

Rossana Domizi

*Quando il mito edipico comincia a vacillare:
le strutture familiari nel cinema contemporaneo*

Il presupposto teorico che ha definito il mio ragionamento sulla rintracciabilità di forme mitiche nel cinema americano è il «carattere imperativo e interpellatorio»¹ che Roland Barthes riconosce al mito, inteso come struttura discorsiva che riflette e significa la società contemporanea. Rimanendo sulla linea interrogativa barthesiana, il mio caso di studio pone come centrali le strutture parentali contemporanee con l'intento di indagare in che modo il «lettore di oggi riceve il mito d'Edipo», se esso, nelle sue implicazioni psicoanalitiche freudiane, «risponde agli interessi della società contemporanea» e, infine, qual è il rapporto tra i suoi «limiti storici» e l'«appropriatezza del suo concetto»² nel momento in cui ci si allontana da una sua lettura letterale.

All'interno di questo principio di reciprocità tra la narrazione mitica e la sua dimensione interpretativa ho individuato quattro livelli di analisi che, per come implicano la formazione del soggetto in relazione alle figure genitoriali, sono tra loro in una linea di progressione teorica che mi auguro possa favorire l'ipotesi di una formulazione discorsiva più conforme e pertinente alle strutture parentali contemporanee. Quest'ultime trovano, infatti, una pluralità di configurazioni che si inscrivono tanto nella realtà sociale quanto nelle forme narrative e rappresentative cinematografiche più recenti. Non penso solo a *Far From Heaven* (*Lontano dal paradiso*, Todd Haynes, 2002), che sarà il caso di studio attraverso cui vaglieremo il nostro corpus teorico, ma anche a film come *Stepmom* (*Nemiche amiche*, Chris Columbus, 1998) *Erin Brockovich* (*Erin Brockovich – Forte come*

¹ R. BARTHES, *Mythologies*, trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 205.

² I limiti storici e l'appropriatezza dei contenuti mitici sono i termini posti da Barthes nell'analisi della ricezione del mito da parte del lettore contemporaneo e quindi i parametri in cui esso può, con i dovuti riadattamenti interpretativi, significare la società cui l'individuo appartiene. Cfr. *Ivi*.

la verità, Steven Soderbergh, 2000), *Father and Son* (Hirokazu Koreeda, 2014) e *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) solo per fare qualche esempio³.

In una prima fase discuterò e problematizzerò l'articolazione e la pretesa universalità del complesso edipico di Freud che, poiché sottende un processo di significazione univoca dell'Edipo di Sofocle, si rivela inadatto a tradurre l'eterogeneità delle strutture parentali, sia da una prospettiva diacronica che sincronica. Il secondo livello di analisi è stato individuato nel Simbolico lacaniano, il cui valore interpretativo aggiunto, rispetto al precedente modello freudiano, è quello di superare la triangolazione familiare, biologicamente data, risolvendola su un piano linguistico-sociale, simbolico, appunto. Il limite del Simbolico è, però, tutto interno alla pretesa di articolarsi comunque su una struttura parentale che si attesta su criteri eterosessuali ed eteronormativi, ignorando ed escludendo quelle dimensioni familiari che non rispondono a questo requisito di base. A tal proposito si è reso necessario integrare e allargare il mio campo di indagine sia alla lettura ideologica con cui Elizabeth Cowie reinterpreta le questioni di dominio e subordinazione nelle relazioni di *gender*, sia al concetto di intellegibilità del desiderio di cui ci informa Judith Butler. Attraverso la congiunzione teorica di queste due proposte autoriali auspico di poter ridefinire lo *status* di 'soggetto desiderante' e di poter scardinare la prevedibilità normativa dei rapporti di coppia e dei rapporti genitori-figli. Destituendo il valore assolutizzante della struttura genitoriale eterosessuale mi propongo, quindi, di riposizionare il soggetto all'interno di dinamiche familiari diversificate (monoparentali, allargate, omogenitoriali) con l'obiettivo di capire cosa «permane dell'Edipo»⁴, e come va ricollocato e ricontestualizzato alla luce di una possibile reversibilità e sostituibilità di ruoli e posizioni tra la funzione paterna e quella materna. Questi assunti iniziali saranno sostanziati dall'analisi di *Far From Heaven*, un film americano in cui le traiettorie edipiche previste da Freud sono compromesse, anzi scardinate dalla 'rassicurante', per quanto coercitiva, linearità normativa. Eppure, è proprio nella praticabilità di questa evasione, o meglio, inversione che le varie soggettività possono tornare ad auspicare la loro 'pienezza' in nome di una desiderabilità reciproca, circolante e, finalmente, vivibile ma soprattutto al di là di ogni prescrizione ideologicamente legiferata.

³ Sono esempi filmici che decostruiscono e problematizzano l'univocità del complesso edipico consegnandoci un panorama eterogeneo della famiglia contemporanea: dalla famiglia allargata tematizzata da *Stepmom*, alla monogenitorialità affrontata in *Erin Brockovich* o da *Boyhood*, al passaggio dalla figura paterna biologica a quella simbolica suggeritoci da *Father and Son*.

⁴ Cfr. E.A. NICOLINI, *Famiglie e postmodernità: quel che permane dell'Edipo*, «Notes di psicoanalisi – Trasformazioni sociali e forme della psicopatologia», n. 0, 2012.

1. *La dimensione eteronormativa del complesso edipico*

L'aspetto opinabile del complesso edipico è che rimane ancorato ad un'unica ed esclusiva ipotesi di formazione del soggetto (normativo e/o invertito)⁵ che si attesta su una struttura monotipica della famiglia nucleare borghese in cui si specificano precise dinamiche relazionali tra genitori e figli, le quali traducono in modo letterale l'impianto narrativo del mito di riferimento. Freud, infatti, procede ad un'applicazione generalizzata ed estesa del triangolo mitico Edipo-Laio-Giocasta al fine di spiegare i processi di costituzione del soggetto 'normalmente' inscritto all'interno di predisposte dinamiche di desiderio e di identificazione. La scelta 'corretta' dell'oggetto del desiderio e i 'giusti' processi di identificazione sono, infatti, le determinanti utilizzate per tracciare una precisa traiettoria del soggetto che si configura, rispettivamente, in termini di posizione attiva maschile e passiva femminile. Queste teorizzazioni assumono una forma discorsiva molto precisa ne *L'Interpretazione dei sogni* (1899) in cui Freud afferma:

Forse a tutti noi era dato in sorte di rivolgere il primo impulso sessuale alla madre, il primo odio e il primo desiderio di violenza contro il padre: i nostri sogni ce ne danno la convinzione. Il re Edipo, che ha ucciso suo padre Laio e sposato sua madre Giocasta, è soltanto l'appagamento di un desiderio della nostra infanzia. [...] Portando alla luce nella sua analisi la colpa di Edipo, il poeta ci costringe a prender conoscenza del nostro intimo, nel quale gli impulsi, anche se repressi, sono pur sempre presenti⁶.

Da questo estratto emerge come Freud rinvii *stricto sensu* al mito sofocleo per formalizzare il complesso di Edipo: per quanto, infatti, alla fine della sua corretta traiettoria edipica il bambino accetti di identificarsi con il padre per aggirare la minaccia di castrazione (che pone come centrale proprio l'imgo paterna), nelle fasi iniziali l'autore applica letteralmente lo schema mitico alla formazione psichica del soggetto infantile. In questo scenario primordiale familiare l'imgo materna rappresenta, quindi, l'oggetto

⁵ Con il termine 'invertito' Freud definisce gli omosessuali all'interno di una categoria patologica in cui il soggetto è caratterizzato da una deviazione dall'oggetto sessuale 'normalmente' dato. Per ulteriori approfondimenti si veda S. FREUD, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1905, trad. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 17-55.

⁶ ID., *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1900, trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1973, pp. 248-249.

d'amore e di desiderio del bambino, mentre quella paterna è il luogo su cui vengono proiettati sentimenti di ostilità e rivalità.

2. *La variabilità del rapporto tra il complesso nucleare familiare e le forze sociali agenti individuato da Malinowski*

È proprio da questa letteralità che vorrei allontanarmi per riattualizzare, e laddove necessario invalidare, il discorso freudiano per ricondurlo e rinquadrarlo all'interno di una dimensione contemporanea, ma non solo. Dico 'non solo' perché già Malinowski in *Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi*, aveva provato a confutare l'integrità, la solidità e la coerenza del complesso edipico. La prima nota interessante dello studio di Malinowski è lo scivolamento dall'oggetto «società patriarcale», rigidamente inscritta nell'analisi freudiana, ad un'analisi che invece iscrive la società matrilineare trobriandese. Questo scarto differenziale suggerisce quella che lo stesso Malinowski definisce la «differenza tra gli attori»⁷ che assumono importanza nel panorama familiare trobriandese in termini di funzioni, ruoli e rilevanza relazionale. Non abbiamo più, infatti, la tradizionale triangolazione freudiana madre-padre-figlio ma una sua variazione interessante in cui la figura paterna e quella materna rimangono marginali nella formazione dell'individuo. Nello specifico trobriandese la figura e la funzione autoritaria, che in età infantile garantiscono al soggetto il suo ingresso nel simbolico, sono svincolate dall'imgo paterna e trasferite sullo zio materno verso cui il nipote nutre quei sentimenti di ostilità e rivalità che, nell'edipo freudiano, si configurano nel rapporto padre-figlio. Questa deviazione dal padre biologico allo zio materno ha una sua specificità socio-culturale se si considera che lo zio non ha nessun rapporto di natura sessuale con la madre del bambino. Un'altra divergenza strutturale considerevole concerne la dimensione incestuosa vietata dalla morale sessuale trobriandese in cui l'oggetto proibito che si sostituisce alla «madre edipica» è la sorella, la quale trova la sua ragion d'essere in un mito trobriandese che narra di un incesto tra fratello e sorella⁸.

⁷ B. MALINOWSKI, *Sex and Repression in Savage Society*, Routledge, London 1927, trad. it. *Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 99.

⁸ Per quanto concerne la proibizione dell'incesto, Lévi-Strauss si esprime in termini di dinamiche contraddittorie per cui, da una parte, la costanza con cui una data organizzazione sociale prevede e ammonisce l'incesto ha un carattere universale che è annoverabile all'ordine della natura, dall'altra, la variabilità dei termini implicati nelle dinamiche incestuose sono riconducibili all'ordine della cultura, o meglio a degli specifici timori e

Il valore intuitivo e dimostrativo dell'indagine antropologica di Malinowski si sdoppia sui seguenti livelli. Il primo merito teorico è individuabile nella formulazione di correlazioni specifiche e distinte tra una certa tipologia societaria e il suo specifico complesso nucleare. Il complesso nucleare familiare è, quindi, una determinazione delle forze sociali agenti. Questo significa che, poiché l'impianto socio-culturale ha una dimensione variabile, a nessuna struttura familiare si può conferire un valore universale. Il secondo aspetto interessante dell'analisi di Malinowski è che, nello spostamento dalla figura del padre biologico allo zio materno, ci permette di introdurre il padre simbolico e quindi di fare luce sull'impianto teorico lacaniano.

3. *Il passaggio lacaniano dal padre biologico al padre simbolico*

Se per Freud il complesso edipico è un crocevia tra gli istinti naturali e le istanze culturali che servono da monito all'impulso incestuoso, per Lacan invece la dinamica edipica è indotta dalla famiglia che è la prima e più immediata istituzione socio-culturale agente sulla formazione psichica del bambino. Davide Tarizzo parla a tal proposito di un rovesciamento lacaniano dell'ottica freudiana. In effetti, secondo Lacan non è la natura ma «l'imperativo paterno e familiare che riaccende nel bambino l'angoscia di un contatto fusionale con la madre»⁹. Se il rapporto padre-figlio all'inizio si nutre di una conflittualità inevitabile, che affonda le sue radici nella comune pretesa del possesso del corpo materno, diversamente, nel momento in cui il bambino accetta di identificarsi con l'immagine paterna, partecipa ai dettami dell'intera cultura patriarcale che iscrive il divieto dell'incesto. È questa la ragione per cui Lacan sostiene che l'identificazione è un processo simbolico in cui il soggetto oscilla tra il desiderio per la madre e la rinuncia del corpo materno stesso. In questa oscillazione Tarizzo individua «lo stallo dell'identificazione umana. E l'Edipo è in questo senso un 'mito' utilizzato dalla psicoanalisi per spiegare certi processi individuali, ma è anche un mito sociale cui l'uomo ricorre per narrarsi la propria storia»¹⁰.

successive soluzioni trovate dalla società in oggetto. L'autore a tal proposito afferma: «La proibizione dell'incesto possiede tanto l'universalità delle tendenze e degli istinti, quanto il carattere coercitivo delle leggi e delle istituzioni». Si veda per maggiori approfondimenti C. LÉVI-STRAUSS, *Les structure elementaires de la parenté*, Presses universitaires de France, Paris 1949, trad. it. *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano 2010.

⁹ D. TARIZZO, *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

L'Edipo in sostanza deve assolvere a una funzione normativizzante del soggetto nell'ambito di un'ottica eterosessuale in cui il soggetto maschile e il soggetto femminile devono rimanere separati, sia nei loro processi di formazione individuale, sia nelle loro posizionalità socio-culturali.

4. *La nozione di fantasia di Cowie per una ridefinizione dei rapporti di gender*

Quali sono, quindi, i limiti della struttura lacanianiana? Sono sicuramente quelli di proporre l'articolazione del soggetto 'normativo' sempre e comunque all'interno di una struttura eterosessuale che distingue il maschile e il femminile, con l'inevitabile trionfo del primo sul secondo. Questa separazione tra il soggetto 'pieno'/attivo maschile¹¹ e l'altro mancante/passivo femminile è recuperata da Elizabeth Cowie per confutare e, quindi, riformulare il simbolico laciano attraverso lo svelamento, e la successiva decostruzione, del criterio che interpreta il concetto di alterità, non nell'accezione neutrale di diversità o eterogeneità, ma di 'differenza', una nozione dal chiaro valore ideologico. Nel riconoscimento di una supposta differenza si istituisce e si istituzionalizza la spaccatura tra due termini dati, in cui il secondo termine è definito per sottrazione muovendo dal primo, riconosciuto come dominante. Cowie, nel nostro caso specifico, dimostra come l'alterità femminile, sotto il segno della negazione, sia una soluzione sociale e ideologica sostenuta dalla società patriarcale dominante che, facendo leva sulla differenza sessuale biologicamente data, garantisce e permette al soggetto maschile di sorvolare sulla sua soggettività desiderante, ovvero mancante, e di istituire *ex novo* il suo desiderio in termini di pienezza¹².

Nei vari contesti sociali dati (di *gender*, di classe e di razza), l'individuazione dell'altro simbolico serve a costruire una struttura relazionale differenziale tra due soggetti diversamente posizionati in cui il luogo occupato dall'altro è sempre marcato dal segno meno. L'altro è il *topos* del taglio in cui il soggetto, in posizione dominante, negozia la possibilità (impossibile) di una soggettività piena a discapito dell'altro. Proprio per questo l'autrice

¹¹ Il soggetto pieno è solo una soluzione ideologica proposta dalla società patriarcale dominante al fine di giustificare il dominio del maschile sul femminile. In senso laciano però il soggetto non è mai dato nella sua pienezza. A tal proposito rinvio a J. LACAN, *Seminaire, tome 4: La Relation d'objet (1956-57)*, Seuil, Paris 1994, trad. it. *Il seminario. Libro IV- La relazione oggettuale 1956-57*, Einaudi, Torino 2007.

¹² Per maggiori approfondimenti si veda E. COWIE, *Fantasia*, in EAD., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

assume una posizione di rottura, rispetto a precedenti teorie femministe¹³, attraverso cui nega il principio di specularità tra la fantasia costruita socialmente e la fantasia psichica. In altre parole, se la fantasia socio-culturale di dominio patriarcale rappresenta la donna come ‘mancante’ o ‘castrata’ essa deve essere aggirata, contrastata e combattuta in quanto pura istanza culturale e non più accettata, ammessa e giustificata come un’immagine speculare di derivazione psichica. L’elemento della mancanza è una condizione strutturale ed esistenziale del soggetto senza distinzioni di *gender*¹⁴.

In questa prospettiva, se la mancanza definisce il soggetto ne consegue che: le questioni di dominio e subordinazione tra maschile e femminile sono costrette ad arretrare in quanto invenzioni ideologiche prive di fondamento ontologico; inoltre, poiché l’esperienza della mancanza mette costantemente in discussione la soggettività e la sua posizionalità, non è più possibile ipotizzare programmaticamente alcun tipo di fissità di ruoli né istituire preventivamente una simbolizzazione definitiva tra i *gender*.

5. *L’intelligibilità del desiderio di Judith Butler*

Quanto detto finora si pone in relazione dialogica con il concetto di «intelligibilità del desiderio» di Judith Butler attraverso cui l’autrice suggerisce un ulteriore avanzamento teorico. Butler, infatti, non discute solo la reversibilità delle posizioni di *gender*, né scardina solamente il principio dell’esogamia eterosessuale, ma contesta proprio il modo di pensare il/*al gender* avanzando la proposta di una sua disfatta. Il *gender* è così svincolato da qualsiasi paradigma psicoanalitico e socio-culturale e iscritto in uno scenario più ampio che risponde ai principi della performatività e della mobilità sociale. Ci si affranca, quindi, da «le morfologie ideali e le norme corporee restrittive»¹⁵, in cui la visibilità e i processi rappresentativi di un

¹³ A tal proposito rinvio a V. PRAVADELLI, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in *Metodologie di analisi del film*, a cura di P. Bertetto, Laterza, Roma-Bari 2007.

¹⁴ Il ricorso alla nozione di fantasia nasce da una precedente riflessione in cui il paradigma di Cowie mi ha permesso di discutere l’univocità della coppia eteronormativa e di aprirmi alla considerazione di rapporti omoaffettivi, attraverso l’analisi di due film di Wong Kar Wai, *Happy Together* (1997) e *In the Mood for Love* (2000). Cfr. R. DOMIZI, *Il soggetto mancante tra lo sguardo dell’Altro e il desiderio sospeso*, «Imago. Studi di cinema e media» n. 5, 2012, *La configurazione del soggetto nel cinema*, a cura di P. Bertetto e G. Fanara, pp. 155-164.

¹⁵ J. BUTLER, *Undoing Gender*, Routledge, London-New York 2004, trad. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006, p. 28.

corpo sono derivazioni e implicazioni culturali, e si smaschera il ricorso ideologico alla psicoanalisi «spesso usata per rafforzare la nozione di una differenza sessuale primaria come nucleo della vita psichica individuale»¹⁶. Questa eterosessualità normativizzata, questo binarismo obbligato del maschile e del femminile, legiferato dal Nome del Padre, per Butler preclude le potenzialità del soggetto desiderante e respinge la molteplicità imprevedibile delle dinamiche di desiderio.

Butler, quindi, mette in discussione l'impostazione lacaniana perché, se a livello teorico promuove una distinzione tra il padre simbolico e il padre sociale, su un livello effettivo si rimane comunque imbrigliati in una trama culturale intessuta di una normatività totalizzante. Le configurazioni molteplici della paternità sociale vengono, infatti, riassorbite nel blocco monolitico della struttura simbolica non ammettendo nessun assetto familiare diverso da quello edipico. Una delle conseguenze del simbolico è proprio il misconoscimento delle forme omogenitoriali, di quelle monoparentali o delle configurazioni familiari allargate in cui «il ruolo del simbolico [dovrebbe essere] scomposto e riarticolato secondo nuove formazioni sociali»¹⁷. Il tabù dell'incesto, quindi, intende far assurgere a norma l'intelligibilità simbolica e culturale del soggetto eterosessuale, relegando il soggetto omosessuale alla sola forma negativa della devianza. Ovviamente quella di Butler si profila come la dichiarazione di una guerra duplice che sfida sia la tradizione psicoanalitica freudiano-lacaniana sia la dimensione antropologica delineata da Lévi-Strauss, ovvero due assi portanti del pensiero occidentale che hanno strutturato e congelato il modello sociale nel binomio esogamico-eteronormativo che si fonda su una lettura unilaterale del complesso edipico che è alla base delle 'ragioni' della società patriarcale.

6. *Desiderio 'rivoluzionario' e sguardo introspettivo: Far From Heaven*

Far From Heaven, un film di Todd Haynes del 2002, risponde pienamente ai nostri intenti analitici e dimostrativi poiché si destreggia su diversi gradi di vivibilità e mobilità del soggetto e di imprevedibilità e non programmabilità del desiderio.

Todd Haynes stratifica magistralmente le dinamiche del desiderio e moltiplica gli scenari della fantasia non risolvendo, o meglio non problematizzando, solo il *gender* (attraverso una sua sofisticata disfatta) ma

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

scardinando anche l'impermeabilità delle classi sociali e della razza che, così intrecciate e imbricate, attraversano l'impalcatura discorsiva socio-culturale dell'America degli anni '50, ma anche della nostra società contemporanea. Mentre, però, per quanto concerne i personaggi principali, la narrazione filmica ammette configurazioni 'altre' del desiderio, attraverso i personaggi secondari, la fantasia e il desiderio si riaffermano su un livello socialmente condiviso e si riappropriano di un valore ideologico e culturale che continua a difendere una certa dicotomia tra classi, razza e *gender*.

All'inizio del film abbiamo la (rap)presentazione di una famiglia borghese impeccabile nell'equilibrio della sua composizione: madre, padre, figlio e figlia sono tutti e quattro perfettamente e lacanianamente 'simbolizzati' nelle loro competenze, funzioni, ruoli e posizioni, lasciando intuire la rintracciabilità di una continuità normativa, per distinzione di *gender*, tra genitori e figli. Se il figlio, in piena formazione del sé, cerca le attenzioni e le approvazioni del padre, il rapporto di una 'corretta' identificazione della bambina con la madre è costruito, all'inizio del film, attraverso il ricorso al dispositivo dello specchio (che ha un valore sia psicoanalitico – si pensi alla fase dello specchio di Lacan – sia cinematografico). In questa sequenza abbiamo la signora Whitaker (Julianne Moore) in campo, ripresa di spalle mentre si trucca, ma allo stesso tempo lo schermo-specchio ci restituisce la sua immagine frontale e, simultaneamente, quella della figlia che altrimenti rimarrebbe fuori campo. L'aspetto interessante è insito nello sguardo della bambina che, di fronte allo specchio, non guarda la sua immagine riflessa ma quella della madre¹⁸, per lei così bella e a cui spera somiglierà quando sarà una donna. Tutto sembra perfettamente equilibrato e incardinato.

Ad un certo punto però le aspettative spettatoriali iniziali vengono tradite: i due genitori mostrano l'altro aspetto della 'pienezza del soggetto', ovvero quello della mancanza, in cui il desiderio smette di avere un'articolazione definitiva, bloccata e statica e torna ad essere «ininterrottamente circolante da rappresentazione in rappresentazione»¹⁹ proclamando soggettività finali diverse da quelle iniziali ma, non per questo, meno adeguate ai loro ruoli sociali, sentimentali e genitoriali.

¹⁸ Lo schermo-specchio ci permette di rinviare alle teorie cinematografiche sull'identificazione secondaria. Si veda C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, UGE, Paris 1977, trad. it. *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2006.

¹⁹ S. FLITTERMAN-LEWIS, *Psicoanalisi del cinema*, in R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *Semiologia del cinema*, Bompiani, Milano 1999, p. 169.

Le scelte stilistico-narrative partecipano, inscrivono e ‘riflettono’ (su) i personaggi e (sul)le loro traiettorie soggettive inserendoli negli spazi che essi vivono e occupano. All’inizio la resa degli spazi, sia domestici che pubblici, è plasmata da un’illuminazione chiara e diffusa che racconta una felicità certa e limpida ma anche ordinaria, sistematica e a-problematica. Diversamente, gli spazi urbani percorsi da Dennis Quaid sono girati in notturno, e l’assenza di luce lascia trapelare la segretezza di un mondo proibito che continua ad esercitare il suo fascino sul signor Whitaker che appare, allo stesso tempo, coinvolto e sconvolto, complice e ‘colpevole’. Allo stesso modo, dopo che la signora Whitaker avrà sorpreso suo marito in una relazione amorosa omosessuale, la crisi coniugale e le successive difficoltà dei dialoghi saranno sottolineate da una topografia domestica più angusta, molto buia, che lascia ai personaggi la possibilità di nascondersi agli occhi dello spettatore per affrontare in privato le varie ‘ammissioni di colpa’. La macchina da presa rimane lontana quasi a voler sottolineare la solitudine dei personaggi, i loro momenti di angoscia, di disperazione, di crisi, di dialogo forzato. Questa oscurità visibile degli ambienti che interpreta l’oscurità invisibile degli stati d’animo dei personaggi sarà inoltre palesata dalla signora Whitaker quando in un dialogo confidenziale con una sua amica affermerà: «Le nostre vite soffocate dal buio».

È attraverso questo cambio repentino nello stile e nella narrazione che Haynes costruisce l’imprevedibilità del desiderio. I due protagonisti, i coniugi Whitaker, diventano la rappresentazione perfetta di una soggettività problematica, vacillante ed eternamente sospesa. In modo specifico, Frank si lascerà andare ad una relazione omosessuale, aprendo un primo taglio nel tessuto dell’eteronormatività mentre Cathy vorrebbe – senza però riuscirci, ma lasciando comunque intendere uno spostamento del suo desiderio – farsi trasportare da una nuova dimensione affettiva con il suo giardiniere Raymond (Dennis Haysbert). Si tratta di un uomo di colore che, all’interno della narrazione filmica, apre un ulteriore taglio, assumendo su di sé il discorso dell’alterità, declinata come differenza, in un modo duplice: sia rispetto al suo status sociale, inferiore all’*upper-class* cui appartiene Cathy, sia rispetto al discorso sulla razza. I due coniugi provano ad aggirare i loro desideri ma alla fine non ci riescono. In un viaggio riparatore a Miami la signora e il signor Whitaker sperano di ritrovarsi nei loro sentimenti iniziali. Nonostante a livello macro la narrazione lasci sperare ad una rinnovata complicità coniugale attraverso la costruzione di situazioni in cui i due vivono con molta serenità la presenza dell’altro, a livello micro, è lo sguardo desiderante dei personaggi a tradire il tentativo di ripristinare la coppia iniziale e a veicolare i desideri repressi e taciuti

di entrambi. In modo particolare, in una sequenza girata nella piscina dell'Hotel, la prossimità fisica dei due coniugi esalta la loro distanza emotiva e sentimentale: entrambi guardano nella stessa direzione e, pur vedendo lo stesso scenario, ognuno proietta i propri desideri e i propri sentimenti. Lui, al di là della piscina vede, anzi cerca, un ragazzo più giovane da cui si sente fortemente attratto; lei, in quella stessa piscina, vive l'ingiustizia dell'allontanamento di un bimbo nero e ritorna con la mente al suo Raymond.

Facendo un'analisi retrospettiva del film, se all'inizio i personaggi di Moore e Quaid sono solo in potenza ciò che si definiranno alla fine, ciononostante nessun loro desiderio, latente in una prima fase e manifesto nella seconda, ha mai inficiato il loro ruolo genitoriale. Al contrario, si potrebbe affermare che finché Moore e Quaid rimangono imprigionati all'interno dello schema sociale culturalmente dato sono così concentrati sul loro mondo adulto e borghese che si interessano molto poco a quello dei loro figli. Frank per quasi tutto il film è caratterizzato da uno «sguardo introspettivo»²⁰ che veicola il suo intimo malessere e la sua inadeguatezza verso il mondo sociale a cui è costretto. Egli appare distratto e disinteressato al mondo circostante, dal quale sceglie spesso di isolarsi per vivere, in segreto, la sua realtà affettiva e sentimentale. Solo quando avrà raggiunto una sua serenità interiore e una sua dimensione affettiva appagante guarderà al di là di se stesso e sarà in grado di riservare le giuste attenzioni ai suoi figli. Ugualmente Cathy, una volta spogliatisi dell'immagine della donna borghese a cui è sostanzialmente vietato rapportarsi in modo libero con la *lower-class* del suo giardiniere, sembra più capace di aprirsi ad un'idea di maternità più umana, meno rigida. Ad un certo punto si mostra anche disposta, ma poi non è una prospettiva che le sarà concessa, ad allargare la sua famiglia, oltre che a Raymond, a sua figlia Sarah. E a proposito del rapporto che il giardiniere ha con sua figlia, anche in questo, il film ci permette di decostruire la validità universale del modello della famiglia eterosessuale perché l'unica figura genitoriale veramente impeccabile, dall'inizio alla fine del film, è quella di Raymond che, solo insieme alla figlia, ci permette di difendere il valore della famiglia monoparentale, grazie alla sua presenza costante, rassicurante e protettiva. Lui

²⁰ Veronica Pravadelli definisce lo sguardo introspettivo «l'atto tramite cui un personaggio, ripreso nei pressi della finestra, guarda nel vuoto o è assorto a pensare (...): si tratta di una configurazione che segnala la perdita del potere conoscitivo della vista e dell'emergenza del pensiero» in V. PRAVADELLI, *Eccesso, spettacolo, sensazione. Sul melodramma e Come le foglie al vento*, in *Nel corpo del film. Percorsi dentro e oltre l'analisi del testo*, a cura di G. Carluccio e F. Villa, Carocci, Roma 2006, p. 166.

rinuncia ai suoi desideri di uomo mentre enuncia i suoi desideri di padre che sono quelli di poter dare a sua figlia quello che a lui è stato negato: «L'importante ora, più di ogni altra cosa, è quello che è giusto per Sarah».

A questo punto della nostra analisi, soffermandoci sul rapporto di Raymond con sua figlia, si impone un'ultima riflessione. Ad oggi, infatti, pur ammettendo per via ipotetica l'assolutezza della famiglia eteronormativa, le traiettorie edipiche ipotizzate da Freud non sono le uniche plausibili. In *Famiglie e postmodernità: quel che permene dell'Edipo*, Angela Elvira Nicolini, partendo dal concetto di trans-storicità del legame familiare di Derrida, arriva a confutare il modello edipico, argomentandone l'insufficienza e l'inadeguatezza guardando anche, ma non solo, alla famiglia monoparentale. Un ragionamento, quello di Nicolini, che infittisce la nostra analisi di *Far From Heaven* permettendoci di rinviare a Raymond come ulteriore figura genitoriale fuori dagli schemi del famiglia nucleare borghese.

Nicolini compie una vera e propria inversione teorica ragionando per assurdo. Mantenendo, almeno in una prima fase della sua analisi, la struttura familiare eteronormativa come una costante assoluta, riesce a fare emergere le variabili possibili all'interno della coppia eterosessuale stessa in cui la vita psichica del soggetto è dimostrata in assetti familiari che eccedono la regola e la normatività. L'autrice, quindi, passa in rassegna la pluralità delle configurazioni familiari odierne partendo proprio dal modo diverso in cui si declinano già solo le famiglie eterosessuali che diventano morfologicamente più flessibili e dinamiche, per quanto interne all'ipotesi edipica stessa. La sua dissertazione dimostra, infatti, come nella società contemporanea si possa ravvisare il passaggio dalla famiglia tradizionale, in cui le figure genitoriali sono disposte su un'asse verticale e gerarchico, alla famiglia attuale che, in nome di una reversibilità tra la funzione paterna e quella materna, si organizza orizzontalmente favorendo «posizioni reciproche più paritetiche»²¹ all'interno della coppia genitoriale. Per tutte queste ragioni ad oggi si rende necessario valutare i margini di applicabilità e praticabilità dell'edipo freudiano al fine di destituirne la validità universale che gli è stata accordata dalla società patriarcale dominante che non rende conto delle famiglie monoparentali, allargate e omogenitoriali. A questi livelli di analisi plurimi sembra rispondere *Far From Heaven* che ha il grande merito di appagare desideri molteplici allineandosi a soggetti desideranti diversi. Attraverso il dominio dell'immagine, la spettacolarità della rappresentazione e una profondità tematico-narrativa, il film intrattiene un pubblico eterogeneo e arresta uno sguardo spettatoriale declinato sia

²¹ NICOLINI, *Famiglie e postmodernità*, cit., p. 144.

al maschile che al femminile, sia in modo eterosessuale che omosessuale. A questa struttura discorsiva già stratificata possiamo aggiungere il tema della famiglia monoparentale, che è una delle ipotesi discusse da Nicolini, e che è raddoppiato nella sua portata 'rivoluzionaria' in quanto allo stesso tempo iscrive anche il tema razziale. La personalità straordinaria di Raymond si risolve quindi su un doppio livello: sia a livello personale, come padre destinato a crescere da solo sua figlia Sarah, sia a livello sociale, come uomo di colore che quotidianamente deve sfidare i pregiudizi razziali della società a cui appartiene e in cui la stessa società lo vorrebbe relegare. C'è quindi una rappresentazione performativa del soggetto che si concretizza in una rete socio-culturale complessa che rievoca l'idea di fondo di Butler il cui intento è proprio quello di confutare le norme di intellegibilità legiferate, disciplinate e avallate dal contesto socio-culturale dominante. Le teorie di Butler e il film di Haynes, quindi, sembrano trovare un punto di convergenza nel tentativo di sradicare le questioni di *gender* (ma anche di classe e di razza) da un terreno culturale poco fertile in cui le dinamiche relazionali si irrigidiscono in logiche limitate e restrittive, al fine di allargare le possibilità di visibilità politica e vivibilità sociale e soggettiva. In questi termini di circolarità del desiderio anche il soggetto spettatoriale (sociale o cinematografico) sarà libero di muoversi in identificazioni multiple e potrà occupare la sua, o le sue posizioni, in modo alternato: tutto questo accresce l'intellegibilità del film (e della società), libera la possibilità del soggetto di desiderare ma, soprattutto, ci racconta un Edipo diverso.

