

REPULSION
OVVERO DELLA METAMORFOSI
DEL PATICO E DEL PRATICO
NEL MONDO DI CAROL LEDOUX.
UNA RIFLESSIONE ANALITICO-
FENOMENOLOGICA SU UN FILM DI
ROMAN POLANSKI*

A. FUSILLI
M. ROSSI MONTI

Carol: *Helen, bisognerà aggiustare quella crepa.*
Helen: *Cosa?*

Repulsion

Il grave ed essenziale sospingersi del ritmo di un tamburo scandisce il nostro essere-di-fronte all'iride di un occhio, al momento in cui una scritta, esasperata dalla cianotica fluorescenza del suo bianco colore e dall'eterodosso appalesarsi da destra verso sinistra¹, recita: *Repulsion*.

Il rapporto di magnificazione del dettaglio che l'inquadratura ci consente d'intrattenere con quest'occhio è intrigante e terribile ad un tempo: immediatamente si dà a noi nella sua immanenza l'opportunità di scrutare uno sguardo, spiare espressioni e movimenti, scorgere manifestazioni di umanità, disvelarne il mistero dell'identità e la peculiarità dell'intenzione. Un movimento di ossessivo avvicinamento giunge a sorprendere le microscopiche unicità anatomiche di quest'occhio: i

* R. Polansky: *Repulsion*, con C. Deneuve. GB, 104', 1965.

¹ «Tale direzione è naturalmente contraria a quella della percezione occidentale, che predilige muoversi verso destra. Pensiamo alla scrittura, ma anche alle panoramiche descrittive del cinema classico. Se Buñuel voleva distruggere l'ordine della visione borghese, Polanski ci anticipa soltanto l'ingresso in un regime di sguardo quanto meno anomalo» (Scandola).

pigmenti della pupilla, l'umidità della sclera, la chiaroscuralità delle arcate cigliari.

L'uomo, l'uomo-nel-mondo è gettato al senso, fa i conti col senso, è condannato ad esso (Wittgenstein). Questo è un occhio che ha già trascorso se stesso a oggetto d'esperienza che stentiamo a sensificare. A ben guardare, quest'occhio non accenna al movimento, il cristallino sembra non compiere affatto il processo di accomodazione: in questo microcosmo vige un'ambigua anestesia. Quasi al pari di un fisiologico riflesso monosinaptico, l'umana necessità dell'attribuzione di significato e della costituzione di senso attiva un processo ermeneutico. È possibile rintracciare un'espressione in quest'occhio? È un occhio triste o intento? È un occhio raggelato dalla paura? È un occhio alla mercé dello sguardo dell'Altro? È un occhio che ha da comunicare o che implode nel suo stesso campo fenomenico-esistenziale? A chi appartiene quest'occhio? È l'occhio di una persona a me familiare? E, *dulcis in fundo*, quest'occhio è forse il *mio* occhio?

Per sentirci più vicini a quest'occhio, per riportarlo dallo statuto antropologico di *Alienus* e quello di *Alter*, avremmo bisogno di vedere l'intero volto. Allargare l'inquadratura è l'azione cinematografica che Roman Polanski² mette in atto: il regista nel corso del film avrà modo di riproporre con la cinepresa questa diatesi di distanziamento-avvicinamento, tramare un sottile e complesso gioco di inquadrature ek-centriche, architettare una geometria di dettagli torturati nella loro solitudine e deprivati della loro *Gestalt*.

Il volto in questione è di Carol Ledoux (Catherine Deneuve). Giovane belga che abita con la sorella nella Londra degli anni Sessanta e che lavora come *manicure* in un salone di bellezza. La trama del film si snoda nel tempo in un arco di circa venti giorni e coinvolge tre personaggi fondamentali: Helen, la sorella maggiore di Carol, Michael, il suo uomo, e Colin, un corteggiatore di Carol. La quieta e tragica fine della storia, che culminerà in un duplice omicidio, è insieme uno stenico tentativo di salvazione quanto l'epilogo di un percorso di patologia che si tenterà qui di ripercorrere.

Le strutture registiche, di sceneggiatura e di montaggio porgono dinanzi agli occhi dello spettatore, di colui che sta appassionandosi alla

² Roman Polanski, nasce a Parigi nel 1933 da genitori polacchi. Tra i suoi cortometraggi si ricordano *Due uomini e un armadio* (1958), *La caduta degli angeli* (1959), *Le gros et le maigre* (1961), *I mammiferi* (1962). Dopo *Il coltello nell'acqua* del 1962, dirige nel 1965 *Repulsion*, il suo secondo lungometraggio, «quasi la radiografia della fenomenologia schizoide di una donna, che gioca con i canoni del thriller, infiltrati però di sottile ironia e sulfurea comicità» (Canova).

storia-di-vita di Carol, un gioco di movimento dentro/fuori³ che si situa a un livello fenomenico e a un livello simbolico: l'appartamento le cui mura "vedono" svolgersi gran parte della vicenda di Carol sono l'endoscheletro di una vita, sono lo zaino-marsupio entro cui la Carol custodisce e si prende cura della propria vulnerabilità (pur senza curarla); sono parte della mediazione psicoreattiva⁴ che la persona attiva – più o meno intenzionalmente – a partire dalla già-sempre-possibile natura omeostatica della psiche. D'altro canto, oltre la porta dell'appartamento, incombe il mondo-là-fuori, lo spazio nel quale l'orientamento può vacillare nel senso dello spaesamento, della precarietà e del dubbio, della messa in discussione della propria familiare maniera di stare-al-mondo; è lo spazio portatore del già-sempre-di-nuovo che l'esistenza ha da contemplare nei modi dialettici di attività-passività, ineffabilità-comunicabilità, esperibilità-comprensibilità, soggettività-oggettività.

La dimensione della propria *oikia* – il mondo interno e privato – e la dimensione dell'*agorà* – il mondo comune, la "piazza" in seno alla quale la comunità fonda se stessa – sono i due volti complementari del medesimo abitare-il-mondo.

Come nel dipinto di Magritte, agglomerati di pietra sospesi nel tiepido e accennato azzurro di un cielo dominano la scena della vita quotidiana di Carol. Laddove la sua vita professionale è allestita all'interno del salone di bellezza di proprietà di Madame Denise, la sua vita personale si ritrova e raccoglie invece all'interno delle mura dell'appartamento 15. Un appartamento al centro di Londra che condivide con la sorella Helen. Tali dimensioni – monadiche solo in superficie – possono essere dischiuse e ricollocate all'interno di una visione olistico-panoramica che getta luce sul senso della verità narrativa.

Il rapporto rispetto agli *esistenziali* "altro" e "mondo" (con particolare riferimento in quest'ultimo alla trasformazione dell'oggettualità) è esemplificativo in Carol dello scivolamento patologico verso un'intersoggettività depauperata e un mondo impraticabile. L'espe-

³ La dialettica spazio interno/spazio esterno caratterizza l'esistenza di Carol Ledoux, che sembra fuggire dal mondo esterno per trovare rifugio all'interno delle mura di casa. Quella del dentro-fuori è una delle tematiche fondamentali del cinema di Polanski: paradigmatico esempio ne sono *Cul de Sac* (1966) e *Rosemary's Baby* (1968) (cfr. Rulli, introduzione a *Repulsion*, ed. 2004).

⁴ «[...] il principio della *mediazione*, in accordo al quale il vertice della persona è il principio organizzatore delle transizioni e delle progressioni riscontrate sul piano sintomatologico». Per un approfondimento circa il tema del principio dialettico persona-vulnerabilità, si rimanda a Stanghellini (1997).

rienza soggettiva di ciò che appare nella prospettiva di prima persona e la ricostruzione del relativo mondo interno, sono premesse fondamentali al discorso intorno alle condizioni di possibilità che porteranno Carol a compiere il tragico atto finale. Coscienza fenomenica (di un oggetto, del “mondo” *tout court*) e coscienza di sé si co-implicano, dal momento che essere coscienti di un oggetto è tutt’uno con l’essere coscienti di sé rivolti a quell’oggetto (Metzinger, 2003; Smith, 2004): essendo l’io e il mondo due facce della medesima medaglia, via via che Carol subisce le mareggiate dell’estraneità, si palesano a lei delle nuove, “altre”, sembianze dell’altro e del mondo⁵.

«Non si “sente” più, ma neppure più ci si sente» afferma Mistura nell’*Introduzione* a *La schizofrenia* di Minkowski, e proprio a questo livello di narcosi e metamorfosi dell’orientamento patico e pratico si situa il piano di riflessione psicopatologico.

I. CAROL: L’ALTERITÀ

*Il tu mi incontra. Ma io entro con lui nella relazione immediata.
Così la relazione è al tempo stesso essere scelti e scegliere,
patire e agire.*

Buber M., *Il principio dialogico e altri saggi*

Quali siano i modi del manifestarsi della presenza di Carol nella sua declinazione con l’intersoggettività e l’alterità? Il mondo intersoggettivo di Carol sembra essere segnato da una crisi della fisiologica dialettica lontananza-vicinanza.

Da una parte, le figure dell’Alterità che popolano le sue giornate sono vissute ad un *quid* di distanza-distacco: una sorta di anestesia, di torpore sta tra Carol e i suoi movimenti, tra Carol e i suoi dialoghi, tra Carol e i suoi interlocutori. Una blanda depersonalizzazione allopsichica o derealizzazione⁶ bagna l’esistenza della giovane donna dalla

⁵ Puntualizza Scharfetter a proposito della depersonalizzazione: «Ponendo domande adeguate si rileva che all’estraniamento da Sé (depersonalizzazione) corrisponde l’estraniamento dalle persone e dalle cose (derealizzazione) anche se inizialmente o l’uno o l’altro dei fenomeni appare più evidente».

⁶ Jaspers inserisce i fenomeni di depersonalizzazione all’interno de *La Coscienza dell’Io* e, in particolare, nel primo carattere formale di questa, vale a dire l’Attività dell’Io: «In tutta la vita psichica viene vissuta una incomparabile attività originaria. Il fatto che lo psichico, sia esso percezione, sensazione del corpo,

peculiare bellezza, dipingendola trasognata, assente, tra le nuvole. Un autentico *pathos* d'amicizia verso la sua collega, l'efficienza propria della sua attività professionale di *manicure*, l'accoglimento del rituale del corteggiamento e la potenziale relazione sentimentale da costruire e di cui godere con Colin, il rapporto d'amore sororale con Helen: tutte possibilità giusto un po' più lontane di quanto non debbano per essere acciuffate, comprese, integrate nel proprio commercio di mondo.

Dall'altra, tutto è troppo vicino: se la minaccia non viene tenuta lontana, fuori dalla porta, le entra dentro, la corrompe e stravolge, la deve annientare. L'alternativa è radicale: espellerla o viceversa esserne corrotta e contaminata distruttivamente.

Guardando il film non sapremmo ancora qual è il problema di Carol. Diremmo certamente che c'è qualcosa che non va e forse ci sentiremmo in sintonia con quanto dice l'uomo di Helen⁷:

Non vado molto a genio a Cenerentola.

Helen: *Cenerentola?*

La tua sorellina.

Helen: *Ah, che t'importa! Beh, mi ci porterai a vedere la Torre di
[Pisa?]*

È un po' strana, se non sbaglio.

Helen: *No, è un temperamento sensibile.*

Inventane un'altra. Le serve un dottore.

Helen: *Che vuoi dire?*

Niente, per carità.

Non è un caso che sia una delle fondamentali figure maschili del film a presentarci e a tematizzare Carol nella sua apparente "stranezza". I personaggi maschili, ma il mondo del maschile *latu sensu*, rappresentano la cifra della perniciosità, della contagiosità di un morbo che potrebbe attraversare la frontiera di una disperata e tragica illibatezza. Il maschio ed il maschile, quale rimando alla tacita immanenza della sessualità, sono insidie continuamente in agguato: incarnano e realizzano la mi-

ricordo, rappresentazione, pensiero, sentimento, acquisti questo speciale tono del "mio", dell'"Io", del "personale", del proprio operare, si chiama personalizzazione. Se ho la coscienza che questi elementi psichici non siano i miei, che mi siano estranei, che siano automatici, che siano indipendenti e provengano da qualche altra parte, questi fenomeni si chiamano "fenomeni di depersonalizzazione"». La qualità dell'estraneità che investe tali fenomeni riguarda nella derealizzazione il mondo esterno. Nella dizione di Scharfetter: «L'ambiente appare irreal, nebuloso, estraneo e inconsueto».

⁷ Le citazioni sono fedeli al doppiaggio italiano del film.

naccia che incombe nel mondo-là-fuori: i muratori per strada godono della passeggiata che lei fa per andare al lavoro come di un raro spettacolo, la guardano, la scrutano sogghignando e infine la apostrofano: «Ciao, bionda. Vieni a prendermi quando smonto?»; Colin prova timidamente a corteggiarla, la approccia con dolcezza e pacatezza ma, perfino lui, nella sua voglia di rimanere solo con lei per baciarla, le ricorda di avere un corpo «oggetto per l'altro e al tempo stesso soggetto per me [per lei]» (Merleau-Ponty).

Ma colui che *in primis* si fa interprete d'un attacco al lindo mondo di Carol è Michael, l'uomo della sorella Helen: lui, il corpo estraneo che compare impunemente alla porta delle sorelle Ledoux, che di notte fa gemere di godimento Helen, che la porta via da Carol, che violenta ogni cautelar prossemica, che invade l'intimità del bagno lasciando i propri mascholini effetti personali. Lui costituisce l'appalesarsi della minacciosità e della repulsività nel modo di una contaminazione di natura sessuale. È rispetto alla sua presenza che Carol si trova a fronteggiare l'inquietante straniero: «la sessualità non è né trascesa nella vita umana, né raffigurata nel suo centro da rappresentazioni inconscie: vi è costantemente presente come un'atmosfera» (Merleau-Ponty). Ma repulsione è il contrario di attrazione: e se gli oggetti del maschio di Helen repellono, allo stesso modo attraggono. Così Carol annusa un indumento trovato per terra in bagno, fino ad affondarci dentro il viso per cogliere l'odore della sessualità; guarda il letto sfatto dove la sorella ha amato il suo uomo, ascolta spaventata ma anche attratta i rumori dei loro amplessi. Che cosa le repelle? La sessualità della sorella o invece sentire animarsi dentro di lei la sua sessualità? Come se la repulsione fosse il segnale di una presa di contatto con un ambito molto problematico della propria vita e della propria identità che urge riconsiderare: il rapporto con un uomo, con gli uomini in generale, con la rappresentazione che lei ha dentro di sé dell'uomo, con la rappresentazione che lei ha dentro di sé del suo primo uomo: suo padre. Un ambito della sua vita rispetto al quale non le è possibile collocarsi alla giusta distanza.

La sessualità e una marcata turbativa nei riguardi di tale emblematica tappa dello sviluppo personale, appaiono essere il *leitmotiv* che corre lungo il *fil rouge* della storia di *Repulsion*. Per quanto attiene alle figure femminili, esse riescono ad essere vicine a Carol in un modo meno pericoloso ma nondimeno con una pronunciata ambivalenza: il femminile da una parte è rassicurante ma, dall'altra – ambiguo – il tema della relazione sentimentale-sessuale è sempre

presente. Bridget⁸, amica e collega di Carol, si confida con lei in un momento di pausa dal lavoro: «Maledetti uomini. Ti promettono mari e monti e poi ... Mi butterei nel fiume. Credevo che lui fosse diverso. [...] Invece è un porco anche lui, nient'altro. Dopo ti racconterò quello che mi ha fatto. Ma perché sono così schifosi?».

Le borghesi e pittoresche signore clienti del salone di bellezza sono da una parte progressivamente deumanizzate, colte nel loro giacere come cadaveri al trucco denudati della loro umana quotidianità e immortalate nella loro prototipicità e caricaturalità, rotte e parzializzate nel dettaglio delle loro unghie o del loro viso; dall'altra, esse fanno da controcanto di realtà rispetto alla presenza eterea ed evanescente di Carol: «Si è addormentata, cara? Lei è innamorata, scommetto»; Madame Denise, proprietaria del salone e matrona forte e gentile, si pone in una maniera materna nei confronti di Carol, la consiglia nel merito del lavoro e le concede una giornata di riposo quando ne avrà bisogno; la sorella Helen, forse l'unico saldo punto di riferimento di Carol, diviene ora la sua più grande nemica.

Il tema della partenza di Helen ricorre fin dalla prima mezz'ora del film. Lo spettatore familiarizza con una Carol impensierita e impaurita dall'imminente partenza della sorella, con una Carol che la prega di rimanere in toni nitidamente infantili:

Helen: *Come va il lavoro?*

Carol: *Bene.*

Helen: *Fa caldo oggi.*

Carol: *Sei decisa a partire?*

Helen: *Carol, per favore non ricominciamo.*

Carol: *Quanto tempo starai via?*

Helen: *Te l'ho detto...*

Carol: *Due settimane? Dimmi quanto...*

Helen: *Dieci o dodici giorni.*

Carol: *Al massimo, vero?*

Helen sembra rivestire per Carol un ruolo di garante: la sua presenza quantomai fisica e di contiguità presiede ad un equilibrio, al fluire dei giorni. È lei che prepara la colazione, è lei che prepara i contanti per l'affitto da dare al padrone di casa, è lei che chiede a Carol come è andata la giornata, è lei che cerca di contenere il "temperamento sensibile" della sorella. Ma il fronte non tiene e qualcosa di orrendo fa

⁸ Il doppiaggio italiano del film ha mutato il nome della collega e amica di Carol da Bridget in Betsie. Tuttavia, il nome Bridget permane nei sottotitoli italiani.

irruzione nella vita di Carol: la sua storia si potrebbe descrivere come l'apertura di una voragine che si apre quando la sorella si allontana da lei, quando la lascia sola.

II. CAROL: IL MONDO E L'OGGETTUALITÀ

Pur nella varietà delle loro espressioni questi malati esprimono lo straniarsi di sé a sé, la perdita di sé come potenza oggettivante e del mondo come risultato dell'oggettivazione. D'altra parte gli oggetti che "non stanno in sé", ma vanno oltre in modo irrelativo, riflettono e denunciano il perdersi della presenza che non riesce ad andar oltre le situazioni, e a gettarle davanti a sé, per entro un determinato valore operativo. Col venir meno della stessa funzione oggettivante gli oggetti entrano in un rischioso travaglio di limiti, [...] gli oggetti che non stanno in limiti oggettivi sono avvertiti qui come forze in grado di scaricarsi, come oscure tensioni spianti la più piccola occasione per frantumare le barriere che li trattengono, e per fondersi e confondersi in caotiche coinonie.

De Martino E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico*⁹

La possibilità di avvicinare il mondo, di rendere le sue regioni a me prossime, risiede nella sua utilizzabilità. In altre parole, l'oggetto che mi è vicino abbastanza da poterlo abbracciare ed imbracciare è quello di cui prevedo e pondero la funzione, quello che si installerà nel mio progetto pragmatico-esistenziale regalandomi una possibilità (di azione, ad esempio). Se «in ogni utilizzabile il mondo è già sempre "qui"» (Heidegger), gli oggetti che vi dimorano sono i segni della appagatività e del possibile propri della persona che li afferra e che perciò li "comprende", prendendoli-insieme cioè all'interno della loro *Gestalt* di significatività.

La posizione esistenziale-ontologica dell'abitare lo spazio del mondo si caratterizza nondimeno per la possibilità che mi viene già sempre data di non "prestare attenzione" a ciascuna sua componente. Il carattere della "scontatezza" è relativo alla prevedibilità e all'attendibilità: un'esperienza scontata è anche conforme alle previsioni, è attendibile. La quotidianità tutta ha luogo sullo sfondo del campo del non-problematico, dal momento che in una singola azione giace un

⁹ Si ringrazia la dr.ssa Raffaella Ciglia per il suggerimento bibliografico.

insieme di esperienze attese relativamente alle quali la persona non compie alcuna ulteriore “indagine”. L’indagine – quale movimento riflessivo e tematico per antonomasia – segna peculiarmente il passaggio di “stacco” dalla non-problematicità all’ambito della problematicità, che è prossimo a quello del dubbio, dell’incertezza, della messa in discussione. Una porzione di mondo ha da essere – secondo una frase idiomatica di senso comune – “fuori da ogni dubbio”: devo potermi aspettare il mondo, il nostro stare-al-mondo deve giacere nella sfera dell’abitualità.

Il campo del non-problematico è un fondamentale di ogni condizione del possibile dell’esperienza¹⁰: la tacita aspettativa che nutro nei confronti dell’ambiente è quella della familiarità, una certa quantità di oggetti che popolano la *Lebenswelt* in cui mi trovo deve poter essere da me data per scontata; la persona che fa esperienza del mondo che abita deve avere la possibilità di non prestare attenzione a parte di esso. Una porzione significativa delle eterogenee contingenze spazio-temporali – nelle quali mi situo e nei confronti delle quali prendo posizione – deve poter cadere nella categoria dell’abitualità, in cui l’aspettativa del mondo non viene spiazzata. Tale *taken-for-grantedness* percettivo-esperienziale mi permette di scegliere intenzionalmente di quali nuclei tematici occuparmi.

«Per mezzo del mio corpo, come potenza di un certo numero di azioni familiari, posso quindi installarmi nel mio mondo circostante come insieme di *manipulanda*» (Merleau-Ponty): è sempre nel *framing* del senso comune¹¹ che le cose del mondo che possono essere manipolate, utilizzate dunque in ragione della mia *praxis*, hanno da esistere.

Nel conservare la sua intrinseca “fisiologia”, nel suo poter essere utilizzata e dunque compresa, tale architettura dell’oggettualità non congeda mai il suo significato di senso comune, non trascende il suo

¹⁰ Secondo l’Husserl delle *Idee* ed anche delle *Meditazioni Cartesiane*, la sfera dell’“antepredicativo” è la sede degli *Erlebnisse* (processi soggettivi della coscienza tra cui le *interpretazioni antepredicative*) che hanno luogo senza che sia necessaria la presenza dell’Io o che l’Io svolga alcuna attività.

¹¹ «Il mondo sociale è stabilito da un *ordine interpretativo* valido per ogni individuo appartenente a uno specifico contesto culturale. Ogni persona riceve e partecipa a questo *ordine interpretativo* spontaneamente, intuitivamente e in maniera ante-predicativa (non-riflessiva). [...] Il mondo sociale si presenta come una costruzione, fatta di significati convenzionali e arbitrari, costruita sull’orlo del grande abisso del dubbio che la realtà *non* sia come normalmente è rappresentata. Il *sensus communis* stesso protegge e previene l’accesso a questo abisso del dubbio. Le procedure interpretative che stabiliscono il *sensus communis* rendono possibile l’esperienza dei diversi fenomeni del mondo come realtà solide il cui significato è dato per scontato» (Stanghellini, 2006).

statuto ontologico né tantomeno ne ibrida il genoma: ecco quel libro che devo studiare o che mi servirà per raddrizzare il tavolo antico traballante, ecco quello specchio di fronte al quale mi metterò quando vorrò pettinarmi. In una certa misura, pur non essendo mai completamente devitalizzato, l'oggetto è docile alla persona, alla sua opera di significazione. È lì per me.

L'utilizzabilità delle cose sta nel loro essere da sempre e per sempre intrappolate tra il loro significato di senso comune e l'estemporaneo significato di fantasia o di divergenza che io posso attribuirvi: la tazza del caffè può diventare un porta spazzolino da denti, la penna con cui scrivevo la lettera è ora uno pseudo-microfono con cui fingo di cantare. La fenditura, lo spazio che intercorre tra queste due modalità di significazione è uno spazio di gioco attivo, in cui, a seconda della mia necessità – pragmatica o ludica –, io reinvento l'oggetto per trarne un secondo beneficio. L'utilizzabilità ricade comunque nell'orizzonte del senso comune: pur nella sua originalità, il significato nuovo di cui riveste l'oggetto è condivisibile dagli altri, gli altri ne comprendono il senso.

Nel corso del film, si fa sempre più evidente come Carol inizi a subire l'esistenza degli oggetti, ad esserne spiazzata, dal momento che essi iniziano progressivamente e subdolamente a vivere di una loro vita propria: il cibo (piatto nel bar in pausa pranzo) raramente è per Carol qualcosa di cui nutrirsi e assaporare il gusto; si tratta piuttosto di grovigli corpulenti da fissare svogliata; il coniglio che ha portato per cena l'uomo di Helen è cangiante, ha prima il carattere del disgusto e in un secondo momento di riscoperta utilizzabilità. Diventa qualcosa che trova posto nella borsetta di Carol, non può essere lasciato a se stesso; la caffettiera diviene una sorta di specchio di fronte al microscopico spazio della quale Carol gioca a deformare la propria immagine del volto; il telefono non è semplicemente-usato, ma guardato, riflettuto. Le cose di Carol sono testimoni della metamorfosi patica del mondo vissuto che sta avendo luogo: «per questo straniarsi della potenza oggettivante, il mondo e i suoi oggetti sono sperimentati in atto di non essere più “nel loro quadro”¹², cioè nella memoria di una determinata tradizione di significati e nella prospettiva di una possibile operazione

¹² Similmente, i rumori sono minacciosi poiché assolutamente isolati dal contesto: non fanno da sfondo alla vita di Carol, ma sono figura che si staglia sullo sfondo: ticchettii, gemiti, scricchiolii, lo squillo del telefono, le campane delle suore, il campanello di casa, il ronzio delle mosche, il cinguettio degli uccellini, risaltano, sono sempre in primo piano: non c'è una realtà sufficientemente solida da poterli accogliere. Tutto le entra dentro come se non avesse più barriere, come se Carol fosse terribilmente esposta.

formale della presenza. Il mondo diventa irrelativo, senza eco di memorie e affetti, simile a uno scenario» (De Martino).

Il frigorifero non è più il luogo nel quale conservare il coniglio. Carol, ormai lasciata a se stessa, non saprebbe come cucinarlo. Ma, soprattutto, l'estetica dell'animale morto concorre a costituirne una nuova identità e un certo simbolismo: è un coniglio portato dall'esterno, direttamente dalle mani dell'uomo di Helen alla loro cucina, quella cucina che era ancora una stanza "franca", pura e incontaminata, dove Carol ed Helen si ritrovavano nel mattiniero dialogo. È un coniglio che non può più essere mangiato. Va incontro a putrefazione, esso "sta" in quelle terribili giornate "insieme" a Carol, ne è testimone e specchio. Ne è clessidra.

Il bagno è costellato di piccoli oggetti la cui disarmante quotidianità è il luogo privilegiato dal quale fa capolino l'abisso: all'incedere della minaccia, dell'esperienza di minacciosità, lo spazzolino da denti e il rasoio di Michael non possono più trovare posto lì: Carol: «Ma perché lascia la sua roba nel bagno? Perché mette lo spazzolino nel mio bicchiere?». Tutto ora ha da essere scrutato.

III. CAROL: LA "CONGIUNTURA DI SCATENAMENTO"

Colin: *Ti senti bene? Hai un'aria... Non so neanche io come dire...*

Un'aria buffa.

Carol: *Sì, mi sento... Ossia... Non lo so.*

Repulsion

Sicché l'Unheimliche deriverebbe appunto dalla scoperta che ciò che consideravamo acquisito, vale a dire la relazione di mutua esclusione fra Heim e Un-Heim, fra "casa" e "non-casa", fra l'ambito domestico e quello estraneo alla casa, deve essere sostituito dalla consapevolezza – davvero in ogni senso perturbante – che non si dà affatto una opposizione assoluta fra "casa" e "non-casa", e che anzi la prima può rivelarsi essere, insieme e indissolubilmente, anche la seconda.

Curi U., *La forza dello sguardo*

Repulsion è un'opera cinematografica che descrive l'esordio di una psicosi, lo scivolamento e il salto nella follia: nei dieci giorni in cui l'abnorme guadagna spazio, Carol vive l'impressionante *escalation* che

va dall'angoscia all'annichilimento, dalla perplessità allo scompenso. Segnato, quest'ultimo, dallo pseudo-catatonico epilogo: Carol, dopo aver ucciso Colin e il padrone di casa, giace come morta sotto il letto, mentre i vicini di casa si aggirano spaesati nell'appartamento, ormai violentato e sconvolto dall'atrocità e dalla disperazione dell'abisso.

Il film dà l'opportunità di rintracciare e seguire il percorso di preparazione e strutturazione della psicosi, di coglierne i passaggi formali di rango psicopatologico: una volta descritti i modi dello stare-al-mondo di Carol, sarà ora da esplicitarsi lo stato di cose che, secondo un movimento di scossa tellurica, scompagina l'equilibrio, l'organizzazione psichica di salvaguardia dalla catastrofe di Carol.

Al momento in cui Carol e Colin si scambiano un fugace bacio in macchina, la situazione assume un andamento precipitoso – segnato da una netta accelerazione dell'accompagnamento sonoro. Da qui in poi l'angoscia esplose e prende il sopravvento: in cosa si concretizza dunque l'appalesarsi di tale movimento psicopatologico?

Il mondo interno si travasa nell'esterno: fino ad allora il disagio, la sofferenza, la crisi erano stati gestiti da Carol al suo interno, era riuscita a tenerli in mente, ad esprimerli in parole relative all'invasività dell'uomo di Helen o all'angoscia di essere lasciata sola.

La follia diviene ora fenomeno pubblico. Tutto è messo in atto: sull'onda dell'angoscia, Carol non può che "fare" qualcosa: lavarsi, cercare di scuotersi di dosso ciò da cui si sente contaminata; la follia così diventa, come sempre accade, fenomeno pubblico, sofferenza che non può più trovare contenimento dentro i limiti del proprio mondo interiore ma dilaga nella condotta, nei comportamenti, rendendosi visibile nelle relazioni.

Fanno ingresso nell'esperienza psichica di Carol l'angoscia, lo smarrimento e la perplessità. Le cose cominciano ad apparire in una luce diversa e perdono i loro abituali connotati, diventano sinistre ed inquietanti: «il mondo del perplesso è un mondo non chiaro, indeterminato, impreciso, vago, in cui la comunicazione è sempre insufficiente, piena di vuoti, senza una chiara metacomunicazione o chiave, in cui la quantità d'informazione è insufficiente, troppo vasti gli aloni semantici, continui o quasi i *fading*. [...] L'esperienza della propria corporeità si mostra notevolmente inceppata, infirmata, frantumata, non solo come personalizzazione somato-psichica ma anche come coscienza in situazione. [...] La perplessità è la critica messa in questione della *Lebenswelt*, in cui appunto il soggetto non è più datore di significati, costituente di comunicazione» (Callieri).

La vita psichica e la realtà si scollano in due foglietti: uno familiare, abitudinario, in cui Carol cerca di tenere tutto in ordine, in cui c'è

ancora spazio per la cura di sé attraverso il trucco, la scelta del vestiario, in cui Carol cammina ordinatamente sullo sfondo di strade disordinate e caotiche dove imperano i lavori in corso, in cui lavora anche se con la mente altrove; uno dove le cose non tornano più, dove lei si perde col pensiero e diventa assente, attonita, fuori dal tempo.

Sulla scorta di tale divaricazione, si apre una forbice in cui la sinistra ed enigmatica minaccia – anticipata dal volto del muratore – si fa strada: sullo sfondo il tempo si fa sentire attraverso il tormentoso ed ossessivo ticchettare di un orologio. È un tempo che procede in avanti nello scandire la vicenda, ma è anche un tempo che va all'indietro: la foto di famiglia, inquadrata nel film almeno un paio di volte, rimanda a quel passato che altro non è che il prologo. Qualcosa dal e del passato preme, fa irruzione nella vita di Carol, rompendo gli argini e dilagando; un dramma antico si sovrappone alla vicenda attuale nella quale il dramma viene ri-drammatizzato e ri-vissuto. Anche a prezzo di perdere il contatto con la realtà: «ciò che è stato abolito dentro di noi ritorna dal di fuori» (Freud, p. 396). In questo senso, la vicenda che si dipana sotto i nostri occhi è attuale, ma è allo stesso tempo la messa in scena di qualcosa di terribile che è già accaduto, nella realtà o nel mondo interno di Carol Ledoux.

Nelle vesti dell'uomo che sporca e che contamina, il mondo lindo e ordinato di Carol viene invaso e scompaginato: l'uomo sposato, sporco e invadente rende possibile l'inquinare ed il marcire: quell'uomo allora non è solo un uomo, un uomo con le sue caratteristiche, ma un oggetto, potremmo dire, portatore di disordine e confusione.

Così, all'ingresso del perturbante, le pareti cedono: a partire da una banale crepa sull'intonaco, le crepe si fanno animate, scricchiolano sinistre e minacciose. Alla fine, le pareti diventano molli, cedevoli, fanno addirittura acqua.

Carol e la sorella non riescono più a fare corpo unico, non riescono a tenere l'uomo fuori dalla porta: lui è manesco e volgare. Helen se ne lascia catturare: tutto si sporca e si corrompe.

Solo alla fine del film, al culmine del percorso nella follia e nell'umano dramma, accade qualcosa: non la soccorre la sorella, sgomenta ed atterrita, ma Micheal, l'uomo di Helen che finalmente la prende in braccio e la porta in salvo. L'unico che a suo modo aveva colto la sua sofferenza.

BIBLIOGRAFIA

- Buber M.: *Il principio dialogico e altri saggi*. Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi), 1962
- Callieri B.: *Quando vince l'ombra. Problemi di psicopatologia clinica*. Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2001
- Canova G. (a cura di): *Enciclopedia del cinema*. Garzanti, Milano, 2002
- Curi U.: *La forza dello sguardo*. Bollati Boringhieri, Torino, 2004
- De Martino E.: *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Bollati Boringhieri, Torino, 1958
- Freud S.: *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (caso clinico del presidente Schreber)* (1910), in *Opere*, VI, pp. 333-406. Bollati Boringhieri, Torino, 1974
- Heidegger M.: *Essere e tempo* (1927). Classici Utet, Torino, 1975
- Jaspers K.: *Psicopatologia generale* (1913). Il Pensiero Scientifico, Roma, 1959
- Levinas E.: *Le temps et l'autre*. Quadrige, Presses Universitaires de France, 1979
- Merleau-Ponty M.: *Fenomenologia della percezione* (1945). Bompiani, Milano, 1981
- Minkowski E.: *La Schizofrenia. Psicopatologia degli schizoidi e degli schizofrenici* (1953), con *Introduzione* di S. Mistura. Biblioteca Einaudi, Torino, 1998
- Poggi S.: *Husserl e la fenomenologia*. Sansoni, Firenze, 1973
- Rossi Monti M. (a cura di): *Percorsi di psicopatologia. Fondamenti in evoluzione*. FrancoAngeli, Milano, 2001
- ... : *Forme del delirio e psicopatologia*. Raffaello Cortina, Milano, 2008
- Scandola A.: *Roman Polanski*. Editrice Il Castoro, Milano, 2003
- Scharfetter C.: *Psicopatologia generale*. Giovanni Fioriti, Roma, 2002
- Schutz A.: *Il problema della rilevanza*. Rosenberg & Sellier, Torino, 1970
- Stanghellini G.: *Antropologia della vulnerabilità*. Feltrinelli, Milano, 1997
- ... : *Psicopatologia del senso comune*. Raffaello Cortina, Milano, 2006
- Wittgenstein L.: *Pensieri diversi* (1977). Adelphi, Milano, 1980

Dr.sa Alessia Fusilli
Viale Vittoria Colonna, 48
I-65100 Pescara
alessia_fusilli@live.it