

Pigmalione, *Primo Amore* e l'arte del levare

“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...”¹

“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, la seconda è il breve monologo finale che Vittorio (Vitaliano Trevisan) fa mentalmente a Sonia (Michela Cescon) nel film *Primo Amore* (2003) di Matteo Garrone.

Michelangelo diceva che “la scultura è l'arte del levare”. Nel primo caso abbiamo un artista che creava sculture sottilissime ed allungate perché “non si vedono realmente le persone a grandezza naturale”², come disse in un'intervista a Pierre Dumayet, perché, cioè, ingrandiamo mentalmente, riconduciamo le cose e le persone 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 *silhouettes* 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” è una poesia di Giuseppe Ungaretti. In questo caso è la passione, o meglio l'ossessione anoressica, psicotica, di Vittorio che leviga il corpo di Sonia, che è come il marmo. Infine 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, interpretato da Vitaliano Trevisan, che è anche sceneggiatore del film, 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

¹ AA.VV., *Alberto Giacometti: sculptures, peintures, dessins*, Paris-Musée, Paris, 1991

² *Ibid.*

l'autore stesso, come fa appunto Pigmalione, si innamora della propria opera, non possiamo che avere un amore narcisistico, un amore per se stesso.

“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”³. In questo Freud si avvicina alla posizione nietzschiana di critica e smascheramento nei confronti della morale cristiana e dell'amore come atto altruistico. “Se per Nietzsche «la cupidigia è la vera faccia dell'amore», per Freud è impregnato di narcisismo, è essenzialmente amore per se stessi”⁴. “L'amore, dunque, per Freud ha essenzialmente lo statuto del miraggio. Lacan preciserà la natura di questo miraggio: il miraggio dell'amore è un miraggio speculare”⁵. E ancora, “in Freud la teoria dell'amore è, in effetti, un capitolo della teoria dell'identificazione: l'oggetto amato è l'oggetto che offre al soggetto un supporto narcisistico, è l'oggetto che dà consistenza all'ideale del soggetto”⁶.

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, 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 suo 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. “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”⁷.

Sonia accetta di prendere un caffè con Vittorio ma si sente inadeguata, in colpa di 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. Nel saggio *Carne e oro: il “rimodellamento” patologico dell'oggetto in Primo Amore di Matteo Garrone* di Maria Vittoria Costantini e Paola Golinelli viene citato un altro saggio, *Le figure della perversione*, di Masud Khan, in cui si “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”.

³ M. RECALCATI, *Sull'odio*, Mondadori, Milano, 2004

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ S. FREUD, *Opere 1912-1914*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1975

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». All'interno del *Sofista*, Platone presenta la distinzione 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. In questo caso Platone ammette l'imitazione, ma solo nel momento in cui essa rimanga fedele al primato dell'idea. 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 (se ne parla nel *Teeteto* di Platone): aiutare le menti a partorire le idee, a portare alla luce la verità che la persona ha in sé. "L'immagine in cui il soggetto si riconosce è rifugio e prigione: se essa permette infatti il ritrovamento di una totalità, tale meta implica una necessaria distorsione – che emerge nell'inversione caratteristica dell'immagine speculare – e soprattutto una delimitazione che non fa altro che sancire l'evento della separazione"⁸.

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 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. "Il corpo-magro parrebbe riflettere l'azione di svuotamento del godimento dal corpo operata dal significante. Esso sembrerebbe in effetti un corpo divenuto un deserto di godimento. Ma questa apparenza si scioglie rapidamente di fronte al godimento puro (legato alla pulsione di morte) che l'anoressica trae dal proprio corpo magro. Sentire le ossa, vedere spuntare l'osso sotto la pelle, godere nel percepire delinearci con nettezza i confini dei muscoli e delle vene, contare le vertebre della schiena, incantarsi di fronte alla sensazione dell'apparizione dello scheletro, indicano effettivamente un godimento al di là del principio di piacere"⁹.

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?"

⁸ G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, Bompiani, Milano, 2002

⁹ M. RECALCATI, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Mondadori, Milano, 1997

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 rincoglionito"

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 orafo 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 aderire, piombando però in un incubo.

"Fintanto che l'Io è preda della sua follia narcisistica, della «sua furiosa passione» di «imprimere nella realtà la propria immagine», l'esistenza stessa dell'alterità gli apparirà come ostile e l'intenzione aggressiva come la sola risposta possibile sul piano immaginario perché finalizzata «a distruggere chi è la sede dell'alienazione».

In questa prospettiva l'immaginario appare come un «chiuso mondo a due» nel quale l'altalena del desiderio non può che far oscillare il soggetto dall'infatuazione erotizzata per la sua immagine ideale spinta verso la sua distruzione aggressiva poiché il soggetto può trovare solamente nell'altro le «alienazioni del suo desiderio»¹⁰.

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, noto riferimento a Romeo e Giulietta, 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"¹¹. 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 che

¹⁰ A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano, 2000

¹¹ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979

diventano sempre più larghi, la bilancia che inizia a scendere, ma non sia 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 ("nella psicosi l'io è un io narcisistico"¹²), sadico. "Nella *Introduzione al narcisismo* (1914), le pulsioni dell'Io e quelle sessuali erano state riunite sotto il concetto di un'unica libido, suscettibile di proiettarsi sugli oggetti o di ritirarsi sull'Io del soggetto. Le componenti sadiche, mai assenti nella vita affettiva, attestavano la presenza di una componente pulsionale distruttiva. Se si ammette l'esistenza di una pulsione di morte, questa può, come la stessa libido, rivolgersi sull'oggetto oppure agire silenziosamente all'interno dello stesso Io"¹³.

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, rendendo esplicito 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"

¹² A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit.

¹³ *Avvertenza editoriale* in S. FREUD, *Opere 1917-1923*, vol. 9, Boringhieri, Torino 1977

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 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, no in cosa mi sto trasformando! In cosa non voglio trasformarmi!"

Quello che non viene mai direttamente esplicitato nel film è il 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 lui ha grande ammirazione ed appare sempre inadeguato (basti pensare al lingotto che lui non è in grado di sollevare senza spostarlo). Il rapporto col padre è irrisolto. Vittorio, quando parla di lui, sembra ancora bloccato all'infanzia. "Noi continuiamo a vivere la nostra infanzia con i suoi desideri e le sue credenze. Anche se lo svilupparsi della coscienza vela e deforma questa condizione, dandoci l'impressione di essercene staccati, di trovarci in un luogo molto lontano da essa"¹⁴. "Dispiacere e piacere si confondono, si sovrappongono, tanto da dare contemporaneamente due opposte tonalità al fenomeno della ripetizione: essa è il doloroso essere trascinati nel ritornare di un evento sgradevole, ma è anche ritorno a tale evento per padroneggiarlo"¹⁵. 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. "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"¹⁶. L'origine della sua psicosi va perciò ricercata nel rapporto con il padre e con la madre (pensare alla ricerca della magrezza estrema nel corpo femminile come scudo al dolore provocato dalla separazione dal corpo materno, con cui vorrebbe un'unione

¹⁴ G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, cit.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ R. M. SALVATORE, *La sottrazione come velo in Primo Amore*, in V. ZAGARRIO (a cura di), *La meglio gioventù, Nuovo Cinema Italiano 2002-2006*, Marsilio, Venezia, 2007

fusionale). “La madre che è una madre che precede dal punto di vista logico, ma non temporale, il complesso di Edipo, è elevata al rango di oggetto di godimento primordiale”¹⁷. “Il cannibalismo materno indica la tendenza a ridurre il bambino a oggetto (commestibile) reale del proprio godimento”¹⁸. “Il bambino diventa il sostituto (sempre insufficiente) del fallo”¹⁹. “La funzione del padre nel complesso di Edipo è quella di essere un significante sostituito al primo significante introdotto nella simbolizzazione, il significante materno”²⁰. Più semplicemente: “metafora paterna: un significante – il Nome del Padre – si sostituisce a un altro significante – il Desiderio della Madre – e questa sostituzione introduce la funzione normativa e ordinatrice della castrazione, della limitazione del godimento e, al tempo stesso, predispone la significazione fallica; orienta cioè il desiderio della madre verso l’incognita fallica staccandolo dall’oggetto bambino”²¹. Con ciò il soggetto è “diviso tra, da un lato, il desiderio di fusione nell’Uno, e, dall’altro il divieto del tabù dell’incesto imposto dalle regole simboliche della civiltà che gli impediscono di reintegrarsi nell’Altro”²² materno. “La clinica dell’anoressia è dunque la clinica dell’Altro materno. Fenomenologicamente la dipendenza assoluta dall’Altro materno è un tratto ricorrente dell’esperienza anoressico-bulimica. Questa dipendenza assume spesso le forme di un vero e proprio incollamento all’Altro”²³, che è uno dei tratti della psicosi. “Il funzionamento della metafora paterna” quindi “è una condizione essenziale per l’assunzione della castrazione da parte del soggetto e quindi della regolarizzazione del godimento fallico. Lo scacco della metafora paterna, scacco che avviene se risulta impossibile sostituire il Desiderio della Madre con il significante paterno (Nome del Padre), produrrà ciò che Lacan chiamerà la Forclusione del Nome del Padre, situazione che rende conto della psicosi”²⁴. “In questi casi l’anoressia-bulimia è una manovra del soggetto per erigere una barriera rispetto all’altro divorante della psicosi. Nella clinica della psicosi, l’anoressia-bulimia funziona in effetti come barriera rispetto a un Altro folle e invasore che vuole godere del soggetto”²⁵. “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”²⁶. “Il culto delle ossa è in effetti un culto perverso. Esso offre al soggetto riparo rispetto all’angoscia di castrazione”²⁷.

Nel corso del film si assiste al progressivo dimagrimento della protagonista (l’attrice Michela 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,

¹⁷ A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit.

¹⁸ M. RECALCATI, *L’ultima cena: anoressia e bulimia*, cit.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ J. LACAN, *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974

²¹ M. RECALCATI, *L’ultima cena: anoressia e bulimia*, cit.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit.

²⁵ M. RECALCATI, *L’ultima cena: anoressia e bulimia*, cit.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

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”²⁸. 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*”²⁹). Come scrive Victor I. Stoichita in *L’effetto Pigmalione*, riferendosi a *Vertigo* (1957-1958) di Alfred Hitchcock, “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» (*ornat quoque vestibus artus*)”³⁰.

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 più fragile emotivamente ed 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 il protagonista si disinteressa del laboratorio, che rende sempre meno. I due dipendenti si licenziano, l’uomo vende le attrezzature. Nel frattempo 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 data a Sonia durante 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 questo che potrebbe apparire inspiegabile se non si tenesse conto della forte componente di dipendenza masochista che la donna prova nei confronti di Vittorio. “Lo scandalo sollevato da Freud, dal punto di vista etico, è aver mostrato la tendenza del soggetto a ricercare il proprio male. Il male è in effetti per Lacan l’essenza del godimento. È ciò che Freud ha scoperto in *Al di là del principio di piacere* nella legge della compulsione a ripetere (*Wiederholungszwang*): il soggetto trascende la cornice del principio di piacere perché tende a ripetere esperienze che gli procurano sofferenza.

Il principio di piacere definiva per Freud la legge più elementare dell’apparato psichico, secondo la quale l’obiettivo del soggetto è quello di mantenere la tensione interna al livello più basso possibile. Il principio di piacere definisce, in senso aristotelico secondo Lacan, il criterio dell’azione soggettiva come ispirato da una ragione naturale: evitare il dispiacere e procurarsi piacere. Ma con *Al di là del principio di piacere* Freud sfonda questa cornice edonistica dell’etica. Egli svela l’attrazione inquietante dell’uomo verso un godimento non naturale, eccessivo, maligno, strutturalmente masochistico. Di qui la centralità assegnata dall’ultimo Freud alla pulsione di morte come principio che, al di là del principio di

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ V. I. STOICHITA, *L’effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2006

piacere, spingerebbe il soggetto verso la ripetizione di un godimento maligno, contrario alla legge dell'omeostasi, antinaturale"³¹.

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 diventa assai 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.

"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, infatti, 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. "Il doppio può dunque concretizzare tutte le virtualità non vissute dall'Io: tutti i percorsi non battuti in un'esistenza"³². Il lingotto è anche un 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. Infatti, la coazione a ripetere, che riguarda innanzitutto un trauma, dipende, secondo Freud, dalla natura più intima delle pulsioni stesse. "La ripetizione è *unheimlich* non solo per il suo contenuto, per l'elemento irrisolto che in essa ritorna; l'aspetto più inquietante sta nel fatto che il gesto del ripetere appartiene alla dimensione pulsionale, è anzi proprio della *natura più intima* (e per questo nascosta) delle pulsioni. La pulsione nasconde in sé, sotto il suo aspetto di tensione progressiva, di spinta *al cambiamento e allo sviluppo*, una natura conservatrice, un fattore di inerzia e di disgregazione, qualcosa che, nella sua enigmaticità, ha a che fare con la morte. È questa la scoperta che Freud nomina, in *Al di là del principio di piacere*, con le pulsioni di morte"³³. ("*Unheimlich* è una parola strana, difficile da tradurre e anche da definire. Essa segnala, comunque, un fattore di turbamento, d'inquietudine, di *spaesamento*: qualcosa di estraneo si insinua nell'ambito dello *Heim*, della *casa*, della familiarità, privandolo così del carattere rassicurante che comunemente gli appartiene"³⁴).

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: "Cioè non sei più tu, capisci. Sei tu con 15 chili di meno. Eh beh, 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

³¹ A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit.

³² M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La nuova Italia, Firenze, 1998

³³ G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, cit.

³⁴ *Ibid.*

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”³⁵, come disse a Sylvester. L'interesse di Bacon per il corpo era alla base della sua arte così come lo è nel cinema di Garrone (basti pensare anche a *L'imbalsamatore*, 2002). “*Werde, der du bist!* (Diventa chi sei!) scrisse Nietzsche in *Così Parlò Zarathustra*. In queste quattro parole egli sintetizzò la dicotomia della moderna condizione umana: l'identità, ciò che è peculiare dell'esistenza umana, diviene una questione di essere e divenire, permanenza e cambiamento. 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”³⁶. Spesso la pittura di Bacon è associata alla poesia di Eliot. Il mescolare ricordo e desiderio (“mixing memory and desire”), come viene detto nell'incipit di *The Waste Land – La terra desolata*, è di certo presente nell'opera di Bacon (crudelmente il corpo integro, di cui si conserva il ricordo, viene messo a nudo e se ne vede l'orrore che porta al suo interno, dovuto a pulsioni e desideri). Ma è presente 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. “Lo spaesamento, per Heidegger, è il rapporto con un presente con cui non è possibile coincidere, a cui non si può aderire, pur inerendovi e non potendosi staccare da esso”³⁷.

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 mai frase fu più azzeccata, in questo caso. Vittorio, fin da quando Sonia inizia a tenere un regime alimentare al di sotto delle 1000 kcal, continua, quasi con piacere sadico, a mangiare piatti molto ricchi e abbondanti davanti a lei. “Il dolore più grande provato da altri non ha effetto alcuno su di noi, mentre anche il piacere più trascurabile che possiamo provare ci riguarda. Dobbiamo quindi preferire a qualunque costo questo trascurabile piacere che ci fa godere all'immensità di sciagure che riguardano gli altri e che non possono in alcun modo toccarci. E se anzi accade che la singolare disposizione dei nostri organi o la nostra particolare costituzione ci rendono piacevoli i

³⁵ M. BLOEMHEUVEL, J. MOT, I. GIANELLI, (a cura di), *Marlene Dumas, Francis Bacon*, Charta, Milano, 1995

³⁶ *Ibid.*

³⁷ G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, cit.

dolori del prossimo, come avviene spesso, chi può dubitare che si debba preferire il dolore che ci diverte all'assenza di questo dolore che significherebbe per noi una privazione?"³⁸

Durante la cena, lui si assenta per andare a salutare ad un altro tavolo un gruppo di vecchi amici, mentre 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 nelle quali lei non sarebbe mai riuscita ad entrare, come dichiara il protagonista deluso e arrabbiato. Poi, completamente nuda, la porta giù nella tavernetta spoglia, in cui c'è un forno, nel quale stanno 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 segni" 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 (uno dei motivi forse per cui il film, presentato al Festival di Berlino, fu 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? Dì 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 dei principi del sadismo. "La vita è, secondo De Sade, la ricerca del piacere, e il piacere è proporzionale alla distruzione della vita. Detto in altro modo, la vita raggiunge il più alto grado di intensità all'interno di una mostruosa negazione dei suoi principi"³⁹.

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 anche letto come fosse la storia di un'unica persona, Sonia, l'anoressica. Vittorio, in questo caso, sarebbe solo la proiezione della protagonista, l'io persecutore, che alla fine verrebbe ucciso dal soggetto, per poter finalmente vivere. Questa è una lettura assai suggestiva, ma che forse appartiene più al campo psicanalitico. Il finale è comunque aperto, noi non sappiamo se Vittorio è morto, se la voce delirante è la

³⁸ D. A. F. DE SADE, *La filosofia nel boudoir, ovvero i precettori immorali*, SE Studio Editoriale, Milano, 1986

³⁹ G. BATAILLE, *Prefazione*, in D. A. F. DE SADE, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Jean-Jaques Pauvert, Paris, 1966

sua, oppure se è Sonia che ormai è stata totalmente invasa dall'uomo ed inizia a pensare come lui.

Il film è molto denso e 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 a fare da sfondo ad un dramma psicotico di anoressia, non può non ricordare il *discorso del capitalista* di Lacan. "Il *discorso del capitalista* – così concettualizzato da Lacan – è il discorso che governa l'attualità delle società cosiddette *del benessere*. 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. In questo senso il *discorso del capitalista* è effettivamente il discorso che anima ogni sistema di consumo in quanto tale"⁴⁰. "L'anoressica si rivolta, almeno per un verso, alla logica del consumo: essa non consuma niente. E da questo punto di vista mette in scacco l'idea postcapitalista di una saturazione possibile del desiderio. La magrezza ostinata ed esibita fa segno di una mancanza che non si lascia riciclare nel sistema del consumo"⁴¹.

Primo Amore, si è detto all'inizio, può essere letto attraverso il mito di Pigmalione sia per quanto riguarda il protagonista, Vittorio, sia per quanto riguarda il regista Matteo Garrone. La posizione di entrambi può essere ben chiarita da un racconto, *Il ritratto ovale* di Edgar Allan Poe, in cui il pittore dipinge la sua sposa, "una fanciulla di rara bellezza, e quanto amabile, tanto giuliva"⁴². Ma più l'opera si avvicina al suo adempimento, più la coppia si isola dal mondo. E 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"⁴³. E quando il dipinto giunge al termine, il pittore, estasiato di fronte alla sua opera esclama: "Ma questa è la vita che ho creato!"⁴⁴, e voltandosi a guardare la sua amata, si accorge che è morta. "Il rovescio del Pigmalione ovidiano: non un'immagine che si trasforma in donna, sciogliendo la sua rigidità di figura, ma una donna che si trasforma in immagine, abbandonando la vita"⁴⁵.

Leggendo alcune interviste rilasciate dal regista, immediatamente si riscontrano delle affinità molto forti tra la storia raccontata sullo schermo e il lavoro fatto con l'attrice, Michela Cescon. "Subito non sono rimasto colpitissimo, devo essere sincero. Poi però lei si è avvicinata e non so come, nel giro di pochi minuti era riuscita col suo modo di fare, con la sua semplicità, con la sua vitalità anche, a sedurmi. E ho detto: allora è perfetta perché più o meno è quello che succede all'inizio del film. Cioè lui all'inizio del film mette

⁴⁰ M. RECALCATI, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, cit.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² E. A. POE, *Il ritratto ovale*, in *Racconti del terrore*, Mondadori, Milano, 1985

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992

quest'annuncio e prova più o meno le sensazioni che ho provato io vedendola quel giorno". Oppure la descrizione, raccontata in più occasioni, come segue, 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". "Michela (Cescon) ebbe un crollo di nervi, una crisi di pianto. Aveva provato come la sensazione che io, in cuor mio, stessi pensando che il vestito non le stesse bene e che non stesse dimagrendo abbastanza. Così pensai di portare tutto questo dentro al film, due giorni dopo. Da quel giorno in poi, Michela è cresciuta molto nell'interpretazione. Perché quel giorno aveva sentito veramente, sulla sua pelle, qualcosa di simile a un'umiliazione. Da bravissima attrice ha messo da parte quell'emozione per farne un patrimonio da cui ha saputo attingere per tutto il resto della lavorazione del film"⁴⁶.

Serge Daney in *Il cinema, e oltre. Diari 1988 – 1991*, scriveva: "Divenuti i modelli dei loro autori, gli attori non erano più gli stessi. Diventavano indimenticabili perché ad un certo punto un regista – o il Cinema – li aveva usati per compiere impudentemente un atto d'amore verso se stesso"⁴⁷.

L'operazione fatta in *Primo Amore* dall'autore 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 parallelamente i due temi: attraverso l'intreccio raccontato nel film, e attraverso la lavorazione stessa del film. André Bazin, in *Che cos'è il cinema?*, per spiegare come in un film un regista metta, in un certo senso, sempre in scena se stesso, cita il Vittorini della prefazione di *Conversazione in Sicilia*, che scrive: «Ogni opera è sempre autobiografica, anche se vi si parla di Gengis Khan o del cimitero della Nouvelle – Orléans». O lo stesso Flaubert che disse: «Madame Bovary c'est moi! »⁴⁸. A questo proposito sono interessanti tre 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"⁴⁹.

⁴⁶ V. CONTENTO, *Un film cercato al Nord, intervista a Matteo Garrone*, in «Cineforum» 432, 2004

⁴⁷ S. DANAY, *Il cinema, e oltre. Diari 1988 – 1991*, Il Castoro, Milano, 1997

⁴⁸ A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973

⁴⁹ M. SPAGNOLI, *L'importunatore. Intervista a Matteo Garrone*, in www.cinemasupereva.it, 2004

“(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 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”⁵⁰.

“Io vengo dalla pittura: nella pittura ad olio il quadro nasce da una sovrapposizione di colore dopo l’altra. Attraverso strati di colore la tonalità veniva raggiunta come volevo io. Ma questo con il quadro sempre dinanzi a me e ai miei occhi. Il cinema, invece, è fatto scena dopo scena, costruendo giorno per giorno e non vedendo mai il quadro complessivo. Puoi avere un’idea vaga, ma alla fine sei sempre bendato. Godard, infatti, diceva che l’essenza del cinema nasce dall’invisibile”⁵¹.

A questo punto si potrebbe dire che il film viaggia su più piani. Porta certamente a riflettere su che cosa sia il cinema e la creazione artistica in genere. Ma anche su che cosa sia la bellezza. E soprattutto è una struggente e lucidissima parabola sull’amore. *Di cosa parliamo quando parliamo d’amore (What We Talk About When We Talk About Love)* è il titolo di un racconto, che poi darà il titolo ad una raccolta di racconti, 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” (“Non esiste l’amore: esistono solo le prove d’amore”).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*