

## **Mostri, spiriti, soldati ed il potere dell'immaginazione**

### **Una lettura psicoanalitica su “Lo spirito dell'alveare (El espíritu de la colmena) di Victor Erice**

*Andrea Sabbadini*

#### **Abstract**

Il mio articolo su *Lo spirito dell'alveare* (1973) di Victor Erice considera le fantasie ambivalenti di due bambine spagnole, eccitate dalla proiezione nel municipio del loro villaggio del film *Frankenstein*. Propongo un'interpretazione di tali fantasie nel contesto dello sviluppo psicologico di quelle bambine, del loro rapporto con genitori emotivamente distanti, e del periodo storico post-Guerra Civile in cui la storia si svolge.

**Parole chiave:** Infanzia, *Frankenstein*, Guerra Civile Spagnola, mostri, fantasmi.

La storia del cinema ha in ogni epoca prodotto film sui bambini, che non sono sempre film per bambini. Lasciando da parte l'ampio contributo dato da Hollywood a questo genere cinematografico, una mia lista idiosincratca di pellicole europee sull'infanzia a cui sono maggiormente affezionato comprende “*Germania, anno zero*” (1947) di Rossellini su un bambino che tenta disperatamente di sopravvivere in una città distrutta dalla guerra; “*Los olvidados*” (1950) di Buñuel sulla tragedia dei ragazzi “dimenticati” nei quartieri poveri di Città del Messico; “*Bellissima*” (1951) di Visconti, su una madre ossessionata dal desiderio che la sua bambina sia scelta per una parte in un film; “*Kes*” (1969) di Loach sul rapporto di un bambino solitario con un uccello da preda; “*Cría Cuervos*” (1976) di Saura su una bambina che si convince di aver avvelenato il padre; “*Cinema Paradiso*” (1988), del regista Tornatore, sulla passione di un ragazzo per il cinema; “*Ponette*” (1996) di Doillon su una bambina di quattro anni in lutto per la morte della mamma. Ho lasciato per ultimo il film di cui scriverò: “*Lo spirito dell'alveare*” [*El espíritu de la colmena*], giustamente descritto da un critico come “un film allegorico su innocenza, illusione e isolamento, fatto di indimenticabili immagini poetiche”.

Scritto e diretto da Victor Erice nel 1973, alla sua uscita *Lo spirito dell'alveare* fu considerato in tutto il mondo come un capolavoro e vinse diversi premi importanti.

L'influenza indiretta di un approccio psicoanalitico sul lavoro cinematografico di Erice è resa esplicita dal regista stesso che, a proposito di questo film, ha affermato:

“Credo nelle esperienze e nei sentimenti meno coscienti (in altre parole, nell'inconscio e nel subconscio) che ci si accumulano nella mente senza che ne siamo consapevoli. Il problema, nell'arte, non è tanto di avere idee quanto del modo in cui esprimerle e dar loro corpo e vita”.

Victor Erice<sup>1</sup> nasce nel 1940 in un villaggio nella regione spagnola settentrionale della Biscaglia. Studia legge, scienze politiche ed economia all'Università di Madrid, e regia alla Escuela Oficial de Cinematografía. Scrive recensioni di film per la rivista *Nuestro Cine* e dirige alcuni cortometraggi, prima de *Lo spirito dell'alveare*, il suo primo lungometraggio. Dopo un'interruzione di nove anni, Erice scrive e dirige il suo secondo film, “Il sud” (1982), basato su una storia di Adelaida Garcia Morales; anche se rimasto incompiuto per ragioni finanziarie, fu comunque un successo sia di critica che di pubblico. Dopo un altro lungo silenzio esce il suo terzo film, “Il sole della mela cotogna” (1992), un documentario sul pittore Antonio López García, che vince due premi importanti al festival di Cannes. Infine, nel 2002 Erice dirige “Lifeline”, stupendo cortometraggio in bianco e nero sul problema del tempo, incluso nella raccolta *Ten Minutes Older: The Trumpet*.

Da sempre noi esseri umani abbiamo cercato di gestire le ansie derivanti dai nostri limiti (fisici, emotivi, mentali e d'ogni altro genere) con l'immaginarci l'esistenza di altri mondi in cui tali limitazioni siano negate o superate magicamente. La nostra impotenza sarà così trasformata in onnipotenza, in onniscienza la nostra ignoranza, la mortalità in vita eterna, l'infelicità su questa terra in beatitudine nell'aldilà...

Le teorie psicoanalitiche dello sviluppo ci insegnano che le origini di tali grandiose fantasie si possono ricondurre al narcisismo infantile primario ed alla convinzione dei neonati che il seno materno (inteso in senso sia concreto che metaforico) sarà sempre a loro disposizione su richiesta – una certezza questa, naturalmente, che verrà ben presto messa in forse dal progressivo affermarsi del Principio di Realtà nella vita del bambino. Le mitologie, comprese quelle che assumono la forma di religioni, altro non sono che varianti sul tema di tali desideri primitivi e le possiamo ritrovare in ogni cultura.

Nel *Zeitgeist* del 19esimo secolo, caratterizzato dall'importanza del progresso scientifico, uno di questi miti troverà particolare fortuna: consiste nel desiderio di

---

<sup>1</sup>Quanti siano interessati alla vita e all'opera di questo regista potranno leggere la raccolta di saggi su di lui curata da Linda Ehrlich: *An Open Window. The Cinema of Victor Erice*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2000.

ricreare artificialmente la vita umana mediante l'amputazione dei diversi organi anatomici da cadaveri e il loro riassetto in un nuovo corpo; a tale operazione seguirà poi l'accensione di una scintilla vitale, magari con l'aiuto dell'energia magnetica o di quella elettrica, appena scoperta proprio in quegli anni.

Non diversamente da quegli arroganti, ma anche coraggiosi, costruttori biblici della *Torre di Babele* che speravano di avvicinarsi a Dio con il loro edificio, qualsiasi falegname come Mastro Geppetto (il padre di Pinocchio nel capolavoro di Collodi del 1883) o qualsiasi scienziato come il dottor Henry Frankenstein poteva imparare ad imitare, e quindi a sfidare, il potere divino (o, piuttosto, di Madre Natura) di formare nuove vite. Un'impresa, questa, destinata a una conclusione tragica nella geniale creazione letteraria di Mary Shelley nel 1818, e nel film diretto da James Whale nel 1931 che ne diede una terrificante rappresentazione visiva, ma meno eccezionalmente fantastica nel nostro terzo millennio dominato dall'elettronica, in cui la creazione di intelligenze artificiali, robot antropomorfi e pecore clonate si sta spostando ad alta velocità dal dominio della fantascienza a quello dell'ordinaria realtà.

“Avevo ricevuto la proposta di fare un film sul tema di Frankenstein, che restasse nel genere dell'orrore”, rivelò Erice nel 2003 in un'intervista sulla genesi de *Lo spirito dell'alveare*, “ma al momento di fare il bilancio il destino intervenne a mio favore perché film di quel tipo richiedono numerosi set e attori famosi, e il nostro produttore dovette ammettere di non avere fondi sufficienti a sua disposizione. Così, quando proposi una versione spagnola del Frankenstein - non troppo costosa, senza grossi set e con soltanto quattro settimane per girarla - l'idea gli piacque...

Sul mio tavolo avevo una fotografia, un fotogramma dal Frankenstein di James Whale, di quel momento in cui il mostro è insieme alla bambina... Mi resi conto che quell'immagine racchiudeva in sé tutto quanto. Basandomi sulla mia esperienza personale decisi che, perché il film funzionasse davvero bene, l'identificazione doveva essere con una bambina, e non con un maschio. E così, piano piano, la storia cominciò a prender vita”.

Nell'immaginazione dei bambini delle campagne spagnole intorno al 1940, luogo e momento storico in cui si svolge il nostro film, possiamo ben credere che la vista di Boris Karloff nel ruolo del mostro creato dal dottor Frankenstein, proiettato su uno schermo improvvisato nel municipio del villaggio, debba esser stata davvero spaventosa. La “amichevole avvertenza” offerta dal presentatore del film, che sosteneva che la sua storia “non andava presa troppo sul serio”, deve aver contribuito ben poco a rassicurare quei bambini di non dovere spaventarsi.

Incontriamo le due piccole protagoniste de *Lo spirito dell'alveare* - Ana di sette anni e la sua sorella maggiore Isabel (interpretate rispettivamente da Ana Torrent ed Isabel Tellería) - quando non riescono ad addormentarsi dopo la proiezione di Frankenstein, in quanto la loro mente è ancora disturbata dalle immagini che hanno

da poco visto sullo schermo. Come potrebbero bambine come loro rispondere emotivamente a materiale tanto conturbante? Come potrebbero concettualizzarlo ed integrarlo nel loro spazio mentale? Sarebbero le loro reazioni di bambine nella cosiddetta “età della latenza” sostanzialmente diverse da quelle di maschietti della stessa età, o di un età diversa, o persino di adulti, quando si trovassero di fronte all’immagine di una creatura mostruosa che si aggira nel laboratorio di uno scienziato e che, poco dopo, butta nel lago una ragazzina proprio come loro, quasi si trattasse di un’altra margherita da far galleggiare per gioco?

Ana e Isabel ben sanno che quello che hanno appena visto è soltanto un film (“Nei film è tutto finto, è tutto un trucco”, spiega la bambina più grande alla sorellina), così come anche noi sappiamo che quello di Victor Erice è soltanto un film; e tuttavia, al di là di qualsiasi razionalizzazione, Ana e Isabel devono avere ritenuto impossibile mantenere questa realtà fittizia del tutto separata dalle proprie esperienze, e averla quindi compresa in quanto nient’altro che il prodotto della fantasia di un artista. Tale, sia detto fra parentesi, è per tutti noi il potere, e invero anche il fascino, del cinema...

Nella scena pregnante del dialogo sottovoce prima di addormentarsi, ascoltiamo Isabel insonnolita cercare di rispondere alle domande della sorella che le si rivolge ad occhi spalancati, facendole credere di saperla più lunga su mostri, fantasmi e spiriti di quanto in realtà non sia il caso. “Ne ho visto uno dal vivo,” sostiene. “Dove?”, chiede Ana. “In un posto che conosco io vicino al villaggio. La gente non riesce a vederlo. Viene fuori solo di notte”, “È un fantasma?”. “No, è uno spirito...”. In un’altra scena Isabel finge di essere morta per poi sbucare di nascosto dal di dietro, vestita come se fosse un mostro, addosso ad Ana, quasi divertita di spaventarla – un modo come un altro, immaginiamo, di gestire le proprie paure mediante il ben noto meccanismo difensivo de “l’identificazione con l’aggressore”. Ana, da parte sua, che prima non era rimasta troppo convinta dalle spiegazioni parapsicologiche di Isabel, ora non si spaventa poi più di tanto neanche dalle sue prestazioni filodrammatiche. Tuttavia, finirà per perseguire il desiderio di incontrare il mostro che ritiene si renda visibile sul fondo del pozzo vicino al fienile abbandonato, anche se soltanto con le sembianze di un’apparizione fantasmatica.

Ma, verrebbe da chiedersi, che cosa stanno davvero cercando Ana ed Isabel? Dobbiamo supporre che, attraverso la ricerca solitaria dello spirito del mostro, sperassero, oltre all’esperienza di un eccitante senso di avventura, di incontrare un qualcuno che potesse offrire loro quella comprensione e quell’affetto che non pensavano di poter ricevere dai loro genitori, entrambi per lo più assenti; di trovare, insomma, un essere sufficientemente in sintonia col loro mondo interiore e comprensivo dei loro insolubili dilemmi esistenziali riguardo al bene e al male, alla vita e alla morte, al corpo e alla sessualità (problemi che tutti i bambini prima o poi

devono affrontare), per aiutarli a liberarsi dalle loro ansie, o per lo meno a ridurne l'intensità.

Invero, parrebbe che i genitori di queste bambine non solo si ignorino a vicenda, ma siano anche in gran parte indifferenti alle loro figlie. Teresa la troviamo occupata a scriver lettere a un vecchio amante che vive in Francia, mentre il "misanthropo" Fernando (è questa la definizione che Teresa dà del marito) è ossessionato dall'osservazione meticolosa del comportamento delle api. L'immagine dell'alveare che dà il titolo al film, fra parentesi, ripetuta nel motivo esagonale delle finestre della casa, crea quello che un critico ha descritto come "un senso pervadente di claustrofobia e di isolamento geografico". Le bambine sono spesso lasciate da sole a fare giochi pericolosi accanto alla linea ferroviaria ed a vagare in aperta campagna, come se non avessero bisogno di alcuna supervisione adulta.

È vero che in un paio di occasioni Fernando e Teresa si comportano da genitori "sufficientemente buoni". Il papà delle bambine le porta a raccogliere funghi e spiega loro la differenza fra quelli commestibili e quelli velenosi – forse una lezione indiretta sui valori morali. In un'altra scena, Teresa pettina con tenerezza i capelli di Ana e prova a rispondere alle sue domande sugli spiriti ("uno spirito è uno spirito" le dice – spiegazione ben poco illuminante!), per giunta seguita dall'istruzione di "far la brava bambina", ma anche da un abbraccio sinceramente affettuoso. Poi, quando Ana scappa di casa e non si riesce a trovarla per qualche ora, sia Teresa che Fernando sono davvero preoccupati, anche se forse per il senso di colpa di non essersi occupati abbastanza bene di lei. Nel complesso, ci rimane l'impressione che questi genitori non abbiano con le figlie un rapporto emotivo profondo e coerente, e che quindi queste bambine ancora tanto giovani e bisognose non possano far del tutto affidamento su di loro. È significativo che Ana, quella volta che si era sentita preoccupata di cosa fosse successo alla sorella, andasse a chiedere aiuto alla serva Milagros, ben più presente e fidata che non la mamma.

Una scena stupenda ne *Lo spirito dell'alveare* è quella che si svolge nell'aula scolastica, dove la ben intenzionata maestra impartisce ai suoi alunni una rudimentale lezione di anatomia facendoli ricostruire, proprio un po' come faceva anche il dottor Frankenstein, i diversi organi (cuore, polmoni, stomaco, occhi – ma, ben inteso, non i genitali) su un manichino di legno di nome Don José... Come se un "oggetto intero" qual'è un essere umano fosse semplicemente la somma degli "oggetti parziali" in esso contenuti – tema questo, fra parentesi, affrontato anche da un altro cineasta spagnolo, Pedro Almodóvar, nel suo ultimo film "La pelle che abito" (2011), anch'esso derivato dalla storia di Frankenstein.

Ne *Lo spirito dell'alveare*, come del resto in tutta la pur scarsa produzione cinematografica del regista Erice, notiamo la presenza rumorosa del tempo che scorre: una tematica, questa, illustrata visivamente in questo film dall'orologio

musicale del padre, da un album di vecchie fotografie di famiglia, dal ciclo di vita delle api, dal quotidiano rituale dei bambini che vanno e tornano da scuola.

“I film sono ovviamente carichi di temporalità”, commenta Erice, “anzi, tutte le forme artistiche hanno, in un modo o nell’altro, dato espressione al tempo. Ma nessuna di esse è riuscita a contenerlo, così come una tazza contiene l’acqua, nel modo in cui ci riesce il cinema”.

Un’altra immagine che si ripete più volte ne *Lo spirito dell’alveare* è quella del fuoco: fiammiferi, candele, sigarette, falò e lampade ad olio sono qui simboli non solo di purificazione catartica, ma forse anche del potere distruttivo dei conflitti. Il film, almeno in parte, potrebbe essere interpretato come un’allegoria dell’ultima fase della sanguinosa Guerra Civile in un paese, la Spagna, dapprima traumatizzato e poi, per i successivi quattro decenni, anestetizzato dalla presenza di una ‘mostruosa’ dittatura. Il Frankenstein letterario e cinematografico ed il Francisco Franco storico possono essere considerati come due uomini affetti da un analogo delirio di onnipotenza: l’uno, di imitare Dio creando la vita mediante un uso perverso della scienza, e l’altro di opprimere il proprio paese mediante un regime violento e autoritario (il film di Erice uscì sugli schermi due anni prima della fine della lunga dittatura franchista). Vale qui la pena ricordare come “Il labirinto del fauno” (2006), diretto da Guillermo del Toro, un altro film ambientato nello stesso periodo della turbolenta storia spagnola, abbia anch’esso come protagonista una ragazzina che si sente sperduta in un territorio a metà strada fra una vivida immaginazione e gli orrori della guerra.

Nello stesso tempo, tuttavia, *Lo spirito dell’alveare* avrebbe potuto anche essere ambientato in qualsiasi altro luogo e in qualsiasi altro periodo storico. Il suo ritmo lento ci permette di immergerci nel mondo fantastico, e nel modo magico di pensare, delle due bambine, esplorati sapientemente da una cinepresa che si sposta senza soluzione di continuità dentro e fuori dalla confortevole casa di campagna della famiglia. Mi stupii di leggere che il film è costituito da esattamente 500 inquadrature riprese all’interno e 500 all’esterno, quasi che questo dato quantitativo potesse affermare la presenza nella vita delle bambine di un equilibrio perfetto fra esperienze soggettive e realtà oggettiva.

Accanto a momenti più felici, spensierati e giocosi nell’esistenza delle bambine, non ci sorprenderà osservare che la loro immaginazione sia anche popolata da una paura primitiva della morte; in fondo, ben sappiamo che la mente infantile consiste in un sovrapporsi contraddittorio di luci e ombre - proprio come il cinema... Sotto l’impulso sia delle fantasie di una pellicola dell’orrore che dall’orrenda realtà della storia del loro paese, ascoltiamo nel corso del film numerosi discorsi su spiriti e

fantasmi, vediamo icone religiose di teschi e crocefissioni, osserviamo Isabel tentar di strangolare il gatto o fingere di giacere morta per terra, ed infine insieme ad Ana ci imbattiamo in un vero cadavere – questa volta reale anziché immaginario, benché pur sempre all'interno del mondo fittizio del film: quello di un partigiano repubblicano ucciso in un fienile remoto dall'esercito di Franco. Poco prima Ana gli aveva offerto una mela con un gesto di innocente generosità simile a quello di un'altra bambina, Maria, nei confronti del mostro di Frankenstein, presumiamo in identificazione con lei e con l'inconscia speranza di riscrivere quella storia paurosa e sopravvivere laddove invece Maria era stata uccisa. Celato da una coperta, il corpo del partigiano sarà esposto in un obitorio improvvisato al municipio, in quella stessa stanza cioè dove, all'inizio del film, i paesani avevano assistito alla proiezione di Frankenstein...

Un critico descrisse *Lo spirito dell'alveare* come “un lavoro emotivamente coinvolgente che rinuncia a raccontare una storia e ci seduce invece proponendo schemi intricati di suoni e immagini”. Ad alcuni spettatori potrebbe risultare non facile rapportarsi a film come questo che (analogamente a quelli di altri grandi registi quali Jean Vigo e Yasujiro Ozu) non seguono uno stile narrativo convenzionale. Tuttavia sono convinto che l'assenza di una storia facilmente riconoscibile sia qui abbondantemente ricompensata dalla possibilità di immergersi in un'atmosfera di ricco lirismo, dal potente impatto visivo di una fotografia sempre suggestiva e, soprattutto, dalla scrupolosa e benevole attenzione prestata dal film alla rappresentazione del mondo interiore delle due bambine – un mondo solleticato dalla loro curiosità, soddisfatto da quello che scoprono, o tormentato dall'ansia. Lo spirito dell'alveare ci consente dunque di identificarci con i suoi personaggi e ci invita a ricordarci cosa significava, anche per noi, essere bambini.

## **Notizie sull'autore**

**Andrea Sabbadini**, Ordinario della British Psychoanalytical Society, di cui è stato segretario e l'attuale direttore delle Pubblicazioni. Lavora a Londra come psicoanalista privato, docente all'UCL, membro del comitato direttivo del Freud Museum, membro del comitato su Psicoanalisi e Cultura dell'Associazione Psicoanalitica Internazionale, direttore dell'European Psychoanalytic Film Festival e di un programma su cinema e psicoanalisi presso l'Institute of Contemporary Arts (ICA).

Ha fondato la rivista *Psychoanalysis and History* ed è direttore della sezione cinema dell'*International Journal of Psychoanalysis*. Ha pubblicato articoli nelle principali riviste psicoanalitiche ed ha curato *Il tempo in psicoanalisi* (Feltrinelli 1979), *Even paranoids have enemies* (Routledge 1998), *Projected shadows* (Routledge 2005), *Il lettino e lo schermo cinematografico* (Borla 2006), e *Psychoanalytic Visions of Cinema* (2007).