

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

**Zum Bild, das Wort
II**

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari

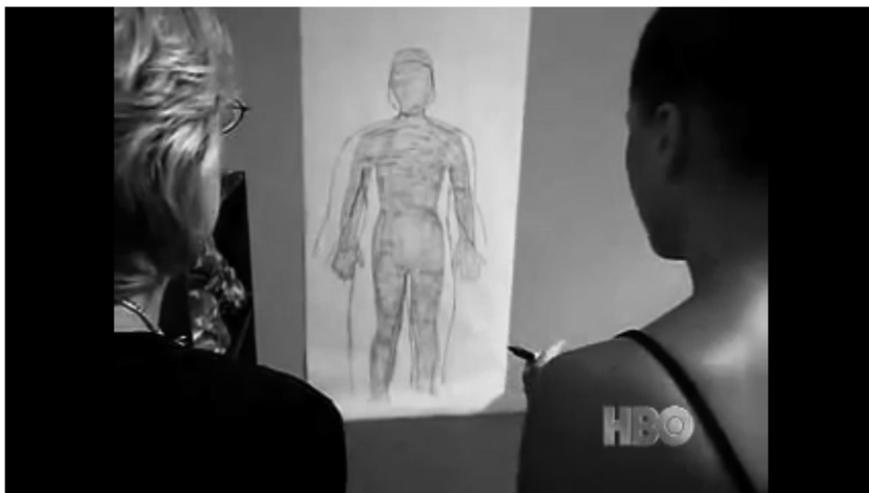
Una mancata collisione tra immagine e sintomo?

Clio Nicastro

Se questo è quello che chiami tempo può essere insopportabile.
(comunicazione privata)

Quando si parla di media e disturbi del comportamento alimentare (Dca), si tende spesso a considerare l'impatto dei primi sulla diffusione crescente di tali disturbi e, inevitabilmente, l'influenza negativa dei corpi androgini ed emaciati delle modelle sulle adolescenti e sulle giovani donne. Sono più rare le riflessioni sul processo inverso, ovvero su come e per quali destinatari vengano rappresentati mediaticamente i disordini alimentari e, non in ultimo, con quali effetti. Questa è la domanda principale che di recente mi ha spinto a indagare la presenza del problema al cinema e nelle serie web e tv, trovandomi di fronte a una lista di titoli piuttosto esigua – soprattutto in confronto allo spazio che i Dca occupano ormai nella nostra società – e a una carrellata di cliché affatto irrilevanti, sia sul piano estetico sia su quello politico. Mi limiterò qui a mettere a fuoco uno degli elementi, a mio avviso il più cruciale, di questa carenza narrativa: la temporalità occupa un ruolo marginale, non sembra incontrare mai i corpi dei personaggi, non innesca una collisione tra immagine e sintomi. Le inquadrature si soffermano raramente sul quel “vuoto esistenziale” (Binswanger [1944-1945] 2011, 197) che Ludwig Binswanger descrive a fondo nel caso Ellen West, o sul loop rituale che dirige le abbuffate compulsive, o, più in generale, su come il tempo dell'ossessione si scontri con quello intersoggettivo, spesso solo di intralcio all'interno delle giornate dedicate al cibo – a evitarlo, a consumarlo, a pesarlo, a pensarlo.

Ci si imbatte in questo senso in due anacronismi che si intersecano sul piano della rappresentazione filmica. Il primo è interno al disturbo stesso, declinato in maniera differente rispetto alla forma di Dca da cui si è affetti, e corrisponde in generale a una dimensione di alienazione, una barriera protettiva, tra la persona e il tempo, inteso come quotidianità – i pasti che scandiscono una giornata – e come macro categorie temporali di



Thin, Lauren Greenfield, 2006.

passato, presente e futuro, impigliate nella trappola di quello che Lauren Berlant chiama “cruel optimism” (Berlant, 2011, 2). Ottimismo crudele è, per la teorica statunitense, il meccanismo per cui desideriamo ciò che in realtà ci impedisce di progredire (*flourish*), sia esso il cibo, un amore, la promessa di una vita migliore, un progetto politico. Questo aspetto mi pare mancare del tutto sullo schermo, dove il tempo compare soltanto, superficialmente, come età evolutiva: l’adolescenza, in cui lo stress della crescita riconfigura i rapporti familiari e sociali; crescono le aspettative, le sfide e si accede ufficialmente al mondo delle scelte. Il cinema, specie quello mainstream statunitense, sembra essere rimasto indietro di decenni, a quando l’identikit perfetto delle ‘vittime’ del Dca si risolveva in quello di un’adolescente, bianca, *upper class*, bella e dotata di un’intelligenza superiore alla media. Le protagoniste dei film di fiction sono inoltre per lo più affette da anoressia nervosa, che insieme all’obesità, è il disturbo della nutrizione più visibile ed eclatante, ma che, al contrario del secondo, emblematicamente incorpora il desiderio umano di ascetico controllo e di perfezione, insieme all’atavica fantasia di fermare il tempo.

Fino all’osso (*To the Bone*, 2017), l’ultimo, discusso, film di Marti Noxon prodotto da Netflix, *La ragazza di porcellana* (*Starving in Suburbia*, 2014) di Tara Miele, *Per amore di Nancy* (*For the Love of Nancy*, 1994) di Paul Schneider, sono tre possibili esempi in cui germina il secondo anacronismo, ovvero l’incapacità di distaccarsi da una costellazione di cliché rappresentativi che riducono la vita di chi soffre di Dca esclusivamente alla patologia, trattandola come tale, senza prendere in considerazione la co-



To the Bone, Marti Noxon, 2017.

stellazione di sintomi. Si guarda dunque alla categoria, perdendo di vista il modo in cui i segni che raggiungono la superficie siano semi esplosivi di una stratificazione temporale, di una storia del corpo in movimento. Corpo che si restringe, che si espande, che rimane apparentemente identico nonostante lo si utilizzi come deposito di frustrazioni e territorio di controllo.

I cliché rappresentazionali sono qui pericolose cristallizzazioni di sintomi che dovrebbero invece, per manifestare le polarità umorali estreme e rapidissime di una compulsione alimentare, seguire i principi delle formule di pathos warburghiane, in cui sono i gesti a veicolare la potenza espressiva di un vissuto, grazie soprattutto alla loro intrinseca ambiguità e alla possibilità che una stessa forma simbolica possa essere convertita nel suo opposto. È di certo assai complesso costruire la narrazione esteriore di un disagio interiore, lasciandolo lì dove si sviluppa e si manifesta, ovvero sul confine labile tra sintomo e forma espressiva. Significherebbe in primo luogo non concepire il sintomo come un deficit localizzato, ma come una ristrutturazione dell'intera esperienza del soggetto che lo manifesta, guardando a Binswanger per cui l'espressione di una patologia è a tutti gli effetti una modalità di interazione simbolica con il mondo e compito del terapeuta è quello di scoprire i caratteri propri di tale vissuto estetico (*ästhetischen Erlebnisform*: Binswanger [1933] 2003, 260). L'aggettivo 'estetico' mantiene qui il suo significato originario di *aisthesis*, percezione, e rimanda al valore esperienziale della malattia, che non è dunque un'alterazione priva di connotati ma un linguaggio ermetico con cui entrare in comunicazione.



Thin, Lauren Greenfield, 2006.

Si tenta talvolta di proteggersi dalla collisione con sentimenti, emozioni, disagi, alzando un muro, un attimo prima che questo mondo ‘interiore’ possa urtare, dialogare o anche solo disperdersi nella realtà esterna, in quel non-io il cui limite più riconoscibile sembra sancito dai confini del corpo. Il rapporto con il cibo può costituire una di queste barricate, attraverso modalità le più eterogenee, spesso invisibili perché non intaccano il corpo in maniera evidente o perché consolidate dalla norma – come le diete e il salutismo estremo. Sembra quasi un paradosso che proprio le immagini in movimento non riescano, in questo caso, a sfruttare il privilegio di non dover trovare una mediazione linguistica, ma in effetti, come ci insegna l’esperienza warburghiana dell’Atlante Mnemosyne, le formule di pathos, i simboli affettivi, non sono né paratattici né isolati nel tempo e nello spazio, configurandosi come pose momentanea di un tempo sotterraneo in movimento: il tempo delle passioni, anch’esse dotate di una memoria e di una storia. Tali frequenze vanno però intercettate al di là della ripetizione di pattern di cui si dia per scontato un significato universale e disambiguato. Come ricorda Didi-Huberman in un’intervista con Frédéric Lambert e François Ninye su “Doppiozero”, a proposito delle *eterocronie* warburghiane, “davanti a un’immagine non bisogna solamente domandarsi quale storia essa documenti e di quale storia è contemporanea, ma anche quale *memoria* sedimenta e di quale rimosso essa è il ritorno” (Didi-Huberman 2015).

Gli esempi cinematografici sopracitati costituiscono una ristretta selezione della produzione filmica narrativa incentrata sui Dca. Ho intenzio-

nalmente escluso i film in cui sono i personaggi marginali a manifestare il disturbo – per esempio Daisy di *Ragazze interrotte* (*Girl, Interrupted*, 1999) e i documentari, tra i quali *Thin* (2006) di Lauren Greenfield che è indubbiamente, nella sua crudezza, uno dei tentativi più riusciti nel raccontare il ricovero di un gruppo di donne in una clinica specializzata in disordini alimentari. Proprio, però, partendo dalla fine del documentario della Greenfield, da una fine che non c'è, si capisce forse perché le storie di Ellen (Lily Collins), Hannah (Laura Wiggins) e Nancy (Tracy Gold) falliscano nel ricostruire il vissuto delle protagoniste – senza tenere in considerazione la scarsa qualità artistica dei lungometraggi. Queste vicende seguono uno sviluppo diacronico definito dal percorso di guarigione, sempre, seppur con difficoltà, portato a compimento, e in cui il disturbo alimentare si limita a essere un incidente prima segreto, poi inevitabilmente sotto gli occhi di tutti. Da un lato quindi la vita delle protagoniste è meramente appiattita sul disturbo e si dà poco spazio all'identità e alle peculiarità individuali dei personaggi, dall'altro, nonostante sia l'aspetto patologico a divenire centrale, non viene indagato nella sua specificità ma viene universalizzato e fissato in cliché. *La ragazza di porcellana* tenta di creare una dimensione parallela, tra il fantasy e l'horror, in cui l'anorexia è incarnata da una perfida ragazza bionda che si materializza nella stanza di Hannah ogni volta che la ragazzina accede alla chat di un sito pro-anorexia. Anche qui, il *monstrum*, non lascia spazio ad ambivalenze e incertezze affettive.

Uno spettatore 'sano' uscirà dal cinema – o meglio spegnerà il computer – pensando che un disturbo alimentare sia un'orribile storia a lieto fine in cui una giovane ragazza, vittima dei modelli estetici imposti dalla nostra società o dello stress di un mondo sempre più basato sulla prestazione e sulla competizione, viene salvata dall'affetto ritrovato del nucleo familiare e da un affascinante terapeuta. Oppure ancora, che un disturbo alimentare sia un problema sempre visibile e dai confini diagnostici netti che può portare alla morte. Uno spettatore affetto da Dca vedrà sullo schermo una realtà edulcorata, a compartimenti stagni, rappresentata attraverso simboli statici che non subiscono trasformazioni continue, brusche interruzioni e che non entrano mai in lotta con ciò che simbolizzano.

Forse questi sintomi acquisterebbero significato, paradossalmente, se fossero lasciati ai margini della narrazione, facendosi apparentemente invisibili, così come avviene nel quotidiano, e riemergendo lì dove non lo si sarebbe previsto, senza spettacolarizzazione. Forse nei luoghi di lavoro, negli uffici, nelle fabbriche, nella cucina di una casalinga o a scandire il

tempo autogestito di un libero professionista. Al di là del genere sessuale, della classe sociale e del colore della pelle. Forse in questo spazio dove la guarigione non è né un ritorno alla norma, né una linea di cesura permanente e definitiva tra la malattia e il benessere, l'immagine e il sintomo potrebbero finalmente scontrarsi.

BIBLIOGRAFIA

Berlant 2011

L. Berlant, *Cruel Optimism*, Durham 2011.

Binswanger [1933] 2003

L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, Torino 2003.

Binswanger [1944-1945] 2011

L. Binswanger, *Il caso Ellen West*, Torino, 2011.

Didi-Huberman 2015

G. Didi-Huberman, *La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Niney*, Doppiozero, 31 marzo 2015.

ENGLISH ABSTRACT

How can fiction films represent the experience of mental disorder? Eating disorders (Ed), whose presence in our society have dramatically increased in the last twenty years, seem to be one of the most challenging and controversial issues to be visually explored. The external corporeal symptoms are, indeed, neither sufficient, nor always 'visible' enough to account for the story of those who are effected. In this paper, I will focus on one of the missing dimensions in the cinematic narrative of this pathology, namely the peculiar temporality of Ed.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra