

Dedico questo film a Ernst Bernhard

Maria Fiorentino, Roma

Spesso i libri hanno una dedica, molto raramente i film ne posseggono una. Come se l'opera filmica, in quanto frutto di molti e differenti apporti, non potesse essere dedicata - non possiede infatti l'unicità creativa del libro - o come se vi fosse una sorta di pudore, da parte dell'autore-regista, nell'esprimere quella particolare forma di scelta che è la dedica. Il film di Vittorio De Seta *Un uomo a metà* rappresenta dunque un'eccezione. Dopo i titoli di testa - da cui si vede come quest'opera sia frutto di un intenso investimento da parte dell'autore che ne ha curato il soggetto, la sceneggiatura in collaborazione con altre due persone, la regia e la produzione - mentre la macchina da presa già si centra sul protagonista, si legge in sovraimpressione una frase che in un certo senso anticipa e sintetizza la vicenda:

«Non nascondere le tue piaghe agli occhi tuoi e degli altri poiché verranno a cancrena e sarà la morte, esponile piuttosto alla luce del sole e sarà la salute». Poi, mentre la storia inizia con le inquadrature del protagonista disteso sull'erba in un parco pubblico, appare la dedica a Ernst Bernhard. Un inizio singolare dunque - una dedica ad un analista e studioso di tematiche analitiche era qualcosa di assolutamente nuovo - che lascia intravedere temi e motivi che il cinema italiano di quegli anni non era aduso a trattare: su un piano storico-culturale la psicoanalisi non aveva ancora quell'ampia diffusione che avrebbe conosciuto più tardi, mentre da un punto di vista cinematografico le teorie

e situazioni psicoanalitiche ancora non rappresentavano un riferimento e un motivo ispiratore come sarebbe accaduto negli anni successivi, e come già da molto tempo avveniva nel cinema americano. In quegli stessi anni Fellini inseriva suggestioni e temi analitici nei suoi film, e noi sappiamo quale profondo legame egli avesse stabilito con Ernst Bernhard. Negli anni sessanta, dunque, attraverso il contributo di questi due autori, Fellini e De Seta, la psicologia analitica dava un apporto stimolante alla cinematografia italiana, favorendo il costituirsi di quell'humus culturale all'interno del quale si sarebbero sviluppati complessi e fecondi rapporti tra arte e psicologia del profondo.

Raramente la cinematografia italiana aveva preso in considerazione il disagio psichico come oggetto di storia e di riflessione. Questo era un fatto ancora nuovo per la coscienza collettiva di quegli anni, anche se nel frattempo stavano maturando i fermenti suscitati dal lavoro di Basaglia, lavoro che sarebbe stato portato sullo schermo da Bellocchio nel 1975 con *Matti da slegare*.

Il film di De Seta è del 1966, si pone quindi all'interno e agli esordi di quel filone cinematografico sensibile alle tematiche analitiche che avrebbe avuto una vasta eco negli anni successivi.

Se è vera l'affermazione di Janine Chasseguet-Smirgel secondo cui la creazione artistica è una seconda via regia all'inconscio (1), possiamo avvicinare questo film attraverso un'indagine analitica che ne metta in luce le costellazioni inconse:

«Sembra proprio che, in ragione della loro prossimità all'inconscio, i contenuti dell'opera d'arte permettano di cogliere le caratteristiche più segrete dell'anima in maniera quasi immediata, e senza riferimento alle condizioni nelle quali l'opera è nata, che si tratti del contesto storico o della storia personale dell'artista. Le verità psicologiche racchiuse in un'opera sono indipendenti dallo spazio e dal tempo, per quanto personale sia quell'opera. Perciò lo psicoanalista vi cerca delle rivelazioni dell'inconscio piuttosto che delle informazioni sull'artista o sui rapporti che questi intrattiene con la sua opera» (2).

(1) J. Chasseguet-Smirgel, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Milano, Cortina, 1989.

Percorrendo le tappe dell'esistenza di Michele, il giovane protagonista del film, avremo modo anche di individuare alcuni temi cari a Bernhard, ripensati ed elaborati attraverso il linguaggio cinematografico.

(2) *Ibidem*, p. 49.

Michele è un giovane intellettuale che sta attraversando un momento di profonda crisi esistenziale e psicologica. È un uomo che vive rinchiuso nella propria solitudine: nel parco, in cui si svolge la prima parte della vicenda, le persone sono figure lontane che il protagonista osserva a volte con distacco, a volte con curiosità morbosa. Ad un certo punto viene scambiato per un voyeur e picchiato, ma Michele non è un voyeur. La sua nevrosi - come vedremo nella seconda parte del film - lo spinge a riprodurre un'esperienza fatta all'età di sedici anni, quando fu spettatore del rapporto amoroso tra il fratello e la donna da lui amata. Allora, come ora nel parco, Michele non si nasconde ma si avvicina alla coppia come colpito da un doloroso stupore. La regressione opera così fortemente che il giovane non percepisce la differenza tra la coppia di allora e quella che ha davanti a sé nel presente. Il protagonista è un uomo tormentato e oppresso dai ricordi, dalla incomunicabilità, dal mal di vivere. Temi, questi, cari al cinema di quegli anni. Michele viene colto nel momento in cui i suoi legami con la realtà incominciano a vacillare. La sofferenza viene espressa attraverso immagini suggestive: il suo volto viene spesso ripreso in primo piano dal basso, in un'inquadratura viene visto attraverso i tasti della sua macchina da scrivere - la macchina da presa è posta sotto la tastiera - oppure viene stretto e delimitato da linee scure. L'effetto estetico di queste immagini ricorda certi quadri di Kandinsky, simbolicamente rappresenta la strettezza della situazione complessuale, l'impossibilità di avere un orizzonte ampio. Il corpo del protagonista subisce un'analogia collocazione: spesso è chiuso da elementi paesaggistici o architettonici come tronchi d'albero, palizzate o colonne, elementi che circoscrivono pesantemente il suo spazio. L'unica presenza viva nell'esistenza del giovane è l'amico Ugo. Questi percepisce l'acuirsi del disagio psichico di Michele e cerca di stargli vicino, ma il protagonista vive questo interessamento in modo persecutorio, egli non può avere rapporti equilibrati: è talmente sprofondato nelle sue memorie e nelle sue dinamiche interne che ogni relazione è segnata da massicce proiezioni: su Ugo proietta la relazione e la rivalità con il fratello. E d'altro canto Michele è

troppo impegnato dai suoi ricordi per interessarsi ad un rapporto presente, è come risucchiato all'indietro. Egli è in parte consapevole del suo stato: «lo non esisto, mi sembra di sognare» dirà ad Ugo.

Michele ha intenzione di scrivere un libro, forse questo potrebbe liberarlo dal peso della memoria, ma scrivere significa sprofondare in se stessi e l'uomo cade preda delle sue paure, dei suoi conflitti, di una tempesta emotiva che lo travolge. La dimensione creativa sembra inabissarsi ed emerge una sofferenza senza *temenos*.

La storia si svolge attraverso tutta una serie di flash back, che portano sempre più indietro, una vertigine del passato, un gorgo che assorbe il protagonista nella sua spirale; ma tutto ciò si configura anche come un percorso analitico, una rappresentazione per immagini dell'esperienza analitica. La vicenda con la donna amata, Elena, viene rievocata da scene molto belle che si svolgono sullo sfondo del mare, poi il rapporto assume una cadenza drammatica quando si inserisce l'uomo che la ragazza dice di amare in modo «diverso» e culmina nella scena in cui il protagonista si ferisce al piede con un arpione. Per Michele il rapporto d'amore passa attraverso una ferita, le donne da lui amate lo hanno tutte ferito, gli strumenti affilati che spesso compaiono nella scena - forbici, coltelli - alludono non solo ad una tematica di castrazione, ma anche ad una ferita mortale. Nel film ricorrono spesso immagini di uccelli feriti, mentre cadono a terra colpiti a morte. Più avanti si vedrà che la madre e il fratello amavano andare a caccia. Michele identifica il suo essere nel mondo con una ferita. Ma la sua non è la ferita de *le roi magagne*, feconda di vitalità, è piuttosto una ferita mortale che lo sta conducendo verso l'autodistruzione. L'immagine del piede trafitto dall'arpione evoca una condizione di blocco, di fissità dolorosa, di impotenza. Dopo questo episodio Elena, turbata e spaventata, rompe il rapporto.

La vicenda torna al presente e il protagonista si trova di nuovo nel parco, la crisi esistenziale assume la cadenza allucinata del delirio: l'uomo si sente seguito da figure nere, impersonali; viene ricoverato in una clinica psichiatrica e lì subisce i trattamenti che all'epoca venivano riservati a questo tipo di crisi, elettroshock e contenzione. Ugo

va a trovare l'amico, ma tra loro non c'è possibilità di comunicare. Michele fugge dalla clinica e decide di tornare nei luoghi della sua adolescenza, la casa materna. Il ritorno ha un impatto emotivo molto forte: è la prima volta che torna in quei posti. I ricordi prendono subito corpo e vengono rappresentati come un eterno presente, con la vivezza allucinata del sogno. Il protagonista rievoca il tempo di guerra, quando il fratello maggiore era al fronte e lui, che all'epoca aveva sedici anni, viveva nella grande casa con la madre, un gruppo di bambini sfollati con la loro governante tedesca e Rina, la ragazza che diviene il suo primo amore. La giovane donna è dominante nei suoi confronti, si diverte a tiranneggiarlo. Un giorno in cui non c'è nessuno in casa Rina attira Michele nella stanza da letto della madre del ragazzo. Lì si crea una situazione sedutti-va, a cui il giovane reagisce con imbarazzo ma che non ha il coraggio di interrompere. L'inaspettato arrivo della madre sorprende i due sul letto. La madre reagisce frustando Michele di fronte a Rina, che rimane immobile sul letto, osservando la scena con morbosa curiosità. Più tardi la madre rimprovera Michele, mentre la figura del ragazzo si profila su uno sfondo dove sono posti due quadri con soggetto religioso. In questi accenni si delinea l'atmosfera di cultura autoritaria, cattolica e fascista che fa da sfondo alla vicenda.

Nella storia c'è una delicata figura infantile, una ragazzina di dodici anni che elegge Michele come suo primo amore ed ha verso di lui un atteggiamento di tenerezza e protezione. Questi sentimenti verranno poi recuperati nel rapporto con Elena che rappresenta, in un certo senso, il doppio adulto della ragazzina.

Qualche tempo dopo torna in licenza il fratello maggiore, che intreccia subito una relazione amorosa con Rina, sotto gli occhi compiaciuti della madre e lo sguardo atterrito e umiliato di Michele. La madre ha nei confronti del figlio maggiore un atteggiamento profondamente diverso:

amore incondizionato, ammirazione, complicità. La madre e il fratello appaiono come tipici rappresentanti della cultura e dell'ideologia fascista, vivono nel mito del superuomo, nel culto della virilità, nel disprezzo verso la debolezza. Michele è diverso da loro, esce sconfitto dal paragone che

la donna fa tra i suoi due figli, e la sua sconfitta diviene ancora più umiliante nel momento in cui anche Rina gli preferisce il fratello.

Il giovane non sa rassegnarsi a questo ennesimo fallimento e segue il fratello e Rina, osservandoli mentre amoreggiano. Egli non li spia - come non spia le coppie nel parco - in lui c'è solo una grande disperazione: seguirli è in fondo la concretizzazione della domanda che una voce femminile fuori campo pone lungo tutta la storia: «Perché, perché?». Il fratello muore insieme a Rina in un incidente con la moto. I desideri di Michele trovano un inaspettato esaudimento, ma il ragazzo è travolto dai sensi di colpa: «Non provavo pena, solo rimorso».

Le ultime immagini del film mostrano il tormento del protagonista, la nigredo in cui si trova, la sua figura è ancora stretta tra linee scure, come schiacciata. Il film termina con le parole del protagonista: «Non bastava ricordare, ho dovuto rivivere la sofferenza di allora per tornare a vivere una seconda volta». È un percorso doloroso - come dolorosa è l'analisi - compiuto in solitudine, scendendo negli abissi della memoria. Ma la solitudine è una condizione indispensabile per guarire, come afferma Bernhard:

«La nevrosi generale, in mezzo a cui siamo costretti a vivere, ci ha infettati e ci infetta continuamente. [...] Ciò che dovremmo fare sarebbe: riconoscere [...] che siamo malati, quindi isolamento, per sfuggire alle continue nuove infezioni e risanare interamente in solitudine. In questo tempo si dovrebbe anche acquistare una efficace immunità - una delimitazione, a modo di mandala, della personalità, che ci permetta una specie di continuo isolamento, nonostante il rinnovato rapporto col mondo nevrotico» (3).

In questa vicenda c'è una figura importante che ha una funzione di tipo analitico, Ugo. Egli è l'unico interlocutore di Michele nel presente, l'unico aggancio con la realtà, il resto della storia si dipana attraverso una serie di flash back. Quando Ugo compare la sua presenza è associata ad una presa di coscienza da parte di Michele. Questo personaggio rappresenta la possibilità di evocare il passato senza esserne travolti, la coscienza che cerca di stabilire un rapporto ed un'integrazione con il polo inconscio. Michele è tormentato dai ricordi: «I ricordi sono vivi in me, contro di me», ma Ugo lo spinge a rievocare il periodo trascorso con Elena e lo fa andare in casa della donna. Lì

(3) E. Bernhard,
Mitobiografia, Milano,
Adelphi, 1969, pp. 120-
121.

invita l'amico a riposare, chiude le imposte per farlo dormire. Una scena analoga si ripete quando Ugo va a trovare Michele in clinica: fa buio nella stanza tirando giù le tapparelle, e il protagonista viene così indotto ad una sorta di incubazione, che ha un profondo valore terapeutico. È Ugo che ad un certo punto, di fronte alla disperazione di Michele che teme di impazzire, gli propone di andare da uno specialista. Le parole analisi, analista non vengono pronunciate: c'è una sorta di pudore che impedisce riferimenti più espliciti. Su Ugo il protagonista proietta la rivalità vissuta con il fratello, pensa che tra Elena e l'amico ci sia qualcosa. Ugo accoglie queste proiezioni e le rimanda filtrate; in realtà egli si pone in modo molto diverso rispetto al fratello, come Elena è una donna molto diversa dalla madre e da Rina. Elena ha un altro uomo, e su questo si aggancia il complesso del protagonista, ma ama Michele con grande dolcezza e tenerezza e i ricordi dei momenti trascorsi con lei sono le uniche immagini belle e serene della vicenda.

Nella storia possiamo individuare dei personaggi che per la loro configurazione psicologica e il loro ruolo si pongono come doppio di qualcuno: Ugo e il fratello di Michele, Rina e la bambina, Rina e la madre, Elena e la bambina. Sono immagini che rappresentano la scissione interiore del protagonista, una scissione arcaica e profonda, ma alcuni di questi personaggi, come Ugo, la bambina ed Elena, rappresentano la parte sana del protagonista, la possibilità di essere amato e accettato. Michele ha un rapporto conflittuale anche con loro, ma da essi non riceve umiliazioni e non sente negata la sua individualità.

Il rapporto che il protagonista ha con il femminile è profondamente conflittuale. Una relazione di dominanza su uno sfondo masochista. In una delle prime scene nel parco il giovane è picchiato davanti ad una donna, come era avvenuto anni addietro, quando la madre lo aveva frustato davanti alla sua innamorata. La madre di Michele è una donna dominata dal proprio *animus*, la sua figura è ricca di simboli fallici: il frustino - che non lascia mai, neanche quando il figlio maggiore nel salutarla la prende in braccio - il fucile con cui va a caccia. È un tipo di donna identificato con un'immagine maschile, capelli corti, abito lungo che

copre le forme femminili, atteggiamento di tipo militaresco. La madre è stata una donna abbandonata dal marito, ha reagito all'abbandono potenziando le sue componenti maschili e divenendo una donna amazzone; i simboli fallici di cui si circonda hanno la funzione di esorcizzare la sua paura della passività. In due occasioni la madre rievoca la figura del marito di fronte a Michele ed è per svalutare entrambi: «Quando ti ho visto, entrando in camera, avevi

10 stesso sguardo di sporca libidine di tuo padre» (qui la madre si riferisce al momento in cui ha sorpreso nella propria stanza da letto Michele e Rina) e ancora, mentre si festeggia il ritorno dal fronte del fratello: «Hai lo stesso orgoglio di tuo padre, lui diceva di amarti, di preferirti, ma poi se ne è andato, ti ha abbandonato». Passività è uguale ad abbandono, Michele rappresenta la parte passiva della madre, quella che lei ha esorcizzato identificandosi con un'immagine fallica. I due figli rappresentano entrambi parti della donna. Il maggiore incarna l'ideale dell'Io, l'immagine maschile invidiata, l'uomo forte e coraggioso che ha successo in tutto ciò che fa, Michele personifica la parte femminile e dolente, la sua passività, la disperazione rimossa, lo spettro del fallimento. Attaccando il figlio minore, la madre aggredisce una propria parte, la parte debole, quella che indulge ancora verso i sentimenti. È necessario ferire e colpire per sentirsi forti, per esorcizzare la paura.

11 rapporto con la madre si gioca su due livelli. Su un piano di superficie la donna ha un atteggiamento persecutorio nei confronti di Michele, ma su un piano profondo è intensamente attratta da lui, in quanto egli è simile all'uomo che l'ha abbandonata e che ha ferito il suo narcisismo; colpendo il figlio colpisce l'uomo a cui è ancora legata da una dinamica sado-masochista. La madre ferita ferisce il figlio e, perseguitandolo, diviene parte attiva nell'ambito di quella stessa dinamica che l'ha vista passiva nel rapporto con il marito. L'ambiguità della relazione madre-figlio si esprime compiutamente nelle parole che la donna rivolge a Michele dopo la terribile scena delle frustate: «Se avevi dei problemi per così dire sentimentali, potevi rivolgerti a me, ti avrei dato il mio aiuto, il mio consiglio». Questa frase possiede un doppio registro: seguendo la sua identifica-

zione con una figura maschile forte la madre si pone come un padre che indirizza il figlio nella sua iniziazione sessuale con consigli e suggerimenti. Ma su un piano profondo vi è un elemento seduttivo in questa frase, come se la madre *potesse essere lei* quella che lo inizia sessualmente. Questo aspetto di eros si era già costellato nella scena con Rina, quando la ragazza interpreta, inconsciamente, il ruolo della madre seduttiva nella stanza materna, sul suo letto. Allora la reazione brutale della madre di Michele si configura come una forma estrema di gelosia, non ha un gesto né una parola per la ragazza, ma umilia il figlio davanti a lei. Questo è un modo per sconfiggere colei che si era posta come rivale: «Michele è mio e ne faccio quel che voglio» sembra voler dire il comportamento violento della donna, evidenziando così il ruolo di una figura materna negativa che considera il figlio una proprietà privata. Il dipanarsi della vicenda è scandito da immagini di uccelli feriti in volo che cadono a terra. Il tema della ferita costella tutta la vicenda: uccelli feriti, il piede di Michele ferito da un arpione, il corpo del fratello dopo l'incidente. Accanto a questo vi è un altro tema, quello degli oggetti che feriscono: spesso la madre e Rina giocano con coltelli o forbici; i fucili sparano uccidendo gli uccelli. C'è molto sangue in questa storia: le ferite degli uccelli, il piede sanguinante, forse anche le frustate hanno lasciato una traccia di sangue sul ragazzo. L'angoscia di castrazione si intreccia con il dolore del narcisismo ferito. Michele non può costituirsi con un'identità virile, perché egli si identifica con la proiezione materna di passività. La ferita del giovane sanguina ancora, al punto da farlo ammalare; egli si sente simile all'uccello che cade, ferito a morte, ma c'è un'altra ferita che lo tormenta, anch'essa mortale: il corpo del fratello lacerato dall'incidente. Michele si sente colpevole, i suoi desideri di morte nei confronti del rivale sono stati realizzati. La possibilità di un confronto con il fratello è stata spezzata. Questo è morto da vincitore - aveva Rina accanto a sé - e tale è rimasto nell'immaginario di Michele. Se ci soffermiamo sulla figura del fratello ci rendiamo conto che non conosciamo il suo nome, è l'unico personaggio che non viene mai chiamato per nome, egli è *il fratello*. Se questo accentua la situazione di rivalità e il peso

della primogenitura, ciò d'altro canto pone questa figura in una sorta di limbo dell'individualità. Il nome definisce e circoscrive l'individualità e l'unicità di ciascuno. Se nella storia nessuno sente l'esigenza di chiamare quest'uomo per nome, questo vuoi dire che la componente psichica collettiva presente in lui è molto più ampia e forte della componente individuale. Tutto questo si lega con l'adesione all'ideologia e alla politica fascista da parte di madre e figlio:

«Tuo fratello combatte per salvare quel po' di onore che ci è rimasto» dice la madre a Michele, una formula in cui si rivela un consenso acritico. Nell'ideologia totalitaria l'esaltazione di certi valori individuali serve solo per appiattire le differenze e annientare le diversità, la dimensione collettiva dunque prevale. Il fratello sembra configurarsi come la parte ombra di Michele, anche l'Ombra non ha nome. In questo senso il confronto con il fratello assume una valenza particolare: il rapporto con quello che Bernhard definisce come Ombra collettiva. Con questo termine egli intende riferirsi a tutte quelle dimensioni psichiche che non hanno una connotazione individuale: il *karma*, i contenuti degli archetipi dei genitori, l'Ombra di famiglia, di sfera di civiltà, di razza. Queste costellazioni rappresentano quel substrato collettivo da cui poi si differenzia l'essere umano: «l'individuo vive e plasma questa sua individualità partendo dall'Ombra. 'Ombra di famiglia'» (4). Su un piano simbolico, dunque, l'energia di Michele non è impegnata tanto nella rivalità fraterna, ma nella ricerca di una propria individualità, nel distacco dai valori collettivi di cui i suoi familiari sono interpreti. E qui si innesta un altro tema caro a Bernhard, la dialettica tra destino collettivo e destino individuale. Ogni essere umano è iscritto in un destino comune, e vi partecipa insieme agli individui della sua epoca, della sua cultura, della sua famiglia. Si tratta di una eredità comune, che viene trasmessa attraverso i genitori e che ha un'influenza determinante sullo sviluppo, ma a questa forza se ne contrappone un'altra, la spinta determinata dal destino individuale: l'essere umano porta in sé un'altra tendenza, quella a differenziarsi dai propri simili fino a divenire unico. Il percorso dell'individuazione parte dal destino collettivo per differenziarsi sempre di più fino a rinvenire le tracce e la fisionomia del destino individuale. Il

(4) *Ibidem*, p. 34.

problema di Michele, se analizziamo la vicenda tenendo presenti le riflessioni di Bernhard, è quello di trovare la sua individualità, di avere il coraggio di contrapporsi alla dimensione collettiva della famiglia per scoprire il proprio destino:

«Se si definisce l'individualità partendo dal negativo, essa è ciò che ci distingue da 'gli altri'. In questo senso essa è anche l'anormale', l'insolito, il mostruoso. Così - da questo punto di vista - l'individualità diventa un valore negativo. Ma questo è realmente uno stadio di trapasso nello sviluppo di una 'personalità'. È la grande pietra di paragone posta dalla morale collettiva tanto interna quanto esterna. È la fuga nel deserto, il viaggio verso l'isola, l'isolamento (da ogni riconoscimento e apprezzamento interno ed esterno). I due grandi pericoli in agguato sono qui la crocifissione da parte della 'moltitudine' o la follia. Solo chi si espone a questi due pericoli e vince, ha in sorte 'l'individuazione'» (5).

(5) *Ibidem*, p. 100.

Questi temi li rintracciamo non soltanto nella vicenda di Michele, ma anche e soprattutto nel linguaggio cinematografico; esso segue una linea che diviene decifrabile se si tengono presenti le considerazioni di Bernhard sul destino collettivo e sul destino individuale. Gli sfondi su cui si muovono i personaggi della vicenda sono rivelatori: i volti in primo piano spesso hanno come sfondo altri volti, come se non ci fosse una differenziazione. Il primo piano del viso di Michele, nella seconda parte della vicenda, è sempre affiancato e contrapposto ai primi piani di altri volti: Michele, la madre e il fratello, Michele, il fratello e Rina, triangolazioni schiaccianti che non permettono una via di uscita. Il protagonista non ha uno spazio proprio, la sua fisionomia sembra in procinto di confondersi con quella dei familiari. Queste immagini di volti contrapposti o sfumati tra loro in primissimo piano sono incredibilmente simili a quelle di un altro film, uscito anch'esso nel 1966, *Persona* di Ingmar Bergman. I due film, pur così lontani tra loro, pongono entrambi al centro della vicenda il problema della individualità, letto in modi diversi come profondamente diversi sono i due registi. Tuttavia è interessante notare come il linguaggio delle immagini in alcune sequenze di entrambe le opere presenti delle analogie impressionanti e riesca a cogliere nella sua essenzialità idee e concetti estremamente complessi.

Il conflitto di Michele adolescente, la sua difficoltà ad essere, la negazione della sua individualità sono resi con immagini dense di suggestioni. Nella scena in cui viene

frustato dalla madre, il volto di Michele è inquadrato attraverso le gambe accavallate di Rina, che formano una sorta di triangolo all'interno del quale è come iscritto il volto del ragazzo. Il complesso materno negativo del giovane lo chiude al proprio interno e blocca ogni tentativo di costituirsi con un'identità autonoma.

Il linguaggio cinematografico rivela che Michele, nella vita adulta, è riuscito a conquistare una propria individualità, ma pagando un prezzo assai elevato. Le linee scure che delimitano la sua figura e il suo volto nella prima parte del film non sono soltanto il segno dell'ostacolo, del blocco, ma denotano anche una ricerca di separazione, di uno spazio per così dire individuale. Il protagonista è riuscito a conquistare un suo spazio, ma la sua individualità è fragile, egli ha dunque bisogno di confini massicci per difenderla, ma questo significa anche impossibilità di contatto. I confini tra dentro e fuori sono segnati in modo troppo marcato e questo significa una condizione di solitudine e di conflitto:

«Sembra proprio che nei momenti decisivi del suo destino l'uomo venga regolarmente esposto a un conflitto morale, affinché egli, opponendosi a una posizione etica precedente, passi a un *ethos* più individuale. Non sono pochi coloro che per tutta la vita rimangono presi nelle maglie di un tale conflitto» (6).

Da questa posizione Michele intraprende il suo cammino di ricerca ed elaborazione, di sofferenza e di paura, di disperazione e colpa. La storia si svolge all'interno di una dimensione formale nitida e raffinata. Nelle immagini possiamo rintracciare molte citazioni di grandi quadri, da Kandinsky a Magritte, ai paesaggisti dell'Ottocento. Il rimando ai pittori, la qualità della fotografia rappresentano una dimensione formale che contiene il fluire magmatico delle emozioni. L'estetica diviene un *temenos* e crea la possibilità della trasformazione. Il film si chiude con una citazione di Jung:

«Ciò che prima dava origine a feroci conflitti e a paurose tempeste affettive, appare ora come una tempesta nella valle, vista dalla cima di un'alta montagna. Non per questo la tempesta è meno reale, ma si è sopra, non dentro di essa» (7).

Appare evidente una contraddizione tra le parole di Jung, che alludono ad un superamento della prova, e le ultime

(6) *Ibidem*, ? . 152.

(7) C. G. Jung (1929-1957), «Commento al "Segreto del fiore d'oro"», in *Opere*, Voi. XIII, Torino, Boringhieri, 1988, pp.26-27.

immagini del protagonista, che appare tormentato e come schiacciato dalle linee nere che lo circondano. Michele è ancora nel pieno della nigredo, il suo stato non corrisponde a quello descritto da Jung. Perché questo contrasto così marcato? La nostra analisi inserisce a questo punto un elemento di realtà per cercare di dare un'interpretazione: nel 1965 Ernst Bernhard era morto, il film a lui dedicato è uscito sugli schermi nel 1966. Forse il maestro è morto nelle ultime fasi di lavorazione del film, in questo caso la nigredo in cui si trova il protagonista è anche una rappresentazione del lutto. Il dolore della perdita si esprime nella cristallizzazione della sofferenza di Michele. Nel momento dell'elaborazione del lutto le immagini non possono ancora dare un indizio di trasformazione, torna dunque il valore della parola, quella parola che nel corso dell'analisi può avere una funzione analoga all'immagine. Le parole di Jung rappresentano allora una linea di continuità con l'insegnamento di Ernst Bernhard, il contenimento del dolore, la possibilità di evocare immagini che debbono ancora essere create.