Between

Feticismo e desiderio in *Poulet aux prunes* di Marjane Satrapi

Stefania Rimini

> L'uomo passionale è in disaccordo con il mondo che ha immaginato, come con quello che subisce.
>
> André Malraux

L'ultimo film di Marjane Satrapi, *La bande de Jotas*, presentato fuori concorso al Festival del film di Roma vira decisamente verso i toni della commedia surreale, a tratti perfino demenziale, con una strizzatina d'occhio a certo cinema *on the road*, nonché a stilemi propri del western. Serviva questo cambio di rotta all'autrice per ritrovare l'ispirazione dopo le faticose prove di *Persepolis*, Dir. Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, France, 2007 e *Poulet aux prunes*, Dir. Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, France, Allemagne, 2011, che sembravano averla rinchiusa dentro rigidi modelli di poetica.

> Avevo davvero bisogno di ricordarmi perché amo tanto il cinema, stavo perdendo il mio entusiasmo. Dovevo uscire dal mio Iran, dagli schemi dell'animazione, e tirar fuori questo senso dell'umorismo senza il quale non so vivere: siamo a un passo dall'apocalisse in Europa, in Iran, nel mondo, ma io non riesco a vivere senza ridere, scherzare, giocare ogni quarto d'ora. E volevo riconciliarmi con le mie passioni: amo Sergio Leone e Clint Eastwood. Mi sono ispirata a loro anche se non sono né l'uno come regista, né l'altro come attrice, ma ho voluto divertirmi,

> vivere il cinema come la grande gioia che è, godermelo. Come faceva Fellini, no? (Satrapi 2012)

Dodici giorni di riprese, un budget praticamente inesistente, una macchina da presa digitale, la complicità folle di Maria de Medeiros: sono questi gli ingredienti di un esperimento visivo che ha il merito di aver liberato l'energia ludica di Marjane, la sua voglia di giocare con le forme e i ritmi del racconto, senza condizionamenti. Il film viene girato all'insegna dell'improvvisazione, con grande slancio creativo e un vivo senso del rischio: quel che conta è lasciarsi andare, scoprire nuove inclinazioni. La parola d'ordine della Satrapi sembra essere "stupire", dal momento che ha già in cantiere due progetti molto diversi tra loro: «Un film con Ryan Reynolds, al 100% americano, comincio in aprile. Già immagino gli snob che storceranno il naso. E poi torno a un'altra opera indipendente e pazza, non vedo l'ora». Chi si fosse affezionato alle pastose *silhouettes* di *Persepolis*, al caleidoscopico vortice di immagini di *Poulet aux prunes* farà bene a rassegnarsi: l'artista iraniana ha scelto l'imprevedibilità («Non sono bidimensionale, ho diverse sfaccettature») e tornerà presto a spiazzare i suoi spettatori.

Prima che il suo cinema cambi segno e forma, allontanandosi definitivamente dalle atmosfere sognanti dei primi due film, proviamo a scomporre la labirintica trama di *Poulet aux prunes*, nel tentativo di rinvenire una precisa *geometria del desiderio*, disegnata a partire da un efficace incrocio di sguardi, sapori, sospiri.

Disegno, dunque sono

La felice formula coniata da Dario Zonta per definire l'essenza di *Persepolis* («fumetto della migrazione», Zonta 2011: 47) può ben estendersi anche all'album *Poulet aux prunes*, se non altro per la deriva di sentimenti e pensieri, di ricordi e profezie, cui si abbandona Nasser Alì Khan, suonatore in fuga da un orizzonte familiare e sociale asfittico e opprimente. Lontanamente ispirata alla biografia di uno zio, la

graphic novel insiste sulle corde emotive di un Iran vagheggiato e ostile, ancora distante dagli orrori della rivoluzione ma pericolosamente in bilico fra libertà individuale e obbedienza dogmatica. Il plot ha un'ampiezza cronologica decisamente ridotta, tutto si svolge infatti nel novembre del 1958, in una Teheran appena tratteggiata, disseminata per lo più in interni angusti, in spazi senza respiro, dove l'intimità è un'ombra grigia, senza conforto. L'acme narrativo si svolge dal 15 al 22 novembre, gli otto giorni che precedono l'uscita di scena del protagonista: disperato per la distruzione del suo tar, cercherà invano di sostituirlo con altri e deciderà infine di abbandonarsi a una morte lenta, per consunzione, poiché niente può restituirgli la gioia di vivere, suonare e amare.

Nel distendere sulla pagina l'odissea umana e artistica di Nasser Alì, Satrapi ribadisce la forza figurativa del suo tratto, cioè quel «realismo stilizzato» che lei stessa ha più volte indicato come cifra poetica del suo tocco (Satrapi 2011: 10), capace di descrivere tutte le sfumature di una storia attraverso la bidimensionalità delle forme, l'apparente ingenuità del segno. Nonostante la scabra essenzialità della vignetta, l'intermittente progressione della fabula disegna inedite traiettorie, dilatando il tempo del racconto attraverso un efficace gioco di analessi e prolessi. La complessa architettura temporale della vicenda è sempre sostenuta dal minimalismo grafico dell'autrice, dall'efficace contrappunto del bianco e del nero, dalla tensione delle linee, dalla flessibile composizione dei quadri, e così l'effetto generale è quello di un libro insieme elegiaco e vitale, intimista e audacemente politico. L'equilibrio dinamico fra parole e immagini fa sì che il lettore non perda mai il contatto con la pagina, in uno sforzo di comprensione ampiamente ricompensato dal ritmo della storia, dai vertiginosi salti in avanti e indietro nel tempo, spesso giocati nel breve intervallo che separa una vignetta dall'altra.

Più che in *Persepolis*, è il montaggio a fare la differenza, per l'ardita messa in quadro di inserti memoriali o di proiezioni fantastiche in un *continuum* visuale che rende avvincente la narrazione, grazie alla disseminazione di stacchi e raccordi. Dopo un prologo relativamente ampio, sedici pagine in cui si inscena la disperazione di Nasser Alì per

la rottura del tar, la frustrazione e la scelta irrevocabile di morire fino alla celebrazione del suo funerale, il racconto viene scandito in otto giornate, di durata variabile, nelle quali si ha modo di familiarizzare con il difficile carattere del protagonista, e di abbandonarsi alle peregrinazioni del suo animo e della sua mente. Si tratta di capitoli molto densi, in cui la diversa organizzazione spaziale della pagina (lo scarto dei volumi, l'angolazione dei piani, la dialettica fra didascalia e disegno) corrisponde a una precisa strategia linguistica, debitrice di una immaginazione 'politecnica'. Non è facile scomporre la grammatica di *Poulet aux prunes*, distinguere i segni d'interpunzione, perché ogni frammento diegetico nasce dalla convergenza e dalla sovrapposizione di elementi spesso discordanti (bruschi scavalcamenti di piano, rapidi passaggi dal campo lungo al dettaglio, ellissi); è indubbio però che il centro del discorso sia il corpo in transito di Nasser Alì, il suo sguardo spalancato sul baratro dell'esistenza, la sua mente assediata dai fantasmi del passato e dell'avvenire. La matita di Satrapi accentua la mimica facciale del personaggio, lo costringe ad assumere espressioni di grande contrizione, di smagato abbandono, di estatica contemplazione del nulla. Il coro dei familiari non riesce a smorzare la solitudine dell'eroe, a parare i colpi della sua insoddisfazione; la rottura del tar spezza il precario equilibrio fra pulsioni individuali e obblighi sociali e così la favola agrodolce si trasforma in patetico melodramma, con qualche sfumatura di tragedia.

La scelta di una rappresentazione non lineare, continuamente spezzata – e per di più mixata secondo un ampio registro di stili – dimostra la grande dimestichezza dell'autrice con le diverse forme dello sguardo a bande e strisce, e conferma la sua naturale inclinazione verso la settima arte. Se il fumetto ha segnato il suo esordio, consentendole di guadagnare una preziosa libertà di espressione, il cinema è diventato nel giro di pochi anni una fantasmagorica camera delle meraviglie, cui affidare sogni e disinganni, lacrime e sospiri. Il trasloco delle sue *graphic novel* sul grande schermo ha comportato grande fatica e un robusto spirito di adattamento alle complesse dinamiche dello *shooting*. Nel caso di *Persepolis*, grazie alla tecnica 'passo uno', l'animazione ha mantenuto la matrice bidimensionale del

disegno, garantendo a Marjane il pieno controllo delle sagome, delle espressioni, del movimento. La traduzione filmica di *Poulet aux prunes*, nel passaggio al *live action*, ha invece costretto Satrapi a riconsiderare il suo punto di vista, a moltiplicare il suo raggio d'azione, per riuscire a non perdere il contatto con la verità dolente delle sue ombre di carta. La scelta di confrontarsi con interpreti reali, non più fatti a mano, ha richiesto un lungo lavoro preparatorio, condiviso con il co-regista Vincent Paronnaud e con una squadra affiatata di tecnici e operatori; prima dello *shooting* il film era praticamente già montato, nel senso che tutte le soluzioni registiche, compreso il taglio delle scene e il ritmo della narrazione, erano state pre-viste. Evitato il rischio dell'improvvisazione, Satrapi sul set ha potuto guidare la trasmigrazione delle sue anime d'inchiostro in attori in carne e ossa, e tale processo 'maieutico' ha reso ancor più acrobatico il suo sguardo: il disegno adesso non le basta più.

Il desiderio è un arabesco

L'adattamento filmico di *Poulet aux prunes* sovverte in maniera sistematica i canoni visivi della *graphic novel*, puntando su un ampio spettro di soluzioni estetiche e tonali (dalla *stop motion* alla *sit-com*, dal *tableau vivant* al cinemascope), secondo un modello poetico che tenta di recuperare atmosfere vintage, dai colori saturi, di certo cinema anni Cinquanta. Alla patina d'antan si aggiunge poi, grazie anche alla musicalità della *voice over* e ai timbri della colonna sonora, un'oltranza favolosa, onirica, solo a tratti interrotta dall'irruzione di un sottofondo grottesco, dal sapore acre. La *Wunderkammer* messa a punto da Satrapi e Paronnaud alterna giocosamente visibile e invisibile, sogno e veglia, riso e pianto, salvo poi riservare un finale agrodolce, come la pietanza che dà il titolo all'opera. Per stessa ammissione dell'autrice, si tratta di un «"film degli eccessi": troppe emozioni, troppo amore, troppo tutto», perfettamente in scia con le prerogative del melodramma. Paronnaud precisa poi che *Pollo alle prugne* è in fondo una sorta di "film-puzzle", molto musicale, che a noi pare sintetizzare la forma e le caratteristiche

di un arabesco. Alla voce "arabesco" vengono attribuiti, infatti, "sinuosità, intreccio, simmetria centrale, colori forti", tutti aspetti che il film incarna con grande evidenza, non soltanto per l'ovvia ascendenza persiana. Ad essere 'sinuosa', ondeggiante è innanzitutto la linea del tempo, per le continue intersezioni fra presente passato e futuro, e anche per la presenza costante di un sovramondo onirico, che si manifesta tramite quinte e fondali fiabeschi, cartoline e disegni animati, volute di fumo che ricamano spirali di memorie perdute ed eterni incanti. Forzando un po' l'ordine delle somiglianze, possiamo considerare il profilo 'morbido' del violino (che nella versione filmica sostituisce il tar) un ingrediente lievitante, capace di far aumentare il tasso complessivo di sinuosità del racconto, tanto più che lo strumento è in realtà forma simbolica sostitutiva della donna perduta, quella Irâne (strappata a Nasser Alì dall'ottusa mentalità borghese del padre di lei) dietro cui si adombra – come il nome lascia intendere – il sembiante della patria verso la quale Satrapi nutre un sentimento ambivalente.

L'ossessione feticistica del protagonista per il suo violino, di cui diremo meglio nel prossimo paragrafo, scatena un vortice di patimenti, sogni, frustrazioni, attese, che l'attenta regia dei due autori distilla con cura, assegnando a ogni giornata la giusta dose di (melo)drammaticità, sebbene poi il 'sugo' della storia condisca soprattutto il capitolo finale. La fuga asimmetrica del racconto, con l'apice narrativo rubricato nella sinfonia visuale dell'ottavo giorno (in cui lo spettatore finalmente scopre le ragioni della riottosa indolenza di Nasser), non scombina l'ornato calligrafico del film, perché nonostante la disseminazione di inserti, ricordi, divagazioni il centro della composizione rimane pur sempre la rottura del violino e la conseguente disperazione del protagonista. L'impossibilità di evocare attraverso la musica il fantasma perduto di Irâne rende la quotidianità di Nasser Alì soffocante e grigia, priva dell'unica fiammeggiante passione ri-vissuta *in absentia* attraverso il battito segreto dell'arte. La scelta di congedarsi dal mondo è in fondo un gesto eroico, in cui si mescolano eros e narcisismo, vanità e disincanto: l'unica alternativa per il protagonista, inariditasi per sempre la vena creativa, è l'estrema sublimazione del

lutto nella morte, lo strappo di ogni legame, eccetto quello con la propria coscienza, invasa ancora per un po' da spettri e visioni – giusto il tempo di riavvolgere il filo del destino intorno ai lembi di un immaginario arabesco.

Nonostante qualche eccesso didascalico, e una certa bulimia visiva, il film presenta un andamento narrativo avvolgente, sostenuto da un'*imagery* carica di sfumature, di contrasti, di dolorosa ironia. L'intreccio che si dipana retrospettivamente dopo il funerale di Nasser è un esercizio retorico, di bella scrittura, necessario a tradurre la disarmonia del soggetto desiderante sconfitto dall'evidenza del reale. Lungi dall'essere uomo a una dimensione, il protagonista offre di sé un ritratto sfaccettato, cangiante, giungendo a mostrare un'indole ora ribelle e fiera ora invece fragile e remissiva. Complice e affettuoso con la figlia Lili (Enna Balland, e Chiara Mastroianni per la Lili adulta), accondiscendente e premuroso con la madre Parvine (un'autoritaria ed espressiva Isabella Rossellini), severo e scontroso col fratello Abdi (Éric Caravaca), sprezzante con la moglie Faringuisse (una Maria de Medeiros estremamente convincente nei panni di una donna frustrata e insoddisfatta), impaziente e anaffettivo nei confronti del piccolo Cyrus (Mathis Bour), spaventato e affranto con il demone Azraël (Éduard Baer), Nasser Alì è un personaggio camaleontico che, grazie all'intensità recitativa di Mathieu Amalric, riesce a esprimere ogni incrinatura del suo animo, ogni lieve sussulto, ogni moto di rabbia.

Le tante maschere del suo carnevale senza letizia sfilano sullo schermo di giornata in giornata, creando rime visuali, parallelismi, effetti di ridondanza, in un'effervescenza di colori e note che vale solo come lusinga allo sguardo dello spettatore, mentre a lui non resta che sprofondare nell'abisso della sua stanza-limbo. È proprio dentro la sua *chambre claire-obscur* che si mette in moto un *carillon* di eventi, incontri, diffrazioni, un continuo passaggio di piani, luci, pose, e così con l'andare dei giorni quel luogo chiuso agli affetti si trasforma in recinto magico, in varco. Ad attraversare la soglia sono i corpi opachi dei familiari, incapaci di recare conforto al loro congiunto, nonostante lo sforzo di distoglierlo dal proposito di farla finita. Fa eccezione la diafana e procace *silhouette* di Sofia Loren, apparsa a Nasser al

tramonto del secondo giorno per dispensare ore di intenso godimento, grazie al quale «si ricordò di cos'era il piacere». La messa in abisso del corpo dell'attrice, come in un "sogno dentro un sogno", è un'esplicita citazione dell'esuberanza dell'immaginario erotico felliniano, con l'esplosione di seni giganti (dentro cui affonda il volto finalmente disteso del protagonista) e un tocco di smagata ironia. Che le 'curve' abbondanti della epifanica seduttrice (dal viso in ombra) appartengano davvero alla diva nostrana lo scopriamo tramite la sensuale invocazione «Vieni acca', piccirì», praticamente un autografo, l'autenticazione di un inconfondibile marchio di fabbrica. Il sensuale *tête à tête* fra i personaggi è peraltro anticipato da una sapida conversazione fra Nasser e il fratello, durante la quale quest'ultimo comunica che presso il cinema Persepolis è in programmazione un film su Napoli, mimando a mo' di indovinello il profilo e la 'mossa' dell'attrice italiana. Nasser non ha intenzione di accompagnare il fratello al cinema, ma – in virtù della sua potente carica inventiva – è il 'cinema' a raggiungerlo, in forma di seducente corpo-immagine, di inatteso fantasma di seduzione.

L'incursione notturna della Loren è solo uno dei tanti episodi che animano l'agonia del protagonista, ma forse è uno dei più significativi, almeno nell'ottica della messa in quadro del desiderio. Pur avendo intrapreso un cammino di estinzione, Nasser Alì si lascia soggiogare dalla grazia straripante della sua allucinazione, in un'estasi che segnerà la sua carne per sempre. L'ologramma di Sofia funziona allo stesso modo del suono del violino: anche il cinema, come la musica, ha l'effetto di sublimare le pulsioni più riposte, avvicinando il soggetto al rapimento orgasmico. L'immagine filmica esercita sul protagonista uno straordinario potere seduttivo, e contemporaneamente anche lo spettatore si sente sedotto dalla continua tensione metaforica dell'opera, dal proliferare di visioni, mondi, frammenti.

La fantasia d'amore vissuta al riparo del sogno è la conferma che il personaggio sembra preferire forme di eros fantasmatico, o compensatorio, al *ménage* coniugale con la moglie; è l'illusione ad alimentare i suoi affetti, a prolungarne l'ebbrezza, mentre la consuetudine familiare mortifica ogni smania, ogni sussulto. Per

Nasser Alì il piacere è innanzitutto 'estetico', non può prescindere dall'esercizio dello sguardo e dei sensi, secondo un'istanza percettiva che sembra riattivare certe sfumature proustiane: anche per lui vale infatti l'aforisma «Se sognare un poco è pericoloso, la sua cura non è sognare meno ma sognare di più, sognare tutto il tempo».

«Suona, suona per me…»

Al di là della sfavillante tessitura cromatica e visuale, *Poulet aux prunes* stupisce per la singolare declinazione di quello che Massimo Fusillo nel suo importante studio sul feticismo definisce «oggetto memoriale». Superando il paradigma freudiano, Fusillo afferma che «il feticcio memoriale si basa sull'intreccio fra presenza e assenza, ed evoca una visione dell'arte come sopravvivenza, cenere viva, urgenza della memoria» (Fusillo 2011: 47). In tale ottica «la proiezione feticistica di valori emotivi sugli oggetti ha molto in comune con la creatività artistica in generale, in quanto entrambe partono dall'eterogeneità e dall'alterità delle cose fisiche per intesservi sopra racconti, simbologie, passioni: cercano in fondo il macrocosmo nel microcosmo, valorizzando e infinitizzando il dettaglio» (*ibid*.: 31). La retorica del feticismo, oltre a favorire la sublimazione della perdita attraverso la sostituzione simbolica della 'cosa' perduta, implica quindi un forte investimento emotivo che spesso sfocia nell'invenzione di un nuovo ordine di verità, di un nuovo piano del reale. La compensazione oggettuale determina un processo di educazione all'arte, alla bellezza, all'assoluto che rende possibile una sorta di redenzione del soggetto. Non a caso Fusillo indica come sottotitolo al capitolo dedicato alla categoria degli oggetti memoriali il sintagma «tra ferita e catarsi», quasi per sottolineare il raggiungimento di una dimensione estatica nonostante il trauma iniziale. La violenza del distacco dalla persona amata viene cicatrizzata tramite un oggetto compensativo che ne invera la potenza, distillando giorno per giorno istanti di magico abbandono.

È in fondo quel che accade a Nasser Alì che, dopo il rifiuto delle nozze con la bella Irâne, si vede costretto a riversare tutto il suo amore nella musica, trasformando così il dolore in pura armonia. Fin qui il plot di *Poulet aux prunes* sembra rispondere perfettamente al canone teorizzato da Fusillo; la complessa strategia diegetica messa appunto da Satrapi e Paronnaud riesce, però, a vanificare la dinamica feticistica disegnando due movimenti uguali e contrari che di fatto annullano il prodigioso effetto dell'oggetto memoriale. Secondo l'enigmatica traiettoria narrativa del film assistiamo alla radicale inversione di questi movimenti, per cui l'incipit mette già sull'avviso lo spettatore rispetto al *mood* del protagonista: la rottura del violino segna un punto di non ritorno nel destino del personaggio che, incapace di sostituire l'oggetto-feticcio, decide di morire. Il primo movimento ha, dunque, una matrice disforica, conferma l'unicità del talismano, cioè l'impossibilità di prolungare all'infinito le proprietà taumaturgiche degli oggetti. La non riproducibilità del feticcio determina lo scacco del personaggio, la sua caduta nel limbo della coscienza, l'attesa che l'angelo della morte giunga a riconsegnarlo al regno delle ombre.

La complessità strutturale dell'opera non esclude che all'interno del testo siano attive altre funzioni proprie del feticismo, per esempio quella che sempre Fusillo definisce «la forza mitopoietica degli oggetti». Secondo lo studioso «nelle fiabe, nelle novelle, in tutte le forme brevi di matrice popolare, l'oggetto svolge spesso una funzione narrativa: è un catalizzatore di desideri e di passioni, capace perciò di dare grandi spinte all'intreccio» (Fusillo 2012: 97). Questo passaggio sintetizza perfettamente la tensione diegetica 'provocata' dal violino all'interno del plot di *Poulet aux prunes*: le peregrinazioni di Nasser Alì in cerca di un nuovo strumento, la disseminazione dei ricordi, l'organizzazione del discorso in giornate sono tutti effetti della caratura 'epica' dell'oggetto-feticcio, cui si somma la natura fiabesca del racconto, con precisi rimandi alla tradizione popolare persiana. Il violino è il vero motore dell'azione, la sua potenza simbolica determina le mosse e gli umori del protagonista, fino alla scelta ultima di lasciarsi morire. La forza mitopoietica dello strumento si esplica soprattutto nel prologo, in cui si mette in scena l'affannosa ricerca di un feticcio di

'riparazione', ma poi tale spinta si estende per contagio a tutto il resto del film, con un'impennata decisiva nell'articolazione dell'ottavo giorno. È curioso che, proprio durante una delle sue avventurose quêtes, Nasser Alì giunga presso il bazar del mercante Haushang, un negozio pieno di oggetti, stoffe, pietre, spezie. L'ossessione per il violino lo conduce, per uno strano scherzo del destino, presso un luogo che è già in sé una compiuta manifestazione della mania feticistica: si tratta, infatti, di uno spazio-mondo teatralizzato, in cui le merci sono disposte secondo un ordine rituale, magico, capace di indurre in tentazione, di alterare la consueta percezione del reale. Non a caso Haushang osserva Nasser Alì attraverso il prisma di un diamante e l'inquadratura in soggettiva restituisce l'immagine franta del protagonista, segno e forma di un'evidente perturbazione dello sguardo. L'alterità magica del bazar è confermata poi dalla condivisione del narghilè, una pausa estatica in cui persino il piccolo Cyrus viene iniziato alle meraviglie dell'oppio. La movimentata gita a Mashad si trasforma quindi in una piena immersione dentro atmosfere magico-rituali, arcaiche, fuori dal tempo razionale della cronaca, vera e propria messa in abisso della vocazione feticistica del personaggio.

Chiuso il prologo con la celebrazione del funerale di Nasser Alì, il racconto prosegue retrospettivamente attraverso la descrizione delle otto giornate che precedono la morte del protagonista. Come già ricordato, si tratta di inserti diegetici cromaticamente variopinti, sfumati da una composita tavolozza di stili e registri, e sempre sospesi tra passato, presente e futuro, grazie a un sapiente uso delle tecniche di montaggio. La forza narrativa di tali capitoli consiste nella drammatizzazione dei conflitti e dei desideri del protagonista, solo ma accerchiato da un coro di personaggi che vorrebbero trattenerlo in vita ma non riescono a scalfire la durezza del suo animo. La calibrata costruzione dei piani del racconto fa sì che emerga, tra le pieghe fantastiche di sogni e premonizioni, la giovinezza di Nasser Alì, segnata soprattutto da un rigoroso percorso di educazione all'arte (e al dolore). È dentro le maglie del quarto giorno che si fa largo il racconto dell'apprendistato artistico del personaggio; la voce fuori campo scandisce le tappe progressive di tale insidioso cammino mentre sullo

schermo si distendono le immagini del tempio in cui abita il maestro di musica (Didier Flamand). Il rapporto fra maestro e allievo assume un risalto particolare all'interno degli equilibri diegetici del film; l'incontro con Irâne è come incastonato dentro l'itinerario musicale del protagonista, arte e sentimento procedono parallelamente, finché la forza del destino non li fa precipitare tra le note di un prezioso stradivari. Il primo incontro fra Nasser Alì e il maestro serve a rivelare l'intima poesia del film, il *fil rouge* che tiene insieme i fili di tutto l'arabesco. Dopo aver ascoltato il pezzo del suo nuovo allievo, il maestro loda la perizia tecnica del ragazzo ma non può far a meno di ammonirlo perché «il suono è vuoto». Subito dopo declina in poche battute tutta la sua saggezza, suggerendo peraltro la giusta chiave di lettura dell'intera vicenda: «lo strumento deve servire a far esplodere la luce dalle tenebre» e ancora «la vita è come un soffio, la vita è un sospiro e di questo devi impossessarti». La lezione del maestro si incarna immediatamente nella grazia di Irâne (Golshifteh Farahani), di cui Nasser Alì si accorge mentre fuma pensieroso per strada, meditando probabilmente su quanto ha appena ascoltato. L'incedere elegante della donna, la sua beltà 'cortese' attrae in modo irresistibile lo sguardo del protagonista, che sceglie da quel momento di pedinarla finché – dopo una serie di peripezie – non trova l'occasione di fermarla. Sorpresa dal gesto dello sconosciuto, la bella Irâne non si sottrae alle sue attenzioni e replica con grande naturalezza: «Che cosa mi voleva chiedere?». Su questa domanda si interrompe il racconto del quarto giorno, che riprenderà proprio dalla ripetizione di questa scena all'inizio dell'ottavo giorno. In mezzo scorrono altri episodi, certamente emblematici: il ricordo dell'agonia della madre, con la sua proverbiale battuta «il fumo è il nutrimento dell'anima»; il profetico dialogo con il mendicante incontrato durante il funerale della madre, che lo inchioda all'evidenza del dolore («Il soffio della vita in lei non trova più il varco»); il *vis à vis* con Azraël, epigrammaticamente concluso da un perentorio aforisma («Null'altro siamo che pezzi di un gioco su una scacchiera di notte e di giorno… le nostre mosse contano poco, la partita è senza ritorno»).

La bellezza di tali indugi non può però competere con l'urgenza della storia d'amore tra Nasser Alì e Irâne, che occupa interamente il racconto dell'ottavo giorno. La progressione del sentimento viene narrata tramite una giostra di ellissi, rime visuali, ripetizioni, che servono ad accendere la curiosità dello spettatore e mantenere vivo lo spirito fiabesco. Dopo il primo incontro, la casta attrazione tra i due esplode in un timido incrocio di mani nel buio di una sala cinematografica per poi culminare al riparo di un albero di gelsomini, scenario idilliaco per una proposta di matrimonio. La promessa di un futuro romantico è presto spezzata dalla grettezza del padre di lei, che non accetta che la figlia possa andare in sposa a un uomo senza arte né parte. In verità Nasser Alì troverà la sua 'arte' proprio grazie alla cocente delusione d'amore; raggiunto un'ultima volta da Irâne, per un addio mozzafiato, il giovane si rifugia quindi dal maestro, da cui riceve un dono inatteso. Il dialogo tra maestro e allievo è anche in questo caso ricco di implicazioni e sfumature: il giovane ha ormai raggiunto la piena maturità artistica, il suono della sua arte è pieno, colmo di rabbia e disperazione. L'unico rimedio al dolore è un feticcio, il prezioso violino che a sua volta il maestro aveva ricevuto in dono dal suo mentore, in un passaggio di mani ed esperienze che vivifica il valore e la funzione magica dell'oggetto. La consegna del violino è scandita da parole importanti, che ancora una volta valgono come cifra, come sottotesto dell'intero film: «colei che hai perduto sarà in ogni nota che uscirà dalle tue dita… sarà il tuo soffio, il tuo respiro». Qui davvero feticismo e creazione artistica si saldano in un abbraccio fecondo, giungendo a disegnare un movimento euforico che riscatta il precedente: nonostante il distacco dall'amata, Nasser Alì riesce a sublimare il lutto accarezzando le corde del violino, che vibrano per il desiderio della donna perduta, e rappresentano, dunque, l'unico contatto possibile con la sua ombra, col fantasma del suo amore. Il soffio suadente della musica è il solo risarcimento per una favola infranta, come dimostrano le ultime sequenze del film, dedicate al racconto della fortunata carriera artistica del protagonista, e del dialogo *in absentia* con Irâne. L'intensità emotiva della storia viene resa visivamente attraverso una serie di brevi scene accompagnate dal

commento della voce fuori campo e da una struggente colonna sonora, che amplifica le risonanze affettive di ogni inquadratura. I due protagonisti, nonostante la rottura del loro rapporto, restano vicini grazie al prodigio della musica («Irâne era presente in ogni accordo, in ogni singola nota») e del cinema: il montaggio parallelo restituisce la diversa declinazione delle loro solitudini, il medesimo strazio per il sogno spezzato. Nasser Alì viaggia e suona, la sua arte è riscatto e consolazione, orgoglio ed estasi; tanto è potente il tocco delle sue mani che vale per lui quel che Cocteau diceva del suo Raymond Radiguet: possedeva «mani da cieco, voglio dire mani che vedono» (Cocteau 2001: 55). Irâne è visibilmente affranta, conserva uno sguardo malinconico, assorto; sfoglia album animati, ascolta alla radio la musica del suo amato, e nel frattempo si sposa, diventa madre, ma la sua espressione resta perdutamente in bilico fra disillusione e assenza. I loro volti, i loro corpi condividono spesso i margini del campo, quasi potessero davvero toccarsi, fino a quando il destino non li pone nuovamente uno di fronte all'altra, come nelle prime immagini del film: Irâne dice a Nasser Alì di non conoscerlo, eppure – appena girato l'angolo – comincia a piangere e invoca il suo nome («Nasser Alì, amore mio…»). L'ultimo fotogramma è per lei, per le sue lacrime sulla tomba dell'amato, testimonianza estrema di una passione mai spenta, amaro sigillo di una fiaba persiana in cui «c'era qualcuno, non c'era qualcuno…».

Piccola appendice gastronomica

In tema di feticismo merita un'ultima considerazione quel pollo alle prugne evocato dal titolo, e in verità presente nel film in una sola occasione, quando, cucinato a puntino, viene offerto da Faringuisse al marito, a mo' di esca per una possibile riconciliazione coniugale. La donna sa che quello è il piatto preferito da Nasser Alì, ricordo dell'abilità culinaria della madre e di una rimpianta armonia familiare, e così tenta la via del gusto per cercare di rimediare alla fatale rottura del violino. È l'inizio del quarto giorno, in giardino scendono i primi

fiocchi di neve, i bambini giocano a rincorrersi e Faringuisse si accinge a servire il suo manicaretto al marito rintanato nella stanza. Mentre attraversa il corridoio con il piatto tra le mani, la donna si ferma davanti allo specchio, fa sprofondare i suoi occhi malinconici sulla superficie riflettente, scioglie i capelli, leva via gli occhiali, come a voler ritrovare un soffio di femminilità perduta, di lieve malizia, che forse un tempo riusciva a compiacere il compagno. A questo punto parte un nuovo inserto memoriale, che racconta il segreto amore di Faringuisse per Nasser Alì, covato fin da bambina e poi consacrato sull'altare grazie alla decisa mediazione della madre di Nasser Alì. L'attenta regia di Satrapi ricostruisce, con sostanziali differenze rispetto all'impianto della *graphic novel*, il pranzo in giardino in cui l'unione tra Nasser Alì e Faringuisse viene ufficializzata, nonostante la ritrosia del protagonista (ancora innamorato della bella Irâne). È la madre a spingerlo fra le braccia della servizievole Faringuisse, promettente professoressa di matematica, con la rassicurazione che «l'amore verrà col tempo». A queste parole, però, replica seccamente la voce fuori campo: «L'amore non venne mai». Chiusa la parentesi memoriale, ritroviamo Nasser Alì a tu per tu con un magnifico piatto di pollo alle prugne, che però non genera l'effetto sperato. La reazione dell'uomo nei confronti della moglie è sprezzante e brutale: «Ho perso il gusto, il sapore, il piacere per colpa tua…». Qui la narrazione si interrompe nuovamente per riproporre il violento litigio tra i coniugi, al termine del quale la donna rompe il violino mentre all'uomo, sbigottito alla vista dello strumento in frantumi, non resta che dire: «Non ti perdonerò mai». Con un convincente effetto a eco, la stessa frase viene ripetuta nel presente, così da ricucire lo strappo temporale; l'umore di Nasser Alì non è cambiato, piuttosto l'atteggiamento nei confronti della moglie si è fatto più cupo, cinico, crudele, al punto da dichiarare, senza alcuna emozione: «Io non ti ho mai amata».

A quanto pare non c'è alcun rimedio al danno subito, la profumata pietanza alle prugne non raggiunge lo status di feticcio perché non è in grado di restituire al protagonista il piacere del gusto, di riaccendere in lui la gioia dei sensi, come invece accade nel fumetto, dove le cosce di pollo si trasformano in seni giganti e poi nelle morbide

curve di una donna seducente, condensando così in un'unica immagine l'estasi della carne e del palato.

Eppure, nonostante il mancato *sex appeal*, il pollo alle prugne mantiene comunque un valore simbolico, se non altro per quel sapore *sucré-salé* che rimane in bocca, a ricordarci – come scrive Seneca – «che la solitudine è per lo spirito ciò che il cibo è per il corpo».

Bibliografia

Allard, Ariane, "Poulet aux prunes", Positif, 619, septembre 2012.

Cocteau, Jean, *Cortège de la désobéissance*, Saint-Clément-la-Rivière, 2001.

Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

Girard, René, trad. it. *Geometrie del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

Lasagna, Roberto, "Pollo alle prugne", *Segnocinema*, 176: 54.

Lavagnini, Andrea, "Epitaffio di un amore", *Duellanti*, 77, luglio-agosto 2012: 56-57.

Lepastier, Joachim, "Poulet aux prunes", *Cahiers du cinéma*, 672, novembre 2012 : 62.

Moresco, Fabrizio, "Pollo alle prugne", *Film*, 117, maggio-giugno 2012.

O'Neill, Eithne, "Poulet aux prunes. Attraper le soupir", *Positif*, 609, novembre 2011: 50-51.

Satrapi, Marjane, *Poulet aux prunes*, Paris, L'Association, 2004, trad. it. *Pollo alle prugne*, Cles (TN), Sperling &Kupfer, 2012.

Satrapi, Marjane, "intervista rilasciata a J.-P. Lavoignat", in Satrapi, Marjane - Paronnaud, Vincent, *Persepolis*, Milano Rizzoli, 2011: 46-50.

Satrapi, Marjane, "L'umorismo contro l'apocalisse", intervista rilasciata a B. Sollazzo, *Pubblico*, 16 novembre 2012.

Satrapi, Marjane, "Questa volta l'ho fatto per gioco", intervista a cura di M. P. Fusco, *la Repubblica*, 16 novembre 2012.

Vignati, Rinaldo, "Pollo alle prugne", Cineforum, 513, pp. 31-32.

Zonta, Dario, "Dal fumetto al film", in Satrapi - Paronnaud 2011: 46-50.

Sitografia

Satrapi, Marjane ,"Ho voluto recuperare la gioia di girare", intervista rilasciata a M. Minniti, online (ultimo accesso 9 febbraio 2013),

http://www.movieplayer.it/film/articoli/marjane-satrapi-a-roma-2012-ho-voluto-recuperare-la-gioia-di-girare_10162/

L'autrice

Stefania Rimini è ricercatrice presso l'Università di Catania, dove insegna Storia del teatro e Forme dello spettacolo multimediale I suoi principali interessi di ricerca riguardano i rapporti fra cinema e teatro, le arti performative multimediali, la scena contemporanea italiana. Ha scritto saggi su registi europei e italiani (Krzysztof Kieslowski, Jean-Pierre and Luc Dardenne, Pier Paolo Pasolini, Gianni Amelio, Roberto Rossellini), su drammaturghi e performer contemporanei (Carmelo Bene, Giovanni Testori, Ascanio Celestini, Sarah Kane, Vincenzo Pirrotta, Gabriele Vacis, Marco Paolini). Tra le sue pubblicazioni più recenti: *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema* (2012); "Il mito in rivolta. Motus e il progetto Syrma Antigones", *Dioniso*, n. s., a. II, n. 2, 2012: 341-365; "Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema", *Parole rubate*, n. 5, 2012: 61-85; *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori* (2007); *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini* (2006).

Email: stara@rom.unipi.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013
Data accettazione: 30/04/2013
Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Rimini, Stefania, "Feticismo e desiderio in *Poulet aux prunes* di Marjane Satrapi", Between, III.5 (2013), http://www.Between-journal.it/