

CREATIVITÀ E FOLLIA: IL RACCONTO DI TRE DONNE DI GENIO AL CINEMA.

Pietro Montotti

UNED

1. INTRODUZIONE

Indagheremo nel rapporto tra follia e creatività seguendo le storie di tre donne di genio: Janet Frame, scrittrice di talento nella Nuova Zelanda degli anni '30, Séraphine de Senlis, pittrice semiconosciuta della prima metà del '900 e Sabine Spielrein, primo caso clinico junghiano curato col metodo che proprio in quegli anni Freud stava mettendo a punto e successivamente instancabile divulgatrice del metodo freudiano/junghiano.

Per parlare di loro prenderemo spunto dai racconti cinematografici che le rappresentano e che hanno ispirato con le loro vite, le loro opere, *Un angelo alla mia tavola* di J. Champion, *Seraphine* di M. Provost e *Prendimi l'anima* di R. Faenza.

Ciascun film è poi riconducibile a un libro che lo ha ispirato, rispettivamente *Un angelo alla mia tavola*, la autobiografia di Janet Frame, *Séraphine*, la gradevole, intensa e partecipata biografia sulla pittrice francese scritta da Françoise Cloret, psicanalista e pittrice che, dopo aver indagato per anni la vita e l'opera di Séraphine è stata chiamata dal regista Martin Prévost a collaborare alla sceneggiatura del suo film, e infine *Diario di una segreta simmetria. Sabine Spielrein tra Jung e Freud*, dello psicanalista italiano Aldo Carotenuto.

Si tratta di tre ritratti di donne indomite, fuori dagli schemi, capaci di far emergere la loro individualità, il loro genio e la loro passione di vita all'interno di un mondo che non le prevedeva. Donne che non hanno affermato se stesse e la propria personalità mimetizzandosi nel mondo della norma che le avrebbe riconosciute solo in quanto conferma della tavola dei valori condivisi e accettati, bensì attraverso percorsi originali di solitudine, emarginazione e dolore.

2. JANE CAMPION E JANET FRAME: UNA REGISTA DI DONNE PER UNA DONNA DI ECCEZIONE

La figura di Janet Frame, in Nuova Zelanda, è avvolta da un'aura quasi leggendaria, anche per la sua drammatica esistenza che la pone idealmente, nella fantasia popolare, a fianco di altri grandi artisti segnati dal binomio arte/follia. Il prof. Forrest, nel corso del

film, a un certo punto esclama: “Janet, quando penso a lei penso a Van Gogh, Hugo, Woolf: tanti sono gli artisti che hanno sofferto di schizofrenia!”

L’opera della scrittrice, iniziata con una raccolta di racconti *La laguna* (1951), prosegue con romanzi, come *Dentro il muro* (1963), diario sull’esperienza in manicomio, fino all’autobiografia, *Un Angelo alla mia tavola* (1989), considerata il suo capolavoro letterario.

A proposito del film di Jane Campion, “*Un angelo alla mia tavola*”, incentrato sulla autobiografia in tre volumi della scrittrice, Paolo Mereghetti ha scritto che la Campion:

Sembra voler spezzare una volta per tutte il classico binomio di genio e follia, come in ‘Lezione di piano’ farà con la coppia Eros/Thanatos. A Janet Frame appartiene solo il talento, non la diagnosi di schizofrenia che la società vuole imporle perché diversa dalla norma. (Mereghetti, 2011: 209).

Il film nasce come fiction televisiva, in tre parti (come i tre volumi che costituiscono l’autobiografia-fiume della Frame). Solo in un successivo momento è stata preparata una versione cinematografica per la quale sono stati necessari dei tagli (per un tot di circa 50 min., soprattutto relativi a scene d’infanzia e al rapporto tra Janet e il padre) oltre ad altri accorgimenti tecnici (il film era stato girato in 16 mm e lo si è dovuto “gonfiare” in 35 per permetterne l’uscita nelle sale). Prima di iniziare le riprese la Campion volle l’approvazione della stessa Frame, che visitò più volte il set.

Il film offre al pubblico uno spettacolo di natura e di luce, per il quale è stato necessario l’uso di una pellicola speciale che intensifica e diffonde il rosso e il verde, i due colori della natura e della vitalità insopprimibile della poetessa, come anche rispettivamente del paesaggio neozelandese e dei capelli di Janet.

Questo lavoro della Campion vinse il Gran Premio speciale della Giuria al Festival di Venezia del 1990, con varie contestazioni di pubblico che decretò per la Campion il merito del Leone d’Oro.

3. NELLA TUA TERRA

Il film inizia con brevi frammenti che si rinchiudono subito in nero, come palpebre che sbattono. Sono i primi ricordi di vita di Janet: un prato verdissimo e, in controluce, sullo sfondo di un cielo azzurro, si staglia la figura della madre che la chiama a sé: “*Vieni, vieni dalla mamma, brava tesoro*”. La prima parte del film si incentra sull’infanzia e l’adolescenza di Janet, contenute nell’universo familiare dei genitori e

dei fratelli in cui, attraverso le parole, l'immaginazione e i primi giochi prende corpo l'universo parallelo della scrittrice. La prima inquadratura – la visione, da parte di un bambino, della silhouette della propria madre contro l'azzurro del cielo – colpisce lo spettatore come qualcosa che emerge dalle profondità dell'inconscio.

Dopo le prime immagini, una vera e propria "premonizione": la piccola Janet, sul treno, ferma a Seacliff, dove si trova il manicomio in cui sarà successivamente rinchiusa. Janet spia dal finestrino uno dei pazienti sulla panchina, col volto ferito da un grido di sofferenza, quasi soffocata.

Il film offre una forte alternanza di ombre e di luce, come se tale ambivalenza rispecchiasse i contrasti della famiglia Frame: un movimento ricorrente verso l'esterno, i traslochi causati dai cambiamenti di lavoro del padre ferroviere, e la stabilità chiusa della famiglia, un cosmo grande e serrato cui Janet appartiene.

Il contrasto tra luci e ombre è anche all'interno della due figure genitoriali, si veda la scena nella quale il fratello è vittima di convulsioni epilettiche, il padre si rivolge alla madre chiamandola "donna", mentre la madre cerca in un libro la maniera per curare il figlio malato. Nel mondo enigmatico e nell'universo di significati delle cose cui è circondata, trova posto anche il sesso e il suo significato. La scena che ci indica più chiaramente la distanza tra parole e cose è quella in cui la sera, a tavola, davanti alla famiglia riunita, annuncia candidamente che la sorella Myrtle e Ted (il fratello dell'amica Poppy) "lo hanno fatto" nella pineta e alla domanda del padre: "Fatto cosa?" risponde sicura: "Scopato". A quest'annuncio seguirà la reazione violenta del padre, che prende Myrtle a cinghiate, e un grande cambiamento nella sua vita, contraddistinto soprattutto dalla fine della sua amicizia con Poppy.

Un'altra scena molto forte che ci mostra la sensibilità e la diversità di Janet è quella in cui la bambina Janet distribuisce ai compagni di classe chewing-gum, acquistato con i soldi presi nelle tasche del padre, è scoperta dalla maestra chela costringe a stare con la faccia rivolta verso la lavagna finché non dirà la verità. Janet è docile, non si ribella e solo dopo parecchio tempo trascorso in quella posizione confessa e viene accusata dai compagni di essere una ladra.

L'universo delle parole, del linguaggio e dei suoi significati contiene anche una cifra di unione e fratellanza con le cose: "pienamente consapevole di me stessa come una persona di questa terra, legata da un sentimento di fratellanza alle altre creature e colma di gioia per tutto ciò che vedevo e sentivo intorno a me e inebriata dall'attesa del gioco, un gioco che sembrava non avere fine". (Frame, 1996: 43).

Come il gioco delle sardine in scatola che fa a letto con le sorelle, in cui, unite, si devono voltare a comando. Ci sono i giochi con l'amica Poppy – anche lei una “diversa” che porta sulle gambe i segni delle cinghiate del padre alcolista. Vediamo le due bambine inquadrate dentro una vasca da bagno in mezzo ad un prato, poi nella cantina di Poppy, dove le bottiglie di birra di suo padre diventano gli alunni e loro le maestre. Un'altra avventura della fantasia ha inizio con il libro di favole che le presta l'amica. Le letture fatte con le altre tre sorelle fondono insieme realtà e fantasia: così nel racconto delle dodici principesse le protagoniste diventano loro quattro. Janet, stimolata da un nuovo maestro ben più sensibile e comprensivo della precedente, inizia a scrivere poesie. Il gioco delle parole, con i suoi significati molteplici, la polisemia delle parole che è specchio della polisemia del mondo, prende corpo nella prima poesia in cui, disdegnando cocciutamente i consigli della sorella maggiore Myrtle, scrive che le ombre della notte “toccano e non “tingono” il cielo. La poesia viene apprezzata e il padre, orgoglioso di sua figlia, le regala un quaderno colorato perché si eserciti con le sue prove poetiche. E' ormai quasi deciso il suo destino di poetessa. L'ingresso nell'adolescenza segna anche il momento del grande dissidio tra la sua mente, rivolta verso la poesia, e il corpo, da decifrare, gestire, conoscere. Da una parte c'è il mondo fantastico della letteratura, della poesia. Dall'altra c'è l'impaccio rappresentato dal suo corpo di donna del quale la protagonista non sa cosa fare. Forte è il contrasto con la leggerezza e la disinvoltura della sorella, la bionda Myrtle, che assomiglia a Ginger Rogers, fuma, porta i pantaloni e si dà appuntamento con i ragazzi, un modello di identità che non appartiene a Janet.

Due sono le scene che segnano nell'adolescenza descritta dalla Campion questo disagio di Janet con il proprio corpo. La prima durante un picnic familiare al fiume, in cui le sorelle giocano alla sfilata di bellezza, pavoneggiandosi e divertendosi a commentare a vicenda i propri corpi, Janet si limita a ripetere divertita le pose delle altre, non compiaciuta della propria immagine ma del modello di identità offertole dalle altre. La seconda è quella nella quale il senso di estraneità verso il proprio corpo lo prova di fronte al sangue che scopre uscirle tra le gambe. La vergogna l'accompagnerà a scuola per quei pannolini imbarazzanti e maleodoranti che la madre le insegna a confezionare. Nella gita al fiume di cui si diceva, il padre scatta delle foto. In una di esse, la sorella Myrtle appare parzialmente sfocata, sarà questo fatto considerato dai Frame un segno del destino, un presagio oscuro della morte della ragazza, che annegherà poco tempo dopo. Anche in questa tragica occasione sono i significanti legati

alla morte che colpiscono Janet, come se non riuscisse a cogliere in sé la portata dell'avvenimento. Finito il liceo, giovane donna timida, più a suo agio con il mondo dei libri e della natura che con quello degli uomini, Janet parte verso il suo futuro con il treno della domenica: destinazione Dunedin dove frequenterà il magistero abitando dagli zii.

4. UN ANGELO ALLA MIA TAVOLA

I versi rilkiani scelti, nel libro e nel film¹, come esergo annunciano al soggetto l'eccezionalità del suo destino e la sua drammaticità, insieme all'indicazione di una fermezza calma e consapevole nell'accoglierlo.

Le prove che la giovane donna dovrà superare, tra ricoveri in manicomi ed elettroshock, sono adombrate da un'altra citazione: su uno sfondo nero appare un cartello, una citazione dalla *"Tempesta"* di Shakespeare che già preannuncia il motivo conduttore di questa sezione: la follia².

Ma di cosa soffre Janet? Non di certo della schizofrenia diagnosticata a Seacliff, consistente in un "progressivo deterioramento della mente, senza possibilità di cura" (Frame, 1996: 258), secondo la definizione che lei stessa trova in un manuale di psicologia. Janet patisce una forma di paura e desiderio di fuga dagli altri, interpretata erroneamente da chi la circonda come una dissociazione dell'io, quando è invece più correttamente leggibile come angoscia depressiva e impotente di fronte all'insensibilità altrui e alla morte che la minaccia – di cui è primo presagio l'annegamento della sorella.

Una sorta di invadente malinconia la porta a ripiegarsi su di sé, a leggere dentro la sua anima le tracce dell'ispirazione poetica che, sole, come angeli protettori, possono riscattarla dal dolore del vivere, per dare forma a immagini incantate come quelle delle fiabe o dei racconti letti e ascoltati dentro le notti dell'infanzia, al calore di una candela accesa. Janet ha un corpo che non le appartiene, un'identità problematica che trova un punto di costituzione nella sua volontà di essere scrittrice e nella passione per la poesia. In questa sua identità di scrittrice la sua ricerca trova un ostacolo nelle istituzioni, negli

¹Resta dove sei, non ti muovere
Se all'improvviso l'angelo si siede alla tua tavola
Cancella piano le poche grinze
Della tovaglia sotto il tuo pane

² Prospero: Spirito coraggioso! Chi fu così saldo, con la testa così ferma sul collo. Che in questo turbine non la perdesse? Ariete: Neanche un'anima Che non venisse contagiata dalla follia; e non si abbandonasse Agli scherzi della follia

otto anni trascorsi in manicomio. La sua professione tipicamente femminile di insegnante elementare schiaccia quel nucleo di identità di scrittrice che andava costituendosi. Janet inizia ad insegnare ma è un lavoro che stride con la sua eccessiva timidezza e basta un arrivo a sorpresa di un ispettore per gettarla nel panico. La Campion trasforma l'episodio in una delle sequenze più potenti del film: gli attimi dilatati all'infinito, il dettaglio del gessetto stretto in pugno, la fuga disperata lungo il corridoio e in mezzo agli alberi; l'intero mondo di Janet sembra crollare in un istante, senza ragione apparente.

Janet tenta il suicidio ingoiando un tubetto di aspirina, episodio che descrive in un'esercitazione letteraria autobiografica proposta dal professor Forrest. Troviamo qui l'artificio della letterarietà nella quale Janet racconta se stessa, che conferma la sua determinazione a voler essere scrittrice, in contrapposizione alla sua identità reale. Paradossalmente, sarà proprio questa operazione letteraria in cui racconta la verità l'inizio della sua drammatica odissea di reiterati ricoveri in manicomio. Sarà proprio Forrest – psicoanalista dilettante e falsamente progressista – spaventato per il racconto del tentato suicidio a consigliarle un ricovero in ospedale psichiatrico, dove Janet vi tornerà più volte, soprattutto per via dell'assenza di un luogo che la potesse accogliere, data l'impossibilità della sua vita in famiglia, dove la situazione si è fatta ancora più drammatica dopo la morte, anch'essa per annegamento, della sorella Isabel.

È la discesa agli inferi in questa parte del film, sicuramente la più drammatica della vicenda esistenziale della scrittrice, inevitabilmente si conclude in quel manicomio di Seacliff che la bimba Janet aveva osservato dal treno. Già l'arrivo al manicomio presenta aspetti inquietanti: la macchina da presa si fissa su una Janet al centro dell'automobile tra due malate mentali che recitano una cantilena ossessiva. Il centro dell'inferno, è sicuramente l'esperienza straziante dell'elettroshock. La macchina da presa indugia in piano ravvicinato sull'apparecchiatura metallica. Janet viene sdraiata su un lettino. Accanto a lei altre pazienti, sottoposte al medesimo trattamento, urlano. Janet viene legata al letto, le tempie inumidite per piazzare gli elettrodi. E parte la prima scarica. Un'infermiera le infila prontamente in bocca uno straccio perché non si morda la lingua. La macchina da presa resta pietrificata su quel volto contratto dal dolore, poi carrella lentamente fino ai piedi, lungo il corpo teso fino allo spasimo. È l'unica scena che ci mostra effettivamente quanto Janet sarà costretta a subire – come ci informa la voce fuori campo – per altre duecento volte nel giro di otto anni. Noi vediamo il trattamento una volta sola, poi mai più. D'ora in avanti la Campion preferirà indugiare

sulle attese, sui tempi morti, sull'angoscia prima dell' "esecuzione" (così come Janet definisce l'elettroshock). Ma la scrittura salva, così per lei l'incontro con la scrittura poetica, come un angelo dalle mani proteggenti. Il tema centrale, portante del film è quello del potere salvifico, illuminante, psicologicamente rasserenante del racconto poetico/fiabesco ma anche della scrittura letteraria.

Janet si salva dalla follia e dall'autodistruzione solo attraverso la scrittura, luogo del racconto di sé e della ricomposizione della sua identità più segreta. L'incontro con lo scrittore Frank Sargeson le permetterà, tornata a casa, di scrivere immersa nella natura, di passare le giornate a discutere con gli amici, ad ascoltare musica, a leggere poesie. La pubblicazione di un manoscritto le permetterà di ottenere una borsa di studio che la condurrà in Inghilterra.

Janet trascorre un ultimo periodo del suo viaggio europeo a Londra dove perfeziona il suo tirocinio di presa di coscienza del sé e di scrittrice e dove decide di cercare una risposta alle domande per lei rimaste in sospeso rispetto alla supposta malattia per la quale ha sofferto tanti anni di internamento facendosi ricoverare come volontaria in una clinica psichiatrica. Questa volta il verdetto dei medici è saggio: Janet Frame non ha mai sofferto di schizofrenia, la prescrizione sembra essere adeguata a quella che si è rivelata essere la sua autentica struttura soggettiva: scrivere, vivere da sola, resistere alle richieste di socializzazione del mondo esterno, quel mondo esterno che la può privare del suo più autentico mondo di scrittrice. Solo al prezzo di questa perdita può esistere il suo Io di scrittrice, come alla fine del film ci dice la voce narrante che accompagna il ticchettio della macchina da scrivere:” *Hush hush hush hush l'erba il vento l'abete e il mare dicono hush hush hush.*”

5. SÉRAPHINE

Il lavoro del regista francese Martin Provost uscì nelle sale francesi nell'ottobre del 2010, riscuotendo non soltanto un grande successo di pubblico ma anche di critica, il film vince infatti ben sette Cèsar. Il regista, avendo ritrovato un articolo intitolato “Grande collezionista scopre pittrice”, si interessa al tema e scopre l'incontro raro e speciale, illuminato e mistico tra un mercante illuminato – si tratta di Wilhelm Uhde – e un' artista ispirata e stravagante.

SérAPHINE de Senlis, pittrice semiconosciuta della prima metà del '900, fu protagonista di un'esistenza sfortunata e tragica, solitaria, dolorosa, intensa, ma trovò

nelle sofferenze la molla e l'ispirazione per consacrarsi alla pittura, attività che rappresenterà per lei il momento, seppure breve e pur tuttavia intenso, del riscatto e dell'affermazione. Purtroppo buona parte delle sue opere, sostenute e commissionate dal critico e mercante di arte tedesco Wilhelm Uhde, andò perduta durante la seconda guerra mondiale. Séraphine Louis è un'umile governante che di giorno lavora come donna delle pulizie e lavandaia a cottimo e di notte dipinge fra le mura di un piccolo appartamento. Séraphine non ha alcuna conoscenza delle tecniche pittoriche. La sua arte trae forza dalla fede religiosa e dalla contemplazione delle forme della natura. La sua condizione sociale e psicologica ha realmente determinato la creazione di un'arte ingenua, genuina, popolare sia nei motivi decorativi che nelle tecniche di composizione, ispirata unicamente da momenti di estasi per la natura ed esperienze sinestetiche. Il regista ha approfondito l'incontro con la vita e l'opera di Séraphine attraverso lo studio del saggio sulla sua vita della psicoanalista Françoise Cloarec (cui fanno anche riferimento le note sulla vita dell'artista qui di seguito). Per il successo del film è stata fondamentale l'interpretazione magistrale dell'attrice belga Jolande Moreau.

Wilhem Uhde (Ulrich Tukur), noto collezionista d'arte, nel 1913 scoprì il talento nascosto della donna, che era la sua governante, addetta ai lavori domestici più umili, e lo incentivò in tutti i modi non riuscendo a fermare però la sua inarrestabile caduta verso la follia. Il film racconta appunto l'incontro tra Séraphine e Wilhem Uhde, uomo tormentato con cui Séraphine intreccia una particolare relazione affettiva, oltre che di collaborazione artistica.

Il regista, più che descrivere una biografia della pittrice in senso canonico, sa focalizzare (e questo è il pregio della pellicola) il motore mistico e/o artistico che la spingeva a realizzare le sue "visionarie" composizioni floreali. La fotografia si dispiega nelle tonalità del verde, del blu e del nero, restituendoci l'impenetrabilità del personaggio Séraphine, la cui anima si proietta nell'opera di pittura in cui i colori sono, al contrario, caldi, accesi, intensi. Il lavoro di Prévost si divide in due parti, perfettamente simmetriche: prima e dopo la Prima guerra mondiale, prima e dopo la presa di coscienza da parte di Séraphine del proprio talento. Se un limite si può trovare nella regia di Prévost è che, a tratti, risulta un po' troppo formale e forse patinato: la sua raffinatezza sembra non intonarsi a pieno con la "primitività" di Séraphine,

6. I LAVORI NERI

Il film, già nelle prime sequenze, ritrae buona parte di quello che è il mondo di Séraphine: Senlis 1914, una notte di luna piena, una donna, Séraphine stessa, che cerca qualcosa all'interno di un fiume e la cattedrale di Senlis, le cui campane risuonano e chiamano a raccolta i fedeli, infine Séraphine che prega nella cattedrale. Poi un'ulteriore sequenza, Séraphine intenta nei lavori domestici in una ricca casa borghese. La vita dell'artista di Senlis è soprattutto una ricerca di voci interiori, di contemplazione della natura, di passeggiate per le antiche strade della città piccarda di Senlis, e soprattutto le preghiere e il contatto mistico con il divino nella cattedrale.

“Séraphine, devi metterti a disegnare!”- “Tutto è cominciato con un ordine. Imperioso. Della Vergine Maria o di un angelo, la versione varia.” (Cloarec 2010: 9)

Racconta la sua storia (o la sua leggenda?) che a quarantadue anni Séraphine nella cattedrale di Senlis ascolta l'invito divino e si affretta a ubbidirle. Sembra che le sia apparso un angelo (il suo nome in fondo richiama quello degli spiriti celesti, i serafini appunto, sempre dediti in cielo a cantare le lodi di Dio e a purificare coloro che una vita vissuta nel peccato ha reso impuri e meritevoli di supplizi), oppure la Vergine Maria. Chissà, lei ha comunque la certezza della propria missione, risponde all'appello, crede nell'elemento divino e si affida a esso.

Séraphine è sola, da tempo, da molto giovane. Era nata il 3 settembre 1864, ad Arsy, e già rimane orfana a soli 7 anni continuando la vita da qui in poi con la sorella; da subito manifesta un temperamento solitario (non le si conosce un'amicizia, una madre, un innamorato, a parte l'ufficiale spagnolo creato più tardi nella sua immaginazione). E' molto devota, una cristiana praticante; frequenta la chiesa di Arsy partecipando alla messa del mattino presto, quella delle serve; sì, perché da quando compie 13 anni, per vivere, va a lavorare in casa d'altri come domestica tutto fare, cameriera, aiuto cuoca. Di questo periodo dirà: “Faccio i miei lavori neri”, intendendoli contrapporre a quelli “colorati” delle sue tele sgargianti. Si segnala la sua presenza come donna di servizio presso il convento delle suore della Charité de la Providence a Clermont. E qui inizia una vita conventuale esemplare, senza pronunciare i voti, ma partecipando assiduamente con le religiose alle meditazioni e alle preghiere. Così si impregna dell'atmosfera creata dagli inni e dai canti, dal silenzio meditativo, dal profumo d'incenso.

In convento trascorre ben vent'anni, che la segnano nel profondo, nel raccoglimento, nella mitezza e nelle pratiche devozionali: vent'anni a servire, vent'anni fuori dal

mondo. Poi lo abbandona, per motivi mai ben precisati, e a Senlis mette su casa: abita in un'unica stanza che utilizza come atelier e a cui si arriva mediante una scala a chiocciola, buia e stretta. Anche la stanza, arredata con povere cose di uso quotidiano, non è più luminosa del vano delle scale. Una statuetta in gesso della Madonna campeggia, a testimoniare che Dio e i santi sostengono il suo lavoro. Ai suoi piedi un lumino ad olio arde in continuazione, indispensabile per alimentare sia l'ispirazione artistica che la fede. Reinventa la pittura con lo smalto, cui resterà fedele aggiungendo in seguito vernici fluide: miscuglio sconosciuto di cui Séraphine, che non sarà mai allieva di altri, conserverà gelosamente il segreto. Séraphine trasforma in fiori le sue paure, i desideri profondi, le ferite. Non è permesso disturbarla, ha affisso per questo un cartello in fondo alla scala: "Proibito salire, i trasgressori saranno puniti a norma di legge, sto lavorando".

Dal 1906 al 1912 dipinge da sola. Impara come può, prepara i suoi miscugli, sperimenta le sue tecniche. Libera la sua vocazione, la sua passione, i suoi impulsi artistici liberamente, senza interrogarsi troppo su ciò che può fare, su ciò che non si deve fare..

7. WILHELM UHDE

Ci sono momenti, persone, incontri che cambiano il destino di alcune vite, quello tra Wilhelm Uhde e Séraphine appartiene a questa categoria. Wilhelm è, colto, nobile, un tedesco innamorato della città medioevale di Senlis presso cui risiede, ricco e noto collezionista di quadri, Tutto divide i due: l'origine sociale, la cultura (Uhde è pacifista e antimperialista in esilio), il censo, il modo di vivere: eppure Senlis e l'amore per la pittura uniranno indissolubilmente il loro destino. Uhde scopre e compra tele di Picasso, considera George Braque il maggior pittore del secolo, conosce Rousseau il Doganiere, si batte con fervore, sfidando molti pregiudizi, per i pittori che stima: qui si colloca la sua inclinazione per Séraphine e i pittori che definisce "primitivi moderni" nel mentre contribuisce fortemente a far conoscere il fauvismo, il cubismo. Il primo incontro con la pittura di Séraphine avviene un giorno, casualmente, in una casa di Senlis dove il collezionista vede una sua natura morta che suscita in lui un'impressione così forte da lasciarlo muto ed emozionato, qualcuno finalmente capisce la sua pittura e nasce un vero rapporto di mecenatismo. Le tele di Séraphine non presentano ancora i tratti splendidi, fiammeggianti che assumeranno in seguito. Uhde la incoraggia, quando poi mostra ai suoi amici parigine le

tele di Séraphine ne sono colpiti come lui. Durante la guerra Uhde, tedesco e antimperialista, è costretto a partire, e Séraphine, lasciata sola quasi in miseria, dipinge scene con allegorie patriottiche, ornate di bandiere.

Il tappeziere Leblanc affermava che Séraphine aveva bisogno di aria per dipingere: “Siccome non poteva maneggiare il pennello senza cantare inni, alle orecchie dei vicini giungevano suoni strani. E il guaio era che gli inni erano cantati da una voce stonata, acuta e sgradevole” (Cloarec 77)

Le sue tele sono preparate con cura, portano nomi magnifici, che richiamano la natura, con i suoi colori sgargianti, i suoi slanci, la sua libertà, saranno Uhde e sua sorella ad attribuire ad esse i nomi che conosciamo: *L'albero del paradiso*, *Fiori del paradiso*, *Piccolo albero su fondo rosa*, *L'albero della vita*, *Mazzo di fiori*, *Il grande mazzo di fiori*, *Grappoli e fiori rosa*, *Fiori rossi su fondo azzurro*, *Melagrane su fondo verde*, *I ribes*, *L'albero colpito dal fulmine*. I suoi soggetti sono quelli che ha contemplato nella campagna francese fin dalla sua più tenera età: i fiori, le foglie, gli alberi. I colori trionfanti, sgargianti, lussureggianti, la materia è fluida, ricca, vivida.

“Sapete monsieur, quando sono molto triste vado in campagna e incomincio a toccare gli alberi, a parlare agli uccelli ai fiori agli insetti e mi passa, vi assicuro che mi passa” recita la Séraphine cinematografica nella prima parte del film a un Uhde meravigliato e incredulo per la stravaganza della donna. Nonostante il critico Uhde affermi di preferire la definizione di "primitivi moderni" a quella di "pittori naïf", Martin Provost mette in risalto entrambi gli aspetti della sua eroina. La continua ricerca di un contatto primigenio con la natura, gli alberi (nella scena in cui è ospite a casa di Uhde dopo la guerra, Séraphine dirà a questi che è fortunato ad avere una casa con un giardino tanto grande e degli alberi tanto belli, poi, rapita dalla bellezza di un albero, abbraccia il tronco estasiata), le piante e l'acqua, le geniali capacità di misturare le tinte, l'uso violento e impetuoso dei colori, ne farebbero una grande pittrice primitiva, mentre la vocazione religiosa ai limiti della follia, il piacere per i vini robusti e la vanità latente, ne espongono tutta l'ingenuità.

8. IL SUCCESSO E LA CADUTA

Uhde torna in Francia, nel '24, compra i quadri di Séraphine, mettendola sotto contratto e strappandola ai suoi “lavori neri” con vera generosità di finanziamenti. E Séraphine, tra il 1927 e il 1930, lavora incessantemente come le ha comandato tanti anni

prima la Vergine o chissà sentendo invece che è la sua grande occasione non solo per ottenere fama, successo, benessere ma anche per salvarsi.

Risale a questo periodo l'unica foto che le viene scattata davanti alle sue tele dalla sorella di Uhde, Anne-Marie, come ripreso nel film di Prévost, ad Anne-Marie che le chiedeva di guardare verso di lei risponde “no, no devo alzare la fronte, la mia ispirazione viene da lassù”. È il momento più fervido: Séraphine dipinge dalle tre alle quattro tele a settimana. Sono riconosciute tra le più belle: *L'albero del paradiso*, *I fiori del paradiso*, *Il ciliegio dietro uno steccato*.

Alla fine degli anni '20 si decreta il suo grande successo, i suoi quadri vengono acquistati dai più noti collezionisti d'arte. La celebrità accentua le sue stravaganze: diviene sempre più lunatica, eccentrica, sospettosa. Si sente ricca, acquista tutto quello che le capita sottomano, iniziano le manie di grandezza. La crisi del '29 spazzerà un intero mondo, una certa idea dello stato e con essa la vita di milioni di poveri individui. Uno di questi sarà proprio Séraphine. Infatti, Uhde smette di finanziarla a causa delle proprie difficoltà economiche ma anche per le intemperanze e le sue spese eccessive. Séraphine sta peggiorando, scivolando verso il vuoto, Dipinge sempre meno all'ombra di una follia sempre più vicina. E' perseguitata da angosce e demoni, non riconosce più tempi e luoghi, l'agitazione cresce. Nel febbraio 1932 lascia Senlis per Clermont de l'Oise, luogo dove si trova il manicomio in cui resterà fino alla morte. In manicomio trova l'abisso: non parla, non scrive, non dipinge. In un luogo simile l'arte non può entrare, il divino resta fuori, l'ispirazione scompare. Rinchiusa in un mondo di ombre e di incubi aspetta solo la morte, che verrà, dopo ben dieci anni di internamento – con Uhde che invano cerca di occuparsi di lei e viene però allontanato dai medici che temono l'aggravarsi della malattia – l'11 dicembre 1942, a 78 anni.

9. IL CASO SABINA SPIELREIN JUNG

Cosa succede se un noti psicoanalista junghiano scopre a metà degli anni '70 una collezione di documenti dispersi e dimenticati? E se quei documenti, conservati, per puro caso, negli scantinati di un edificio che era stato, in anni passati, sede dell'Istituto di psicologia di Ginevra appartengono a uno dei pionieri della psicoanalisi, la Dott.ssa Sabina Spielrein, che nei primi anni '20 aveva lavorato e vissuto a Ginevra ove, tra gli

altri, aveva per qualche mese analizzato Piaget? E se poi quelle carte rivelassero una relazione amorosa segreta e pericolosa, pericolosa non solo perché uno dei due era sposato ma anche perché uno era lo psicoanalista e l'altra la paziente? Il medico poi rispondeva al nome di Karl Gustav Jung, il pupillo di Freud e il fondatore di una scuola di psicoanalisi che si distanzierà da quella del padre di questa scienza. Lo scatolone contiene frammenti di diario e un carteggio importante fra i tre soggetti: Sigmund Freud, il suo discepolo Carl Gustav Jung, e appunto Sabina Spielrein, autrice del diario.

Il materiale porta ad emersione particolari finora sconosciuti sulle vicende storico-biografiche dei tre personaggi, vicende che hanno inciso in maniera inequivocabile sugli sviluppi teorici di ognuno di loro. Ciò che viene alla luce turba e sconvolge talmente il mondo intellettuale da stimolare una lunga serie di saggi, opere teatrali e cinematografiche, di cui il film di Roberto Faenza, *Prendimi l'anima*.

Ventitre anni fa, era il 1980, mentre a Roma passavo sotto i portici di una galleria, i miei occhi si fermarono sulla copertina di un libro esposto in vetrina. La copertina indicava un carteggio sino allora rimasto segreto tra Carl Gustav Jung, Sigmund Freud e una ragazza dal nome sconosciuto, Sabina Spielrein. Comprai il libro e andai a leggerlo su una panchina di Villa Borghese, spinto da una strana inquietudine. Pur ritenendomi profano in materia di psicoanalisi, ho sempre nutrito una passione vorace per quanto attiene i meandri della mente, sin da quando, studente universitario a Torino, Norberto Nobbio mi affidò uno studio sulla violenza nell'opera di Freud. Faenza

Faenza decide di raccontare le fasi essenziali della vita di Sabine servendosi di un contrappunto tra passato e presente: là la malata di mente, prima paziente che Jung curò col metodo freudiano anziché con cinghie e sedativi, è presa in carico da un medico illuminato e geniale, qui, nella Mosca di oggi, una studentessa francese e un professore scozzese (e la ricercatrice esiste davvero, si chiama anche lei Spielrein e sta ancora lavorando sui documenti perduti di Sabine) vanno alla ricerca delle tracce della Spielrein, ormai guarita da Jung e trasferitasi in Russia, mentre esercita il suo nuovo ruolo di madre ed educatrice quale fondatrice dell'Asilo Bianco di Mosca, in età staliniana, vera esperienza pedagogica d'avanguardia nella Russia socialista post-rivoluzionaria degli anni '20. Sabina è una donna eccezionale, per intelligenza, temperamento e coraggio, portata a Zurigo dai facoltosi genitori nel 1904 per farla curare da Jung, che sposò in seguito gli ideali della rivoluzione e del socialismo, assistendo però al loro degrado e alla loro degenerazione. Infine, una donna che ha saputo lottare contro il nazismo con un coraggio estremo, fino alla fine, quando sarà trucidata dalle SS nella sinagoga di Rostov. Faenza costruisce l'emblema di una figura

femminile che si è sempre scontrata col potere degli uomini e del sistema: eroica, a questo riguardo, la lotta con la polizia politica del regime staliniano che le chiuderà brutalmente l'asilo modello per bambini disturbati che aveva fondato, caso pressoché unico in quel tempo di esperienza educativa in cui veniva ampiamente utilizzato il metodo di cura della psicoanalisi. Faenza è attratto dalla dimensione psicologica e relazionale tra Jung e Sabine che, più che maltrattata, è stata storicamente emarginata dai due fondatori della psicoanalisi. Possiamo dire che Sabina Spielrein è il *perturbante* della storia della psicoanalisi³.

La relazione con Jung, trasformatasi gradualmente da terapeutica in un amore burrascoso, fu così scompensante e perturbante per lo stesso Jung da fargli incrinare (insieme ad altri motivi) irrimediabilmente il rapporto con Freud – cui all'inizio non ebbe il coraggio di svelare la natura del legame con la sua ex-paziente – e da cui egli stesso si salvò solo con la partenza da Zurigo per l'Unione Sovietica della stessa Sabine. Il regista trova elementi che illuminano la relazione tra i due protagonisti senza per questo voler sminuire o ridicolizzare Jung ma semmai trovando interessanti spunti sul tema centrale, dal punto di vista psicoanalitico, del transfert e controtransfert, come si constata dalle lettere di Jung al maestro: in seguito a questa fitta corrispondenza – al tempo dei fatti narrati nel film i due protagonisti non avevano ancora direttamente incontrato Freud – Freud accetta di vedere Sabine che diventerà sua allieva e, successivamente, ambasciatrice della psicoanalisi in Russia.

Gli attori, interpreti di questa intricata vicenda psicologica, sono stati scelti con accuratezza, per rendere appieno l'intensità emotiva di cui la storia è pervasa. Su tutti la protagonista Emily Fox (già apparsa ne *Il pianista* di Roman Polanski), la cui interpretazione del ruolo di Sabine risulta notevole, tanto l'attrice si mostra capace di trasformarsi e “crescere” durante la storia, da perduta e fragile inizialmente, a donna sensuale e determinata, in perfetta sintonia con quanto il regista si immaginasse che fosse il suo personaggio. Resta nitidamente impresso nella memoria il suo smagliante e accattivante sorriso mentre, sui titoli di coda, canta, ritmandola, la bellissima e struggente ballata *tumbalalaika*, mentre la macchina da presa indugia sul suo volto, a marcare, con la sua presenza, anche le ultime immagini del film.

³ Si veda Sigmund Freud, *Il Perturbante*, 1919 (“Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”).

10. SABINA SPIELREIN: DA PAZIENTE A PIONIERA DELLA PSICOANALISI

Le carte che Aldo Carotenuto (psicoanalista junghiano per molti anni docente di Teorie della personalità all'Università di Roma) trovò per puro caso nel 1977 erano appartenute alla Dott. Spielrein, che lavorò a Ginevra negli anni '20: risultavano da lei stessa abbandonate in quel luogo quando decise, nel 1923, di ritornare alla natia Russia (era nata a Rostov, sul Don, nel 1885).

Di famiglia ebrea, colta e benestante – nonno e bisnonno erano stati rabbini molto rispettati – fu condotta dai genitori a Zurigo, alla clinica Burghölzli, allora ospedale psichiatrico di fama non solo europea, dal momento che, già durante l'adolescenza, Sabine soffriva di un disturbo considerato da alcuni di tipo schizofrenico, da altri come una grave forma di isteria con tratti schizoidi.

Sappiamo che la paziente schizofrenica sarebbe poi diventata lei stessa una studiosa della schizofrenia, un medico che cura i disturbi mentali, una pensatrice originale che sviluppò idee di grande importanza sia all'interno del sistema freudiano che junghiano. Anche Carotenuto, nel fondamentale testo sulla relazione tra Jung e Sabine (*“Diario di una segreta simmetria”*, cit.), avvalorò la tesi del forte influsso che la Spielrein esercitò sul pensiero di Jung e, conseguentemente, sullo sviluppo storico del movimento psicoanalitico. E' indubbio che Jung trovò in Sabine la sua “Anima”, l'immagine dell'anima, cioè della donna nell'inconscio dell'uomo. Sabine forse non fu la creatrice ma sicuramente l'ispiratrice di questo concetto. Ancora, pochi anni prima che Freud incorporasse nel suo sistema il concetto di “istinto di morte” (*“Al di là del principio del piacere”*) e gli assegnasse un ruolo essenziale nel suo sistema, la Spielrein scrisse e pubblicò, nel 1912, il suo saggio sulla distruzione come causa della creazione, in cui presentò le sue tesi sull'istinto distruttivo, o di morte, nell'intricato rapporto che esso intrattiene con l'istinto sessuale. Così come diede un importante contributo – con la sua profonda intelligenza e lo straordinario intuito psicologico – al pensiero di Freud, in un'epoca in cui il suo sistema era già stato sviluppato, sembra logico pensare che ella contribuì, in modo ancor più significativo, al pensiero di Jung, allora ai suoi inizi, in un periodo in cui egli lavorava in stretto contatto con lei. Le carte scoperte da Carotenuto sembrano far pensare che alcuni dei principali concetti junghiani siano, direttamente o indirettamente, dovuti alla Spielrein. Ma le vicissitudini scaturite da questa burrascosa relazione devono aver avuto un ruolo importante anche rispetto

all'amicizia tra Freud e Jung, a prescindere da altri e complessi motivi psicologici e teorici che ne hanno disturbato il corso e determinato la fine.

E' probabile che Jung creasse con la sua paziente un profondo intreccio, "una segreta simmetria", in cui Sabine cercava una *imago* paterna rassicurante e amorevole mentre, parallelamente, Jung chiedeva a Freud l'appoggio, il consiglio e la complicità di un padre. Questa complessa situazione "edipica" tra Freud e Jung si misurò nel dibattito intorno a posizioni teoriche differenti. Il contrasto fondamentale tra i due, su di un piano ufficiale, riguarda il rifiuto di Jung ad accettare il ruolo centrale della sessualità nelle vicende umane. La Spielrein intervenne a più riprese nel rapporto tra Freud e Jung, intuendo che tra i due serpeggiasse un sentimento di sotterranea gelosia, dopo che ella era diventata di sicura osservanza freudiana, anche se emotivamente ancora legata al suo terapeuta. Comunque, l'avvenimento più significativo nella giovane vita di Sabine fu che la terapia di Jung la guarì. In questo senso qualsiasi comportamento di Jung verso di lei, fosse esso definibile come terapia, seduzione, transfert, amore o quant'altro, fu funzionale a questa guarigione⁴. Certo, a causa del modo particolare in cui fu curata, Sabine pagò un alto prezzo in termini di infelicità, confusione e disillusione. Rimase tuttavia fedele al suo primo amore, che l'aveva strappata alla follia, nonostante il "tradimento" di lui – che non esitò a calunniarla, poi ad abbandonarla per non far esplodere lo scandalo sia in famiglia che professionalmente, anche nei rapporti col maestro Freud⁵. Sabine seppe resistere alla follia e all'abbandono, seppe trovare in sé il coraggio di levare alta la sua voce, cambiando, con la sua presenza e influenza, il destino del movimento psicoanalitico attraverso il rapporto con i due grandi uomini cui

⁴ Bettelheim in un suo articolo (Bettelheim, 1989: 73-98) fa notare che data la giovane età, l'intelligenza e la straordinaria personalità, Spielrein sarebbe potuta guarire da sola, una volta lontana dalla sua famiglia, ma è molto ragionevole supporre che "la condotta di Jung e l'atteggiamento che egli le comunicava nel rapporto (lo si voglia chiamare seduzione, relazione transferale, amore, fantasticherie a due, delirio o che altro) furono strumentali nell'effettuare la guarigione....Jung soddisfece all'obbligo primario di un terapeuta verso la sua paziente: quello di farla guarire . E' vero che Spielrein pagò un alto prezzo di infelicità, smarrimento e delusione, per il modo tutto particolare in cui ottenne la guarigione, ma d'altro canto lo stesso vale anche per molti pazienti con il suo tipo di malattia".

⁵ Emma, la moglie di Jung, resasi conto del tipo di relazione che sussisteva tra i due, fu autrice di lettere anonime, fonte di diretta informazione della relazione amorosa alla famiglia Spielrein. Alla richiesta di chiarimenti della madre di Spielrein, Jung risponde con una lettera, che Sabina manda anche a Freud. La lettera ha suscitato le reazioni scandalizzate e perplesse dei commentatori (v. Bettelheim, 1983: 88; Carotenuto, 1980: 58.; Cremerius, 1987: 83); Jung reagisce con rabbia, con brutalità all'improvviso sconvolgimento delle sue relazioni: una moglie gelosa (e in analisi con lui) scrive una lettera anonima alla madre di una paziente, che, a sua volta minaccia la sua etica professionale e la credibilità delle affermazioni teoriche . È per lui un vero capovolgimento dell' "estrema dedizione" con cui si era occupato della paziente. Alla madre di Spielrein che lo scongiura di non rovinare la figlia, dopo averla salvata, Jung risponde che in realtà "poteva facilmente abbandonare il ruolo del medico", perché non si sentiva "impegnato non avendo mai preteso un onorario".

rimase costantemente legata. Nel 1923 la Spielrein venne accettata, dopo averne discusso con Freud, nella Società Psicoanalitica Russa, pubblicando in seguito vari articoli su riviste specializzate e, soprattutto, fondando una casa per bambini con la speranza di offrire loro, in comunità, una vita migliore e più serena rispetto a quella delle famiglie di provenienza (l'esperimento richiamava, nello spirito innovativo, quello di Vera Schmidt della "Casa dei bambini"). La sua delusione fu terribile quando, nel 1936, in pieno stalinismo, la psicoanalisi fu messa fuori legge e il suo asilo chiuso. A Sabine non restava altro da fare che tornare a Rostov, sul Don, sua città natale, dove continuò l'attività di insegnamento presso la locale università fino alla sua scomparsa, per mano delle truppe naziste.

La Spielrein, al di là di ogni valutazione interna alla storia del movimento psicoanalitico, ci testimonia, anche come donna, ciò che significa essere un individuo creativo che riesce in un'opera di universalizzazione dell'esperienza personale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bettelheim, B., "Scandalo in famiglia". *Rivista di Psicologia Analitica*, 28, (1989), pp. 86-117.

Bettelheim, B., *Una segreta asimmetria*. In *La Vienna di Freud*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Carotenuto, A., *Diario di una segreta simmetria*, Roma, Astrolabio, 1980.

Cloarec, F., *Séraphine*, Milano, Archinto, 2010.

Cremerius, J., "Sabina Spielrein, una vittima precoce della politica della professione psicoanalitica. Per una preistoria del movimento psicoanalitico". *Materiali per il piacere della psicoanalisi*, XII (1990), 75-94.

Faenza, R., Prendimi l'anima. Come è nato questo film. Appunti di Roberto Faenza. Internet. 20-09-15.
<<http://www.apav.it/mat/tempolibero/cinemaematematica/personaggi/allfilmprendimi/intervista%20faenza.pdf>>

Frame, J., *Un angelo alla mia tavola*, Torino, Einaudi, 1996.

Frame, J., *La luna e altre storie*, Vicenza, Neri Pozza 2010

Frame, J., *Dentro il pozzo*, Milano, TEA 1994

Freud, S., *Il Perturbante*, Sigmund Freud, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Milano, Bollati Boringhieri, 1991.

Mangiarotti, C., *Figure di donna nel cinema di Jane Campion. Una lettura psicoanalitica*, Milano, Franco Angeli, 2002 pp. 124-137.

Mereghetti, P., *Dizionario dei film 2011*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, , 2011.

FILMOGRAFIA

Un angelo alla mia tavola (An angel at my table), 1990, *Regia e Soggetto*: Jane Campion, *Sceneggiatura*: Laura Jones, dall'autobiografia di Janet Frame, *Fotografia*: Stuart Dryburgh, *Musica*: Don MacGlashan, *Montaggio*: Veronica Haussler, *Interpreti principali*: Kerry Fox (Janet adulta), Alexia Keogh (Janet bambina), Karen Fergusson (Janet ragazza), Maryn Sargeson (Frank Sargeson), *Produzione*: New Zealand Film Commission, Television New Zealand, Australian Broadcasting Corporation, Channel 4, *Nazionalità*: Nuova Zelanda.

Séraphine, 2008, *Regia e Soggetto*: Martin Provost, *Sceneggiatura*: Marc Abdelnour e Martin Provost, *Fotografia*: Laurent Brunet, *Musica*: Michael Galasso, *Montaggio*: Ludo Troch, *Interpreti principali*: Yolande Moreau (Séraphine de Senlis), Ulrich Tukur (Wilhelm Uhde), Anne Bennent (Anne Marie Uhde), (Geneviève Mnich), *Produzione*: TS Production, Climax Films, Région Ile-de-France, Centre National de Cinématographie, *Nazionalità*: Francia, Belgio.

Prendimi l'anima, 2002, *Regia e Soggetto*: Roberto Faenza, *Sceneggiatura*: Roberto Faenza, Gianni Arduini, Alessandro DeFilippi, Elda Ferri, Hugh Fleetwood, Giampiero Rigosi, *Fotografia*: Maurizio Clavesi, *Musica*: Andrea Guerra, *Montaggio*: Massimo Fiocchi, *Interpreti principali*: Emilia Fox (Sabina Spielrein), Iain Glen (Carl Gustav Jung), Craig Ferguson (Richard Fraser), Caroline Ducey (Marie Franquin), Jane Alexander (Emma Jung), *Produzione*: Jean Vigo Italia, Les Films du Centaure, Cowboy Films, *Nazionalità*: Italia, Francia, Regno Unito.