

C.S.P. Centro Studi Psicosomatica

Scuola Quadriennale di Specializzazione in Psicoterapia Gestalt

Analitica Individuale e di Gruppo

Tesi di fine biennio



“Il favoloso mondo di Amélie”

Candidata: dr.ssa Flora De Martino

Relatore: dr.ssa Letizia Bonelli

Correlatore: dr.ssa Sonia Ciuffini

Anno Accademico 2011/2012

Indice

- Scheda del film	p.3
- Trama del film	p.4
- Premessa	p.5
- La dispute (il conflitto)	p.6
- Comptine D'un Autre Ete: L'apres Midi (Filastrocca di un'altra estate/età: Il pomeriggio)	p.9
- La Valse D'Amélie (Il valzer di Amélie) La Valse Des Vieux Os (Il valzer delle vecchie ossa)	p.12
- Sur Le Fil (Sul filo) La Redecouverte (La riscoperta)	p.15
- La Valse Des Monstres (Il valzer dei mostri)	p.16
Conclusioni	p.20
Bibliografia	p.21

Scheda tecnica del film

Titolo originale: Le fabuleux destin d'Amélie Poulain

Lingua originale: francese

Paese: Francia, Germania

Anno: 2001

Durata: 120 min

Genere: commedia, romantico

Regia: Jean-Pierre Jeunet

Interpreti: Audrey Tautou (Amélie Poulain), Mathieu Kassovitz (Nino Quincampoix), Rufus (Raphaël Poulain), Lorella Cravotta (Amandine Poulain), Serge Merlin (Raymond Dufayel, l'uomo di vetro), Jamel Debbouze (Lucien), Clotilde Mollet (Gina), Claire Maurier (Suzanne), Isabelle Nanty (Georgette), Dominique Pinon (Joseph), Artus de Penguern (Hipolito, lo scrittore), Yolande Moreau (Madeleine Wallace), Urbain Cancelier (Collignon), Maurice Bénichou (Bretodeau), Valerie Zarrowk (Bretodeau donna) Michel Robin (il padre di Collignon), Flora Guet (Amélie a 6 anni), Amaury Babault (Nino bambino)

Soggetto: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet

Sceneggiatura: Guillaume Laurant

Fotografia: Bruno Delbonnel

Montaggio: Hervé Schneid

Effetti speciali: Alain Carsoux Duboi, Les Versillais

Musiche: Yann Tiersen

Scenografia: Aline Bonetto, Volker Schäfer, Marie-Laure Valle

Trama

Tutto ha inizio il 3 settembre 1973, alle 18, 28 minuti e 32 secondi, istante in cui avviene il concepimento della protagonista del film: nove mesi dopo nascerà Amélie Poulain, figlia di Raphaël Poulain, ex-medico militare solitario e poco comunicativo, e Amandine Fouet, ex-insegnante instabile e nervosa. Amélie, preclusa dal contatto con altri bambini (a causa di una malattia fittizia diagnosticata erroneamente dal padre), sbalottata tra lo stato febbrile di sua madre e la freddezza di suo padre, si rifugia in un mondo da lei inventato, fatto di amici immaginari ed interpretazioni fantastiche della realtà. La situazione diventa ancora più complessa dopo la morte accidentale della madre: la piccola, a sei anni, si ritrova a tu per tu con suo padre che, già poco comunicativo, si rinchioda ancora di più in se stesso. Con il trascorrere del tempo il mondo esterno le appare così morto che preferisce sognare una sua vita in attesa di avere l'età per andarsene: infatti, anni dopo Amélie è cameriera in un bar-ristorante di Montmartre. Non è cambiata molto poiché continua a rifugiarsi nella solitudine, in una vita scandita dal suo mondo fantastico, dal lavoro al bar e dalle visite al padre vedovo.

La notte del 30 agosto 1997 si verifica l'avvenimento che sconvolgerà la vita di Amélie: scioccata dalla morte di Lady Diana, fa cadere a terra un tappo che le permetterà di scoprire la scatola di tesori che un bambino ha assicurato di nascondere una quarantina di anni prima. Il giorno seguente Amélie decide che ritroverà dovunque il proprietario della scatola e, se questo evento lo colpirà, dedicherà la sua vita ad aiutare gli altri. Durante la sua ricerca ottiene informazioni da diversi personaggi: Madeleine Wallace, portinaia malinconica che vive nel ricordo del marito che l'ha tradita; Collignon, fruttivendolo buffone e volgare che maltratta il suo assistente "idiota" Lucien; i genitori di Collignon. Sarà, però, Raymond Dufayel, il vecchio vicino definito anche l'"uomo di vetro" per una malattia congenita alle ossa, che la indirizzerà dalla persona giusta, il signor Bretodeau. Attraverso diverse peripezie Amélie fa recapitare quel piccolo "tesoro" al proprietario e, sconvolta dalla sua reazione, decide di "dedicare" la propria vita ad aiutare le persone. A tal fine architetta fantasiosi stratagemmi per portare a termine le sue "opere" di aiuto, senza far scoprire di esserne l'artefice: cerca di far ritrovare al padre la voglia di viaggiare e di uscire dalla solitudine, inducendolo a credere che il suo nano da giardino stia compiendo viaggi in tutto il mondo; fa recapitare alla portinaia una lettera d'amore del suo defunto marito, creata da Amélie stessa tramite il collage delle vecchie lettere conservate dalla signora; organizza una serie di scherzi al fruttivendolo per "vendicare" Lucien; fa "nascere" una relazione tra una sua collega fobica, rassegnata ad una vita da single, ed un cliente che ossessionava un'altra cameriera. Durante la messa in atto di questi espedienti, incontra casualmente lo sguardo di Nino, uno stravagante collezionista di fototessere buttate, che conserva meticolosamente in un album: Amélie ne è completamente rapita. Al secondo incontro casuale Nino, improvvisamente, scatta per inseguire un uomo e perde la borsa con l'album delle fototessere raccolte. Nel cercare di restituirlo, Amélie è impegnata a risolvere "Il mistero delle fototessere", ovvero l'immagine di un uomo che sistematicamente, con la stessa espressione, si scatta delle fototessere nelle stazioni dei treni per poi gettarle intatte. Amélie ancora una volta mette in atto articolati espedienti per restituire l'album e per svelare a Nino la soluzione dell'enigma (l'uomo è un tecnico riparatore), cercando in tutti i modi di non farsi scoprire. Quest'ultimo, però, riesce a rintracciare la sua abitazione: la protagonista inizialmente tenta di fuggire ma, grazie ad una videocassetta registrata dall'"uomo di vetro",

Amélie trova il coraggio di “lanciarsi” e di far entrare Nino nella sua vita. È il 28 settembre 1997, e sono le undici in punto del mattino. La temperatura è di 24 gradi Celsius, il tasso di umidità di 77, e la pressione atmosferica di 990 ettoPascal.

Premessa

Ricordo ancora le prime impressioni che ebbi quando il film era in uscita: la mia città era tappezzata di locandine che lo pubblicizzavano e ne fui particolarmente colpita ma, diversamente da quello che si potrebbe ipotizzare, fu in negativo. Quei colori forti, il contrasto del verde con il rosso, quel viso che copriva tutto il poster ma, soprattutto, quello sguardo grande, osservante, curioso, mi infastidivano. Ero convinta che mai l'avrei visto, né l'avrei voluto vedere, e fantasticai che dovesse essere uno di quei film stupidamente surreali, “di scena” ma non di contenuto. Anni dopo, per caso, un'amica mi consigliò di vedere “Il favoloso mondo di Amélie”, affermando che avrei dovuto assolutamente conoscerlo perché “era proprio un film da me”: in quel momento non associavo questo titolo alla locandina che pochi anni prima mi aveva infastidito. È stato un incontro immediato, un “colpo di fulmine”. Guardare Amélie è un'esperienza piena: di sensazioni, colori, musiche, semplicità, immagini. Immagini che possono sembrare addirittura ingenui: ma la sincronicità degli elementi rende gli avvenimenti così armonici e di una fluidità così naturale che colpiscono, mi colpiscono, con profonda delicatezza. Le sensazioni si susseguono anche grazie alle descrizioni quasi pittoriche di dettagli apparentemente poco significativi e alle meravigliose musiche che permettono di trasportare l'osservatore, me, in un mondo favoloso ma quanto mai reale soprattutto nel mio inconscio. Mi sono resa conto, riguardandolo, che non mi stanca mai, come mi capita spesso con le canzoni: sono talmente in sintonia con uno stato d'animo che per un periodo si può ascoltare la stessa a ripetizione. È come se quel favoloso mondo fosse una sinfonia in cui ogni nota sembra cogliere sfumature e sensazioni che non riguardano un periodo, ma la mia storia, colpendo continuamente le corde interne in modo delicato, sottile, vero.

È il mondo fantastico che si crea che le dà la possibilità di vivere in un modo apparentemente più magico, ma che impedisce di prendere contatto con i lati più profondi di sé: infatti, solo quando riuscirà anche a prendere contatto con la propria tristezza, potrà “lanciarsi” verso la realtà e incontrare veramente l'altro, Nino.

Quello che in questo film viene proposto non è solo una storia d'amore e di delicatezza, anche se a prima vista potrebbe sembrare (com'è stata descritta da mio zio) “la storia di una ragazzina che si innamora”. Il favoloso mondo di Amélie è molto più di questo, poiché è una storia che potrebbe essere quasi paragonata ad una fiaba filmata in cui personalmente rivedo l'azione di una ragazza che cerca di compiere un processo di maturazione, “d'individuazione”, attraverso un contatto con l'altro e, dunque, con alcune parti di Sé, con la tristezza.

L'elaborato sarà suddiviso seguendo quelli che per me sono stati gli elementi più significativi del film, tentando un'interpretazione analitica e personale degli stessi. Ritenendo, infine, la colonna sonora elemento integrante del film e richiamando il parallelo precedentemente esposto tra il film e una sinfonia, ho intitolato ogni capitolo con il nome di una canzone della pellicola.

La dispute (il conflitto)

Il film ha inizio con una descrizione particolare e quasi pittorica: *Il 3 settembre 1973, alle 18, 28 minuti e 32 secondi, una mosca della famiglia dei Calliphoridae, capace di 14.670 battiti d'ali al minuto, plana su rue Saint-Vincent, a Montmartre. Nello stesso momento, in un ristorante all'aperto a due passi dal Moulin de la Galette, il vento si insinua magicamente sotto una tovaglia facendo ballare i bicchieri senza che nessuno se ne accorga. In quell'istante, al quinto piano del 28 dell'Avenue Trudaine, IX Arrondissement, Eugène Koler, di ritorno dal funerale del suo migliore amico, Emile Maginot, ne cancella il nome dalla sua rubrica. Sempre nello stesso momento, uno spermatozoo con il cromosoma X del signor Raphaël Poulain, si stacca dal plotone per raggiungere un ovulo della signora Poulain, nata Amandine Fouet. Nove mesi più tardi, nasce Amélie Poulain.*¹

Questo tipo di descrizioni sono ripetute numerose volte nel film e la voce fuori campo, che potrebbe essere paragonato al narratore di una fiaba, ne compie una simile alla fine del film stesso. Nonostante non vi sia alcun nesso logico fra gli eventi, tale scena è, a mio parere, di particolare impatto poiché richiama una logica circolare e nessi acausali. Il principio di tali nessi, secondo la visione junghiana, è quello di sincronicità che indica una coincidenza simultanea tra eventi non correlabili tra loro causalmente, ma che rimandano ad un'omogeneità di processi che appaiono eterogenei. Tale concetto può essere collegato anche alla ricerca dell'unità caratterizzata dalla tensione tra opposti, elemento fondante della visione junghiana e connesso anche alla scena successiva in cui vi è la descrizione di ciò che piace e non piace ai genitori di Amélie: tale modalità verrà utilizzata più volte durante il film e permette di entrare precisamente nel mondo del personaggio proprio perché si fa riferimento agli aspetti contrapposti che caratterizzano il mondo psichico. Tali coppie antinomiche, benché fondamentali, creano nel soggetto numerosi conflitti che, per essere "superati", necessitano un'integrazione: al tal fine il simbolo può essere considerato vitale per l'equilibrio tra gli opposti poiché, attraverso esso, si ha una sintesi creativa tra conscio e inconscio, permettendo l'attivazione di processi di trasformazione e d'individuazione. È proprio tale capacità simbolica che, a mio parere, ha subito delle interferenze in Amélie.

Nelle scene successive viene raffigurata la vita di una bambina che, a causa della freddezza del padre e della nevrosi della madre, si rifugia in un mondo da lei inventato. In questo mondo i dischi di vinile sono preparati come delle crêpes, la moglie del vicino, in coma da mesi, in realtà ha scelto di esaurire in una volta tutte le sue ore di sonno e i suoi unici amici di gioco sono animali immaginari inventati da lei. La vita di Amélie continua solitaria e lontana dagli altri bambini e

¹ Le parti in corsivo sono trascrizioni fedeli di parti del film.

diviene più complessa quando, “casualmente”, muore la madre: *Amandine Fouet porta sua figlia ad accendere un cero a Notre-Dame perché il cielo le invii un fratellino. La risposta divina si manifesta tre minuti dopo: dal cielo non piomba un neonato, ma una turista del Québec, Marguerite Boujard, decisa a farla finita con la vita. Amandine muore sul colpo.* La scena continua con Amélie che gioca con un orsacchiotto di pezza, con il padre che costruisce in modo maniacale un mausoleo in memoria della defunta moglie e culmina con una sequenza molto significativa: in primo piano l’orsacchiotto di pezza abbandonato in un’aiuola davanti alla finestra di casa che si consuma con l’andare delle stagioni e la voce narrante che descrive “*Passano i giorni, i mesi, poi gli anni. Il mondo esterno appare così morto che Amélie preferisce sognare una sua vita in attesa di avere l’età per andarsene.*”

La metafora visiva dell’orsacchiotto lasciato all’aperto, a rappresentare il trascorrere del tempo, sostituisce la voce fuori campo e definisce il passaggio da una narrazione di Amélie da bambina a “ragazza”, rimanendo però una donna-bambina.

L’orsacchiotto di pezza può rappresentare quello che Winnicott definisce l’oggetto transizionale, ossia quell’oggetto che è a metà tra il soggettivo e l’oggettivo, “dato e creato insieme”. Quel pupazzo, giocattolo o semplice oggetto morbido, rappresenta nell’immaginario infantile la madre e permette al bambino di gestire l’ansia iniziale da separazione. Tale oggetto si definisce in un’area transizionale, una “zona terza” dell’esperienza, che rappresenta il primo tentativo di coniugare mondo interno ed esterno ed è quindi, secondo Winnicott, il luogo dell’esperienza fonte del gioco, dell’immaginazione, della cultura, della religione e dell’arte in cui si sviluppa la capacità di fare simbolo. Questa stessa area può essere identificata, secondo Rosemary Gordon psicanalista junghiana, come “luogo psichico appropriato all’attività e alla percezione dei processi archetipici”² e, dunque, simbolici. Lo stesso Jung afferma che “il terzo elemento nel quale gli opposti convergono è l’attività di fantasia che da un lato è creativa e dall’altro è ricettiva (...) è sempre stata la fantasia a gettare un ponte fra le inconciliabili esigenze dell’oggetto e del soggetto”³. L’unità, infatti, non può essere raggiunta né solo dal pensiero, né solo dal sentimento ma, per superare la distanza fra di essi, è necessario un ponte che li congiunga, ovvero la fantasia creatrice.

Tale fantasia però, come afferma lo stesso Jung, può degenerare se non le sono posti dei giusti limiti, i quali non possono essere imposti dal razio-cinno o dall’intelletto, ma dalle necessità della realtà. L’attività fantastica di Amélie è “inflazionata” probabilmente proprio a causa di questo contatto “distorto” con il mondo esterno e l’abbandono dell’orsacchiotto, in quanto oggetto ponte, potrebbe indicare proprio la chiusura maggiore alla realtà che, come afferma la stessa voce narrante, *appare così morta ad Amélie che preferisce sognare una vita tutta sua.* Dunque, il rifugiarsi in un mondo favoloso non si rifà alla fantasia creativa, ma ad una fantasia passiva. Jung, difatti, compie una distinzione tra la fantasia attiva/creatrice e quella passiva: la prima è provocata da un’intuizione immediata che permette di elevare, attraverso un’associazione, i contenuti inconsci ad un livello di chiarezza ed evidenza integrabili dalla coscienza; la seconda riguarda quelli che vengono definiti “automatismi psichici”⁴ poiché la coscienza in questo caso assume un atteggiamento passivo. La fantasia attiva, invero, si genera non solo grazie ad un atteggiamento inconscio, intenso e antitetico,

² Galotti A., *Individuazione in Trimestrale di psicologia analitica e filosofia sperimentale a cura dell’Associazione G.E.A. n° 47*, p. 12

³ Jung C. G. *Opere, vol VI*, Boringhieri, p. 115

⁴ *Ibidem*, p. 439

ma si basa anche su un atteggiamento cosciente che è pronto ad accogliere attivamente tali contenuti. La fantasia passiva, dunque, non è espressione di un processo di individuazione compiuto, ma di una personalità inconscia, poiché c'è ancora un elevato grado di dissociazione tra contenuti consci e inconsci che porta "non di rado il marchio della morbosità o almeno dell'anormalità"⁵. La produzione fantastica di Amélie può essere considerata anormale, in quanto essa spesso si sostituisce alla realtà, piuttosto che integrarla, ed anche se questo è possibile dedurlo già dalle produzioni fantastiche dell'infanzia e dal loro contesto, precedentemente descritto, sarà successivamente più evidente nelle scene in cui lei è "adulta". Tali produzioni fantastiche anormali possono essere fatte risalire anche al rapporto con la madre fredda e nevrotica, simbolicamente rappresentata dal peluche di orso, e alla sua improvvisa morte. Nella psicologia "tradizionale" la madre ha un'importanza preponderante che però non supera la sua rappresentazione reale: secondo Jung, invece, l'origine delle "nevrosi infantili" possono essere riconducibili solo in parte alle influenze disturbanti della madre poiché le fantasie infantili riguardano "produzioni decisamente mitologiche come frequentemente accade nelle fobie infantili, dove la madre appare sotto forma di animale, strega, spettro, orchessa, ermafrodito e simili immagini. Poiché queste fantasie non sono sempre apertamente mitologiche o, se lo sono, non sempre provengono da un presupposto inconscio ma possono essere occasionate da racconti di fiabe, osservazioni casuali ecc., è raccomandabile in ogni singolo caso un'indagine accurata."⁶

In tal caso, quindi, l'orso può essere considerato anche simbolo della madre: esso è, infatti, associato ad Artemide (dea-orso) ed è quindi un'animale femminile, una madre terrificante accostata sia agli aspetti più profondi e pericolosi dell'inconscio che alle componenti femminili. Ad Artemide è sacra l'orsa perché ella, in origine, è un'orsa: è, infatti, non solo la temibile "Signora delle belve" di cui abbiamo rappresentazioni d'epoca micenea, ma anche l'esatta corrispondente della dea-orsa celtica Arcto, di retaggio indoeuropeo, il cui nome combacia perfettamente con quello greco per l'orso: arktòs. Amélie, pertanto, è come se attraverso l'abbandono dell'orso fuggisse dalla figura terrificante della madre, senza un confronto con essa. Ciò non gli permette, in un primo momento, di "incontrare faccia a faccia il suo demone" poiché solo "procedendo verso questa meta egli vince i genitori, cessa cioè di essere impigliato nei suoi legami infantili. Ma il legame più profondo è quello che lo vincola alla madre. Se egli giunge a vincerla, aprendosi l'accesso al suo equivalente simbolico, potrà rinascere sotto una figura rinnovata."⁷ Ed è solo "vincendo" l'animale/madre che può acquisire un po' della sua forza. Amélie, invece, nonostante sia cresciuta e vada via, nel tentativo di avere una vita tutta sua, continua ad essere solitaria e, come afferma la voce narrante, a porsi domande cretine sul mondo o sulla città che si stende davanti ai suoi occhi senza confrontarsi con la realtà e con l'altro. Si è trasferita a Montmartre, lavora come cameriera in un bar-ristorante "Les Deux Moulins" e nei fine settimana va a prendere il treno per trovare suo padre. Inoltre non ci sono uomini nella vita di Amélie. Ci ha provato un paio di volte, ma il risultato non è stato all'altezza delle sue aspettative. È interessante osservare come Artemide, la dea orsa, personificasse anche una forza che spinge al ritiro dai rapporti umani. L'Artemide greca, difatti, proteggeva simbolicamente le fanciulle e i fanciulli dall'età di nove anni, l'età in cui si smette

⁵ *Ibidem*, p. 440

⁶ Jung C. G., *Opere*, vol IX, Boringhieri, p. 84-85

⁷ Jung C. G., *Opere*, vol V, Boringhieri, p. 183

di stare attaccati alle gonne della madre, all'età delle responsabilità adulte e sociali, quindi anche del matrimonio, che allora, per le ragazze, avveniva già a quattordici anni. La notte prima del matrimonio, le ragazze consacravano la loro tunica e la loro giovinezza ad Artemide, come addio all'adolescenza e iniziazione alla loro vita di donne. Questo rito esprimeva anche il passaggio da Artemide ad Afrodite, l'inizio della vita sessuale e la scoperta delle sottigliezze del rapporto uomo-donna. L'età di Artemide metteva in effetti la sessualità in uno stato di sospensione, così come avviene all'inizio in Amélie.

Comptine D'un Autre Ete: L'apres Midi (Filastrocca di un'altra estate/età : Il pomeriggio)

Ed eccoci alla notte del 30 agosto 1997, quando si verifica l'avvenimento che sconvolgerà la vita della protagonista: Amélie è in bagno e ascolta la notizia dell'improvvisa morte di Lady Diana. Sconvolta, fa cadere il tappo del profumo che, rotolando per terra, smuove una mattonella della parete. Amélie si abbassa, prende il tappo e, osservando la mattonella smossa, la sposta dolcemente: *solo il primo uomo penetrato all'interno della tomba di Tutankhamon potrebbe capire l'emozione di Amélie mentre apre la scatola di tesori che un bambino ha assicurato di nascondere una quarantina di anni prima. Il 31 agosto, alle 4 del mattino, ad un tratto Amélie ha un'idea: ritroverà dovunque sia il proprietario della scatola dei ricordi e gli restituirà il suo tesoro. Se la cosa lo colpisce, lei ha deciso: comincerà ad occuparsi della vita degli altri.*

Tale decisione potrebbe essere definita avventata, infantile, ed il tentativo di restituire la scatola di oggetti al proprietario può sembrare di per sé un'azione poco rilevante. Questi elementi possono essere ricollegati alla figura del puer che, benché rappresenti l'impulso di autorealizzazione, può compiere, inizialmente, delle azioni che sembrano insignificanti: infatti, anche superata l'impotenza propria del fanciullo, come in Amélie "adulta", può trovarsi in una posizione irrilevante. La protagonista, quindi, può rappresentare l'archetipo del fanciullo che si riscontra nei processi d'individuazione: inizialmente, infatti, empiricamente il fanciullo è completamente inconscio e vi è un'identificazione con il proprio personale infantilismo. Esso si esprime con l'immagine del fanciullo abbandonato, incompreso "laddove circostanze ambientali d'ogni sorta frappongono ostacoli giganteschi sulla via d'ogni individuazione"⁸: tale immagine è, a mio parere, parallela a quella dell'infanzia di Amélie e persiste nell'età "adulta".

Per cercare il proprietario la ragazza chiede aiuto alla portiera, al fruttivendolo ed, infine, ai genitori di quest'ultimo: questi le daranno delle indicazioni che si riveleranno, però, parzialmente errate. Risalendo le scale del suo palazzo, di ritorno da un'altra giornata di ricerca fallita, viene richiamata da una voce che le dice il cognome esatto del proprietario del "tesoro". La voce è quella di Raymond Dufayel, l'uomo di vetro, un vecchio condomino che non esce mai dal suo appartamento poiché le ossa gli si rompono come fossero cristallo, a causa di una malattia congenita. L'uomo invita Amélie ad entrare in casa per bere un bicchiere di vino caldo. La protagonista entra e prova a presentarsi, ma viene interrotta dall'anziano che dice di sapere dove lavora e, inoltre, sa che è

⁸ Jung C. G., *Opere*, vol IX, Boringhieri, p. 159

appena tornata senza “bottino” dalla caccia a Bretodeau. Entrando nella stanza Amélie scorge un quadro: Raymond è anche un pittore e riproduce da vent’anni sempre lo stesso quadro, la “Colazione dei canottieri” di Renoir, perché ha ancora difficoltà a delineare lo sguardo della ragazza con il bicchiere d’acqua che è *al centro eppure ne è fuori*. Amélie gli fa notare che forse è solo diversa dagli altri, ma alla domanda “in cosa?”, la ragazza non sa rispondere. Il vecchio allora le risponde: “*Quand’era piccola, lei non doveva giocare spesso con gli altri bambini. Forse non ci ha mai giocato. Tenga. Dominique Bretodeau, al 27 di rue Mouffetard. È per lei.*”

L’archetipo del vecchio saggio è uno dei principali dell’inconscio collettivo, personificazione del principio spirituale: quest’ultimo è inerente al principio spontaneo del movimento, alla capacità di produrre immagini simboliche e, al tempo stesso, di poterle guidare e manipolare. La figura del saggio rappresenta la guida, l’aiuto, il consiglio, “un demone immortale che penetra le tenebre caotiche della vita ordinaria con la luce del significato”⁹. Il vecchio saggio come archetipo appartiene alla sfera delle figure del Sé e ne è la metà maschile: egli è anche il padre dell’anima, che richiama l’archetipo della madre e, dunque, crea un forte collegamento tra le due figure, tanto che gli alchimisti lo definivano “l’antichissimo figlio della madre”¹⁰. Infatti, il vecchio saggio non è altro che una parte del puer stesso, è il pensiero necessario che si personifica nel momento in cui, per ragioni interne o esterne, non è capace di raggiungere quell’intuizione necessaria a fargli superare la propria condizione critica. Il signor Dufayel compare proprio nel momento esatto in cui Amélie crede di non riuscire a portare a termine la sua “opera”: indica alla fanciulla la strada per arrivare alla meta, elemento caratteristico del saggio. Per far sì che il consiglio venga accolto, egli spesso compie un’anamnesi della vita del personaggio, proprio per permettergli di raccogliere, nel momento critico, tutte le facoltà e le qualità della sua personalità. In tale scena è possibile osservare un inizio di quest’anamnesi, non solo quando Raimond mostra di conoscere dove lavora Amélie e come sta procedendo la sua ricerca del proprietario della scatola ma, soprattutto, quando evidenzia la possibilità che la protagonista abbia avuto un’infanzia solitaria, mettendola dunque in contatto con degli elementi che non sono ancora appartenenti ad un pensiero cosciente.

“Il vecchio interroga sul chi, sul perché, sul donde, sul dove, per avviare con ciò una riflessione su sé stessi e la concentrazione delle forze morali.”¹¹: attraverso queste domande si mette un limite alle reazioni unicamente affettive ponendo il soggetto davanti ad un confronto e ad una, successiva, presa di coscienza. In questa scena, in particolare, il signor Dufayel compie delle domande ad Amélie sulla donna con il bicchiere d’acqua, nel quadro da lui dipinto. Quest’ultima non è altro che una rappresentazione della stessa Amélie: è un personaggio che è al centro della scena ma ne è fuori, che sembra abbastanza contenta della vita ed ha uno sguardo che è difficile da catturare perché è diversa. La donna del quadro, inoltre, viene definita come la ragazza con il bicchiere d’acqua: l’acqua, simbolo del materno e dell’inconscio, si ricollega alla protagonista in una scena successiva davvero pregnante, come vedremo in seguito.

Dopo l’incontro con il signor Dufayel, Amélie finalmente ritrova il signor Bretodeau: è un martedì in cui l’uomo, come sempre, è uscito per acquistare un pollo ruspante ma, questa volta, non riuscirà a comprarlo. Squilla il telefono di una cabina, lui si avvicina: lì ritrova la sua scatola ed in un istante tutta la sua infanzia gli riaffiora alla mente. Amélie, che ha messo in atto questo stratagemma per

⁹ Jung C. G. *Opere, vol IX*, Boringhieri, p. 35

¹⁰ *Ibidem*, p. 33

¹¹ *Ibidem*, p. 213

non farsi scoprire, riesce a conoscere la reazione dell'uomo perché, "casualmente", entra nello stesso bar dove lei è seduta: scopre che il proprietario della scatola è stato completamente sconvolto dal ritrovamento e che, per tale motivo, decide di cambiare il rapporto con sua figlia e di iniziare a conoscere suo nipote.

Amélie ha la sensazione improvvisa di essere in totale armonia con se stessa. In quell'istante tutto è perfetto. A un tratto, si sente sommersa da uno slancio d'amore, un desiderio di aiutare l'umanità intera: vede un anziano cieco che deve attraversare la strada. E qui ha inizio una delle scene, per me, più emozionanti e "d'impatto" del film. Amélie prende il cieco sotto braccio, lo aiuta ad attraversare la strada, e inizia a compiere una descrizione particolareggiata, veloce, eccitata, quasi mozzafiato, di tutto quello che sta capitando intorno, di tutto quello che lui non può vedere, ma che riesce a sentire e odorare. Arrivati davanti alla fermata della metropolitana, lo saluta e lo lascia lì correndo. La scena si conclude con l'immagine della figura del cieco e del suo volto estasiato che gradualmente si illumina, come circondato da un'aurea infuocata.

La luce può essere considerata come uno dei simboli fondamentali della coscienza, che si oppone all'oscurità, sinonimo dell'inconscio. È interessante osservare come in quest'immagine sia presente in relazione ad un elemento opposto, la cecità, ossia l'oscurità. L'occhio è il centro ordinatore dell'inconscio ed è, infatti, anch'esso associato, già nelle più antiche tradizioni celtiche, alla coscienza. Nel mandala "Bohme la chiama occhio infocato, in conformità all'antica concezione secondo cui dall'occhio emana la vista"¹² Una vista non solo esterna ma che, simbolicamente, guarda dentro di sé, diffondendo una luce che, se chiara e pura, ha una funzione catartica e pervade tutto il corpo (così come avviene nella rappresentazione del cieco alla fine della scena). Questo sguardo interiore è presente anche nella tragedia dell'accecamento che diventa, appunto, il tentativo di sacrificare l'atteggiamento unilaterale seguito sino a quel momento, per il confronto con l'inconscio, con il non conosciuto. Dunque l'operato di Amélie ha permesso al cieco di gettare, momentaneamente, uno sguardo sulla realtà: ciò determina non solo la possibilità di avere una maggiore conoscenza del mondo esterno ma di ampliare la coscienza, poiché solo in merito all'unione degli elementi coscienti, rappresentati dalla realtà presentata da Amélie, e gli elementi inconsci, di cui il cieco è portatore e rappresentate simbolico, che si raggiunge la "luce che simboleggia il Sè e ha valore rassicurante in quanto unifica ciò che la coscienza vive come frantumato o disordinato."¹³

Questa scena può, a mio parere, simbolicamente rappresentare un momento importante in quanto inizio "*d'un autre ete*"¹⁴, anticipazione di un secondo momento del processo d'individuazione relativo all'archetipo del fanciullo, ossia l'identificazione con l'eroe. L'eroe fanciullo, infatti, ha come compito principale quello di vincere sull'oscurità, permettendo un trionfo della coscienza sull'inconscio e, per tale motivo, le sue imprese mirano al trionfo della luce.

¹² Jung C. G. *Opere, vol IX*, Boringhieri, p. 327

¹³ Cortese A., *Aspetti della struttura psichica secondo C.G. Jung in Trimestrale di psicologia analitica e filosofia sperimentale a cura dell'Associazione GEA*, n° 31 marzo 2000, p. 8

¹⁴ Di un'altra età.

La Valse D'Amélie - Il valzer di Amélie

La Valse Des Vieux Os - Il valzer delle vecchie ossa

Ritornata a casa, Amélie prepara il pranzo e scorge dalla finestra l'uomo di vetro che mangia in solitudine. Guardando in casa il proprio tavolo (apparecchiato per una sola persona) ripete delle frasi dette dallo stesso: *Lei non ha mai saputo stringere dei rapporti con gli altri. Quando era piccola, era sempre tutta sola.* Questo rende evidente come l'azione dell'uomo sia stata necessaria per promuovere una riflessione: infatti, benché Amélie non sia ancora capace di confrontarsi con le difficoltà della sua vita, iniziano ad emergere alcuni elementi della propria infanzia. Inoltre, in questa scena, è come se la ragazza riscontrasse elementi comuni tra sé e l'anziano, evidenziando un elemento di congiunzione e un rapporto peculiare tra i due personaggi: difatti, se da una parte ciò mette Amélie a confronto con una realtà della propria vita, la solitudine, dall'altro evidenzia che essa caratterizza anche la vita del Signor Dufayel. Il vecchio saggio, infatti, non impersonifica solo aspetti di luce, di coscienza, positivi, ma presenta, come tutti gli archetipi, anche elementi negativi che, in tal caso, riguardano l'identificazione con la condizione del puer abbandonato: lui è solo ed in un stato di immobilità fisica, parallela all'immobilità "evolutiva" di Amélie. Tra le caratteristiche negative, come afferma Hillman, possono essere annoverate anche la nostalgia, il rimpianto che, a mio parere, sono ravvisabili nell'uomo di vetro quando, nella scena precedente, risponde ad Amélie che i personaggi del suo quadro sono contenti perché loro possono.

Sia nell'archetipo del puer che in quello del senex vi è, dunque, un paradosso: oltre ad un carattere positivo rivolto verso l'alto, divino in quanto dispone di forze che superano la dimensione umana, vi è anche un carattere negativo, sfavorevole e inerme. Ciò evidenzia la coniunctio tra l'archetipo del puer e quello del senex che, secondo Hillman, sono gli estremi di un vero e proprio asse archetipico: l'archetipo, ci dice l'autore, non è diviso in poli, è solo nella prospettiva dell'Io che divengono possibili le opposizioni. In tal senso "queste due figure si trovano in una speciale relazione reciproca formando, per così dire, un archetipo bifronte"¹⁵.

Puer e senex hanno in comune un elemento fondamentale, l'isolamento, poiché entrambi hanno difficoltà nel dare e ricevere affetto, nell'inserirsi in un mondo fatto da altri, in quanto entrare nei rapporti significa esporsi al rischio di soffrire. Questo negare il dolore è uno degli aspetti negativi dell'archetipo del puer che è evidente nella vita "favolosa" di Amélie. Ma la persona infantile, o puer aeternus, non "simboleggia solo la fissazione alla prima fase di sviluppo ma potrà rappresentare la possibilità di un'ulteriore crescita."¹⁶ Infatti, l'archetipo del fanciullo riguarda un processo di trasformazioni in cui, in un primo momento, vi può essere l'identificazione con il proprio infantilismo e, in un secondo, tale processo può essere caratterizzato da un'intensificazione della produzione fantastica e un'identificazione "inflazionata" con l'eroe, che "si traduce nella convinzione di essere qualcosa di speciale, oppure l'irrealizzabilità delle pretese dimostra al soggetto la sua inferiorità e ciò favorisce la parte del martire eroe"¹⁷. Nel film c'è una scena, in particolare, che a mio parere rappresenta specificamente quest'inflazione. Amélie, guarda la televisione ed immagina (potremo dire che allucina) che stiano trasmettendo un documentario per la sua morte in cui vengono intessute le sue qualità di madrina degli emarginati: definita *madonna*

¹⁵ Hillman J., *Le polarità nella psicologia archetipica*, in *Puer aeternus*, Adelphi, p. 70.

¹⁶ Jacobi J., *La psicologia di C.G. Jung*, Boringhieri, p.37

¹⁷ Jung C. G. *Opere*, vol IX, Boringhieri, p. 173

degli indesiderati, che combatte contro tutte le miserie umane, ad appena 23 anni, Amélie Poulain, esangue, ha lasciato che la sua breve esistenza si immergesse nel vortice del malessere universale. È allora che l'ha assalita il rimorso lancinante d'aver lasciato morire suo padre senza avere mai tentato di restituire a quest'uomo asfissiato la ventata d'aria che era riuscita a instillare in tanti altri.

È interessante osservare che questa scena segue immediatamente quella della prima riflessione sulla propria infanzia: ciò sta a confermare proprio il processo di confronto e presa di coscienza “stimolata” dal saggio.

Amélie, dunque, presa dalla sua esaltazione eroica, decide di andare a casa del padre: è notte, la nebbia è fitta. La ragazza cerca di aprire la porta per entrare ma è chiusa con un catenaccio. Sta per prendere una pietra e lanciarla alla finestra, quando si gira lentamente e vede il nano da giardino che il padre aveva ristrutturato e posto vicino al mausoleo della madre. Lo prende e va via.

La figura del nano è un simbolo particolarmente pregnante in questo film poiché può rappresentare sia l'archetipo del fanciullo che quello del vecchio saggio. Il padre, in una scena precedente, colloca il nano vicino al mausoleo dedicato alla moglie. Amélie gli chiede se si è fatto un nuovo amico ma lui risponde “*No, ce l'ho da parecchio. Siccome tua madre non lo sopportava, stava nel capanno degli attrezzi. Finito. Ora faranno la pace.*” In tal caso il nano potrebbe rappresentare proprio Amélie, il fanciullo, e il tentativo inconscio da parte del padre di ridare alla madre (in quel momento madre terra) la figlia, come se volesse inconsapevolmente indicare a quest'ultima la strada per poter raggiungere il Sé, poiché questo può avvenire solo tramite la riappacificazione con la grande madre, che ora più che mai rappresenta l'aspetto terrificante, la morte. Il padre, mitologicamente, conosce i rischi che il figlio può correre nel tentativo di abbandonare il simbolo della Grande Madre. D'altra parte il nano rappresenta anche il vecchio saggio: difatti, negli stratagemmi utilizzati da Amélie per “contattare” il padre, io direi per contattare la figura archetipica del padre, ella gli fa recapitare delle cartoline in cui il nano da giardino compie il giro del mondo. Il nano in questo caso, come il vecchio saggio, sta indicando la strada che conduce alla meta e, in quanto archetipo della spiritualità, richiama anche il carattere spirituale del padre stesso, riattivando in lui elementi di sollecitudine. Secondo Hillman, diversamente dalla visione junghiana, il vagabondare dell' “eroe” eterno figlio, rappresenta il tentativo di un riconoscimento da parte del padre. In Amélie la necessità di un riconoscimento simbolico da parte del padre è fondamentale poiché egli “rappresenta il mondo dei precetti e dei divieti”¹⁸ imponendo dei limiti nella realtà: la mancanza di quest'ultimi è possibile annoverarla, probabilmente, tra le cause della sua fantasia anormale. Inoltre è importante anche ai fini di un contatto con l'Animus: infatti, “come per il figlio il primo portatore del fattore generatore di proiezione sembra essere la madre, così per la figlia tale portatore è il padre. (...) Tenuto conto di questo dato di fatto, ho chiamato Animus il fattore costitutivo della proiezione nella donna”¹⁹ Infatti, l'immagine dell'anima, che rappresenta ciò che è inerente il sesso opposto e il deposito delle esperienze collettive relative, non ha solo rappresentazioni interne ma anche esterne, poiché essa viene proiettata su un individuo dell'altro sesso, che diventa esponente di una parte della nostra psiche.

¹⁸ Jung C. G., *Opere*, vol. V, Boringhieri, P.259

¹⁹ Jung C. G., *Opere*, vol IX 2°, Boringhieri, p.14

Ed è, infatti, proprio adesso che Amélie, con il nano tra le braccia, incontra Nino ad una stazione metro. Quest'ultimo sta raccogliendo fototessere e quando si volta incontra lo sguardo di Amélie: in quel momento si ha un'immagine del suo cuore che inizia a palpitare circondato da una luce rossa e intensa. In quel momento Nino si alza e scatta a rincorrere uno sconosciuto. Amélie lo insegue. Improvvisamente Nino salta su un motorino, perde una borsa contenente un album di fototessere, strappate e/o stropicciate, che Amélie raccoglie.

Possiamo ritenere che, nell'incontro con Nino, Amélie inizi per la prima volta ad entrare veramente in contatto con le proprie emozioni: infatti, mentre in precedenza le sue azioni avevano portato luce negli altri (per es. nella scena del cieco) adesso tale luce si sta accendendo in lei, anche se solo per un momento. La luce, oltre ad essere simbolo della coscienza, può simbolicamente richiamare anche il fuoco, sinonimo della libido. Inoltre, a mio parere, è necessario ricollegare tale scena con l'altro momento in cui Amélie ha il batticuore: *Amélie ha 6 anni e come tutte le bambine, vorrebbe che suo padre l'abbracciasse ogni tanto, ma lui ha un contatto fisico con lei solo durante il controllo medico mensile. La piccola, sconvolta da tanta intimità eccezionale, non riesce a contenere il batticuore, perciò, il padre la crede affetta da un'anomalia cardiaca. A causa di questa malattia fittizia la piccina non va a scuola. È sua madre che le fa da maestra. È da quel momento che Amélie non manifesta più emozioni e affetti verso gli altri, ma solo sentimenti: infatti, secondo Jung, anche se non è possibile compiere una distinzione netta tra i due, "l'affetto si distingue chiaramente dal sentimento per le innervazioni corporee manifeste (...) Di fronte a questa concezione estrema io concepisco l'affetto, da un lato, come uno stato di sentimento di natura psichica, dall'altro come stato d'innervazione corporea di natura fisiologica; tali stati sommandosi agiscono l'uno sull'altro"*²⁰. Si potrebbe ipotizzare, allontanandoci per un momento da una chiave di lettura Junghiana, che da quel momento Amélie abbia associato il sentire gli affetti alla malattia ed anche per tale motivo, li ha nascosti nella parte più inconscia di sé.

In Nino la protagonista ritrova una figura attraverso la quale è possibile iniziare a ricontattare il proprio Animus, fondamentale nei processi di trasformazione, avvicinandosi ad elementi del Sé in quanto "scopo della vita, perché è la più perfetta espressione della combinazione di destini che si chiama individuo, non solo del singolo uomo, ma di un intero gruppo, nel quale l'uno integra l'altro per costruire l'immagine completa"²¹. Quest'integrazione non è ancora avvenuta in Amélie ma è come se stesse iniziando a dispiegare "il suo destino". In una scena precedente, il primo incontro casuale tra Nino e Amélie appare quasi necessario: *negli anni in cui Amélie non aveva contatti con gli altri bambini, il piccolo Nino li avrebbe volentieri evitati. Spesso, nello stesso momento, a nove chilometri di distanza, uno sognava una sorella, l'altra un fratello con cui passare tutto il tempo.*

Il divenire del Sé conduce inevitabilmente a vedersi come si è, non come si vorrebbe essere, ed è questa una cosa estremamente difficile: è per questo che potremo definirla come la meta ultima e continua del soggetto, poiché non si raggiunge mai del tutto.

In realtà è solo il principio, potrei definirlo il seme del cambiamento, poiché nelle scene successive vedremo Amélie che continua ad aiutare gli altri, mettendo in atto sempre i soliti stratagemmi articolati che la caratterizzano. Non sono gli stratagemmi ad essere problema in sé, ma l'incapacità di fare diversamente, l'unilateralità degli stessi e del suo atteggiamento. Questi espedienti possono

²⁰ Jung C. G., *Opere, vol VI*, Boringhieri, p.415

²¹ Jacobi J., *La psicologia di C.G. Jung*, Boringhieri, P. 161-162

essere considerati modalità di gioco infantile che, benché elemento creativo, è ben lontano dallo spirito fantastico, perché come afferma Jung, “non può bastare a bilanciare la gravità e la serietà del conflitto.(...)Nell’atteggiamento rivolto al giuoco viene a mancare ogni serietà, presentandosi così la possibilità di un’assoluta cedevolezza di fronte a influenze estranee.”²²

Dunque in questo particolare momento della storia Amélie sta procedendo verso un processo di trasformazione, poiché benché stia iniziando a seguire il “valzer delle ossa rotte”, ossia la strada indicata dal “saggio” uomo di vetro, continua a rimanere troppo ancorata al proprio valzer, ossia alle proprie strategie.

Sur Le Fil (Sul filo)

La Redecouverte (La riscoperta)

Amélie continua ad aiutare i personaggi presentati nel film, con interventi nascosti e stratagemmi fantasiosi: fa credere ad una sua collega e ad un cliente che l’uno è innamorato dell’altro, dandogli la spinta per iniziare una relazione; vendica Lucien, aiutante del fruttivendolo collignon, andando di nascosto a casa di quest’ultimo manomettendo oggetti per farlo “impazzire”; fa recapitare una lettera d’amore del marito defunto alla portinaia tradita.

Amélie fa molto caso alle persone, ma soprattutto ai particolari di esse, quelli che la maggior parte della gente sottovaluta o dà per scontati: infatti, il puer, generalmente, è estremamente attento al mondo esterno, ma attenzione non necessariamente vuol dire consapevolezza, anzi spesso è un’attenzione selettiva che determina una percezione distorta dell’esperienza.

Tutto questo probabilmente perché, nella verità dell’inconscio, essi non sono altro che parti di Ameliè, ovvero soggetti sui quali ha proiettato bisogni e parti di sé che non riesce ancora ad accettare, parti ombra. L’ombra rappresenta il lato oscuro, ciò che è incompatibile con i contenuti consci ma anche ciò che non è ancora differenziato, e può essere avere sia rappresentazioni interne che esterne: “nel secondo caso sarà un individuo del mondo circostante che diventerà, per determinate ragioni strutturali, portatore di proiezioni di una o più particolarità nascoste nell’inconscio”²³. Allora ogni figura potrebbe rappresentare un elemento inconscio di Amélie: il cieco sarebbe la parte di Amélie che non vuole vedere la realtà; la portinaia malinconica e abbandonata, la parte che rimpiange l’amore perduto (forse l’amore del padre); Lucien, ragazzo timido e delicato, può rappresentare la sua parte infantile; la collega cameriera e il cliente ossessivo, la parte che ha difficoltà ad avere relazioni ed un’intimità sessuale. Le imprese eroiche che lei mette in atto la rendono così soddisfatta probabilmente perché in qualche modo le permettono di “allontanare” l’ombra da sé, “superandola” solo esteriormente. Ed è qui che interviene nuovamente

²² Jung C. G., *Opere, vol VI*, Boringhieri p.116

²³ Jacobi J., *La psicologia di C.G. Jung*, Boringhieri, p.138

l'uomo di vetro, in uno scambio di battute in cui continua il tentativo di portarla ad una presa di coscienza.

Amélie va da lui per mostrargli il suo nuovo "tesoro": l'album di fotografie perduto da Nino. Osservandolo scoprono la foto di un uomo che sistematicamente, con un'espressione neutra, si fa delle fototessere ai quattro angoli della città, gettandole in ottimo stato: l'"enigma dello sconosciuto delle fototessere". Iniziano una serie di ipotesi sullo sconosciuto: Raymond ipotizza che sia un uomo talmente ossessionato dalla paura di invecchiare, che questa è la sola cosa che lo rassicura. Amélie crede che sia una specie di rituale di una persona morta che ha paura di cadere nell'oblio. Paura vinta, secondo Raymond, dai personaggi del suo quadro.

La protagonista, parlando della ragazza col bicchiere d'acqua, afferma che forse sta pensando a qualcuno incontrato altrove, non del quadro, ed ha l'impressione di essere un po' simile a lui. Raymond le risponde che quindi *preferisce immaginare un rapporto con qualcuno che non c'è piuttosto che creare un legame con quelli che sono lì con lei* e che nonostante la donna, come afferma Amélie, si occupi degli altri, si dovrebbe occupare dei suoi pasticci.

E' dunque evidente il tentativo di permettere ad Amélie di avviare una riflessione su stessa e, al tempo stesso, sull'occuparsi della propria vita e non di quella degli altri, sollecitando anche le sue qualità morali: infatti, Amélie interviene in tutte le vicende rappresentate, non scegliendo dove intervenire in conseguenza di criteri etico-moralistici, ma solo in base alle proprie percezioni.

Dunque la protagonista è in divenire, ma non ha ancora "realizzato" l'essere, il Sé: è ancora sul filo benché stia iniziando la sua riscoperta, poiché ancora invischiata

Nella scena seguente si ravvisa un altro passaggio importante per la protagonista: la ragazza va dal padre che, anche se disattento, per la prima volta le chiede come vanno le cose nella sua vita. Ed è qui che Amélie dice che le cose stanno cambiando. Come affermato precedentemente, qui possiamo ravvisare un "tentativo" di riconoscimento da parte del padre che, tra l'altro, stimola in Amélie una prima evidente ammissione di una propria realtà: sta cambiando.

La Valse Des Monstres (Il valzer dei mostri)

Il sign. Dufayel è in casa e riceve la spesa da Lucien, l'aiutante del fruttivendolo un po' ingenuo, ma fantasioso, delicato e con un modo tutto suo di esprimere amore per il suo lavoro. Raymond è meravigliato e divertito dal modo in cui Lucien gli ha portato la spesa: come per magia, nascosta sotto cose che non piacciono al vecchio, ci sono tutte prelibatezze.

Il Senex è come se dovesse seguire un percorso inverso rispetto al puer: infatti, esso deve reintegrare le sue caratteristiche infantili al fine di non avere una creatività arida e una conoscenza seriosa, impoverita. Dunque egli deve prendere contatto con l'immaturità e con la follia, a mio parere rappresentati anche da Lucien, perché senza di esse non può avere una piena saggezza. E' come se anche il vecchio saggio stesse iniziando a fare i conti con la propria ombra, il puer, e con la necessità di avere anche degli elementi di "magia" nella propria vita, oltre a quelli di serietà.

E' dopo quest'evento che Dufayel si mostrerà più tenero con Amélie manifestando anche un sentimento di dispiacere *perché deve essere stato un po' duro con la ragazza con il bicchiere d'acqua*, invitandola all'azione (*Lo sa? La fortuna è come il giro di Francia. Uno lo aspetta a lungo e poi passa in fretta. Quando arriva il momento, bisogna saltare la barriera, senza esitare*) quando lei sta per abbandonare la situazione perché si stanno sovrapponendo ostacoli lungo la via dell' "eroe".

Amélie finalmente reagisce: prova ad andare al negozio dove Nino lavora, ma lui non c'è e la commessa la indirizza verso la giostra del trono, l'altro luogo di lavoro del ragazzo. Prova ad andare alla giostra, ma lui sta lavorando all'interno e non può uscire: allora Amélie decide di entrare nella giostra su un trenino degli orrori. E' un po' spaventata, ma elettrizzata: arriva un uomo vestito da scheletro. Lei sa che è Nino e nonostante lui faccia dei versi paurosi, da fantasma, Amélie chiude gli occhi e ascolta il sussurro, con il volto di chi si fa cullare da una voce dolce. E' come se, nonostante Nino rappresenti l'ombra, l'Animus, l'altro, la parte oscura e paurosa per Amélie, lei si stesse preparando a contattarla realmente. In questo tentativo la protagonista è ancora in parte invischiata nei suoi stratagemmi poiché, anche questa volta, tenta di far capire al ragazzo la sua identità con escamotage articolati. L'ultimo indizio lo rimanda proprio alla caffetteria: Nino è lì e attende l'incontro con la persona che le ha consegnato l'album. Il ragazzo ha capito che è Amélie, ma lei cerca di confonderlo e di dargli altri indizi attraverso un bigliettino nascosto nella sua tasca. Nino se ne va ed Amélie, nel guardarlo, si scioglie in acqua.

Ecco un'altra immagine altamente simbolica: l'acqua, nella visione junghiana, richiama la Grande madre. La proiezione dell'imgo materna sull'acqua le conferisce una serie di qualità magiche, proprie della madre e dell'inconscio: dall'acqua vi è la vita, è simbolo della rinascita, della possibilità di generare. "Il diluvio universale è solo il riscontro che tutto genera e vivifica; del fiume Oceano, da cui tutte han la loro origine le cose"²⁴. Amélie, dunque, simbolicamente riesce finalmente a ricontattare la madre, come nel percorso dell'eroe: egli si immerge nelle acque per rinascere a nuova vita. Anche se non si immerge come l'eroe, Amélie diventa acqua: questo se da una parte potrebbe significare un rischio di fusione e regressione, dall'altra permette ad Amélie di acquisire un po' delle caratteristiche magiche dell'archetipo materno, sbloccando la libido che ad essa era rimasta legata. Infatti "la violenza della separazione è proporzionata alla potenza del legame che unisce il figlio alla madre, e più forte era il legame spezzato, più la madre si muove contro il figlio, pericolosa sotto le sembianze dell'inconscio."²⁵ Inoltre quando il soggetto rimane legato alla madre "la vita che avrebbe dovuto vivere, trascorre in forma di fantasie conscie e inconscie"²⁶. Non è possibile di certo dedurre che la protagonista abbia affrontato del tutto la madre terrificante ed abbia integrato l'imgo materna, ma possiamo ritenere che abbia iniziato tale processo, anche perché esso, come afferma Jung, non è mai definitivo.

Infine la situazione, che fin'ora non era ancora diventata chiara poiché vissuta in una dimensione inconscia, viene descritta e resa del tutto evidente ad Amélie dall'uomo di vetro: nel guardare il quadro i due parlando della ragazza di vetro, che adesso è innamorata di una persona del quadro. Raimond afferma che è venuto il momento per lei di correre il rischio, ma quando la protagonista

²⁴ Jung C. G., *Opere*, vol V, Boringhieri, p. 356

²⁵ *Ibidem*, p. 306

²⁶ *Ibidem*, p.302

afferma che ci sta pensando e che sta escogitando uno stratagemma, lui riflette che: *in effetti è un po' vigliacca. Credo sia per questo che non riesco ad afferrare il suo sguardo.*

Oramai, dunque, siamo arrivati al momento in cui è avvenuta una certa distinzione tra realtà e fantasia, tra elementi del mondo interno ed esterno. Questo può essere anche metaforicamente rappresentato dalla scena in cui Amélie fa scoprire a Nino, sempre senza farsi vedere, il mistero dell'uomo delle fototessere: la scoperta di questo sconosciuto, infatti, non è altro che il preludio alla scoperta dei due veri sconosciuti del film, Nino e Amélie. Sono sconosciuti, poiché, sono l'uno per l'altro la parte Ombra, l'Animus e l'Anima, i sentimenti e i bisogni che entrambi non sono ancora riusciti a portare fuori, ad integrare con la propria coscienza.

E qui si arriva alla scena finale, al confronto con i propri mostri: al loro valzer.

Per il Signor Dufayel questo è metaforicamente rappresentato da una videocassetta registrata dalla protagonista: infatti, l'uomo ha una telecamera, collegata ad un televisore, che riprende un orologio in strada. Quella telecamera gli era stata regalata proprio per avere un contatto con la realtà ma, come Amélie, lui non ci tiene molto. Nella videocassetta della ragazza si susseguono delle immagini veramente emozionanti: ed esempio, dei neonati che nuotano nell'acqua e vengono presi dalle madri, un uomo con una gamba di legno che fa un balletto country. E' Amélie questa volta ad indicare la strada al vecchio saggio: ella ha quindi iniziato ad integrare alcune delle sue funzioni. Infatti, mentre lo spirito giovane trova la sua controparte ammonitrice che gli insegna la sopravvivenza, l'uomo adulto ritrova nel pathos dell'eroe, il cuore ridestato. Con queste immagini Amélie invita il vecchio saggio a riflettere su di sé e a raccogliere tutte le sue forze spirituali e fisiche per poter uscire dalla solitudine e dalla ripetitività della sua vita: mostrando la fragilità dei bambini e la forza di spirito dell'uomo che balla, non fa altro che mostrargli ciò anche lui può fare. Dufayel, infatti, inizia non più ad avere una creatività ripetitiva, ma cercare di divulgarla e di renderla produttiva insegnandola agli altri, insegnandola a Lucien.

Ed anche Amélie arriva finalmente alla sua "meta".

Mentre lavora nel suo bar ascolta da un cliente che la sua collega, quella che aveva messo il bigliettino nella tasca di Nino, era uscita con lui. Amélie resta sconcertata da questa notizia. Torna a casa e, mentre sta cucinando, ancora una volta sogna la sua vita: immagina Nino che va a fare la spesa per lei, che torna a casa e che sfiora dolcemente la tenda della cucina. In quel preciso istante il gatto, nella realtà, sfiora anch'egli la tenda: Amélie si gira, per un momento spera che sia vero, ma poi vede il gatto e piange. Ecco, a mio parere, il momento del contatto con l'Ombra: in quanto puer la ragazza ha sempre vissuto in un mondo in cui i dolori erano scongiurati da un'attività fantastica che sostituiva alla vita stessa. Il contatto con i diversi simboli presenti nella storia le hanno permesso di contattare ciò che andava oltre la sua fantasia. Ammettere la delusione significa ammettere l'esistenza dell'ombra, fuori e dentro di noi. "Quest'ingenuità e quest'innocenza infantile potranno guarire solo passando attraverso la disillusione e le esperienze dolorose. (...)Senza l'esperienza non si sveglieranno mai dal loro stato di innocenza".²⁷ Il puer deve intraprendere il viaggio che lo porterà ad affrontare il crollo della propria illusione, calandosi nel mondo reale. L'innocente contatta il proprio stato d'abbandono, la solitudine primordiale e il bisogno dell'altro. Il Puer deve imparare ad amare innanzitutto se stesso, facendo i conti con i

²⁷ Von franz M.L., *L'eterno fanciullo*, Red, p.24

limiti, il dolore, la caducità. Da qui egli potrà vedere l'altro, amarlo, riconoscere se stesso nell'altro. Difatti, "casualmente", Nino proprio in quel momento bussa alla sua porta. Amélie non risponde. Nel frattempo il signor Dufayel le fa una telefonata e le dice di andare in camera sua: lì trova un televisore con una cassetta. Amélie accende e vede l'immagine di Raymond: *Eccomi... Mia piccola Amélie, lei non ha le ossa di vetro. Lei può scontrarsi con la vita. Se lei si lascia scappare questa occasione, con il tempo, sarà il suo cuore che diventerà secco e fragile, come il mio scheletro. Perciò si lanci... accidenti a lei!*

La chiarificazione e il confronto operati per tutta la durata del film dal saggio permettono di districare il nodo fatale, di riunire tutte le energie della protagonista per superare "il rischio di soffrire", attivando qualcosa di "magico": Amélie finalmente si lancia.

Corre verso la finestra per vedere se Nino è andato via. Non lo vede. Corre verso la porta per rincorrerlo, ma Nino è lì, dietro la porta adesso aperta. Non c'è bisogno di parole, ma l'intensità dell'emozione è così forte che può essere incanalata solo attraverso quello che sembra un piccolo rituale: Amélie lo bacia sull'estremità della bocca, poi sul collo e, infine, sulla palpebra. Dopo invita Nino a ripetere la stessa cosa. Ed ecco che i due entrano in intimità: Amélie è sul letto e, con il volto disteso, abbraccia Nino.

È interessante osservare che nella mitologia di Artemide, descritta all'inizio, il passaggio dalla dea protettrice delle vergini ad Afrodite, dea dell'amore e della sessualità, fosse consacrato da un rituale: poiché si trattava di un passaggio tra due divinità che si escludono reciprocamente, la linea di demarcazione doveva essere molto netta e il confine tra il territorio dell'una e quello dell'altra era segnato da un rito. Gli atti rituali hanno funzione di preparazione spirituale, di ripetizione che permette di "dirigere la libido verso l'inconscio"²⁸ e possono essere messi in relazione al concetto indiano di Rita. Il rito, infatti, potrebbe essere considerata una formula attraverso la quale si esprime il Rita: esso è la legge interna che chiede al soggetto stesso di essere in un certo modo. "Rita significa: ordine saldamente stabilito, determinazione, direzione, decisione, sacro uso, legge divina, il giusto, il vero. Gli avvenimenti determinati dal Rita riempiono il mondo interno."²⁹ Attraverso questo rito Amélie sta perseguendo la via del proprio rita, della propria legge interiore, del proprio destino: questo, infatti, ha permesso la liberazione dell'energia.

In questo percorso Amélie si è aperta maggiormente alla realtà entrando in intimità con l'altro e, dunque, con l'ombra e con il Sé: è riuscita "superare" l'identificazione con l'eroe inflazionato e con il proprio infantilismo, attraverso il contatto con il proprio dolore che gli ha permesso di conoscere e agire.

Questo non è avvenuto solo in lei ma, sincronicamente, anche tutti gli altri personaggi, che potremo considerare come parti di se stessa: Bretodaeu fa mangiare il pollo al suo nipotino, il vecchio Dufayel riesce a dipingere lo sguardo della donna con il bicchiere d'acqua e il padre di Amélie finalmente può partire. Tutti i personaggi sembrano crescere, aprendosi al bisogno di incontrare l'altro in quanto altro da Sé che è, contemporaneamente, parte di Sé, instaurando un contatto con una realtà che prima rifiutavano, rifugiandosi nella solitudine e nell'isolamento.

²⁸ Jung C. G., *Opere, vol V*, Boringhieri, p.290

²⁹ *Ibidem*, p.213

Conclusioni

Analizzare Amélie non è stato semplice. Sicuramente la protagonista è appena all'inizio del suo processo d'individuazione: il suo percorso è un primo passo del cambiamento che permette di contattare il Sé ma, a mio parere, è un passo molto importante per una persona abituata a vivere in un mondo favoloso e diverso, che la conduce inevitabilmente alla solitudine. Iniziare a prendere contatto con il dolore, assumendosi il rischio soffrire entrando in intimità con l'altro, le ha permesso di avere maggiore conoscenza di sé e, quindi, un ampliamento della coscienza. E' possibile riscontrare molti elementi "negativi" presenti nella vita di Amélie ma probabilmente la stessa chiave di lettura data a questo film, essendo certamente soggettiva, ha determinato un'attenzione maggiore a quelli che sono gli elementi di cambiamento poiché anche se è vero che ritrarsi in un mondo fantastico porta inevitabilmente alla solitudine, è fondamentale comprendere che solo tramite l'attività fantastica e creativa, se integrata con la realtà esterna, è possibile gettare quel ponte fra le inconciliabili esigenze dell'oggetto e del soggetto.

Bibliografia

Cortese A., *Aspetti della struttura psichica secondo C.G. Jung* in *Trimestrale di psicologia analitica e filosofia sperimentale a cura dell'Associazione GEA*, n° 31

Galotti A., *Individuazione* in *Trimestrale di psicologia analitica e filosofia sperimentale a cura dell'Associazione G.E.A.* n° 47.

Giannetto E. A., *Wolfgang Pauli e Carl Gustav Jung:l'emergere di una natura "quantistica"*,in *Atti del XX congresso nazionale di storia della fisica e dell'astronomia*, SISFA,Napoli 1,2 e 3 Giugno 2000.

Hillman J., *Puer aeternus*, Adelphi.

Jacobi J., *La psicologia di C.G. Jung*, Boringhieri

Jung C. G., *L'uomo e i suoi simboli*, TEA

Jung C. G., *Opere, vol V*, Boringhieri

Jung C. G. *Opere, vol VI*, Boringhieri.

Jung C. G., *Opere, vol VII*, Boringhieri.

Jung C. G., *Opere, vol IX*, Boringhieri.

Paris G., *Artemide "la libera"* in *Rivista di Psicologia analitica n. 4 (56/97)*.

Von franz M.L., *L'eterno fanciullo*, Red