







soggetti rivelati
ritratti, storie, scritture di donne

collana di studi coordinata da Saveria Chemotti

45







REGIONE DEL VENETO

INQUIETUDINI QUEER

DESIDERIO, PERFORMANCE,
SCRITTURA

a cura di

Saveria Chemotti
Davide Susanetti

I L P O L I G R A F O





Atti del Convegno
"Inquietudini queer.
Desiderio, performance, scrittura"
Padova, 9-10 novembre 2011

Il volume viene realizzato con un contributo
dell'Università degli Studi di Padova
nell'ambito delle iniziative promosse
dal Forum d'Ateneo per le politiche e gli studi di genere

Copyright © agosto 2012
Regione del Veneto
Il Poligrafo casa editrice

Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail: casaeditrice@poligrafo.it
ISBN 978-88-7115-790-0





INDICE

- 13 Prefazione
Saveria Chemotti, Davide Susanetti

PARTE PRIMA

- 21 Tra antico e moderno: spunti sul queer
Davide Susanetti
- 35 Riflessioni sull'omofobia. A margine di una campagna governativa contro l'omofobia
Marco Pustianaz
- 53 Lo splendore dell'unicità
Nicla Vassallo
- 67 Il desiderio senza identità.
Per una genealogia culturale e politica del queer
Giuseppe Burgio
- 91 «Oh, vi prego, fatemi andare avanti»:
perché l'Italia ha ancora bisogno di analisi queer
Tommaso Giartosio
- 131 Donne senza originale. La sfida della filosofia queer
Bruna Giacomini
- 145 Il teatro dei corpi indocili: inquietudini tardo-antiche
Chiara Cremonesi





- 155 L'anima nel *boudoir*: metamorfosi queer
dal *Fedro* platonico alla *Philosophie* sadiana
Massimo Stella
- 173 Ninfe, ninfette, nane, bambole e bambine:
declinazioni del queer da Charles Dickens ad Angela Carter
Patrizia Pinotti
- 209 La «rose trémière» o il «trouble» di Louis Massignon
Andrea Celli
- 221 Orizzonti di sviluppo della ricerca queer
Carmen Dell'Aversano

PARTE SECONDA

- 253 *As you like it*: travestimenti e scambi di genere
Nadia Fusini
- 263 Bearness as a masquerade
Vittorio Lingiardi
- 281 Animalizzazione queer: Penteseilea e altro
Massimo Fusillo
- 293 Metamorfosi e nascondimenti.
Pasolini e l'omosessualità in *Petrolio*
Raffaele Donnarumma
- 323 Per una definizione dell'eros in Sandro Penna
Roberto Deidier
- 337 Una tormentata palinodia:
Pasolini in *Aracoeli* di Elsa Morante
Concetta D'Angeli





- 349 Corporeità virtuali e narrazioni performative
in *The PowerBook* di Jeanette Winterson
Silvia Antosa
- 371 «...Urlando come sotto tortura»:
Camere separate di Pier Vittorio Tondelli
Saveria Chemotti
- 425 *Scuola di nudo* di Walter Siti:
genere e scrittura
Alessandro Grilli
- 457 *Tutto su mia madre*, la vera forma del falso
Rosamaria Salvatore
- 469 *Note sugli autori*







INQUIETUDINI QUEER





TUTTO SU MIA MADRE, LA VERA FORMA DEL FALSO

Rosamaria Salvatore

Nel cinema di Pedro Almodovar, come in un arazzo, il disegno composto dal mescolarsi di colori e sfumature fa emergere in forma sempre nuova figure dalle identità “imperfette”, non ascrivibili a moduli convenzionali. Ovvero si assiste in molti suoi film, relativamente al trattamento dei personaggi, a molteplici declinazioni di una dimensione di artificio costitutiva e al contempo rivelativa della realtà più intima, al di là delle multiformi definizioni di genere a cui le singole figure possono essere ascritte. *Tutto su mia madre* mi pare l'opera in cui tale tema assume la maggiore potenza espressiva.

Prima di inoltrarmi nell'analisi del film traccio brevemente la rete di eventi che disegnano la trama intricata della narrazione.

Manuela lavora a Madrid in una équipe di trapianti dove partecipa alla simulazione di colloqui per convincere i parenti di pazienti che non presentano più attività cerebrale a donare gli organi del proprio caro. Con il figlio Esteban (che vorrebbe divenire scrittore) guarda alla televisione *Eva contro Eva*¹. La sera del compleanno del ragazzo si recano insieme a teatro per assistere alla rappresentazione di *Un tram chiamato desiderio*². Attratto dall'attrice protagonista, Esteban la insegue sotto la pioggia alla ricerca di un autografo. Investito da una vettura non sopravvive allo scontro. Manuela si troverà in ospedale a dover decidere dell'espianto degli organi del figlio, proprio la stessa

¹ Film diretto da Joseph L. Mankiewicz (1950), interpretato da Bette Davis. Come viene osservato da Esteban, durante una conversazione con Manuela, il titolo originale del film è *All about Eve*.

² Dramma di Tennessee Williams (1947).





notte in cui aveva promesso di rivelergli l'identità del padre, da lui mai conosciuto.

A seguito della morte del figlio, Manuela decide di lasciare il proprio lavoro e di ritornare dopo molti anni a Barcellona alla ricerca del padre di Esteban, Lola, un transessuale da cui si è allontanata prima della nascita del figlio. A Barcellona, sulle tracce di Lola, incontra una vecchia amica, Agrado, anche lei transessuale che si prostituisce in strada. Alla ricerca di un nuovo lavoro conosce Rosa, suora appartenente ad una comunità volta all'assistenza di prostitute e transessuali. Rosa, figlia di una donna che dipinge dei falsi quadri di Chagall e di un anziano uomo malato di alzheimer propone alla madre un lavoro per Manuela, ottenendo da lei solo un netto rifiuto.

A Barcellona si tiene lo stesso spettacolo, sempre interpretato da Huma, seguito dalla protagonista la sera della morte del figlio. Manuela si reca nel camerino di Huma, la quale appare angosciata dalla fuga della propria giovane compagna tossicodipendente, Nina, anche lei interprete di *Un tram chiamato desiderio*.

Dopo averla accompagnata alla ricerca di Nina, Manuela diviene l'assistente di Huma. Finché non sostituirà al lavoro di assistenza verso l'attrice quello di cura per Rosa: la suora attende un bambino concepito con Lola, e, a seguito della relazione con l'uomo, il corpo della giovane donna ha contratto l'AIDS.

Sarà Agrado a prendere il posto lasciato vuoto da Manuela. Una sera che Nina non è in condizione di recitare, Manuela la sostituisce, conoscendo perfettamente il testo drammaturgico da lei interpretato da giovane.

Un'altra sera, in cui sia Huma che Nina non sono in grado di recitare, Agrado intrattiene gli spettatori con un proprio monologo, nel corso del quale, con sapiente ironia, elenca le operazioni chirurgiche da lei affrontate per giungere a una forma del suo corpo coincidente con il proprio ideale estetico.

Rosa durante il parto muore. Al funerale appare Lola a cui Manuela confessa la morte del ragazzo nato dalla loro unione. Anche Lola è vicina alla sua fine a causa dell'infezione da HIV. Ma, prima di lasciare Barcellona, Manuela gli regala una foto di Esteban e gli consente di abbracciare il bambino concepito con Rosa: anche il piccolo si chiama Esteban.





Manuela si prende cura del neonato e lo porta con sé a Madrid. Dopo due anni di nuovo è a Barcellona nel camerino di Huma dove comunica all'attrice e ad Agrado che Esteban ha sconfitto la malattia. Il film si chiude con l'immagine di Huma che, sulla porta del camerino, mentre si avvia ad andare in scena, afferma: "Ci vediamo dopo".

La cifra stilistica del film risponde, come frequentemente nel cinema di Almodovar, a una densa concentrazione di temi, generi e forme, con continue ibridazioni (si alternano melodramma e commedia, sono presenti molteplici riferimenti al teatro, alla letteratura, al cinema; la narrazione procede per accumulazione cromatica di forme, di oggetti, di arredi, con un gioco ripetuto di contaminazione tra alto e basso).

Altra costante che permea l'ossatura narrativa è la rappresentazione dei corpi in perenne mutamento, frutto di innesti e trapianti, motivo caro al cinema di Almodovar.

Possiamo concisamente affermare che l'ambiguità è tema e cifra formale del film. Nel frastagliato e fitto tessuto narrativo e visivo segnalano alcuni punti essenziali.

L'ambiguità caratterizza l'esile confine tra vita e teatro: *Un tram chiamato desiderio* traccia, duplica e annoda simmetrie tra la vita delle singole figure e la scena teatrale; protagoniste sono attrici e il film è dedicato a loro, inserendosi in una tradizione che vede nella rappresentazione del ruolo attoriale una variante della modulazione del rapporto tra verità e finzione³.

Già dal suo inizio *Tutto su mia madre* esibisce la contaminazione tra vita e finzione. Il film si apre sulla registrazione della simulazione di un trapianto: Manuela nel corso della simulazione interpreta una situazione tragica, la perdita del proprio marito e la richiesta dell'espianto degli organi, e poco tempo dopo, nella vita reale, si trova a rivivere la medesima situazione per la morte prematura del figlio. Inoltre, verso la fine del film, vediamo in un teatro Huma recitare un brano di un dramma di Federico García Lorca, su una madre che

³ Alla fine del film in una didascalia che si staglia su un sipario rosso leggiamo: "A Bette Davis, Gena Rowlands e Romy Schneider, a tutte le attrici che hanno interpretato attrici, a tutte le donne che recitano, a tutti gli uomini che recitano e si trasformano in donne, a tutte le persone che vogliono essere madri. A mia madre".





ha perso il proprio figlio. Sempre seguendo lo stretto gioco di rinvii tra realtà e finzione Lluí Pasqual, noto regista spagnolo, è osservato dalla macchina da presa interpretare il ruolo di *metteur en scène*⁴. Nel corso del monologo di Lorca, Huma confessa di aver toccato e leccato il sangue del figlio non più in vita: il rosso, dominante cromatica, attribuito alle figure femminili, modula, al pari di un segno simbolico, traiettorie, movimenti, gesti dei personaggi trasmigrando da un corpo all'altro.

Anche la scrittura partecipa al tema della ambiguità: indice di una passione, di un desiderio di creazione – Esteban redige il proprio diario con l'intenzione di divenire scrittore – al contempo è traccia del dolore e della mancanza: nell'anniversario della sua nascita la madre gli dona un libro di Truman Capote e, su richiesta del figlio, ne legge un passo “quando Dio ti concede un dono, ti consegna anche una frusta; e questa frusta è intesa unicamente per l'autoflagellazione” (*Musica per camaleonti*).

Nel diario, Esteban confessa di voler conoscere il padre anche se è stato da lui abbandonato: la traccia di un senso di perdita si trasferisce dalla mano di Esteban alla voce di Lola, il quale, alla fine del film, quando il giovane è ormai morto, leggerà nelle pagine scritte dal figlio la medesima frase.

La creazione artistica da un lato vampirizza la vita (Capote) dall'altro, nel caso del teatro, consente ai personaggi di assumere una distanza dalle ferite dell'esistere, permette loro, attraverso lo sdoppiamento della finzione, di costruire un'altra vita e soprattutto un'altra narrazione della propria esistenza.

La creazione, non solo artistica, si è detto, è anche uno dei temi centrali del film. La maternità non corrisponde necessariamente alla natura biologica, ma può passare anch'essa di corpo in corpo e

⁴ Per Daniela Aronica «la presenza di un regista vero tra gli attori assottiglia ancora, nel finale, la già esile barriera tra finzione e realtà». D. ARONICA, *Pedro Almodovar*, Il Castoro, Milano, 2007, p. 139. Le prove a cui assistiamo fanno riferimento a un noto spettacolo di Lluí Pasqual, *Haciendo Lorca*. Il testo drammaturgico è composto da brani tratti da due opere di Lorca: *Bodes de sangre* (1933) e *Yerma* (1934). Come una sorta di gioco speculare la citazione teatrale, frutto di innessi, riaccende il movimento metamorfico presente nel film.



quindi manifestarsi nell'assunzione di un ruolo non assoggettato al biologico, piuttosto nell'esercizio di una funzione simbolica di accudimento (Manuela si prende cura di Rosa e, una volta nato, del piccolo Esteban).

L'ambiguità caratterizza anche le identità multiple presenti nel film, identità "imperfette" e mai totalmente fisse: sia perché i corpi sono entità costruite anche attraverso "innesti", in particolare quello di Agrado nelle cui forme maschile e femminile si sovrappongono e confondono⁵, sia perché anche i singoli organi sono destinati a essere trasferiti da un corpo all'altro (come il cuore del giovane Esteban di cui seguiamo tutto il percorso, trapiantato allo sconosciuto che lo riceve) ma anche a trasformarsi in oggetto simbolico all'interno della scena teatrale: in *Un tram chiamato desiderio* il personaggio interpretato da Huma (Blanche Du Bois) è allarmato della perdita del suo "cuore", ovvero del suo cofanetto di gioielli a forma di cuore (gioco allusivo-evocativo).

L'impossibilità di concepire identità fisse è anche rappresentata dal migrare dei nomi propri da un personaggio all'altro (sono presenti nel film tre Esteban⁶, e al contempo la suora Maria Rosa porta lo stesso nome della propria madre, falsaria dei dipinti di Chagall)⁷. Inoltre il nome proprio, normalmente indice della propria singolarità e particolarità, viene mutato dai personaggi quasi a cercare,

⁵ «Agrado», scrive J.-P. Jeancolas, «est une image de l'ambiguïté, qui s'en vante en rigolant: elle détaille ce que lui ont couté ses seins siliconés, son visage remodelé. Le corps est une enveloppe modifiable, qu'on peut réparer par réemploi (le greffes), modifier (les implants), abîmer, polluer et, ultime espoir, nettoyer (les anticorps qui effacent le sida du deuxième Esteban)», J.-P. JEANCOLAS, *Tout sur ma mère. Le corps est une enveloppe modifiable*, «Positif», 460, 1999, p. 15.

⁶ Esteban era il nome di Lola prima di divenire transessuale.

⁷ In una sequenza vediamo una serie di copie di quadri di Chagall nello studio della madre di Rosa. Quando madre e figlia iniziano una vivace conversazione sull'opportunità di impiegare Manuela all'interno della casa, tale dialogo si svolge in prossimità del dipinto *La Madone du village* di cui la madre sta per riprodurre una copia. Se il tema della maternità irrorà il film, credo comunque che la presenza di Chagall, al di là di possibili accostamenti tematici, possa indurre a sollecitazioni su altri piani, in particolare sui procedimenti. Al centro della sua pittura il sogno e la fantasia trasfigurano oggetti, personaggi e animali. Il continuo riferimento all'interno del film al legame tra sfere molteplici della realtà e al rapporto di commistione tra vita e finzione mi sembra trovi, anche in questo riferimento extratestuale, felice soluzione espressiva.





nella inedita nominazione, una sorta di condensazione mimetica di propri tratti peculiari che orientano l'esistere: è così per Agrado e anche per Huma. Nella parte finale del film, a un fattorino venuto a consegnare dei fiori per Huma, Agrado confessa: "Sai perché mi chiamano Agrado? [...] Perché per tutta la vita ho sempre cercato di rendere la vita gradevole agli altri".

Sempre seguendo il flusso che trasmigra da una figura all'altra assistiamo anche a una trasmissione ripetuta di accadimenti: Manuela assiste Huma ma poi passa il suo compito ad Agrado, perché si prenda cura di Rosa. Alla famiglia naturale, passivamente assoggettata a moduli fittizi, sorta di caricatura della norma, (la madre di Rosa è una falsaria, ma soprattutto legge il mondo attraverso fobie o modelli convenzionali, il padre è una figura ormai persa a causa dell'alzheimer da cui è imprigionata la sua mente), Almodovar contrappone un'altra idea di famiglia, basata sui legami affettivi e sulla reciproca solidarietà (come nel caso di Manuela e del rapporto con Rosa e Huma)⁸.

Ma è soprattutto il corpo del film a essere costruito mediante un gioco continuo di incastri e innesti: citazioni letterarie, teatrali e filmiche spesso dirette, a volte più sotterranee, concorrono a un impianto architettonico che fa della metamorfosi la propria linfa, il proprio sangue.

La cifra formale preferita da Almodovar è allora l'uso insistito della panoramica che a volte, prima di inquadrare il soggetto, parte da un elemento estraneo per «tracer un parcours»⁹ e solo infine giungere al personaggio. «Ces petits panos à répétitions, traduction stylistique du motif du lien», sostiene Jean-Marc Lalanne, «donnent le sentiment que, patiemment, la caméra tisse une toile, qu'elle opère un lent tricotage entre les lieux, les objets et le personnage»¹⁰. Secondo Lalanne, compito del cinema, per Almodovar, è allora riparare, ricucire le molteplici ferite e cicatrici a cui la vita è esposta.

Un'altra figura stilistica ricorrente nel film è l'uso di primi piani dei volti che, per la frontalità della ripresa, sembrano anch'essi conta-

⁸ Per un approfondimento si veda J.-P. JEANCOLAS, *Le corps est une enveloppe modifiable*, cit., p. 35.

⁹ J.-M. LALANNE, *La nouvelle Eve*, «Cahiers du cinéma», 535, 1999, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*





giati dall'artificio teatrale. Artificio teatrale che, per tutto lo svolgersi della narrazione, è proposto quale costruzione densamente nutrita da una forte carica rivelativa: Huma si rivolge a Manuela appena conosciuta, chiedendole di accompagnarla di notte alla ricerca disperata di Nina, con una frase recitata dal personaggio da lei interpretato in *Un tram chiamato desiderio*: "Chiunque tu sia ho sempre confidato nella bontà degli sconosciuti".

La vita e il teatro scorrono paralleli: Rosa aspetta un bambino, nel dramma messo in scena all'interno del film Stella attende un figlio.

E veniamo al monologo di Agrado. Al centro del palcoscenico, dapprima ripresa frontalmente in figura intera con alle spalle il sipario rosso, poi, man mano che le sue parole si fanno più precise, osservata frontalmente dalla macchina da presa in una alternanza di piani medi e primi piani, con gli occhi rivolti al suo pubblico e a noi spettatori, dopo aver elencato, con straordinaria ironia, gli innesti presenti nel suo corpo e le operazioni affrontate, conclude: "una persona è più autentica quanto più assomiglia a ciò che ha sognato di essere".

La parola teatrale, pura simulazione, trasmette una verità soggettiva. Assistiamo divertiti, come gli spettatori in platea, al momento culminante di rivelazione di Agrado, la quale, consapevolmente, viola la mediocrità delle convenzioni obbedendo alla legge del *desio*. Un desiderio non compreso da identificazione a codici sessuali oppositivi, a forme fisse e immutabili, la cui libertà prende avvio e respiro attraverso l'artificio. Del resto il cinema di Almodovar, come osserva Jean-Marc Lalanne, «ne rajoute pas seulement une couche supplémentaire de vernis à des formes pré-existantes exhibées comme de simple contenants, mais vise à retrouver le mouvement interne qui les à animées, leur matière plutôt que leur surface»¹¹.

Per tutto il film sono le donne a incarnare una concezione dell'artificio che «se défait de sa relation d'opposition au naturel pour devenir son propre régime de réalité»¹², ad esempio il corpo di Agrado, costruito su inserimenti artificiali, non è un corpo inautentico, ma attraverso gli innesti si trasforma in invenzione, in costruzione, in capacità di pen-

¹¹ *Ivi*, p. 35.

¹² *Ibid.*





sarsi ed elaborare una composizione che corrisponda, come lei afferma, al suo ideale desiderato. Agrado inventa in tal modo una nuova realtà del suo corpo con la consapevolezza del registro finzionale e, proprio tale coscienza, come per le altre “attrici”, le consente di essere sinceramente presente ai propri affetti e alle proprie emozioni. La finzione è costruzione al servizio di una maggiore capacità di amare¹³.

In un altro momento del film, rivolta a Manuela, che le chiede se il tailleur Chanel da lei indossato sia vero, afferma: “Io l’unica cosa che ho di vero sono i sentimenti e i litri di silicone che mi pesano come quintali”.

E anche sposando una lettura psicoanalitica, potremmo affermare che là dove nel corso della sua storia, così come in quella degli altri personaggi del film, Agrado forse si sia dovuta confrontare con una presenza debole del registro simbolico (ovvero ciò che Lacan definisce forclusione del Nome del Padre), rispetto al traumatico raffronto, ella abbia risposto a tale mancanza dando forma a un corpo artificiale (serie organizzata di pezzi) quale costruzione sintomatica volta a produrre un’invenzione.

In fondo sia Sigmund Freud che Jacques Lacan hanno sempre sottolineato la funzione anche costruttiva e inventiva del sintomo. E Jacques-Alain Miller, interprete fedele del pensiero di entrambi, ha lapidariamente affermato: “bisogna saperci fare con il sintomo”. Ovvero non farsi sopraffare da esso ma, come nella *mascherata* (*mascarade*)¹⁴ femminile indossata da Agrado, giocare con il travesti-

¹³ Molto diversa la declinazione del corpo quale composizione di innesti nell’ultima opera del regista, *La pelle che abito* (2010). Il mutamento metamorfico del genere e la ricostruzione di un nuovo corpo rispondono alla logica delirante del fantasma del protagonista, chirurgo estetico; evocazione di una scienza sempre più estranea alla regolazione del registro Simbolico (Jacques Lacan). Almodovar a questo proposito afferma: «J’ai voulu montrer que la science n’a pas accès à l’âme, à l’identité profonde des êtres, qui demeure malgré toutes les manipulations», «Cahiers du cinéma», 669, 2011, p. 49. Ma anche, come spesso nel cinema di Almodovar, metafora sottile della presenza di un piano metadiscorsivo: la pelle-pellicola del film, concepita quale collazione di molteplici innesti e frammenti estratti anche da altre pratiche artistiche.

¹⁴ Per un approfondimento del concetto di mascherata, e quindi della possibilità di giocare con il “sembiante” femminile, rimando a J. LACAN, *Lacan. Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, Einaudi, Torino, 1983. Ricco di spunti è anche il saggio di J. RIVIÈRE, *La femminilità come maschera*, «Agalma», 3, 1990.





mento, assumendone coscientemente l'essenza nella distanza, nella non aderenza totalizzante, nella possibilità di relativizzare e al tempo stesso soggettivare tale *mascherata*.

Del resto, poco prima della sequenza nel corso della quale Agrado recita il monologo, ancora in camerino, mentre cerca una soluzione per non deludere gli spettatori dal momento che quella sera non vedranno *Un tram chiamato desiderio* perché le due attrici non sono in condizione di recitare, dichiara, rivolta all'operatore: "Non dire niente, non per forza la verità, inventerò qualcosa".

Ripetutamente nel corso del film le donne manifestano con le proprie parole la consapevole necessità della finzione. Manuela quando sostituisce Nina in teatro, rivolta a Huma, confessa: "So mentire molto bene e sono abituata a improvvisare. Per mio figlio ero un'ottima attrice".

Le affermazioni sulla necessità dell'artificio vengono spesso pronunciate in prossimità dello specchio del camerino, luogo deputato alla preparazione del mascheramento attoriale.

E il camerino di Huma diviene una sorta di teatro intimo, rivelatore di sentimenti e legami, di identificazioni che sostengono la costruzione del proprio Io. Il ritratto di Bette Davis, sorta di doppio speculare di Huma, di ideale dell'Io sempre presente, si staglia sullo specchio a fianco di quello di Nina, oggetto del desiderio inafferrabile e sfuggente.

In una sequenza del film Huma spiega a Manuela che il suo nome d'arte Huma (Fuma) deriva dalla passione per il fumo a lei trasmessa fin da ragazza dall'immagine dell'attrice americana ripresa a fumare. E in altro momento del film, all'interno del camerino, al volto di Bette Davis impresso in un ritratto fotografico con in mano una sigaretta accesa, si sovrappone dapprima il fumo della sigaretta e, dopo una breve panoramica, il viso di Marisa Paredes.

Sempre nel camerino Manuela racconterà il proprio passato di attrice e la propria tragedia per la perdita del figlio.

Il camerino, come afferma Almodovar, è una sorta di "santuario femminile", dove le storie della vita si confondono con quelle del teatro¹⁵.

¹⁵ F. STRAUSS, *A coeur ouvert. Entretien avec Pedro Almodovar*, «Cahiers du cinéma», 535, 1999. Intervista ora tradotta in F. STRAUSS, *Pedro Almodovar. Tutto su di me*, Lindau, Torino, 2007, p. 171.





Il camerino è anche un dispositivo che attiva la narrazione e che duplica, a sua volta, la scena di *Eva contro Eva*, ammirata in televisione da Esteban, all'inizio del film. Mentre gli occhi del ragazzo seguivano il volto di Bette Davis, le sue mani componevano brani del proprio racconto, ispirato alla madre. La visione del camerino in *Eva contro Eva*, afferma ancora il regista, riflette il pensiero del giovane Esteban il quale ritiene che un gruppo di donne, impegnate in una discussione, sia "l'origine di tutte le storie"¹⁶.

Il camerino, spazio intimo della manipolazione del corpo, è anche il luogo che preserva dalla morte: l'unico corpo femminile che lì non vedremo mai è quello di Rosa che morirà per AIDS.

È anche l'interno in cui ritratti fotografici, foto di scena, tappezzano intere superfici come a costituire, nella reiterata ripetizione, frammenti di una storia aperta all'infinito.

Alla fine del film vediamo appese allo specchio di fronte al quale il viso di Huma si veste dei trucchi teatrali, oltre all'immagine di Bette Davis, e a quella di Nina, quella del giovane volto di Esteban. Ritratti della memoria, tracce di molteplici perdite, anche queste fotografie sembrano contaminate da un flusso e un movimento che si trasmette da personaggio a personaggio: il ritratto di Esteban è stato consegnato da Manuela a Lola e infine donato dall'uomo, prima della sua morte, a Huma. «Un ritratto tocca, altrimenti è solo una foto d'identità, una foto segnaletica, non un'immagine» afferma Jean-Luc Nancy¹⁷. E ancora, aggiunge il filosofo, «ogni immagine ha qualcosa del "ritratto", non perché riproduca i tratti di una persona, ma perché *trae* [...], *estrae* qualcosa, un'intimità, una forza»¹⁸.

L'intimità portata in superficie di cui scrive Nancy, a proposito del ritratto, sembra slittare all'interno del film, "gettandosi in avanti" da un volto all'altro, dal volto fissato in foto di Esteban a quelli di Huma e di Manuela.

L'uso del primo piano è una delle cifre formali del regista, eppure mai come in questo film, Almodovar infrange una delle concezioni più

¹⁶ *Ivi*, p. 164.

¹⁷ J.L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*





toccanti del primo piano, ovvero del volto considerato alla stregua di un paesaggio dell'anima. Infatti, se l'uso patetico del primo piano è una delle forme più frequenti del *melò*, è pur vero che più del volto straziato di Manuela a seguito della morte del figlio, la figura che presenta maggiore forza espressiva è quella della gigantografia del cartellone pubblicitario riproducente il viso di Huma con le labbra dipinte di rosso. Il volto duplicato in immagine, marca di una rappresentazione, si offre al nostro sguardo rivelando, nella sua evidente artificiosità, la sua toccante autenticità di falso¹⁹.

Il film si chiude sul volto in primo piano di Huma, inquadrata frontalmente, mentre l'attrice si accomiata da Agrado e Manuela (venuta a comunicare che Esteban è salvo dall'infezione). In procinto di andare in scena, con lo sguardo rivolto verso la macchina da presa, recita in tono imperativo: "Ci vediamo dopo".

Esteban ha trovato la morte inseguendo lo sguardo che Huma dal parabrezza posteriore della sua vettura gli ha lanciato catturandolo involontariamente, come una sorta di *fascium*, nella voragine della fine. La gigantografia del medesimo volto, il monologo di Agrado, l'ultima inquadratura di Huma in procinto di recitare con lo sguardo in macchina, sono forse molteplici declinazioni della stessa potenza del falso incarnato dall'enigma di un femminile non ancorabile al biologico, e dalla costruzione di un Io non riconducibile ad una identità fissa e naturale, ma a un flusso di vita che circola²⁰.

¹⁹ Per la composizione formale di tale rappresentazione può apparire non del tutto arbitrario l'accostamento con il viso di donna ripreso in primo piano su un grande schermo e toccato con le proprie mani da un bambino, nell'incipit di *Persona* (1966). Il riferimento a Ingmar Bergman, pur non del tutto esplicito, a mio parere ritorna in un film successivo di Almodovar: *Gli abbracci spezzati*. Un regista, che ha perso la vista in un incidente automobilistico, poggia le proprie mani sullo schermo televisivo, come a esplorare tattilmente i contorni dei due volti ripresi in primo piano, quello proprio e quello della donna amata, attrice, non sopravvissuta al tragico scontro. I volti di lei e di lui documentano gli atti precedenti l'incidente.

²⁰ Per un approfondimento sul tema dello sguardo in *Tutto su mia madre* e in particolare sull'interpretazione di questa inquadratura finale rimando a B. MINESSE, G. RIZZOLI, *Il cinema di Pedro Almodovar. Dal postmoderno al contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2010, p. 90.





Finito di stampare nel mese di agosto 2012
per conto della casa editrice Il Poligrafo srl
presso le Grafiche ITE di Dolo (Venezia)

