

IRENE POMPEO

EROS E THANATOS IN *UN ANNO CON 13 LUNE*

DI R.W. FASSBINDER

Che una cosa sia un simbolo o no dipende anzitutto dall'atteggiamento della coscienza che osserva.

C.G. JUNG, *Tipi psicologici*

La costruzione dell'identità e del sé rappresenta un perfetto campo di indagine per la settima arte. Nella prospettiva del regista tedesco Rainer Werner Fassbinder – le cui opere cinematografiche si sviluppano in un contesto storico di fervore rivoluzionario sul piano artistico e sociale – Eros e Thanatos subiscono un mutamento simbolico, trasformandosi da elementi naturali dell'inconscio collettivo a manifestazioni di patologie psichiche derivanti dall'alienazione. Il regista ha utilizzato la macchina da presa come lente d'ingrandimento sull'animo umano, mettendo in risalto desideri condizionati, rapporti disumanizzati e l'estetica masochistica. La sua indagine cine-sociologica suggerisce allo spettatore un'attenzione per queste dinamiche e denuncia artisticamente l'eccesso di razionalità e cinismo che contraddistinguono la società odierna. Egli vuole alludere a una trasformazione sociale che deve avere origine dalla riflessione sull'identità e dalla riscoperta del sé per avere risonanza sulla collettività.

All'interno della sua filmografia, *In einem Jahr mit 13 Monden* (*Un anno con 13 lune*) rappresenta un'opera unica nella visualizzazione delle pulsioni di vita e di morte. Omaggio al defunto compagno Armir Meier, scomparso nel '78, la narrazione segue la storia di Elvira/Erwin nei suoi ultimi cinque giorni di vita. Ripercorrendo le varie tappe della sua vita, Elvira cerca di capire l'origine dei suoi tormenti interiori. Su consiglio dell'amica Zoe, una prostituta, inizia questa ricerca esistenziale indagando sulla propria infanzia. Si dirige così all'orfanotrofio dove è stata cresciuta e scopre, parlando con una delle suore, che la sua vita è il frutto di un amore proibito tra la madre e un uomo che all'epoca era sposato. Non potendo crescere il bambino, sua madre decide di abbandonarlo alle cure delle suore impedendogli però di essere legalmente adottato, per non destare scalpore nella società borghese, condannandolo in tal modo a un'esistenza solitaria e a una crescita senza figure genitoriali di riferimento. Dopo questa amara scoperta, Elvira si confronta con i pochi affetti della sua vita cercando un luogo sicuro in cui sentirsi a casa. La moglie e la figlia, per cui prova un grande affetto, non riusciranno a

colmare quell'assenza di amore che l'ha segnata per tutta la sua vita, così ricerca il confronto con l'unico uomo che lei abbia mai amato, Anton Saitz, e per il quale si era sottoposta ad un'operazione per il cambiamento di sesso. Anton, cinico speculatore edilizio, rifiuta Elvira dimostrandole tutto il suo disprezzo. A questo punto la depressione della protagonista è totale. Il suo stato di assoluto spaesamento causato dalla mancanza di amore sin dalla tenera età e dalla difficile convivenza con il suo cambio di sessualità che non le garantisce l'accettazione dell'amato, la inducono al suicidio.

Ciò che rende quest'opera unica non è solo la protagonista principale, che analizzeremo successivamente, ma la cornice nella quale Fassbinder iscrive la drammaticità della storia, legandola ad un evento che trascende la volontà umana, ad un aspetto che potremmo definire *mistico*. Infatti, il film si apre con una sequenza di scene che riprendono un parco semidesolato alle prime luci del giorno, dove alcuni uomini ricercano la compagnia di altri uomini. Una voce fuori campo ci inserisce subito nel quadro angosciante della storia spiegando come nel tempo una particolare congiuntura astronomica, più precisamente un anno con tredici lune, desti negli uomini sensibili una forte depressione. Questa introduzione si ricollega, probabilmente, all'antico uso del calendario lunare per cui il tempo annuale era diviso in tredici mesi. Anche il calendario ebraico ad esempio è lunisolare, cioè «viene adattato al moto annuale della Terra intorno al Sole, aggiungendo un mese intero, secondo un ciclo particolare. Questo mese in più viene inserito nel calendario per tre volte ogni 7 anni [...]»¹. Questa descrizione ci ricorda molto quella fatta dall'autore in apertura del film. Inoltre anticamente si credeva che l'umore e la vita stessa dell'uomo fossero influenzate dal moto lunare, come le maree. Un esempio sulla fascinazione derivante dal rapporto tra l'uomo e la Luna è rappresentato dal testo di Plutarco *De facie in orbe lunae*, in cui attraverso diversi dialoghi e disquisizioni tecniche sulle macchie lunari, si giunge ad una conclusione di tipo escatologico che vede la Luna come dimora di Persefone, regina degli inferi, e quindi dimora delle anime morte. Il ciclo lunare e il ciclo della vita vengono posti sullo stesso piano.

In Fassbinder, l'utilizzo di un escamotage di tipo mitologico è da ricondurre alla nuova dialettica del moderno in cui passato e presente si inscrivono nella figurazione di un linguaggio sacro, senza tempo. Gli elementi vengono combinati in favore di un'espressione totalizzante del tempo e dei sentimenti cui l'uomo è costantemente soggetto, trovando nell'epoca moderna ulteriori elementi su cui riflettere usando la storia del passato come punto di partenza per questa analisi:

[...] Una soglia vecchio/nuovo del tutto particolare, che rappresenta (proprio nel senso di messa in scena) la soglia tra mito e discorso critico, ma nel contempo

¹ J.C. DOBIN, *Astrologia cabalistica. La tradizione sacra dei sapienti ebrei*, Roma, Mediterranee, 2001, p. III.

anche una zona intermedia in cui il discorso dialettico può essere effettuato con il linguaggio del mito².

Partendo dunque dal discorso storico e dall'inquadramento del sentimento, nel corso del tempo si determina una rappresentazione delle pulsioni soggette a delle componenti trascendentali all'animo umano: un'utopica e sfuggente via d'uscita per il protagonista della storia intrappolato, infatti, nel suo essere doppio, presente e passato. Secondo quest'ottica, il suo ineluttabile destino è già prestabilito.

Questo messaggio, tipico della visione pessimistica del regista, consente però ad Elvira di emergere come un personaggio unico nel suo genere. Infatti a differenza dei tipici protagonisti di Fassbinder, Elvira/Erwin è l'unica effettiva vittima di un sistema che l'ha abbandonata a se stessa. La sua innocenza angelica traspare per tutta la durata del film e la sua tenerezza lega nell'immediato lo spettatore alla sua tragica esistenza. L'inesistenza del suo nucleo familiare ha instillato in lei il desiderio di crearne uno tutto suo con la moglie, rivelandosi però solo un palliativo per un desiderio più profondo. Se il primo nucleo familiare rispecchia Eros nei termini dell'autoconservazione, dimostrato anche dalla nascita della figlia, Thanatos rimane nascosto nell'ombra per riemergere a tutti gli effetti dopo l'incontro con Anton che rappresenta non solo tutto ciò che Elvira vorrebbe essere, forte, sicura e ricca, ma anche l'unico elemento in grado di condurla all'utodistruzione. Quindi il primo nucleo familiare verrà abbandonato per seguire la via della morte. Il pensiero di Elvira è rivolto contro se stessa e la induce a convincersi di non meritare la vita, qualunque essa sia. Anton rappresenterebbe la chiusura del cerchio, il movente perfetto per fare ciò che in fondo ha sempre desiderato.

La sua frammentaria identità è trasposta sullo schermo attraverso gli specchi del bar dell'hotel in cui si rifugia con Zoe. Qui la sua immagine è segmentata in diverse parti. Ritroviamo in questa scena la *de-realizzazione* con cui Fassbinder omaggia e si contrappone alla *Nouvelle Vague*. Il corpo sezionato di Elvira ci indica una profonda rottura interiore che la vede suddivisa a metà tra la sua essenza di uomo e di donna, la sua non collocazione nella società. La pulsione di morte è latente e il suo desiderio viene esternato dall'autore in una scena in particolare, che segue difatti quella dello specchio: la visita al mattatoio durante il monologo con l'amica Zoe. La visione riporta alla mente l'angoscia esistenziale causata dalle pressioni dell'ordine sociale presente in *Stáčka* ("Sciopero") di Èjzenštejn, del 1924. Con un montaggio alternato, Èjzenštejn rappresentava la repressione della rivolta operaia accostandola alle immagini di un mattatoio dove un bue viene sgozzato, sottolineando la crudeltà dei padroni sugli operai. Nella scena di Fassbinder emerge tutto il dolore interiore e la pulsione di morte che trovano nella violenza del mattatoio la loro autentica e poetica raffigurazione. Il monologo

² M. PONZI, *Pasolini e Fassbinder. La forza del passato*, Roma, Nuova Cultura, 2013, p. 183.

inizia nel bar dell'hotel dove Elvira si rifugia con l'amica Zoe, e le racconta alcuni aneddoti della sua vita *di prima*, legati all'ambito lavorativo. Elvira, infatti, quando era un uomo faceva il macellaio e, durante il monologo, sottolinea come l'atto dell'uccisione della bestia non sia «una cosa contro la vita ma la vita stessa. Il sangue che fuma, e la morte! è la sola che dà un senso alla vita della bestia che aspetta la morte. Aspettare è bello», dice Elvira. Senza spezzare il monologo la scena seguente vede le due fanciulle in visita al mattatoio dove la voce narrante di Elvira connette i due spazi durante il racconto. Mentre sullo schermo scorrono le immagini di animali che vengono trascinati, legati, e macellati, la protagonista narra della sua vita, dell'incontro con Irene e poi con Christoph. Il parallelismo tra la crudeltà delle immagini e il vissuto di Elvira è palpabile, ma il regista ritiene opportuno rimarcare il pathos del momento, l'espressione di questa angoscia esistenziale, attraverso l'uso della «parola-teatro»³ incarnata dalla protagonista che parafrasa un passo del *Torquato Tasso* di Goethe⁴:

Se l'occhio ha una visione spaventosa lo spirito si arresta, sta sospeso, così mi vedo infine esiliato, cacciato come fossi un mendicante. Così mi hanno incoronato e ornato per condurmi vittima all'altare, così mi hanno carpito l'ultimo giorno il mio unico avere, a forza di lusinghe mi hanno tolto per sempre il mio poema il mio unico bene e ora nelle vostre mani, tutto ciò che avrebbe potuto in ogni luogo darmi onore e salvarmi dalla fame, adesso, adesso vedo perché dovrei oziare per fare che il mio poema resti per sempre incompiuto, perché il mio nome venga da tutti dimenticato, perché gli invidiosi scoprono mille errori perché alla fine io sia dimenticato, perciò devo abituarmi a rimanere in ozio, perciò devo risparmiarmi me e i miei sensi, noi stessi ci inganniamo così volentieri, e onoriamo quei vili che ci onorano.

A questo passo, segue la spiegazione di Elvira in merito alla decisione del suo cambiamento di sesso svelando che la sua volontà di far coincidere anima e corpo è dettata dal bisogno di essere amata da Anton. Il suo desiderio e l'amore che prova per questi è una pura idealizzazione mentale. Anton rispecchia l'idea di un fantasma, «una forma di alterità sulla quale non possiamo avere nessuna padronanza»⁵. Ciò di cui Elvira si innamora e la corrispondenza reale della figura di Anton ci appaiono nel film come due elementi completamente differenti. Il fantasma è il risultato di una idealizzazione, del bisogno di sopperire a una mancanza che induce all'exasperante ricerca dell'impossibile. Il desiderio masochistico

³ M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Lindau, 2009, p. 164.

⁴ D. CRIMP, *Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others*, in «October», 21, 1982, p. 72.

⁵ E. BAZZANELLA, *Eros e Thanatos. Senso, corpo e morte nel seminario XX di Jacques Lacan*, Trieste, Asterios, 2013, p. 68.

idealizza l'amore e il sentimento come un simbolo, qualcosa che trascende da se stesso. Nell'amore:

l'Altro o si manifesta come significante (l'altro sesso nella sua genericità e universalità) o come oggetto causa del desiderio, o infine come l'impossibilità del rapporto sessuale, ossia un rapporto senza rapporto che deve indefinitivamente e fallimentarmente re-isciversi⁶.

Elvira ricerca inconsciamente un oggetto del desiderio che non corrisponde al reale, ma nella sua impossibilità lo è, consentendole di creare ripetitivamente degli eventi che le causano disagi interiori e che la inducono alla fascinazione della morte. Nel processo di fantasmizzazione questi mondi divengono reali, acquisendo una loro autonomia e sostituendo di fatto il reale. Anche l'atmosfera mistica con cui si apre il film acquisisce un suo senso, inscritto nella visione del reale impossibile. Se la voce interiore della protagonista rievoca dei meccanismi psichici definiti, non bisogna sottovalutare l'importanza del contesto in cui questi pensieri sfociano facendo emergere anche i fattori esterni scatenanti, come il conflitto con la pressione sociale. L'accettazione di sé tramite l'Altro, rispecchia l'esigenza di una identificazione con la società che in questa storia non avviene. Tutto ciò che circonda Elvira esiste per renderla cosciente della non accettazione delle persone come lei.

La crisi dunque è biunivoca, parte da dentro l'individuo, cerca confronto con la verità esterna al proprio corpo e, non trovando riscontro, ricerca dentro di sé generando un'ulteriore frattura nella psiche. Sviando dai canoni prestabiliti dalla società l'unica possibilità per Elvira di dare uno scopo alla sua vita è ricercare la fine della sua esistenza. Infatti, tutta la narrazione diventa un perenne inno alla morte, nella ricerca costante di un movente, dato da un singolo fattore o dalla molteplicità di questi. Non accettando se stessa e sentendosi rifiutata dalla società e dall'amato Anton, la frammentarietà del suo Io risulta impossibile da rimarginare. Questa proiezione-introiezione di identità non garantisce quindi nessuna stabilità nella ricerca di una propria individualità. Il processo di costruzione dell'identità di Elvira terminerà nella sconfitta. Questo inizia inconsapevolmente e nella sua fase successiva necessita di una guida, che lei purtroppo non ha e qui si apre la fase di stallo che la conduce prima alla depressione e poi al suicidio. Per essere precisi, parliamo di «individuazione, un processo dinamico che dura tutta la vita»⁷. La psiche è soggetta a due fasi evolutive: la prima durante la giovinezza e la seconda nella maturità. La prima determina l'individuo in base alla separazione che egli fa degli elementi esterni alla sua psiche, ad esempio il bene e il male,

⁶ Ivi, p. 139.

⁷ M. STEIN, *Il principio di individuazione. Verso lo sviluppo della scienza umana*, trad. it. di P. Donfrancesco, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010, p. 11.

definendo il Sé e l'Altro, ma è in questo momento che si crea l'*Ombra*⁸. Quest'ultima rispecchia l'acquisizione delle qualità, in principio collettive e poi individuali, con cui ci si identifica. Elvira nella sua vita passata raggiunge questo primo stadio, nonostante un'esistenza travagliata, segnata dalla solitudine. Ma nella seconda fase emerge il dramma. Dovendo liberare la psiche dagli elementi assorbiti dall'esterno in favore del suo vero Io, si ferma. Il suo vero Io rimane intrappolato tra la normalizzazione psichica degli opposti Sé-Altro e la paura di far emergere il suo vero Io. Nonostante infatti ricerche conferme nella società per liberarsi dal dubbio inerente alla sua decisione sul cambiamento di sesso, proietta le sue incertezze sull'esterno facendolo divenire un'estensione della sua volontà. Non riuscendo a divenire il suo centro gravitazionale, il potere decisionale è assegnato ai fattori esterni a lei che nel film si trasformeranno in un alibi perfetto e voluto per il raggiungimento del suo obiettivo primario: la morte.

Se la mancata costituzione di una coscienza forte la guida verso eventi autodistruttivi, è pur vero che questa debolezza è determinata effettivamente anche dai fattori esterni, cioè dalla società. Il rapporto uomo, sessualità, psiche, società è inscindibile e complesso e va analizzato nel quadro completo. I principi su cui si fonda la differenza di classe sono stati denunciati nel cinema per molto tempo ma Fassbinder, in questo film in particolare, si focalizza sullo sguardo interiore delle prede del sistema il cui ruolo può variare in base alle opportunità finanziarie. Un doppio legato proprio all'ordine sociale è ben rappresentato dal personaggio di Anton Saitz. Questi racchiude perfettamente l'idea del duplice interpretando nella sua vita sia il ruolo di vittima che di carnefice. Quest'ultimo, ebreo e vittima dei lager si piega alle logiche del potere cercando di spiare il dolore rivalendosi sugli altri individui, diventando uno speculatore edilizio. La vittima diventa il perfetto carnefice borghese inserito nell'ordine sociale. Per il suo status egli rinuncerà a tutto ciò che lo rende umano. Il sadismo di Anton è più forte del masochismo di Elvira e ciò comporta l'annullamento completo della sua identità e della sua volontà di vivere. Il doppio di Elvira si manifesta nell'immediato nella sua duplice sessualità ma la sua disfunzione esistenziale s'inserisce in un quadro più complesso. Mentre Anton si libera dai tormenti interiori incanalando nel denaro il soddisfacimento del suo piacere, per Elvira il cambio di sessualità dovrebbe aiutarla a determinare la sua identità mirando consequenzialmente ad un appagamento anche di tipo affettivo. La società di Francoforte in cui Elvira si muove nella sua duplicità la rifiuta ma la sua crisi esistenziale è in realtà frutto di un preciso meccanismo sociale che consente agli individui integrati di non sentire minacciata la propria stabilità. La sua non ordinaria sessualità è necessaria alla società per evidenziare la differenza tra ciò che è giusto secondo i canoni patriarcali e ciò che non può essere accettato ed è considerato dunque diverso:

⁸ Ivi, p. 19.

La società borghese [...] è una società di perversione abbagliante e diffusa. E questo nient' affatto nella forma dell' ipocrisia, poiché nulla è stato più manifesto e prolisso, più apertamente assunto dai discorsi e dalle istituzioni; né perché, per aver voluto erigere contro la sessualità una barriera troppo rigorosa o troppo generale avrebbe dato luogo suo malgrado a tutta una germinazione perversa e ad una lunga patologia dell' istinto sessuale. Si tratta piuttosto del tipo di potere ch' essa ha fatto funzionare sul corpo e sul sesso⁹.

Il sistema si evolve nel tempo e controlla l' Es, quindi riesce a gestire la moltitudine degli individui come un' unica entità, nell' ordine borghese:

La proliferazione delle sessualità attraverso l' estensione del potere [...] è assicurata e sostenuta dagli innumerevoli profitti economici che per il tramite della medicina, della psichiatria, della prostituzione, della pornografia, si sono innestati ad un tempo su questa moltiplicazione analitica del piacere e su questa intensificazione del potere che lo controlla¹⁰.

Fassbinder prova a sottrarre la sua protagonista da un ruolo passivo tipico ad esempio nel cinema hollywoodiano rendendola estranea allo sguardo maschile nella società borghese, donandole un' autonomia che la porterà a scegliere la libertà attraverso la morte. L' idea del decadimento di una narrativa fallocentrica era stata portata avanti già da Laura Mulvey negli anni '70 con la *feminist film theory*, mediante la quale si avvalorava la tesi dello stato di subordinazione della donna che diventa oggetto dello sguardo dell' uomo nel costruito filmico: «Sia le donne sia gli uomini sono mal serviti dai costrutti teorici in cui sono definite le differenze sessuali in termini di mancanze e deficienze, accompagnate, di regola, da reazioni patologiche ad esse»¹¹. Più precisamente la scelta di un personaggio transessuale sembrerebbe una presa di posizione da parte dell' autore per scardinare i tipici archetipi del maschile e del femminile imposti dalla tradizione nel tempo.

Fassbinder è perfettamente cosciente della difficoltà di trasferire questi messaggi e di renderli tangibili allo spettatore. Il film a prescindere dalla sue caratteristiche cruente o melodrammatiche rimane idealizzato come il luogo dell' immaginario; per questo:

i personaggi dello schermo risultano naturalmente degli oggetti di opposizione mentale, in quanto la loro presenza effettiva dà loro una realtà oggettiva, così che

⁹ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 46.

¹⁰ Ivi, pp. 47-48.

¹¹ CH. HAUKE, I. ALISTER, *Jung e il cinema. Il pensiero post-junghiano incontra l' immagine filmica*, Milano, Mimesis, 2018, p. 240.

a trasferirli in oggetti di un mondo immaginario deve intervenire la volontà dello spettatore¹².

L'autore prova a rappresentare questi meccanismi, queste patologie, inscrivendoli in storie più o meno verosimili nella speranza che lo spettatore colga la riflessione sociale e psicologica, almeno in parte. La consapevolezza di non riuscire a filtrare dei messaggi così complessi emerge dai suoi film e dal tragico destino che accompagna tutti i suoi personaggi. Elvira appare in ogni caso come il messaggio stesso, un simbolo culturale a cui il regista chiede di rivolgerci, di confrontarci. Guardare all'Altro per capire di più noi stessi e in che mondo viviamo. Il capovolgimento di questa visione è dato proprio dal doppio di Elvira che, da simbolo sovversivo, si trasforma in realtà nel prodotto di una società che l'aveva prevista e che necessita delle persone come lei per innalzarsi a buon redentore. Il simbolo della sua sessualità decade, «diventa così separato dalla sua manifestazione originale, che muore come simbolo e diventa un mero segno di qualcosa di noto»¹³. In questo caso la rappresentazione del malessere borghese. Questo disagio raffigura la nevrosi del regista. In tutti i suoi film le figure femminili «sono figure che provocano impulsi contrastanti e contraddittori, da cui il regista da un lato si vuole distinguere e dall'altro si vuole identificare, che ama e odia contemporaneamente»¹⁴. Questa identificazione-distinzione dell'Io viene rivissuta costantemente come un riflesso, innescando impulsi autodistruttivi. Anche in questo film gli istinti fassbinderiani rimarcano non solo la volontà di smascherare i complessi meccanismi dell'animo e della psiche umana, associandoli alle influenze della società borghese, ma cercano di scardinare la morale con cui essi stessi vengono interpretati dall'individuo e quindi dallo spettatore.

¹² A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, trad. it. di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1999, p. 165.

¹³ CH. HAUKE, I. ALISTER, *Jung e il cinema*, cit., p. 45.

¹⁴ M. PONZI, *Pasolini e Fassbinder*, cit., p. 210.

ABSTRACT

The construction of identity and self represents a perfect field of investigation for *settima arte*. In the perspective of German director Rainer Werner Fassbinder – whose cinematic works developed in a historical context of revolutionary fervor on an artistic and social level – Eros and Thanatos undergo a symbolic shift, transforming from natural elements of the collective unconscious to manifestations of psychic pathologies stemming from alienation. The director used the camera as a magnifying glass on the human soul, highlighting conditioned desires, dehumanized relationships and masochistic aesthetics. His investigation suggests to the viewer a concern for these dynamics and artistically denounces the excess of rationality and cynicism that characterize today's society. He wants to allude to a social transformation that must originate from reflection on identity and rediscovery of the self in order to resonate with the collective.

KEYWORDS

Eros; gender studies; *In einem Jahr mit 13 Monden*; Jacques Lacan; R.W. Fassbinder.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Irene Pompeo graduated in Culture and Administration of Cultural Heritage at the University of Naples Federico II and then in Disciplines of Music and Performing Arts at the same University, discussing a master's thesis on the cinema of Rainer Werner Fassbinder. She has collaborated with Ylab Rai for Prix Italia 70, with Parallelo 41 for the Venice in Naples festival and with the Giffoni Film Festival. She is currently an active member in the Kinemata Arte&Cultura association.