

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232273>

Nel fondo scuro e misterioso Euforia e *cupio dissolvi* nel melodramma contemporaneo

Fabio Vittorini

Abstract • Negli ottant'anni che separano l'avvento della psicoanalisi da quello dei gender studies, la rappresentazione melodrammatica dell'identità di genere ha percorso pendolarmente innumerevoli volte lo spazio vischioso che separa l'euforia e la disforia, le due emozioni primarie connesse all'auto-percezione del sé, che, come tutte le emozioni, sono una mediazione tra affetto e significazione culturale, tra istinto e cognizione. Analizzando alcuni testi contemporanei, entro quella singolare forma di mitopoiesi che è la costruzione melodrammatica del personaggio, assisteremo all'introduzione di elementi di un'euforia entropica che fanno della costruzione della propria identità e della pro-creazione una ri-creazione (nel doppio senso di sospensione affrontata con leggerezza e di ricostruzione profonda di sé) che implica sempre l'elaborazione (per simpatia o per contrasto) di uno speculare e consustanziale, a volte disforico, desiderio di decostruzione/distruzione, anestesia, annullamento (*cupio dissolvi*).

Parole chiave • Euforia; *cupio dissolvi*; melodramma; François Ozon.

Abstract • In the eighty years that separate the advent of psychoanalysis from that of gender studies, countless times the melodramatic representation of gender identity has pendularly crossed the viscous space that separates euphoria and dysphoria, the two primary emotions connected to self-perception, which, like all emotions, are a mediation between affect and cultural signification, between instinct and cognition. Analyzing some contemporary texts, within that peculiar form of mythopoeia which is the melodramatic construction of a character, we will investigate how the elements of an entropic *euphoria* that turn the construction of one's own identity and pro-creation into a re-creation (in the double sense of a careless suspension and a profound reconstruction of oneself) always meet the elements of a symmetrical and consubstantial, sometimes dysphoric, desire for de(con)struction, anesthesia, annihilation (*cupio dissolvi*).

Keywords • Euphoria; *cupio dissolvi*; melodrama; François Ozon.

Ledizioni 

Nel fondo scuro e misterioso Euforia e *cupio dissolvi* nel melodramma contemporaneo

Fabio Vittorini

Dalla fine del Settecento, nella cultura occidentale, il modo melodrammatico si configura come la “forza che orchestra l’aggiustamento agli shock e alle transizioni della modernità” (Williams, 2018, p. 211), ovvero come un dispositivo di conoscenza estetica che, attingendo a una straordinaria capacità di sintesi sia contenutistica (il reale rappresentato) che formale (i media e i generi della rappresentazione), in una cornice di democrazia cognitiva e di emotività spinta, consente di fronteggiare, oggettivandoli nella rappresentazione estetica, i cambiamenti storici, politici ed economici, le “qualità esperienziali”, “le fluttuazioni ideologiche, le ansie culturali, le controtendenze intertestuali, la demografia sociale, le pratiche commerciali” e l’“iperstimolazione” (Singer, 2001, pp. 1, 8) alle quali quei cambiamenti sottopongono l’uomo moderno, ovvero il soggetto borghese, (auto)definito da caratteristiche di genere, orientamento, etnia, religione e censo invariabili: è maschio, eterosessuale, bianco, cristiano ed eredita in linea diretta (dal padre) la ricchezza e lo status sociale della famiglia.

Fin dalle origini del melodramma, nella messa in scena della “formazione del soggetto borghese”, è chiara l’“importanza crescente assunta per questo soggetto da sessualità definite e distinte” (Williams, 1991, p. 11),¹ da generi e orientamenti ‘naturalizzati’ e riconoscibili, veri e propri assiomi su cui poggia saldamente il concetto di identità. Un’importanza che si fa più pressante a partire dall’inizio del Novecento, quando il soggetto borghese comincia a essere sottoposto a una decostruzione sempre più energica sotto la spinta iconoclasta del pensiero di Sigmund Freud: non solo la nozione di inconscio sottrae al controllo della coscienza gran parte dell’interiorità soggettiva, ma l’affermazione della natura “perversa polimorfa” della “pulsione sessuale”, dotata di una “struttura [...] bisessuale” che discende dall’“ermafroditismo psichico” primordiale (in cui si mescolano elementi di identità/ruolo di genere maschile e femminile e di orientamento etero e omosessuale) (Freud, 1970, pp. 499-500, 473, 457), la emancipa definitivamente dalla servitù esclusiva “agli scopi della riproduzione” (Freud, 1972a, p. 417). Quella decostruzione culmina vari decenni dopo con l’affermazione della mera “performatività” del genere e dell’identità tout court, che Judith Butler descrive come il prodotto di “un rituale, che raggiunge i suoi effetti attraverso la naturalizzazione in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita”: “ciò che consideriamo come un’essenza interiore del genere stesso è qualcosa che viene fabbricato attraverso una serie costante di atti, postulati attraverso la stilizzazione di genere del corpo”; “quella che consideriamo una nostra caratteristica interiore è ciò che in realtà anticipiamo e produciamo attraverso determinati atti del corpo, al limite, un effetto allucinatorio di gesti naturalizzati” (Butler, 2017, p. XIV).

¹ Cfr. anche: la sezione “Psychoanalysis, Gender, and Race” in Landy (ed.), 1991; Byars, 1991; Gabbard-Luhr (eds.), 2008; Newey, 2018.

Negli ottant'anni che separano l'avvento della psicoanalisi da quello dei *gender studies*, la rappresentazione melodrammatica dell'identità di genere e della sessualità in generale ha percorso pendolarmente innumerevoli volte lo spazio vischioso che separa l'euforia e la disforia, le due emozioni primarie connesse all'auto-percezione del sé sessuato, che, come tutte le emozioni, sono una "mediazione tra affetto e significazione culturale" (Pribram, 2018, p. 238), tra istinto e cognizione, e si configurano come il "fissaggio sociolinguistico della qualità dell'esperienza" (Massumi, 2002, p. 28) individuale in relazione al contesto di appartenenza. In qualità di modo che nei secoli ha prodotto decine di generi letterari e audiovisivi popolari, il melodramma è un prezioso "strumento per esplorare le concettualizzazioni e i dispiegamenti culturali specifici delle emozioni" in una prospettiva francamente "socioemotiva" (Pribram, 2018, p. 237), anche grazie alla "leggibilità morale" (Williams, 1998, p. 52) conferita alle sue rappresentazioni dalla ricorrenza di strutture antitetichiche e manichee punteggiate di colpi di scena che le rendono stupefacenti e memor(izz)abili.² Accade però anche che la "trasformazione estetica" alla quale il modo melodrammatico sottopone le emozioni sia talvolta "così profonda da generare un'esperienza affettiva completamente nuova" (Korsmeyer, 2011, p. 130): pur essendo sempre "socialmente situata, adattiva, addestrata, plastica e quindi storica" (Scheer, 2012, p. 193),³ l'emozione estetica consente di dare un nome ad affetti sconosciuti, di concettualizzare esperienze inedite e allo stesso tempo di sperimentare vicariamente affetti/concetti che nel contesto sociale di appartenenza non sono ancora stati definiti.

Analizzando alcuni melodrammi letterari e audiovisivi contemporanei assisteremo all'introduzione, in quella singolare forma di mitopoiesi che è la costruzione melodrammatica del personaggio, di emozioni apparentemente contrastanti all'interno di *life narratives* dotate di un "certo senso di continuità tra passato, presente e futuro", ovvero agite e/o raccontate da "individui in grado di ricostruire un passato, ed esperire il presente in base a un progetto futuro" (Calabrese, 2017, p. 117). Da un lato un'euforia (di genere, sessuale, affettiva ecc.) tendenzialmente entropica che fa della creazione della propria identità (nel senso dell'invenzione definitoria di sé attraverso identificazione con modelli o soggetti preesistenti) e della pro-creazione (nel senso di riproduzione biologica) una ri-creazione, nel doppio senso di sospensione affrontata con leggerezza e di reinvenzione profonda di sé. Dall'altro lato un desiderio, talvolta disforico, di indifferenziazione, anestesia, annullamento, sparizione. Assisteremo anche all'accostamento delle costellazioni di segni complementari associate alla pulsione di vita (intesa come ricerca dei moti del piacere, dell'unione, della fecondazione, della riproduzione) e alla pulsione di morte (intesa come ricerca della stasi asensoriale, dell'isolamento, della dissoluzione, dell'estinzione), entrambe costantemente accompagnate da immagini/metafore acquatiche che fungono da punto di inversione tra eros e thanatos, tra le emozioni antitetichiche dell'euforia e del *cupio dissolvi*.

Nel finale del melodrammatico *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (ma non dell'adattamento cinematografico di Luchino Visconti del 1963) il Principe di Salina scruta il mare di Palermo dal balcone dell'albergo Trinacria corteggiando un'ultima volta la morte, "creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo" (Tomasi di Lampedusa, 2005, p. 225). Nel finale dell'altrettanto melodrammatico *La morte a Venezia* (1912) di Thomas Mann (e dell'adattamento cinematografico di Visconti del 1971, che vi recupera la memoria del finale del romanzo di Tomasi tralasciato nel film del 1963), poco prima di morire Gustav von Aschenbach contempla Tadzio, l'"amato psicagogo", muoversi sulla

² Cfr. Vittorini, 2020, pp. 37-55.

³ Cfr. anche Baumbach, 2022.

spiaggia davanti al veneziano Hôtel des Bains (Mann, 1970, p. 148). All'estremità di un mare dove, direbbe Eugenio Montale, tendono “alla chiarezza le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche”, entrambi i personaggi, ultimi rappresentanti di un'aristocrazia (del sangue o dell'arte) in declino, affrontano dunque “la ventura delle venture”, “Svanire” (Montale, 1980), investiti dall'euforia di un'essenza definita una volta per tutte e dal desiderio di non essere più. Nella luce perpendicolare del mezzogiorno che, rifratta dallo specchio marino, assorbe tutti i colori, mentre musiche melodrammatiche struggenti irrompono nella loro ultima avventura,⁴ il Principe e Aschenbach se ne vanno, scortati l'uno dal nipote Tancredi, che ha sul volto un sorriso “tinto di malinconico affetto” (Tomasi di Lampedusa, 2005, p. 218), e l'altro dall'adolescente Tadzio, che sorridendo indica in lontananza “benefiche immensità” (Mann, 1970, p. 148), dunque ancora una volta tra euforia della pienezza e vertigine del vuoto.

Abbandonati definitivamente da ciò che hanno a lungo idealizzato (la gioventù e la bellezza, incarnate in Tancredi e Tadzio), ovvero dalle fantasie euforiche incentrate su “sua Maestà l'io” (Freud, 1972b, p. 380) in qualità di eroe invulnerabile e irresistibile, i due personaggi scrutano nel mare di fronte a loro il traguardo del viaggio ultimo e definitivo (dopo le effimere villeggiature a Donnafugata e Venezia), il luogo in cui l'Io si ricongiunge con l'Altro primordiale che lo ha generato (la Madre cui rimanda il mare come *analogon* del liquido amniotico), perdendo la propria identità e con essa ogni traccia di narcisismo, mentre non si ode altro suono che quello interiore della vita che erompe via, vera clausola musicale che rischiarà l'oscurità pulsionale di cui è impastata l'esistenza: “un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno” di wagneriana memoria (Tomasi di Lampedusa, 2005, p. 216) o ai “sussurri” della “corrente sottomarina” che spolpa le ossa di Phlebas il Fenicio ne *La terra desolata* (1922) di T. S. Eliot (Eliot, 1998, p. 39). “La proiezione dell'immagine materna sull'acqua – spiega Carl Gustav Jung – conferisce a quest'ultima una serie di qualità numinose o magiche, peculiari della madre”: in particolare, se l'“aspetto materno dell'acqua coincide con la natura dell'inconscio, in quanto quest'ultimo (specialmente nell'uomo) può essere considerato madre o matrice della coscienza” (Jung, 1970, p. 219), la morte per (o prossima all') acqua, tra euforia e *cupio dissolvi*, rappresenta circolarmente la fine della vita come rientro della parte finita nell'infinità del tutto, come ritorno della creatura al creato(re), disgregazione e reintegrazione del corpo nel cosmo, dissoluzione di Io e Super Io (funzioni del padre) nell'Es (funzione della madre). Ecco allora che, come canta Ariel ne *La tempesta* (1611: I, II, pp. 403-404) di William Shakespeare, la morte per (o prossima all') acqua può apparire come “a sea-change”, una metamorfosi radicale prodotta dall'azione creatrice-dissolutrice (reale o simbolica) dell'acqua, che trasforma il soggetto in un'entità nuova, “rich and strange”, potente e inusitata, opulenta e diversa, inafferrabile e perturbante.

In *Ulisse* (1922) di James Joyce, in cui le strutture del melodramma sono sminuzzate e *pastichate* al punto da diventare quasi irriconoscibili, l'Episodio 3, originariamente intitolato “Proteo” e sottotitolato “La spiaggia”, si conclude con Stephen Daidalus che vaga per la baia di Dublino, nei pressi di Sandymount Strand, rimuginando sulla famiglia, sulla vita da studente a Parigi e sulla morte della madre. Nel racconto, strutturato come un unico flusso di coscienza, la citazione esplicita della canzone di Ariel (“Cinque tese laggiù. A cinque tese tuo padre giace. [...] Trasformazione marina [*seachange*], questa, occhi castani azzurrosalino. Morte marina [*Seadeath*], la più mite di tutte le morti note all'uomo. Il

⁴ Il Principe di Tomasi sente un'aria di *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti suonata da un organetto in strada; l'Aschenbach di Visconti è confuso dalle note extradiegetiche dell'“Adagio” della *Sinfonia n. 5* di Gustav Mahler (peraltro il modello reale al quale Mann si è ispirato per il suo Aschenbach).

vecchio padre Oceano. [...] Ci siamo divertiti immensamente” [Joyce, 2012, p. 51]) crea un cortocircuito tra i termini ossimorici morte e divertimento, *cupio dissolvi* ed euforia, prefigurando altri cortocircuiti analoghi, come quello tra morte e amore che, nell’Episodio 6 “Ade”, affiorerà nel flusso di coscienza di Leopold Bloom al funerale di un amico (“Fare la corte alla morte [...]. Amore tra le tombe. Romeo. Salsa piccante del piacere. Nel mezzo della morte siamo in vita. Gli estremi si toccano” [ivi, p. 107]) e del quale si ricorderà Tomasi ne *Il gattopardo* (quando Tancredi chiede al Principe che fissa un quadro, “una buona copia della ‘Morte del Giusto’ di Greuze”: “Zione [...] Corteggi la morte?” [Tomasi di Lampedusa, 2005, p. 203]).⁵ I tasselli acqua, padre, madre, morte, trasformazione si trovano anche in un altro mosaico narrativo, assai più limpido melodrammatico, il racconto *Addio, fratello mio* (1951) di John Cheever, dove pure, in chiusura, si cita il verso di Ariel (“gli occhi di Lawrence scrutavano il mare nero che scorreva via a poppa, pensando che nel suo fondo, scuro e misterioso [*strange*], a cento metri di profondità, giace nostro padre [*full fathom five our father lies*]” [Cheever, 2014, p. 40]) e, come nel racconto successivo *Il nuotatore* (1964),⁶ si attribuisce esplicitamente all’acqua (sia pure delle piscine di opulente ville borghesi) un valore simbolico di rinnovamento della vita e delle relazioni familiari.

Il cinema di Peter Greenaway del melodramma rifugge la vischiosità emotiva a tutti i costi (alla quale preferisce forme di pathos stilizzate e intermittenti), accogliendo però il dispositivo del colpo di scena come correlato della paradossalità inspiegabile della vita e l’uso estensivo della musica come elemento di significazione primaria. I cortometraggi *Water Wockets* (1975), *Water* (1975) e *Making a Splash* (1984), il documentario *The Coastline* (noto anche col titolo *The Sea in Their Blood*, 1983), il mockumentary *Death in the Seine* (1988) e il film *The Falls* (1980) ci dicono che fin dagli esordi Greenaway cosparge i suoi racconti di referenti o simboli acquatici. In particolare in *Giochi nell’acqua* (1988; con l’annessa featurette *Fear of Drowning*) le protagoniste, tutte e tre registrate all’anagrafe col nome Cissie Colpitts⁷ (nonna, figlia e nipote), affogano i mariti (un giardiniere, un uomo d’affari e un idraulico disoccupato) e il medico legale (che ha coperto i loro omicidi in cambio di compensi sessuali) rispettivamente nella vasca da bagno, in mare, in piscina e nel fiume, incarnando un femminile integro e volitivo che si libera di un maschile traditore, distratto, sospettoso, prevaricatore e in questo modo si riappropria di sé, si ridefinisce ed euforicamente si rigenera. Ma soprattutto ne *L’ultima tempesta* (1991), adattamento travolgente della *Tempesta*, l’acqua del Mar Mediterraneo è il luogo e il motore dell’intera trama, inizialmente garanzia dell’usurpazione (di Antonio ai danni del fratello Prospero), poi strumento della vendetta e del perdono (di Prospero verso Antonio) resi possibili dalle arti magiche di cui il protagonista si è impadronito attraverso i suoi 24 libri, primo fra i quali proprio “A Book of Water”. In entrambi i casi l’euforia della riappropriazione è inseparabile dal desiderio di distruzione (Colpitts) o dissolvimento (Prospero).

Infine il cinema di François Ozon, mentre guarda al melodramma a tratti come feticcio da riproporre e venerare (*Una nuova amica*, 2012; *Frantz*, 2016; *Doppio amore*, 2017), a tratti come archetipo da esorcizzare e parodiare (*Sitcom*, 1998; *Gocce d’acqua su pietre roventi*, 2001), a tratti come strumento di disvelamento metanarrativo (*8 donne e un mistero*, 2002; *Angel*, 2007; *Nella casa*, 2012), mette in scena così spesso morti per (o

⁵ Il vero titolo del quadro di Greuze è *Le Fils puni* (1778), seconda parte del dittico *La Malédiction paternelle*.

⁶ Al racconto è ispirato il film omonimo (1968) diretto da Frank Perry e Sidney Pollack (non accreditato).

⁷ Il personaggio, già apparso nel cortometraggio *Vertical Features Remake* (1978) e nel film *The Falls*, tornerà nella trilogia *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2004).

prossime all') acqua, nel doppio senso di autodissoluzioni e/o rigenerazioni euforiche, da farle apparire come varianti di una sua personale "metafora ossessiva" (Mauron, 1963). Su una spiaggia anonima dell'Atlantico il giovane omosessuale Luc, protagonista del cortometraggio *Une robe d'été* (1996), si trasforma accogliendo euforicamente il femminile (fa sesso per la prima volta con una ragazza; si veste da donna); su una spiaggia dell'isola di Yeu la protagonista del mediometraggio *Regarde la mer* (1997), Sasha, abbandona la figlia neonata per dare corso euforicamente alle sue fantasie sessuali e lì vicino va incontro consapevolmente alla morte; perso il marito Jean, forse suicida su una spiaggia delle Landes, Marie, protagonista di *Sotto la sabbia* (2000), oppone resistenza all'euforia del cambiamento generato dalla perdita; la scrittrice Sarah Morton, protagonista di *Swimming Pool* (2003), sul bordo della piscina (sineddoche del mare) nella casa in alta Provenza del suo editore, osserva/biasima/desidera/ritrae la figlia di lui Julie, sessualmente disinibita e forse assassina, fino a farne la protagonista del suo nuovo romanzo; su una spiaggia della Bretagna va a morire il giovane fotografo omosessuale Romain, protagonista de *Il tempo che resta* (2005), dopo essersi euforicamente (ri)generato (facendo sesso con una donna e mettendola incinta); su una spiaggia basca Mousse, protagonista de *Il rifugio* (2009), guarda con desiderio e poi fa sesso con Paul, fratellastro omosessuale del suo defunto compagno, del quale è in cinta, lasciandosi alle spalle il suo *cupio dissolvi* e riconciliandosi provvisoriamente con la sua gravidanza.

Uniti in quella che lo stesso regista ha denominato "una trilogia sul lutto" (Ozon, 2010), *Sotto la sabbia*, *Il tempo che resta* e *Il rifugio* declinano liberamente la metafora ossessiva della morte per (o prossima all') acqua, ai margini di un mare convocato costantemente come testimone (della fine e/o del nuovo inizio), correlato di un'immensità allo stesso tempo mobile e immobile, dove la vita, celata in profondità, va scandagliata avventurosamente per essere vista e si mescola con la morte (lo stesso elemento che per alcune specie è un habitat, per altre è letale). Come Tancredi e Tazio, assumendo dunque su di sé la funzione multipla di soggetto e aiutante della trasformazione, i protagonisti della trilogia sono rappresentati mentre ridono, ancora una volta in bilico tra euforia e *cupio dissolvi*: Marie il riso costante della denegazione, che le consente di sopravvivere ignorando la morte del marito (il titolo del film fa riferimento al 'mettere la testa sotto la sabbia', al non voler sapere); Romain il riso conclusivo di accettazione della malattia terminale, che gli consente di morire sereno; Paul il riso intermittente di elaborazione della morte del fratellastro Louis e del comune passato familiare, che gli consente di prendersi cura della vita a venire.

Il mitema del finale marino di Tomasi e Mann/Visconti affiora letteralmente al centro della trilogia ne *Il tempo che resta*: in una scena tagliata del film prossima all'epilogo, dopo avere fotografato la gente sulla spiaggia (ricordandoci la macchina fotografica abbandonata sulla spiaggia nel finale di *Morte a Venezia* di Mann/Visconti), Romain morente "guarda" se stesso bambino camminare sulla battigia verso il mare (come Aschenbach guardava l'adolescente Tazio). Su quel mitema Ozon impianta altre memorie cinematografiche che gli consentono di orientare e contrappuntare la trasformazione dei suoi personaggi: in *Sotto la sabbia* l'*hic et nunc* difensivo in cui Marie, di ritorno dal mare, si rifugia rifiutando di ammettere a se stessa la morte del marito e andando a letto con Vincent richiama la relazione (iniziata in riva al mare, sull'isola di Lisca Bianca) tra Sandro e Claudia dopo la scomparsa di Anna in *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni, anch'esso parte di una trilogia (dell'incomunicabilità, tema presente anche in Ozon); ne *Il tempo che resta* il ritorno di Romain a casa della nonna a caccia di ricordi d'infanzia nel bosco evoca il viaggio a ritroso nel tempo del vecchio Isak, tra memoria e sogno, ne *Il posto delle fragole* (1957) di Ingmar Bergman; ne *Il rifugio* l'interazione tra Paul e Mousse nella casa al mare, dall'antipatia alla curiosità all'attrazione, ricorda quella tra l'attrice in crisi e l'infermiera

nella casa al mare in *Persona* (1966) di Bergman, citato ancora più esplicitamente in *Swimming Pool* (dove protagonista è la stessa Charlotte Rampling di *Sotto la sabbia*).

Le citazioni riverberano oltre i confini dei singoli film. All'avventura surreale, poiché vissuta in uno stato di semi-coscienza, di Marie con Vincent in *Sotto la sabbia* corrispondono quelle di Romain con Jany e il marito sterile ne *Il tempo che resta*, vera sfida lanciata alla morte, pure desiderata (*cupio dissolvi*), attraverso il piacere della procreazione (euforia), e quella di Paul con Mousse ne *Il rifugio*, ennesima liquidazione degli schemi dell'identità sessuale. Il posto delle fragole per Marie è il proprio appartamento, dove la memoria e il presente (Jean e Vincent) si sovrappongono fino a diventare inestricabili, per Paul è la casa di famiglia, contenitore di sofferenza e vuoto affettivo (l'adozione, il rifiuto del fratello). Lo psicodramma allucinatorio di Marie e Jean e il dialogo onirico di Romain con se stesso bambino preludono al duetto imprevedibile tra Paul e Mousse, tutti e tre caratterizzati dalla dismissione, dallo scambio e dalla trasformazione delle maschere identitarie (*personae*, appunto): mediante colpi di scena schiettamente melodrammatici, dunque repentini e imprevedibili fino all'inverosimiglianza, che mescolano pulsioni di vita (euforia) e pulsioni di morte (*cupio dissolvi*), Marie costringe Vincent a recitare la parte di Jean, Romain si sostituisce al marito sterile di Jany, Paul assume su di sé il ruolo del fratellastro Louis (prima nel rapporto sessuale con Mousse, poi prendendosi cura della neonata nipote).

La trilogia mette in scena tre varianti del lutto: 1) quello di chi resta in *Sotto la sabbia*, “melodramma secco” che pone “la domanda su come vivere la morte dell'altro”, rappresentata come “una cosa alla quale non si vuole o non si può credere”: non credendo e proteggendosi dall'euforia della vita, Marie può non provare nulla e la sua storia resta asciutta di emozioni e commozioni, continuando a celebrare la morte e la perdita; 2) quello di chi sta per andarsene ne *Il tempo che resta*, che “pone la domanda sulla propria morte”, rappresentata come “una realtà, una certezza” che è necessario accettare e perfino desiderare (*cupio dissolvi*): poiché Romain accoglie il passato, la sua storia assume le forme di un melodramma dolce, intriso di emozioni non trattenute, in cui l'euforia delle riproduzioni rende accettabile la fine imminente; 3) quello di chi sopravvive (Mousse) o resta (Paul) ne *Il rifugio*, che si concentra sulla “morte di un figlio” (Ozon, 2010), fratello e compagno, mostrando diverse sfumature di accettazione ed elaborazione, composte in un melodramma in parte secco e in parte dolce: quella dei genitori di Louis, che respingono impassibili ciò che resta della vita del figlio morto; quella di Mousse, che accetta la gravidanza, ma poi non se la sente di essere madre e se ne va; quella di Paul, che, prendendosi cura della nipote, accoglie euforicamente tutto ciò che resta del fratello morto.

La parabola sembra avere un andamento progressivo: al rifiuto assoluto e più volte tenacemente ribadito del presente da parte di Marie (che rivive il passato non in forma di ricordo, ma presentificandolo in maniera delirante) segue il percorso di accettazione di Romain attraverso la ricerca del tempo perduto, di quel sé infantile che per poter essere lasciato andare ha bisogno di essere ritrovato, riconquistato (attraverso un dialogo fatto tutto di sguardi, che consente la sintesi “miracolosa”, Marcel Proust direbbe extratemporale, di presente e passato); conclude la trilogia il percorso di Paul, spinto dalla morte di Louis non solo a una riconsiderazione del passato, ma anche a una riconfigurazione euforica del sé nel presente attraverso la messa in questione della sessualità, fino al compimento del suo percorso di vita attraverso una sorta di rima interna (lui adottato adotta la figlia del fratellastro). Il “residuo emotivo” che definisce il tipo di melodramma, prima seccamente negato (*Sotto la sabbia*), poi assaporato in tutta la sua compiaciuta dolcezza (*Il tempo che resta*), alla fine viene riequilibrato in un gusto cangiante e amabile (*Il rifugio*).

Svolgendosi, la parabola si carica di sfumature politiche sottili, ma nettamente percepibili. Nel primo film assistiamo a una rappresentazione libera e impudica della sessualità

senile (attraverso il lavoro fatto sul corpo della Rampling); nei due film successivi vengono scardinati gli stereotipi reclusivi dell'orientamento sessuale: Romain e Paul, omosessuali, fanno l'amore con due donne e procreano, in un caso letteralmente, nell'altro caso addizionalmente (Mousse è già in cinta e il seme di Paul è veicolo di una paternità solo simbolica). In tutti e tre i casi l'eros, nella sua variante euforica, scodificata, scodificante, eccedente, libertaria, imprevedibile, spiazzante, è la chiave di volta per l'elaborazione del lutto. La risata irrefrenabile di Marie colpita dall'eccessiva leggerezza del corpo di Vincent in *Sotto la sabbia* (una risata isterica che esorcizza la consapevolezza fisica che l'amante non è il marito); la partecipazione del marito sterile alla copula di Romain e Jany sia come veicolo indispensabile di eccitazione omoerotica che di inclusione sessuale/affettiva nel concepimento ne *Il tempo che resta*; l'avventura che inizialmente sembra solo sessuale e fugace tra Paul e Serge e quella ancora più imprevedibile, che sulle prime sembra solo affettiva, tra Paul e Mousse ne *Il rifugio*: ciascuno di questi episodi introduce nelle costruzioni interiori ed esteriori dei personaggi (o nella loro sintesi psicotica, come nel caso di Marie) un elemento di entropia euforica incontrollabile, che fa dell'invenzione e della pro-creazione (o della loro sintesi, come nel caso di Romain e Paul) una ri-creazione, nel doppio senso di diversione affrontata con leggerezza e di reinvenzione profonda di sé, al di là degli schemi sociali, identitari, narrativi, alla ricerca di un'erranza e di una libertà che sono pegno di nuovi e più autentici assetti relazionali, oltre quelli imposti e spesso deludenti se non distruttivi della famiglia (biologica e anagrafica) borghese. Il melodramma diviene il terreno di una libera sperimentazione dei possibili narrativi resi disponibili da "quel bel genere di patetico fondato sui legami di sangue, sui sentimenti familiari" (Auger, 1827, p. IV), cioè il colpo di scena, epifania formale delle intemperanze dell'eros e delle irruzioni creative del caso, diviene strumento di dilatazione/arricchimento della vita (euforia) e di comprensione/integrazione della sua fine (*cupio dissolvi*).

Depurando questi racconti delle pulsioni speculative (nel senso molteplice del riflesso, della riflessione, della riflessività in generale), delle circonlocuzioni meta-cinematografiche e degli esperimenti di decostruzione del racconto-rompicapo che caratterizzano altri suoi film, Ozon costruisce nella trilogia un percorso cristallino, diegeticamente unidimensionale, riducendo all'essenziale l'uso della parola, eliminando alla radice ogni possibile fuga letteraria e puntando sull'aspetto terreno delle emozioni, l'euforia vitalistica e il *cupio dissolvi*, guardandole e offrendole allo sguardo senza mediazioni, crudamente ma senza effettismi, con un'attenzione meticolosa e discreta, tutta concentrata sulla fenomenologia del quotidiano, dando nuova linfa emotiva al melodramma familiare/erotico contemporaneo. La realtà è messa pudicamente sottovetro, vicina e lontana allo stesso tempo, ricomposizione di frammenti apparentemente insignificanti, dettagli, resti più o meno amabili, istantanee, stralci di eventi, detriti esistenziali, non necessariamente esaurita nelle singole inquadrature o sequenze, montate in un mosaico bucato, incompleto e scevro da sentimentalismi. Gli archetipi del melodramma più tardi celebrati in *Una nuova amica*, *Frantz* e *Doppio amore* qui traspaiono in filigrana come tracce primarie, ma sono sublimati, smorzati, alleggeriti. Le tre storie non si concludono, restano aperte su un futuro impreveduto, come una promessa e allo stesso tempo una scommessa.

Marie fa la scelta radicale di continuare a vivere "sotto la sabbia", declinando al contrario il mito di Orfeo ed Euridice (la psicosi fa sì che Marie/Orfeo riesca a strappare al regno delle ombre Jean/Euridice), ovvero dando pieno e irrevocabile diritto di cittadinanza nella sua vita a ciò che il resto del mondo percepisce come irreali e irrazionali (la sua euforia allucinatoria compensa il *cupio dissolvi* che precede/segue la morte del marito). Come Franz in *Gocce d'acqua su pietre roventi* o Marcel in *8 donne e un mistero*, Romain vive la morte come liberazione da una vita diventata una gabbia di finzioni e costrizioni, ma, a

differenza dei suoi predecessori, muore felice, sorridente, non per amore, ma con amore, per sé e per gli uomini che fotografa (come Alice in *Amanti criminali*, 1999), alla fine di un'avventura che lo ha rigenerato, ri-creato (l'euforia e il *cupio dissolvi* diventano le due facce di una sorta di giano bifronte). Oltre la malinconia necrofila del mito di Mann/Visconti e la ferocia iconoclasta dell'allegoria di Fassbinder (sua è la pièce teatrale su cui si basa la sceneggiatura di *Gocce d'acqua su pietre roventi*), ovvero oltre le varianti autodiretta ed eterodiretta della pulsione di morte, Paul tira fuori la testa dalla sabbia, si emancipa dal bisogno di trovare rifugio in una famiglia che sente estranea, si getta alle spalle il passato e vive euforicamente il tempo che gli resta dedicandosi alla vita, la sua e quella della nipotina, ri-creandosi in essa, in un melodramma che si fa semplice rappresentazione delle pulsioni di vita, riscattato una volta per tutte dalla vischiosità narcisistica di “quei più modesti [...] racconti” che mettono al centro di tutto una versione mortifera di “sua Maestà l'io” (Freud, 1972b, p. 380).

Bibliografia

- Auger L.-S. (1827), *Avertissement*, in Ducis J.-F., *Œuvres complètes*, Bruxelles, De Mat, vol. I, pp. I-X.
- Baumbach S. (2022), *Aesthetic Emotions*, in Colm Hogan P., Irish B.J., Pandit Hogan L. (eds.), *The Routledge Companion to Literature and Emotion*, New York, Routledge, pp. 123-133.
- Butler J. (2017), *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Bari-Roma, Laterza.
- Byars J. (1991), *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama*, London, Routledge.
- Calabrese S., *La rappresentazione delle emozioni*, “Comparatismi”, 2, 2017, pp. 113-120.
- Eliot T.S. (1998), *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*, Mineola NY, Dover.
- Freud S., 1970, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 4, pp. 441-546.
- , 1972a, *La morale sessuale “civile” e il nervosismo moderno* (1908), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 5, pp. 411-430.
- , 1972b, *Il poeta e la fantasia* (1907), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 5, pp. 379-380.
- Gabbard K., Luhr W. (eds.) (2008), *Screening Genders*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press.
- Joyce J. (2012), *Ulisse* (1922), Milano, Mondadori.
- Jung C.G. (1970), *Simboli della trasformazione* (1952), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 5, 1970.
- Korsmeyer C. (2011), *Savouring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press.
- Landy M. (1991), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press.

- Mann T. (1970), *La morte a Venezia* (1912), in Id., *La morte a Venezia. Tristano*. Tonio Kröger, Milano, Mondadori.
- Massumi B. (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press.
- Mauron C. (1963), *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.
- Montale E. (1980), *Portami il girasole ch'io lo trapianti* (1924), in Id., *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, p. 32.
- Newey K. (2018), *Melodrama and Gender*, in Williams C. (ed.), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 149-162.
- Ozon F. (2010), *Entretiens à propos du film "Le Temps Qui Reste"*. François Ozon (2005), "Francois-Ozon.com", <https://web.archive.org/web/20060526124201/http://www.francois-ozon.com/francais/entretiens/le-temps-qui-reste.html#ozon>, ultimo accesso: 3 novembre 2023.
- Pribram E.D. (2018), *Melodrama and Aesthetics of Emotion*, in Gledhill C., Williams L. (eds.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, pp. 237-252.
- Scheer M. (2012), *Are Emotions a Kind of Practice (and is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion*, in "History and Theory", 51, 2, pp. 193-220.
- Singer B. (2001), *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press.
- Tomasi di Lampedusa G. (2005), *Il Gattopardo. Edizione conforme al manoscritto del 1957* (1969), Milano, Feltrinelli.
- Vittorini F. (2020), *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron.
- Williams L. (2018), "Tales of Sound and Fury..." or, *The Elephant of Melodrama*, in Gledhill C., Williams L. (eds.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, pp. 205-218.
- (1991), *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in "Film Quarterly", 44, 4, pp. 2-13.
- (1998), *Melodrama Revised*, in Browne N. (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, pp. 42-88.