



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio estetico

ISSN 2499-8729

Chiara Agagiù
Lucilla Albano
Daniela Angelucci
Nicola Copetti
Claudio D'Aurizio
Guy-Félix Duportail
Giulio Forleo
Giulia Guadagni
Federico Leoni
Chiara Mangiarotti
Caterina Marino
Fernando Muraca
Fabio Domenico Palumbo
Jacques Rancière
Grazia Ripepi
Rosamaria Salvatore
Valentina Sirangelo
Giovambattista Vaccaro

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 - L'inconscio estetico
Giugno 2017

Rivista pubblicata dal
"Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi"
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

ISSN 2499-8729

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 3 - L'inconscio estetico

Giugno 2017

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattrice

Deborah De Rosa

Redazione

Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Claudio D'Aurizio, Giusy Gallo, Giulia Guadagni, Micaela Latini, Ivan Rotella, Emiliano Sfara

Segreteria di Redazione

Francesco Maria Bassano, Adriano Bertollini, Yuri Di Liberto, Silvia Prearo

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti a double blind peer review.

Indice

Editoriale

La contemporaneità tra inconscio estetico ed estetica dell'inconscio

Fabrizio Palombi.....p. 7

L'inconscio estetico

L'inconscient esthétique: une interview à Jacques Rancière

Fabrizio Palombi.....p. 18

“The Unconscious is structured as Yugoslavia”: appunti sulle intersezioni filosofiche, artistiche e politiche nella Slovenia pre-indipendente

Chiara Agagiù.....p. 28

Il corpo Unheimlich di Almodovar

Lucilla Albano.....p. 34

Tra la mano e il metallo. Freud, Benjamin e l'inconscio ottico

Daniela Angelucci.....p. 47

Il cinema parla la lingua del corpo

Chiara Mangiarotti.....p. 58

L'inconscio potere delle immagini digitali

Fernando Muraca.....p. 67

Risvolti inconsci. Arte e psicoanalisi nell'opera di Hermann Hesse

Grazia Ripepi.....p. 85

L'inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza

Rosamaria Salvatorep. 96

Mito e alchimia. Il gioco dello smeraldo di Ioan Petru Culianu

Valentina Sirangelo.....p. 106

Inconscio, arte e utopia. Da Marcuse a Baudrillard

Giovambattista Vaccaro.....p. 121

Inconsci

<i>Lacan et L'Anti-Œdipe, une tentative de rapprochement</i> Nicola Copetti.....	p. 140
<i>Kant et Eichmann, fascisme et bonne volonté de jouissance</i> Guy-Félix Duportail.....	p. 148
<i>La Cosa, le cose, gli oggetti.</i> <i>Riflessioni critiche intorno allo statuto freudiano di «das Ding»</i> Giulio Forleo.....	p. 165
<i>Anti-Oedipus and Lacan. The question about the Real</i> Giulia Guadagni.....	p. 179
<i>Edipo e gli insetti</i> Federico Leoni.....	p. 191
<i>La Alice di Deleuze: estetica dei simulacri e logica dei paradossi</i> Fabio Domenico Palumbo.....	p. 200

Recensioni

Rancière, J. (2001), <i>L'inconscio estetico</i> , tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2016. Claudio D'Aurizio.....	p. 226
Ciaramelli, F. (2017), <i>Il dilemma di Antigone</i> , Giappichelli, Torino. Giulia Guadagni.....	p. 231
Žižek, S. (1997), <i>Che cos'è l'immaginario</i> , tr. it., il Saggiatore, Milano 2016. Caterina Marino	p. 236

Notizie biobibliografiche degli autori.....	p. 241
--	---------------

Il corpo *Unheimlich* di Almodovar.

Lucilla Albano

Pedro Almodovar è, tra i grandi registi della contemporaneità, quello forse che più di tutti è riuscito a collegarsi con il nostro tempo, a raccontarlo e a rappresentarlo, mediante connotazioni sempre grottesche, surreali, paradossali e melodrammatiche; ma anche con sofisticata coerenza e un'incredibile adesione nei confronti della vita e della realtà. Nell'affrontare temi fondamentali li ha contagiati e contaminati con la provocazione della devianza, della follia e dell'eccentricità, traghettandoci allegramente tutti, uomini e donne, spettatori e spettatrici, verso quell'orlo di una «crisi di nervi» così genialmente rappresentata nei suoi film. Un'ibridazione e una contaminazione tra eterosessualità, omosessualità, travestitismo, transessualità, ninfomania, feticismo, voyeurismo, sadismo e masochismo, con scambi di ruoli continui, e la cui perfetta impersonificazione si palesa nel personaggio di *Femme Letal- Dominguez* (Miguel Bosé) in *Tacones lejanos* (*Tacchi a spillo*, 1991). Non solo omosessuale e travestito, ma anche eterosessuale, figlio devoto e perbene, giudice istruttore e informatore della polizia. Una conciliazione degli opposti perfettamente riuscita nel corpo di un unico personaggio e di un unico attore.

Ogni grande regista, così come ogni grande artista, ha disseminato le proprie opere - coscientemente o meno - di costruzioni immaginarie, di metafore ossessive, di fantasmi visionari e ripetizioni sintomatiche di figure. Tra questo tipo di costruzioni ce n'è una, nel cinema di Almodovar, che mi ha particolarmente colpito, non solo perché è perfettamente attinente col tema di un'estetica psicoanalitica, ma perché non è tra quelle più facilmente individuabili, e infatti finora mi sembra che non ne abbia parlato nessuno. Pensiamo a *La piel que habito* (*La pelle che abito*, 2011) dove tale componente è più palese e informa il film nella sua interezza: un discorso sul corpo che lo mette in scena in quanto vero e insieme falso, in quanto naturale e artificiale, come se stesso e diverso da sé, in quanto trasformazione e resistenza, vivo ma anche morto. Il chirurgo plastico Robert Ledgard (Antonio Banderas) agisce come un novello Frankenstein: non solo un giovane, Vicente, viene trasformato in donna, a cui verrà dato il nome di *Vera*; a sua volta questa finta donna, che sembra *vera*, viene trasformata secondo le fattezze di una donna morta (quelle della moglie suicida di Ledgard), di cui diventa quindi il doppio. Insomma si possono ritrovare in questo film - che mi sembra rappresenti, insieme al precedente *Matador* (1986), di cui parleremo più avanti, l'apice di tale problematica - molte delle caratteristiche di cui Sigmund Freud ha parlato nel suo famoso saggio del 1919, *Das Unheimliche*.

Questo “felice” e complesso termine tedesco è tradotto in italiano con perturbante, ma si potrebbe anche dire inquietante, angoscioso, sinistro, spaesante. È perturbante tutto ciò che ci inquieta e ci fa paura, ma che in realtà era una volta familiare, domestico, intimamente conosciuto e che ritorna sotto le vesti dell’estraneità, dell’alterità e del minaccioso. Ciò che doveva restare nascosto e che invece è affiorato, secondo l’etimologia del filosofo tedesco Shelling, citato da Freud. I cultori del cinema *horror* sanno bene di cosa parlo: ad esempio i morti viventi, gli *zombie*, gli spettri ecc. rientrano in pieno nella categoria dell’*Unheimlich* e a questo proposito molti sono gli studi pubblicati.

L’*Unheimlich* è anche la legge della scrittura poetica: del dire o mostrare qualcosa di conosciuto eppure segreto, di familiare ma insieme estraneo, di intimo eppure nascosto, di vicino e insieme lontano, ma in cui il segreto, il nascosto, l’estraneo o il lontano sono sempre stati manifesti, visibili, conosciuti, posseduti; in cui il conosciuto è detto o mostrato in modo sconosciuto, e viceversa. È lo «straniero che non possiamo mettere alla porta ma che non possiamo neppure far diventare uno di casa, poiché nella casa (cioè, presso di noi) c’era già e da sempre» (Rovatti, 1999, p. XIII).

Secondo Freud ci sono due forme di perturbante. L’una riguarda le convinzioni infantili basate sulle credenze animistiche, e quindi il ritorno del superato, che appartiene sia all’uomo primitivo che al bambino, ma che sopravvive e che non viene mai superato del tutto neppure nell’adulto: anche agli adulti infatti può capitare di avere paura del buio, di pensare che i fantasmi esistono, o che basti desiderare fortemente qualcosa perché possa essere realizzata, per non parlare della superstizione, di cui siamo quasi tutti vittime. L’altro tipo di perturbante, il ritorno del rimosso, è legato alle esperienze formative dell’infanzia, ai complessi infantili rimossi, in particolare all’angoscia di castrazione e al desiderio incestuoso nei confronti del corpo materno.

Evitando di fare un’esegesi del breve ma densissimo saggio di Freud, che soprattutto grazie a Lacan e a Derrida è diventato uno dei capisaldi non solo dell’estetica psicoanalitica, ma dell’estetica in generale e di un’ermeneutica del testo, vorrei soffermarmi su alcune caratteristiche dell’*Unheimlich*, quelle che riguardano i convincimenti primitivi infantili, legati alle credenze animistiche. L’incertezza se l’animato non sia inanimato o viceversa, se il morto sia vivo o il vivo sembri morto, o il motivo del doppio, temi che stanno alla base di quell’effetto di inquietudine, di paura o di angoscia presente in moltissimi film horror e di fantascienza e in diversi film di Almodovar, con una connotazione ovviamente diversa da quella dei film di genere appena citati.

In tre film recenti, *Hable con ella* (*Parla con lei*, 2002), *La mala educación* (2004) e *Los amantes pasajeros* (*Gli amanti passeggeri*, 2013), appare con evidenza questa figura particolare del corpo. Se nei film di Almodovar il corpo è tratteggiato spesso in modo smodato, eccessivo, strabordante, un corpo trasformato, *transgender*, in

queste tre opere viene anche allo scoperto un corpo *Unheimlich*, che gode di un altro corpo che non è quello erotizzato dell'altro, e neppure il corpo violentato o stuprato, ma un corpo "inanimato", sebbene ancora vivente, un corpo che ha perso in parte la sua umanità.

In *Parla con lei* vediamo un infermiere, Benigno, che accudisce una giovane donna in coma, Alicia, se ne innamora e, fuori scena, la possiederà, tanto che lei rimarrà incinta: una sorta di estremizzazione del bacio del Principe alla *Bella addormentata*. Infatti Alicia si sveglierà. E quando Benigno racconterà ad Alicia il film muto che aveva appena visto (un finto film muto, realizzato dallo stesso Almodovar) - materializzato agli occhi dello spettatore, che vede un uomo diventato piccolissimo introdursi nella vagina della sua amata, dove rimarrà per sempre - non si può non pensare a un passo famoso di Freud, proprio nel saggio *Das Unheimliche*: «Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta per loro un che di perturbante. Questo perturbante è però l'accesso all'antica patria (*Heimat*) dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora» (Freud, 1919, p. 106). Anche lui potrà dire: «Questo luogo mi è noto, qui sono già stato» (*ibidem*).

Questa situazione di *Parla con lei* è, in forma diversa e al contrario, anticipata in *Kika* (1993), dove la protagonista, una truccatrice, si trova davanti a un giovane uomo, morto da poco, ma già freddo. Mentre lo sta "truccando", il giovane riprende vita, con grande inquietudine da parte di Kika. Si scoprirà così che non aveva avuto un attacco cardiaco, ma era caduto in uno stato di catalessi: un morto che ritorna vivo quindi, perfetta situazione *perturbante* da gotico alla Edgar Allan Poe, ma raccontata in modo realistico e ironico.

In *Gli amanti passeggeri* per ben due volte vediamo dei personaggi, un giovane uomo e una donna, avere un rapporto sessuale con qualcuno che è addormentato e drogato, e quindi non in grado né di partecipare, né eventualmente di rifiutare tale rapporto. È il godimento dell'Uno, direbbe Lacan. In *La mala educación* il protagonista, Ignacio, possiede un altro personaggio, Enrique, completamente addormentato e ubriaco. Ma se questa configurazione in *La mala educación* è un puro accenno, non così importante di per sé, in questo stesso film, verso la fine, Almodovar ci fa dono di alcune immagini che rappresentano la più tipica espressione del perturbante. La scena si svolge in un Museo e i due personaggi, Padre Manolo e Juan, sono ripresi accanto a una serie di mascheroni e davanti a delle figure di cera, così somiglianti a dei corpi veri da indurre nello spettatore l'incertezza se siano viventi oppure no, se il privo di vita sia veramente inanimato, inorganico, secondo la più classica delle accezioni dell'*Unheimlich*, di cui ha parlato per primo Ernst Jentsch, ripreso poi da Freud. Accezione del perturbante che ritroviamo sempre sotto la stessa veste, ma in modo ancora più eclatante e potente, in un film precedente, *Carne tremula* (1997), dove viene citata una scena da *Estasi di un delitto* di Buñuel:

Archibald, lo psicopatico protagonista, brucia in un forno un manichino, tanto più inquietante perché sembra una donna viva.¹

Nelle opere citate, che rappresentano rapporti etero e omosessuali, manca l'aspetto più vitale. È assente infatti il rapporto relazionale ed erotico con il corpo dell'Altro, come accade in *Shame* (2011) di Steve McQueen, in cui il protagonista mette in scena il godimento mortale di una sessualità tutta ripiegata su una ossessività fallocentrica, che si appaga non attraverso la relazione erotica con l'Altro ma nella ripetizione di un godimento solipsistico e narcisistico. Ne sono degli esempi, tra l'altro, lo stupro di una vergine da parte di un poliziotto machista (*Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*, 1980) o lo stupro prolungato di Kika nel film omonimo. In questi casi però l'aspetto umoristico e caricaturale ne mitigano quello altrimenti perturbante. Nessuna ironia invece, in *Matador*, nell'amplesso tra Diego e la sua fidanzata Eva, quando le intima: «Non aprire gli occhi. Fingi di essere morta».

Se nel suo film d'esordio, ancora confuso e acerbo, *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, i preludi di questa poetica *Unheimlich* di Almodovar sono presenti soprattutto nel rapporto sado-masochista, nel suo secondo film, *Labirinto de pasiones* (*Labirinto di passioni*, 1982) – dove la corporeità è esibita nel suo aspetto eccessivo, smisurato e la cui legge è il godimento – è presente il primo corpo legato ad un letto del suo cinema, un corpo abbandonato al piacere sadico e che non è in grado di reagire al piacere dell'altro ma solo di procurarglielo.

In *Átame!* (*Légami*, 1990) il cui stesso titolo è già un programma di perversione sessuale, il corpo legato e costretto in un letto appare come il motivo dominante della prima parte del film, ma non vi è piacere sadico, solo il desiderio di trattenere a sé – a causa di un amore compulsivo e infantile – la donna amata sopra ogni cosa. Quando poi ci sarà l'amplesso sarà reciproco e basato su un sentimento reale.

Riprendendo *Labirinto di passioni*, ancora più che in altri film, Almodovar ci guida con spensierata leggerezza verso tutte le gamme possibili di legami e di sessualità, liberandosi e liberandoci da tutti gli schemi, le norme e i pregiudizi che la società ha creato – procurandone il “disagio” – nei confronti del sesso e dei rapporti famigliari. Non solo omosessuali e lesbiche, ma travestiti, transessuali, ermafroditi, ninfomani e incestuosi: la sessualità è insieme unica e infinita nelle sue manifestazioni e combinazioni, tante quante la fantasia e il desiderio possono immaginare. Anche Almodovar, come Seneca, potrebbe dire: «Sono un uomo, e niente di ciò che è umano lo giudico a me estraneo».

¹ In una intervista Almodovar spiega l'effetto voluto da Buñuel: «Paco Rabal mi aveva raccontato la storia di Miroslava, l'attrice che interpreta la donna di cui Archibald fa una copia in forma di manichino e che brucia nella scena che ho ripreso in *Carne tremula*. Per girare quella scena, Buñuel aveva utilizzato alternativamente il manichino e l'attrice, cosa che rende lo spettacolo molto più spaventoso: quando il manichino entra nel forno, si vede l'espressione di Miroslava». (Strauss, 1994, p. 153).

Labirinto di passioni si conclude con un atto di estrema liberazione, se non addirittura di “guarigione” (se è lecito utilizzare questo termine in un film di Almodovar), in cui i due protagonisti, interpretati da Cecilia Roth (Sexilia) e Imanol Arias (Riza Niro), rispettivamente una ninfomane e un omosessuale, s’incontrano nel “grande amore”, superando le loro perversioni e letteralmente “volando”² verso un rapporto che il film fa presumere felice e assoluto, come nella più sacrale e tradizionale delle coppie eterosessuali. Insomma questo finale, in realtà fortemente provocatorio, non svela tanto la natura sempre illusoria e paradossale della scelta d’oggetto, qualsiasi essa sia, né rivela quel processo di differimento incessante e compulsivo del desiderio, ma esattamente il contrario: l’appagamento, il termine, l’incarnazione. È però anche l’unico finale di questo tipo - del tipo “e vissero felici e contenti” - che troviamo nel cinema di Almodovar.

Si presenta insomma come il contrario dell’*Unheimlich* di cui stiamo parlando. Che cosa c’è infatti di più *Heimlich*, di più familiare, domestico, intimo e tranquillizzante, di una coppia felice, che ha deciso di vivere insieme per tutta la vita, di creare insieme quel “focolare” verso cui tutti desideriamo tornare?

Accenni, tracce, simulacri di questa tensione verso un ideale *Heimlich* sono presenti anche in altri film, ad esempio in *La ley del deseo* (*La legge del desiderio*, 1987) dove, in una scena, vediamo i due protagonisti, Tina e Pablo, camminare insieme, in una calda sera madrilenica, con una bambina che sta felice a cavalcioni sulle spalle di Pablo: apparentemente la scena familiare e serena di una coppia con la propria figlia. In realtà Tina e Pablo sono fratello e sorella, Pablo è omosessuale e Tina è un transessuale, mentre la bambina è la figlia di una sua ex amante. Nulla di più trasgressivo dietro un’apparenza di normalità familiare, o, ancora meglio, della messa in scena del desiderio e della nostalgia di famiglia.

In questi due momenti di *Labirinto di passioni* e di *La legge del desiderio* Almodovar ci pone sotto gli occhi il profondo e inscindibile legame tra *Heimlich* e *Unheimlich*, dal momento che è sempre l’uno a trasfigurarsi nell’altro, è sempre ciò che un tempo era intimo e familiare che non lo è più, che non appare più tale. È come se Almodovar, con una strizzatina d’occhio ci dicesse: hai visto quali segreti nascondono suoni e immagini così rassicuranti? Nulla di ciò che ti sembra estraneo e diverso, lo è veramente: è qualcosa che ti appartiene da tempo e che fa parte del tuo Io. Tu pensi che ciò che racconto è inventato e paradossale, ma invece è vero ed esiste, non solo in te stesso, ma nella vita reale³.

² “Volando” nel senso che l’immagine finale è quella di un aereo in volo, mentre lo spettatore sente in suono off le espressioni di piacere tra Sexilia e Riza Niro: rassicuranti sì sul piano della loro felicità sessuale ma anche fortemente inquietanti e ironici rispetto al luogo dove esse avvengono.

³ In un’intervista, parlando della scena presente in *Tutto su mia madre* tra Manuela, Lola (un travestito) e il loro piccolo Esteban, così si esprime Almodovar: «Questa famiglia così atipica evoca per me la varietà delle famiglie possibili alla fine di questo secolo. Se c’è una cosa che caratterizza i tempi in cui viviamo, è proprio la distruzione della famiglia. Adesso è possibile creare un nucleo familiare con altri

Una ricerca dell'*Heimlich*, del focolare, che Almodovar affida ai suoi intensi personaggi femminili: donne abbandonate, donne sole, donne che soffrono, donne che vogliono ancora essere amate, madri che cercano le figlie, figlie che cercano le madri, madri che perdono i figli e li ritrovano, donne che si sacrificano, donne tradite. In una ricerca di fusione e di legame con l'altro su cui i personaggi maschili sembrano interrogarsi molto meno.

Qua e là troviamo accenni e segnali di un meccanismo *Unheimlich* in diversi altri film: oltre che in *Labirinto di passioni* e in *Légami* dove vediamo i corpi legati, in *La legge del desiderio* Antonio fa l'amore con Pablo con una gamba rotta, sequestrato, privo di volontà e di desiderio, in una situazione quindi di passività totale. In *Todo sobre mi madre* (*Tutto su mia madre*, 1999), uno dei capolavori di Almodovar, i corpi si trasformano, da maschili diventano femminili, così come in *La mala educación*. Mentre in *Volver* (2006) c'è una madre che ritorna, viva e vegeta, ma viene scambiata per un fantasma. E il ritorno dei morti è un altro degli effetti dell'inquietante animistico.

In *Matador* l'aspetto *Unheimlich* prende una deriva diversa e raggiunge vette "sublimi" e inaspettate. È la storia d'amore e di attrazione fatale tra un uomo e una donna, i bellissimi Assumpta Serna (Maria) e Nacho Martínez (Diego), *matador* nel senso letterale, divorati dal desiderio coatto di *matar*, di uccidere: il loro massimo godimento è raggiungere l'orgasmo uccidendo il partner, che diventa suo malgrado una vittima, forma estrema di feticismo. Maria, appassionata di corride, e Diego, famoso ex torero, si incontrano e l'attrazione fatale è fortissima, ineludibile e mortifera. Nell'ultima immagine del film vediamo i due corpi avvinghiati di Maria e Diego: hanno appena avuto un rapporto sessuale uccidendosi reciprocamente, perché il massimo del godimento è, appunto, uccidere l'altro nel momento dell'orgasmo. «Non ho mai visto due persone più felici» è il commento del commissario, nel momento in cui scopre la scena («Un tempo furono felici, veramente felici», suona così, nella traduzione di Quasimodo, il commento che pronuncia il messaggero, parlando di Edipo e di Giocasta, verso la fine dell'*Edipo re* di Sofocle). Vita e morte si equivalgono, amore e morte sono strettamente legati, inscindibili. Pulsione erotica e pulsione di morte, *Eros* e *Thanatos* sono indissolubilmente intrecciati, all'insegna di una castrazione feroce, e non semplicemente di una minaccia di castrazione. Nel film la morte coincide con l'ultimo piacere sessuale, che coincide a sua volta con il momento in cui appare un'eclissi di sole, altro elemento perturbante, ossimorico: il sole che si oscura, un evento naturale inconcepibile e magico. *Matador* quindi come estrema conciliazione e coincidenza degli opposti: *Eros* e *Thanatos*, luce e buio, ma anche dilatazione della dialettica tra animato e inanimato, tra vivente e privo di vita. Nel momento della

membri, altri rapporti, altre relazioni biologiche. E le famiglie devono essere rispettate in ogni caso, perché l'essenziale è che i membri della famiglia si amino» (Strauss, 1994, p. 162).

massima vitalità, nell'espressione estrema della sessualità e dell'erotismo, si cerca l'inanimato, e la luce si fa buio.

Il tema messo in evidenza in *Matador* fa venire anche alla mente un testo giapponese, *Doppio suicidio d'amore a Sonezaki*, scritto nel '700 da Chikamatsu Monzeamon per il teatro Bunraku (un teatro di burattini), in cui il compimento dell'amore, ostacolato da rigidi codici feudali, si attua attraverso il suicidio di entrambi gli amanti e conduce le loro anime nel paradiso buddhista della Terra Pura. «Nell'aldilà si sarebbe realizzato l'amore reso impossibile in questo mondo⁴». Se nel film di Almodovar la morte dei due amanti - che si desiderano follemente e che si uccidono per una coazione pulsionale perversa - non ha nulla a che fare con lo spirito religioso e mistico del dramma giapponese, in entrambi i testi però l'uccisione del corpo è un'esaltazione del desiderio e dell'amore, e quindi una coincidenza degli opposti: vita e morte. La conciliazione degli opposti e tutto ciò che è in relazione con la morte, insieme alla minaccia di castrazione, è perturbante scrive Freud. Ma soprattutto questa coincidenza degli opposti, questa inesistenza del principio di non contraddizione appartiene, come sappiamo, al processo primario e all'inconscio.

Il doppio omicidio tra una coppia, un uomo e una donna, lo ritroveremo in *Carne Tremula* (1997), ma le condizioni sono completamente diverse: Clara non ama più il marito e gli spara per salvare il proprio giovane amante. Il marito, Sancho, non la vuole perdere, la uccide per non perderla, per non lasciarla libera e per difendersi.

In *Los Abraxos Rotos (Gli abbracci spezzati, 2009)*, il tema del corpo *Unheimlich* passa attraverso tre tipi di scene e potrebbe anche rappresentare una *summa* delle varie accezioni di perturbante presenti nel cinema di Almodovar. La prima è quella di due corpi che fanno l'amore sotto delle lenzuola bianche; sono Lena e il suo anziano amante miliardario, che dopo l'amplesso, non a caso, finge di essere morto. Lo spettatore infatti ha la sensazione, voluta ad arte, che i due possano rimanere soffocati sotto le lenzuola. La seconda immagine è la citazione della famosa scena di *Viaggio in Italia* di Rossellini, in cui i due protagonisti, i coniugi inglesi Katherine e Alex, tra le rovine di Pompei, assistono al ritrovamento di una coppia, rimasta seppellita duemila anni prima dall'eruzione del Vesuvio, ancora uniti insieme nel momento eterno della morte e i cui corpi sono stati preservati dalla lava⁵. Katherine,

⁴ Come scrive, nel Programma di sala, Sugimoto Hiroshi, il regista che ha messo in scena *Il doppio suicidio d'amore* in un allestimento che è stato portato al Teatro Argentina di Roma il 4 e 5 ottobre 2013.

⁵ A proposito di *Viaggio in Italia*, così scrive Laura Mulvey: «Le statue, immobili e inorganiche, aspirano a raffigurare il movimento umano, il gesto e un momento del tempo cosicché l'inanimato e l'inorganico si spacciano per organico e animato. Le mura di Cuma diventano vive con l'eco delle voci che, andando indietro nel tempo, arrivano fino alla presenza incancellabile degli spiriti e dei fantasmi evocati dal potere della credenza umana. Più in particolare, il vulcano sfida la separazione tra movimento e immobilità trasformandoli in organico e inorganico. Le statue, le mura di Cuma e il vulcano mostrano dunque una relazione con il funzionamento misterioso del cinema in cui i fotogrammi inanimati prendono vita nella proiezione, dando una parvenza di animazione a momenti

sconvolta e commossa, ascolta le parole dell'archeologo: «Due persone, com'erano al momento della morte, un uomo e una donna. Hanno trovato la morte insieme». Ritorna anche qui il tema mistico del giapponese *Doppio suicidio d'amore*. Questa scena di *Viaggio in Italia* anticipa e prepara, tematicamente, la terza immagine *unheimlich* di *Abbracci spezzati*, che riguarda sempre il motivo di due amanti che desiderano morire insieme. Mateo Blanco, il protagonista del film, e Lena, si innamorano, ma sono perseguitati dall'anziano miliardario. Scappano insieme, ma una sera, dopo un bacio scambiato in macchina, hanno un incidente in cui Lena muore e Mateo rimane cieco. «La morte di Lena non ci sorprese fusi in un abbraccio come avevamo sognato...», dirà poi la *voice over* di Mateo.

Quattordici anni dopo Mateo scopre che il figlio del miliardario li aveva seguiti, come un *Peeping Tom*, filmando tutto, anche il loro ultimo bacio prima dell'incidente. Così Mateo fa ripassare sullo schermo televisivo l'immagine del loro bacio e con le mani (non possedendo più la vista) tocca, accarezza lo schermo televisivo, mentre il suo assistente commenta: «Lena non morì tra le tue braccia come avevate sognato, ma l'ultima sensazione che si portò via fu il sapore della tua bocca».

In *Abbracci spezzati* emerge così quella che a me appare la più bella e la più inventata inquadratura *Unheimlich* del cinema di Almodovar: una metafora ricca di sensi, uno di quei tipici significanti sovradeterminati che si trovano nei sogni e nelle opere poetiche. Perché qui (come sempre) è il cinema in sé ad essere *Unheimlich*, come avevano scoperto già i primi commentatori della famosa serata Lumière nel 1895: è il cinema ad avere il potere di far rivivere i morti e di evocare il doppio. Lena in queste immagini è morta ma è anche viva, è presente e insieme assente (come è sempre l'immagine cinematografica), è simulacro e creatura vivente, immagine interiore e rappresentazione esterna, è “vera” nell'investimento psichico ed emozionale di Mateo, ma è anche “finta” per il mondo reale⁶.

D'altronde, questo tipo di significante – in modo meno intenso ed esteticamente meno rilevante – di un personaggio che si accende di amore e di passione verso un'immagine su uno schermo o una fotografia, lo ritroviamo anche in *Matador* e in *La pelle che abito*, i due film maggiormente invasi dall'effetto *Unheimlich* e che, non a caso, sono i meno ironici di un regista che dell'uso dell'ironia e dell'autoironia è indubbiamente un maestro.

congelati nel tempo» (Mulvey, 2013, p. 194). Anche la studiosa inglese, sebbene stranamente non parli di questa scena in particolare (pur essendo presente nel libro il fotogramma dei due corpi preservati dalla lava), accenna, rispetto a questi fenomeni, alla presenza di una “cultura del perturbante”.

⁶ Come ho già scritto in un saggio pubblicato sul n. 1 di questa rivista, *Le forme della condensazione e dello spostamento in Persona di Bergman*, questa inquadratura del film di Almodovar è anche un omaggio e una citazione di un'inquadratura del capolavoro di Bergman, quando, nell'incipit e nel finale, vediamo un adolescente toccare con la mano lo schermo su cui passano i due volti confusi insieme delle “due madri”.

Scrive Edgar Allan Poe: «I limiti che dividono la Vita dalla Morte sono, nella migliore delle ipotesi, vaghi e confusi. Chi può dire dove finisce l'una e cominci l'altra?» (McGrath, 2013, p. 51). Questa riflessione di Poe, il massimo tra gli scrittori gotici della storia della letteratura, ci invita a pensare a quello che ho definito il corpo *unheimlich* di Almodovar come appartenente al lato "gotico" del suo cinema, molto più gotico forse di quanto finora si sia pensato, avendo sempre osservato nel regista spagnolo un legame strettissimo, e autentico, con le tipiche culture della sua giovinezza, *Underground, Kitsch, Punk e Pop*.

Uno scrittore contemporaneo, Patrick McGrath, in un suo intervento recente, ha ribadito la vicinanza del romanzo gotico all'espressione del disagio mentale e della schizofrenia. Con Poe - scrive McGrath - «la funzione particolare della narrativa gotica divenne l'esposizione dei meccanismi inconsci. Un mondo di incubi e fantasmi, di sublimazione, regressione e spaesamento, di *Doppelgänger* e altri mostri dell'Id fu abbondantemente esplorato più di un secolo prima che Freud organizzasse tale materiale [...] in un paradigma scientifico» (*Ibidem*).

Nell'evocazione dell'*Unheimlich* da parte di Almodovar (quanto consapevole o inconsapevole non ci è dato saperlo, ma comunque fortemente inserita nella sua poetica) il perturbante non va però mai oltre i limiti della realtà, come accade nel gotico. In Almodovar non c'è mai il dubbio se siamo in un mondo reale o fantastico: tutto è verosimile, possibile. Al contrario di due grandi autori del perturbante, E.T.A. Hoffmann in letteratura e Ingmar Bergman nel cinema, i quali «accregono e moltiplicano (il perturbante) ben oltre il limite consentito nell'esistenza reale, facendo succedere eventi che nella realtà non sperimenteremmo» (Freud, 1919, p. 112). Lo abbiamo visto, ad esempio, nella summa di Bergman, *Fanny e Alexander* (1982), e l'abbiamo letto in tutta l'opera di Hoffmann.

La nostra comprensione dei testi, in questo caso l'intero corpus di un autore, può, credo, essere accresciuta scoprendo, come in questo caso, una rete di situazioni e di immagini rimaste finora insufficientemente percepite, probabilmente perché mancava la teoria - dato che i fatti che si scoprono non sono altro che quelli che le teorie a cui aderiamo ci permettono di scoprire - in questo caso quella psicoanalitica dell'*Unheimlich*. Tale concetto mi ha permesso di isolare nei film di Almodovar possibili espressioni di processi inconsci, di cui ho cercato di seguire le tracce, attraverso i loro punti di contatto.

Ebbene, se è vero che già con Proust, e anche con André Bazin, abbiamo imparato che «l'opera trascende il suo autore» (Bazin, 1957, p. 67), che cosa succede quando alcuni tratti significativi di un'intera filmografia, ci svelano proprio quell'interiorità e quell'intimità, quel sintomo e quel godimento di cui supponiamo non poter essere a conoscenza? Ovviamente non possiamo eluderli, consapevoli però che lo svelamento di una caratteristica dell'opera non corrisponde automaticamente allo svelamento di una soggettività, né il contrario. Lunghi dal

mettere Almodovar sul lettino dell'analista, ho solo cercato di comprendere e approfondire "i segnali di fumo" che provengono dai suoi film, ma che si aprono anche sulla sua soggettività⁷. Infatti se è vero che le opere di un autore sono anche e sempre delle forme di autobiografia e di autoritratto, si può altrettanto assumere che esse siano sintomatiche e inconsapevoli, inconsapevoli soprattutto delle pulsioni e degli investimenti inconsci che determinano svelamenti, censure o accecamenti.

E allora quale desiderio inconscio, quale «ritorno del rimosso» possiamo supporre, deformato e mascherato, dietro il tema del corpo *Unheimlich*? Sebbene la domanda sia impropria, poiché coinvolge l'io profondo dell'autore, lasciatemi però dire che un fantasma di possessione dell'Altro, una pulsione di impossessamento che ha per meta il dominio dell'altro con la forza, insieme al suo contrario, come accade sempre nell'inconscio, vale a dire la paura dell'Altro - e quindi il ritorno di un desiderio infantile rimosso⁸ - si presenta quale ipotesi interpretativa possibile e plausibile, tra le tante altre che potrebbero affacciarsi. Soprattutto se assumiamo, secondo i suggerimenti di Derrida, che vada scongiurata qualsiasi idea di una lettura oggettiva o puramente contemplativa. La «trasformazione» di un testo, prodotto in qualche modo di una violenza e di un'arbitrarietà, è la premessa di qualsiasi lettura (Derrida, 1972, pp. 71 e seg.).

Non si può non pensare, ad esempio, a quello che emerge da un film come *Légami*, dove è dispiegata una vera e propria "pulsione di impossessamento", che ha come meta il dominio dell'altro con la forza e che appartiene alla crudeltà originaria del bambino, non ancora in grado di tenere conto della sofferenza dell'altro; o da un film fortemente autobiografico come *La mala educación*, dove sono i bambini a venire abusati dai preti. Tale fantasma potrebbe essere il legame che unisce e che motiva il ritorno del superato (l'inanimato che sembra animato e viceversa, il morto che ritorna vivo, il tema del doppio, amore e morte che coincidono ecc...) nel ritorno del rimosso, come Freud ha lucidamente spiegato che accade nel testo principe dell'interpretazione freudiana riguardo all'*Unheimlich*, e cioè il racconto *Der*

⁷ Come scrive M. Merleau-Ponty: «E' dunque vero sia che la vita di un autore non ci insegna nulla sia che, se sapessimo leggerla, vi troveremmo tutto, in quanto essa è aperta sull'opera» (Merleau-Ponty, 1962, p. 44).

⁸ Così scrive J. D. Nasio: «A ogni desiderio incestuoso corrisponde un fantasma di piacere specifico. Qual è allora il fantasma specifico del desiderio incestuoso di *possedere l'Altro*? In effetti questo fantasma adotta diversi scenari dove il bambino gioca sempre il ruolo attivo e si sente fiero di imporre la sua presenza all'Altro. Il *fantasma di possessione* si manifesta attraverso dei comportamenti tipici di questa età, come per esempio esibirsi in modo disinibito, giocare a "mamma e papà", giocare al dottore, fare il buffone, dire parolacce senza conoscerne veramente il significato, oppure scimmiettare o simulare delle posizioni sessuali. [...] Di tutti gli scenari di possessione, quello che esprime il più fedelmente il desiderio incestuoso di possedere l'Altro, è l'auspicio del bambino di accaparrarsi la madre e di averla tutta per sé» (Nasio, 2005, p. 42).

Sandmann di Hoffmann (1994), dove la bambola Olimpia, che sembra una donna in carne e ossa (il ritorno del superato) scatena nel protagonista l'antico trauma infantile di castrazione (il ritorno del rimosso). Per Freud infatti nel perturbante legato alla sfera estetica non vi è antitesi tra il superato e il rimosso, i due aspetti sono intrecciati e il superato fonda le proprie radici nel rimosso. La trasformazione di pensieri inconsci o preconsce in immagini visive «può essere – scrive Freud – la conseguenza dell'attrazione che il ricordo visivo, che cerca di rianimarsi, esercita sul pensiero escluso dalla coscienza, che lotta per esprimersi» (Freud, 1919, pp. 498-499). Alcune immagini di un film, così come quelle di un sogno, potrebbero quindi essere interpretate come il surrogato, alterato e mascherato, di una scena infantile.

Quello che sicuramente riconosciamo e che rimane è il geniale talento del regista spagnolo. Almodovar è riuscito a veicolare fantasmi e desideri attraverso delle immagini legate al corpo non solo rinnovando le inquietudini del tempo presente, ma consegnandole al campo dell'arte, «che non riproduce quello che già conosciamo e possediamo, ma scopre qualcosa che ci è ignoto e crea un mondo oggettivo che altrimenti non esisterebbe per l'esperienza e la conoscenza» (Hauser, 1964, p. 334).

Bibliografia

Albano, L. (2016), *Le forme della condensazione e dello spostamento in Persona di Bergman*, in *L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi*, n.1 (2016), pp. 22-38.

Bazin, A. (1957), *De la politique des auteurs*, in Hillier (1985) (a cura di), pp. 235-248.

Derrida, J. (1972), *la Dissémination*, Seuil, Parigi.

Freud, S. (1899), *L'interpretazione dei sogni*, in Id. (1967-1980), vol. 3.

Id. (1919), *Il perturbante*, in Id. (1967-1980), vol. 9.

Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.

Hoffmann, E.T.A. (1974), *L'orco insabbia*, in Id. (1994) (a cura di), pp. 5-36.

Hauser, A. (1964), *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, tr. it., Einaudi, Torino 1988.

Matte Blanco, I. (1975), *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, tr. it., Einaudi, Torino 2000.

McGrath, P. (2013), *L'elogio della follia*, in *La Repubblica*, 12 giugno 2013, p. 51.

Merleau-Ponty, M. (1962), *Senso e non senso*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1962.

Mulvey, L. (2013), *La continuità del tempo: Viaggio in Italia di Roberto Rossellini*, in Id. (2013) (a cura di), pp. 181-196.

Nasio, J.-D. (2005), *L'Oedipe. Le concept le plus crucial de la psychanalyse*, Payot, Parigi.

Recalcati, M. (2013), *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano.

Rovatti, P.A. (1999), *Premessa* a Berto, G. (1999), *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano.

Strauss, F. (1994), *Pedro Almodovar. Tutto su di me*, tr. it., Lindau, Torino 2007.

Abstract

Almodovar's *Unheimlich* Body

Almodovar's cinema features a particular representation of the body which, through a series of variations, is depicted as being at the same time animate and inanimate, true and false, natural and artificial, transformation and resistance, alive and dead. These characteristics refer us to the Freudian concept of *Unheimlich* - the Uncanny. The essay considers Almodovar's entire body of work through the exemplification of this concept, whose hidden nature has to do with something past or repressed which returns, and which has already found important implications in the field of aesthetics. In many of Almodovar's films and in some specific sexual relationships reciprocity between the two partners is lacking, highlighting the "incurable dissymmetry" between the sexes, but also between partners of the same sex. It is in the sadomasochistic relationship that the prelude to this poetics is found: bodies are bound, dominated, asleep, drunk or drugged - in short, absent but nevertheless possessed. There is however another aspect that has to do with *Unheimlich* in Almodovar's films which goes off in unexpected and sublime directions and is interwoven with motifs connected with the Gothic: it is found in *Matador* (1986), *Live Flesh* (1997) and above all in *Broken Embraces* (2009): death and life are equivalent, love and death are tightly bound, indissoluble. In Freud's view everything connected with death and everything which represents a conciliation of opposites is Uncanny. All these images, connected to the body, represent a chain of signifiers, at once different and similar, thanks to points of contact, which the essay will underline, and which in their turn refer to likely expressions of unconscious processes. The interpretation of these processes, however, remains for the most part elusive, although one may hypothesize the presence of a phantasy of possession of the Other, along with its opposite, fear of the Other, and thus the return of the past rooted in the return of the repressed.

Keywords: Almodovar, Unheimlich, body, Other, Freud