenuto nascosto il cibo, che ora lui le getta addosso urlando. La presenza del forno, la magrezza estrema del corpo di lei ("Il corpo è un carniere di sensi" diceva Jean Baudrillard, ma privato della carne sembra uno spettro, la rappresentazione della morte), il sadismo nelle parole e nei gesti dell'uomo, fanno pensare ai campi di concentramento nazisti (ed è questo forse uno dei motivi per cui il film, presentato al Festival di Berlino, è stato duramente attaccato dai giornali tedeschi).

L'ultimo dialogo tra i due, prima che lei lo colpisca con l'attizzatoio, è chiarificatore del rapporto morboso e mortifero che ormai li lega:

Vittorio: "Non posso lasciarti andare Sonia. Lo capisci, no, che non è possibile? E andare dove, dopo, tra l'altro? Dove andresti? Ti correrei dietro Sonia. Io non ho lasciato niente dietro di me, capito? Non ho proprio niente da perdere. Non ti ricordi com'eri, no? Ti ricordi? Di' qualcosa ogni tanto."  
 Sonia: "Sì mi ricordo."

Vittorio: "Sei un'altra persona, però non sei nemmeno un'altra persona, non sei ancora un'altra persona. Non sei un cazzo Sonia. Neanch'io non sono più un cazzo se tu te ne vai, questo è. Lo capisci questo no? Lo capisci? Parla!"

Sonia: "Sì, lo capisco."

Vittorio: "E allora se lo capisci, capisci anche che non posso lasciarti andare."

Vittorio appare ormai come l'incarnazione del sadismo. L'ultima immagine vede Sonia fuori dalla casa, immobile, che sembra non riuscire a fuggire e Vittorio, riverso a terra, che mentalmente continua a delirare quasi fosse un flusso di coscienza.

Il film è stato letto come fosse la storia di un'unica persona: Sonia l'anoressica, e Vittorio, proiezione della protagonista, io persecutore, che alla fine viene ucciso dal soggetto per poter finalmente vivere. È una lettura assai suggestiva, ma forse troppo psicoanalitica. Il finale è comunque aperto: noi non sappiamo se Vittorio sia morto, se la voce delirante sia la sua, oppure se sia Sonia che ormai è stata totalmente invasa dall'uomo e inizia a pensare come lui. Il fatto è che il film permette diverse riflessioni sull'amore, sui rapporti umani e sulla società dell'abbondanza.

È interessante la scelta di Garrone di ambientare il film nel Nord-Est, a Vicenza, città di orafi e di benessere. L'idea di utilizzare questa realtà come sfondo di un dramma psicotico di anoressia, non può non ricordare *il discorso del capitalista* di Lacan:

Il suo tratto distintivo è la *soppressione della dimensione della mancanza*. Non c'è in effetti in questo discorso – in questa forma storica del legame sociale – oggetto perduto, ma riciclo costante del godimento in un sistema apparentemente senza perdita. Apparentemente, perché in realtà *il discorso del capitalista*, per poter continuare a funzionare, deve poter produrre costantemente la mancanza, anche se la mancanza è qui solo un prodotto anonimo, non soggettivato, che serve esclusivamente a far muovere questo sistema di riciclo continuo – *ad infinitum* – del godimento che costituisce la base logica di tale discorso.<sup>17</sup>

<sup>18</sup> Cfr. Massimo Recalcati, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, cit.

<sup>19</sup> Edgar Allan Poe, *Il ritratto ovale*, in *Racconti del terrore*, Mondadori, Milano 1985, p. 133.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>22</sup> Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992, p. 172.

<sup>23</sup> Un autore che – particolare non secondario – viene dalla pittura.

<sup>24</sup> Vito Contento, "Un film cercato al Nord, intervista a Matteo Garrone", «Cineforum», n. 432, 2004, p. 34.

<sup>25</sup> Marco Spagnoli, "L'importunatore. Intervista a Matteo Garrone", «www.cinemasupereva.it», 2004.

L'anoressica dunque si ribella, almeno per un verso, alla logica del consumo: essa non consuma niente. La magrezza ostinata ed esibita fa segno di una mancanza che non si lascia riciclare nel sistema del consumo.<sup>18</sup>

Ma *Primo amore* offre anche una rilettura moderna del mito di Pigmalione, che ricorda quella del racconto *Il ritratto ovale* di Edgar Allan Poe. Qui il protagonista, pittore, dipinge la sua sposa, "una fanciulla di rara bellezza, e quanto amabile, tanto giuliva"<sup>19</sup>, ma più l'opera si avvicina al suo adempimento, più la coppia si isola dal mondo. Il pittore, così preso dalla sua opera d'arte, "non vedeva come i colori che riversava sulla tela venivano tolte dalle gote di colei che gli sedeva dinanzi"<sup>20</sup>. E quando il dipinto giunge al termine, il pittore, estasiato di fronte alla sua opera esclama: "Ma questa è la vita che ho creato!"<sup>21</sup>, e voltandosi a guardare la sua amata, si accorge che è morta. È il rovescio del Pigmalione ovidiano: "non un'immagine che si trasforma in donna, sciogliendo la sua rigidezza di figura, ma una donna che si trasforma in immagine, abbandonando la vita"<sup>22</sup>.

Anche in *Primo amore* il regista agisce da Pigmalione. Leggendo alcune interviste rilasciate da Garrone<sup>23</sup>, si riscontrano affinità molto forti tra la storia raccontata sullo schermo e il lavoro da lui fatto con l'attrice, Michela Cescon. Un esempio su tutti, la descrizione della crisi nervosa avuta dalla protagonista e poi riproposta nel film.

Eravamo quasi alla quinta sesta settimana di riprese, ne mancavano due o tre e mi sembrava che lei non dimagrisse abbastanza. E allora mi son rivolto all'organizzatore del film chiedendogli come potevamo fare. Anche di ricorrere agli effetti speciali. Fatto sta che lei, piano piano, ha incamerato questa tensione, ha iniziato ad avere paura anche di non farcela, probabilmente, e a un certo punto è scoppiata a piangere, non smetteva più di piangere. E lì è scattata l'idea due giorni dopo di fare la scena del negozio, in cui lei, provando il vestito, all'improvviso scoppia a piangere. E lei è stata brava, perché lunedì ha rifatto esattamente la scena come l'aveva fatta, l'aveva vissuta sabato. L'ha rifatta tale e quale e da quel momento in poi anche proprio come attrice, ha avuto una crescita enorme e anche gli occhi, come dire, lo sguardo, la luce negli occhi è cambiata e quindi quell'incidente di percorso di quel sabato si è rivelato decisivo. Per lei, forse anche per la sua carriera, e per me, per il film.<sup>24</sup>

L'operazione dunque fatta in *Primo amore* dal regista è davvero molto personale e coraggiosa. Non solo mette a nudo due temi universali (la ricerca della bellezza e la volontà, all'interno della coppia, di cambiare l'altro), ma affronta i due temi *parallelamente*: attraverso l'intreccio raccontato nel film, e attraverso la lavorazione stessa del film. A questo proposito sono interessanti due dichiarazioni rilasciate da Garrone a Spagnoli durante un'intervista.

In *Primo amore* la scarnificazione della narrazione è stata tale, che io – in un certo senso – cercavo l'essenza del film, esattamente come il protagonista cercava l'essenza del suo amore. Alla fine, pur non essendo io un intellettuale, il film è diventato profondamente filosofico.<sup>25</sup>

[La disperata ricerca della bellezza] è un tema che mi interessa molto e che lega i personaggi dei miei ultimi film. Una costante nel mio cinema è

<sup>26</sup> *Ibid.*

quella della creazione artistica. Tutti i miei lavori hanno come protagonista qualcuno che crea qualcosa. Effettivamente l'elemento che mi avvicina a loro è quello legato ad un lavoro quasi artigianale e non canonico.<sup>26</sup>

Il film viaggia dunque su più piani. Certamente porta a riflettere su che cosa sia il cinema, la creazione artistica in genere e la bellezza. Ma soprattutto è una struggente e lucidissima parabola sull'amore. *What We Talk About When We Talk About Love* (*Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*) è il titolo di un racconto di Raymond Carver. Ma potrebbe essere anche la domanda da porci al termine di questo film. **Primo amore** sta per amore assoluto, essenziale, puro, ma anche primigenio, paradigmatico. Sonia e Vittorio si amano. In modo estremo, non canonico, ma si amano. E d'altra parte, qual è il modo canonico? Che cosa si può considerare giusto o sbagliato finché entrambe le parti della coppia accettano la loro condizione? Vittorio ha lasciato tutto alle spalle per lei, Sonia, ha accettato di trasformarsi per lui. Entrambi hanno dato prova d'amore, secondo la loro visione dell'amore. Ma appunto, "di cosa parliamo quando parliamo d'amore"? Probabilmente è vero che il desiderio è sempre legato ad uno scambio simbolico e che quindi ci innamoriamo sempre di un simbolo, tutto sommato. Perciò, non potendo definire cosa sia l'amore, forse dovremmo risponderci con una frase di Jean Cocteau: "Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour".