

Francesca Di Lello

Emilia Di Lello

Maschile e femminile
nel cinema di
Pedro Almodòvar

*Una lettura psicoanalitica
di Hable con ella*



Copyright © MMIX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 a/b
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2465-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2009

Indice

- 9 *Introduzione*
- 15 *Capitolo I*
Temi e personaggi nel cinema di Almodòvar
- 37 *Capitolo II*
Riflessioni psicoanalitiche sul femminile in Hable con ella
- 53 *Capitolo III*
Il tessuto espressivo dell'opera
- 63 *Conclusioni*
- 67 *Bibliografia*

Capitolo I

Temi e personaggi nel cinema di Almodòvar

L'universo "assurdo" dei personaggi

Per inquadrare correttamente l'assurdità in Almodòvar, è forse utile ritornare all'etimo della parola, che il classico Dizionario Etimologico di Ottorino Pianigiani (www.etimo.it) fa derivare dal latino *absurdus*, composto, a sua volta, dalla particella *ab* (indicante allontanamento) e da un antico verbo "*sardare*" (parlare saviamente). La lingua moderna usa questa parola in senso figurato per intendere qualcosa che "offende il senso comune e ripugna nei termini".

Ed infatti, a partire dalle sue prime opere, e fino agli ultimi capolavori, Almodòvar mette in scena un universo assurdo, un mondo in cui ha senso soltanto ciò che appare un controsenso, in cui solo i grandi disordini sembrano in grado di rimettere ordine nelle cose.

Nelle sue sceneggiature, questo attribuire senso a ciò che il giudizio comune giudicherebbe un controsenso crea un ritmo narrativo dotato di originalità e calore, cui contribuiscono la mediterraneità delle ambientazioni e dei personaggi, i quali lasciano esplodere le loro pulsioni più segrete, le debolezze, ed anche le loro perversioni.

Ne deriva che gli attori di Almodòvar si muovono in un preciso universo poetico, che è a volte scatenato, spesso trasgressivo, quasi sempre sensuale, e questo perché a dominare la scena

sono sempre le emozioni, la cui presenza s'impone allo spettatore in ogni sequenza, in ogni carrellata, per non parlare dei primi piani, dove gli sguardi parlano un linguaggio denso di passioni al quale, talvolta, il linguaggio della parola sembra fare solo da contorno.

Tuttavia non di passioni epiche si tratta, ma di sentimenti della gente comune, e l'uso del kitsch da parte di Almodòvar sembra voler adempiere ad una funzione fortemente sentimentale. Nel romanzo "L'insostenibile leggerezza dell'essere", Milan Kundera sottolinea che il sentimento veicolato dal kitsch deve essere di un tipo che possa essere condiviso da tutti, in quanto deve derivare dalle immagini fondamentali che la gente porta impresse nei propri ricordi. Quindi il kitsch come veicolo di un messaggio che va dal produttore all'osservatore senza fraintendimenti, dove l'interpretazione è già insita nella produzione del messaggio. Il risultato è che il modo di fare cinema di Almodòvar seduce, perché egli riprende la semplice realtà delle emozioni che agitano i suoi personaggi e la restituisce come riflessa in uno specchio deformante, dove queste emozioni, pur nel loro messaggio immediato e attinente al quotidiano, non sembrano affatto scontate e banalizzate, ma contorte e confuse dalla dinamica conflittuale che le governa. Questa immediatezza di trasmissione del messaggio emozionale, che l'uso del kitsch ottiene, è altresì evidente nel come i personaggi di Almodòvar diventano significativi, nel corso della narrazione filmica, per quello che fanno, per i loro atti e non per quello che lasciano intendere i loro ruoli. Sono personaggi che si fanno conoscere, dallo spettatore, nel momento in cui agiscono per risolvere le proprie esigenze e sciogliere, in qualche modo, le proprie conflittualità. I personaggi di Almodòvar, forse proprio come il loro creatore, sono sempre disposti ad andare fino in fondo, ad indagare la natura profonda della loro personalità.

Il cinema di Almodòvar, sotto quella superficie brillante ed ironica e dietro la seduttività di questa trasmissione diretta delle emozioni, che affascina lo spettatore, nasconde un'estrema complessità stilistica, che ha generato un linguaggio cinematografico altamente caratterizzato e individuabile, il famoso "stile

Almodòvar”. A questo contribuisce anche l'immanenza-presenza del regista, che marchia in maniera indelebile i suoi film. Si sente che lì c'è lui, con il suo atteggiamento sempre diretto e mai elusivo nei confronti delle esperienze.

Quando dichiarò: «Penso che avere problemi sessuali e parlarne sia salutare»¹, non faceva che manifestare la sua volontà di impossessarsi di sentimenti estremi per conoscerli a fondo e, se possibile, esorcizzarli. Con ciò escludeva che le storie e i personaggi riflettessero le sue problematiche personali: «I film che faccio corrispondono al mio modo di vedere la vita, ma non sono la mia biografia»².

La maturazione artistica di Almodòvar gli ha fatto, col tempo, abbandonare le provocazioni troppo sferzanti e ai limiti del buon gusto, quali quelle dei suoi primi film. Ma era la giovane età del cineasta ed il momento storico in cui si trovò a viverla, che lo vide diventare un esponente della “Movida madrileña”, a influenzare lo stile di quei film. Bisogna ricordare che la Movida madrileña fu un movimento artistico, oltre che sociale, nato alla fine della dittatura franchista, quando Almodòvar aveva trent'anni. Non solo libertà di uscire e riempire le piazze, ma un interesse culturale verso la cosiddetta cultura *underground*, era ciò che caratterizzava questo movimento. Non sorprende che, in quei film, omosessualità, incesto, droga, travestitismo, fossero temi affrontati con quell'intenzione provocatoria che oggi contrasta tanto (almeno nella forma estetica) con gli ultimi capolavori.

Non sono, tuttavia, le tematiche ad essere cambiate: le sceneggiature più recenti di Almodòvar sono ancora incentrate su tematiche provocatorie, mentre a cambiare è stato il modo in cui sono filmicamente affrontate, un modo che ha generato capolavori. Così *Hable con ella* che, rispetto ai primi film potrebbe sembrare un modello di classicismo nella forma e nella sostanza, può, in alcuni suoi aspetti provocatori, riportare, invece, in

¹ Pedro Almodòvar, intervista rilasciata a Ahamad Rafat, «Tiempo 26», settembre 1988.

² Pedro Almodòvar, intervista rilasciata a Rafael Wirth, «La Vanguardia», 8 maggio 1988.

un certo senso, agli antichi amori del regista. Ma, quando è posto davanti al “cattivo gusto” di Almodòvar, lo spettatore avvertito percepisce che non si tratta di una licenza, di una sbavatura. Come ha fatto notare Paul Obadia,

non vi è dubbio che il cattivo gusto di Almodòvar, lungi dall’essere gratuito, mira sempre a denunciare gli aspetti della vita quotidiana che in genere tendiamo ad occultare o ad attenuare; nonché a sovvertire, a prendere in giro e soprattutto ad indicare, a puntare il dito, cosa che, lo sappiamo, nella buona società non va fatto³.

Ecco, quindi, un fattore di complessità delle sceneggiature di Almodòvar, che si oppone ad un’interpretazione banalizzante del suo cosiddetto “cattivo gusto”: quelle di Almodòvar sono sceneggiature complesse; e da una grammatica tanto complicata scaturiscono film intricati, ma tuttavia con uno sviluppo narrativo perfettamente congegnato.

Egli costruisce la scena perché possa rivelarsi ciò che, appunto, di nascosto, o non conosciuto, o ancora meglio, di non riconosciuto, perché censurato dalla società, esiste nella psiche del personaggio. Nelle sue sceneggiature, la scena è intesa in senso ampio e indica qualsiasi luogo che esalti il personaggio e gli permetta di rivelarsi a se stesso e agli altri. Un esempio è il suo mostrarci, in un classico campo e controcampo, un personaggio che piange mentre assiste ad uno spettacolo che ha luogo su un palcoscenico. Possiamo scorgere la tempesta interiore che agita il personaggio in un’arena dove si assiste ad un combattimento tra un uomo, o una donna, e un toro (*Matador*, *Hable con ella*), oppure in un campo sportivo (*Carne trémula*); ma anche nel piccolo schermo di un televisore (il telegiornale di *Tacones lejanos* (Tacchi a spillo) o l’intervista alla torera in *Hable con ella*).

Lo spiccato carattere di “narrazione” della vita, che hanno le sceneggiature di Almodòvar, emerge anche nel modo in cui egli organizza i personaggi. Il racconto in genere si sviluppa coinvolgendo diversi di loro, sebbene il centro propulsore resti sempre costituito dalle vicende vissute da un personaggio principa-

³ P. Obadia, *Pedro Almodòvar, l’iconoclaste*, Parigi, Cerf-Corlet, 2002, p. 34.

le; quest'ultimo, però, non oscura gli altri che, sebbene siano secondari, non sono mai di contorno, bensì possiedono caratteristiche fortemente percepibili che li contraddistinguono, donando loro sostanza caratteriale. E così, in ciascun personaggio la fenomenologia dell'accadere degli eventi e delle azioni intraprese viene coniugata con l'emozione che eventi ed azioni recano al personaggio stesso.

L'essere investiti di emozioni forti, di quel dolore autentico che i personaggi almodovariani si trovano a sopportare, stimola nello spettatore quel coinvolgimento e, quindi, quella catarsi, che il cinema, in quanto medium che coinvolge i meccanismi della visione, è da sempre stato in grado di provocare. Una catarsi da intendersi proprio nel senso psicoterapeutico di scarica, sfogo, espressione, liberazione di energie, che erano represses prima che lo svolgimento della narrazione portasse i personaggi al riconoscimento di quanto prima non riconosciuto. Ed è di sapore squisitamente psicoanalitico il commento di Frèdèric Strauss, che scrive:

«Il segreto della vibrante energia che anima questo cinema è che sa restare ingenuo — commuoversi di fronte a immagini semplicemente forti, piene di sentimenti integri, primordiali (come l'amore o il dolore), o semplicemente belle, scandite dai colori primari — e non per questo è meno maturo, come bisogna essere per avere fiducia nelle proprie emozioni e accettare di essere toccati da queste immagini»⁴.

Hable con ella: Genesis

Il plot

Madrid. Il grande sipario teatrale si apre per mostrare uno spettacolo di danza di Pina Bausch, *Cafè Muller*. Due uomini assistono al balletto, sono seduti accanto ma non si conoscono. Uno, il giornalista Marco, piange per l'emozione. L'altro, Beni-

⁴ F. Strauss, *Il cinema secondo Almodòvar*, Pratiche Editrice, Parma 1995, pp. 9-10.

gno, è un infermiere e più tardi parlerà della serata ad Alicia, una ragazza in coma che cura da quattro anni.

Intanto Marco vede in tv Lydia, una torera con problemi sentimentali. La incontra e dopo qualche mese i due iniziano una relazione.

Ma, durante una corrida, Lydia viene incornata e rimane gravemente ferita, finendo in coma nello stesso ospedale di Alicia. È lì che Marco e Benigno si incontrano ed instaurano una profonda amicizia.

Marco ricorda una serata in cui Lydia promise che gli avrebbe fatto dimenticare una donna del suo recente passato. Ricorda anche il giorno dell'ultima corrida di Lydia, in cui la donna aveva tentato di parlargli: scoprirà solo in seguito che voleva lasciarlo per tornare con l'ex amante.

Quattro anni prima, Benigno passava le giornate a spiare dalla finestra di casa sua Alicia durante le prove alla scuola di danza. Poi ci fu il loro primo ed unico incontro e la visita dal padre psichiatra per rivederla. Da quando Alicia è in coma, Benigno vive per lei, guarda i film muti e i balletti che piacevano a lei per poi raccontarglieli. Un giorno va a vedere un film muto dal titolo *Amante Menguante*, la storia di un uomo che rimpicciolisce dopo aver bevuto una pozione dimagrante e, pur di possedere l'amata, s'introduce dentro di lei.

Mentre racconta il film ad Alicia, Benigno le confessa di esserne rimasto turbato e da quel momento comincia a massaggiarla con sensualità. Qualche mese dopo si scopre che la ragazza è rimasta incinta: Benigno ha abusato di lei e viene incarcerato.

Marco, avendo saputo che Lydia, prima di morire, si era rappacificata col suo antico amante, è già un po' che si è messo di nuovo a viaggiare per dimenticare. Alla morte di Lydia torna a Madrid per il funerale e, venuto a sapere della tragica situazione di Benigno, va a trovare l'amico in carcere, cercando di confortarlo. Trasferitosi nell'appartamento di Benigno, guardando dalla finestra scopre improvvisamente che Alicia è tornata in vita: verrà a sapere che ha partorito un figlio morto, e dopo ha ripreso conoscenza. Ignaro di tutto ciò, Benigno si suicida in

carcere nel tentativo di entrare anche lui in coma, la stessa dimensione della sua amata, che vuole raggiungere.

Qualche mese dopo, mentre assiste al balletto *Mazurca fogo*, di Pina Bausch, insieme alla sua insegnante di danza, Alicia incontra lo sguardo di Marco. È l'inizio di un altro capitolo...

Due donne, due fatti gravi che le portano al coma, due diversi esiti, uno di vita e uno di morte; ed intorno alla loro immobilità, tutti i frammenti di vita dei personaggi da riportare ad unità attraverso i flashback. Attraverso la tecnica dei flashback le loro identità vengono ricostruite gradualmente, derivandone dei ritratti umani in cui sembra che la scelta della professione sia la metafora delle motivazioni profonde dell'esistere: il toreado per Lydia, la danza per Alicia, l'accudimento per Benigno, l'errare per il mondo scrivendo guide, come alla perenne ricerca di una strada che conduca "a casa" per Marco. Ci sembra di scorgere nelle scelte delle due donne un sottile gioco di competizione e affetto tra figlie e padri, che porta Lydia ai rischi dell'arena, Alicia a cercare se stessa nell'eroismo della ricerca artistica, al di fuori dello scuro esercizio professionale dello studio paterno di psichiatria. Anche i protagonisti maschili gareggiano con modelli di sensibilità tipicamente femminili, dimostrando una straordinaria dedizione nel prestare cure nel caso di Benigno; ricercando un esclusivo e ideale rapporto di coppia nel caso di Marco.

Se *Todo sobre mi madre* rappresenta il più grande omaggio che Almodòvar ha voluto fare alla donna, da sempre musa ispiratrice della sua arte, *Hable con ella* rappresenta «una historia sobre la amistad de dos hombres, sobre la soledad; y la larga convalecencia de las heridas provocadas por la pasion»⁵.

Quindi, per la prima volta, è la storia esistenziale di due uomini, Marco e Benigno, che imparano a gioire e soffrire così come farebbe una donna: con tutta l'anima. Il primo, interpretato da Dario Grandinetti, si potrebbe definire come "l'uomo che

⁵ Trad.: «Una storia sull'amicizia di due uomini, sulla solitudine e la lunga convalescenza dalle ferite provocate dalla passione». P. Almodòvar, *Hable con ella*, El Deseo Ediciones, Madrid 2002.

piange”; il suo è un pianto di amore, di commozione, di dolore. Benigno, invece, interpretato magistralmente da Javier Càmara, lo vediamo spesso sorridere, quasi ciò esprimesse la soddisfazione di essersi creato un mondo tutto per sé dove può liberamente amare.

Si potrebbe, dunque, dire che il regista spagnolo ci presenta un’opera essenzialmente al maschile, in cui gli uomini sono i protagonisti “attivi” della narrazione, mentre le donne vivono “passivamente”, rappresentando uno sfondo col loro corpo immobile e tornando in vita, per lo spettatore, solo nei ricordi in forma di flashback.

In realtà, sebbene i personaggi femminili possano sembrare delle figure “passive”, nel film assumono un ruolo diegetico di fondamentale importanza: mentre Marco e Benigno incarnano in maniera simbolica il dramma dell’incomunicabilità e della solitudine, Alicia e Lydia rappresentano l’anello di congiunzione tra la parola e il silenzio, tra la vita e la morte. Sono donne che vivono attraverso il loro corpo; il regista ha voluto celebrare in loro “*l’elocuencia del cuerpo*”. Il corpo di Alicia, la ballerina in coma da quattro anni dopo essere stata vittima di un grave incidente stradale in un giorno di pioggia, nel film riveste un vero e proprio ruolo da protagonista. Una serie di piani in dettaglio e di inquadrature dall’alto mostra continuamente il suo corpo, nella sua bellezza e vitalità.

L’espressione del viso, velato sempre da un leggero sorriso, fa sembrare che la ragazza stia dormendo profondamente, piuttosto che versare in uno “stato vegetativo persistente”. La presenza di Alicia è così “reale”, che nonostante l’assenza di qualsiasi movimento, di parole e sguardi, ella condivide diverse scene con i due protagonisti maschili (Marco e Benigno), senza che lo spettatore la perda mai di vista.

Lo stesso avviene per la torera, Lydia, anche se in modo diverso da Alicia, poiché vive più nei ricordi e nei sogni di Marco, che attraverso la presenza del proprio corpo. Risalta chiaramente, infatti, che il corpo di ciascuna delle due protagoniste

femminili impone il proprio significato allo spettatore in maniera profondamente diversa da quello dell'altra.⁶

Il corpo di Lydia è un corpo visibilmente ferito, immobile, quasi sempre "fasciato", che non viene mai mostrato come oggetto di cure, al contrario di quello di Alicia, e soprattutto mai svelato nella sua nudità, come invece accade per Alicia. Ciò non è un caso, in quanto la ballerina incarna tutte le caratteristiche convenzionali del femminile, rivelandosi attraverso la sensuale nudità del suo splendido corpo, mentre Lydia ha una fisicità tipicamente mascolina, che vedremo corrispondere ad un suo tratto di personalità, dove la femminilità risulta in qualche modo repressa e solo in alcune occasioni ha la possibilità di esprimersi.⁷ Entrambe, tuttavia, incarnano la bellezza e la forza, il maschile e il femminile.

La comunicazione maschile-femminile è simulata artisticamente affidandola a due balletti che, all'inizio e alla fine della pellicola, aprono e chiudono il film sull'immagine del corpo muto, danzante. Sulla scena completamente piena di sedie e tavoli di legno, due donne con gli occhi chiusi e le braccia distese si muovono al ritmo di *The Fairy Queen* di Henry Purcell. Lo spettacolo che si rappresenta è *Café Muller* di Pina Bausch. I loro movimenti sono ripetuti, una donna imita i gesti dell'altra in una danza che sembra librarsi davanti ad uno specchio deformante. Sul palco un uomo sposta le sedie e i tavoli impedendo che questi ostacoli vadano ad intralciare i movimenti sgraziati delle due ballerine.

La pellicola si chiude, invece, nel paesaggio scenografico di *Masurca Fogo*, in cui i sospiri della danzatrice Ruth Amarante mostrano la possibilità di incontro tra uomo e donna, immersi nella natura.

⁶ La stessa locandina del film sembra suggerirlo: in essa infatti le due donne guardano in direzioni opposte e sono associate a due colori diversi.

⁷ Cfr. le dichiarazioni di Almodòvar nella pagina ufficiale di *Hable con ella* (www.clubcultura.com): «in Rosario ho cercato la razza ed i suoi occhi innocenti e tristi che così bene si adattano ad un personaggio tormentato dalla tristezza. In lei ho anche cercato e trovato un corpo atletico e al contempo femminile».

I due spettacoli teatrali vogliono anticipare gli eventi che si susseguiranno nello svolgimento della narrazione. Un sipario chiudeva *Todo sobre mi madre* e uno si apre sull'inizio di questo film, quasi a simboleggiare una continuità tra la solidarietà femminile di quel film e quella maschile della nuova opera, dove ciò che lega i due uomini è il dolore per le figure femminili amate e irraggiungibili.

La struttura narrativa di *Hable con ella* rivela un uso assolutamente originale del montaggio. Mentre la precedente filmografia era basata principalmente sull'impatto emotivo della parola e dell'immagine, qui la costruzione temporale e la scomposizione narrativa assumono un'importanza determinante nel generare il crescente pathos emotivo che coinvolge lo spettatore.

La complessità narrativa di *Hable con ella* viene dichiarata dallo stesso regista: «*La narración sigue una línea quebrada que no debe notarse. Esto ha sido lo más difícil de este interminable rodaje. Estoy acostumbrado a la mezcla de tonos, géneros de universos, pero nunca había jugado tanto con el tiempo*»⁸.

Hable con ella presenta una struttura narrativa circolare suddivisa in tre parti disuguali (capitoli) che s'intrecciano e si sovrappongono continuamente attraverso una serie di salti temporali. Sembra di scorgere in questa frammentazione dell'ordine temporale una proiezione simbolica della fragilità emotiva dei personaggi, che li porta a fuggire continuamente dal presente per addentrarsi nei territori evanescenti del sogno e del ricordo.

L'uso del flashback e dell'ellissi temporale, in particolare modo, fanno sì che lo spettatore debba partecipare alla ricostruzione, riallineando costantemente, come in un gioco d'incastri, l'ordine naturale degli eventi, e in ciò assumendo quasi una funzione di spettatore-partecipante. Per introdurre le sue storie, Almodòvar si serve di un procedimento più letterario che cinematografico: ad ogni capitolo corrisponde un titolo che anticipa il contenuto della vicenda che sta per essere narrata. Il primo e-

⁸ Trad. : «La narrazione segue una linea spezzata che non si deve notare. È stata la cosa più difficile dell'interminabile realizzazione del film. Sono abituato a mescolare toni, generi, universi diversi, ma non avevo mai giocato tanto con il tempo». P. Almodòvar, dalla pagina web ufficiale di *Hable con ella* (www.clubcultura.com).

episodio racconta la storia di Marco e Lydia, due personaggi vittime della stessa delusione amorosa, che devono ancora fare i conti con il proprio passato. Sullo schermo compare una scritta in sovrimpressione «Lydia y Marco», che preannuncia l'inizio di una vicenda che si svilupperà esclusivamente attraverso i sogni e i ricordi. Da questo momento in poi il regista si servirà, infatti, di una serie di flashback che, oltre a narrare la vicenda centrale dei due protagonisti, introdurrà di volta in volta alcuni frammenti delle loro precedenti storie personali. In questo modo, alcuni eventi apparentemente privi di un'importanza narrativa vengono adoperati dal regista per azionare il meccanismo della memoria: la vista di un serpente nella cucina di Lydia, ad esempio, provoca in Marco un triste ricordo del passato, legato al fatto che Angela, la sua ex compagna, aveva la fobia dei serpenti. Un ricordo apparentemente marginale, ma il flashback di questo ricordo comparirà sullo schermo circa venti minuti dopo, quando il giornalista rivelerà a Lydia il motivo della sua tristezza, e contribuirà sostanzialmente alla costruzione, nella mente dello spettatore, del vissuto del personaggio.

In seguito al tragico incidente di Lydia, Marco si ritrova capotulato in una corsia d'ospedale: qui il suo sonno genererà, per lo spettatore, un'altra visione in flashback. L'azione si trasferisce in una splendida villa dove un malinconico Caetano Veloso intona una struggente versione della canzone Cucurucucú Paloma, metafora della doppia perdita di Marco, quella imminente del corpo di Lydia nell'arena e quella dell'amore di lei, con il ritrovarsi di Lydia ed il suo antico amante. Lo spettatore, quindi, attraverso il richiamo mnemonico di questo flashback, "ricostruirà" al momento opportuno il profondo senso di perdita di cui farà esperienza Marco e che lo indurrà a lasciare la Spagna.

Il secondo capitolo («Alicia y Benigno») è invece totalmente affidato alla parola: Benigno narra a Marco la sua storia con Alicia, anche questa espressa attraverso un flashback in cui l'infermiere rivive l'incontro con Alicia, quasi contemporaneo alla morte della madre. Per illustrare quest'ultimo evento, Almodòvar ricorre ad un espediente tecnico, che gli permette di

rivelare implicitamente ciò che è accaduto senza doverlo necessariamente mettere in scena: un'ellissi costruita attraverso una dissolvenza su sfondo nero in cui la scomparsa della voce fuori campo della madre rappresenta metaforicamente la notizia della sua morte.

Il momento culminante della pellicola è certamente quello in cui l'azione principale viene bruscamente interrotta dal film muto *Amante Menguante* che, presentandosi apparentemente come una pausa narrativa, rappresenta, invece, il vero nodo tematico di *Hable con ella*. Ancora una volta 'rivediamo' la vicenda attraverso le parole di Benigno mentre racconta ad Alicia il film che ha visto la sera precedente.

Dopo una serie di avvenimenti, presentati come scomposti temporalmente e ricomposti nella mente dello spettatore con dei flashback, l'ultimo capitolo sembra ricongiungere finalmente i fili della narrazione. L'azione ritorna nello stesso luogo in cui aveva avuto inizio: dopo la morte di Benigno, Marco è nuovamente a teatro per assistere ad un altro spettacolo di Pina Bausch; Alicia è tornata in vita, i loro sguardi s'incrociano attraversando una poltrona vuota (quella di Benigno), che sembra separarli e unirli allo stesso tempo. Una didascalia compare alla base del fotogramma — «Marco y Alicia» — come per annunciare l'inizio di una nuova storia d'amore che, come quella di Alfredo e Amparo, protagonisti del film muto, continuerà al di là del tempo (filmico e non).

L'incomunicabilità e la condizione della non vita: il coma

«Mi piace molto l'idea di due uomini che continuano a vivere accanto a donne che non parlano più ma che, sia pure in modo diverso, sono espressive quanto questi uomini», ha dichiarato Pedro Almodòvar parlando del progetto di sceneggiatura da cui è nato *Hable con ella*⁹.

⁹ F. Strauss, «Conversations avec Pedro Almodòvar», Cahiers du Cinéma, Paris 2007, p. 177.

Fin dalle prime scene, Almodòvar mostra le lacrime di un uomo di fronte alla disperazione delle donne, espressa attraverso la prospettiva traslata di un palcoscenico su cui due danzatrici e un uomo triste incarnano la solitudine della condizione umana. Il sipario si alza e Pina Bausch, insieme ad alcuni danzatori del suo gruppo, balla in *Cafè Muller*: ci sono due donne che vanno a battere contro le pareti e le sedie, ed un uomo che non riesce in nessun modo ad aiutarle.

Benigno e Marco siedono vicini, ma non si conoscono. Condividono l'emozione di quella tragica danza che lo spettacolo offre loro: due corpi femminili che camminano come sonnambuli, sbattendo contro muri di gomma. Una triste quanto singolare messa in scena, che prefigura ciò che accadrà fuori dal palco. Le due attrici, infatti, sembrano mimare quella dimensione dell'incomunicabilità di cui Alicia e Lydia faranno parte, a causa dei due diversi incidenti che le colpiranno. E' dunque un film sull'incomunicabilità tra uomini e donne ma soprattutto un film sull'impossibilità di parlare — e di parlarsi — da cui il titolo *Hable con ella*. La parola sarà allora, come ha scritto Catherine Axelrad, l'elemento essenziale del film: la parola di cui sono privi i danzatori del prologo, i ciechi burattini del *Cafè Muller* di Pina Bausch, ma anche i personaggi del cinema muto a cui si allude, e anche Marco, l'uomo che non riesce ad esprimere la sua sofferenza se non attraverso le lacrime.

Ciò che Almodòvar realizza in questo film è una ricerca sulla comunicazione sentimentale e verbale. Le due donne in coma, nonostante la loro passività, provocano negli uomini una tensione ed emozione pari a quella che provocherebbero se fossero in comunicazione tra loro.

Benigno è un infermiere ai limiti della normalità, capace di gesti estremi ma anche di grande umiltà; l'altro protagonista è Marco, un giornalista e scrittore di guide turistiche. L'incontro tra Marco e Benigno segna una mediazione tra ciò che si è nel profondo dell'animo e la cosiddetta "normalità".

Lydia e Marco sono, invece, l'emblema dell'incomunicabilità: si incontrano dopo la conclusione delle loro precedenti storie d'amore, si piacciono ma la loro comunicazione è caren-

te. Ha difficoltà il giornalista a svelare le sue pene d'amore; anche per Lydia è difficile parlare con Marco e svelargli che lei è nuovamente coinvolta da una vecchia fiamma.

Tuttavia, proprio la comunicazione si rivelerà la via di salvezza per tutti, che sia fatta di parole, silenzi, carezze o sguardi. Benigno è il solo che parla, sempre e comunque, è il solo che crede nella forza della parola e quindi dei sentimenti, è l'unico che determina, attraverso le sue azioni, un esito positivo. L'infermiere non vuole accorgersi che Alicia non è in grado di corrispondere ai suoi sentimenti e non prende in considerazione il fatto che la ragazza non vi corrisponderebbe anche se non fosse in coma.

Benigno ha dei problemi di inserimento nella società e questo lo porta a preferire e ad attuare una comunicazione unilaterale; ma ciò comunque mette in luce la forza unificatrice della parola, anche se non inserita in un rapporto comunicativo normale, fatto di interazione e reciprocità.

In *Hable con ella* c'è anche un film muto in bianco e nero, *Amante menguante*, che segna un momento importante nella vita dei protagonisti. La voce di Benigno, che accompagna questo film muto, è il sonoro di quanto sta accadendo nella stanza d'ospedale sul corpo di Alicia. Benigno "parla" e intanto le sue parole diventano, con l'atto sessuale, portatrici di vita.

Tutti gli altri protagonisti che rimandano la comunicazione, o che l'omettono nascondendo la verità, saranno puniti dal destino. Non è il caso di Marco che, dopo la perdita sia di Lydia che di Benigno, capisce alla fine quanto sia importante comunicare per non sentirsi solo.

Sono dunque le parole che danno voce alle nostre emozioni, ai nostri pensieri, ed è il parlare, o il non farlo, che determina le situazioni e gli avvenimenti nella nostra vita. *Hable con ella* è «Un film sulla mancanza di comunicazione nelle coppie e sulla comunicazione»¹⁰.

L'incomunicabilità è simboleggiata, ad esempio, nella sequenza del carcere, dalla difficoltà di comprensione fra Marco e

¹⁰ P. Almodòvar. *Hable con ella*, cit., p 7.

la guardia carceraria causata dalla presenza di sordi vetri divisori, microfoni non funzionanti e dall'uso di una terminologia differente ("internati" e non "detenuti"). Ma il film dimostra anche come «i monologhi rivolti ad una persona silenziosa possono diventare un'efficace forma di dialogo»¹¹ e Benigno rappresenta lo strumento essenziale di tale forma di comunicazione: nonostante sappia di avere davanti un corpo clinicamente morto (quello di Alicia), non smetterà mai di comunicarle le proprie emozioni e i propri pensieri e quando Marco gli dice di non essere capace di stabilire il minimo contatto con Lydia, Benigno lo esorta a comunicare con lei:

Marco: Non sono capace neanche di toccarla, non riconosco il suo corpo. Non riesco nemmeno ad aiutare le infermiere a girarla nel letto... e mi sento molto meschino.

Benigno: Parla con lei. Raccontaglielo.

Marco: Già mi piacerebbe. Ma lei non può sentirmi...

Benigno: Come fai ad essere sicuro che non possono sentirci?

Marco: Perché il loro cervello è spento, Benigno!

Benigno: Il cervello delle donne è un mistero, e in questo stato ancora di più. Le donne bisogna considerarle, parlargli, dargli un regalino ogni tanto. Accarezzarle all'improvviso, ricordargli che esistono, che sono vive e che per noi sono importanti.¹²

Ma *Hable con ella* è anche un film onirico. È un film di sogni e di risvegli. È il dramma di un limbo misterioso sospeso tra la vita e la morte. Dice Almodòvar:

«C'è un momento in cui un artista deve confrontarsi con i grandi temi dell'esistenza: è un passaggio necessario per entrare nell'età adulta. La presenza della morte ci fa sentire ancora più soli. L'unico rimedio è l'amore, la magia, la poesia. *Hable con ella* è tutto questo. L'intero film è costellato di metafore. Il coma per esempio. Io l'ho visto come uno stato misterioso. Un limbo ermetico. Dietro gli occhi di Alicia e Lydia si nasconde un mondo magico che, almeno stando a quanto dice Benigno, non smette di comunicare con il nostro»¹³.

¹¹ *Ibidem*.

¹² P. Almodòvar, *Parla con lei*, Einaudi, Torino 2003, pp. 70–71.

¹³ K. SALERNO, *Parla con lui: parola di Pedro*, «Duel» n. 96, maggio 2002, p. 29.

Hable con ella ci fa confrontare con il coma, quella morte “sospesa” che non si può piangere e seppellire, e, quindi, con un dolore che potrebbe non terminare mai.

Scientificamente una persona in coma non può ascoltarci, ma scientificamente — spiega il primario a Marco — non vi è nemmeno possibilità che si risvegli: tuttavia a volte accade il miracolo. Marco rimprovera a Benigno di fare un monologo con Alicia, e di illudersi che ci sia un vero scambio tra loro. Ma questa illusione avvince lo stesso Marco quando con Lydia, poco prima dell'incidente nell'arena, si dicono:

Lydia: Marco, poi dobbiamo parlare.

Marco: Ma stiamo parlando da un'ora.

Lydia: No, tu stai parlando, io non ho detto niente.

Ecco la frase ricorrente in tutto il film, “parlare con...”. Essa ha un significato profondo o superficiale a seconda dei contesti in cui è calata, al di là del fatto che delle parole in senso stretto siano effettivamente pronunciate. Nel mondo di Almodòvar l'incomunicabilità, più che una condizione dell'anima, è un impedimento fisico, che nasce dalla crudeltà di un destino che spesso restituisce un grado di consapevolezza umana superiore, a prezzo però di grandi dolori. Lydia non ha il tempo di spiegarsi con Marco poco prima di essere travolta dalla furia del toro, Benigno non ha modo di dichiararsi ad Alicia prima del suo incidente, ma ciò non esula i personaggi dal rimorso: Marco perde le sue persone più care senza essere riuscito a chiarirsi con loro (con la sua vecchia compagna, con Lydia e infine con Benigno), Benigno finisce per essere ossessionato dalla figura di Alicia.

Tale complessità e irrisolutezza dei rapporti umani la si evince, nel finale del film, dallo scambio di battute tra Marco e Katerina Bilova, la maestra di danza di Alicia, interpretata da Geraldine Chaplin:

Katerina: Un giorno io e lei dovremmo parlare...

Marco: Sì. E sarà più semplice di quello che crede.

Katerina: Nulla è semplice. Sono maestra di ballet, e nulla è semplice.¹⁴

Nella lettera di addio che Benigno lascia all'amico Marco, prima di "raggiungere" la sua Alicia, c'è un ultimo e significativo insegnamento: «Ovunque mi porteranno vieni a trovarmi e parla con me. Raccontami tutto, non fare l'ermetico»¹⁵.

Almodòvar ci ricorda che solo le parole — il parlarsi — leniscono il silenzio delle tante solitudini, allontanano la morte, curano la desolazione del corpo, la malattia e la follia, consentono di parlare con chiunque ascolti, ma anche con chi non può ascoltare.

Il lirismo esasperato di Benigno

Il personaggio principale, Benigno, è un uomo che sfugge a qualunque definizione; la sua indole è probabilmente governata dalle sue inclinazioni sessuali, ma in una chiave così profondamente freudiana da disorientare completamente l'osservatore esterno inducendolo a classificarlo come omosessuale per risolvere nel modo più comodo l'insopportabile necessità sociale di dare un nome a tutte le cose, anche a costo di tradirne la natura. È quello che succede ai colleghi di lavoro di Benigno, infermieri di una lussuosa clinica di Madrid, che si mostrano in più occasioni irritati di fronte alla difficoltà di comprendere le sue attitudini, arrivando a considerarlo subnormale pur di inquadralo in una qualsiasi categoria.

Capo infermiera: (riferendosi a Marco) E' diventato grande amico di Benigno, vero?

Rosa: Sì...

Capo infermiera: Non sarà pure finocchio?

¹⁴ P. Almodòvar, *Parla con lei*, cit., p. 134.

¹⁵ Ivi, p. 129.

Infermiera A: Ma dai! Cosa dici!

Rosa: Stai insinuando che Benigno è un finocchio?

Capo infermiera: Non lo sto insinuando io...è *vox populi*, cara!

Rosa: Ti sbagli di grosso!

Capo infermiera: Veramente me l'ha confermato il dottor Vega.

Rosa: (incuriosita) E lui come fa a saperlo?

Capo infermiera: Gliel'ha detto il padre di Alicia...Siccome a me non sta bene che Benigno si prenda tutte quelle confidenze con la malata, il dottor Vega mi ha detto di non preoccuparmi, che a Benigno non piacciono le donne, ma gli uomini. (Si alza per andarsene)

Rosa: Come siete! Vi lascio tranquille a distruggerlo. (E se ne va).¹⁶

Benigno è un uomo diverso in quanto è l'amore che lui riesce a provare a renderlo diverso; è un uomo per il quale il sesso ha senso soltanto in quanto risposta ad una induzione emotiva — non a caso è arrivato a superare i trent'anni senza mai aver avuto un rapporto — ed è questa sua attitudine a renderlo un individuo unico (così come, forse, lo siamo tutti in quei rari momenti in cui riusciamo a sottrarci alla influenza livellante dello sguardo sociale).

Benigno, come già il nome suggerisce, è come un tumore innocuo, un persona malata ma buona, o meglio malata in quanto buona, perché la perversione è difficilmente separabile dalla sua energia generatrice, cioè dalla pulsione erotica; egli, nel suo irrisolto orientamento sessuale, le perversioni le sfiora quasi tutte: omosessualità (l'ambiguità è mantenuta per tutto il film), voyeurismo (spia continuamente Alicia dalla finestra), feticismo (le ruba il fermaglio, quando, dopo la visita "fittizia" dallo psichiatra — il dottor Roncero padre di Alicia — si introduce nella stanza della ragazza), necrofilia (la possiede mentre è in coma). Ma l'unica autentica malattia di Benigno, come ha modo di dire più volte egli stesso, è la solitudine, che non gli impedisce però di continuare a sperare in una vita felice. Benigno compie, tutto

¹⁶ Ivi, p. 71–72.

sommato, un gesto d'amore autentico verso Alicia, prima parlandole, poi concretizzando fisicamente il proprio amore per lei.

La vita di Benigno è dominata dall'amore per due donne: sua madre, ammalata e bisognosa di costanti cure, e poi, alla morte di questa, la giovane Alicia, in coma da quattro anni. L'amore per Alicia sostituisce in fondo quello per la madre morta, ma questa volta egli ama una donna dalla quale non può aspettarsi nessuna riconoscenza e che vive solo grazie alle sue cure; il suo sentimento è, pertanto, una commovente rappresentazione della parabola dell'amore senza condizioni. Benigno stabilisce con Alicia un rapporto all'apparenza unilaterale; anche se la ragazza è in coma, lui la tratta come una persona viva, le parla costantemente ed ha un'attenzione quasi maniacale per il suo corpo inerte. Si rivolge a quel "corpo" non solo come se fosse in vita, ma addirittura come l'espressione più compiuta e in ogni senso perfetta dell'essenza muliebre.

Il rapporto tra i due raggiunge il proprio momento cardine il giorno in cui Benigno, come complemento al meccanismo di assimilazione alla realtà emotiva della ragazza, va a vedere un film nella videoteca che lei frequentava assiduamente, *Amante menguante*. La storia è quella di un uomo che diventa minuscolo, in seguito ad un esperimento messo a punto dalla donna che ama, e decide di rifugiarsi per sempre nell'utero di questa per finire lì i suoi giorni. Benigno torna in clinica "frastornato" (è lui che si definisce così, parlando con Alicia) e, per la prima volta, si accoppia con la ragazza. Più che un vero e proprio atto sessuale, il suo gesto sembrerebbe piuttosto la risposta ad un impulso che lo spinge ad un ritorno all'utero materno; Benigno non penetra Alicia, ma si rifugia dentro di lei; come atto conclusivo dell'unione tra i loro mondi interiori.

Come già ricordato, prima di divenire l'infermiere di Alicia, Benigno si era occupato per quindici anni della madre malata, fino al giorno della sua morte. Come si osserverà più diffusamente nei capitoli seguenti, questa situazione rappresenta uno scenario propizio ad alimentare desideri repressi. La stessa Anna O aveva sviluppato i sintomi isterici durante il periodo in cui

aveva assistito il padre in fin di vita.¹⁷ Entrambi sono esempi, si potrebbe sostenere freudianamente, di un fallito tentativo di risolvere l'attaccamento edipico.

Mentre guarda il film muto *Amante menguante*, Benigno s'identifica con Alfredo, il personaggio rimpicciolito che si tuffa dentro al corpo di Amparo, la sua fidanzata addormentata. Questa scena del film–nel–film, e la fantasia regressiva che l'accompagna, sono poi messe in atto da Benigno, che penetra sessualmente la sua paziente. Almodòvar sottrae alla curiosità voyeuristica di noi spettatori la visione dell'atto sessuale. Ne veniamo a conoscenza soltanto quando Marco stesso ne è informato nel corso di una telefonata. Benigno, a cui viene detto che il bambino da lui concepito in circostanze così eccezionali è morto ed a cui è raccontata la menzogna che Alicia stessa non potrà mai più risvegliarsi dal coma, compie il passo regressivo ed identificatorio finale di suicidarsi, di morire come sono morti anche loro.

In realtà, la vita di Benigno smette di avere un senso già da quando lo incarcerano con l'accusa di violenza carnale, perché gli viene strappato quell'universo interiore nel quale egli si era rifugiato, e nel quale aveva trovato un senso alla propria esistenza.

Sempre all'interno della tematica dell'incomunicabilità, in *Hable con ella* si raffigura l'impossibilità dell'amore come relazione paritetica, come rapporto che si basi su uno "scambio" affettivo fra soggetti equivalenti. Viene mostrato fino a che punto la realtà dell' "altro" diventi niente più che una proiezione dell' Io, che tende ad occupare completamente il terreno del rapporto, assorbendo in sé ogni forma di alterità. Amando Alicia, Benigno può evitare la sfida implicita nell'entrare in contatto con l'altro da sé, rimpiazzando questo incontro con un comodo monologo attraverso gli strumenti concessigli dalla propria arte, quella assistenziale nel caso dell'infermiere spagnolo. Solo in apparenza c'è un investimento comunicativo tra i due soggetti in relazione; in realtà ciò che si verifica è una specie di processo

¹⁷ Cfr. Sigmund Freud, *Casi Clinici*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

autoerotico, in forza del quale l'energia erotica viene solo riflessa dall'altro, per ricadere poi su se stessi. Con Alicia Benigno parla, non dialoga. Ogni reciprocità è interdetta. Lo stesso amplesso, teneramente "illustrato" mediante l'apologo dello spezzone cinematografico surrealista, ha la forma di una penetrazione nella quale la donna è completamente assente, è puro e semplice inconsapevole ricettacolo del seme, ma non autenticamente partner di un'attività sessuale, scelta e condivisa. La perfezione dell'amore di Benigno è assicurata proprio dalla completa assenza della donna.

Tuttavia, nel tempo a seguire, è la stessa violazione della donna "assente" che permette a quest'ultima di ritornare ad essere presente ed essere ritrovata da Marco che, al contrario di Benigno, è in cerca di una via di comunicazione. E' lui l'eroe, mentre Benigno, moderno antieroe, come nella migliore tradizione letteraria, lascia la scena quando non c'è più bisogno di lui. Eppure, alla fine del film, non si può fare a meno di illudersi che qualcosa di Benigno sopravviva in Alicia; forse quelle infinite parole, che hanno accompagnato il sonno della ballerina per quattro lunghi anni, sono ancora vive in qualche angolo nascosto della sua coscienza, e le lasciano il ricordo del suo amore, di quell'amore portatore di morte ma, allo stesso tempo, di rinascita.