Il desiderio non è una cosa semplice

Pietro Bianchi
2 Febbraio 2018

“Il desiderio non è una cosa semplice” diceva Freud. Eppure a volte l’esperienza empirica sembrerebbe dirci il contrario: non sarebbe difficile elencare tutti i beni materiali, gli oggetti e le esperienze di cui vorremmo entrare in possesso se potessimo rispondere alla classica domanda “esprimi un desiderio”, come accade ad Aladino nella favola de *Le mille e una notte*. Tuttavia la psicoanalisi ci insegna a non confondere il desiderio con la volontà. Se è vero che viviamo in una società che ha monumentalizzato la volontà senza limiti – “sapere quello che si vuole”, la cosiddetta *self-confidence*, sembra essere diventata la più grande delle qualità – il luogo del desiderio pare essere sfuggente. Al di là delle merci, al fondo di tutte le cose che vorremmo, c’è qualcosa che rimane opaco, qualcosa che non può essere espresso. Lacan diceva che il desiderio è segnato da una mancanza fondamentale: che non vuol dire, come molti pensano, che la rinuncia e l’infelicità siano il destino ineluttabile di questo mondo, ma semplicemente che la conoscenza di quello che desideriamo è *mancante anche a noi stessi*. Non lo possiamo *esprimere* proprio perché non ne sappiamo nulla. È il punto cieco della nostra coscienza.

L’inglese, che in questo è più preciso dell’italiano, separa il *wish* dal *desire*: possiamo pure volere (*wish*) una serie infinita di oggetti, eppure c’è qualcosa di questa volontà che finisce per mancare. Il *desire* è ciò che spezza l’appropriabilità infinita degli oggetti e delle cose. Nelle intricate logiche della vita amorosa noi possiamo scegliere tutte le donne e gli uomini di questo mondo – come succede con Tinder – eppure quello che *desideriamo* non lo scegliamo. Semplicemente ci accade. E anzi, spesso, non lo vorremmo neppure, perché il desiderio viene a squarciare il benessere della vita quotidiana.

È l’arrivo di Oliver, il bellissimo dottorando americano in visita dal padre professore di archeologia, quello che “accade” a Elio in *Chiamami con il tuo nome* , il film di Luca Guadagnino che esce in questi giorni nei cinema italiani. Gli accade senza che lui se lo aspetti e forse senza che nemmeno lo voglia fino in fondo. La sua vita, che fino a quel momento procedeva nella temporalità ripetitiva delle giornate estive di un diciassettenne in vacanza (“Che cosa c’è da fare da queste parti?” “Niente, aspettiamo che l’estate finisca.” “E d’inverno? Aspettate che l’estate cominci?”), subisce uno scossone irreparabile. Guadagnino segue questo evento tramite il lento avvicinarsi dei loro corpi: le gite in bici a Crema, i

bagni al fiume, le partite di pallavolo al parco, le occhiate furtive tra le due camere da letto che sono collegate l'una con l'altra. Ma soprattutto segue gli sguardi di Elio che a partire da quel giorno saranno completamente ipnotizzati da un corpo che sembra essere alieno rispetto a tutto ciò che gli sta attorno.

È difficile dare al desiderio una forma d'immagine, proprio perché è qualcosa che "buca" la serie degli oggetti che coscientemente vogliamo e che "manca" di una sostanzialità immediata. Per questo il cinema, che a volte pare limitarsi alla mostrazione di "quello che c'è", si trova in difficoltà quando vuole dare l'immagine di qualcosa che "manca". Abdellatif Kechiche ne *La vie d'Adele* (e lo farà ancora di più in *Mektoub, My love: Canto Uno*) decide allora di usare una macchina da presa appiccicata in modo parossistico alla bocca, alla natiche e al corpo di Adèle Exarchopoulos, come se la realtà venisse investita da uno sguardo quasi allucinato che va molto al di là dell'immagine di un corpo nudo. Guadagnino in questo film decide invece di avvicinarsi in modo circospetto all'incontro d'amore di Oliver e Elio, di vedere come l'attrazione si fa largo pian piano nella quotidianità della vita e di come investe gli oggetti che stanno attorno: la collanina ebraica, la camicia dell'uno messa dall'altro, Elio che annusa i

pantaloncini di Oliver mentre lui non c'è, i biglietti lasciati sul tavolo, le porte che si chiudono di notte... Come se il desiderio iniziasse a mutare il tessuto del mondo circostante. Quando però arriva il momento del loro incontro d'amore, il primo bacio viene (verosimilmente) lasciato fuori campo così come la loro prima notte d'amore (anche se non manchiamo di vedere lo sperma sul petto di Armie Hammer). Come ha scritto Roberto Manassero su Cineforum sembra che per Guadagnino "il mondo che Oliver ed Elio condividono sia solamente da avvicinare e non da filmare". Il desiderio non può essere visto proprio perché *mancante*, e quindi deve essere lasciato fuori campo. *Chiamami con il tuo nome* sarebbe allora un film sul desiderio che ce lo mostra standoci attorno, facendoci vedere il prima e il dopo, l'erotismo dell'avvicinamento e la malinconia della perdita (già da subito Oliver parla di quello che succederà "dopo", come se la loro storia fosse inevitabilmente destinata a finire già dall'inizio).

Eppure questa è solo una parte della verità, perché *Chiamami con il tuo nome* è anche (e forse soprattutto) un romanzo di formazione narcisistico: Oliver per Elio è la proiezione narcisistica di quello che vorrebbe diventare, il suo tramite per l'adultità ("grow up" gli scrive Oliver nel biglietto per il loro primo incontro notturno). Oliver è sempre a suo agio, parla di etimologia senza aver paura di sconfessare il proprio Professore, va a giocare coi vecchi al bar, per tutti è un "figo" (come dicono le ragazzine che lo vedono giocare a pallavolo). Come Elio dice a un certo punto alla madre, "a tutti piace Oliver": è come se fosse scontato. Però è soprattutto il suo corpo, letteralmente statuario come solo Armie Hammer poteva esserlo, il vero tramite di una tutta una dialettica del rispecchiamento di cui il film è pieno. Le statue innanzitutto, che vediamo già nei titoli di testa del film e che verrà detto durante la catalogazione delle diapositive per il museo "sono così sensuali", sono il vero oggetto di rispecchiamento. E lo vediamo già nella scena della gita a Sirmione in cui Elio e Oliver si danno la mano l'un l'altro tramite il braccio di bronzo di una statua: come se la relazione tra i due fosse mediata da un'immagine; come se quello che Elio vede in Oliver è soprattutto quel tipo di bellezza, quel tipo di idealità.

D’altra parte, che la posta in palio di quest’incontro sia soprattutto la costruzione narcisistica ce lo dice chiaramente e platealmente anche lo stesso titolo: “chiamami con il tuo nome, che io ti chiamerò con il mio”. Una frase il cui senso letterale è proprio quello di vedere se stessi “proiettati” nel proprio oggetto d’amore. È Elio che chiama sé stesso nel corpo di Oliver; è lui che dice “ti amo” a se stesso nel momento in cui lo dice all’altro.

Le due cose però non vanno affatto dalla stessa parte e anzi sono regolate da una logica completamente diversa: se il desiderio “rompe” le false unità e non è riducibile ad alcun immagine, il rispecchiamento narcisistico risponde invece all’esigenza opposta di *proiettare* in un’immagine e di unificare. Se l’uno divide, l’altro unisce. Se l’uno ferisce, l’altro ricompone. Dunque da che parte sta *Chiamami con il tuo nome*? Probabilmente un po’ da entrambe le parti; e tuttavia la centralità del ruolo del padre di Elio (Michael Stuhlbarg) sembrerebbe far pendere per la seconda ipotesi. D’altra parte è lui che già all’inizio del film, quando Elio ancora definisce Oliver un arrogante, gli risponde con “You’ll grow to like him” (finirai per amarlo), come se sapesse già come finirà la loro storia; è lui che sembra assecondare quell’atmosfera in cui si parla apertamente di sessualità tra genitori e figli come nella scena, subliminalmente disturbante, in cui il figlio arriva a colazione e annuncia candidamente al padre “Ah, ieri io e Marzia abbiamo quasi fatto sesso” a cui lui risponde imperturbabile “Ah, bene!”; ed è

sempre lui, che in quel meraviglioso e disincantato monologo finale – la sceneggiatura di James Ivory è senz'altro una delle grandi cose di questo film – dice al figlio che praticamente la stessa cosa era accaduta a lui da giovane, ma che non aveva avuto il coraggio di portarla fino in fondo, sottolineando una continuità di esperienza con il figlio.

Mentre il desiderio è spesso in conflitto con gli equilibri di una vita, qui Elio, anche se sembra essere sconvolto dall'amore per Oliver, vive sempre in una perfetta linea di continuità il rapporto con la famiglia. Sia la madre sia il padre assecondano in tutto e per tutto quello che fa Elio e sembrano quasi partecipare – ancorché da lontano – alla vita sessuale del figlio adolescente, non senza una nota vagamente incestuosa. Lungi dall'essere un limite del film, è però questo uno dei suoi aspetti più interessanti – e più bertolucciani – proprio perché introduce una nota dissonante in un'opera che viceversa sembra vivere in un equilibrio quasi aulico. D'altra parte non è un caso che la vicenda si svolga proprio nel 1983, nel mezzo degli anni della reazione neo-familistica e neo-liberale dopo i vent'anni di conflitto che avevano investito la società e la famiglia italiana.

4.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO