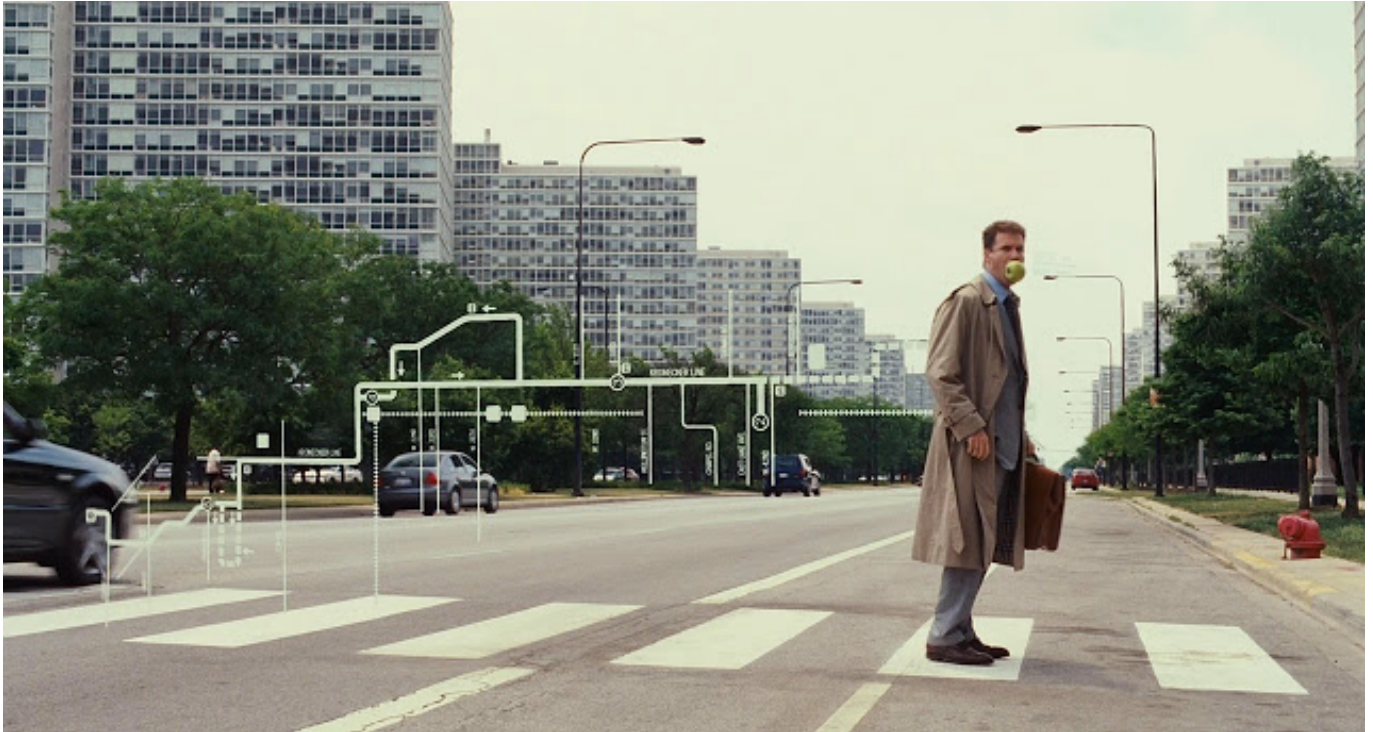

Vero come la finzione



di Rita Simonitto

(Stranger than Fiction), di Marc Forster, 2006, USA)

Il film

[Partendo da un film, Rita Simonitto compone un piccolo saggio sulla conoscenza e sul divario – acuitosi nella storia umana – tra conoscenza logico-razionale e intuitivo-immaginifica (o, semplificando, tra bisogno di controllare con metodo la realtà esterna e bisogno di ascoltare le passioni che da quella interna o psichica provengono). Le peripezie di Harold Crick, il personaggio del film, sono le stesse dell'uomo novecentesco alle prese con il «disagio della civiltà» (Freud). Ma quanto le due dimensioni (che poi sono anche quelle del mito o del sogno e della storia) possono gradatamente integrarsi o, come troppo ottimisticamente si tende a dire, armonizzarsi? (E.A.)]

Harold Crick, ispettore del servizio fiscale americano, ha una vita metodica scandita dal suo orologio digitale. La sua ossessività lo porta a contare tutto: dal numero dei colpi di spazzolino che dà ai denti, ai passi che compie fino alla fermata dell'autobus addentando la quotidiana mela. Ma un giorno, in bagno, durante i suoi maniacali conteggi, inizia a sentire una voce di donna che racconta momento per momento la sua quotidianità e a volte la anticipa con toni salaci e critici: è come una fastidiosa eco, un fantasmatico 'specchio vocale' che 'riflette' i suoi pensieri più intimi.

L'irruzione di una realtà ignota, una presenza che solo lui percepisce e di cui non capisce l'origine, lo inquieta al punto che non riesce a mantenere la sua abituale concentrazione, cosa che gli è indispensabile per il tipo di lavoro che fa e che assorbe tutte le sue energie.

Quando poi la voce pronuncia questa frase enigmatica: "se solo avesse saputo che quella

semplice e apparentemente innocua operazione avrebbe portato al suo imminente decesso”, l'affanno di Harold tocca la punta massima.

Che cosa avrebbe dovuto sapere? Da quale operazione si doveva guardare? In che modo quel sapere era in contatto con la sua morte? E che senso aveva tutto ciò che gli stava capitando? La struttura monolitica di Harold incomincia ad incrinarsi – metaforicamente parlando, fa proprio ‘crick’ – e la sua ricerca al fine di fronteggiare l’evento insolito prende due strade. Da un lato la spinta spasmodica a dare concretezza e palpabilità a quella voce di ‘narratrice’ che sembra sapere tutto di lui, anche della sua morte imminente. Dall’altro, il dare un senso a quanto gli sta succedendo.

Inizialmente si trova a consultare uno studioso che si occupa dei modelli della mente al fine di ottenere una risposta ‘scientifica’ al suo stato di disagio: che se ne spieghi il perché e si dia un ‘nome’ all’evento straordinario che lo affligge.

Ma al tempo stesso Harold non vuole sentirsi inquadrato in una nosografia e analizzato come un oggetto sottoposto ad un ‘corpus’ di assiomi e di leggi. Ragion per cui, licenziandosi dalla psicoterapeuta, dice: “No, non è schizofrenia, è solo una voce nella mia testa”.

C’è qui una specie di intuizione rispetto alla diversità che c’è tra il dare un ‘nome’ alle cose e il dare loro un senso. Perché c’è anche un altro tipo di conoscenza: quella che ‘racconta’ il funzionamento della psiche connesso alle emozioni che la attraversano e alle relazioni affettive che vengono istituite. Quest’altro tipo di conoscenza si avvale del modello artistico che può esplicitarsi attraverso ‘forme’ visive, musicali, letterarie.

Ed è seguendo questa traccia che Harold arriva a consultare un bizzarro insegnante di letteratura, il Prof. Hilbert, il quale, partendo da una considerazione di I. Calvino [in “Se una notte d’inverno un viaggiatore”] dice allo stupefatto Harold che è importante capire qual è la storia nella quale egli è inserito, se si tratta di una commedia o di una tragedia. Perché: “«Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita e l’inevitabilità della morte». Tragedia, lei muore; commedia, si accasa”.

Il professore, poi, nel dirgli, “la vita è sua”, lo invita a lasciarsi andare, a riprendere contatto con la pienezza delle sue esperienze rispetto alle quali Harold Crick ha sempre vissuto con un atteggiamento anodino. Questo invito gli faciliterà il farsi prendere dai sentimenti e innamorarsi della bella Ana Pascal, una graziosa e anarchica fornaia, che lui conosce per lavoro in quanto insolvente “per motivi politici” (così asserisce la ragazza).

Alla fine si scoprirà che la voce appartiene alla scrittrice Kay Eiffel che sta scrivendo un libro che ha per protagonista un personaggio banale e solitario di nome Harold Crick e, ignara che quel personaggio esiste davvero, sta completando l’ultimo capitolo in cui Harold muore. A questo punto il ‘vero’ Harold Crick deve cercare di disinvestirsi dal ‘personaggio’ che gli è stato costruito addosso e, sentendosi in balia della trama del libro scritto come se fosse un destino, deve tentare di persuadere la scrittrice a salvargli la vita. Ma, leggendo il libro che la scrittrice gli dà...

La storia, dunque, è quella di un uomo che, a un certo punto della sua vita, deve fare i conti con la presenza e preponderanza della sua realtà interiore da lui tenuta a bada fino a quel momento attraverso un controllo ossessivo spostato verso la realtà esterna.

E’ anche una ricerca del Sé, e nel fare questo deve affrontare quelle domande fondamentali inerenti al ‘perché’, al ‘che cosa’ e al ‘come’ che non affliggono soltanto il signor Crick, ma contrassegnano il processo dell’esperienza umana.

Si tratta di domande che implicano forme di conoscenza distinte tra cui tuttavia esiste

correlazione e compenetrazione; atti cognitivi, basati rispettivamente sull'intuizione e sulla ragione, che corrispondono a ottiche diverse, a modi diversi di esperire il reale.

Se da un lato l'ossimoro presente nel titolo di questo film ci indirizza a interrogarci sulla verità del reale quale noi lo percepiamo, dall'altro, il ricorso all'arte ci spinge a considerare l'importanza della parte immaginifica e rappresentazionale nei confronti del reale stesso.

Le due modalità di conoscenza, logico-razionale, da una parte, e intuitiva-immaginifica dall'altra, possono divergere invece rispetto agli investimenti relazionali con l'oggetto di indagine.

Se nella modalità scientifica l'essere umano non necessariamente deve entrare in relazione emotiva con il suo oggetto sperimentale, nella modalità artistica la relazione con l'altro da sé (lo vediamo bene nella relazione sia di Hilbert nei confronti di Harold e sia di Kay nei confronti del suo personaggio letterario) è d'obbligo per accedere alla conoscenza.

Infatti nel film assistiamo all'emergere di una nuova e più integra consapevolezza interiore da parte del protagonista il quale, attraverso il legame di innamoramento della bella Ana, entra in contatto con aspetti rinnegati del Sé in quanto sentiti troppo fragili. Inizialmente sono gli oggetti antropomorfizzati ad essere investiti della spinta al cambiamento ("il suo orologio spinse Harold sull'ineluttabile sentiero del fato") o rappresentativa ("... una chitarra che dicesse qualcosa su Harold") fintantoché non emerge nel protagonista il passaggio dalla fredda relazione con gli oggetti alla calda relazione con le persone. Da una visione 'contabilizzata' ad una visione 'appassionata'.

Commento: come addentare la mela della conoscenza.

Due suggestioni mi sono state utili per inquadrare il commento a questo film e a cui mi sono appoggiata: il suo titolo paradossale ("Vero come la finzione") e una delle locandine pubblicitarie in cui si vede il protagonista, fermo sulle strisce pedonali, con una mela in bocca.

Solitamente la traduzione italiana delle pellicole straniere lascia molto a desiderare. Invece, nel caso di questo film, la scelta dell'ossimoro, in luogo del rafforzativo presente nel testo inglese ("Stranger than Fiction"), è stato quanto mai indovinato perché riesce a rendere al meglio il senso di questa commedia surreale dai risvolti drammatici. Perché in questa pellicola realtà e finzione si incontrano e si scontrano dando luogo a situazioni assurde e lo spettatore, al pari del protagonista, si trova ad interrogarsi sulla consistenza e verità delle proprie percezioni.

La sensibilità esteroceettiva che, tendenzialmente, viene vissuta come un caposaldo nella nostra esperienza, viene qui messa in discussione. Nel processo di conoscenza della natura, filosofi, artisti e scienziati si sono affidati prima all'esperienza sensoriale, poi a modelli sempre più complessi e astratti, a volte addirittura in contrasto con la percezione stessa. Arte e scienza, ognuna a suo modo e con progettualità diverse, hanno fornito molteplici rappresentazioni di un reale che man mano si amplia e modifica: la prima, basandosi sostanzialmente sull'intuizione, cerca di entrare in contatto con la forma e il senso, mentre la seconda, basandosi sulla ragione, entra in contatto con i perché e le relazioni causative.

Nello stesso tempo, dacché ha incominciato ad interrogarsi sul suo essere-nel-mondo, l'uomo ha dovuto pure fare i conti con il problema della verità del mondo stesso e della sua rappresentazione anche se, alla fin fine, il senso ultimo delle nostre domande si riduce all'eterna problematica della vita e della morte.

Come spiritosamente afferma il Dott. Hilbert in questo film, chiamando in causa I. Calvino, la nostra vita oscilla tra ciò che riguarda la continuità della vita (la tradizione della commedia) e quello della inevitabilità della morte (la tragedia).

Rispetto alla parte iconografica, ho preso a prestito quanto detto dal filosofo J. Cabrera che si interessa del rapporto tra cinema e filosofia. Egli ha coniato un termine "concetto-immagine", per indicare quelle immagini filmiche, o anche tutto un film, che in sé hanno la potenza di condensare un tema filosofico (nel nostro caso, psicoanalitico), che poi verrà sviluppato in un discorso, in analogia con l'interpretazione del sogno.

Rispetto a questo film mi verrebbe da dire, come concetto-immagine, che questa è la storia di un uomo e di una mela. Che non è soltanto la mela verde che Harold Crick, il protagonista, addenta sistematicamente ogni mattina mentre va al lavoro ma, parlando sotto metafora, può essere la mela mitologica della conoscenza. Ovvero la storia di un uomo e di una mela all'interno di un rapporto di seduzione, dell'attivazione di un desiderio e, a partire da lì, la narrazione di come avviene un processo di trasformazione dello stesso uomo che sopravvive dentro le sue ossessioni, in una persona che può vivere le sue passioni a partire da un legame affettivo e il conseguente dipanarsi di più realtà conoscitive.

Che cosa conosce di sé Harold Crick?

Niente di più e niente di meno di quello che quotidianamente fa, con metodo e attenzione. Tutto quello che lo circonda rientra in un campo in cui lui è una specie di computer vivente. Il suo universo interiore è infatti stretto e costretto da legami numerici: gli spazi ed i tempi sono scanditi minuziosamente ed hanno la funzione rassicurante di dargli un contenimento. I suoi colleghi lo guardano con ammirazione quando egli velocemente dà il risultato di complesse operazioni aritmetiche senza ricorrere ad alcuna strumentazione se non quella del suo calcolo mentale e, pertanto, anche il suo specifico contesto sociale lo rafforza nel suo sentirsi 'a posto'.

Ci sarà una possibilità che quest'uomo metodico possa dare espressione alle sue passioni, quali che siano?

E, certamente, le ossessioni di Harold, il suo orologio (che invece di scandire il tempo è un sostituto del tempo), il suo contare ogni passo gli fanno compagnia, lo fanno sentire meno solo ed esposto all'imprevisto. Perché è così che si può incominciare, cioè quando ci troviamo a patire, ancora inermi e infanti, momenti di sofferente attesa, oppressi dal dubbio che, non potendo conoscere il futuro, rischiamo di essere dannati alla 'catastrofe'. Si suole anche dire che "contiamo i minuti" che mancano, quando vogliamo mettere la parola fine alla nostra sofferenza: nel fare questo introduciamo qualche cosa di nostro, di attivo e di noto, una specie di 'competenza' in quel vuoto che ci separa dall'oggetto delle nostre attenzioni, dei nostri bisogni. Però, operando in questo modo, immaginiamo di tenere la realtà in pugno, di dominarla, di controllarla, senza farci prendere dalla emotività.

Ma, parlando di 'immaginazione', entriamo nel cuore del film, siamo di fronte al suo tema centrale che riguarda la rappresentazione: come noi ci rappresentiamo a noi stessi e agli altri, come impersonifichiamo le domande che ci attanagliano sul "chi siamo" e sul senso che diamo alla nostra vita. Quali personaggi recitiamo.

Se "siamo fatti della stessa materia con cui sono fatti i nostri sogni" come diceva Shakespeare, quale è la nostra consistenza relazionale?

Harold è soltanto un personaggio nella mente di Kay, la scrittrice pure essa in crisi di identità, oppure è egli stesso un personaggio alla ricerca d'autore, alla ricerca di dare un senso alle giornate che scorrono in modo ripetitivo e tedioso senza che lui ne abbia consapevolezza? E, davvero Harold vive bene la sua vita oppure 'finge'?

Allora quali sono, se ci sono, i confini tra la verità (del reale) e la finzione?

Quello che noi 'siamo' e quello che noi 'mostriamo', recitando una parte, in che rapporto stanno fra loro, e che legame c'è fra loro e il sogno?

Sappiamo che il sogno partecipa di ambedue, e noi stessi, che siamo fatti della stessa materia, come dice Shakespeare, siamo pur tuttavia attratti verso la verità e nello stesso tempo continuamente la mistifichiamo. Non solo perché la Verità non sempre è accessibile, ma anche perché il contatto con la Verità presuppone un contatto con la "catastrofe".

Se veniamo a questo film "Vero come la finzione" osserviamo come si sviluppa il processo di una verità che si inverte in una progressiva e complessa conoscenza di sé da parte del protagonista Harold Crick.

Si transita a partire da una conoscenza cosale (matematizzazione), dove gli spazi e i tempi sono minuziosamente scanditi e hanno la funzione di dare un 'contenimento' rassicurante al nostro protagonista, il quale, metaforicamente parlando, può in questo modo impunemente "addentare" la (biblica) mela mattutina senza pagarne nessuno scotto. Non c'è nulla di 'sbagliato' in quello che lui fa. Ma nemmeno di 'piacevole'. Inoltre, se non c'è emozione, non c'è colpa.

Si procede, poi, gradualmente, verso una conoscenza emotiva legata allo stupore - prima assente perché non si contemplava l'imprevisto - e, a ragione di ciò, devono essere modificate le coordinate preesistenti e, così facendo, vengono riscoperti aspetti e ricordi prima tenuti sotto oblio, come quello del piacere di suonare la chitarra.

Quando il protagonista sperimenta che ci sono dei nuovi piaceri nella vita di cui si fa carico, sente che deve fare delle scelte. Scelte che saranno dolorose per lui.

Si ripropone, come momento 'cruciale', inteso come crocevia, il momento del 'dono', dell'inatteso, come quando Harold riceve da Ana dei pasticcini in regalo. Ricevere un dono sta a significare che non abbiamo tutto, che siamo bisognosi di qualche cosa che ci manca, che possiamo essere presi dal desiderio dell'altro che ha ciò che ci manca.

Anche per questo l'esperienza del dono e della sua gratuità, ovvero non soggetta a nessuna 'contabilità', è una esperienza molto temuta dal protagonista, come se rappresentasse soltanto la mela tentatrice di Eva e del serpente, e non, invece, l'espressione di un legame (che lo psicoanalista W.R.Bion chiamerebbe "L" = Love) e che avviene al di fuori dell'organizzazione del calcolo.

Questo embrionale inizio del processo di individuazione e di assunzione della propria responsabilità, per Harold, implica non essere più soltanto un travet (sia pure di livello) che esegue pedissequamente ciò per cui è stato preparato, un automa che non può permettersi un pensiero autonomo.

Può invece operare delle scelte.

Per riscoprirsi, deve però passare attraverso una 'catastrofe', una 'morte' della quale si deve fare carico 'in vita', e, a fronte di questo sconvolgimento, sperimentare drammatici momenti d'angoscia.

La "catastrofe" aveva già preso avvio e le sue nubi minacciose si erano condensate nel momento in cui il 'nostro' sente dire chiaramente, dalla voce che lo perseguita, queste parole enigmatiche e minacciose: "se solo avesse saputo che quella semplice e apparentemente innocua operazione ["l'orologio inopinatamente si fermò"] avrebbe portato al suo imminente decesso".

Abbiamo buoni motivi per supporre che questa frase angosciante avesse già fatto parte del pensiero primario di Harold, al punto da fargli organizzare quelle difese impostate sul controllo spasmodico e sistematico di tutto, a non lasciare nulla al caso, portandolo a contare i colpi di spazzolino, il numero dei passi, tutte attività nelle quali lo vediamo impegnato fin dalle prime scene del film.

“Se solo avesse saputo...”.

A quella minaccia Harold aveva dunque cercato di far fronte, contrapponendo una sua organizzazione di vita scandita rigorosamente e orientata ad un *‘sapere tutto, minuto per minuto’*... solo che, adesso, lui se la ritrova di nuovo tra i piedi, quella minaccia: la *‘difesa’* non è riuscita nel suo intento.

Calderon de La Barca conclude il suo *“La vida es sueño”* facendo dire al principe Sigismondo: *“chi tenta di prevenire il danno prima che sopraggiunga, non riesce né ad evitarlo né a guardarsene”* e, a chi si stupiva di tanta sua saggezza, rispondeva: *“Di che vi meravigliate? Di che vi stupite? Non vedete che è stato mio maestro un sogno....?”*.

Un sogno, una riflessione interiore, una vita narrata possono entrare in contatto fecondo con la vita vissuta.

Come si fa a riprendersi la propria vita? Per fare questo viaggio, perché è di questo che si tratta, Harold deve lottare anche contro una personificazione interiore (rappresentata dalla narratrice/scrivitrice omicida) che, irridendo le sue misere difese, banalizza i suoi atti al punto che perfino la morte di Harold dovrebbe avvenire nel modo più scialbo e stupido.

Ma, adesso, Harold non deve riprendersi la vita solo per se stesso, ha un progetto affettivo da salvare, si sente legato ad Ana e la vuole proteggere e tutto ciò gli dà una nuova forza.

“Vero come la finzione”, come già detto, è un ossimoro, una contraddizione in termini. Ma non solo. E’ anche trattare una *‘finzione’* come se fosse vera.

Nell’esperienza comune è quanto accade alla nostra realtà interiore, quand’è popolata da personaggi che *si autonarrano convinti che quella è la sola narrazione possibile*. Allora i propri fantasmi vengono presi per realtà, la sola realtà accettabile. Personaggi che rischiano anche, il più delle volte, di farsi *‘narrare’* da altri secondo lo stesso copione. E a queste *‘narrazioni’* esterne *‘condivise’* affidano interamente la loro vita, fino al punto di obliterarla talmente tanto da non distinguere più la differenza tra il mondo interiore da quello esterno (emblematico il rapporto di Harold con i suoi colleghi: si confermano vicendevolmente).

In questo modo, la visione esclusiva (ed escludente) del proprio mondo diventa analoga ad un geocentrismo che non contempla la possibilità che ci possa essere un’altra narrazione, un altro centro.

Il viaggio di Harold è come il viaggio di un Eroe che, da Eroe negativo destinato a soccombere ad eventi casuali, diventa Eroe positivo che si assume la responsabilità delle sue azioni.

Eroe non nel senso che si può dare a questo termine, vale a dire un essere dotato di poteri straordinari, bensì nel senso che la psicoanalisi attinge dal mito più evoluto: l’Eroe non è più colui che vince la lotta Bene/Male ma quello che si è vinto, ha vinto il suo desiderio di onnipotenza, non rinunciando però ad integrare nuovi territori di conoscenza (*“non so tutto, ma saprò sempre qualche cosa in più”*)

Perché, di fatto, c’è nel protagonista una parte *eroica* che lui nasconde dietro la cifra della necessità, la necessità scandita dal tempo dell’orologio (la sequenza di cifre e di geometrie che, sullo schermo, fanno da sfondo integrato alla sua giornata); la *‘necessità’* di scegliere di contro alla *‘possibilità’* di scegliere.

Harold riscopre la musica: anche nella musica ci sono i tempi da rispettare; ma è il desiderio di aprirsi agli accordi nuovi che permette all’articolazione delle note *‘sapute’* di trovare quelle possibilità e quella musicalità che può coinvolgere l’altro anziché escluderlo, e/o relegarlo nel campo della grigia ripetizione.

La parte eroica del protagonista la vediamo anche quando si assume in proprio la narrazione tragica che implica contemplare la possibilità di morire come anche la possibilità di perdere

l'oggetto amato.

La parte *eroica* porta con sé sia il dolore nel tollerare l'ambiguo (il *dàimon*, come il sacro, è un elemento ambiguo, non è né buono né cattivo. Solo la decisione morale dell'uomo gli conferisce il suo valore definitivo), e sia il dolore del sacrificio della parte onnipotente di sé - orientata al controllo - per salvare la parte umana.

Detto tutto questo, il film è tutt'altro che pesante, anzi. Si snoda con intelligenza e gioca temi così impegnativi in modo avvincente e spiritoso. Il regista crea attorno ad essi atmosfere interessanti e divertenti puntando anche sulla verve comica degli attori, sui pensieri di 'spassoso spessore' che contrappuntano i loro dialoghi. Anche qui, come nel precedente film "Neverland", M. Forster, attraverso lo stile del racconto nel racconto, mette lo spettatore a contatto con le proprie identificazioni, le proprie difficoltà legate ad un quotidiano che tende a svilire e annientare ogni creatività e con la speranza che un riscatto – anche se qui è visto con uno sguardo un po' magico – sia possibile.

28.07.08