

Il segreto dei suoi occhi, reti e impigli del desiderio

Rosamaria Salvatore

Il segreto dei suoi occhi (2009), di José Campanella, tratto dal romanzo omonimo di Eduardo Sacheri¹, è un film che può essere letto seguendo la direzione indicata da Jacques Lacan: “Il modo in cui un’opera ci tocca, e ci tocca precisamente nella maniera più profonda, vale a dire sul piano dell’inconscio, dipende dalla sua composizione, dal suo arrangiamento”². Commistione di più generi – noir, commedia, melodramma – nella sua costruzione compositiva, e in particolare nelle sue pieghe, possiamo cogliere un ripetuta interrogazione sugli inciampi, sulle ferite, sulle “trappole” del desiderio. “L’opera vale per la sua organizzazione”, nota Lacan, “per i piani sovrapposti che instaura, all’interno dei quali può trovare posto la dimensione propria della soggettività umana”³. Seguendo tale orizzonte, si tratta allora di cogliere, nella strategia narrativa e visiva del film, punti di tensione che illuminano in maniera non comune nodi del pensiero psicoanalitico. Tra i generi presenti nel film scelgo di seguire le linee tracciate dalla componente noir e dal melodramma perché più aderenti al taglio di lettura da me scelto. Ricordo a tale proposito che, nella storia del cinema, il noir è il filone che ha introdotto una dimensione psichica di sofferenza, di inquietudine, di malessere incistato nell’intimo, spesso celato anche ai singoli personaggi, e che percorrendo sotterraneamente la narrazione, la lega indissolubilmente al crimine rappresentato.

Protagonista del *Segreto dei suoi occhi* è Benjamin Esposito, ora in pensione dopo aver lavorato per anni alla Corte di Giustizia di Buenos Aires. Nello scrivere un memoriale sull’efferato omicidio di una giovane donna, Liliana Coloto, avvenuto molti anni prima, rivive porzioni del proprio passato che l’hanno tenuto incatenato al caso giudiziario Morales (cognome del marito della donna violentata e uccisa con estrema crudeltà). Come

1. In Italia il romanzo porta il titolo *Il segreto dei suoi occhi*, diversamente il titolo originale è *La pregunta des sus ojos*. E. A. Sacheri, *Il segreto dei suoi occhi*, Rizzoli, Milano 2010.
2. J. Lacan, Jacques Lacan. *Il Seminario Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, Einaudi, Torino 2016, p. 298.
3. *Ibid.*

una sorta di “scena speculare”, riconoscendosi nell’amore puro provato dal coniuge della vittima Ricardo Morales, Benjamin rivive il proprio per Irene Ménendez Hastings, sua diretta superiore presso la Corte di Giustizia, donna a cui ripetutamente non riesce a dichiararsi. Procrastinare, ed evitare le occasioni che gli sono state offerte, è stato il suo modo del tutto particolare di rinviare l’incontro con la parte più intima della sua esistenza. Il passaggio dal presente della scrittura alla ricostruzione di un passato incorniciato dal clima di violenza dovuto al mutamento politico dell’Argentina negli anni appena precedenti la dittatura militare caratterizza l’andamento narrativo. Ma non è solo il percorso del protagonista a “toccare”, a interrogare lo spettatore e in modo profondo la psicoanalisi. *Il segreto dei suoi occhi* mette al lavoro su molteplici piani, illuminando con luce inedita temi cari alla riflessione psicoanalitica, quali il rapporto tra soggetto e desiderio, o anche la forza espressiva di un preciso oggetto pulsionale, evocato a partire dal titolo del film.

Il film si presta a molteplici piani di lettura ma, per ragioni di spazio, mi soffermo sulla questione del desiderio a partire da considerazioni proposte da Jacques Lacan in *Il Seminario Libro VI* e sulla presenza dello sguardo quale oggetto pulsionale, volto a segnare singole traiettorie dei personaggi all’interno della narrazione.

Parto dall’analisi delle parole del titolo del lungometraggio e del romanzo da cui è tratto. Il film, ancor più del libro, allude a un segreto. Di quale segreto o meglio di quali segreti si tratti lo vedremo nel corso del saggio.

Prima di procedere nella lettura mi soffermo su un particolare: il titolo originale del romanzo è *La pregunta des sus ojos*, la “domanda” dei suoi occhi. E anche se Campanella muta il lemma “domanda” con quello di “segreto”, notiamo che il film si apre sugli occhi di Irene colmi di una interrogazione muta verso l’altro dell’amore, Benjamin, nel momento fatale del loro distacco; in particolare quando stanno per separarsi in stazione a seguito del trasferimento del protagonista in terre lontane. Benjamin deve sfuggire alla minaccia di morte da parte dell’assassino di Liliana Coloto e delle milizie comandate dal losco collega Romano che, per errore, al posto di lui, hanno ucciso il suo più caro amico Pablo Sandoval⁴. E la scelta del regista di mostrare tale sequenza all’inizio del film, con uno scarto temporale per ripeterla nel corso della narrazione, suggerisce l’importanza che l’evento mostrato riveste, oltre a sancire il legame profondo che nel corso

4. Nel romanzo Sandoval non viene ucciso dagli uomini assoldati da Romano, si lascia piuttosto spegnere da una profonda depressione a seguito dell’allontanamento di Benjamin.

della storia narrata occupa lo sguardo. Ma su questo tema torneremo più avanti. Inoltre tale brano visivo, proposto non a fuoco, allude, evoca, suggerisce, l'andamento di un racconto che si articola attraverso la presenza di filtri psichici trasposti in immagine, legati a brecce di ricordi e a fantasmaticizzazioni.

Un altro lemma evocativo è il cognome del protagonista: Esposito (mutato rispetto al romanzo). Forse significativa allusione al sentimento di abbandono e solitudine vissuta dal protagonista. Esposito letteralmente dal latino *expositus*, in spagnolo *expuesto*, può essere inteso letteralmente come abbandonato o meglio esposto in un istituto pubblico. In una sequenza, durante una conversazione con Irene, sollecitato dalla donna a spiegare il motivo per cui ha deciso di riprendere il caso Morales e di scriverne un romanzo, Benjamin cita l'essersi visto una sera cenare da solo e il non essersi piaciuto. E in un altro dialogo, sempre a proposito del senso intimo di desolazione da lui provato, con lo sguardo rivolto al passato, le dirà "come si fa a vivere una vita vuota".

La scrittura assume allora per l'uomo i contorni di una pratica volta a dare forma a un reale inassimilabile, quello di una memoria tessuta dall'incontro con l'orrore, l'orrore provocato dalla visione di quegli occhi spalancati e vitrei del cadavere di Liliana Coloto che lo fissano, interrogandolo. Immagine indelebile che accompagna da quel momento la sua vita. Il tema della memoria, una memoria segnata da incontri con sfere traumatiche, incalza i protagonisti e in particolare Benjamin, che, mediante la ricostruzione del caso Morales con parole impresse sulla carta, cerca anche di disegnare una via che lo aiuti a penetrare una domanda sul suo essere e, in particolare, sulla sua divisione soggettiva, sulle proprie esitazioni, sui propri silenzi, sul proprio senso di inaridimento, questione che nel presente narrato appare ancora priva di risposta.

Nelle sequenze iniziali lo vediamo più volte cominciare la stesura del romanzo: la prima traccia scritta incornicia il momento della separazione alla stazione, là dove nel suo confessare il dolore, come in altri frangenti, è mancato ciò che avrebbe potuto dichiarare; nella seconda ritorna la raffigurazione di un momento quotidiano pieno di luce e di vita di Liliana e Morales, immersi in quell'amore autentico e ideale con cui lui si identifica, un amore "puro" non contaminato dal trascorrere del tempo. Infine nella terza i suoi occhi sono inondati dalle immagini fantasmaticizzate della violenza subita dalla giovane donna, di fronte alle quali, in un intenso primissimo piano, lui serra le palpebre per difendersi da quella figurazione insostenibile.

Lo sguardo, si è detto, agisce indirettamente in tutto il film, segnalando traiettorie tra i personaggi, rivelando sotterranei e compressi deside-

ri, toccando in maniera irreversibile le singole esistenze, come nel caso di Esposito nel momento in cui scopre il corpo profanato e inerme di Liliana Coloto. Per dare forza espressiva alla sequenza Campanella anticipa il ritrovamento del cadavere con un brano segnato da un dialogo fitto e con timbri un po' gravi tra Benjamin e l'ispettore incaricato del caso. Ma appena il protagonista entra nella camera da letto e fissa il bellissimo corpo della donna, offeso dalla violenza sessuale e omicida, l'improvviso e immediato silenzio in cui si chiude dà espressione all'incontro con qualcosa di innominabile, di non simbolizzabile, a un reale mostruoso che interrogherà da quel momento la sua esistenza. Inquadrature del corpo oltraggiato dalla ferocia con una insistenza figurativa verso dettagli quali la mano e gli occhi inermi, come a sezionare l'indicibile emanato dal turbamento di quella visione, alternate a primi piani del volto del protagonista, danno ancora più risalto al sentimento di orrore e pietà da lui provato. Ma è in particolare l'insistenza dell'occhio vitreo di lei a fissarlo e immobilizzarlo.

La voce dell'ispettore, bassa e profonda, ora accompagna lo sguardo di Benjamin sulle fotografie che imbalsamano l'amore felice del recente passato dei due coniugi, concorrendo ad accentuare la percezione di smarrimento di lui e la ricerca di un segreto celato in quegli occhi prima vivi e splendenti, bloccati dallo scatto fotografico come in una sorta di annuncio anticipatore della propria fine⁵. Benjamin è toccato nella parte più profonda del suo essere da qualcosa che lo riguarda, lo interpella, gli si para frontalmente e l'incontro con tale frammento di reale spaesante, lo mette al lavoro, spingendolo a dare una qualche risposta a quelle pupille supplicanti, a comporre una cornice, a definire una forma entro cui inquadrare e circoscrivere tale angosciosa reversibilità dello sguardo. Sarà dunque lui a scoprire nelle fotografie raccolte all'interno dell'album di Liliana le traiettorie dello sguardo rivelative delle dinamiche del desiderio e in tal modo a individuare l'autore di così brutale violenza.

Nella sequenza a casa Morales, nell'osservare le fotografie di Liliana Coloto, Benjamin coglierà infatti la posizione degli occhi dell'assassino Isidoro Gómez, fidanzato anni prima con la vittima: lo sguardo laterale di Isidoro orientato verso la giovane donna è presente in tutte le fotografie

5. Ciò che la fotografia immobilizza per Roland Barthes è "È stato", ovvero "quell'istante, per quanto vero esso sia stato, in cui una cosa reale si è trovata immobile davanti all'occhio" e ancora prosegue "Contemporanea della regressione dei riti, la Fotografia potrebbe forse corrispondere all'irruzione, nella nostra società moderna, di una Morte simbolica, al di fuori della religione, al di fuori del rituale: una specie di repentino tuffo nella Morte letterale". R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, pp. 79 e 93.

che la ritraggono in momenti diversi della vita giovanile, nel paese di origine⁶. Nel corso della narrazione scorgeremo in altre foto, quelle relative alla festa di fidanzamento di Irene presso il Palazzo di Giustizia, Benjamin, a distanza sullo sfondo, dirigere il proprio sguardo verso di lei in primo piano: gli occhi tradiscono e rivelano la sua passione, al pari di quelli di Gómez.

Propongo un'ultima osservazione su questa sezione narrativa: nel corso di una notte Benjamin, svegliatosi dopo un sogno, trascrive sul taccuino la parola "Temo". Non viene tradotto in immagine il sogno, assistiamo solo al risveglio notturno e momentaneo del protagonista, ma come sappiamo con Freud, non è esclusivamente il brano onirico quanto più incisivamente il racconto da parte del suo autore a rappresentare il testo fondamentale⁷. Benjamin trascrive subito per non cancellare dalla memoria la parola chiave sorta dal sogno. Nel Seminario dedicato al Desiderio, Lacan si dilunga su un sogno riportato da Freud alla fine del suo saggio *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*⁸; a partire dal commento di tale testimonianza Lacan afferma: "il sogno è una metafora. In questa metafora sorge qualcosa di nuovo: un senso, un significato"⁹. Solo verso la fine del film, dopo che Benjamin avrà finalmente mutato la propria posizione, vedremo che il significante "temo" slitterà in un altro significante: "Te Amo". Verrà così introdotta quella A che da sempre mancava nella macchina da scrivere da lui usata al Palazzo di Giustizia e riconsegnata da Irene all'inizio della stesura del romanzo, oggetto pregno di valenze simboliche. La sillaba A assume allora anch'essa i caratteri di una metafora, della metafora di un desiderio innominabile, di un incompiuto a cui lui è stato per anni incatenato, e che ora può essere finalmente pronunciato, aprendo finalmente alla produzione di un atto.

Ritorno al tema della memoria, così importante nel *Segreto dei suoi occhi*. All'apparenza nell'intensa staffetta di passaggi dal presente al passato il film sembra seguire un filo cronologico, ma la particolare costruzione compositiva della narrazione visiva complica le cose, suggerendo una vicinanza con una percezione del tempo diversa.

6. Sempre Roland Barthes parla a proposito della fotografia di *punctum*, ovvero, come nel caso dell'esplorazione compiuta da Esposito, della presenza di un elemento, di una macchiolina che "mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (ivi, p. 28).

7. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1899], in Id., *Opere*, vol. 3, Bollati Boringhieri, Torino 1966.

8. S. Freud, *Considerazioni sui due principi dell'accadere psichico* [1911], in Id., *Opere*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1966.

9. Lacan, *Jacques Lacan. Il Seminario Libro VI*, cit., pp. 64 e 155.

Propongo una prima osservazione: il filtro della memoria è percorso da produzione psichiche, da zone opache che vengono presentate anche in forma di fantasmaticizzazioni, volte a insinuarsi al pari di brecce all'interno della trama della vita (si pensi all'uccisione del fraterno amico e collega Sandoval per come viene ricostruita da parte di Benjamin. Schegge visive invadono la sua mente e suggeriscono anche in questo caso un enigma: Sandoval, momentaneamente solo nella casa di Esposito, una volta sopraggiunti i sicari inviati da Gómez si è forse fatto uccidere al posto suo e, a tal fine, è stato proprio lui a capovolgere il ritratto fotografico che ritraeva Benjamin).

Morales e il protagonista non sono liberi dal passato, ne sono impigliati, ciò che è accaduto non è risolto, elaborato, resta lì compresso, continuando ad agire nelle loro singole esistenze. Come vedremo nell'ultima parte del film, il vedovo di Liliana sarà davvero molto determinato, là dove la Giustizia ha fallito, a far pagare con un "ergastolo privato" l'assassino della moglie. Ma isolato dal mondo, vivendo in una località periferica e desolata del paese, resterà anche lui recluso ai margini della vita, congelato in un presente continuo, privo di proiezione verso un futuro vivo, imbalsamato nell'impossibilità di elaborare la perdita.

Altro rilievo va posto al raffinato modo con cui il regista costruisce i diversi *flashback*. Il passato e il presente si stendono orizzontalmente. Il passaggio spesso si presenta per analogie di forme o di colori con un montaggio sonoro. Al contempo, mentre i cromatismi che animano le immagini del passato sono più intensi e marcati (in particolare il rosso nello studio di Irene) e i volti luminosi e più accesi, il presente è raccontato con toni più tenui, più spenti, più diluiti, come a dare maggiore forza espressiva al sorgere di schegge di memoria che incidono senza sosta. Solo alla fine del percorso di attraversamento della propria memoria e del confronto con Morales con il venir meno dell'idealizzazione nei suoi confronti, sorge nel protagonista la forza per operare la scelta procrastinata per venticinque anni¹⁰.

Nel romanzo il rapporto con Irene non è così pregnante. È il regista ad amplificare il registro melò e soprattutto la difficoltà di Benjamin di dichiararsi a Irene. Il protagonista concentra il proprio agire nella ricerca ostinata dell'assassino della giovane donna, come se in quel caso giudiziario si trattasse di assicurare un atto di giustizia esterno a lui; totalmente identificato all'ideale dell'amore puro di Morales. Preferisce in tal modo procrastinare qualsiasi atto che vada nella direzione di una interrogazione sulla parte più intima di sé.

Nel *Seminario Libro VI*, Lacan rilegge l'*Amleto* di Shakespeare per mettere in luce, analizzando i punti nevralgici del testo drammaturgico, il fun-

10. Seguendo strategie compositive vicine al melò il registro visivo è contaminato dal rosso e dal verde, consolidando l'eccesso e l'iperbole, stilemi classici di questo genere.

zionamento del desiderio. Allo psicoanalista non importa se il protagonista del dramma sia ossessivo o isterico: "Amleto non è un caso clinico [...] non è un essere reale. Se volete", afferma rivolto al suo uditorio, "Amleto è una piattaforma girevole in cui si situa un desiderio, e noi possiamo trovarci tutti i tratti del desiderio"¹¹.

Ovvero, al pari di Amleto, pur considerando le profonde differenze tra i due personaggi e tra le diverse narrazioni, per Benjamin la soddisfazione si segna quale impossibile. O anche potremmo affermare che *Il segreto dei suoi occhi*, attraverso traiettorie di sguardi, silenzi, gesti evocativi, micro-movimenti dei volti, dà figurazione alla difficoltà espressa dal protagonista nell'individuare il modo in cui il desiderio possa prendere il suo posto. Benjamin, si è accennato, appare imprigionato nella soddisfazione impossibile, come gli dirà l'amico Sandoval: in uno splendido monologo, asserirà che ogni singolo essere è intimamente e inesorabilmente incatenato alla propria "passione", lui all'amore per Irene che lo immobilizza nell'attesa che accada un miracolo mentre lei è affaccendata nei preparativi del proprio matrimonio, e Sandoval nel bere senza limiti, nonostante abbia una moglie da cui è amato, un buon lavoro e un fedele amico. Potremmo tradurre tale penetrante e lucido intervento dell'amico attingendo al vocabolario psicoanalitico, traducendo ciò che viene chiamato "passione", con il termine "godimento", ovvero quell'esperienza psichica intimamente legata al sorgere di una spinta pulsionale caratterizzante la particolarità del singolo e che, invece di essere regolata dal soggetto, lo padroneggia e assoggetta senza limiti. Il tratto peculiare di Benjamin è procrastinare all'infinito, comprimendo il proprio sentire ed eludendo una possibile scelta nella direzione dell'agire. Per tutto il film, nei molteplici dialoghi con Irene non fa che omettere ciò che per lui è più intimo e cocente, rinviando in tal modo la propria azione.

La ripetizione delle situazioni diviene segno dell'*impasse*. Essa riguarda anche la parola. Ogni qual volta Esposito entra nello studio di Irene, lei gli si rivolge con la medesima domanda: "Mi deve dire qualcosa di importante?". Anche in questo caso Irene reitera una domanda a Esposito che resta inevasa e sfuggente. Nei dialoghi tra i due si insinua sempre una sorta di ambiguità, come se qualcosa nell'enunciazione non possa essere pronunciato fino in fondo, o scivolasse sempre dal sentimento non dichiarato al caso Morales. Tale statuto della parola che si presta ad essere letta in più modi viene evocato nella presenza figurativa della porta di accesso allo studio di Irene. Più volte la protagonista cerca di serrare l'ingresso convinta che Benjamin stia per rivelarsi e, più volte, la soglia rimane aperta

11. Lacan, *Jacques Lacan. Il Seminario Libro VI*, cit., p. 319.

(di nuovo è mirabilmente e ironicamente messa in scena la ripetizione)¹². Solo alla fine del film, quando il protagonista accetterà di confrontarsi con il proprio desiderio, il battente verrà chiuso: l'immagine si arresta su una porzione di esso, condensando in una metafora visiva la chiusura della narrazione e l'apertura verso l'incontro con l'altro dell'amore.

La parola è piena dell'equivoco insito nell'enunciazione. "In fondo si tratta di una finzione", afferma Irene rivolgendosi a Benjamin dopo aver letto il romanzo da lui scritto, provocandolo e facendo emergere la verità celata nella parola finzionale. Benjamin sarà allora costretto ad andare al nucleo più intimo di sé, a confessare la percezione del senso di abbandono che ha accompagnato la sua vita, congelata nel non rivelare, nel rimandare, nel non dire, nel non scegliere di rischiare. Il non detto, si è notato, è ciò che risuona costantemente nei dialoghi tra Benjamin e Irene. E ogni volta che l'uomo viene sollecitato dagli occhi o dalle frasi di lei a confessare il proprio sentire, egli tace, rimandando il dire, ritenendo impossibile la realizzazione della loro unione e quindi la soddisfazione. O, forse, temendo (Temo) la soddisfazione.

"Cosa temi Benjamin?" chiede la donna leggendo il suo messaggio notturno trascritto su un taccuino.

"L'oggetto è qualcosa che sostiene il soggetto nel momento preciso in cui questo si trovi a dover affrontare, se così si può dire, la sua esistenza"¹³, afferma Lacan, potremmo aggiungere la mancanza e la divisione che abitano ognuno di noi. "Perché ciò che è sorretto da quell'oggetto è proprio ciò che il soggetto non può svelare, nemmeno a se stesso. Si tratta di qualcosa che è sulla soglia del segreto più grande", aggiunge lo psicoanalista¹⁴.

Il soggetto passa il suo tempo ad evitare successivamente le occasioni che gli vengono offerte di incontrare ciò che è sempre stato scandito nella sua vita come il desiderio più pregnante. Perché sta lì ciò che egli teme: la dipendenza nei confronti dell'altro, recita Lacan a proposito del sogno citato da Freud¹⁵.

Non si tratta qui di individuare le ragioni per cui Benjamin non trovi la forza di dichiararsi a Irene, si tratta piuttosto di cogliere, attraverso l'analisi delle sequenze citate, gli intoppi, gli inciampi, le trappole del desiderio e capirne la struttura.

Solo nel momento in cui alcuna falsa parvenza, nessun "amore puro" come quello di Ricardo Morales verso la donna perduta, può più velare

12. Per un approfondimento sul potere evocativo della soglia all'interno della costruzione narrativa si veda E. Baldini, *Il segreto dei suoi occhi. Inseguendo la pena infinita e l'amore*, in "Cineforum", 496, 2010, p. 26.

13. Lacan, *Jacques Lacan. Il Seminario Libro VI*, cit., p. 66.

14. Ivi, p. 97.

15. Ivi, p. 117.

il confronto intimo con se stesso, e con il deserto della sua vita, sorge nel protagonista una domanda sul funzionamento del proprio desiderio, su ciò che è stato compresso, taciuto, non realizzato. “Come si fa a vivere una vita vuota? Una vita fatta di nulla” afferma Benjamin rivolto a Irene. Potremmo suggerire, alla luce della rappresentazione dei suoi tratti peculiari, che fino a quel momento egli abbia tessuto la trama della propria esistenza mediante la persistenza di una serie di sembianti chiamati a velare tale vuoto. La ricerca della verità, del “segreto”, prende allora, durante l’incontro con Irene, un altro indirizzo: la via della domanda, dell’interrogazione, punto iniziale da cui partire per assumere il rischio.

Morales è rimasto invece imprigionato nel “godimento” del dolore, nell’impossibilità di dimenticare, o meglio, di elaborare il lutto, ovvero di separarsi dall’oggetto perduto per potere reinvestire nella forza di vivere. Se nell’*Amleto*, come nota Lacan, sono mancati i riti dopo la morte (la madre che solo dopo due mesi, come lamenta il figlio, giace con l’usurpatore, Polonio viene prima nascosto e poi seppellito in tutta fretta, Ofelia pur suicida viene onorata da un funerale solo perché appartiene a un alto rango), per Morales il “rito” dell’ergastolo, che avrebbe costituito una cornice simbolica alla tragedia da lui vissuta, non è stato consumato. Mancata la simbolizzazione si rende egli stesso prigioniero, incatenando l’omicida che ha profanato il suo amore. Isidoro Gómez è condannato al silenzio, il suo giustiziere lo priva infatti della parola, ovvero di ciò che fonda per la condizione umana la base per esistere. Nell’assenza di essa si è morti da vivi. Isidoro piegato e mortificato nella “cella privata” ideata da Morales invoca Esposito affinché gli parli; il protagonista abbandona in silenzio quella caverna sepolcrale e, tornato a Buenos Aires, si reca per la prima volta presso la tomba dell’amico Sandoval a officiare quel “rito simbolico” che il senso di colpa per la fine tragica dell’amico gli aveva impedito di compiere.

“Dobbiamo parlare” è la frase da lui pronunciata a Irene nello studio del Palazzo di Giustizia alla fine del film. Insistenza di una parola modulata in questo caso, diversamente dal “temo” del passato, a testimoniare l’impegno dell’amore.

Rosamaria Salvatore
piazza Capitaniato 7
35139 - Padova
rosamaria.salvatore@unipd.it

Commenta questo articolo all’indirizzo argonauti.it/forum

