Le storie d'amore cinematografiche impossibili

Il romanzo del cinema

Come ci insegna il romanzo rosa, ma anche buona parte della narrativa di genere romantico dal XIX secolo in poi[1], per l'eroina del romanzo popolare c'è un solo modo per aver successo nella società: sposarsi felicemente e sposarsi bene. Tanto che il termine romanzo è ormai sinonimo di storia d'amore a lieto fine – ove lieto sta per matrimonio canonico riconosciuto e indissolubile – poiché le vicende degne di finire in un romanzo insieme all'ideale di un amore totalmente romantico, sono per statuto il pensiero focale della protagonista o delle protagoniste femminili di ogni storia.
Secondo un'impostazione sociale ormai universale, migrata senza interruzioni dal romanzo - sia in volume che a puntate - al cinema, in un tempo "antico" era l'uomo l'amante che si struggeva per la bella irraggiungibile. Negli ultimi secoli le cose sono cambiate in maniera drastica quanto inosservata. Dalla rivoluzione industriale in poi, gli uomini hanno altre mete, devono conquistarsi un posto di rispetto nel sociale, banale o eccentrico che sia: arrampicatore da una classe all'altra che arricchisce, o avventuriero che conquista qualcosa e arricchisce a sua volta di conseguenza. *Eugenie Grandet* insegna[2].

---

[1] Cfr. Cohn e Teo.

[2] *Eugénie Grandet*, Honoré de Balzac, 1833; romanzo indicativo delle condizioni della società europea tra XVIII e XIX secolo. Il vecchio e avido Grandet, commerciante di provincia, ha accumulato una fortuna immane, e nella sua avarizia psicotica ha costretto la moglie, la figlia Eugénie e la serva Nanon a trascorrere la vita in uno stato di sopravvivenza da fame. Grazie a quelle ricchezze, la figlia è concupita dalle due famiglie principali del paese, ma è indifferente a tutto, data la sua situazione miserabile che sopporta pazientemente. Il vecchio Grandet favorisce a suo modo la figlia donandole ad ogni compleanno una moneta d'oro, il cui tesoretto ogni anno però vuole controllare. Quando il padre è costretto ad ospitare il frivolo nipote Charles, un dandy il cui padre è fallito miseramente, Eugénie per la prima volta si innamora, e mentre il padre briga per riscattare i crediti del fratello, Eugénie fa dono al cugino di tutte quelle monete d'oro affinché egli possa partire per l'India, dove sicuramente potrà farsi una fortuna. Egli, altrettanto innamorato, le promette che la sposerà al ritorno per liberarla da quell'odiosa situazione. Quando il padre al successivo compleanno scopre il fatto, segrega la figlia nella propria stanza, ma dopo cinque anni, morta prima la madre di crepacuore e poi il padre, Eugénie eredita tutte le fortune di famiglia. Scopre anche che il cugino è tornato a Parigi ricchissimo, ha sposato un'ereditiera, e quasi con disprezzo le rimanda il capitale che lei gli aveva donato. La ragazza lo rifiuta e gli risponde a tono, quindi sposa uno dei vecchi spasimanti con la condizione di non consumare il matrimonio, e rimasta vedova molto presto, dedicherà tutto il capitale ad opere di beneficenza, aiutata dalla fedele Nanon, che invece nel frattempo è riuscita

La commedia umana (*The Conquering Power*, 1921)

Gli esperti dell'amore ora sono le donne, istruite in maniera subliminale quanto battente nella concretezza dell'amore, non nella sua poesia. Lo scopo universale è il matrimonio, per arrivare al quale qualunque impresa è lecita in vista della sua ricompensa. Ovvero, l'acquisizione dello "eroe" in quanto detentore di potere e autorità patriarcale. L'amore diventa per la donna il pensiero (altrimenti proibito) che coincide con il mezzo verso l'autorealizzazione; la volontà di un potere letteralmente istituzionalizzato, socialmente lecito sotto ogni punto di vista.

Il romanzo, così come il film d'amore (ma senza un qualche intreccio affettivo sono pochissimi i film o i telefilm altri in circolazione) va a toccare desideri altrimenti inesprimibili, poiché sovvertirebbero i ruoli delle forme di autorità che sono socialmente accettabili. Il desiderio deve essere completamente travestito, perché è un anelito pericolosamente vicino a quelli di una qualche autorità, autonomia, libertà espressiva, che la società, così com'è strutturata, nega in assoluto alla parte femminile dell'umanità. La cellula famiglia è una struttura consolidata da molti secoli per sostenere una società piramidale impietosa, che mira al raggiungimento del benessere assoluto degli elementi che sono riusciti ad essere – o arrivare ad essere – ai suoi apici. La struttura moralistica del solo tipo di pensieri concessi serve a consolidare fondamenta necessarie per l'esistenza nel tempo della società umana senza scosse. Così come la serie di batterie che alimentano lampeggianti pubblicità illuminate di giorno e di notte, le cellule famigliari devono muoversi con tutte le loro energie volte a un unico scopo. Perciò ogni storia, scritta o proiettata, si risolve con un matrimonio fin dai tempi della revisione delle fiabe dei fratelli Grimm (1812-22), suggerito come elemento giustamente granitico, per riaffermare la famiglia di tipo patriarcale. E' così che la società patriarcale che emerge dall'attività, da ogni attività che mira al "bene di tutti", ha ridotto la funzione economica della donna a un unico ruolo, ovvero essere a disposizione sul mercato matrimoniale; laddove dominio economico e sessuale sono connessi. Perciò nei romanzi, soprattutto in quelli specificamente diretti al pubblico femminile, la donna ottiene giusto potere ottenendo l'uomo.

Jane Eyre (1943 e 1996)

---

a sposarsi. Il romanzo sarebbe finito al cinema molto presto, col titolo de *La commedia umana* (*The Conquering Power*, Rex Ingram, 1921), e con, come protagonista, Rodolfo Valentino. La trama tuttavia sarebbe stata notevolmente addolcita, poiché il suo personaggio, Charles tornerà ricco, dopo aver pensato a lei per tutto il tempo in oriente, e riuscirà a sposarla prima che ella, senza sue notizie da tempo, sposi l'odiato spasimante interessato solo alla sua eredità. Nel film il matrimonio era reso possibile data l'età e la condizione di ricchezza e libertà da vincoli dei due protagonisti. Licenza necessaria nella cinematografia americana i cui dettami sul "e vissero felici e contenti" erano inderogabili.

Orgoglio e pregiudizio (1940): la disgrazia di una marea di figlie da accasare di cui una troppo sveglia.

Il cinema, divertimento economico, perciò volto a un pubblico vasto e modesto, "povero", e di conseguenza in maggioranza femminile, assorbe la funzione del romanzo, soprattutto di quello d'appendice, come elemento acculturante moralmente accettabile ed efficace. Il romanzo popolare, così come il film, è la storia della ricerca "avventurosa" da parte di una qualche eroina. Diversamente dalla fiaba del tempo che fu, non ottiene effetti irreali e fantastici, anzi, suggerisce che tutto è concreto, quotidiano, e che non c'è nulla di magico o portentoso nella storia della protagonista. Può accadere a chiunque.

L'attrazione sessuale è il fulcro della storia romantica, una condizione che l'eroina conquista in sé fino ad essere in grado di gestirla, lungo la storia. L'eroe per contro, sviluppa in sé anche l'antagonismo, una qualche forma di resistenza prima di trasformarsi in principe[3]. L'eroina è di solito sessualmente innocente all'inizio della storia, pur essendo cosciente da subito del potere minaccioso dell'attrazione sessuale. Si tratta di un'intuizione per lei, di una conoscenza istintiva; la cognizione di un pericolo che alimenta le sue paure. L'eroina sa che l'attrazione per un uomo è una minaccia ingestibile, anche se, lungo lo sviluppo della storia,tale sentimento le fa capire che è il segno dell'essere donna, capace di innamorarsi, anzi, di essere già presa dal sentimento assoluto dell'amore vero. Un sentimento che per l'eroe dapprima si manifesta verso altre mete, prima di venir addomesticato, grazie all'intervento, alla presenza della lei, in un segno di amore assoluto

[3] Ben evidenziato questo in due celebri romanzi finiti più volte al cinema come didattica subliminale delle usanze della buona società. In *Jane Eyre*, di Charlotte Brontë (1847), la poverissima orfana Jane Eyre, dopo anni di sofferenze sadicamente impostele da tutori, scuola e conoscenti, trova lavoro come istitutrice di una bimba, figlia naturale del nobile Rocherster, uomo dal caratteraccio malinconico e crudele. Egli si innamora della fanciulla, diversa da tutta quella società in cui ha un posto di rispetto, ma la scoperta che la di lui moglie, impazzita, vive in un'ala del castello, fa fuggire Jane. Alla vigilia di un matrimonio di convenienza, ella scopre che Rochester ha perso la vista nell'incendio del castello scatenato proprio dalla moglie. Jane torna al suo fianco e lo sposa aiutandolo a riprendersi. Il film è arrivato al cinema nel 1910 in una versione americana e una italiana, altre due volte nel 1914 e altrettante nel 1915, con di nuovo una versione italiana. Successivamente nel 1917, 1918, 1921, 1926 e 1934. Ancora reperibili quello del 1944 di Robert Stevenson con Orson Welles e Joan Fontaine come protagonisti, quindi è del 1996 quello diretto da Franco Zeffirelli con Charlotte Gainsbourg e William Hurt, più un numero notevole di volte, in tutto il mondo, come film per la televisione o serie televisiva.

In *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813) di Jane Austen, vengono seguite le peripezie della famiglia Bennet, di modesta levatura, che ha cinque figlie da maritare, possibilmente bene. Le vicende di tutte le ragazze e i relativi amori – che finiranno tutti con un matrimonio – ruotano attorno alla figlia Elizabeth, intelligente e brillante, e i suoi incontri e scontri con il vicino Lord Darcy, nobile altezzoso. Dopo intricate e incresciose vicissitudini, le ragazze verranno tutte sistemate, e persino Elizabeth e Darcy, sempre innamorati e sempre dispettosi, si fidanzeranno, accettandosi l'un l'altro su un piano di totale sincerità. Anche questa storia "esemplare" è finita al cinema molte volte, a partire dalla versione del 1940 diretta da Robert Z. Leonard, con Greer Garson e Laurence Olivier come protagonisti, e tuttora insuperata. Dopo un numero di infinite serie televisive in tutto il mondo, il romanzo è tornato al cinema nel 2005, riletto e diretto da Joe Wright con Matthew Macfayden e Keira Knightley, che nonostante la bravura e i numerosi premi, replicano la vicenda in un secolo in cui ormai nessuno crede più nel cosiddetto buon matrimonio come principio di vita romanticamente giusto.

anche per lui. L'innamoramento diventa così una banale copertura per il desiderio matrimoniale dell'eroina.

Gainsborough Melodramas (Logo 1946)

L'amore d'appendice

Il matrimonio è dunque il fine di ogni opera narrativa, filmica, teatrale, romantica o romanzata. Gli ostacoli superati dagli innamorati portano al matrimonio come regola sociale che mette tutto a posto. Nel romanzo, l'immancabile proposta di matrimonio è un educato riconoscimento di costume, di valori morali convenzionali. Nelle storie romantiche attuali, l'eroe è una costruzione di fantasia, e rappresenta la soddisfazione di tutti quei desideri che la cultura istilla come necessari in un uomo. Desideri che sono invece negati alla donna: individualismo, successo, denaro, potere; tutto raggiungibile solo dall'uomo. Per le donne continua ad esserci solo l'amore, rigorosamente romantico, relegato all'ambito del sogno che porta esclusivamente al matrimonio.

Il romanticismo che ancora permea romanzo e cinema, era stato codificato dal romanzo vittoriano, ove l'eroina acquisiva potere direttamente attraverso l'eredità degli schemi di famiglia patrilineari. Amori e matrimoni con un eroe o con un cattivo erano solo incidenti di percorso per arrivare alla meta, non c'era amore. L'eroina delle storie odierne acquisisce potere ancora attraverso il matrimonio. Un potere che non può avere come meta, per cui, prima di arrivare all'altare, di solito lavora.

Un esempio interessante di tutta questa costruzione di ruoli nel sociale che tocca soprattutto il cinema, viene dalla serie degli ancora amati film della casa di produzione inglese Gainsborough, il *Gainsborough Melodrama*. I Gainsborough Studios in pieno secondo conflitto mondiale seppero offrire al pubblico storie romantiche di semplice escapismo, disprezzate ferocemente dalla critica che inneggiava piuttosto ai film veristi di guerra. Tra gli anni '30 e '40 del XX secolo i Gainsborough Studios produssero numerose pellicole romantiche, film da donne, come venivano e vengono tuttora definite, che tuttavia ebbero un successo travolgente. Esso resta integro nella loro riscoperta anche da parte del femminismo, essendo tratte intanto da opere letterarie, e costellate di personaggi femminili mai banali pur alle prese con un'articolazione intricata nei meandri della morale borghese e romantica delle trame. Ebbero una squadra formidabile di registi e soprattutto attori, poi celebri anche a livello internazionale come James Mason, Margaret Lockwood, Stewart Granger, Phyllis Calvert, tanto per citarne alcuni. La diapositiva d'apertura dei film Gainsborough era composta da una cornice preziosa, ovale, all'interno della quale una damina, sontuosamente vestita con abiti e cappello settecenteschi, sorrideva salutando il pubblico. Un'immagine che era una garanzia tranquillizzante, la quale metteva a proprio agio lo spettatore come le spettatrici, perché qualunque cosa accadesse lungo la storia, il finale metteva sempre a posto tutti nel modo migliore per la tranquillità d'animo generale. Tra i film celebri della Gainsborough, e a tutt'oggi collezionati dai cultori di grande cinema ci sono alcune pellicole che vale la pena ricordare.

L'uomo in grigio (*The Man in Grey*, Leslie Arliss, 1943, tratto dall'omonimo romanzo di Lady Eleanor Smith del 1941). Nella Londra del 1943 un'ausiliaria dell'esercito, Lady Clarissa Rohan (Phyllis Calvert), e il pilota della RAF Peter Rokeby (Stewart Granger) si incontrano a un'asta del lascito Rohan. Il giovane si chiede come potessero avere avuto tante ricchezze i Rohan, ma

interrotti da un coprifuoco i due devono uscire e si danno appuntamento al giorno seguente. In dissolvenza inizia la storia della famiglia ai primi dell'Ottocento, quando una giovane Clarissa (Phyllis Calvert), al collegio fa amicizia con una maestrina dallo sgradevole carattere, Hesther (Margaret Lockwood), la quale fuggirà con un militare, e la direttrice della scuola non vuole che si parli di tal increscioso incidente. Clarissa tuttavia aveva dato la sua amicizia sincera alla ragazza, e lascia per ripicca il collegio. A casa scoprirà che le risorse di famiglia scarseggiano, per cui dovrà adattarsi a sposare il tristo marchese di Rohan (James Mason), famoso per i suoi scoppi d'ira e per la crudeltà che mostra in ogni situazione. Rohan non esita a dire in faccia alla fidanzata acquisita che la sposa solo per avere un erede, ed è totalmente disinteressato ad una relazione con lei. Dopo la nascita del bambino, che verrà educato secondo le imposizioni del lord, lasciando pochissimo spazio alla relazione madre-figlio, Clarissa resterà completamente sola al castello. Una sera ella esce per andare a teatro dove trova Hesther tra i protagonisti, insieme a un certo Rokeby (Stewart Granger). Clarissa, vedendo la condizione dell'amica di un tempo, vuole affidarle il posto di tutrice del suo bimbo. Lord Rohan accetta, ma conosce a sua volta Hesther, e sa che ha lasciato il marito, morto in prigione. Tuttavia, dato il proprio carattere, egli apprezza la mancanza di scrupoli della donna, e ne farà la sua amante.

In seguito, la dolce Clarissa incontra di nuovo Rokeby e una veggente che già ai tempi della scuola l'aveva messa in guardia da Hesther. La donna le dice che ora ha incontrato il suo vero amore, ma Hesther è ancora un pericolo per lei. Quando Rokeby si dichiara a Clarissa, i due decidono di fuggire in Giamaica, dove il giovane ha delle possibilità. Lord Rohan li scopre, e sfida Rokeby a duello, ma l'azione viene fermata dal Principe reggente. Rokeby allora decide di partire da solo, per mandare a chiamare Clarissa in un secondo tempo, ma la donna si ammala, e viene soccorsa nella casa londinese dei Rohan. E' una stagione invernale particolarmente rigida, e Hester, approfittando di una tormenta di neve, droga Clarissa, apre la finestra e spegne il fuoco nel caminetto della sua stanza per farla morire, dal momento che aspira a sposare Rohan. Ma un paggio, servo fedele di Clarissa, rivela tutto al marito. Egli, sempre preso dalla coscienza del proprio potere e dal senso di nobiltà della propria schiatta, considera Clarissa cosa di proprietà dei Rohan anche se non l'ama, e uccide Hesther a bastonate seguendo il motto di famiglia: chi ci disonora muore.
Tornati al 1943, i discendenti dei due sfortunati innamorati di un tempo si ritrovano innamorati all'asta di nuovo, ed escono mano nella mano ignari del benevolo destino che li gratifica.
La scena in cui Rohan uccide Hesther a bastonate è a tutt'oggi disturbante, grazie alla bravura di James Mason che lo interpretava, e che dovette a suo tempo affrontare interviste sgradevoli dopo questo film. In ogni caso mostra chiaramente il potere indiscusso dell'uomo ricco e potente, che non pagherà certo mai per i propri crimini, anzi, viene letteralmente giustificato dal motto di famiglia a cui è ciecamente fedele. Per le due protagoniste è chiaro invece il valore del matrimonio secondo la morale, che supera ogni altra considerazione. Clarissa trova il vero amore, ma non può raggiungerlo. E' già sposata, e con un uomo di maggior valore di quello di cui si è innamorata, e sarebbe un delitto imperdonabile socialmente, per quanto la sua rivale, a sua volta in cerca – giustamente? - di un matrimonio coi fiocchi faccia una fine raccapricciante. Una fine che si merita dopo tutti gli inganni che ha messo in piedi, sempre socialmente parlando, poiché ella non è della stessa levatura di Clarissa.

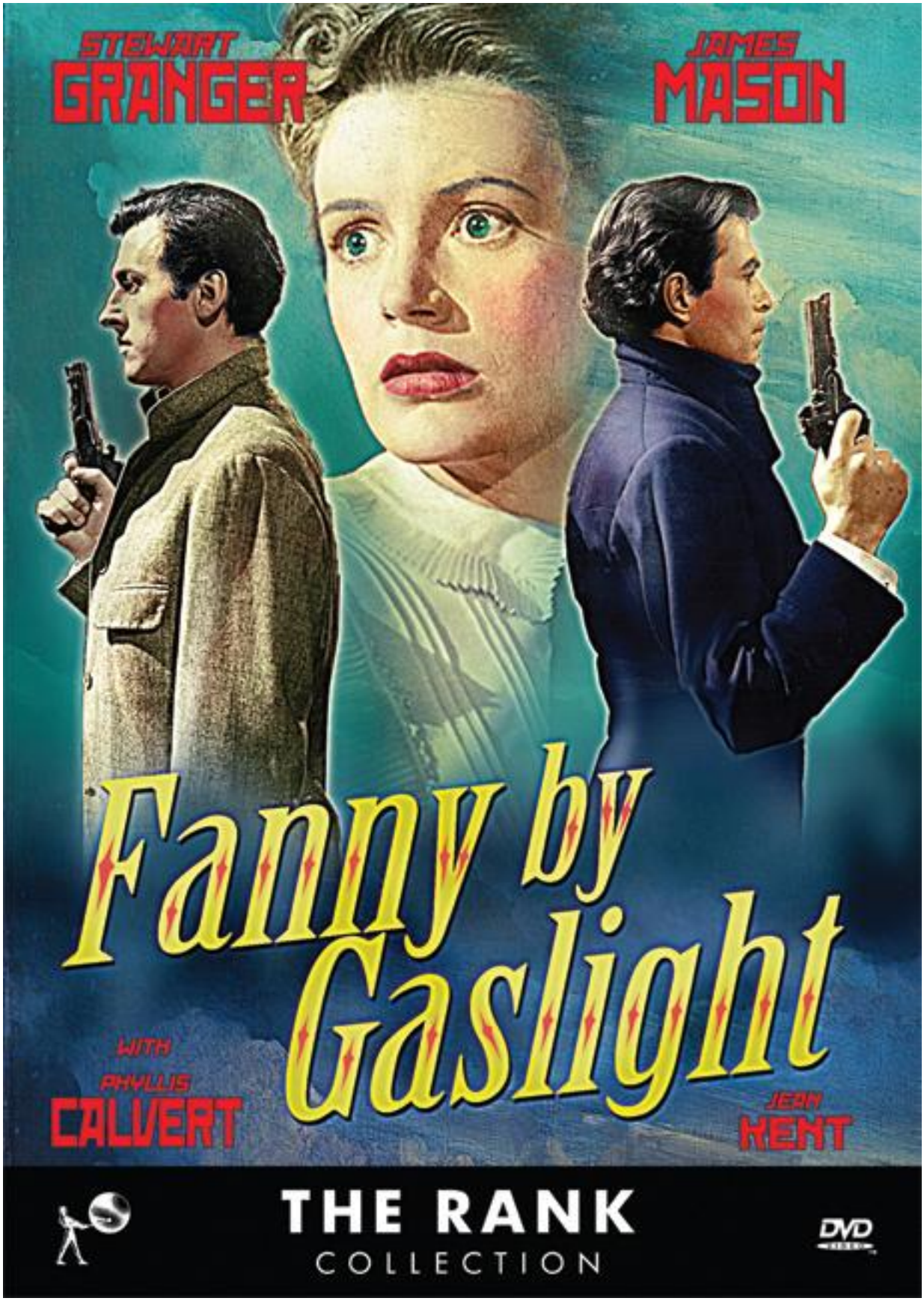
I due ignari discendenti degli sfortunati amanti, possono usufruire invece di una situazione sociale diversa. Il mondo è in guerra, sono entrambi doverosamente coinvolti, sono sullo stesso livello, e si può avere l'illusione che siano entrambi liberi di amare secondo sentimento e non ragioni sociali.

Il mio amore vivrà (*Fanny By Gaslight*, Anthony Asquith, 1944, tratto dal romanzo omonimo di Michael Sadler del 1941). Al nono compleanno di Fanny, i genitori festeggiano la piccola con la sua amica del cuore. Essi gestiscono una bisca che è anche bordello al piano sottostante, ma la piccola ignora di cosa si tratti, e crede sia un normale pub. Anni dopo la ragazza (Phyllis Calvert) ormai cresciuta, torna da scuola a casa di nuovo per il proprio compleanno, ma suo padre verrà ucciso quella sera mentre cerca di sedare una rissa nel locale. Ad ucciderlo è il prepotente Lord Manderstoke (James Mason), cliente abituale, quella sera particolarmente ubriaco e aggressivo, e la ragazza scopre con dolore l'attività di famiglia. Invano tenterà di testimoniare in tribunale per salvare la memoria del padre. Morta anche la madre ella viene mandata a servizio presso la casa di un nobile che riveste la carica di ministro, Lord Seymore, ed egli ben presto le rivela di essere il suo vero padre, costretto dalle convenzioni a suo tempo a non sposare sua madre per la differenza di classe, nonostante egli avesse tentato di opporsi. Fanny resterà in casa da lui segretamente, in apparenza come nipote della fidata governante, col nome di Fanny Hooper. Ben presto il padre troverà modo trascorre del tempo con lei nella villa di campagna, al fine di conoscersi finalmente indisturbati, e pianifica di poterla avere in casa apertamente appena possibile dichiarando legalmente la loro condizione di parentela. Durante quell'idilliaca vacanza, mentre Fanny sta dipingendo vicino a un lago, un cane che scorrazza nei campi le fa cadere il quadro. Il proprietario si ferma da lei, convinto che si tratti di un'amante del padre, e si presenterà alla villa essendo

Someford (Stewart Granger), il segretario di fiducia del ministro, venuto per portarlo a Londra d'urgenza.

Di nuovo nella capitale, Fanny torna a fare la cameriera, e un giorno incontra Manderstoke in casa una mattina presto. I due, sorpresi si riconoscono, lui è lì in quanto amante della moglie di Seymore. La donna è convinta che Fanny sia a sua volta amante del marito, che a quel punto deve svelarle la vera identità della ragazza. La moglie di Seymore coglie l'occasione per chiedere un ricco divorzio e andare a vivere con Manderstoke, minacciando altrimenti di svelare i passati trascorsi del marito e l'esistenza di Fanny. Il ministro, per evitare il disonore si suicida.

Fanny a quel punto torna alla propria vecchia casa, e Someford la raggiungerà per consegnarle i documenti dell'eredità. Nonostante i primi malintesi, Someford verrà a sapere che Fanny è figlia e non amante del ministro, e lei scoprirà in lui non solo un segretario del defunto padre, ma un amico che il ministro trattava come un figlio. Nonostante i due si innamorino e Seymore voglia sposarla, Fanny viene fermata dalla madre e dalla sorella di lui che temono quel matrimonio di bassa lega che potrebbe pregiudicare la sua carriera, ma il giovane sposa Fanny in segreto e i due vanno a trascorrere una luna di miele a Parigi. Lì, di nuovo saranno costretti a incrociare Manderstoke, che ha per amante ora l'amica d'infanzia di Fanny, e non esita a insidiare anche lei, per cui, quando Manderstoke e Someford si incontreranno si sfideranno a duello. Manderstoke ne resterà ucciso, e Someford ferito gravemente. In ospedale, mentre Fanny si prodiga instancabile per il suo amore, giungeranno di nuovo la madre e la sorella di lui, ma la ragazza questa volta terrà loro testa, in nome di quell'amore totale che i due provano, e che supera idealmente ogni banale pregiudizio. Il mio amore vivrà! Se la storia è ottocentesca, il suo successo dimostra chiaramente che per il pubblico certe regole sono eterne. I due protagonisti, essendo nobili entrambi, ma non di alto lignaggio lui, e per un pelo lei, possono sposarsi. Non hanno doveri pubblici.



In quegli stessi anni, il senso di un amore proibito perché tra protagonisti troppo diversi tocca anche il cinema francese, tradizionalmente più disinibito, per esempio nel celebre ***Amanti perduti*** (*Les enfants du Paradis*, Marcel Carné, 1945). Film corale, ambientato a Parigi nei primi decenni dell'Ottocento, si svolge nel quartiere malfamato dei teatri, il Boulevard du Temple, comunemente

noto come Boulevard du crime. La protagonista è la bella e riservata Garance (Arletty), attrice contesa tra vari ammiratori potenti, a cui non esita a darsi, ma non certo per amore. Sa bene cosa significhi negarsi a uomini abituati a uccidere o a rovinare chiunque si metta contro di loro. Si innamora di lei anche un mimo, il tenero Baptiste (Jean-Louis Barrault), che la idealizza, e per la prima volta anche per lei si tratta di una possibilità a cui si può aprire per amare davvero. Nell'intreccio delle vicende personali di tutti i protagonisti, cui si aggiungono un'infinità di attorucoli e saltimbanchi, tutti in fondo limitati come gli spasimanti potenti di Garance, la donna, coinvolta in vicende poco chiare a causa loro, è costretta a lasciare Parigi. Tornando in incognito, incontra di nuovo il timido Baptiste, che nel frattempo ha sposato una collega innamorata di lui da sempre. L'uomo però ha sempre avuto nel cuore Garance, e i due questa volta riusciranno finalmente a trascorrere una notte insieme, lasciandosi sedurre l'uno dall'altro, pur nella distanza abissale delle rispettive vite e caratteri.

Ma al mattino verranno scoperti dalla moglie disperata di Baptiste, che ha sempre saputo e temuto Garance e quell'incontro. Mentre ella piange per quell'amore che non è mai stato suo, Garance fugge. Baptiste si perderà col cuore straziato tra la folla del carnevale per cercarla inutilmente nella ressa. La donna, triste e meditabonda per quell'unico amore che sarebbe valso la pena, fugge nascosta in una carrozza.

Nonostante tutte le analisi della critica sul dipanarsi della vicenda e di tutte le situazioni e i personaggi, il messaggio che arriva al pubblico è sempre lo stesso: non si va contro un matrimonio, e l'amore perfetto ha in sé il germe della propria distruzione, per cui non è mai da prendere in considerazione, ma solo va sfuggito, come Garance, protetta nel suo dolore dalla carrozza in mezzo all'esuberanza della folla impazzita del carnevale.

Le cose cambiano apparentemente in tempi moderni, per esempio nell'ormai classico ***Lezioni di Piano*** (*The Piano*, Jane Campion, 1993). Ada (Holly Hunter), ragazza madre muta a causa di uno shock, è una pianista e una compositrice dotata. Ma la sua famiglia, limitata come tante, vede in Ada e in sua figlia Flora (Anna Paquin) solo un peso, una situazione incresciosa di cui liberarsi nel miglior modo possibile. Perciò, senza esserne informata, la donna verrà sposata al signor Stewart (Sam Neill), un ricco colono della Nuova Zelanda, e sbalzata, da una natura selvaggia e ricca di stimoli potenti quale quella di Scozia, in un paese altrettanto affascinante quanto selvaggio, in mezzo a gente altrettanto povera di spirito come quella che si è lasciata alle spalle. La foto del matrimonio subito dopo l'arrivo a seguito di un lungo, avventuroso viaggio per nave, realizzata sotto una pioggia scrosciante, con un abito finto, rabberciato e preso in prestito da altri coloni, e uno sfondo dipinto, sancisce il matrimonio per tutti, quasi più dei documenti, pur nella sua totale falsità.

L'attaccamento disperato e ostinato al proprio pianoforte – abbandonato dal marito pragmatico su una spiaggia in favore delle pentole! – e la sintonia con la natura fantastica del luogo in cui è condannata, permettono ad Ada e alla figlia di attraversare e sopravvivere l'insieme di ipocrisie che i coloni usano come collante della loro società in formazione a imitazione di quella di provenienza, restando distanti da Stewart. Musica e mutismo permettono alla donna di trovare anche un

incredibile amore genuino e sincero, e resistente alle insidie del perbenismo bigotto, con un meticcio maori civilizzato, George Baines (Harvey Keitel). Egli, sfruttando il bigottismo, l'avidità, la stupidità chiusa dei coloni, troverà a sua volta il modo di riunire la donna al suo pianoforte nella speranza che ella lo ami per questa sua attenzione, e fingendo di richiederle lezioni di piano.

Sarà un amore sconvolgente, soprattutto per la piccola comunità. Ada si rifiuta al marito, e trascura persino la figlia per Baines, e Stewart, scoperta la tresca proprio grazie alla bimba, farà esplodere la propria gelosia attraverso un gesto insensato: taglierà un dito alla moglie, e lo darà alla bimba perché vada a consegnarlo a Baines. Quando cercherà di costringere Ada poi, ad avere un rapporto sessuale, il suo sguardo agghiacciante gli farà capire di aver sbagliato tutto. Raggiungerà Baines, e gli chiederà di portarla via, perché ha capito che se continua a tenerla presso di sé, la farà comunque morire. Baines darà fondo a tutto quel che ha, con l'aiuto dei maori, per portare via Ada, Flora e il pianoforte. Salverà la donna dallo shock derivato da tutta quella situazione quando ella cercherà di suicidarsi, la porterà ad abitare in una città di provincia vera, coloniale ma cosmopolita, le costruirà una protesi per il dito mancante, così che la donna potrà tornare a suonare, e potrà persino tornare a parlare.

Perché qui l'amore trionfa, e la protagonista può anche dedicarsi a quella musica che è la sua unica ragione di vita? Perché in sostanza, nonostante tutti i tentativi dei coloni, vivono tutti in un luogo "contaminato", una colonia, a contatto coi selvaggi, in una natura tutt'altro che domata. Scendono tutti al ruolo di selvaggi, e la madrepatria, se tornassero, non li vorrebbe, non li accetterebbe se non nei più infimi gradini della società. Se il luogo di vita non è civilizzato, le convenzioni non contano, l'amore può anche esserci al di fuori del matrimonio, tra una cittadina britannica – peccatrice in quanto ragazza madre - e un mezzosangue. Si tratta comunque di selvaggi, come spesso fanno notare lungo la storia le signore bene della comunità immigrata.

Il cinema, per sopravvivere, far guadagnare, espandersi come arte che raggiunge capillarmente ogni insieme di individui, si arma fin dalle origini di una forma di catechismo famigliare. Diventa una scuola sociale e di vita che supera le censure, pur attraendo per quelle possibilità eroticamente accattivanti che lascia sempre intravvedere. Tuttavia, pur nella dottrina della famiglia perfetta, spuntano ogni tanto storie che danno l'impressione di poter sovvertire le regole. Nell'aspirazione matrimoniale codificata, compare qualche storia che mette sottosopra in concetto di amore canonico.

Di base il cinema insegna qual è il posto socialmente accettabile per tutti. Per le donne in particolare, che si sa (?), amano sognare ad occhi aperti, ha regole ulteriori, insegnamenti. Non che gli uomini non abbiano sogni; a loro è permesso tutto pur di arrivare in qualche modo a trionfare. Per le donne è ben chiaro che l'unico trionfo è una cucina superaccessoriata, eventualmente una domestica, e magari passare l'aspirapolvere fresche di parrucchiera. Interessante è citare qui un film in cui tre tipi possibili di mogli accettabili vengono prese in esame, e in sostanza tutte scartate. Si tratta di *Il mondo delle donne* (*A Woman's World*, Jean Negulesco, 1954), in cui all'inizio della storia muore il direttore generale di una grande azienda, quindi il proprietario invita i tre possibili candidati con le rispettive consorti in una villa, per conoscerli e scegliere. Una tranquilla coppia di provincia, una coppia che sta scoppiando per l'eccessivo attaccamento al lavoro del marito, e una coppia in cui il marito, pur solidamente capace, ha la moglie che si immischia nel suo lavoro con l'intento di fargli far carriera. Quando le intrusioni della terza signora nel mondo del marito si riveleranno eccessive anche nei confronti della dirigenza, il marito non ci sta più ed esce dall'ombra. Riuscirà a liberarsene separandosi, e verrà per questa sua forza scelto per la dirigenza. Gli altri, borghesucci e semplici, dovranno tornarsene a casa con le relative banali consorti. Non c'è posto nemmeno come coreografia di contorno per le signore nel mondo del lavoro.

Come ben evidenzia la storia del cinema[4], ogni luogo, ogni situazione, ha caratteristiche peculiari, limitate, facilmente memorizzabili. Per esempio Parigi è lo sfondo per tre sole cose nel cinema: amore, sfilate, rivoluzione. Lo spazio del femminile di conseguenza, in una qualunque trama, che sia ambientata in una villa, in un appartamento, in una yurta è sempre lo stesso: quello costituito dalle regole della società perbene. Ovvero il mondo del femminile è solo interiore, mental-emozionale, mai geografico o storico. Uno spazio per le donne, che non sia uno specifico focolare, non esiste nella società. Il risultato è che, dovunque in una storia ci sia una donna, là c'è il suo mondo, poiché esso è tutto interiore, tutto sentimento, tutto amore. Il cinema, per la sua stessa forma di arte visiva, descrive in ogni storia un mondo che esiste, anche quando non esiste. E' sufficiente che tra i protagonisti ci sia una donna, e la sua presenza porta quel tocco di femminilità da cui il pubblico capisce subito che, indipendentemente da quel che accade a lei, quel che fa è immediatamente comprensibile nella sua liceità o meno. Una regola non scritta che tutti conoscono e possono perciò seguire il film in tutta tranquillità, senza dover troppo pensare o porsi scomodi interrogativi. Esempio calzante è la lavata

[4] Basinger, pp. 213-56. In analisi più recenti, in https://www.blogfrivolopergenteseria.it/2025/04/langolo-dei-film-arianna.html?utm_source=substack&utm a proposito del film *Arianna* (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957), si può leggere: *…In questo scenario, l'immaginario collettivo continua però a essere fortemente segnato dal mito dell'amore romantico, soprattutto nelle sue declinazioni più glamour. Le commedie americane giocano con le apparenze, con i travestimenti e con il desiderio, ma lo fanno restando al'interno di confini morali molto rigidi. L'innocenza femminile è sacra, e se viene messa in discussione, deve essere recuperata. Gli uomini, al contrario, possono permettersi di essere scafati, libertini, persino cinici: il loro destino è la redenzione attraverso l'amore.*
In Europa, e soprattutto a Parigi, quel tipo di racconto si fa più sottile, più sfumato. La città stessa è un simbolo: non solo un luogo geografico ma uno spazio dell'immaginario. Parigi è leggerezza, evasione, seduzione. E' la capitale della raffinatezza e del desiderio, il posto perfetto per raccontare una storia d'amore senza giustificazioni morali, senza per forza un matrimonio. Non a caso, sempre più registi americani cominciano a girare lì…

di testa che lo scienziato David Reed fa alla fidanzata Kay Lawrence, studiosa di altissimo livello in attesa di promozione ufficiale, ne *Il mostro della laguna nera* (*The Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). Giunti alla laguna, gli scienziati cominciano a fare ricerche sul fondale, e una volta rientrati e desiderosi di rinfrescarsi, complice l'afa, anche Kay decide di tuffarsi nella laguna per una nuotata. Le sue evoluzioni vengono seguite dalla creatura, celata sul fondo senza mostrarsi, affascinata dalla donna che aveva notato a bordo. E' conscio di essere l'ultimo della propria specie affine a quella umana, ed è perciò fortemente attratto da lei. Quando Kay risale a bordo, la creatura resta impigliata in un cavo, strappandosi scaglie che ne rivelano la presenza. Kay verrà duramente redarguita per aver rischiato futilmente la vita in un luogo tanto misterioso, e nonostante la sua bravura e la necessità della sua opera, il fidanzato le imporrà in malo modo di lasciare il lavoro per stare a casa per sempre alla fine di quella ricerca.

Il mito dell'amore romantico

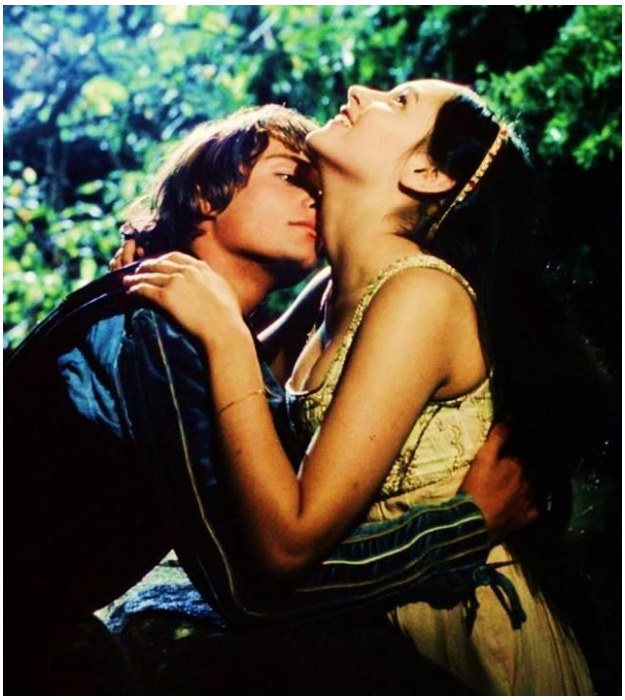
I capostipiti dell'amore impossibile arrivano al cinema dal teatro. Romeo e Giulietta inossidabili attraversano teatro e cinema in tutto il mondo tornando ciclicamente, qualunque sia cultura di moda. Come ben esemplifica Bloom citando Hazlitt[5], Shakespeare ha basato la passione dei due amanti non sui piaceri che hanno vissuto, bensì su tutti i piaceri che non hanno vissuto. Romeo e Giulietta muoiono per amore piuttosto che vivere di arguzia amara come tutti coloro che li circondano. Restano ancorati ad idealismo, onore, senso di sé, piuttosto che mescolarsi alla folla di personaggi irosi e sboccati con cui hanno a che fare. Non appena scoprono l'amore, il vero amore, cercano di salvarlo avvicinandosi alle convenzioni senza problemi. Organizzano subito il matrimonio nonostante ci sia una guerra feroce tra i loro due mondi. La sottile invenzione del dramma di Shakespeare consiste nel fatto che ogni cosa si schiera contro i due amanti sublimi e perfetti: la famiglia, lo stato, l'indifferenza della natura, i capricci del tempo, lo stridere cacofonico delle inarrestabili sfere celesti e i loro influssi nefasti su un sentimento assoluto, affinché non sia. Quasi come che gli astri rispecchiassero le leggi umane nella loro miserabile volontà di soffocare ogni cosa secondo regole arbitrarie, quanto assolute, *più e più luce è nel cielo, più e più buio è dentro di noi*.

Una passione genuina come quella di Romeo e Giulietta non può andare d'accordo con i canoni della commedia, una struttura costruita per ridere in maniera liberatoria dei difetti umani nella società, sempre però senza scalfire i pilastri ammantati di buon diritto, usi e costumi. La sessualità spicciola e volgare fa parte della commedia; la balia per Giulietta, Mercuzio per Romeo rappresentano il sale canonico dei rapporti amorosi nella società. E' invece l'ombra mortifera dell'incognita che fa dell'erotismo dei due amanti assoluti la più sublime e toccante delle tragedie a

[5] Bloom, p. 60.

cui nessuno resiste neppure dopo secoli. L'amore di Romeo e Giulietta è irriducibile, può solo morire attraverso il proprio idealismo, perché l'idealismo non fa parte dei principi della società. Così come l'intensità dell'amore che sfugge ad ogni regola del benessere civile.

Tante volte la storia dei due adolescenti di Verona è arrivata al cinema, a partire dalla delicata versione con Francesca Bertini (*Romeo e Giulietta*, Ugo Falena e Gerolamo Lo Savio, Italia, 1912); via via con edizioni più o meno felici fino a quella creata e diretta da Franco Zeffirelli del 1968, in piena epoca di "non fate la guerra, fate l'amore". Classico qui rivalutato al massimo, a tuttora vibrante di un sessantottismo che voleva sganciarsi proprio da quelle convenzioni sociali a cui soccombettero – ma non accettarono – i due innamorati. Interpretati allora in maniera indimenticabile da Olivia Hussey e Leonard Whiting. In quel Sessantotto fatto di intenzioni genuine e sane venne in luce chiaramente l'apertura verso il sentimento senza ombre, sincero, onesto, totale. I due sposi per una notte non si tolgono la vita; se ne vanno individualmente senza esitazione per quell'amore di cui riconoscono il valore assoluto. Non decidono di andare a morire insieme. Romeo cavalca come un forsennato fino alla tomba dei Capuleti per sincerarsi di quanto accaduto. Saluta per ironia della sorte il cadavere di Tebaldo, all'origine della disintegrazione delle possibilità del suo amore, e poi va a morire con Giulietta, se ne va da lei e con lei. Quando la fanciulla si sveglia, malauguratamente troppo tardi, non ascolta frate Lorenzo che sentendo rumori fuori dice che non può più rimanere. A lui, alle voci, al mondo, risponde: non aspetterò più; e se ne va con Romeo dopo aver intuito quale scherzo raccapricciante il destino abbia giocato loro. Entrambi hanno il coraggio di seguire la propria scelta individualmente, da quella coppia perfetta che erano, troppo perfetta per finire in pasto agli intrighi di quel mondo che conoscono benissimo e di cui non sono disposti a tollerare intrusioni nella loro relazione. Perciò quel mondo li ha portati sull'orlo di una scelta odiosa, e loro non hanno tremato neppure per un momento.



Il capostipite classico

Come ben esemplificato nella presentazione del volume della Martini[6], il cinema britannico sta tra Hollywood e l'Europa con la voglia di abbracciare il realismo del proprio mondo e quello della tradizione fatta di cupi presentimenti, come già si vedevano in Shakespeare, e come già furono cristallizzati nel *Romeo e Giulietta*. In sostanza si tratta della stessa anima vista da due diverse angolazioni, perché i paesaggi e l'umanità britannici sono sempre non convenzionali nella loro convenzionalità.

E' al cinema britannico che dobbiamo il film d'amore assoluto e proibito a cui fa riferimento tutta la cinematografia del genere: *Breve incontro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945). Film massacrato di solito dalla critica fin dall'uscita, e

[6] Martini Emanuela, *Storia del cinema inglese, 1930 – 1990*.

al contempo osannato per la raffinata cinematografia e la bravura degli interpreti – quasi a scusarsi dell'esplosione di reazioni piccolo borghesi coprendola con un complimento legato all'arte – mantiene la forza di essere letto e riletto da tante angolazioni, e circola a tutt'oggi in home video senza pause, senza perdere la presa sul pubblico.

La storia. A un tavolino nel bar di una stazione, un uomo e una donna siedono in silenzio, gli occhi persi nel vuoto, ignorando il tè che hanno ordinato. Una signora non più giovane, vestita con l'eccesiva ricercatezza di una provinciale che millanta uno status migliore piomba al tavolino inondando Laura (Celia Johnson), la donna, di chiacchiere da comare sulle spese, il tempo, e quant'altro faccia rumore per chi non ha in realtà nulla da dire. La signora si siede senza chiedere permesso, e Laura, con un sorriso di circostanza le presenta l'uomo (Trevor Howard), affettando una specie di cameratesca indifferenza, con un mezzo sorriso. Poi, per evitare domande da parte della nuova arrivata, le dice che il dottor Harvey sta per partire per il Sudafrica per lavoro, e all'arrivo del successivo treno egli si alza, saluta in maniera asciutta le due guardando Laura intensamente per un momento ed esce. Al passaggio del successivo treno, mentre l'intrusa Dolly va a prendersi del cioccolato al banco, Laura esce con una scusa; è chiaro che non sopporta l'invadente presenza dell'altra, ma poi rientra.

Quella sera a casa, in salotto, mentre il marito si diletta di cruciverba Laura accende la radio per ascoltare musica e silenziare l'ambiente in sostanza, poi si prende la cesta del rammendo in mano, e con o sguardo perso inizia a ricordare, come se narrasse mentalmente al marito qualcosa che l'ha profondamente scossa.

E' sua abitudine andare a Milford in treno ogni giovedì per fare spese, svagarsi, vedersi qualche film. Al ritorno di solito prende un tè al bar della stazione, e lì, un giorno, preoccupata per un bruscolo di polvere che le è entrato in un occhio, compare il dottor Alec Harvey, a sua volta di passaggio, che l'aiuta a liberare l'occhio senza danno, mentre la barista e l'apprendista non sapevano che fare; Alec è praticante all'ospedale di Milford proprio di giovedì. Il caso porta Laura ed Alec a incontrarsi anche nei giovedì successivi, e come due scolari in un giorno libero condividono chiacchiere, risate, pranzi, cinema, poi anche una gita in barca con conseguente caduta in acqua del dottore, e un'asciugatura forzata nella capanna del barcaiolo. Gli sguardi stanno diventando intensi, hanno giocato ai ragazzini fin lì, ma è ora di ammettere che nonostante il matrimonio e i figli di entrambi si sono innamorati, proprio come due adolescenti in vacanza. Ma è troppo bello quel che sta accadendo loro per smettere, e ci saranno gite in campagna nell'incanto della natura, e fantasticherie per lei quando rientra in treno il giovedì sera, in un turbine

adolescenziale di costruzioni oniriche romantiche. Tuttavia Milford è troppo piccola perché la coppia non incroci fatalmente qualche amica di Laura. Iniziano le bugie, che fanno sentire la donna tremendamente colpevole, rendendola estranea al marito, che pure è innamorato ancora di lei. Lei reagisce garrula, sorridente, costruendosi alibi quando incontra conoscenze comuni, sempre più in lotta con se stessa, sempre più distante dal marito e dai bambini.

Alec ha l'uso di un appartamento di un amico, e in una sera di pioggia dopo tante ritrosie, Laura accetta di incontrarlo lì, accetta la possibilità di un incontro amoroso. Il rientro improvviso dell'amico di Alec porta Laura a fuggire dal retro, a vagare per la cittadina sotto la pioggia, a telefonare a casa che tarderà per aiutare un'amica, a sedersi su una panchina a fumare sconvolta e perduta, finché un agente di ronda la spingerà ad andare alla stazione per non suscitare sospetti.
Alec intanto ha perso la fiducia dell'amico, che trovando il foulard di Laura nell'appartamento si fa restituire le chiavi. Alla stazione Laura e Alec si sentono in dovere di concludere quella storia, per quanto straziante sia la decisione. Il dottore decide di accettare il lavoro in Sudafrica offertogli dal fratello, e di partire al più presto. E' così che i due si danno appuntamento un'ultima volta al bar della stazione per un addio, quello interrotto dall'arrivo della logorroica Dolly. Alec riuscirà solo a stringere per un momento la spalla di Laura uscendo. Laura penserà di gettarsi sotto il treno successivo, ma rientrerà rassegnandosi alla presenza di Dolly per tutto il viaggio di ritorno, senza neppur poter pensare. A casa, mentre con gli occhi fissi nel vuoto dei dolorosi ricordi recenti Laura rammenda, Fred (Cyril Raymond), il marito, le parla, ma lei non lo sente. Ha anche alzato il volume della radio in maniera eccessiva. Fred si alza, va ad abbassare il volume, e dallo sguardo sbarrato della moglie capisce che qualcosa l'ha turbata profondamente. Le si avvicina, le parla con tenerezza, e lei ora lo ascolta. Ascolta quell'uomo a cui ha fatto involontariamente un torto, quell'uomo buono, che le vuole bene semplicemente senza riserve. E d'improvviso egli si rivela sensibile oltre ogni limite sussurrandole che l'ha vista allontanarsi dolorosamente da tutti loro, ma la ringrazia per essere tornata. L'incantesimo di Laura si spezza con un abbraccio sentito da entrambi.
Durante tutta la vicenda di Laura ed Alec, un altro innamoramento è andato avanti parallelamente tra la barista della stazione, Myrtle (Joyce Carey) e Albert (Stanley Holloway), il capotreno. Non giovani entrambi, divorziata lei dopo una brutta esperienza, si trattengono, si intrattengono, si sostengono, si raccontano, senza mai eccedere nella loro semplicità: sul lavoro non possono flirtare. Ma la giovanissima aiuto barista Beryl segue lo sviluppo della loro storia, finché una sera, dopo che Myrtle l'avrà mandata a chiamare in aiuto Albert perché l'aiuti a difendersi da un gruppo di militari alticci, la signora accetterà un appuntamento col capotreno. Dopo l'orario di lavoro s'intende. Per loro, liberi da vincoli, il futuro è roseo e possibile.

La storia d'amore intensa e vibrante c'è. La coscienza di classe anche, e tutti sono soddisfatti vedendo il film, e le vicende delle due coppie. Il film in quanto spettacolo popolare per un pubblico borghese in sostanza, è incorniciato in principi morali inossidabili, ben sottolineati dal racconto di Laura e del suo terrore di venire meno a tali regole per lasciarsi andare ad emozioni troppo sconvenienti. L'amore piove addosso alla protagonista come una grandinata, tanto da essere un personaggio accusato dalla critica di essere incapace di affrontare la passione, incapace di lasciarsi

andare al senso di lirismo tanto eccelso dell'amore totale quanto impossibile, per tornare a casa, da marito che ha sempre normalmente amato. A casa nella sicurezza dell'inquadramento sociale in cui ha cercato disperatamente di far entrare il tempo risicato di quell'amore ogni volta che ha incontrato qualcuno che la conosceva come perfetta casalinga.

Banali entrambi lei e il dottorino nell'aspetto, nel tipo di vita, nella scelta dei luoghi in cui stare insieme nei momenti rubati, attraversano il dramma di un amore eccelso quanto incomprensibile in nome di tutti gli spettatori con un'intensità che si sovrappone alla banalità della vita di tutti senza staccarsi più dalla memoria. Storia imbarazzante nella sua normalità, si aggrappa al cuore dei sogni di tutti, risvegliando la voglia di morire d'amore, di conservare il ricordo fisico di gesti infinitesimali, come la mano di lui che si appoggia per un secondo sulla spalla di lei quando deve partire per sempre, mentre la logorroica amica di Laura li guarda ma non li vede nel profluvio del so chiacchiericcio vuoto. Un'operazione tutta cinematografica indimenticabile, in un tempo in cui il cinema torna a lasciarsi andare dopo il rigore dei ruoli imposti dalla guerra.

Il film esce nel 1945 pur essendo ambientato in un tempo precedente il conflitto. Come tutto il cinema del suo tempo è una spinta subliminale per le spettatrici femminili a tornare a casa, e restarci. Niente più libertà di muoversi a qualunque ora, in qualunque luogo, e denaro controllato per lo shopping. Durante la guerra, con gli uomini al fronte, le donne a casa praticarono tutti i mestieri per necessità, e furono abbastanza libere di non dover dare spiegazioni. Quando Laura vaga di notte fermandosi a fumare su una panchina per calmarsi viene infatti riportata a ricomporsi all'arrivo del poliziotto: una donna perbene non va in giro da sola al buio, e men che meno fuma apertamente. Il suggerimento è palese, e la donna che si vergogna di quel che sta facendo è una chiara lezione propedeutica.

Gli amori perdutamente romantici, per quanto minimali come questo, vanno lasciati al cinema o al più al romanzo. Soprattutto per le signore, par suggerire la storia; troppo attente ai dettagli, troppo romantiche sempre, e perciò facili prede dell'uomo. Quello si dimentica facilmente di avere una famiglia nel caso un bel musetto dall'andatura elegantemente informale e allegra gli passi davanti. Sono tanti i fantasmi suscitati da questa miniatura di alta oreficeria cinematografica. E i fantasmi è bene si disperdano, come Heathcliff e Catherine nella brughiera di *Cime tempestose*.

Analisi critiche, ma…

Quando arrivano gli anni Sessanta *Breve incontro* diventa oggetto di derisione. La critica si ritiene più smaliziata, il pragmatismo imperante va a colpire anche – e forse soprattutto – le storie d'amore. L'apparente libertà raggiunta dà il diritto di giudicare sciocco tutto quanto non sia diretto e chiaro, senza sovrastrutture decorative o troppo articolate. Tutto ciò che è sentimentale insomma. Il corteggiamento amoroso diventa affare di un minuto. Se due si piacciono a prima vista è fatta, non c'è bisogno di altro. L'amore colpevole infatti, viene riproposto su basi ragionate, realistiche, per esempio con *Il ragazzo e la quarantenne* (traduzione fuorviante e molto limitante di *Say Hallo to Yesterday*); ovvero un incontro/scontro di società, educazione, età. Infatti lei è letteralmente vecchia, ma quando scappa da casa per un giorno di shopping - anche lei come Laura - si comporta a sua volta come una ragazzina. Lui a sua volta cerca di sfuggire per un giorno a un futuro grigio e senza speranza che già intravvede alla fine dell'adolescenza, e vuol fare follie nel giorno del suo compleanno. Lei ricca, lui povero, lei si presume abbia avuto una buona educazione pur finendo a fare la donna di casa, lui quel tanto di scuola per andare a lavorare giusto un gradino più sopra del padre operaio. C'è un incontro/scontro politico ed epocale che giustifica la stessa esistenza del film, che altrimenti sarebbe considerato un esercizio artistico inutile.

Il ragazzo e la quarantenne (***Say Hallo to Yesterday***, Alvin Rakoff, 1971). Treni complici e treni esigenti si ripresentano dopo oltre venticinque anni da quelli di Milford Junction, con una storia più moderna se vogliamo. Ma l'ambientazione nella *Swinging London* non basta a prendere le distanze

dal concetto di amore romantico, improvviso, senza riserve, condannato anche questa volta dagli schemi sociali.

In una località suburbana di Londra, una bella signora (Jean Simmons) elegante, giovanile, stufa dei doveri di casalinga per un giorno, un sabato mattina molla i bambini al marito, importante uomo d'affari che vorrebbe il solito sabato tutto per sé, libero dai doveri di famiglia, salta sulla mini, l'utilitaria di casa, per andare a prendersi il treno e raggiungere Londra in tempo per le liquidazioni.
In un quartiere popolare di lavoratori, un ragazzo (Leonard Whiting) è al suo diciottesimo compleanno. Vestito nuovo di velluto (non grigio!) coi pantaloni a campana, sa che subito dopo andrà a lavorare, sarà un impiegato di infimo livello senza possibilità di carriera, così come non ha avuto possibilità di una scuola migliore. Cerca di ridere e ironizzare sul proprio destino anche col padre, operaio povero, amareggiato senza speranza. La madre di nascosto gli regala del denaro che ha risparmiato per mesi sulla spesa, e l'augurio di divertirsi per quel giorno a tutti i costi. Così lui sale sul treno per andare a Londra. Semina battute ironiche facendo sobbalzare i seri borghesi, aggancia una coetanea elettrizzata dall'idea di un possibile flirt in città, ma poi, in uno scompartimento sovraffollato vede la signora che sta grattando via la scritta *Vietato fumare*, perché ha una voglia matta di trasgredire anche in quel senso. Il ragazzo allora saluta la ragazza, le dice che per quel giorno ha deciso di scalare l'Himalaya per festeggiare quel compleanno importante, e incomincia ad usare la propria colta e fresca ironia per attirare l'attenzione della donna. Hanno entrambi voglia di evadere da una routine a cui non possono sfuggire, senza far danni, solo per un sabato. Tuttavia lei è conscia dell'attrazione che prova per il ragazzo dalla parlantina arguta e brillante, e della costernazione sui volti degli altri passeggeri. Alla discesa gli sfugge nella ressa, ma lui non demorde ed è sveglio. Si sostituirà ai commessi in un grande magazzino nella calca di donne a caccia di libertà attraverso le cose di moda. Le manderà in visibilio tutte con le sue profferte d'amore semplici e raffinate, ingenue, intelligenti, ma lei continua a scappare. Sarà un tira e molla per tutta Londra, lui col sorriso incantato della giovinezza, lei che fatica a fingere costernazione. Sarà un inseguimento esilarante per tutta la città, con momenti di condivisione, anche di *fish & chips*, da condire secondo i consigli di un divertito agente per la strada. La donna cercherà rifugio e sostegno a casa della madre, col ragazzo che arriva anche lì e con un gioco sfacciato ruba fiori per offrirli alla madre di lei, che capisce la situazione, e ne è divertita. All'imbarazzo della figlia risponde che sia lei che suo marito, in altri tempi, si sono concessi scappatelle. Lei e il ragazzo si piacciono, e sì, se andrà a letto con lui se ne pentirà, e se non andrà a letto con lui se ne pentirà ugualmente.

La donna a questo punto decide per il sì, ma come? Il ragazzo è pieno di risorse, entra in un'agenzia immobiliare spacciandosi per il manager di un nuovo gruppo rock che cerca un appartamento lussuoso e adeguato per i suoi musicisti, e ovviamente vuole visitarlo, così gli agenti gli cederanno le chiavi per il pomeriggio. I due arriveranno ad assaggiare quel frutto proibito, entrambi impacciati, curiosi, sognanti. Il ragazzo vorrebbe che quella relazione durasse, ma lei gli presenta la banalità delle coppie mercenarie che si incontrano un giovedì ogni mese – giovedì che fa presa dai tempi di *Breve incontro* pare – e poi, lei sa benissimo che sta invecchiando, ma preferisce il marito, che perlomeno può ricordarsela come era a diciannove anni.
Il ragazzo cerca di insistere con le buone, ma lei è irremovibile, va di corsa verso la stazione e sale di nuovo su quel treno per il ritorno, in fretta. Lui diventa triste improvvisamente. Possibile che quella scintilla d'amore l'abbia provata solo lui? La donna si affaccia a un finestrino mentre il treno parte, lo saluta, ha la malinconia di una Giulietta quando Romeo deve partire. Si sorridono allora; si capiscono. La scintilla di un amore senza riserve e senza pregiudizi non è stata un'illusione, e di sicuro, il ricordo può restare gratificante.

Dall'altra parte dell'Atlantico spunta una storia solo apparentemente diversa, perché va a ripescare piuttosto nel classico *Romeo e Giulietta*. Si tratta del celebratissimo, ***Love Story*** (Arthur Hiller, 1970), che nonostante le critiche feroci, ebbe un successo travolgente e duraturo, pur essendo una banale storia d'amore, tanto ben costruita, che appare un vecchio romanzo calligrafico, ma proprio per questa sua perfezione poetica nel linguaggio artistico, è consegnato alla memoria collettiva per sempre. Qui, Oliver Barrett IV (Ryan O'Neal), rampollo di una ricchissima famiglia protestante, gioca a hockey per Harvard e incontra la maestra di musica Jenny Cavalleri (Ali MacGraw), di origine italiana e cattolica, e i due, nonostante le differenze di ambiente si innamorano. A una successiva partita, Oliver commette infrazioni, ma il padre lo raggiunge per metterlo a studiare legge ad Harvard, dato che ha le conoscenze giuste. Il ragazzo però rifiuta, perché vuol farsi da solo. Parlando con Jenny poi, che vuole andare a studiare a Parigi, Oliver teme di perderla rivelandole chi è, e le propone subito il matrimonio. Quando la presenta ai suoi però, il padre gli dice che se la sposa lo disereda. Quando i due vanno dal padre di lei, un fornaio cattolico vedovo, questi vorrebbe che Oliver si rappacificasse col padre prima, ma i due si sposano davanti a lui recitando versi di poesie romantiche.

Nella loro nuova vita, Jenny lavora come insegnante di musica. Faticano a tirare avanti, tanto che Oliver non arriva ad ottenere il posto ad Harvard, per cui accetta un posto di lavoro ben pagato presso uno studio legale importante di New York, che li solleverà dai problemi di denaro. Decisi a mettere su famiglia, non riescono però ad avere bambini, e dopo varie analisi di Jenny, Oliver viene a sapere che è malata di leucemia e sta per morire. Lei lo scoprirà poco dopo, quando Oliver cerca di portarla a Parigi, ma lei gli dice che preferisce passare il tempo che le rimane insieme a lui a casa. Oliver cerca denaro dal padre, senza dirgliene la ragione, e lui, immaginando una relazione extraconiugale glielo consegna. Non servirà a procurare cure valide, e l'ultimo giorno di vita, dopo che Jenny ha chiesto al padre un funerale cattolico, chiede ad Oliver di restarle a fianco negli ultimi minuti, abbracciati come amavano fare. Il giovane, distrutto, quando esce dall'ospedale incontra il padre che ha saputo cosa è realmente accaduto e se ne dispiace sinceramente. Oliver gli risponde con una frase che aveva imparato proprio da Jenny, ovvero che amare significa non dover mai dire mi dispiace, e si avvia verso una pista di pattinaggio Jenny lo aveva ammirato subito prima di entrare in ospedale.

Storia vecchia da romanzo, se si vuole, e in effetti fin dall'uscita *Love Story* non suona realistico. Tuttavia il pubblico lo ha adorato, sia come film che come romanzo (scritto sulla sceneggiatura e uscito in contemporanea), perché è il genere di storia romantica che tutti hanno sognato.

Da un punto di vista di regole cinematografiche è ineccepibile, poiché alla fine evita il mescolarsi di classi e ambienti sociali troppo diversi; tanto che il film avrà un sequel ***Oliver's Story*** (John Korty, 1978), che rimetterà le cose a posto perfettamente secondo l'ottica sociale americana. Qui Oliver, sempre triste e amareggiato per la perdita di Jenny, evitato dagli amici, si innamora di Marcie (Candice Bergen), un'ereditiera come lui. Tuttavia non riesce mai a scordare la moglie morta neppure per un momento, per cui alla fine Marcie lo lascerà. Oliver intanto si è riavvicinato al padre, si capiscono di più ora che anche lui è cresciuto rinunciando alla sua parte sentimentale. Finirà a lavorare col genitore felicemente, salvando ogni regola e morale comune.

La lezione asettico-didascalica degli anni Settanta permane nel cinema che vuole essere verista e minimale a tutti i costi, tanto che scompaiono quasi completamente i film di cappa e spada, di avventura, le storie in costume. Tuttavia la storia romantica, dal sentimentalismo calibrato, pur

sempre aderente a una realtà analizzata sociologicamente e psicologicamente, dà ancora segno di vita, e mantiene standard moralistici. Certo, più aperti, ma sempre presenti.
Amarti a New York (*It's My Turn*, Claudia Weill, 1980), è una storia d'amore improvviso, problematico e persino doloroso, verbosamente didascalica nella sua impossibilità pur con un tentativo di recupero della rotta romantica attraverso una qualche ventata di ottimismo femminista attraverso il personaggio della protagonista femminile. Qui, una pragmaticissima professoressa di matematica, anche perfetta donna di casa, che aspira a una cattedra come ricercatrice, Kate Gunziger (Jill Clayburg), lascia Chicago controvoglia per New York per un viaggio di lavoro e di obbligo famigliare, ovvero, presenziare alla festa di matrimonio di suo padre, vedovo e attempato. Le tocca. Lei convive più o meno felicemente con un divorziato, che bisogno c'è di sposarsi a quell'età?

Alla cena di famiglia conoscerà la nuova sposa, e quando suo padre inviterà questa a ballare con un'espressione affettuosa che usava con Kate da bambina, questa si alza scoprendo un secondo troppo tardi di non essere più la cocca di papà, imbarazzata da morire, ma salvata in extremis da Ben (Michael Douglas), il figlio della sposa, ex giocatore di baseball infelicemente sposato. Tra ironie e confessioni, un poco di psicologia spicciola e sincerità sgradevoli, i due finiranno a letto, continuando a psicanalizzarsi e ad analizzare i propri comportamenti. Kate imbarazzatissima, forse perché vede tutto della vita come un'espressione matematica. Ben l'ha portata anche a vedere un partita, ma lei cerca realizzazioni e sicurezza, e riparte in fretta per Chicago. Una volta a casa però, si rende conto che la sua relazione è priva di sentimento e, senza celare la propria disperazione, si lascia immediatamente col compagno.
Si dedicherà all'insegnamento anima e corpo, convinta che ormai non ci sia altro nella sua vita, ma un giorno le arriva un messaggio di Ben che le fa capire quanto lui le pensi ancora e sempre, e l'amore può starci anche in due vite tanto bizzarramente diverse come le loro. Kate salta letteralmente di gioia per la prima volta. *A funny Love Story* la definisce il manifesto originale che mostra i due abbracciati, lui sorridente, lei letteralmente spumeggiante. In realtà il film è un'espressione matematica zeppa di varianti che arriverà all'equazione finale in maniera piuttosto forzata. Ma siamo ancora in anni in cui la sincerità più fastidiosa è diventata regola, da qui l'eccesso di analisi e parole. Per il resto, tra divorzi, convivenze e vedovanze, tutto è possibile se si viene dallo stesso livello sociale; il che non cambia la morale di fondo dedicata agli spettatori. Soprattutto le spettatrici, invitate a vivere sinceramente, piuttosto da sole, solerti nei loro compiti, in attesa che il principe azzurro, pur dopo un incontro irritante, si decida ad arrivare di propria iniziativa.

Di lì a breve esce l'altrettanto verboso ***Innamorarsi*** (*Falling in Love*, Ulu Grosbard, 1984), in cui la banalità senza slancio dei dialoghi è superata dalla bravura dei due

attori protagonisti, Meryl Streep e Robert De Niro. In ogni caso ci sono tanti elementi del genere già visti. I treni, qui metropolitani, il matrimonio di ciascuno dei due, piatto da essere sull'orlo della crisi, New York, perché ci sono più luoghi colti e di valore rispetto a Milford Junction, e ciascuno dei due che ha un amico o amica del cuore che in maniera subliminale li spinge a peccare. Lei, Molly, ha anche un padre molto presente nel proprio pensiero come la Kate di *Amarti a New York*, e la storia dei loro incontri giocosi in città arriverà, come in *Breve incontro* all'appartamento dell'amico di lui per tentare di fare all'amore. Cosa che non riesce per le paure e il disagio di lei, come già per Laura con Alec nella stessa situazione. Qui, nell'ottica della sincerità a tutti i costi come per Kate e Ben – sempre a New York – ciascuno dirà al rispettivo coniuge della relazione che ha voluto troncare. Il risultato è che la moglie di Frank chiede immediatamente la separazione e torna coi bambini da sua madre. Frank, che ha accettato un lavoro a Houston – come a suo tempo il dottorino inglese in Sudafrica – telefona a Molly per chiederle di salutarsi un'ultima volta, ma Brian, il marito di Molly, non la prende bene. Mentre lei sale in auto e a velocità folle va verso la casa di lui sotto un forte temporale, Frank ritelefona, e Brian esplode dicendogli che lei non lo vuol rivedere.

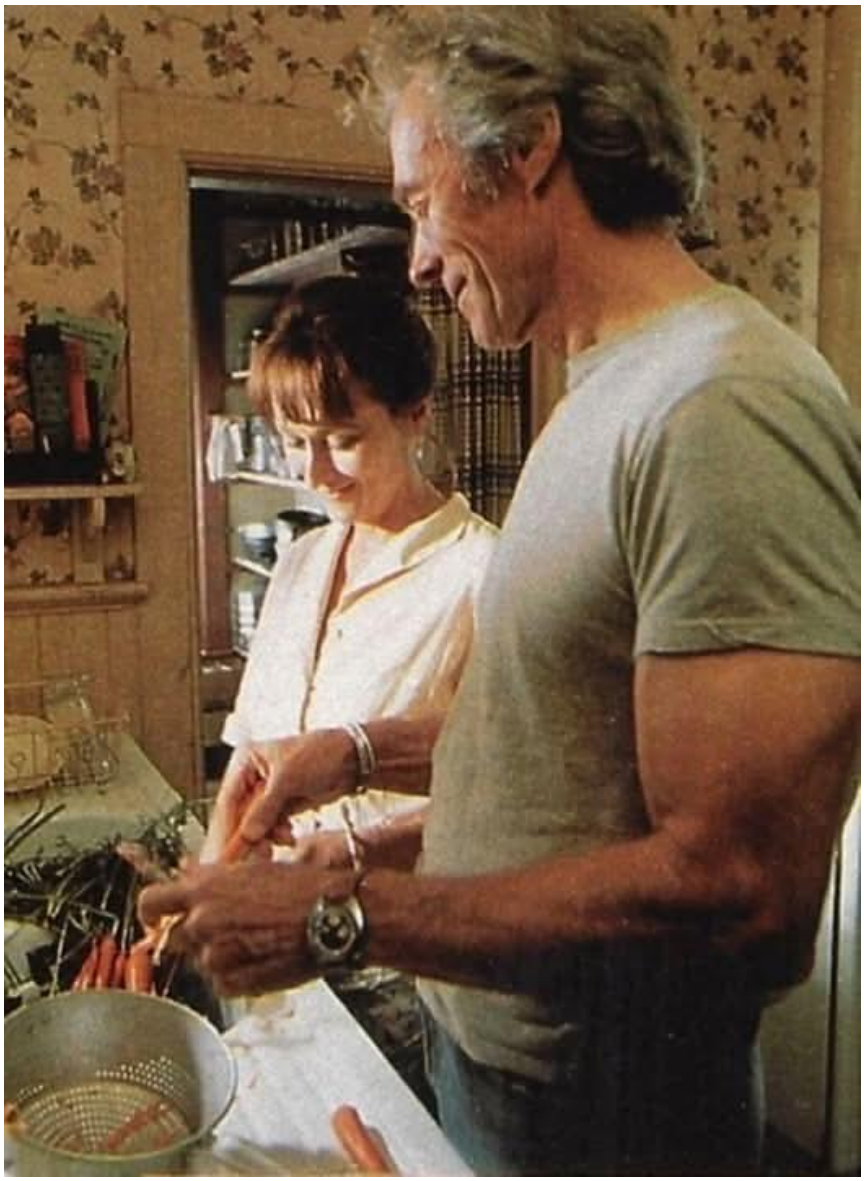
Mentre Molly quasi finisce contro un treno a un passaggio a livello, Frank, ignaro, parte. Si incontreranno di nuovo l'anno successo a Natale per lo shopping dei regali. Era successo all'inizio al loro primo incontro/scontro, quando si erano urtati fuori da una libreria, e per errore ciascuno aveva raccolto in fretta il pacchetto dell'altro. Si incontrano di nuovo, e impacciati non si dicono quasi nulla, poi ciascuno esce per la propria strada. Ma Frank non ci sta. Torna indietro, insegue Molly sul solito treno. Finiranno abbracciati tra la ressa.
Anche qui, la brava donna di casa, che ha confessato il proprio peccato al marito ed è stata giustamente lasciata, è rimasta sola e triste ad aspettare, e il principe azzurro in premio - a sua volta assolto dalla confessione e medesima punizione - è arrivato con la benedizione della strenna di Natale come la prima volta.

Cambio di secolo e senso di colpa persistente

Hollywood ciclicamente ci riprova col soggetto, sempre vincente, degli amori impossibili, con ***I ponti di Madison County*** (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995). In questo caso, Clint Eastwood recupera Maryl Streep che già aveva reso indimenticabile un amore così a New York, e la trasporta nella più agreste provincia degli Stati Uniti.
La storia parte dal giovane Michael, che con la moglie particolarmente ovvia raggiunge la sorella Carolyn nella fattoria di famiglia nello Iowa, alla morte della madre Francesca. All'apertura del testamento e altri documenti, i due sono sgradevolmente sorpresi dal fatto che la loro madre, irreprensibile donna di casa per tutta la vita, ha chiesta la cremazione, e che le sue ceneri vengano sparse dal vicino ponte coperto di Roseman. Non vuole essere sepolta accanto al marito al cimitero locale. Michael soprattutto si inalbera per la scoperta, mentre la sorella si incuriosisce, e va avanti a leggere i documenti e i quaderni che la madre ha lasciato per loro, dove ha voluto scrivere di se stessa. Nel baule che apriranno troveranno lettere e macchine fotografiche del fotografo Robert Kinkaid, copie del National Geographic che parlano del ponte coperto, foto di Francesca scattate da

lui nel 1965, in una posa che ricorda tanto Arianna, in un piccante picnic nel film omonimo *Arianna* (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957)[7].

Nel 1965 la donna rimase a casa a occuparsi delle faccende quotidiane, mentre il marito e i figli adolescenti partirono per una fiera agricola di 4 giorni, a cui Carolyn voleva esibire un vitello di razza da lei allevato. Mentre Francesca – un'insegnante italiana di Bari che aveva sposato il marito alla fine della seconda guerra – si mette a combattere la polvere e riassettare casa, si ferma un pickup scalcagnato guidato da un fotografo del National Geographic, il quale chiede informazioni sul vicino ponte coperto. Francesca finisce per accompagnarlo, districandosi lungo i sentieri di campagna, e i due scopriranno di condividere tanto, ridendo, parlando, raccontandosi. La donna lo invita a cena, e l'alchimia tra i due cresce rapidamente. Robert, tra l'altro, nei suoi viaggi documentari ha conosciuto anche Bari, e impara anche a conoscere quell'ambiente di campagna dove la donna deve guardarsi dall'ostilità aperta delle malelingue. Sarà proprio lui ad assistere in città ai maltrattamenti nei confronti di un'altra donna sposata, reduce da una fuga amorosa, e cercherà di proteggere Francesca con ogni discrezione, portandola fuori in un locale per neri più lontano, ad ascoltare del buon jazz. Trascorreranno tre giorni letteralmente lirici, finché, avvicinandosi la fine di quella vacanza celestiale per lei, e dell'impegno di lavoro per lui, Robert le propone di fuggire insieme. Lei arriva a fare le valige, ma poi scoppia in lacrime durante la loro ultima cena nella casa di lei. Non se la sente di lasciare il marito, un uomo buono che le vuole bene si fida di lei, per cui non si merita l'abbandono. Non se la sente di lasciare i ragazzi, adolescenti alle prese coi primi amori. Robert, contrariato, cerca di fare tutto per capirla, ma anche per convincerla, e le confesserà che quello per lui è stato l'unico vero amore della sua vita, nonostante un matrimonio fallito e tante altre

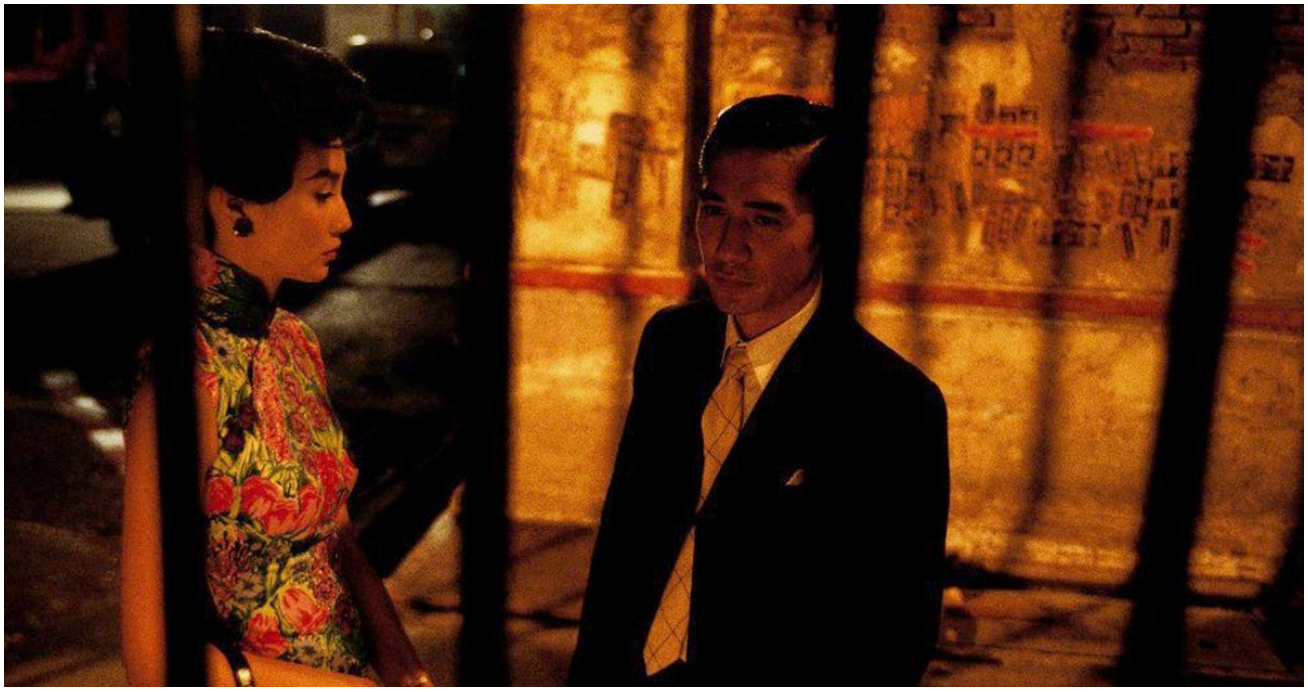


[7] Film già citato più sopra alla nota 4, in quanto ambientato nel luogo e nell'atmosfera adatta per un una storia di amori proibiti. Qui, i protagonisti dell'amore impossibile sono Arianna (Audrey Hepburn), figlia di un investigatore parigino (Maurice Chevalier), e lui, ricco sciupafemmine attempato americano (Gary Cooper), che però arriveranno al canonico matrimonio grazie all'atteggiamento perfettamente affascinate di lei. L'uomo attempato, ricco e dotato di esperienza è preda e premio ambito e lecito, soprattutto per le ragazze inesperte e di modesta levatura. In questo caso, la parigina Arianna è sempre vestita a proposito, raffinatissima, e studente di musica al conservatorio. Insomma, una futura signora glamour perfetta.

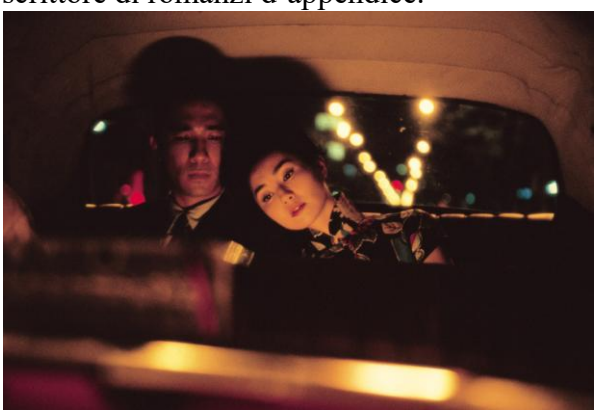
storie nel mezzo, ma si vede costretto a partire col cuore in gola. Se non può averla, preferisce andarsene.
Francesca rimette tutto a posto, torna a grembiule e strofinacci, si asciuga le lacrime quando vede arrivare in lontananza il pickup di famiglia. In casa è sparita ogni traccia di quei tre giorni, e lei ha anche nascosto nel fatidico baule un vestito nuovo, elegante e provocante che aveva comprato di nascosto in un paese vicino per indossarlo per Robert.
Dai ritrovamenti nel baule, i due figli apprenderanno che lui le ha scritto una volta sola per esternare i suoi sentimenti, ma quando è morto, ha lasciato a lei tutte le sue cose più care, e i memorabilia di quei giorni trascorsi insieme. Egli, dopo essersi allontanato, è rimasto in zona cercando di rivederla, e in effetti ci è riuscito, in un giorno di pioggia in cui lei e il marito erano in città per spese. Ma si sono solo fissati intensamente, scambiandosi sorrisi mesti, e poi lui è definitivamente andato via, precedendo il veicolo su cui viaggiava lei, mostrandole che appendeva la catenina da lei donatagli allo specchietto. Lei, per un momento ha afferrato la maniglia per aprire lo sportello e fuggire, ma il semaforo verde, costringendo lui a partire e i Johnson a tornare a casa, ha decretato che non dovesse accadere.

Robert alla propria morte ha chiesto la cremazione, e ha fatto spargere le proprie ceneri dal ponte Roseman, lasciando il resto a lei, foto, libri di poesie a lei dedicati, biglietti che si sono scambiati in quei pochi giorni. Francesca, dopo la partenza di Robert è andata a fare amicizia con la donna che tutti evitavano in paese, e col tempo le due sono diventate amiche sul serio, scambiandosi confidenze dei rispettivi amori. Dopo la morte del marito Francesca ha persino tentato di rintracciare Robert tramite il National Geographic, ma ha saputo che era in giro per il mondo da indipendente senza recapito. A conclusione dei diari, Francesca chiede ai figli di capirla, e a questo punto i due, toccati entrambi da quella storia, entrambi incastrati in matrimoni insoddisfacenti, hanno appreso qualcosa di importante per se stessi. Insieme a Lucy, l'amica esiliata di Francesca, i due fratelli e il notaio, sistemeranno le cose come richieste dalla madre.
Il film, considerato un capolavoro sia dal pubblico che dalla critica, porta avanti i dettagli classici della storia d'amore perfetta, ma impossibile. Francesca sceglie la cosa giusta per la censura, come a suo tempo Laura, e Robert si è comportato da gentiluomo perfetto, un vero cavaliere da romanzo medievale, senza insistere, ma teso a conservare tutto il possibile di quell'esperienza, a sviluppare la propria arte grazie alla scoperta di quel sentimento tanto lirico. Al pari del dottor Alec Harvey che parte per dimenticare verso il Sudafrica e iniziare una carriera onorevole tutta sua.
Cambia il secolo, e si vuole che qualcosa si muova anche nell'atteggiamento umano, come se girare i calendari fosse un gesto scaramantico che coinvolge l'universo; tuttavia l'amore, quello più sublime e impossibile è sempre pericolosamente dietro l'angolo.
Il problema dell'amore sublime e impossibile perché sovverte le regole della società non è un vezzo solo del cinema occidentale, americano ed europeo, ma è comune anche nel cinema asiatico, di cui tuttavia fatichiamo ad avere titoli distribuiti e ben doppiati o sottotitolati, per motivi di concorrenza

commerciale ovviamente. Ci sono film giapponesi e cinesi che, eredi di letterature più antiche di quelle occidentali, hanno imparato da tempo a toccare le corde del cuore di lettori e spettatori. Ancora più difficile è procurarsene di altri paesi, ma quel che ne esce, quando si ha la possibilità di visionarne qualcuno del genere, è che l'atteggiamento di registi, produttori, distributori è uguale a quello occidentale: l'amore perfetto e sublime al di fuori di matrimonio e famiglia, spaventa, non deve essere, e quindi finisce invariabilmente. Si può citare un bell'esempio calligrafico, che è riuscito a superare le barriere distributive ed è giunto anche in occidente, e che è ***In the Mood for Love*** (Wong Kar Wai, 2000).



Qui siamo tra gente di Shanghai migrata a Hong Kong, negli stessi anni Sessanta di Francesca e Robert nello Iowa. In un palazzo sovraffollato, la signora Chan (Meggie Cheung) ha trovato affitto nella stanza del figlio della proprietaria, appena partito. Contemporaneamente viene a stare nello stesso palazzo anche il signor Chow (Tony Leung), redattore in un giornale, la cui moglie lavora come segretaria in un grande albergo internazionale. C'è l'allegra promiscuità curiosa di provincia cinese nel palazzo, dove la padrona – che tiene d'occhio tutti, anche nel comportamento - spesso passa le notti a giocare a mah-jong con altri inquilini, mentre la Chan e Chow, distribuiti sullo stesso piano, sono più restii, e tendono a restarsene da soli, mostrandosi gentili e disponibili quando nel caos dei traslochi ci sono scambi di oggetti. I due si incontrano quasi senza vedersi lungo gli angusti corridoi o nei sottoportici, dove la sera lui rientra e incontra lei che esce a comprare qualcosa da mangiare dalle bancarelle sulla strada. Lei, casualmente trovando pile di riviste vicino alla porta di lui, gli chiederà copie dei quotidiani dove si trovano romanzi d'appendice, che lei adora leggere, nelle lunghe ore serali da sola. Chow ne è piacevolmente sorpreso, è il suo sogno diventare scrittore di romanzi d'appendice.



Il marito della Chan lavora all'estero, torna solo per rapide pause, in cui quasi invariabilmente chiama lei in aeroporto per salutarla tra un volo e l'altro. Di giorno lei lavora per un importatore, è la segretaria del capo, ed è costretta spesso a telefonare alla moglie di lui per finti straordinari, mentre l'uomo in realtà se la spassa con un'amante, una qualche segretaria da qualche altra parte. Inoltre lo aiuta a scegliere i regali per entrambe le donne, anche se la cosa la rattrista profondamente. Arriverà ad

ordinare per lui una borsetta esclusiva uguale a quella che ella ha ricevuto in dono dal marito al ritorno da un suo viaggio in Giappone.
Chow, a sua volta apparentemente spesso solo, vorrebbe qualche volta uscire con la moglie, ma lei a sua volta mette avanti gli straordinari notturni. Intanto, visto che la signora Chan ha il marito che lavora all'estero, la padrona di casa le chiede di farsi portare novità, come una pentola elettrica per il riso, evento che è occasione di chiacchierate per tutti gli sfaccendati del palazzo insieme alla padrona. Intanto, in quella quotidianità sovraffollata Chow scoprirà da un amico che sua moglie non torna a casa la sera perché se la fa con qualcuno. Incupito Chow comincia a notare la bella vicina che incontra la sera sul pianerottolo con il contenitore per la minestra calda comprata in strada, e una sera decide di invitarla a cena notando la sua borsetta firmata giapponese. Uguale a quella che sua moglie esibisce da qualche settimana. Al ristorante lei gli fa notare che indossa una cravatta firmata giapponese uguale a un'altra che il suo capo ha ricevuto in regalo non dalla moglie. Non è difficile capire che i lavori all'estero e gli eterni straordinari notturni coprono una tresca in cui sono coinvolti i rispettivi coniugi dei due solitari per forza.

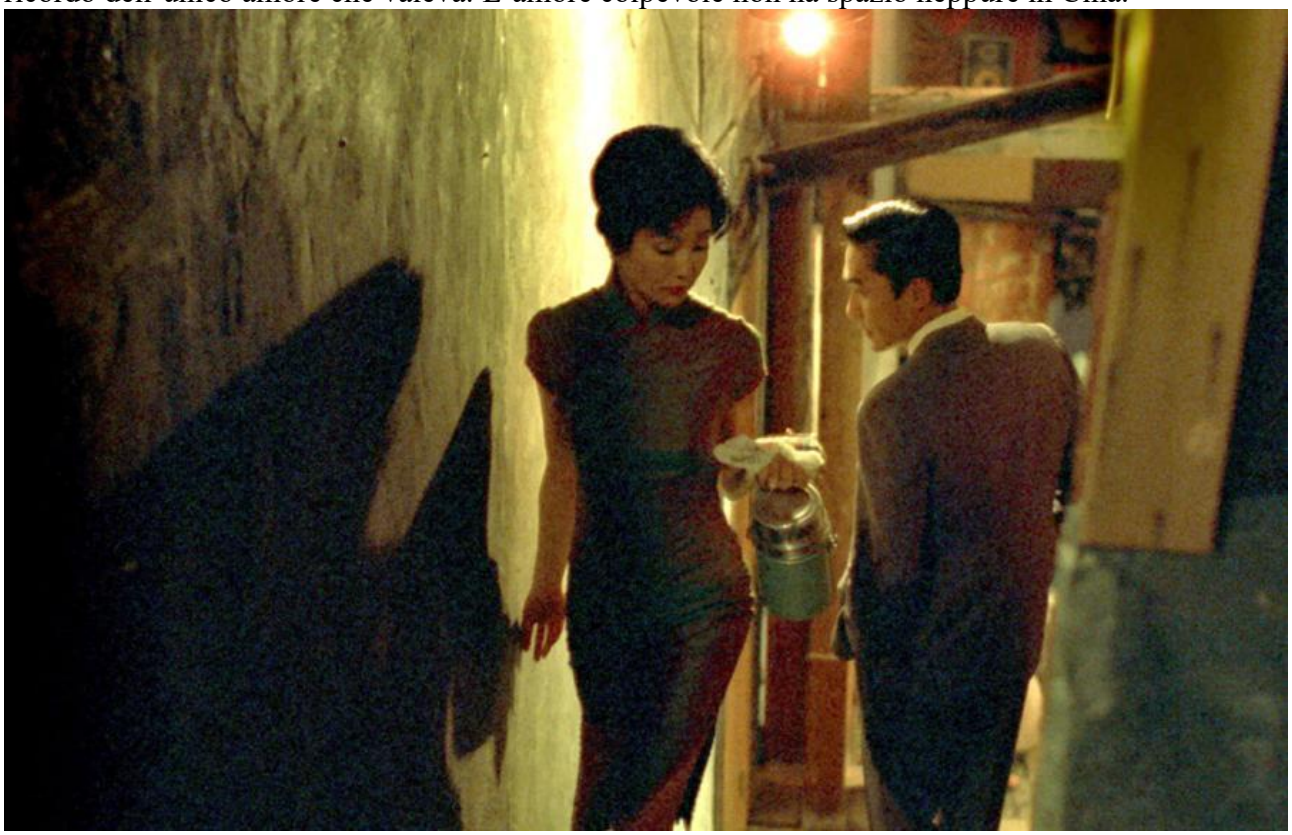
La Chow accusa male il colpo, si chiede come abbiano incominciato, e continuerà a chiedersi il perché del comportamento del marito. Chan le chiede di restare fuori insieme: che importa chi ha incominciato? Si beccheranno per la disperazione lacrimosa di lei e la rabbia repressa di lui, ma quell'acrimonia condivisa li unisce in qualche modo, e continueranno a vedersi e a sostenersi senza rendersene conto. Cominciano ad uscire più spesso, poi rientrano a casa in taxi insieme, ma fermandosi in punti diversi per non essere notati dal vicinato di condominio, composto di gente anziana e profondamente tradizionalista, soprattutto la padrona di casa. Decidono di non comportarsi come i rispettivi compagni fedifraghi, ma di coltivare i sentimenti migliori continuando a incontrarsi, finché Chan le chiede di assisterlo perché inizia davvero a scrivere i romanzi che voleva, con trame intricate, avventure, tradimenti. Mettendo a frutto quel che sta loro accadendo per creare saghe epiche ed eroiche.
Inizieranno il lavoro nell'appartamento di lui, ma la padrona di casa è una ficcanaso, e già la prima volta la Chan sarà costretta a restare nascosta nel monolocale di lui per giorni, per non essere vista uscire lungo il corridoio del condominio, poiché la squadra che gioca a mah-jong e gli sfaccendati che la seguono, stanno con la proprietaria nella cucina aperta in fondo al corridoio, e hanno agio di vedere qualunque movimento lungo tutto il piano.
Finalmente, dopo una pausa a seguito di partite durate notti intere, la Chan può sgattaiolare nel proprio appartamento, e i due decideranno di prendere una stanza altrove. Sanno già che non si comporteranno in maniera ovvia, banale e svilente come i relativi consorti. Tuttavia l'operazione non è semplice, perché la padrona di casa comincia a notare le assenze serali e notturne della solitaria signora Chan, e decide di andarla a trovare per rincuorarla, suggerendole di stare più attaccata al marito.

Chow è riuscito a prendere una stanza in un condominio più lussuoso in città; un monolocale che porta il numero 2046, e visto che la padrona di casa tiene d'occhio lei, si prenderanno pause calcolate, ma si recheranno in quel rifugio segreto ogni volta che sia possibile. Lui che riesce a scrivere torrenti di pagine, esaltato da tutta quella situazione, lei che rilegge le bozze deliziata e discute con lui delle trame. Poi, per evitare sospetti nel vicinato, lei si tratterrà qualche volta a giocare a mah-jong con la padrona di casa e la sua cricca, mentre lui farà tardi in ufficio per lavoro. Gradualmente si telefoneranno, si troveranno di notte anche sotto piogge battenti, finché a lui arriva un'offerta di lavoro e Singapore e le chiede di fare il grande passo e partire con lui. Tuttavia lei è ancora angustiata dall'atteggiamento del marito, ed è amareggiata e titubante. Viaggeranno per una notte intera in taxi attraverso la città, e

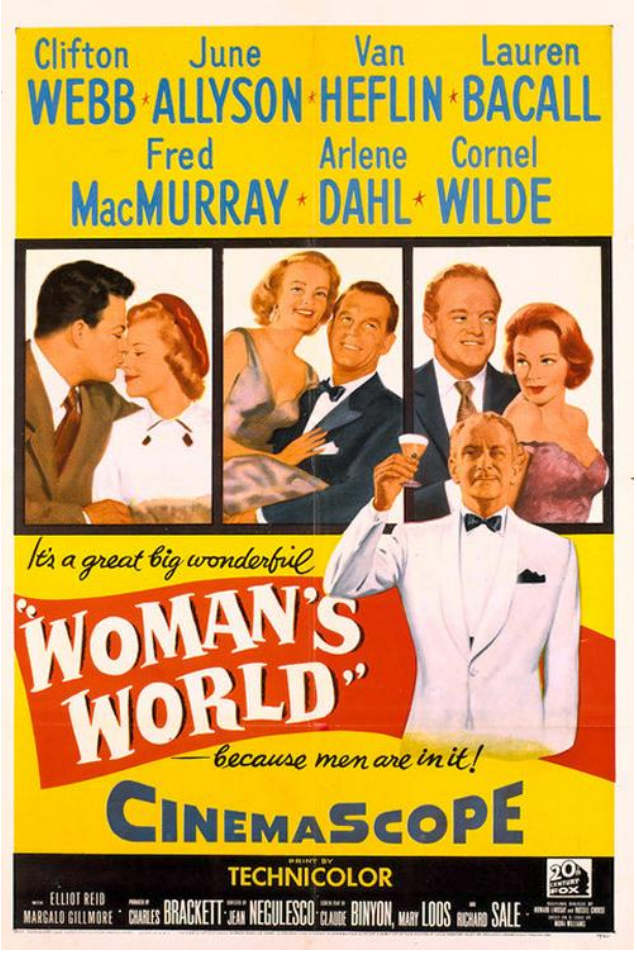
alla fine Chow comprende che lei non si deciderà mai. Oltretutto, tornando a casa, lei si sentirà combattuta pur non avendo accettato, e riceverà per radio una dedica per il compleanno da parte del marito. Poi prenderà la fatale decisione: farà in fretta la valigia e correrà da lui. Ma quando crederà di averlo raggiunto, scoprirà che lui è già partito. Disperata, gli telefonerà all'ufficio di Singapore, senza tuttavia avere il coraggio di parlare. Quando entrambi si recheranno singolarmente nella stanza 2046, troveranno i segni del passaggio dell'altro, ma in tempi diversi, come se il destino non volesse più alcun incontro.

Col tempo traslocheranno tutti gli inquilini del condominio, e Chow, anni dopo, tornerà, nostalgico per vedere la stanza in cui viveva. Chiederà della stanza di lei, e gli viene detto che ora ci abita una signora gentile con un bimbo, e quindi Chow non chiede altro e se ne va, non rendendosi conto che si tratta di lei, sempre sola, ora con un figlio, tornata lì nella disperata speranza di trovare un modo per riprendere i contatti. Nulla è rimasto del tempo passato, e Chow in un viaggio in Cambogia si ferma a meditare disperato tra e rovine di un tempio. Ma i due non sapranno mai di essersi passati vicini e di non essersi saputi capire nei tempi giusti.

Quando il regista nel 2004 ha realizzato il seguito del film con ***2046*** come titolo, ripartirà dalla disperazione di Chow che attraversa nuovi amori e il ricordo di altri vecchi, dopo aver preso una stanza contigua alla 2046. Perso nei propri pensieri senza più tempo, l'uomo si interrogherà su quanto possa aver sbagliato in quel breve periodo in cui ha conosciuto lei, con cui ha potuto condividere il lirismo dei propri sogni, e sommerà agli interrogativi i rimorsi per comportamenti avuti con altre donne, e crudeltà subite o portate ad altre donne, ormai incapace di vivere fuori dal ricordo dell'unico amore che valeva. L'amore colpevole non ha spazio neppure in Cina.



Anna Spinelli

BIBLIOGRAFIA

Basinger Jeanine, *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women. 1930 – 1960*, New York, Knopf, 1993.
Bloom Harold, *Shakespeare, l'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2001.
Cohn Jan, *Romance and the Erotics of Property*, Durham e Londra, Duke University Press, 1988.
Federici Silvia, *Calibano e la strega*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesi, 2015.
Haskell Molly, *From Reverence to Rape. The treatment of Women in the Movies*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 2016, 3a edizione.
Hazlitt William, *Characters of Shakespeare's Plays*, 1817.
Hobsbaum Eric, *The Age of Revolution. 1789 – 1848*, Londra, Abacus, 2005.
Hobsbaum Eric, *The Age of Capital. 1848 – 1875*, Londra, Abacus, 1999.
Hobsbaum Eric, *The Age of Empire. 1875 – 1914*, Londra, Abacus, 1997.
Martini Emanuela, *Storia del cinema inglese, 1930 – 1990*, Venezia, Marsilio, 1991.
Spinelli Anna, *Orientwood. L'Oriente, l'altro, l'alieno nel cinema occidentale*, Ravenna, Fernandel, 2019.
Spinelli Anna, *Orientwood. L'Oriente, l'altro, l'alieno nel cinema occidentale. 1. Dalle fiabe al cinema*, Ravenna, Fernandel, 2023.
Spinelli Anna, *Orientwood. L'Oriente, l'altro, l'alieno nel cinema occidentale. 2. Eroi ed eroine tra cinema e fumetto*, Ravenna, Fernandel, 2024.
Teo Hsu-Ming, *Desert Passions. Orientalism and Romance Novels*, Austin, University of Texas Press, 2013.