

# Sagittario

DISCORSI DI TEORIA E GEOGRAFIA  
DELLA LETTERATURA

collana diretta da  
Federico Bertoni e Giulio Iacoli

SERIE GEOLETTERARIA

III



# Culture della mobilità

Immaginazioni, rotture,  
riappropriazioni del movimento

A cura di

Giulio Iacoli, Davide Papotti,  
Giada Peterle e Lucia Quaquarelli



Franco Cesati Editore

1222-2022  
800  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

SGA Dipartimento di Scienze  
Storiche, Geografiche e  
dell'Antichità - DISSGeA

MOHU MOBILITY & HUMANITIES  
Centre for Advanced Studies

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Progetto di Eccellenza “Nuovi paradigmi per lo studio della mobilità nelle scienze umane” del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità e del Centre for Advanced Studies in Mobility & Humanities (MoHu Centre) dell'Università degli Studi di Padova.

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.

ISBN 978-88-7667-894-3

© 2021 proprietà letteraria riservata  
Franco Cesati Editore  
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

In copertina: Marco Vezzano, Pontelongo, PD, 3 ottobre 2020.

[www.francocesatieditore.com](http://www.francocesatieditore.com) – e-mail: [info@francocesatieditore.com](mailto:info@francocesatieditore.com)

Comitato scientifico internazionale:

Clotilde Bertoni (Palermo)  
Francesco Fiorentino (Roma Tre)  
Massimo Fusillo (L'Aquila)  
Marina Guglielmi (Cagliari)  
Donatella Izzo (Napoli "L'Orientale")  
Michael Jakob (Grenoble Alpes)  
Mauro Pala (Cagliari)  
Davide Papotti (Parma)  
Tania Rossetto (Padova)  
Diego Saglia (Parma)  
Niccolò Scaffai (Lausanne)  
Marina Spunta (Leicester)  
Dario Villanueva Prieto (Santiago de Compostela-RAE)  
Bertrand Westphal (Limoges)

*Sagittario* è una collana dal profilo distintivo che vuole coniugare quadro sistematico e urgenza del presente, dando voce a questioni di teoria e critica della letteratura oggi avvertite come particolarmente cruciali e stringenti.

Il primo versante della sua doppia natura – la serie *geoletteraria* – accoglie infatti un filone di studi estremamente dibattuto e vitale, cioè approcci, metodi e analisi del testo letterario in chiave spaziale (geografie letterarie, geocritica, *ecocriticism*, letteratura mondiale, Border Studies, East-West Studies e ulteriori classificazioni, ancora in via di elaborazione), con la finalità esplicita di creare un equivalente italiano rispetto a collane, grappoli di titoli, spazi di discussione presenti in varie tradizioni critiche europee e americane.

Questo fronte interdiscorsivo e intimamente "geofilo" si salda poi con quello della serie *neocritica*, che accoglie lavori su questioni teoriche più ampie ma sempre connesse a un aggiornato confronto critico con il dibattito in corso: relazioni comparative tra letteratura, arti e nuovi media; proposte metodologiche e percorsi critici innovativi, di taglio generale o monografico; sguardi inediti – anche alimentati dalla convergenza con altri campi del sapere – su filoni di ricerca tradizionali (estetica, narratologia, storiografia letteraria, teoria della ricezione, teoria dei generi, tematologia); nuove ipotesi storiografiche e interpretative su alcuni nodi centrali della tradizione letteraria, con particolare attenzione ai rapporti dialettici tra modernità, modernismo e postmodernismo; indagini di media o lunga durata sullo sviluppo di miti, immagini, generi e formazioni discorsive in determinate fasi storico-culturali; riflessioni sullo statuto attuale della critica e della didattica del testo letterario.



## Indice

Tania Rossetto, Carlotta Sorba Prefazione	11
--	----

### PARTE PRIMA. MOBILITÀ, SOCIETÀ E CULTURE

Giulio Iacoli, Davide Papotti Sguardi che cambiano. Espressioni della mobilità tra geografia e letteratura	23
--	----

Adrien Frenay, Lucia Quaquarelli Mobilità e <i>Humanities</i> . Alcune piste di riflessione a partire dagli studi letterari	45
---	----

Carla Danani Comprendere i luoghi. Tra allocazione e mobilità	69
--	----

Matteo Colleoni Multi-localismo e identità territoriale delle popolazioni altamente mobili	85
--	----

### PARTE SECONDA. NARRAZIONI

Francesco Lubian Sovrascrivere le geografie: figure del movimento e intertestualità nel <i>Peristephanon</i> di Prudenzio	101
---	-----

Diego Varini  
Prosemica fra profezia e protesta. Luciano Bianciardi  
a Milano 117

Giada Peterle  
Costellazioni narrative del movimento: mezzi di  
trasporto, corpi (im)mobili e pratiche di mobilità  
nel racconto a fumetti 131

#### PARTE TERZA. IMMOBILITÀ, CORPI, MIGRAZIONI

Claudio Minca  
Tattiche spaziali e emergenza: qualche riflessione  
su biopolitica, mobilità e soggetto 159

Laura Gherardi  
Mobilità e potere: mobili, immobili e ubiqui 173

Laura Lo Presti  
*The Migrant Games*: una riflessione sui processi di  
gamificazione della migrazione contemporanea 187

Marina Guglielmi  
«È come essere in prigione». La mobilità perduta  
in *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi 201

#### PARTE QUARTA. PRATICHE E PERFORMATIVITÀ

Federico De Matteis  
Uno spostamento di 130 metri. Pratiche, gesti e  
atmosfera dell'abitare dopo il terremoto 217



Federico Mazzini Esplorare gli spazi immateriali in prospettiva storica. Hackers, phreaks, hams 2000-1900	233
Chiara Rabbiosi Vacanze in cammino, performance dei luoghi: una proposta concettuale	249
Giampaolo Nuvolati Forme e velocità del camminare: il passo, la mente e il cuore	263
Le autrici e gli autori	277
<i>Indice dei nomi</i>	285



MARINA GUGLIELMI

«È come essere in prigione».

La mobilità perduta in *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi

### *1. Il manicomio come spazio di relazione tra mobilità e immobilità*

Sono numerosi gli elementi storici, politici e sociali che hanno contribuito a creare nel Novecento un immaginario psichiatrico potente e attivo su varie forme di narrazione e di rappresentazione verbale e visiva, finzionale e non, basato su secoli di storia psichiatrica e manicomiale europea, sulle migliaia di internati presenti negli ospedali psichiatrici italiani fino al 1978 (anno di approvazione della Legge 180 che chiudeva per sempre i manicomi), indotto dall'impatto urbanistico degli austeri istituti manicomiali – spesso costruiti come veri villaggi roccaforte alle periferie delle città – e dall'imponente flusso di internamento di intere tipologie sociali, ispirato infine dal successivo movimento di liberazione degli internati a partire dagli anni Ottanta<sup>1</sup>. Inizialmente invisibile e immobile, la comunità manicomiale negli ultimi decenni si è dunque trasformata, uscendo da contenzioni, gabbie e mura per trovare il suo spazio nel mondo. Il processo è stato progressivo, passando dalla conquista della micromobilità individuale del corpo a quella collettiva dei reparti aperti e infine alla mobilità degli internati proiettati verso l'esterno del manicomio. Un processo in buona parte ancora da studiare ma che dimostra l'urgenza, invocata da Peter Adey, di nuove riflessioni sulla *relazione* tra immobilità e mobilità in quanto ogni forma di stasi e di fissità si delinea e si comprende solo quando comparata alla possibilità del movimento<sup>2</sup>.

1 Cfr. JOHN FOOT, *La "Repubblica dei matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Milano, Feltrinelli, 2015.

2 PETER ADEY, *If mobility is everything then is nothing: Towards a relational politics of (im)mobilities*, in «Mobilities», I (2006), 1, pp. 75-94.

La distanza sopravvissuta a lungo fra un mondo conosciuto ed esterno alle istituzioni di controllo e un mondo interno perlopiù solo immaginato<sup>3</sup> ha fatto sì che l'immaginario manicomiale e psichiatrico fosse caratterizzato da due elementi opposti e complementari: la latenza nella produzione narrativa prebasagliana, fino al termine degli anni Ottanta, e l'estrema visibilità nelle narrazioni emerse a partire da fine Novecento.

L'elemento caratterizzante la fase iniziale dell'immaginario manicomiale è dunque quello di essere sotterraneo e latente, privo di quella *autorizzazione* alla visibilità e al racconto che acquisterà solo in seguito alla sovversione del discorso psichiatrico e dell'idea stessa di mobilità del paziente messa in atto da Franco Basaglia e dalla sua équipe<sup>4</sup>.

Il mio obiettivo è soffermarmi sull'elemento di latenza della narrazione manicomiale e di portare alla luce un dispositivo narrativo che non appare: lo spazio dell'ospedale psichiatrico. Il manicomio omesso, alluso, o non rappresentato sulla pagina e sullo schermo è stato il motore diegetico di narrazioni in cui ha determinato il vissuto dei personaggi tanto quanto la rappresentazione della loro mobilità e del loro abitare gli spazi. La negazione del diritto alla libertà e allo statuto giuridico ha investito anche il mondo delle donne, di quei soggetti fragili della storia della psichiatria per i quali «disarmonia morale» o «realtà oscura»<sup>5</sup> sono stati i termini diagnostici in nome dei quali si potevano autorizzare internamenti e perdita pressoché totale della mobilità personale in seguito anche solo a depressione *post partum*, malinconia, lesbismo o a reazioni depressive alle violenze matrimoniali<sup>6</sup>. All'interno di questo panorama mi occuperò in particolare del caso rappresentato da *Un'ora sola ti vorrei* (2002) della regista Alina Marazzi, in cui il manicomio agisce da dispositivo narrativo sotterraneo.

3 JENNIFER TURNER, *The Prison Boundary: Between Society and Carceral Space*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

4 Su questo sono intervenuta in MARINA GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Firenze, Cesati, 2018.

5 VINZIA FIORINO, *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 7.

6 Sugli internamenti femminili e sul lavoro di Franca Ongaro Basaglia si veda DAVID FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

## 2. Un'ora sola ti vorrei di Alina Marazzi

In *Un'ora sola ti vorrei* (2002)<sup>7</sup> di Alina Marazzi il dispositivo narrativo latente è attivo in una narrazione autobiografica ambientata a metà degli anni Sessanta. L'interesse per la narrazione memoriale è testimoniato, fra gli altri lavori, nei due successivi, indicati dalla regista come le tappe della sua trilogia al femminile: la vita delle suore di clausura in *Per sempre* (2005) e la presa di coscienza delle donne degli anni Settanta in *Vogliamo anche le rose* (2007). Lavorando su rappresentazioni collocate fra la vita privata e la vita collettiva, la tecnica di Marazzi si basa su ritrovamento, raccolta, montaggio e ri-significazione di materiali filmici preesistenti, rappresentati perlopiù da video amatoriali che riproducono lacerti di storie orali e storie familiari<sup>8</sup>. I materiali recuperati e rielaborati con la tecnica-collage del *found footage*<sup>9</sup> sono il supporto di un lavoro incentrato sulla soggettività, in cui la regista sovrappone linguaggi e storie tratti dal collettivo e inserti di diversa provenienza: reportage, film *underground*, testi giornalistici e televisivi, pubblicità, fotografie, scritti privati e diari, video di animazione, documenti e documentari.

*Un'ora sola ti vorrei* è un romanzo familiare cinematografico al femminile<sup>10</sup>. Il film ripercorre la storia della madre della regista, Luisa Marazzi, chiamata Liseli, e del suo disagio personale che si conclude tragicamente nel 1971 con il suicidio<sup>11</sup>. I filmi-

7 ALINA MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, Milano, Rizzoli, 2006 (DVD con libro).

8 Ne sono testimonianza anche i lavori recenti: MAURO MONTALBETTI (musica), MARCO BALIANI (libretto e regia), MARAZZI (regia video), *Il sogno di una cosa. Opera per il quarantennale della strage di Piazza della Loggia*, presentato al Teatro Grande di Brescia nel maggio 2014; MAURO MONTALBETTI, ALESSANDRO LEGRANDE, MARAZZI, *Haye, Le parole, la notte. Un viaggio musicale nelle migrazioni contemporanee*, andato in scena al Teatro Ariosto di Reggio Emilia nel 2017.

9 Sull'uso di questa tecnica in Marazzi e altre registe si veda MARCO BERTOZZI, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 77 sgg.

10 *Un'ora sola ti vorrei*, per la strategia compositiva e di montaggio, è stato definito in vari modi: film-documentario, documentario-diario ecc. Per brevità parlerò di film rimandando alla bibliografia citata.

11 Luisa Marazzi nasce nel 1938 e muore nel 1971, a 33 anni. All'epoca del suicidio la figlia Alina ha sette anni. La parte del film relativa all'internamento psichiatrico è immediatamente successiva al soggiorno della gio-

ni di famiglia, arricchiti dalle foto, la ritraggono dall'infanzia all'ultimo periodo, tenendo insieme sullo schermo la discendenza femminile della nonna e della madre di Alina Marazzi, insieme alle immagini di lei stessa da bambina. I tre volti si alternano in un gioco di scambi e identità sovrapponibili. Il tema del rapporto con la madre e del ruolo filiale<sup>12</sup> è stato infatti il cardine di numerose letture critiche sia sul film del 2002 sia sulla rappresentazione di una genealogia innestata sulla continuità emotiva del femminile e del materno con l'aggiunta, alla trilogia, del «quarto tassello»<sup>13</sup> di *Tutto parla di te* (2012).

L'architettura complessiva del film si realizza su tre modalità narrative, una verbale e vocale, un'altra visiva, e la terza che possiamo definire *di rottura*, intermedia, con la funzione di comporre le prime due integrando parole e immagini o mettendole in conflitto. Vale a dire inserendo un livello disomogeneo tra quanto si vede e ciò che si ascolta. È lì che emerge «il non detto (e forse non dicibile) della messa in scena del cinema di famiglia»<sup>14</sup>, in un alternarsi e ripetersi di frammenti e dettagli visivi e sonori che, nell'insieme dello sguardo, costituiscono gli indizi della soggettività e del disagio.

Dall'intreccio complesso delle tre modalità emergono inoltre le diverse funzioni narrative dei piani temporali nei quali si svolge la vita di Liseli: infanzia e adolescenza; matrimonio e maternità; malattia e ricovero. A ognuno di essi corrisponde una serie di localizzazioni puntuali date da viaggi o da luoghi di residenza (case, navi, spiagge, città) mentre le cliniche psichiatriche rimangono gli unici luoghi privi di materialità e di visualizzazione. La loro invi-

vane coppia con i due bambini in North Carolina, nel 1965. Al ritorno dagli Stati Uniti, nel 1966, Luisa ha un primo ricovero alla casa di cura Le betulle. Ne seguiranno altri fra cliniche italiane e svizzere, indicate dai documenti che appaiono nella seconda parte del film.

12 Cfr. *Italian Motherhood on Screen*, a cura di GIOVANNA FALESCHINI LERNER, MARIA ELENA D'AMELIO, London, Palgrave Macmillan, 2017; LAURA MULVEY, *Afterimages. On Cinema, Women and Changing Times*, London, Reaktion Books, 2019.

13 STEFANIA RIMINI, «Le voci di dentro». *Fantasmis audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi*, in «Arabeschi», II (2013), p. 26.

14 ANTONIO COSTA, *Alina Marazzi: il documentario e il suo oltre*, in «Quaderni del CSI», 2007, 3, p. 85.

sibilità è tuttavia inversamente proporzionale al ruolo diegetico di dispositivi narrativi. Il cinema di Alina Marazzi, infatti, «dice più di quanto mostri. E al tempo stesso mostra più di quanto dica»<sup>15</sup>: è la tensione fra parola e immagine a costruire e a rendere realizzabile la narrazione della soggettività. E se l'immagine è posta sotto gli occhi, la parola, invece, «viene da un altrove»<sup>16</sup>.

Il piano visivo si costituisce tramite il montaggio di immagini d'archivio (1926-1972) riprese dal nonno, Ulrico Hoepli, altre (1958-1962) fornite da Giorgio Magister e innesti della regista.

Abbiamo dunque lo sguardo maschile del nonno Ulrico che fotografa e che soprattutto gira i filmati d'epoca – e per lui la moglie, la figlia e la nipote Alina sorridono, piangono, volgono lo sguardo altrove o guardano in macchina – a cui si affianca quello della regista che integra con filmati nuovi e soprattutto rilegge con diverse finalità la storia familiare.

Sul piano vocale la regista che legge in *voice over* una lettera immaginaria della madre a lei rivolta a decenni di distanza dalla morte compensa i filmini d'epoca senza sonoro e al tempo stesso instaura un *transfert* di soggettività «tramite una prima persona 'traslata' nella voce della figlia»<sup>17</sup>, come segnala Stefania Rimini. Il racconto in prima persona di Liseli che, con la voce di Alina, figlia e regista, le racconta la sua storia dopo essere morta, crea una sorta di «cortocircuito identitario»<sup>18</sup>:

Mia cara Alina, quella voce che hai appena sentito, quella voce che scherza e ride ... è la mia voce di trent'anni fa [...] In tutto questo tempo nessuno ti aveva parlato di me, di chi ero, di come ho vissuto, di come me ne sono andata. Voglio raccontarti la mia storia, adesso che è passato così tanto tempo da quando sono morta.

Sul piano verbale il testo narrativo del film è tratto non solo dalla lettera immateriale ideata dalla regista, ma da documenti drammaticamente materiali: diari privati adolescenziali e lettere dai viaggi cui si sostituiscono in seguito corrispondenza e

15 Ivi, p. 89.

16 *Ibid.*

17 RIMINI, «*Le voci di dentro*», cit., p. 20.

18 Ivi, p. 22.

diari scritti dalle cliniche psichiatriche, liste di farmaci, tracciati di elettroencefalogramma, diagnosi e cartelle cliniche, calendari dei ricoveri, elenchi di spese sostenute per le cure.

Il luogo della prima residenza psichiatrica di Liseli, vicino Ginevra, risponde all'assenza visiva con una presenza indiziaria: vi alludono come semplice riferimento geografico le voci dei genitori che ascoltiamo – in apertura del film – dal disco che hanno inciso per fare una sorpresa ai bambini («La mamma è appena tornata dalla Svizzera»); riappare esplicitato nella documentazio-

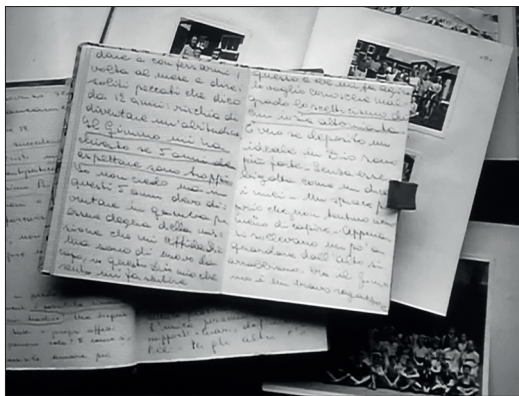


Fig. 1 – Fotogramma da Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* (2002)

ne clinica e privata insieme ai nomi su carta intestata delle altre sedi psichiatriche che hanno accolto la donna; chiude infine il film riapparendo nei ritagli di giornale che informano del suicidio e rimandano genericamente ai ricoveri per depressione.

La presenza remota dell'ospedale psichiatrico orienta tanto il piano verbale quanto quello visivo assolvendo una funzione narrativa importante: l'opposizione fra il mondo esterno e quello interno si realizza mediante una narrazione in cui il soggetto progressivamente scompare e viene sostituito dal discorso degli altri sulla propria vita. Il tentativo di mediazione fra le due modalità rappresentative, di libertà o di reclusione, viene messo in scena e portato al fallimento proprio grazie al piano di rottura, alla tensione fra parole e immagini, che emerge cautamente dall'incipit per imporsi poi in un crescendo espressivo. Immagine e parola coincidono sempre



meno, tanto quanto divergono l'autopercezione del soggetto e la rappresentazione esterna fatta dagli altri (prima la famiglia e il marito, poi gli psichiatri). La prima occorrenza dello stato di tensione fra parola e immagine è nel matrimonio del fratello, nel 1965.

Le scene da un matrimonio, ricorrenti nei film di famiglia e nel loro riuso d'autore, atti conclusivi di un romanzo di formazione austeniano ancora plausibile negli anni Sessanta, rappresentano l'emblema sia di una condizione femminile e (qui) borghese, sia di un modello materno dal problematico automatismo ideale di ripetizione nella figlia, come ribadito dalla critica. Ma sono anche la sede in cui viene colto il primo ritratto di Liseli e il più iconico. Il giovane volto luminoso, sorridente ed enigmatico, sotto le falde di un ampio cappello con la banda verde e una rosa, si gira lentamente. Fra uno scatto e l'altro del lieve movimento rotatorio sono inserite le immagini di repertorio dello stesso volto in altre età, Liseli bambina che sorride o che piange, Liseli adolescente attraversata da stati d'animo contrastanti, infine nuovamente il volto con cappello che guarda in macchina. Al termine della successione di fotogrammi quel volto diventa la cornice di se stesso ed, estensivamente, la cornice dell'intero romanzo familiare («Ci sono tutti i parenti e gli amici di famiglia. Siamo sul terrazzo della casa del nonno a Milano»).



Fig. 2 – Fotogramma da Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* (2002)



Fig. 3 – Fotogramma da Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* (2002)

Il piano di rottura si attiva fin da questi primi fotogrammi e fa conflagrare il ritratto etereo colto durante la festa nuziale con la voce: «Avevo sempre vissuto nel benessere in una specie di illusione di serenità dove i problemi non esistevano, ma già allora era come se sapessi che non avrei mai trovato il mio posto nel mondo».

È la prima di una lunga serie di disarmonie fra immagine e narrato che, mentre ricostruiscono visivamente il percorso di Liseli, ne minano la storia personale, ne fanno intuire le crepe nascoste («Mi guardo bambina e cerco un indizio, una traccia di quello che sarei diventata»; «Ho sempre avuto la sensazione di non essere all'altezza»). Dopo il matrimonio il trasferimento negli Stati Uniti a Chapell Hill con il marito e i due bambini si rivela una nuova sede del disagio che, con la stessa modalità, emerge nella voce esterna che legge le lettere alla madre, inframmezzate dal rumore di piatti che si rompono, mentre scorrono immagini della giovane famiglia intenta a giocare nel giardino di casa: «L'unico momento felice è quando vado a letto, passo da momenti di angoscia a momenti di calma». Alcune immagini dalle pagine dei diari mettono a fuoco nel frattempo le parole “depressione”, “paura”, “angoscia”, “malattia”.

Lo scorrere sullo schermo di un tracciato di elettroencefalogramma annuncia la sostituzione della narrazione del mondo esterno con quella dall'interno, mentre vengono letti i dati dell'internamento: «Casa di cura Le Betulle. Entrata in clinica: 19 settembre 1966, ore 18.30. Diagnosi: sindrome depressiva». Il rumore di fondo di una macchina da scrivere simula la fase di stesura delle diagnosi e delle cartelle cliniche che vengono mostrate e lette: saranno il nuovo tessuto narrativo del segmento cronologico dall'interno dell'ospedale psichiatrico.

Per quanto assente, il luogo viene visualizzato mediante l'indirizzo sulle lettere che Alina bambina manda alla madre internata e nella carta intestata che riporta le diagnosi, le medicine, i conti per il soggiorno.

Il piano verbale e vocale ora è composto dalla lettura delle diagnosi e delle cartelle cliniche, mentre il piano visivo è dato dalla successione di documenti scritti a macchina oppure a mano, che inseriscono visivamente calligrafie diverse da quelle dei diari di Liseli. La donna è ora narrata da altri soggetti, la sua scrittura si accoda a quella, diagnostica, del discorso psichiatrico che la sovrasta<sup>19</sup>. All'interno dell'istituzione, piano verbale e piano visivo si riallineano momentaneamente e le parole

19 Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Milano, Feltrinelli, 2015.

pronunciate sono le stesse mostrate dalle immagini dei referti: depressione, autosvalutazione, colpa.

Inoltre il lavoro di montaggio e rilettura della storia familiare intrapreso dalla regista si innesta qui sulla revisione che Liseli intraprende della propria storia personale, come riportato nei referti clinici letti in *voice over*:

Racconta la sua storia [...] le sembra che i comportamenti patologici manifestati fino ad ora siano stati il frutto di una 'posa'. I tentativi di suicidio e altri gesti venivano esibiti con una certa consapevolezza ai familiari.

Ma come leggere gli inserti psichiatrici del film? Le interpretazioni dei *Psychoanalytic Film Studies* si sono concentrate sul desiderio della regista di ricostruire le origini familiari del disagio psichico della madre<sup>20</sup> e sul valore della ricerca per il ritrovamento dei materiali familiari<sup>21</sup>. Ai materiali psichiatrici coperti dal segreto professionale si è attribuito invece un ruolo a sé:

Certainly, apart from the private images, there are also names of hospitals and doctors' prescriptions, but they flow past simply, as though to show the sense of inevitability, in a style midway between reportage and documentation. In my opinion the director shows extraordinary sensitivity in leaving us just in the doorway in these passages, avoiding lingering over particular aspects and details which might otherwise have encouraged a climate of morbid curiosity<sup>22</sup>.

- 20 Esclusivamente incentrata sulla sindrome depressiva della madre è la lettura di *Vero come la finzione. La psicopatologia al cinema*, a cura di MATTEO BALESTRIERI, Milano, Springer, 2010, II. Sulle pratiche psichiatriche cui è sottoposta Liseli si interroga, a margine del suo saggio, anche LUISELLA FARINOTTI, *La ri-scrittura della storia: «Un'ora sola ti vorrei» di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, in «Comunicazioni sociali», settembre-dicembre 2005, pp. 497-502.
- 21 La regista descrive le fasi di scoperta dei materiali familiari nel suo libro, MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., e in EAD., *Per favore non leggete questo diario*, in «Primapersona: percorsi autobiografici», IX (2007), 18, pp. 84-87. Il sito creato dalla regista, <unorasolativorrei.it>, non è più accessibile.
- 22 PIETRO ROBERTO GOISIS, *Quest for a Lost Mother. Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei*, in *Projected Shadows. Psychoanalytic Reflections*

Lasciare lo spettatore *sulla porta* dei luoghi psichiatrici potrebbe tuttavia non corrispondere solo al desiderio di preservare la storia familiare da morbosità e voyeurismo, come segnalato da Goisis, ma anche e soprattutto a una strategia narrativa mediante la quale certi luoghi, proprio in quanto sottratti alla visione, enfatizzano il loro potenziale narrativo.

Il dispositivo manicomiale continua nelle riprese sull'internamento ad agire con funzione retrospettiva, ritornando sul già narrato e sul già mostrato e proponendo nuovi spazi di senso. Ricompare il volto-cornice dell'incipit, Liseli con cappello è inframmezzata da altri sé: al volto da bambina imbronciata e da adolescente che sorride si accompagna ora la voce che elenca gli psicofarmaci che sta prendendo. In crescendo, sull'immagine del volto della malattia vengono lette le ultime schede cliniche («completamente anaffettiva», «non ha più interesse per nulla») e i commenti sulla rilettura che Liseli sta facendo della propria storia personale («il pensiero è rivolto unicamente al passato e alle sue possibili e catastrofiche influenze sul futuro»).

### 3. *Narrare dall'interno del reparto*

I documenti clinici mostrati nel film riportano sindrome depressiva, tentativi di suicidio, aggressività, ansia. Sarà un crescendo clinico di diagnosi sempre più gravi, di metodi sempre più invasivi. Dal reparto aperto al reparto chiuso, dalla libertà di movimento alla contenzione al letto. L'assenza visiva dei luoghi dell'internamento è colmata dal meccanismo della narrazione che quei luoghi stessi accendono, dispongono e, soprattutto, sovrastano. La voce assente del reparto psichiatrico risulta – a ben ascoltare – la più imponente. Senza di quella resterebbe una pura melodia la narrazione precedente ambientata nelle lussuose case di famiglia e nei luoghi di vacanza.

Rilette tanto alla luce del lavoro di ricerca compiuto da Alina Marazzi quanto delle parole della madre Liseli, le immagini girate da Ulrico Hoepli «si dispongono diversamente sull'asse

*on the Representation of Loss in European Cinema*, a cura di ANDREA SABBATINI, London-New York, Routledge, 2007, p. 29.

del tempo. Sono momenti che sprigionano, nel libero montaggio a posteriori, una forza intuitiva che guarda in avanti, che aspetta altre definizioni oltre a quelle originarie»<sup>23</sup>.

Non è forse irrilevante notare che le immagini di repertorio montate senza sonoro riproducono nel film quella *sordità psichica* che Liseli annota nel diario dalla clinica: «il mio stato è come di uno che è stato inglobato in un pezzo di ghiaccio. Tu vedi tutto quello che è fuori ma non senti le voci e non puoi unirti agli altri».

La sottrazione di identità tramite la rimozione di effetti personali, la contenzione al letto, la chiusura, sono riportate nelle pagine scritte da Liseli nel 1971, durante il ricovero nell'ospedale psichiatrico di Prangins, quando passa dal reparto aperto a quello chiuso, dalle passeggiate nel parco all'internamento più severo:

Qui amore mi hanno tolto gli anelli, l'orologio, le carte, non sono niente... è meglio stare ancora asserragliati nella cella stanza e dimenticare la realtà di questa sordida casa dove non si capisce bene perché l'uomo giudica l'uomo: Io sono sano, tu sei malato, e di mente. [...]

Sto emergendo dalle tenebre della cura del sonno, vissuta come un'allucinante vicenda di *cauchemar*, tutti quei veleni provocavano in me sonni con sogni allucinanti alla Goya, mi provocavano reazioni di perdita della realtà per cui mi hanno dovuto legare al letto ma sai, stare 24 ore legati è tremendo. Adesso non mi legano più però è come essere in prigione, non so se mi capisci. Ora io cerco più che mai di essere una brava bambina perché se ti ribelli è tragico, la detenzione aumenta. [...]

Amore ti prego con ogni mezzo tirami fuori di qui o miei terrori diventeranno tante realtà e la mia vita slegata da voi è una buia notte.

Eppure dal 1961 Franco Basaglia nel manicomio di Gorizia aveva inaugurato una pratica psichiatrica di eliminazione delle contenzioni, di apertura dei reparti, di considerazione dei pazienti come persone e non come malati. Sottrarre gli internati al pericoloso processo di immobilità, di *oggettivazione* e di

23 DARIO ZONTA, *Chi è cosa... "Vogliamo anche le rose" e il cinema underground italiano*, in *Le rose*, a cura di MARAZZI, Milano, Feltrinelli, 2008 (DVD con libro), pp. 83, 84.

istituzionalizzazione<sup>24</sup>, che li vedeva soccombere al paradigma manicomiale invece di esserne salvati, era il suo obiettivo confluito nella legge 180. Stride dunque tanto più negli stessi anni la vicenda di Liseli, drammaticamente annoverabile tra i trattamenti psichiatrici pre-basagliani.

Intanto, nel film, le immagini che scorrono sotto il racconto dal reparto chiuso e dalla detenzione sono le vacanze al mare con i genitori, i giochi da bambina sulla spiaggia, la gita in canoa: nuovamente il sonoro incrina la credibilità del visivo, *spor-candola*<sup>25</sup>. In chiusura, il processo di svuotamento del soggetto passa nel film da graduale e sotterraneo a drasticamente evidente quando appare il volto sofferito della donna dopo il lungo internamento.

La cornice narrativa tracciata dal volto di Liseli chiude il film reiterando lo sguardo in macchina per l'ultima volta, ultima immagine del volto della madre prima della sequenza di foto dei ritagli di giornale con la notizia del suicidio.

#### 4. Entrare (e uscire) dai luoghi chiusi

Percorso individuale e storia collettiva rinnovano nel film l'adesione a tematiche sociali al punto da poter ipotizzare, infine, la vicenda ricostruita in *Un'ora sola ti vorrei* come un atto mancato di Liseli e della sua famiglia sia verso la rivoluzione psichiatrica in corso a Trieste dove Basaglia lavorò fino al 1980 sia verso i primi movimenti di coscienza femminile che si muovevano a Milano, citati da Ilaria Fraioli come un percorso non vissuto:

Già durante il montaggio di *Un'ora sola ti vorrei* avevamo fantasticato sui percorsi paralleli della nostra storia. E riflettendo sulla figura della madre di Alina, ci eravamo chieste cosa sarebbe potuto accadere se Liseli fosse entrata in contatto con i primi nuclei

24 FRANCO BASAGLIA, *La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione. Mortificazione e libertà dello "spazio chiuso"*, in ID., *Scritti 1953-1980*, a cura di FRANCA ONGARO BASAGLIA, Milano, il Saggiatore, 2018, pp. 261-269.

25 MARAZZI, *Per favore non leggete questo diario*, cit., p. 86.

di aggregazione delle donne, che già cominciavano ad apparire in quegli anni a Milano<sup>26</sup>.

All'«infanzia collettiva del movimento delle donne» e alla «pretesa, ancora giudicata bizzarra, di vivere in prima persona, protagoniste e non figure di complemento»<sup>27</sup> Marazzi avrebbe dedicato *Vogliamo anche le rose*. Lì avrebbe rappresentato, fra le righe, il mondo ideale e non vissuto dalla madre a costo di dimostrare che la «genealogia al femminile»<sup>28</sup> ripercorsa nel film del 2002 restava un passo indietro rispetto alle storie delle donne che, nel film successivo, «si modellano come esemplari del cambiamento in atto»<sup>29</sup> della liberazione sessuale.

Tuttavia avrebbe prevalso in entrambi i lavori la scelta di privilegiare immagini amatoriali d'interno più che collettive o di piazza, a conferma di una poetica di ricerca – a livello privato – della verità o della menzogna, come affermato dalla regista: «Mi interessa svelare la verità o la falsità delle immagini di repertorio»<sup>30</sup>. Svelare la medesima inautenticità che Liseli confessava al terapeuta: ogni cosa del passato era stata una *posa*. Per togliere il velo, appunto, era necessario *entrare* nel mondo psichiatrico di quegli anni, chiuso, inaccettabile e inguardabile. Nel film del 2002 Marazzi lo avrebbe realizzato idealmente trasferendosi nella voce della madre ricoverata, mentre pochi anni dopo – in *Per sempre* – lo avrebbe agito di persona, entrando nei luoghi della clausura, in un mondo femminile altrettanto invisibile. E se il discorso sull'inautentico riguardava la messa in scena da parte della figlia/regista di una riflessione critica

26 *Intervista a Ilaria Fraioli*, a cura di MARIA GROSSO, in *Le rose*, cit., p. 38.

27 LIDIA RAVERA, *Introduzione*, ivi, p. 7.

28 *Una conversazione con Alina Marazzi e Silvia Ballestra*, a cura di DANIELA PERSICO, ivi, p. 21.

29 Ivi, p. 22. La convergenza fra gli obiettivi personali di scoperta della storia familiare e la ricerca di consapevolezza collettiva fa definire a Fabiana Cecchini i due film, insieme a *Per sempre* (2005), come le tappe di un *filmic Bildungsroman*: FABIANA CECCHINI, *Alina Marazzi's Women: A Director in Search of Herself through a Female Genealogy*, in *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, a cura di MARI-STELLA CANTINI, London, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 173-193.

30 *Una conversazione con Alina Marazzi e Silvia Ballestra*, cit., p. 22.

sui ruoli femminili stereotipati e sulla rappresentazione delle donne di fronte allo sguardo maschile<sup>31</sup>, lo stesso discorso non poteva esimersi dalla ricerca della verità sfuggente e indicibile sul disagio psichico e sui luoghi atti a contenerlo.

31 CRISTINA GAMBERI, *Envisioning Our Mother's Face. Reading Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei and Vogliamo anche le rose*, in *Italian Women Filmmakers*, cit., p. 159.