

The Substance: dal corpo al luogo

La dis-abitabilità di un interno cinematografico

Autore
Mariadiletta Coco

Abstract

Il saggio propone una topoanalisi bachelardiana di *The Substance* (Fargeat, 2024), assumendo il penthouse come luogo dell'abitare. Attraverso gli assi interpretativi del rispecchiamento, della cura e della durata dell'abitare si individuano tre fasi – abitabilità, crisi e dis-abitabilità – che strutturano la traiettoria narrativa. Le mutazioni corporee emergono come traduzione di un conflitto maturato nell'abitare, restituendo all'interno domestico una funzione generativa nel racconto filmico.

The essay proposes a Bachelardian topoanalysis of *The Substance* (Fargeat, 2024), approaching the penthouse as a place of dwelling. Through the interpretive axes of mirroring, care, and the duration of dwelling, three phases can be identified – habitability, crisis, and the loss of habitability – which structure the film's narrative trajectory. Bodily mutations emerge as the translation of a conflict that develops within dwelling, restoring to the domestic interior a generative role in the film's Narrative.

Keywords

Dis-abitabilità

crisi dell'abitare

luogo
cinematografico

interno
cinematografico

cinema degli interni

loss of
habitability

crisis of dwelling

cinematic place

cinematic interior

interior cinema

Dal corpo al luogo

The Substance (Coralie Fargeat, 2024) si è imposto come una tra le opere più discusse del panorama cinematografico contemporaneo fin dalla sua prima presentazione al Festival di Cannes 2024, dove ha ottenuto il premio per la migliore sceneggiatura e ha reso centrale la regista Coralie Fargeat, già nota per *Revenge* (2017). Successivamente, il film ha conosciuto un'ampia circolazione internazionale che ha originato un dibattito critico intenso, dove è emersa la molteplicità tematica e la complessità formale dell'opera. Nell'ambito del *body horror*, questo film partecipa alla riflessione sui processi di trasformazione del corpo femminile – intesi tanto nella loro dimensione naturale quanto in quella di una manipolazione socialmente e simbolicamente prodotta – le cui radici affondano in una storia di controllo e disciplinamento che ha progressivamente espropriato autonomia al corpo femminile, sottomettendolo ad uno scrutinio medico e sociale pervasivo.¹ Intrecciando questa triste eredità storica ad una più ampia indagine sulle logiche della visibilità, del successo e dell'industria dell'immagine, il film problematizza le norme sociali che regolano il corpo della donna, l'invecchiamento e gli standard di bellezza, posizionandosi come un oggetto di particolare rilevanza all'interno del cinema femminista contemporaneo. La riflessione scientifica dedicata a *The Substance* ha individuato nel corpo il fulcro di tensioni politiche, riconoscendo nello sguardo il principio che ne governa l'esposizione e il regime di visibilità.

Tale dinamica di assoggettamento richiama la visione di una tarda modernità che scompone il corpo, sottraendogli integrità e unità biologica a favore di una ricomposizione mediante l'assemblaggio di frammenti culturali, il cui

risultato è una corporeità la cui identità cessa di appartenere al soggetto consapevole e viene ridefinita da saperi biomedici e medialità esterni². È in questo scenario che “la sostanza” emerge come un dispositivo biopolitico, atto alla riconfigurazione del corpo in un’entità cyborg, dove una nuova dimensione organica si origina da un innesto biotecnologico e riprogramma la natura stessa della protagonista³. Le metamorfosi che seguiranno proiettano il personaggio in una dimensione postumana, in cui l’identità si svincola da una presunta stabilità biologica e si fa fluida, nomade e tecnologicamente mediata, transcendendo l’unità dell’individuo di matrice umanista⁴.

In questo orizzonte di senso, l’opera di Fargeat è stata ricondotta al paradigma del *monstrous-feminine*, dove l’eccesso figurativo dell’abiezione è capace di disarticolare il regime patriarcale della visibilità, facendo emergere le condizioni simboliche che governano l’esposizione del corpo femminile⁵. Allo stesso tempo, l’attenzione si è soffermata sulle ambivalenze, dissotterrando i dilemmi che la ricezione dell’opera solleva all’interno di un contesto culturale postfemminista, in cui le categorie di emancipazione, satira e sfruttamento si compenetrano fino a rendere instabile ogni lettura univoca dell’opera⁶. In ambito lacaniano, l’analisi si concentra sulla frattura del soggetto e sul dispositivo dello sguardo, leggendo la duplicazione identitaria della protagonista come effetto di una scissione strutturale tra desiderio, immagine e riconoscimento simbolico⁷.

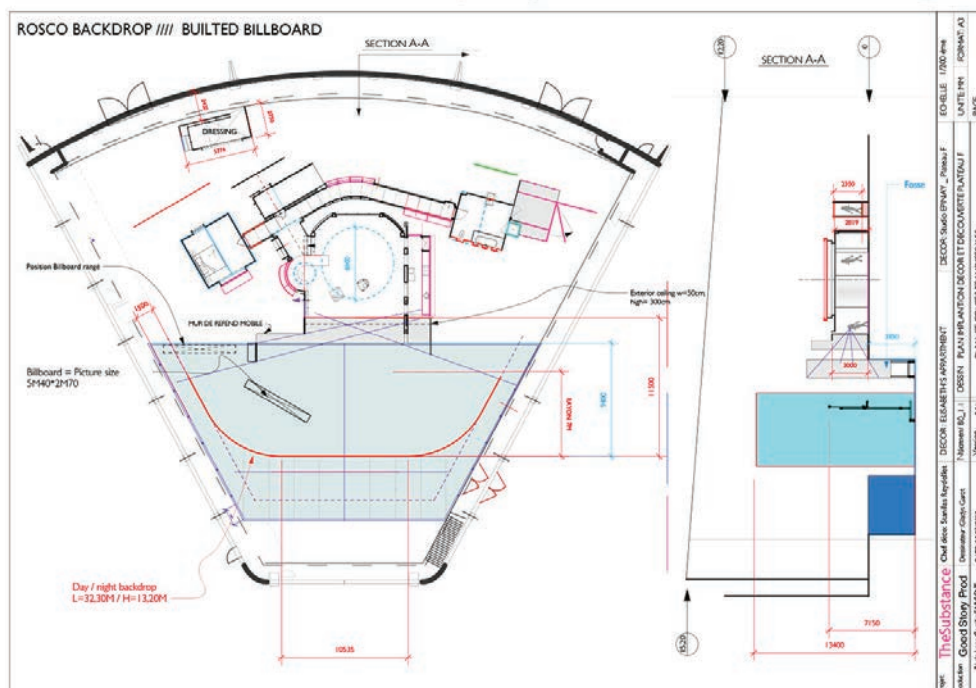
La convergenza di questi contributi sul nodo corpo-sguardo appare coerente con l’appartenenza di *The Substance* al *body horror*, genere che assume il corpo come superficie di iscrizione delle ansie sociali e come luogo di manifestazione delle dinamiche di potere, trasformazione e vulnerabilità. Nondimeno, accanto alla centralità del corpo, nell’ultima opera di Coralie Fargeat è evidente l’altissima concentrazione di scene ambientate in interno, che fanno dei luoghi di *The Substance* un elemento del dibattito che è restato in secondo piano; gran parte del film si svolge infatti tra il *penthouse* della protagonista e gli studi televisivi dove ha lavorato per tutta la vita, interni cinematografici che assumono una funzione centrale nella costruzione del racconto filmico.

Accanto alle letture incentrate sul corpo e sullo sguardo, un’ulteriore linea di ricerca è stata tracciata da Sadık Çalışkan e Umut Yolal nel loro studio *A Critical Perspective on Striking Mise-en-Scène of The Substance*, dove è stata analizzata in dettaglio la messa in scena del film attraverso l’esame degli elementi visivi e sonori, che dimostrano come questa visualizzi la trasformazione psicologica della protagonista e renda sensibili i processi di mercificazione e frammentazione dell’identità femminile. Qui, lo spazio filmico viene considerato all’interno di un sistema più ampio di scelte formali, coerente con un approccio che privilegia la messa in scena come dispositivo complessivo di senso.

La tradizione critica ha frequentemente orientato lo sguardo verso le configurazioni spaziali aperte del cinema (il paesaggio, l’estensione geografica, il viaggio, il movimento nello spazio urbano), riconoscendovi un terreno fecondo per l’elaborazione di significati narrativi e simbolici, mentre l’interno cinematografico – pur concorrendo in modo decisivo alla costruzione della narrativa e dell’esperienza visiva del film – non è frequentemente posto come oggetto teorico e conseguente campo d’indagine, ma inserito e letto nella complessità dell’opera cinematografica, in gioco con altri fattori.

Negli ultimi decenni sono emersi degli sguardi orientati a film ambientati prevalentemente e/o esclusivamente in interni, di frequente caratterizzati

Elisabeth's Flat projected on the stage



da narrazioni pensate in situazioni di confinamento o limitazione spaziale. Questo interesse è iscritto in un più ampio ripensamento del ruolo dello spazio nel cinema, che dallo *spatial turn* ha progressivamente spostato l'attenzione dalla dimensione unicamente scenografica o funzionale dell'interno, alla sua capacità di strutturare dinamiche narrative, percettive e simboliche. L'ambiente domestico è stato oggetto di interrogazione nell'ambito dei *Film Studies*, venendo riconosciuto come carico di implicazioni culturali e politiche, oltre che affettive e psicologiche, in grado di incidere sui processi di soggettivazione e sulle relazioni di potere messe in scena. Una parte della recente saggistica cinematografica ha individuato proprio nella casa un terreno per l'esplorazione di questioni legate all'identità, al genere, alla classe e alla memoria, contribuendo a delineare un campo di studi che, sebbene ancora relativamente circoscritto, appare oggi in evidente espansione⁸.

Thomas J. Connelly si è interrogato su come narrazioni cinematografiche ambientate in interni – come un soggiorno o l'abitacolo di un'automobile – riescano a trattenere lo spettatore nella visione, individuando delle coerenze di ordine narrativo e cogliendo il funzionamento del desiderio spettatoriale in condizioni di confinamento spaziale; per descrivere e circoscrivere questo gruppo, Connelly avverte la necessità di dotarsi di una categoria specifica e propone il termine ombrello *Cinema of confinement*⁹, con cui designa quei film che trasformano la limitazione spaziale in un principio attivo di costruzione narrativa e percettiva. L'esigenza di nominare tali pratiche filmiche risponde alla necessità di rendere riconoscibile un insieme di opere attorno alle quali si sono sviluppati – e si possono ulteriormente sviluppare – specifici discorsi teorici volti ad individuare delle coerenze formali e concettuali, illuminando il ruolo strutturante della limitazione spaziale e, più in generale, del set.

Rivolgere quindi l'attenzione agli interni – e in questo caso, a quelli domestici in *The Substance* – consente di coglierli come presenze continue lungo il tempo del racconto, in costante relazione con un personaggio chiamato

a confrontarsi reiteratamente con il luogo che lo accoglie. Emerge così la qualità degli interni cinematografici come attraversati, praticati, si può dedurre quindi, abitati; luoghi con i quali il personaggio instaura relazioni dinamiche, soggette a processi di ridefinizione e a possibili momenti di crisi. È su questo terreno che il cinema si rivela particolarmente adatto a costruire un dialogo con l'abitare come categoria filosofica, poiché rende visibile, nella continuità del film, la relazione ineludibile tra i personaggi e l'intorno che li accoglie e che, in un certo qual modo, li struttura. Arrivati fin qui, e dopo l'adozione di termini quali *luogo* e *abitare*, è necessario chiarirne lo spirito richiamando la riflessione di Martin Heidegger, per il quale l'abitare designa modalità fondamentale dell'essere nel mondo, dove il luogo emerge come ciò che tiene insieme, raccogliendo e configurando un ambito di senso in cui l'esistenza si dispone e si riconosce.

Abitare significa innanzitutto *soggiornare* in un *intorno* che acquista senso attraverso la permanenza, il riguardo e la reiterazione dei gesti. Inoltre, Heidegger lega strettamente l'abitare al costruire, inteso come modalità attraverso cui l'essere umano interviene sull'intorno e lo configura, dando forma al mondo in cui dimora; tale costruire non equivale al solo edificare, ma anche al predisporre un luogo capace di accogliere la permanenza e custodire una relazione¹⁰. Il luogo si istituisce così nel tempo dell'esperienza, attraverso i processi decisivi di intervento, disposizione e qualifica per mano dell'essere umano. In questa visione del costruire è possibile collocare anche la visione del fenomeno di rispecchiamento secondo Maurizio Vitta, che riconosce nell'abitazione una funzione di modellamento esistenziale da parte dell'abitante: un intervento in continuo divenire e che non si esaurisce in un'interpretazione estetica, ma coincide con un processo attraverso cui il corpo vivente dell'abitante iscrive se stesso nel luogo, configurando l'abitazione come prolungamento della propria presenza¹¹.

L'intervento sull'ambiente, nella disposizione degli oggetti, nelle scelte formali e nelle pratiche quotidiane, diviene così parte integrante dell'abitare, poiché contribuisce a istituire il luogo come spazio carico di identità e relazione. Il luogo, quindi, non precede la pratica dell'abitare, ma si costruisce a partire dall'esperienza stessa dell'abitare. Applicare tali riflessioni allo spazio domestico cinematografico consente di interpretare gli interni come luoghi, definiti tali dall'uso, la cura, il rispecchiamento e la durata su cui si fonda la permanenza, e che partecipano attivamente alla costruzione – e alla possibile crisi – dell'esperienza dei personaggi.

Fissato dalla cinepresa, l'abitare s'impone con tutta la sua oggettività, la sua concretezza. Non può essere taciuto, come in un racconto, né respinto alla periferia della visione, come in un quadro: nella vivacità performativa della sequenza cinematografica, esso è presenza stabile, viva, integra, con la quale i personaggi devono di necessità interagire, fino ad assumerla come parte attiva della vicenda¹².

Lo stesso Maurizio Vitta – che ha ricostruito genealogicamente la storia e le forme della pratica dell'abitare – assume il cinema come uno dei luoghi in cui l'abitare si espone nella sua dimensione processuale. Ciò che nei film si rende evidente è la presenza della pratica che precede ed eccede l'intenzionalità dei personaggi, operando nel tempo della visione attraverso dettagli solo apparentemente secondari, e che non si offre immediatamente come significato, ma richiede persino uno sguardo capace di sospendere la narrativa per cogliere le relazioni sotterranee tra le sue componenti.

L'attenzione si sposta inevitabilmente dal che cosa l'abitare rappresenta al come opera all'interno della costruzione filmica: nelle sue risonanze latenti, in connessioni istituite tra visibile e invisibile che designano una zona di complessità dove l'abitare si sottrae ad una lettura univoca e si offre come campo aperto di relazioni di cui è possibile seguire la spira e rilevare ciò che, pur restando spesso ai margini della trama, ne sostiene in profondità l'organizzazione. È in questo discorso che risulta possibile pensare l'interno filmico come luogo in senso proprio, ossia come principio attivo della costruzione dell'esperienza cinematografica.

Mimmo Pesare rivolge un'attenzione significativa al film all'interno di una raccolta di saggi interamente consacrata all'abitare¹⁴, riconoscendo nell'opera di Kim Ki-duk *Ferro3 – La casa vuota* (빈집, Bin-jip, 2004) un caso esemplare di quella che definisce *filosofia del luogo*¹⁵. La sua analisi individua una dialettica tra le pratiche dell'abitare e i luoghi stessi del film, dove l'abitare non coincide con il possesso né con la sua stabilità, ma si configura in una relazione transitoria di cura, e arriva a riconoscere nel film una riflessione sul luogo in cui il cinema interroga con i propri mezzi il senso dell'abitare:

Ciò che rappresenta il passaggio fondamentale in *Ferro3* ai fini di questa analisi è il capovolgimento del rapporto strumentale con la casa che il protagonista declina in una vera e propria affettività del luogo e che possiede tutti i tratti della Sorge heideggeriana. Questa cura delle dimore [...] trasforma gli spazi in luoghi, o meglio permette ai luoghi divenuti spazi (cioè estensioni senza un abitare) a causa della perdita del potenziale abitativo dato dalla presenza dei proprietari, di “ritornare luoghi” per il fatto di essere curati e abitati dal giovane. Se allora “abitare significa prendersi cura” di ciò che costituisce l’abitazione, Tae-suk è un vero *abitante*¹⁶.

93

guarda al cinema e, un certo tipo di cinema che, inconsapevolmente, ha probabilmente da sempre parlato di filosofia dell'abitare.

Il quadro teorico fin qui delineato sposta l'attenzione da luogo inteso come contesto narrativo a principio organizzatore in *The Substance*, senza per questo marginalizzare la centralità del corpo che resta fulcro dell'elaborazione tematica, a cui però qui si affiancherà come principio co-organizzatore il luogo e il suo essere abitato, che più del rappresentare la crisi del personaggio, ne produce e organizza le condizioni di manifestazione.

Riorientamento

Il presente contributo assume l'interno cinematografico del penthouse in *The Substance* come luogo dell'abitare, che si definisce attraverso le condizioni fondamentali della durata della continuità temporale, della cura e del rispecchiamento, ed è inteso come configurazione che organizza l'esperienza del personaggio all'interno del racconto filmico; l'abitazione è letta topoanaliticamente, attraversata da gesti rituali grazie ai quali si articolano relazioni tra corpo, luogo e tempo che scatenano una crisi. L'alternanza di sette giorni tra Elisabeth e Sue risulta domesticamente problematica: sottoponendo il personaggio a un regime di intermittenza, l'abitare risulta esposto ad una temporalità frammentata, nella quale la durata della permanenza si configura come provvisoria e ciclica. A partire dall'installazione progressiva di Sue nello spazio domestico, il *penthouse* viene riconfigurato secondo una nuova logica di rispecchiamento che esclude Elisabeth, generando una frattura tra personaggio e luogo.

La lettura topoanalitica si sviluppa secondo l'ordine cronologico degli avvenimenti e limitatamente alle scene più significative ambientate nel *penthouse*, con una particolare attenzione per quelle ambientate nel bagno, nel soggiorno e nell'*Hallow Space*; assumendo il conflitto abitativo come processo progressivamente incidente sulla narrazione, il luogo domestico e la sua conformazione vengono interpretati come un campo dinamico profondamente influente sulle logiche trasformative della dimensione psichica della protagonista. L'interpretazione delle qualità degli ambienti integra contributi provenienti dalla *filosofia dell'abitare*, assunti come innesti concettuali capaci di orientare la lettura, rivolgendo uno sguardo



particolare ai tre simboli ricorrenti – e di frequente, in dialogo – dello specchio, dell'acqua e della porta che scandiscono i passaggi più significativi di quello che questa lettura dell'opera, più avanti, definirà come il passaggio da una crisi dell'abitare a una condizione di dis-abitabilità¹⁷.

Il penthouse in *The Substance*: dispositivo precario di sopravvivenza

Gli interni di *The Substance* sono frutto di scelte spaziali e simboliche estremamente meditate che sono state raccontate dal production designer Stanislas Reydellet che – insieme alla set decorator Cécilia Blom – ha collaborato strettamente con Coralie Fargeat per dare forma ad un attico che restituisse l'impressione di un territorio di auto-separazione che raccoglie una figura isolata e ritirata dalla società¹⁸. La costruzione del set domestico ha richiesto quattro mesi di disegno ed elaborazione e un impegno produttivo che ha visto l'utilizzo esclusivo dell'appartamento per circa quattordici settimane di riprese, indice evidente della centralità del *penthouse* nell'opera. L'abitazione è di grandi dimensioni, ma la decisione di limitare la presenza di oggetti personali ha costretto lo spettatore a confrontarsi con ambienti deliberatamente rarefatti: mobili essenziali e superfici ampie e spoglie favoriscono la percezione di un abitare affiancato ad una sospensione, dove la presenza sullo sfondo della gigantografia autocelebrativa della protagonista nell'ampissimo soggiorno costituisce quasi l'unico indice di soggettività, e la sua materialità irrompe nello spazio come residuo iconico in un contesto privo di tracce biografiche.

La costruzione di un corridoio di circa venti metri – con una curvatura introdotta da Reydellet contro la preferenza iniziale della regista per una linea retta – intendeva tramutare il percorso in un attraversamento gravoso, data la sua collocazione tra il soggiorno e il bagno: due ambienti che, in questo contesto, possono essere letti rispettivamente come l'estremo pubblico – rappresentato dalla televisione e dalla vetrata panoramica che affaccia sulla città e soprattutto, sul cartellone pubblicitario raffigurante Sue – e l'estremo privato che, da spazio deputato all'intimità esclusivamente personale, viene oltrepassato da un ulteriore grado di interiorità. Infatti, la buia stanza nascosta costruita nel bagno – definita *Hallow Space* nelle planimetrie, denominazione che allude a uno spazio svuotato di funzione ordinaria e caricato di una qualità quasi sacrale o rituale – assume la funzione di nucleo più segreto dell'abitazione, sollevando gradualmente il bagno dal ruolo di esclusivo garante della privacy.

L'*Hallow Space* è stato concepito come volume separato rispetto alla logica distributiva convenzionale dell'attico, secondo l'idea di un interno che protegge una zona di ulteriore scarto: una cavità riservata che intensifica la dimensione introspettiva della casa. La progettazione del bagno – luogo di trasformazioni decisive nella trama e di forte valenza simbolica – si iscrive in un preciso discorso estetico; la regista desiderava un ambiente potenzialmente comune e ordinario, così lei e Reydellet si ispirano all'opera *La Maison de La Celle-Saint-Cloud*¹⁹ di Jean-Pierre Raynaud, in cui superfici rivestite di piastrelle bianche 15x15, intervallate da fughe nere, instaurano un regime di spazialità assoluta.

[...] le carrelage – ce carrelage blanc, basique, de quinze centimètres sur quinze, fait réellement partie de notre mémoire collective. On ne s'en rend a compte mais c'est un matériau que tout le monde connaît

au vingtième siècle, que tout le monde a rencontré ou rencontrera dans sa vie, simplement par fois lors d'un séjour à l'hôpital... Je vais même aller plus loin: sans vouloir que cela soit obsédant, je me suis rendu à la morgue, afin de vérifier qu'il était bien employé en ces lieux, qui ont besoin d'être nettoyés. Au lieu de laisser ce matériau me faire peur, me raconter des histoires, je me suis attaché à lui, et je me suis mis à l'aimer, à entretenir avec lui une véritable intimité. Alors, la plus grande intimité que je pouvais concrétiser était de vivre avec lui»²⁰.

Il bagno di *The Substance* si colloca così nello stesso immaginario evocato da Raynaud: il modulo di piastrelle – materiale ordinario e sedimentato nella memoria collettiva dell'igiene – conserva nel film una latenza clinica che la fotografia accentua, disegnando la stanza come grande *lightbox*, dove la luce diffusa comprime la profondità e sospende l'ombra, configurando uno spazio asettico, interamente votato al corpo e alle sue metamorfosi. L'ascendenza dell'opera di Raynaud, tuttavia, può essere rintracciata anche in altri elementi e passaggi narrativi dell'opera filmica qui posta in esame; in un momento cruciale della trasformazione della sua abitazione, l'artista colloca al centro di uno spazio ormai radicalmente riconfigurato il proprio ritratto monumentale: «Je savais que je ne pouvais rien supporter d'autre que moi même dans cet espace»²¹. Nel caso di Raynaud, il ritratto radicalizza la presenza e si configura come atto di appropriazione claustrale, gesto attraverso cui l'artista rende l'ambiente compatibile solo con la propria identità. La gigantografia di Elisabeth in tenuta ginnica, testimonia invece l'impronta di una soggettività già estroflessa e catturata dal regime della visibilità, dove l'immagine pubblica domina l'interno domestico come simulacro. Raynaud definisce la propria casa un grande *Psycho-Objet*, configurandola come luogo in cui architettura e psiche giungono a sovrapporsi fino alla coincidenza; la clausura che assunse è da lui descritta nei termini di una prigionia volontaria, fino a culminare in quella che egli stesso riconobbe come «la défense d'un particulier qui avait construit son monde dans le monde des autres»²². Nel gesto di costruzione e successiva distruzione – culminato nell'abbattimento integrale della casa – si manifesta una relazione tra possesso e annientamento che trova, a suo modo, un'eco inatteso nel film: l'atto con cui Sue infrange la parete del bagno per scavare il buio *Hallow Space* è l'apertura di una cavità ulteriore, scarto interno e nell'interno stesso: nascondere Elisabeth lì, coincide con il tentativo di prolungare l'abitare oltre la sua frattura e di mantenerlo possibile proprio attraverso la lacerazione, configurando quella stanza nascosta come dispositivo precario di sopravvivenza. In entrambi i casi, l'abitazione si rivela un organismo vulnerabile, concepito come riparo dal mondo e, al tempo stesso, destinato ad essere violato dall'interno.

Verso la dis-abitabilità

Lo spettatore fa un primo ingresso ambiguo all'interno dell'abitazione della protagonista: la prima immagine è la stessa Elisabeth in completo da allenamento, riprodotta in una gigantografia che domina il soggiorno; la superficie vetrata che incornicia l'autoritratto riflette però un'altra Elisabeth, il suo corpo vivo in abiti di rappresentanza, collocato in profondità davanti alla grande finestra che occupa l'intera parete e si apre sulla città. Entrano così in dialogo due presenze: quella pubblica, monumentalizzata e sospesa,

e quella attuale, solitaria e ritirata nella domesticità rarefatta di un interno che si offre essenziale e quasi espositivo. Un grande divano semicircolare fronteggia due poltrone orientate al il televisore; un mazzo di rose – liquidazione infelice del licenziamento – è posato su un tavolo rotondo di cristallo. Una lampada imponente, due sculture dorate di fenicotteri, una consolle con trofei accuratamente disposti e una libreria semivuota completano l'ambiente. Sul pavimento, una moquette rosa interrompe la continuità cromatica di una nuance sospesa tra il blu e il grigio che riveste pareti e tappezzerie. Ciò che è assente – tracce testimoni di una qualche memoria, relazione e affettività – si impone con maggiore evidenza, in termini di rispecchiamento di quanto non facciano gli oggetti manifesti.

L'impressione è quella di uno showroom che amplifica l'identità pubblica della sua abitante; se l'abitare può essere inteso come un processo di reciproco addomesticamento tra soggetto e mondo – un *far casa*²³ attraverso cui le cose si conformano all'immagine dell'abitante, mentre l'abitante si lascia modellare dall'ambiente che egli stesso ha predisposto – il rientro di Elisabeth in questo *penthouse* assume una tonalità problematica. L'attico è configurato attorno alla figura pubblica della star televisiva, organizzato come proiezione della sua identità esterna; nel momento in cui quella identità viene revocata, l'abitazione continua a sostenerne il portato, producendo uno scarto tra luogo e personaggio. La sovrapposizione tra gigantografia e riflesso anticipa così una frattura tra immagine e abitare destinata a orientare l'intero sviluppo del film.

Dopo aver inserito la pen drive nel televisore del soggiorno, Elisabeth assiste allo spot di *The Substance*, che promette una divisione cellulare capace di generare una versione migliore di sé, con cui alternarsi ogni sette giorni secondo un protocollo rigoroso; il messaggio insiste sul fatto che l'identità resta una sola, alternata tra due corpi. Questo passaggio è estremamente importante ai fini della comprensione tanto della narrazione quanto della presente lettura, in quanto lo stesso personaggio sarà oggetto di una scissione che presupporrà due corpi diversi che risponderanno a due nomi diversi, le cui scelte però saranno strettamente collegate secondo un principio di causa-effetto; verranno spesso qui distinte, per ragioni di economia testuale, in “l'una” e “l'altra”, mentre con il termine “personaggio” si farà sempre riferimento all'unità delle due, indissolubilmente legate dalla stessa identità che abita, per l'appunto, talvolta il corpo dell'una, talvolta il corpo dell'altra. Quella notte, dopo aver consumato alcool fino all'eccesso, la protagonista rientra a casa e vomita nel water, per poi sciacquarsi il viso e osservare scrupolosamente la sua immagine allo specchio. Questo breve passaggio di raccordo concentra in sé un trittico destinato a strutturare l'intera economia simbolica della stanza da bagno: l'acqua, lo specchio e la porta, ed è proprio da quest'ultima che inizierà la disamina di questo nucleo. La porta del bagno è aperta; per una parte della scena, la macchina da presa si colloca a circa tre quarti del lungo corridoio che collega i due ambienti planimetricamente e idealmente opposti dell'attico: da un lato il soggiorno, prossimo all'ingresso e votato all'esposizione grazie al suo affaccio sulla città; dall'altro il bagno, collocato all'estremità opposta, l'ultimo ambiente dell'attico, il più remoto, privato e senza finestre. Eppure, questa porta è aperta: è una posizione che assumerà spesso la porta di questo specifico ambiente, nonché unica porta presente se si esclude quella d'ingresso, unica altra protezione presente nell'attico, che però appartiene a un livello differente dell'organizzazione in quanto regola il rapporto tra il microcosmo del dentro e il cosmo del fuori. Ed è proprio l'immaginario



della porta che interviene per chiarirne il senso; la porta si configura come dispositivo architettonico dalla duplice operazione, poiché nel suo stesso statuto tiene insieme l'atto del separare e quello del collegare. Attraverso la propria configurazione materiale e mediante le diverse posture che può assumere – chiusa, socchiusa, aperta – la porta modula la continuità del luogo, permettendo di circoscrivere un ambito rispetto a un altro senza reciderne del tutto la relazione, e di ritagliare all'interno della continuità una porzione capace di acquisire una consistenza potenzialmente autonoma²⁴. Qui, la posizione aperta corrisponde alla «primavera dell'essere della porta»²⁵, poiché evidenzia l'orizzonte di possibilità custodito dalla sua forma: circoscrivere, mantenendo in rapporto, esponendo l'interno alla «deriva verso la liquefazione degli spazi»²⁶. In questa fase l'attico conserva una precisa abitabilità e con questa porta aperta tenta di estendere al bagno il portato simbolico che struttura il soggiorno, lasciando fluire l'avanzo d'identità pubblica della protagonista – rappresentato dalla gigantografia in soggiorno – lungo l'asse del corridoio che collega i due ambienti. Questo movimento si scontra tuttavia con la natura stessa della stanza verso cui si dirige, poiché il bagno, per sua stessa natura, risponde alla logica della disgiunzione²⁷: è l'unico ambiente che si sottrae all'omogeneità stilistica e funzionale che è propria dell'insieme delle stanze di una casa, concentrando pratiche precise e non riallocabili altrove. La sua specificità riguarda soprattutto il protagonismo dei liquidi, siano essi rinvigorenti o scorie²⁸, ed è proprio l'acqua a costituire il secondo simbolo del trittico sopracitato. Ogni forma di liquidità tende a essere ricondotta all'acqua: ciò che scorre viene immaginativamente assimilato a questo elemento, poiché la fluidità costituisce il suo carattere elementare²⁹. Così, l'acqua visibile nel bagno rappresenta soltanto la manifestazione più evidente di un principio più profondo che attraversa *The Substance*: sangue, fluidi organici e sieri sintetici partecipano alla medesima dinamica liquida, configurando un discorso in cui ogni scorrimento materiale viene percepito come variazione dell'unico elemento dell'acqua. Per la seconda parte di questa breve ma significativa scena, la macchina da presa accede al bagno dove Elisabeth rivolge il suo sguardo al terzo simbolo: lo specchio, che nel film è indissolubilmente legato all'acqua, così come nella storia umana l'acqua conserva il carattere di primo specchio, ragion per cui questi due simboli verranno frequentemente accostati nell'opera quanto in questa lettura. La protagonista si lava il viso e osserva il suo riflesso, ma quello che vede, non le piace: l'acqua scioglie il trucco sul suo viso, dissolvendo la maschera mediale

che, anche se ancora per poco, resta incarnata nella gigantografia. L'acqua ha prodotto un effetto inatteso e la speranza di rinvigorismento lascia il posto allo sguardo carico di straniamento che Elisabeth rivolge al suo riflesso, uno sguardo ancora inconsapevole che, come vedremo nel corso del film e come sostiene Gaston Bachelard, «l'acqua è un tipo di destino»³⁰.

L'acqua è davvero l'elemento transeunte, [...] L'essere che si volta all'acqua è un essere preso nella vertigine. Egli muore a ogni istante, senza fine qualcosa della sua sostanza sprofonda. [...] La morte quotidiana è la morte dell'acqua. L'acqua scorre sempre, sempre cade, sempre trova fine nella sua morte orizzontale³¹.

Nell'immaginario così come nella realtà, allo specchio viene attribuita una veridizione immediata, al contrario dell'immagine fotografica che si occupa invece di rappresentare operando in primis un processo di ribaltamento, una traduzione in cui inevitabilmente qualcosa si perde³². In questo piccolissimo frammento della scena scintilla un cortocircuito tra due regimi dell'immagine: da un lato la gigantografia, che attraverso l'ingrandimento amplifica la misura egoica e la fissa in una presenza immobile e sottratta al tempo; dall'altro lo specchio, che restituisce l'immagine nell'istante e la espone alla contingenza del presente. Se la prima cristallizza un'identità performativa, il secondo – nella violenza della sua verità – sottopone alla verifica immediata della realtà, dove l'acqua che scioglie il trucco consegna alla protagonista un riflesso che le si rivela insostenibile.

L'osmosi del trittico produce degli effetti immediati; il rapporto tra acqua e specchio – alias, tra liquidi e vetro – si trascina all'ambiente del soggiorno nella scena successiva. Elisabeth, in un secondo tentativo di lavaggio della sua immagine, scaglia contro la gigantografia una sfera vitrea che miniaturizza se stessa, immersa in un liquido scintillante; il vetro che protegge l'immagine viene colpito esattamente all'altezza dell'occhio, producendo un effetto di deformazione che lo rende guercio. La scena dispone così tre figure di Elisabeth in simultanea co-presenza: la gigantografia, il corpo vivo e la miniatura racchiusa nella sfera. Questo accecamento, con la sua modalità, ben si accosta al potere delle *rêverie* della miniaturizzazione di Bachelard, in cui si può configurare come straordinario «Il moto nascente di un essere minuscolo che agisce sull'essere massiccio»³³, un pensiero che orienta il ragionamento verso la duplicità di questo gesto: da un lato, il portato esplicito di una miniatura che lede una gigantografia, dall'altro, il portato implicito del personaggio vivo che distrugge la sua identità egoica nel suo stesso sguardo. È adesso possibile tornare alle condizioni che definiscono l'abitare per misurare il segno originato da queste prime due scene. L'attico si offriva sotto la convergenza di tre elementi: il rispecchiamento, attraverso cui il luogo restituiva e amplificava l'identità pubblica di Elisabeth; la cura, iscritta nell'ordine e nello scintillio degli arredi che componevano e custodivano quell'immagine; la durata intesa come permanenza sufficiente dell'abitante a garantire un'appartenenza al luogo.

Il gesto d'infrangere la gigantografia interviene su questo equilibrio, minando il rispecchiamento e introducendo una frattura nella cura del luogo; si estende adesso una macchia sull'ordine che aveva sostenuto l'identità della protagonista, conducendola all'assunzione della sostanza che – promettendole di restaurare in un nuovo corpo l'unità perduta – inciderà sulla durata, ultima condizione rimasta intatta. Si inaugura così una crisi dell'abitare che – nel suo cammino vero una dis-abitabilità del *penthouse*,

che inevitabilmente condurrà il personaggio ad una dis-abitabilità del corpo – non si darà geometricamente, bensì esperirà le oscillazioni tipiche di tutti i processi di ridefinizione, e le fondamenta dell'abitare saranno costantemente compromesse nello stesso tentativo essere ripristinate. L'assenza di rispecchiamento, a questo punto, non riguarda soltanto l'attico ma anche il corpo nella sua filosofia di “prima casa” dell'essere umano: i due precedenti tentativi di lavaggio hanno fallito, così Elisabeth opera nel bagno un terzo tentativo di purificazione che può definirsi alchemico in quanto opera dall'interno e richiede ben altro tipo di acqua³⁴: assume la sostanza.

Una nuova versione di sé – che si autonominerà Sue – bagnata e rinvigorita, scandaglia il suo riflesso allo specchio e, per un attimo, la porta aperta sparisce dal bagno: l'assenza della porta è qui indicativa del primato simbolico dello specchio, grazie al quale il personaggio ora si illude di essere altro diverso da sé. L'essere inerme sul pavimento – il corpo di Elisabeth – non è un'abitante nel presente di Sue, così Elisabeth viene riconfigurata in questo discorso come *una cosa della casa* di cui avere riguardo: Sue le sutura la ferita sulla sua schiena, posiziona un asciugamano sotto la sua testa e le attacca endovena la sacca di nutrimento di cui necessita, ristabilendo così i sentimenti precedentemente minati di cura e rispecchiamento verso il luogo. Con il procedere della narrazione, Sue prende il posto di Elisabeth nel programma di fitness e un imponente manifesto pubblicitario che la raffigura viene affisso immediatamente oltre la vetrata del soggiorno, inscrendosi nel campo visivo dell'attico. La posizione della nuova e scintillante immagine è decisamente speculare alla gigantografia che, seppur lesa, ancora sovrasta il salotto. Ma l'orizzonte visivo di una casa, in un certo qual modo, fa parte della casa stessa e questa affissione inaugura l'istallazione di Sue nell'interno domestico. La ragazza sostituisce gli arredi e modifica i tessuti, prepara scatoloni con i vestiti e i pochi oggetti personali di Elisabeth per relegarli sul fondo dell'armadio, coperti dai propri abiti nuovi, tentando di operare un nuovo rispecchiamento.

Questo primo riassetto si rivela insufficiente quando, al termine della settimana di *switch* con il corpo di Elisabeth, Sue ritrova le tracce dell'altro abitare: la poltrona scavata, la televisione lasciata accesa e i resti di cibo disseminati nel soggiorno sono delle interferenze per lei, così, i gesti immediatamente successivi segnano un salto qualitativo. Sue rimuove la gigantografia e costruisce nel bagno l'*Hallow Space*, una stanza nascosta da una porta nel muro che fa parte e contemporaneamente non parte dell'attico, un buio a cui è sottratta la possibilità di essere abitato, destinato alla segregazione di ciò che deve restare quieto.

L'atto del costruire è certamente una caratteristica fondante dell'abitare, perché è dalla costruzione che si genera un luogo³⁵; tuttavia, ciò che Sue costruisce dietro il muro è un'anomalia: una stanza più intima del bagno, generata dalla noncuranza verso Elisabeth, un qualcosa che non può essere abitato poiché non vi si può operare un rispecchiamento, e che adesso compromette la durata dell'abitare del personaggio. Sue ha costruito uno spazio.

Sue si crogiola nell'illusione di restare così la sola abitante, inconsapevole che questo spazio, che sottrae dal luogo domestico il corpo “non vivo”, sta in realtà soltanto nascondendo i residui, operando un processo di esclusione dell'altra che coinciderà sempre con l'autoesclusione. Due corpi per un solo personaggio, e una sola casa per due corpi: lo spazio creato oggi per confinare l'altra è già destinato a confinare anche lei. Sue trascina Elisabeth nell'*Hallow Space* e chiude la porta-muro³⁶, una porta dal carattere ambiguo: pur inscrendosi nella logica del collegare e del separare, garantisce la

permanenza di ciò che si trova al di là, poiché l'assenza stessa di serratura e di chiave ne rafforza la funzione di custodia più di qualsiasi altro tipo di porta³⁷. Può assumere la posizione aperta soltanto se spinta dal bagno verso l'interno dello spazio occultato e, quando è in posizione di chiusura, nega la sua stessa natura mimetizzandosi nel piastrellato.

Sottrarre l'altra alla vista conduce Sue a ritardare lo *switch* del corpo obbligato dal protocollo della sostanza, prelevando una dose extra di fluido stabilizzatore e compromettendo la continuità della durata dell'abitare di Elisabeth, il cui corpo passa dall'essere *una cosa della casa* di cui avere riguardo all'essere una cosa vecchia, che si mette da parte in una sorta di buia cantina, in assenza di cura, rispecchiamento e durata. Questa scena rappresenta il punto di non ritorno della crisi dell'abitare in atto: l'*Hallow Space* rompe la dicotomia tra il cosmo del fuori, dello studio televisivo e della società rappresentata nel film e il micro-cosmo dell'interno domestico, introducendo un terzo livello di profondità che possiamo qui definire come *ultra-cosmo*, l'intimo dell'intimo, lo spazio eterotopico³⁸ dell'indicibile. Tutto ciò produrrà degli effetti indesiderati sul corpo di Elisabeth, che adesso si risveglia nell'*Hallow Space* accanto al corpo inerte di Sue.

Sue ha alterato il protocollo dello *switch*, sospeso la cura dell'altra e operato il proprio rispecchiamento sull'ambiente domestico, ma Elisabeth, riemergendo dal buio, manifesta immediatamente un impulso di riguardo: destatasi da un incubo in cui la schiena di Sue appariva squarciata, per prima cosa si accerta dell'integrità del corpo che ha appena abitato. Uscita dal nascondiglio, ritrova nel soggiorno le tracce dell'abitare di Sue nei resti di una serata trascorsa con un ragazzo e, contemporaneamente, si rende conto che il suo dito appare repentinamente invecchiato a causa del mancato rispetto dell'alternanza; la sostanza le ha insegnato a confidare nei liquidi come agenti trasformativi dal valore positivo, così tenta ancora una volta di ricorrere all'acqua, come se potesse arrestare o invertire il processo che però si rivela irreversibile. Non potendo operare nessun intervento sul suo corpo, contrariamente a come ha potuto all'inizio del film, cerca adesso l'autodeterminazione attraverso la gestione del suo intorno: pulisce ed elimina da cima a fondo le tracce di Sue, ritrova i propri beni negli scatoloni messi da parte e ricolloca i suoi tessuti di velluto nella stanza da letto.

Nel gesto di riappropriazione, Elisabeth tenta di riattivare la funzione primaria della casa come luogo del ritorno, configurandola come ambito di protezione entro cui ricomporsi; per tornare, tuttavia, occorre andare via, e l'appuntamento con Fred è il mezzo per operare l'avvicendamento tra il riparo e l'esposizione. La sequenza della preparazione rende esplicito il ruolo strutturante dell'attico: Elisabeth, dopo essersi truccata nel bagno, percorre il lungo corridoio che la separa dal soggiorno. Il corridoio, spazio di collegamento tra le diverse stanze e dunque tra le diverse modalità dell'abitare, concentra in sé una funzione trasformativa³⁹: è il luogo in cui si transita da una forma all'altra dell'esperienza domestica, e in questo film ogni suo attraversamento genera un cambiamento. Dopo averlo percorso, Elisabeth giunge nel salotto dove immediatamente subisce la pressione del manifesto pubblicitario. Se nelle prime scene in bagno l'influenza del suo riflesso speculare l'ha condotta al danneggiamento della propria gigantografia, adesso si attiva il medesimo processo, invertito nel ribaltamento dell'ordine degli ambienti e delle loro conseguenze: questa volta è l'influenza del manifesto su cui affaccia il salotto a ricondurla al bagno, al suo riflesso speculare che adesso decide di disfare. L'attico – che nel manifesto esplicita il rispecchiamento di Sue – ha sabotato il desiderio del personaggio di avere un rifugio sicuro: Elisabeth annulla

l'appuntamento, inconsapevole di varare così un gesto di auto-reclusione che più avanti la condannerà.

Quando a Sue viene affidata la conduzione dello spettacolo di capodanno, il personaggio disattende per la seconda volta la rigida alternanza imposta dal protocollo della sostanza, generando una seconda alterazione e di grado superiore, che coinvolge metà del corpo di Elisabeth nel medesimo processo di invecchiamento repentino e irreversibile. Elisabeth, risvegliatasi in queste condizioni e non rispecchiandosi nel proprio corpo, tenta un nuovo rispecchiamento sul luogo nella pratica della cucina, il rituale domestico più antico dell'abitare, che ha offerto all'essere umano la possibilità di intervenire sul mondo e di plasmarlo secondo la forma che desidera o di cui necessita. Ma la cucina è anche il laboratorio che incarna la traduzione dello stesso rapporto tra uomo e il mondo, il luogo in cui ogni materia viene convocata per essere trasformata e, nel medesimo gesto, trasforma chi la manipola e chi la assorbirà⁴⁰, come adesso vedremo.

Cucinando, Elisabeth tenta di sublimare una trasformazione nel corpo e nel luogo che le si è imposta senza mediazioni; questa scena si svolge nell'eco del televisore del soggiorno – ormai unico interlocutore di Elisabeth – che trasmette l'intervista di Sue ad un Late Night Show. L'immagine dell'altra, proiettata nell'apparecchio, innesca il soqquadro nel microcosmo domestico: ogni tentativo di rispecchiamento non è bastato a restituirle un rifugio, allora cade nella totale noncuranza della sua casa e del suo corpo. L'indomani, Sue ritrova un attico che le restituisce la traccia di Elisabeth, e nient'altro di sé: l'altra ha trascorso tutta la notte a mangiare, ha cosperso il salotto e la cucina di resti di cibo, ha tappezzato con della carta di giornale il televisore e l'intera superficie del vetro della finestra, coprendo il manifesto pubblicitario. Qui, Sue decide di non operare mai più lo *switch* con il corpo di Elisabeth, dalla cui schiena preleva tutto il liquido stabilizzatore che riesce a tirare, per poi relegarla a tempo indeterminato nell'*Hallow Space*: in questo modo, per lei, Elisabeth *non* è. La manipolazione negativa che Elisabeth ha adoperato sull'attico conduce Sue al rifiuto definitivo di abitare di lì in poi il corpo dell'altra e, espellendola dall'ambiente domestico, conferma la centralità e l'influenza del luogo sui processi decisionali del personaggio, unitamente all'idea del *corpo come prima casa*. Questa sequenza sancisce lo scatto dalla crisi dell'abitare alla dis-abitabilità: il prefisso – assunto in senso genealogico – indica il punto di disgiunzione su un'unità precedentemente costituita. È una condizione che può essere accostata ad un calcio che espelle l'abitante da un luogo che era possibile abitare e che un tempo aveva



abitato, a causa della caduta dei principi fondanti: cura, rispecchiamento e durata. Sue non si sente rispecchiata nel gesto di noncuranza di Elisabeth, e lascia cadere la durata in modo permanente. Ma come precedentemente detto, esiste una sola casa per due corpi, così come due corpi per lo stesso personaggio, e ciò che subisce Elisabeth, presto o tardi, destina anche Sue. La dis-abitabilità del *penthouse* anticipa e prepara quella del corpo; è adesso evidente che ogni mutazione del corpo ha origine nelle azioni compiute entro i confini dell'interno, dove il luogo ha agito come principio generativo di trasformazione. Ci avviamo alla conclusione della trattazione soffermandoci sulla struttura ad anello che il film manifesta nel riemergere, al precipitare degli eventi, della tensione tra l'immagine pubblica cristallizzata nel soggiorno e il riflesso speculare nel bagno, una dialettica che, come al principio, si dà grazie al rinnovato intreccio degli elementi del trittico formato da acqua, specchio e porta.

Sono trascorsi tre mesi: il personaggio ha vissuto unicamente nel corpo di Sue e adesso una rielaborazione della prima scena ambientata nel *penthouse* inaugura la sequenza. La prima immagine è il nuovo manifesto pubblicitario che sponsorizza Sue conduttrice dello spettacolo capodanno, che sostituisce la gigantografia di Elisabeth del principio. Segue il ribaltamento della struttura: è notte, il personaggio è alla finestra, e questa volta osserva compiaciuta la sua immagine pubblica; un nuovo mazzo di rose adorna il tavolo mentre una breve panoramica restituisce i cambiamenti dell'arredo e del colore delle pareti del soggiorno, adesso rosa confetto. A differenza di Elisabeth, Sue possiede una dimensione intima, rilevabile nel pigiama che è il suo costume per la scena, oltre che dalla presenza di un compagno che si cura di lei e con cui presto crede di andare a coricarsi, ma non prima di aver prelevato dall'altra il fluido stabilizzatore di cui necessita. È in questo momento che, nel bagno, vive un vero e proprio *tradimento della materia*⁴¹: la stessa liquidità che con il siero attivatore le ha dato la vita e che nel siero stabilizzatore le ha garantito benessere, adesso si presenta in decomposizione.

Come abbiamo detto, nella riflessione di Bachelard esiste per l'immaginazione materiale un primato dell'acqua, a cui viene ricondotta qualsiasi forma di liquidità; ciò che del suo pensiero qui diviene nucleare è che, per l'inconscio, ogni *bevanda felice*⁴² è riconducibile al latte materno, un pensiero plausibile considerando che è il primo liquido esperito dall'essere umano appena è gettato nel mondo. Appare chiaro il rovesciamento del significato delle sostanze liquide nel film, che dalla promessa salvifica adesso si rivoltano in una consistenza mortifera. A questo, segue del sangue che il personaggio perde dal naso, altro liquido dal valore qui negativo e che sancisce definitivamente l'obbligo di *switch* nel corpo di Elisabeth per consentire il rigenerarsi del fluido. Elisabeth riemerge dall'*Hallow Space* in condizioni che vanno ben oltre l'anzianità e immediatamente si chiude in bagno, ma quella porta sprangata può solo nasconderla alla vista dell'uomo che si aggira per casa sua, per il resto è una *protezione debole*⁴³ che non può salvarla dallo specchio che le restituisce un corpo segnato dal tempo che Sue le ha sottratto. La violenza di ciò che ha visto, nella consapevolezza di non poter tornare indietro, la conduce a telefonare il centralista per terminare l'esperienza della sostanza. Nel buio del salotto, Elisabeth rialloca la sua gigantografia e attende l'indomani, dove – sotto lo sguardo di quel simulacro – inietta nel petto di Sue l'ultima sostanza di terminazione dal colore nero, sigillo di morte. Si pente immediatamente e tenta la procedura di *switch*, ma la sostanza riesce a sorprenderla ancora una volta e Sue ed Elisabeth sono ora entrambe sveglie: la stessa identità, scissa e raddoppiata, fronteggia se stessa, come farebbero due estranee.

La lotta seguente traduce la dis-abitabilità, materializzando quel calcio di cui sopra si è parlato in senso metaforico come gesto di espulsione dell'abitante. Sue calcia Elisabeth contro la gigantografia, segno originario dell'abitare di quest'ultima, che aveva incarnato i tre principi indispensabili dell'abitare e che adesso si rivela l'anima della casa: dalla sua prima lesione aveva preso avvio la frattura tra abitare e abitante, tra il luogo e il corpo. La casa si disarticola sotto l'urto delle due che la attraversano e che la devastano nello scontro. Elisabeth fugge lungo il corridoio, metafora di transizione che aveva segnato ogni mutamento precedente, e si chiude nel bagno alla ricerca un riparo nella stanza dei liquidi e del riflesso. Tuttavia, tutto è mutato: dalla costruzione dell'*Hallow Space*, il bagno è stato sollevato dal ruolo di stanza più remota della casa; la porta chiusa non garantisce sicurezza quando viene sfondata da Sue, e l'acqua che Elisabeth trova qui non è salvifica, è il suo stesso sangue.

Il corpo di Elisabeth trova la morte, ma il personaggio sopravvive in Sue. L'ultima sequenza nel *penthouse* – come accaduto per la prima – si conclude con il disperato ricorso alla sostanza, a cui Sue, nel bagno e davanti allo specchio, chiede una versione migliore di sé. La sostanza risponde con il “mostro Elisae”, un essere che mischia, confonde ed espelle sulla superficie del corpo parti dell'una e parti dell'altra, traducendo il desiderio di perfezione in deformazione.

Come il *penthouse*, anche la prima casa del corpo è ora un interno dis-abitabile, a causa dell'impressione dei segni di entrambe. Elisae si costringe nell'azzurro vestito di Sue, ma il tessuto pretende ancora una misura riconoscibile e si squarcia sotto il tentativo di compressione dell'eccedenza del personaggio. Nel soggiorno devastato dai segni della lotta e dal cadavere ancora caldo di Elisabeth, il personaggio si accanisce sul vetro che incornicia la gigantografia con un punteruolo, ne frantuma la superficie e ricava dall'immagine il volto stampato di Elisabeth che diviene la sua maschera davanti allo specchio: un'altra protezione debole, nell'ultimo tentativo di sutura tra rappresentazione e riflesso.

Si chiude così la storia del – e nel – *penthouse*: la prima lesione dell'immagine monumentale simbolizzava il conflitto tra abitante e luogo, mentre l'ultima ne sfregia la materia nel tentativo di ristabilire unità tra identità e corpo. Laddove il luogo – prima nella crisi dell'abitare e poi nella dis-abitabilità – ha compromesso la relazione tra Sue ed Elisabeth, adesso anche la prima casa del corpo si rende dis-abitabile, saldando in Elisae il conto in sospeso dello stesso luogo che non è riuscito a tenere l'una e l'altra assieme.

Conclusioni

L'*excursus* qui delineato ha preso avvio dalla possibilità di ampliare il quadro teorico – incentrato sull'asse corpo-sguardo – in cui la letteratura scientifica e la critica cinematografica hanno prevalentemente letto e interpretato l'opera filmica *The Substance*, diretta da Coralie Fargeat.

Ponendo in evidenza l'altissima concentrazione di sequenze ambientate nell'interno domestico del *penthouse*, si è colta l'opportunità di rileggere il film da una diversa angolazione teorica capace di restituire centralità agli ambienti, ipotizzando che questi sostengano la struttura narrativa.

Il film è stato riallocato entro il segmento dei *Film Studies* che ha prestato attenzione alle configurazioni di confinamento spaziale e alle opere ambientate prevalentemente o esclusivamente in interni, riconoscendo in questi ultimi un principio attivo e strutturante dell'opera.

Il protagonismo dell'interno domestico in *The Substance* ha illuminato in sé la decisività della pratica dell'abitare, configurandola come conseguente chiave interpretativa da adottare nella rilettura del film, assumendo l'interno domestico quale luogo privilegiato di osservazione delle dinamiche che orientano e significano il racconto. Il rilevamento di contributi – nell'ambito della filosofia dell'abitare – che assumono il cinema come possibile osservatorio delle dinamiche dell'abitare ha consentito di stabilire una connessione tra le due branche teoriche, rilevando inoltre che il medium cinematografico ha potuto incorporare tale dimensione senza mai assumerla come oggetto esplicito di consapevolezza teorica.

La topoanalisi qui operata ha assunto l'abitare come lente interpretativa e ha conseguenzialmente richiamato l'adozione della terminologia che è propria della filosofia dell'abitare, – nell'utilizzo di termini quali, luogo, spazio, rispecchiamento, cura e durata – che si è spontaneamente resa necessaria e naturale a una rilettura del film che qui prende le distanze dall'interpretazione del set come sfondo o contenitore dei mutamenti del corpo, bensì dissotterra la responsabilità del *penthouse* e del suo essere abitato sulla traiettoria del film.

Il metodo ha preso in considerazione le scene più significative ambientate nell'attico e le ha rilette in ordine cronologico, con una particolare attenzione alle stanze del soggiorno, del bagno e dell'*Hallow Space*, nella loro semantica e nei rapporti di corrispondenza e rovesciamento che vi intercorrono.

La topoanalisi ha individuato un dialogo interno tra gli elementi dell'acqua, dello specchio e della porta, inquadrandoli in un trittico simbolico che, nel ripresentarsi ciclicamente, sancisce la presenza di una struttura ad anello che caratterizza la narrazione nel *penthouse*. Negli eventi sono state rilevate tre fasi dell'abitare, responsabili dei mutamenti nel luogo del *penthouse*, del corpo dell'abitante protagonista e del conseguente precipitare degli eventi: l'abitabilità, in cui il luogo si è dato – maggiormente nel *background* del personaggio, che nel film non è mostrato ma è agilmente presumibile – come configurazione capace di sostenere le fondamenta dell'abitare stesso, date dagli elementi del rispecchiamento, cura e durata della permanenza. Successivamente, una crisi dell'abitare, prodotta dalla progressiva erosione di tali condizioni, ha generato riconfigurazioni spaziali, corporee e simboliche tali da incrinare l'equilibrio relazionale tra abitante e luogo. Infine, la dis-abitabilità, categoria proposta qui per designare il processo attraverso cui un luogo originariamente abitabile perde gradualmente le condizioni simboliche, relazionali e temporali che rendevano possibile l'esperienza dell'abitare, migrando il proprio statuto da luogo che raccoglie e custodisce a luogo che respinge ed espelle. Tale nozione si distingue dall'inabitabilità, la quale rinvia a un luogo o uno spazio strutturalmente privo di vocazione abitativa, mentre la dis-abitabilità riguarda la degradazione interna di un luogo che aveva posseduto le condizioni per essere vissuto come casa e che altera la qualità della permanenza fino a renderla insostenibile. In *The Substance*, dunque, l'interno domestico si configura come matrice della crisi e principio organizzatore che ne determina le condizioni e gli sviluppi. Il *penthouse* è un principio attivo del racconto filmico, la cui contesa erode le condizioni dell'abitare stesso, trasferendo la lotta del possesso del luogo sulla superficie del corpo inteso come *prima casa dell'essere umano*. Le metamorfosi del corpo dell'abitante, fino al Mostro Elisa-use, sono allora la traduzione nella carne di un conflitto abitativo maturato nella stessa topologia del luogo. Le traiettorie aperte da questo caso studio consentono di pensare ulteriori sviluppi

teorici incentrati sulla possibilità di una rigorosa articolazione tra “spazio cinematografico” e “luogo cinematografico”. Se in diversi ambiti teorici la distinzione tra spazio e luogo è stata elaborata in relazione alla produzione di significato e di identità, nel contesto degli studi sul cinema essa potrebbe essere riformulata in chiave propriamente narrativa, assumendo come criterio discriminante l’abitabilità dell’ambiente rappresentato.

Come evidenziato nella disamina oggetto di questo saggio, la dis-abitabilità o l’inabitabilità non comportano necessariamente la migrazione di statuto da luogo a spazio, bensì si configurano come passaggi di stato della qualità relazionale del luogo. È propriamente tale persistenza del luogo, nel tempo della crisi dell’abitare, a suggerire l’opportunità di approfondire teoricamente i processi attraverso cui uno spazio si costituisce come luogo e le modalità mediante cui tale statuto può oscillare, trasformarsi, compromettersi o revocarsi nel tempo filmico.

- ¹ Per un approfondimento sulla ricostruzione dei processi di medicalizzazione e controllo sociale che hanno progressivamente ridefinito l’autonomia e la percezione del corpo delle donne, si rimanda a E. Shorter, *Storia del corpo femminile*, tr. it. di M. Manzari e L. Rodighiero, Feltrinelli, Milano 1984.
- ² A. Milanaccio, *Corpi. Frammenti per una sociologia*, CELID, Torino 2009.
- ³ Cfr. D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995.
- ⁴ Sulla riconfigurazione della soggettività in chiave postumana e sulla crisi dell’unità del soggetto classico, si veda R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, tr. it. di A. Balzano, Derive Approdi, Roma 2014.
- ⁵ H. Krupa, *The Monstrous Feminine Re-Imagined: The Substance*, in “*Sinecine: Journal of Film Studies*”, vol. 16, n. 1 (2025), pp. 58-90.
- ⁶ G. Kalmár, *Provocative Substance: Challenges Posed by The Substance to Feminist Film Criticism*, in “*Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*”, 27 (2025), article 7.
- ⁷ A. Aydın, *Looking at Medusa: Patriarchal Gaze, the Division of the Subject and The Substance*, in *Sine Filozofi Dergisi*, 10. YılÖzelSayısı (2025), pp. 162-176.
- ⁸ J. Lingelser, N. Lodato (a cura di), *L’immaginario della casa nel cinema. Tra costruzione scenica e composizione scenografica*, Atti del convegno (Pavia, 23 marzo 2010), Ibis, Pavia-Como 2011; P. R. Wojcik (a cura di), *The Apartment Complex: Urban Living and Global Screen Cultures*, Duke University Press, Durham & London 2018; S. Baschiera, M. De Rosa (a cura di), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2020.
- ⁹ T. J. Connelly, *Cinema of Confinement*, Northwestern University Press, Evanston 2019, p. 4.
- ¹⁰ M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, tr. it., Mursia, Milano 1991, pp. 96-108.
- ¹¹ Cfr. M. Vitta, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008, pp. 27-28.
- ¹² Ivi, pp. 359-360.
- ¹³ Ivi, p. 360.
- ¹⁴ M. Pesare, *La dimora dei luoghi. Saggi sull’abitare tra filosofia e scienze sociali*, I Libri di Icaro, Lecce 2007, pp. 47-55.
- ¹⁵ Ivi, p. 48.
- ¹⁶ Ivi, p. 54.
- ¹⁷ Il termine *dis-abitabilità* si propone qui per designare il processo attraverso cui un luogo abitabile perde progressivamente le condizioni simboliche, relazionali e temporali che rendevano possibile l’esperienza dell’abitare, migrando il proprio statuto da “luogo che accoglie” a “luogo che espelle”. Si distingue dunque dall’*inabitabilità*, che indica uno spazio strutturalmente non destinato o non idoneo all’abitazione.
- ¹⁸ Film and Furniture, *The Substance: The Film Set Designs* (video podcast), <https://www.youtube.com/watch?v=RxqvmDIDJN8>.

- ¹⁹ La *Maison de La Celle-Saint-Cloud* è l'abitazione realizzata e progressivamente trasformata dall'artista francese Jean-Pierre Raynaud a partire dal 1969 nella periferia ovest di Parigi. Nel corso di oltre vent'anni l'edificio fu sottoposto a interventi radicali che ne alterarono completamente la configurazione originaria: gli ambienti vennero progressivamente rivestiti di piastrelle bianche 15x15 cm con fughe nere, gli arredi integrati nella struttura fino a trasformare la casa in un dispositivo totalizzante, concepito dall'artista come spazio di autoreclusione e di sperimentazione psichica. Nel 1993 Raynaud decise di distruggere integralmente l'abitazione, esponendone le macerie come parte dell'opera stessa, sancendo così la coincidenza tra costruzione, trasformazione e distruzione come fasi costitutive del progetto. L'evento è documentato nel film *La maison de Jean-Pierre Raynaud: Construction Destruction 1969-1993* di Michelle Porte.
- ²⁰ «[...] Il piastrellato – questo piastrellato bianco, basico, di 15 cm × 15 cm – fa realmente parte della nostra memoria collettiva. Non ce ne rendiamo conto, ma è un materiale che tutti conoscono nel XX secolo, che tutti hanno incontrato o incontreranno nella loro vita, talvolta semplicemente durante un soggiorno in ospedale... Andrò anche oltre: senza voler che ciò diventi ossessivo, mi sono recato alla morgue per verificare che fosse effettivamente impiegato in quei luoghi, che hanno bisogno di essere puliti. Invece di lasciare che questo materiale mi facesse paura o mi raccontasse delle storie, mi sono legato ad esso e ho cominciato ad amarlo, a intrattenere con lui una vera intimità. La più grande intimità che potevo concretizzare era vivere con lui». D. Durand-Ruel, M. Sanchez, *La maison de Jean-Pierre Raynaud. Construction, destruction, 1969-1993*, Regard, Paris 2011, p. 38. Tr. mia.
- ²¹ «Sapevo che non potevo sopportare nient'altro che me stesso in quello spazio», Ivi, p. 7. Trad. mia.
- ²² «La difesa di un individuo che aveva costruito il suo mondo all'interno del mondo degli altri», Ivi, p. 41. Tr. mia.
- ²³ E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 17.
- ²⁴ M. Biraghi, *Il libro della porta*, Edizioni Pendragon, Bologna 2022, pp. 22-23.
- ²⁵ Ivi, p. 283.
- ²⁶ Coccia descrive la casa abitata nel tempo come uno spazio in cui le stanze, pur restando architettonicamente distinte, tendono a fondersi in una continuità funzionale e relazionale, escludendo dal discorso la stanza da bagno. Cfr. E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., pp. 34-35.
- ²⁷ E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., p. 36.
- ²⁸ Ivi, pp. 35-36.
- ²⁹ Cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Vignate 2025, p. 108.
- ³⁰ Ivi, p. 12.
- ³¹ Ivi, p. 13.
- ³² Cfr. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, La nave di Teseo, Milano 2018, p. 15.
- ³³ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Edizioni Dedalo, Bari 2025, p. 189.
- ³⁴ Cfr. G. Bachelard, *La terra e il riposo*, tr. it. di M. Citterio e A. C. Peduzzi, Red, Como 1994, p. 28.
- ³⁵ M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, cit.
- ³⁶ Cfr. M. Biraghi, *Il libro della porta*, cit., pp. 86, 88.
- ³⁷ Ivi, p. 72.
- ³⁸ Per Foucault l'eterotopia designa uno spazio reale che funziona come contro-spazio, capace di riflettere, contestare o invertire le relazioni che strutturano lo spazio ordinario. Cfr. M. Foucault, *Eterotopia*, tr. it. di S. Vaccaro e T. Villani, Mimesis, Milano 2010, p. 12.
- ³⁹ Cfr. E. Coccia, *Filosofia della casa*, cit., pp. 90-91.
- ⁴⁰ Ivi, pp. 114-115.
- ⁴¹ Bachelard definisce “tradimento della materia” il rovesciamento improvviso delle qualità sensibili e immaginative che un elemento porta con sé: una sostanza che dovrebbe offrire dolcezza, protezione o plasticità si presenta invece come superficie ostile e aggressiva, producendo un corto circuito percettivo in cui l'immagine materiale si carica di una valenza offensiva. Cfr. G. Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., p. 199.

⁴² Cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, cit., pp. 133-134.

⁴³ Con “protezione debole” Bachelard indica una forma di riparo che si fonda su una soglia fragile, capace di attenuare l'ostilità dell'esterno senza eliminarla, mantenendo percepibile la minaccia che delimita. Cfr. G. Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., p. 103.

Bibliografia

Aydın, Abdurrahman, “Looking at Medusa: Patriarchal Gaze, the Division of the Subject and The Substance”, in *SineFilozofiDergisi*, 10. YılÖzelSayısı, 2025.

Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano, Edizioni Dedalo, Bari 2025.

Bachelard, Gaston, *La terra e il riposo*, trad. di Mariella Citterio e Anna Chiara Peduzzi, Red, Como 1994.

Bachelard, Gaston, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Milano 2025.

Baschiera, Stefano; De Rosa, Miriam (a cura di), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020.

Biraghi, Marco, *Il libro della porta*, Edizioni Pendragon, Bologna 2022.

Braidotti, Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it. di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2014.

Coccia, Emanuele, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.

Connelly, Thomas J., *Cinema of Confinement*, Northwestern University Press, Evanston 2019.

Durand-Ruel, Dominique; Sanchez, Marianne, *La maison de Jean-Pierre Raynaud. Construction, destruction, 1969-1993*, Regard, Paris 2011.

Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, La nave di Teseo, Milano 2018.

Foucault, Michel, *Eterotopia*, trad. di Salvo Vaccaro e Tiziana Villani, Mimesis, Milano 2010.

Haraway, Donna, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995.

Heidegger, Martin, “Costruire, abitare, pensare”, in Vattimo, Gianni (a cura di), *Saggi e discorsi*, tr. it., Mursia, Milano 1991.

Kalmár, György, “Provocative Substance: Challenges Posed by The Substance to Feminist Film Criticism”, in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 27, 2025.

Krupa, Henrieta, “The Monstrous Feminine Re-Imagined: The Substance”, in *sinecine: Journal of Film Studies*, 16, n. 1, 2025.

Lingelser, Julie; Lodato, Nicoletta (a cura di), *L'immaginario della casa nel cinema. Tra costruzione scenica e composizione scenografica. Atti del convegno (Pavia, 23 marzo 2010)*, Ibis, Pavia-Como 2011.

Milanaccio, Alfredo, *Corpi. Frammenti per una sociologia*, CELID, Torino 2009.

Pesare, Mimmo, *La dimora dei luoghi. Saggi sull'abitare tra filosofia e scienze sociali*, I Libri di Icaro, Lecce 2007.

Shorter, Edward, *Storia del corpo femminile*, trad. it. di M. Manzari e L. Rodighiero, Feltrinelli, Milano 1984.

Vitta, Maurizio, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008.

Wojcik, Pamela Robertson (a cura di), *The Apartment Complex: Urban Living and Global Screen Cultures*, Duke University Press, Durham and London 2018.

Sitografia

Film and Furniture, “The Substance: The Film Set Designs (video podcast)”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=RxqvmDIDJN8>

Filmografia

The Substance, regia di Coralie Fargeat, Francia/Regno Unito/Stati Uniti, 2024.