

In principio. La sofferenza “originaria” di Madre e figlio

di

Thea Rimini

«Nulla è cambiato./ *Il corpo prova dolore*,/ deve mangiare e respirare e dormire,/ ha la pelle sottile, e subito sotto – sangue,/ha una buona scorta di denti e di unghie,/le ossa fragili, le giunture stirabili. [...]»¹. Così Wislawa Szymborska con versi *materici* che si offrono quale perfetto esergo del film *Madre e figlio* (*Mat'i syn*, 1996) di Aleksandr Sokurov. Primo capitolo di una trilogia in fieri sugli affetti familiari², l'opera ritrae gli ultimi scampoli di vita del corpo agonizzante di una madre accudita dal figlio. Giovane e nerboruto, egli l'assiste con assoluta e tenera dedizione nei bisogni del “dover mangiare e respirare e dormire”. La nutre col biberon, la pettina e le rimbecca le coperte. In un contesto da *Sussurri e grida* (*Visknigar och rop*, Ingmar Bergman, 1972) scarnificato - la giostra dei personaggi bergmaniani si assottiglia al solo duo familiare - Sokurov costruisce un'intensa *meditatio doloris*.

Eppure, «descrivere» il dolore è, come dice Tabucchi, fra le operazioni più ardite. In molti l'hanno raccontato, in pochi sono riusciti a *descriverlo*. Perché «il dolore fisico appartiene all'ordine delle sensazioni non dei sentimenti, appartiene dunque alla fisiologia, e una sua descrizione compete non tanto alla letteratura [o al cinema] quanto alla scienza medica; [...]»³. Tuttavia, con un mirabile trattamento plastico, Sokurov vince la sfida.

Nella sua atrocità, il dolore è sempre identico a se stesso. Sin dai tempi biblici «nulla è cambiato». E *Madre e figlio* è un film biblico. Per ammissione dello stesso regista, soltanto «se si segue il filo della mitologia biblica, il viaggio sarà più breve, intendo il viaggio artistico, dello spunto artistico e della sua realizzazione»⁴. Immersi in un ambiente da Eden originario, il nucleo familiare si confronta con un dramma, che ricalca il tormento del *Libro di Giobbe*. Al pari del protagonista dell'Antico Testamento colpito dal Male delle Ulcerazioni, la madre muove la sua protesta contro la Legge soltanto quando il martirio della carne si fa insopportabile. Dall'origine dei tempi l'insurrezione promana dal corpo. Tormentata dagli spasmi al cuore, la madre implora il figlio: «Dio, che male! Strappalo via». E rivolta al cielo sopra di lei: «Chi c'è...chi c'è lassù nel cielo?». In risposta avrà solo rumori sordi di tuoni. Ma non cede, e incalza: «Eppure qualcuno mi ha ferito...ferito...». La madre si ribella contro la sofferenza infertale da un “lassù” incomprensibile e insondabile. Con un «grido dolente» dagli echi testamentari. Proclama Giobbe:

Preferirei essere soffocato,
morire e non vivere in questo *corpo*![...]
[...] pubblicamente mi levo e alzo il mio *grido dolente*;
[...]»⁵.

La madre vive insomma il dramma dell'immotivata sofferenza dell'*innocente*, come rivela una delle sue ultime battute. Quando il figlio le dice che «si vive senza un motivo e si muore sempre per un

¹ W.Szymborska, *Torture*, in Id., *Vista con granello di sabbia. Poesie 1957-1993* [I edizione italiana 1998], a c. di P.Marchesani, Adelphi, Milano 2007, p.162, corsivo mio.

² Il secondo capitolo della trilogia, *Padre e figlio*, è stato girato nel 2003, mentre il terzo, dal titolo provvisorio *Fratello e sorella* non è ancora in lavorazione.

³ Queste idee sulla difficoltà di “descrivere” il dolore per una disciplina diversa dalla scienza medica sono state esposte da Antonio Tabucchi durante la lezione *Il dolore e la letteratura* tenuta presso il Centro Didattico del Policlinico Le Scotte di Siena il 9 Maggio 2007.

⁴ S.Francia di Celle, E.Ghezzi, A.Jankowski (a cura di), *Sokurov di fronte a noi [lontano da noi]*, in Id., *Aleksandr Sokurov eclissi di cinema*, Associazione Cinema Giovani, Torino 2003, p.243.

⁵ *Il Libro di Giobbe*, trad. it. di A.Luzzato, introd. di M.Trevi, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 74;105.

motivo o per un altro», lei risponde con un interrogativo dallo spiazzante candore: «E che motivo avrei io?».

Intriso di significazioni bibliche, *Madre e figlio* si congeda con un finale evangelico. L'ultimo dialogo è suggellato da un paesaggio plumbeo tormentato da nuvole, che oscurano il sole e invadono lo schermo. Gli agenti atmosferici sono pronti a scatenarsi per la morte della madre, com'è avvenuto per quella di Cristo. La morte è sempre uno *scandalo*. Anche la rappresentazione contrae forti debiti con l'iconografia cristiana. In una rilettura del tema della Pietà, è il figlio a portare in braccio la madre per l'ultima passeggiata nella natura, con soste frequenti che tanto somigliano alle stazioni della Via Crucis. Ecco capovolta senza blasfemia la consueta gerarchia dei corpi. Durante il cammino i due quasi non profferiscono verbo. La sofferenza del corpo è così invasiva che sembra aver addirittura logorato il linguaggio. Alla parola si sostituisce la ieraticità sofferta del gesto. La visione della corporeità è però distorta. I corpi della madre e del figlio sono spesso innaturalmente allungati e appiattiti in senso bidimensionale. E la deformazione diventa indice della tensione emotiva della vicenda. Davanti al «tramonto del corpo» nell'era del virtuale, il cinema di Sokurov, con lenti anamorfiche, tenta di «riprogettare» la corporeità⁶. Se il fisico della madre si fa agonizzante sagoma di pellicola, nondimeno quello del figlio, bello e atletico, viene sottoposto a torsione. Il corpo abdica alla sua classica e armonica pienezza. E si fa presenza fantasmatica.

Nel successivo *Padre e figlio* (*Otec i syn*, 2003), dedicato alla relazione fra un padre giovane e un figlio adolescente, Sokurov prosegue la ricerca sulla corporeità e sulla sua immagine. Epigoni di David, i corpi torniti del genitore e del figlio, ossessivamente ripresi, tradiscono invece grande fragilità. Talvolta interviene addirittura il fuori fuoco per mimare la distonia tra la superficie levigata della loro pelle e l'identità travagliata del loro spirito. Il senso non è più marchiato nella carne, anzi ne è contraddetto.

Corpo dell'Uomo vs corpo della Natura

In *Madre e figlio*, al corpo umano "riprogettato" da Sokurov corrisponde e si oppone un altro organismo vivente. Il corpo della Natura. Come suono e visione. Il film s'inaugura e si chiude nel vitalistico protagonismo musicale del paesaggio. In una calcolata euritmia, sibili di vento, versi di uccelli e violento frangersi delle onde accompagnano lo scorrere dei titoli di testa sulla schermata nera. E alla fine, in una perfetta corrispondenza circolare, sui titoli di coda si avvicenderanno rumori di pioggia e rombi di tuoni ora in crescendo ora in diminuendo. Quanto invece alla natura come "visione", inquadrature in campo lungo di alberi e radure incontaminate puntellano le *flâneries* della madre e del figlio (solo la fuggevole presenza di un treno a vapore riporta al mondo della tecnica, sia pure *d'antan*) .

Come per il corpo umano, così anche per quello della natura Sokurov rifiuta qualsiasi filmare realistico e dichiara di aver filtrato il paesaggio attraverso la tavolozza del pittore romantico Caspar David Friedrich. Da empirico l'ambiente vira in direzione simbolica e mistica. Soffusi in una luce giallo-bruna, verdi e marroni cadenzano le sequenze; e il quadro del pittore di Greifswald, *Monaco sulla spiaggia* (1808), assurge a modello in più di un'inquadratura. E' il caso ad esempio del momento in cui il figlio con in braccio la madre è ripreso piccolo e di spalle tra la bruma che coinvolge terra e cielo e che, tanto sulla tela quanto sullo schermo, annacqua i confini tra veglia e sonno. Ma il rapporto uno a uno, monaco-Natura, che si ritrovava nel quadro, viene qui infranto dall'incursione di un terzo termine: la madre. Ma è soprattutto la sofferenza fisica, condensata nella Pietà rovesciata, a *infettare* l'ambiente romantico. Estranea a qualsiasi forma di spettacolarizzazione del tragico, la cura pittorica delle scene si risolve in una *cognizione plastica del dolore*.

⁶ Dell'odierno "tramonto del corpo" e del conseguente tentativo da parte del cinema di "riprogettarlo" ha parlato Gianni Canova. Cfr. G.Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p.141.

Cardine dell'estetica romantica, il rapporto uomo natura è rappresentato da Sokurov in modo contraddittorio e ambivalente. Ora l'immersione panica sembra possibile, ora il divario appare insanabile. Quando la madre riposa su una panchina di legno ai piedi di un albero, s'instaura una comunione osmotica con la pianta, che sembra avvolgerla in un protettivo abbraccio. Se da un lato lei sembra "morire" *nella* natura, dall'altro la natura sembra assumere una forma antropomorfa. La corteccia si fa *corpo umano*. E ancora i frequenti paesaggi tormentati dal vento diventano dolenti correlativi oggettivi del desolato stato d'animo del figlio. Altre volte, invece, la possibilità del "dolce naufragio" paesaggistico è preclusa ai protagonisti: alberi e cielo si chiudono in una sontuosa indifferenza. Prossima alla morte, la donna avverte il contrasto violento tra il proprio strazio e l'indifferenza di una natura in fiore. All'esclamazione di stupore adamitico del figlio, «Creato, sei bellissimo», la donna sembra rispondere a distanza di qualche sequenza: «No, non è male, non è male. Però c'è qualcosa che mi opprime sempre». Neppure il figlio riesce ad abbandonarsi completamente al Sublime ottocentesco. Da solo nel bosco, il giovane scoppia a piangere per il lutto imminente. Della rottura di questo equilibrio ci dà conferma Sokurov:

Nous restons toujours solitaire dans notre relation à la nature. C'est une relation sans Autre, un amour à sens unique. C'est l'origine même du sentiment tragique⁷.

Quando il Potere s'insinua tra madre e figlio...

Il Potere assoluto con cui si confronteranno i protagonisti dell'omonima trilogia (da Hitler a Lenin a Hirohito) trova in *Madre e figlio* una sorta di prodromo. Seppure con diversa declinazione. Non si tratta del potere di un uomo sul mondo, ma del potere di una madre sul figlio e viceversa. Ovvero: di un *legame* viscerale, al limite della morbosità, che unisce i componenti del nucleo familiare. All'inizio del film, madre e figlio arrivano persino a fare lo stesso sogno, in cui sono inseguiti da un uomo che chiede loro di ricordargli dei versi. La poesia "dimenticata" riguarda la dolorosa consapevolezza di un Dio che agita le coscienze, ma non interferisce sul mondo esterno: ecco annunciato il dramma, che affliggerà i personaggi del film. Altri figli e altri genitori hanno vissuto un medesimo sogno angoscioso e premonitore: il conte Ugolino e la sua prole nel canto XXXIII dell'*Inferno*. «Per suo sogno ciascun» aveva sognato di essere un lupo o un "lupicino" *inseguito* e alla fine raggiunto da cagne e cacciatori. Che si tratti allora per Sokurov di una manipolazione della tematica dantesca? L'ipotesi non è poi così peregrina, se un suo film precedente, *Il secondo cerchio* (*Krug vtoroj*, 1990), fa esplicitamente riferimento nel titolo alla prima cantica della *Commedia*⁸. Peraltro, *Il secondo cerchio*, incentrato su un giovane che si deve occupare dei funerali del padre, è da considerarsi un antecedente di *Madre e figlio*. Anzi: confortata dall'amorevole assistenza filiale, la morte *autentica* di *Madre e figlio* è una risposta a quella *inautentica* de *Il secondo cerchio* contraffatta da sterili rituali.

Si diceva del legame ossessivo della coppia madre/figlio. Tormentati dall'angoscia di essere abbandonati l'uno dall'altra, essi tradiscono l'anelito al possesso. Soltanto la presenza del figlio riesce a tenere in vita la madre: si offre come linfa vitale. Durante l'assenza del suo ragazzo, allontanatosi da lei per una passeggiata in solitaria, il genitore muore. Non a caso Sokurov, interrogato sulla natura della *liason* filiale, la definisce una «dépendance absolument fatale entre les hommes»⁹. Stretti in un legame totalizzante e risolto in sé, i due protagonisti generano un microcosmo autoreferenziale reciso dal tempo e dallo spazio reali.

Nella loro a-storica abitazione, costruita appositamente per il film, il diaframma tra esterno e interno sembra fragile, scandito com'è da porte e finestre sempre aperte sulla foresta circostante. Tuttavia, il proiettarsi nella Natura è una falsa via di fuga per la coppia mandata al confino dalla vita. Si tratta

⁷ A.Sokurov, *Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokurov*, in «Cahiers du cinéma», n.521, 1998, p.39.

⁸ Per la lettura dantesca de *Il secondo cerchio* cfr. M.Jampol'skij, *La morte nel cinema*, in E.Ghezzi, S.Francia Di Celle, A.Jankowski (a cura di), *Aleksandr Sokurov eclissi di cinema*, cit.,p.168.

⁹ A.Sokurov in «*La vie n'est pas la mort, c'est le temps*», in «Hors-Champs», n.9, 2004, p.19.

di un «enfermement à l'air libre», come rivela anche il montaggio «d'encerclement», costruito su inquadrature simmetriche che si ripetono¹⁰.

Nel passaggio dal primo al secondo capitolo della dittologia, la monade familiare s'incrina. In *Padre e figlio* compaiono nuovi personaggi (si pensi alla ragazza del figlio) a destabilizzare l'intesa quasi carnale del nucleo familiare. Se in *Madre e figlio* il giovane era appagato dall'amore materno, qui il figlio comincia a percepire i vincoli incatenanti dell'affetto paterno. E in un moto di ribellione cita il passo biblico: «L'amore paterno crocifigge e l'amore del figlio è crocifisso». Ma dall'una all'altra opera persiste il senso di asfissia: la soffitta abitata da padre e figlio viene chiamata «fortezza». La claustrofobia dei legami familiari non può che disegnare prigionieri.

Verso il finale: (s)chiusura alla Vita?

Mano immobile della madre in stretto primo piano e farfalla posata fra le sue dita. E', questo, ciò che il figlio trova al suo ritorno a casa dopo la passeggiata. E si sdraia accanto a lei.

Per via di sottrazione e di fuoricampo, Sokurov riesce così a restituirci l'«oscurità metafisica» di cui parlava Bazin a proposito della rappresentazione della morte al cinema¹¹. Di più: il cineasta annacqua i confini tra l'essere e il non essere. E insinua:

Le fils a pu se tromper. La main froide de sa mère lui a signifié la mort, mais qui dit qu'elle n'a pas ouvert les yeux ?¹²

Al modo delle mani, anche per il corpo, lieve e resistente, della farfalla, il giudizio rimane sospeso. Campione del variegato bestiario della filmografia di Sokurov, il coleottero non riesce a staccarsi dalla mano: è vivo o morto? Con decisione il regista sceglie l'indecidibilità. Tornano in mente le parole di *Elegia dalla Russia (Studi per un sogno) (Elegija Rossii (Etjudy dlja sna)*, 1992) pronunziate da chi ha appena assistito al decesso di un familiare: «si dice che per due ore [il morto] può ancora sentire». Non sorprende allora che il figlio rivolga queste ultime parole alla madre già defunta: «So che tu mi senti [...] Ascolta quello che voglio dirti. Noi ci incontreremo dove sai [...]. Aspettami». Nulla è detto sul luogo del futuro incontro: forse avverrà sull'isola fantasmatica a cui approda la voce del contemporaneo *Elegia orientale (Vostočnaja elegija)*, 1996) per un appuntamento con gli spettri. O forse non ci sarà nessun effettivo abboccamento, ma si tratterà solo di un'allusione alla continuità della «specie» (come vorrebbe Manoel De Oliveira)¹³ o ancora a una prossima risurrezione politica della Madre Terra Russia. Qualsiasi accezione venga attribuita alla battuta finale del figlio, la parola latrice di speranza è però contraddetta dall'immagine successiva: un nero a schermo pieno. Quasi fosse un'incarnazione del buio della morte e sancisse l'impossibilità di una visione onnisciente e onnicomprensiva. Alla cecità è condannato chi si è macchiato della *hybris* del “voler tutto vedere e tutto comprendere” rispetto al mistero insondabile della morte. Peraltro, schermi neri, iniziali o finali, scandiscono l'intera opera di Sokurov. Con un dickinsiano «Buongiorno - mezzanotte» il maestro russo sembra congedarsi dal nostro sguardo.

Uno schermo finale nero chiude anche *Padre e figlio*. Subito prima, il padre aveva replicato così al figlio, che gli chiedeva se ci fosse anche lui lì nel suo sogno: «No, sono solo». La straziante solitudine, sembra dirci il Sokurov della dittologia, costituisce l'unico orizzonte possibile dei legami familiari. Prima era toccata al figlio, ora al padre. A torso nudo, il genitore si accascia sul tetto davanti all'immensa e onirica distesa di mare. Da *corpo* disarmato, naturalmente.

¹⁰ Per queste osservazioni cfr. D. Arnaud, *Le cinéma de Sokurov. Figures d'enfermement*, L'Harmattan, Paris 2005, pp. 63-91.

¹¹ Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema?* [I edizione italiana 1973] (ed. orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris 1958), trad. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 2000, p. 32.

¹² A. Sokurov, *Nostalghia. Entretien avec Alexandre Sokurov*, cit., p. 36.

¹³ M. De Oliveira, *Aleksandr Sokurov e il suo film Madre e Figlio*, in E. Ghezzi, S. Francia Di Celle, A. Jankowski (a cura di), *Aleksandr Sokurov eclissi di cinema*, cit., p. 177.

