



# 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 Salvatore .....p. 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

<b>Notizie biobibliografiche degli autori.....</b>	<b>p. 241</b>
--	---------------

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

Daniela Angelucci

Quello che voglio è il definitivo per caso.  
(Jean-Luc Godard)

### 1. Fotografia, cinema e spazio inconscio

In *Piccola storia della fotografia* (1931), e in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) Walter Benjamin individua tra le capacità del dispositivo fotografico e poi di quello cinematografico la facoltà di mostrare la natura e il mondo in una prospettiva inedita, che sfugge allo sguardo naturale e ordinario. Ciò che appare grazie alla tecnica fotografica e cinematografica, alla impassibilità ed esattezza dell'obiettivo, è l'"inconscio ottico", uno spazio elaborato inconsciamente, che rivela particolari ignoti e garantisce un margine enorme di imprevisto e di libertà. Riportiamo in primo luogo una lunga citazione tratta da *Piccola storia della fotografia*:

una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso... La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo (Benjamin, 1936a, pp. 62-63).

Benjamin qui commenta alcune fotografie, per esempio un ritratto fotografico del 1846 realizzato dallo scozzese David Octavius Hill, evidenziandone gli elementi inattesi che il mezzo sembra in grado di captare all'insaputa dell'artista: «Nella pescivendola di New Haven che guarda a terra con un pudore così indolente, così

seducente, resta qualcosa che non si risolve nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non può venir messo a tacere» (*ibidem*).



Altra fotografia citata da Benjamin è l'autoritratto del tedesco Karl Dauthendey (padre del poeta Max) con la futura moglie, che morirà suicida anni dopo. Anche qui, imprevedibilmente, l'atto fotografico, indipendentemente dalle intenzioni dell'operatore, ha catturato la qualità di uno sguardo pienamente comprensibile soltanto a posteriori: «La donna sta lì, accanto a lui, e lui ha l'aria di sostenerla; ma lo sguardo di lei lo oltrepassa, risucchiato da una lontananza colma di sciagure» (*ibidem*).

Le pagine finora citate sono



all'interno di uno scritto il cui centro - occorre ribadirlo - è il rovesciamento dell'abituale modo di considerare i rapporti tra arte e tecnica. L'intenzione di Benjamin è di sostenere una tesi diametralmente opposta a quella di molti teorici di quegli anni, che tentavano di ascrivere la fotografia e poi il cinema al novero delle arti *nonostante* la loro genesi tecnica. Benjamin afferma invece che è il concetto di arte ad uscire trasformato a causa dell'apparire dei nuovi mezzi, e vuole descriverne appunto le conseguenze. Per usare le sue stesse parole, non si tratta di accreditare la fotografia nei riguardi di "quel seggio di giudice" che è il concetto tradizionale di arte, quanto piuttosto di "rovesciare quel seggio".

Lo stesso obiettivo è il nucleo teorico del celebre saggio su *L'opera d'arte*, in cui Benjamin si chiede in che modo fotografia e cinema abbiano trasformato le condizioni della fruizione e dunque il concetto tradizionale di arte nel suo complesso. La risposta a questo interrogativo si può riassumere - forse un po' rudemente - nella nota affermazione della decadenza dell'"aura", nozione che definisce il valore tradizionale dell'opera d'arte consistente nella sua autenticità, nel suo essere unica e originale. Nell'età della riproducibilità tecnica, all'*hic et nunc* dell'opera, al suo essere un evento unico e irripetibile, qui e ora, si sostituisce una serie di eventi tra i quali è impossibile distinguere l'originale e il falso.

Ma cosa si intende per riproducibilità tecnica? Sebbene in linea di principio la riproduzione dell'opera d'arte sia sempre stata possibile, è stato l'utilizzo a tal fine della tecnica a portare una reale novità nell'intero ambito artistico, per esempio la



stampa in ambito letterario. L'invenzione della fotografia porta con sé un mutamento ancora maggiore, poiché la riproducibilità non concerne soltanto le condizioni di diffusione delle opere, come accade nel caso delle copie pittoriche, ma riguarda immediatamente e necessariamente la loro produzione, ne è una condizione interna, poiché il dispositivo è *fatto per* una riproduzione seriale.

A livello sociale il significato delle nuove arti, in particolare del cinema, è dunque in primo luogo il ruolo distruttivo rispetto alla tradizione, un rivolgimento connesso con i movimenti di massa e che ha in sé grandi potenzialità di emancipazione politica, sebbene Benjamin ne evidenzia anche le possibilità di utilizzo ai fini del fascismo. La riproducibilità tecnica emancipa l'arte da un contesto di devozione sacrale, di contemplazione individuale e attenta, e la riveste di un valore prettamente "espositivo". L'annullamento della distanza permesso dalla tecnica dell'ingrandimento e del primo piano e il continuo mutamento delle inquadrature e dei luoghi dovuto al montaggio provocano continui shock e interruzioni nella percezione, che rendono impossibile allo spettatore una immedesimazione totale; al piacere della visione si unisce in tal modo una predisposizione naturalmente valutativa, democratica, politicamente progressiva.

Nei primi anni delle teorie del cinema si possono individuare due linee a guidare l'esaltazione delle capacità di questi nuovi mezzi: una pessimista, di cui possiamo considerare rappresentante Luigi Pirandello, che nel suo *Si gira...* (1916), alludendo ai nuovi dispositivi tecnici, farà esclamare al suo protagonista: "dovevano essere strumenti e sono diventati i nostri padroni"; l'altra entusiasta, per la quale possiamo evocare invece il teorico Jean Epstein, che negli anni Venti nello scritto *Bonjour cinéma!* dava il benvenuto al cinema esaltandone l'intelligenza. In questa situazione Benjamin porta avanti la sua descrizione del nuovo stato di cose, mettendo in rilievo il fatto che la cinepresa permette l'apparizione di una natura totalmente diversa da quella che vediamo a occhio nudo.

È questo il contesto del paragrafo 13 dell'*Opera d'arte*, dedicato alla psicoanalisi. Il paragrafo ha inizio con l'affermazione che il cinema ha arricchito il nostro mondo di indizi che possono venir illustrati tramite la teoria freudiana. Se cinquant'anni prima un lapsus in una conversazione sarebbe potuto passare più o meno inosservato, dopo la freudiana *Psicopatologia della vita quotidiana*, scrive Benjamin, questa situazione è cambiata per sempre. Quest'opera ha infatti isolato e reso analizzabili cose che in precedenza fluivano inavvertitamente. Ebbene, allo stesso modo il cinema ha avuto come conseguenza un analogo approfondimento dell'appercezione e della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica. Le prestazioni mostrate nel film sono infatti maggiormente analizzabili, grazie alla sua esattezza rispetto, per esempio, alla pittura.

Se il cinema aumenta la nostra possibilità di comprensione degli "elementi costrittivi che governano la nostra esistenza", ci garantisce però nello stesso tempo

una libertà enorme, facendo “saltare questo mondo simile a un carcere”, e tra le sue rovine, scrive Benjamin, possiamo compiere viaggi avventurosi: con l’ingrandimento e con il rallentatore porta in luce «formazioni strutturali della materia completamente nuove» (*ivi*, p. 41), scoprendo aspetti completamente ignoti, ambienti banali appaiono trasfigurati, dettagli insignificanti si mostrano in primo piano, i luoghi si trasformano e il movimento cambia velocità. Così si conclude il paragrafo:

Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all’occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell’uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente. [...] Se siamo più o meno abituati al gesto di afferrare l’accendisigari o il cucchiaino, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo, per non dire poi del modo in cui ciò varia in relazione agli stati d’animo in cui noi ci troviamo. Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e salire, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell’inconscio ottico sappiamo qualcosa soltanto grazie ad essa, come dell’*inconscio istintivo* [*Triebhaft-Unbewussten*] grazie alla psicanalisi.<sup>1</sup>

## 2. L’evento e l’anima

Di questi due brani di Benjamin molto simili tra loro, che abbiamo citato quasi per intero – il primo contenuto nel testo del 1931 sulla fotografia, il secondo nel celebre scritto sull’*Opera d’arte* –, al di là della netta analogia con la psicoanalisi proposta dal filosofo, già di per sé significativa, vorrei sottolineare due aspetti, entrambi collegati alle possibilità tecniche dell’obiettivo.

In primo luogo, è importante mettere in luce il legame per certi versi paradossale tra l’esattezza della tecnica e l’imprevedibilità, la casualità, la contingenza: proprio la possibilità di analizzare da vicino, di isolare, di rallentare, di riguardare, fa emergere nel cinema elementi inaspettati, che di solito fluiscono impercettibilmente e che sfuggono anche alla volontà del regista e dell’operatore. Si tratta insomma di favorire il caso, l’incontro con quel reale che è là fuori e che irrompe sullo schermo in tutta la sua forza proprio grazie alla capacità del mezzo tecnico di accogliere l’imprevedibile, costituendolo come *evento*. Tale termine – evento – va inteso qui in un senso forte, il senso in cui Jacques Lacan nel *Seminario XI* parlava della *tyche*:

---

<sup>1</sup> *Ivi*, pp. 41-42. Nelle prime due versioni tedesche del testo, il paragrafo continua con un’affermazione della stretta connessione tra le due modalità di inconscio e con un’analogia tra percezione cinematografica e psicosi, allucinazioni e sogni, e della possibile pericolosità di certe rappresentazioni sulle masse. Queste righe vengono cancellate nella terza versione, cfr. Benjamin, 1936b, p. 62.

una fatalità, ovvero un incontro “in quanto può essere sempre mancato”, e che tuttavia nell’*après coup*, a cose fatte, si rivela infine nella sua necessità. Proprio come nella ripetizione del trauma verso cui si dirige il nostro inconscio (Lacan, 1964, pp. 52-63).

Un esempio cinematografico lampante di questo evento “definitivo per caso” (per riprendere le parole usate dal regista Jean-Luc Godard a proposito del suo film *Questa è la mia vita*, 1962) è quello al centro del libro di Massimo Carboni, *La mosca di Dreyer*, in cui si riflette sul ruolo della contingenza nelle arti a partire dal film *La passione di Giovanna D’Arco* (1928). Capolavoro di Carl Theodor Dreyer che racconta il processo e la morte sul rogo di Giovanna D’Arco, il film è passato alla storia per il rigore e la radicalità delle scelte stilistiche: è costituito infatti quasi esclusivamente da inquadrature oblique, decentrate, e soprattutto da primi e primissimi piani che seguono in modo quasi ossessivo il volto e gli stati d’animo della protagonista, interpretata dall’attrice Renée Falconetti. In alcuni fotogrammi del film una mosca irrompe sulla scena, stagliandosi sul volto di Giovanna. Lo stesso regista, maestro del controllo formale, anni dopo le riprese del film parlerà della sua consapevole scelta di lasciare l’insetto nell’inquadratura avendolo considerato come un dono, una sorta di grazia a causa della quale una “terza dimensione” poteva irrompere nel film.



Secondo Carboni, che nel suo testo riprende anche Lacan, l’episodio, rivelando come l’opera d’arte sia sempre esposta all’evento fortuito a partire da un fuori che irrompe incontrollabile, e come il cinema in particolare abbia la possibilità di cristallizzare l’evento in un documento, e di ripeterlo, appare

come una specie di modello, di paradigma della condizione umana generale: quella di trovarsi sempre, appunto, *situata*, invischiata nella contingenza, legata all’immanenza predecisa e irrisolvibile di un mondo che è *già là*. E soltanto in

questo modo, soltanto in questo ‘installarsi’ dell’esistenza, solo nel vincolo di questa dimensione *finita*, possiamo scegliere, decidere (Carboni, 2007, pp. 50-51).

Radicalizzando questa affermazione, potremmo allora dire che se la contingenza, l’accidentale, l’eccedenza – il *punctum*, avrebbe detto Roland Barthes nel suo *La camera chiara* – appaiono in tutte le arti e sono essenziali perché vi sia l’esperienza estetica, il cinema, avendo la capacità tecnica di mettere in scena e di riprodurre l’inconscio come contingenza che avviene, da tale punto di vista può essere definito la verità di tutte le arti.

L’altro elemento che vorrei far emergere dallo sfondo delle citazioni di Benjamin è il tema dell’animismo del cinema: il mondo trasformato dall’obiettivo ci appare infatti più carico di significato, i luoghi più banali divengono massimamente significativi, i dettagli di oggetti – abbandonati usualmente alla semplice considerazione del loro utilizzo – diventano ora rivelatori, rilevanti, *sintomatici*. Le cose, le piante, i luoghi, i paesaggi acquistano un’anima. Nella storia delle teorie questo aspetto della tecnica cinematografica è molto presente specialmente dalla nascita del mezzo fino agli anni Trenta.

Un esempio per tutti si può indicare negli scritti del già citato teorico e regista Epstein. Testi dal titolo significativo come *L’intelligenza di una macchina* (1946) e *Il cinema del diavolo* (1947) descrivono la macchina da presa come una sorta di essere pensante, le cui straordinarie capacità analitiche permettono una nuova e rivoluzionaria visione del mondo. Lo sguardo della macchina sovverte la razionalità del pensiero tradizionale registrando nell’indifferenza dell’obiettivo ciò che l’occhio umano non può vedere. Epstein traduce questa convinzione in concreto, nelle scelte narrative e stilistiche dei suoi film: l’essenziale del cinema – come emerge per esempio nel suo capolavoro *La caduta di casa Usher* (1928) – non è l’azione drammatica, la storia raccontata, quanto le proprietà visive delle immagini, la loro “fotogenia”. Questo termine, ripreso dalla riflessione del teorico e regista Louis Delluc, designa quel particolare aspetto dell’oggetto fotografato che può essere rivelato soltanto dall’obiettivo, e che rende l’oggetto stesso carico di significato e accrescere sensorialmente la realtà rappresentata. Se l’obiettivo coglie aspetti impercettibili per l’occhio umano, lo spettatore vede nel film quello che il cinema ha già visto, con uno sguardo “elevato al quadrato”. Per questo motivo secondo Epstein il cinema è “psichico”, “soprannaturale”, è una “arte spiritica”, come sostiene nello scritto del 1921 *Bonjour cinéma*: «Il mio occhio mi fornisce l’idea di una forma, anche la pellicola contiene l’idea di una forma, idea inscritta al di fuori della mia coscienza, idea priva di coscienza, idea latente, segreta, ma meravigliosa» (Epstein, 1955, p. 28).

Un altro autore che ha insistito sull'apparire nel cinema di un mondo di fantasmi e di desideri è stato l'antropologo Edgar Morin, nel suo libro *Il cinema, o l'uomo immaginario* (1956), dove l'esperienza cinematografica viene descritta come densa di sentimenti, come un luogo "traboccante di anima". Tale qualità dell'esperienza sembra risuscitare la concezione affettiva e magica del mondo tipica del pensiero arcaico, con la differenza che durante la visione del film l'illusione di realtà è sempre unita alla consapevolezza dell'irrealtà di ciò che stiamo guardando. Morin riprende i temi del suo precedente libro *L'uomo e la morte* (1951), nel quale accanto alla visione dell'umanità come *faber* e *sapiens* individuava come primaria caratteristica dell'uomo anche quella di essere *demens*, ovvero produttore di miti e divinità. Nell'età arcaica l'universo immaginario degli spiriti seguiva essenzialmente due strade: la suggestione del doppio, del fantasma, e la credenza nella metamorfosi da una forma di vita all'altra. I caratteri fondamentali della visione magica propria dell'arcaismo - il doppio e la metamorfosi - riemergono nella modernità proprio grazie all'esperienza cinematografica, rappresentando il motivo del suo misterioso fascino.

### 3. L'animismo della modernità

Riepilogando, si potrebbe dire: ciò che appare "tra la mano e il metallo" è inconscio in quanto contingente e dotato di un'anima. È proprio a partire da questo ultimo tema che vorrei collegarmi in modo ancora più esplicito (in parte credo sia già emerso il nesso) al testo di Freud sull'*Inconscio* (1915). Di questo scritto così fondamentale (che propone l'esposizione più elaborata della prima topica) tralascio moltissime questioni per concentrarmi su un passo in particolare. Siamo all'inizio, nel I paragrafo, e Freud afferma che l'ipotesi dell'esistenza dell'inconscio è necessaria e legittima. *Necessaria*, perché i dati della coscienza sono lacunosi e non spiegano atti mancati, sogni, sintomi, risultati intellettuali dall'origine oscura, così come l'enorme mole di ricordi latenti. *Legittima*, poiché tale ipotesi ci permette di non discostarci dal nostro *modo abituale di pensare*.

A quale modo si riferisce Freud? Al modo di pensare analogico per cui attribuiamo agli altri la proprietà della coscienza a partire dalla percezione dei nostri stati d'animo personali, ovvero all'animismo. «In passato questa illazione (o identificazione) era estesa dall'Io ad altri esseri umani, animali, piante a esseri inanimati, e a tutto il mondo» (Freud, 1915, p. 73), animismo arcaico che abbiamo abbandonato. Ora, conclude Freud, «la psicanalisi non richiede altro che di applicare questo tipo di inferenza anche alla propria persona... Se si procede così, bisogna dire: tutti gli atti e tutte le manifestazioni che osservo in me e che non so come collegare

con il resto della mia vita devono essere giudicati come se appartenessero a qualcun altro» (*ibidem*).

Questo però ci porterebbe a credere alla esistenza di una seconda coscienza, ipotesi criticabile da vari punti di vista: in primo luogo, una coscienza di cui chi la possiede non sa nulla sarebbe, paradossalmente, una coscienza inconscia; in secondo luogo, in questo modo potrebbe postularsi anche una terza coscienza, una quarta e così via; infine, alcuni caratteri dei processi latenti ci paiono incredibili, in netto contrasto con l'attività della coscienza. Si arriva così a concludere che esistono atti psichici, che mancano del carattere della coscienza:

Non abbiamo altra scelta: dobbiamo dichiarare che i processi psichici in quanto tali sono inconsci e paragonare la loro percezione da parte della coscienza con la percezione del mondo esterno da parte degli organi di senso [...]. L'ipotesi psicoanalitica di un'attività psichica inconscia ci appare [...] come un ulteriore sviluppo dell'animismo primitivo che ci induceva a ravvisare per ogni dove immagini speculari della nostra stessa coscienza.<sup>2</sup>

Se il cinema è apparso sin dai suoi inizi come una straordinaria occasione per liberarci e dare un'anima alle cose, ai luoghi, al mondo intero, come una pratica che fonda il proprio naturale animismo sulle sue possibilità tecniche - come appare con evidenza nella nozione di inconscio ottico proposta nel saggio di Benjamin - in questo suo presentarsi come "animismo della modernità" riconosciamo una fondamentale analogia con la psicoanalisi. L'ipotesi psicoanalitica dell'attività inconscia infatti viene presentata come sviluppo dell'animismo primitivo, e, come abbiamo appena visto, ciò accade proprio nelle prime pagine del saggio sull'inconscio, nel momento in cui è necessario e legittimo postulare l'esistenza di quello che Freud anni dopo, all'inizio di *L'Io e l'Es* (1922), chiamerà lo *scibbolet* della psicoanalisi, il criterio che distingue i nemici da coloro che sono dalla nostra parte.

Il tema dell'animismo permette d'altro canto una considerazione convincente e non ingenua anche della questione più generale della finzione, letteraria o cinematografica (su questo tema, cfr. Angelucci, 2012). In questi ultimi anni parte del dibattito - soprattutto quello di stampo analitico angloamericano - si è concentrata sul cosiddetto paradosso della finzione: perché piangiamo, ridiamo, abbiamo i brividi di fronte a qualcosa che sappiamo non essere vero, l'opera d'arte? Le risposte, diverse tra loro, si basano però sulla medesima presupposizione di un soggetto eminentemente razionale e monolitico, che ride al pensiero di ciò che proverebbe se

---

<sup>2</sup> *ivi*, pp. 74-75. Sottolineo qui, tra l'altro, il paragone tra il riconoscimento del nostro inconscio e la percezione del mondo esterno: «L'inconscio è lo psichico propriamente reale, altrettanto sconosciuto della realtà del mondo esterno», aveva scritto nell'*Interpretazione dei sogni*; Freud, 1899, p. 735.

gli accadesse quello che accade nel film, oppure piange perché oscilla tra la consapevolezza dell'irrealtà di ciò che sta guardando e la credenza nella sua effettiva realtà. Ebbene, anni fa lo psicoanalista Octave Mannoni, sulla scorta della teoria psicoanalitica ma anche dell'antropologia, aveva dato una risposta molto più convincente in merito alla finzione letteraria, nel saggio del 1964 *Si, lo so, ma comunque...* (Mannoni, 1964, pp. 5-29; tale questione sarà poi ripresa nel 1977 dal teorico del cinema Christian Metz, in *Cinema e psicanalisi*).

La capacità di credere e insieme non credere alla finzione artistica fa parte di quelle mille esperienze di doppia credenza presenti nella nostra vita e fondate sulla capacità di diniego, sulla *Verleugnung*. Tale capacità di scissione dell'Io si fonda sull'esperienza dell'età arcaica individuale - il bambino che scopre la differenza anatomica tra i sessi, ma mantiene la sua vecchia credenza nel fallo materno accanto alla nuova verità percettiva, per non subire l'angoscia della castrazione - e su quella dell'età arcaica collettiva, con le sue credenze nelle maschere e nei riti, con il suo pensiero magico. Tra i vari esempi tratti dagli studi antropologici, Mannoni si riferisce in particolare alla popolazione indigena amerinda degli Hopi, i quali credono che sotto le maschere *Katcina* - che appaiono nelle feste in alcuni momenti dell'anno - ci siano i loro antenati, ma *nello stesso tempo* sanno perfettamente che non ci sono e che si tratta di una semplice rappresentazione. Sia nel caso dell'infanzia individuale sia nel caso di quella del mondo, si tratta dei modelli di esperienza su cui si instaurerà la nostra credulità e la nostra capacità di ambivalenza, alla base di tutti i giochi tra il credere e il non credere di cui la finzione artistica in generale, e il cinema in particolare fanno parte. Questo gioco tra il credere e il non credere, tuttavia, non è soltanto uno degli atteggiamenti possibili per l'umano, quanto piuttosto la conseguenza inevitabile dell'episodio centrale della vita infantile, e dunque del divenire adulto del bambino. Tale tratto tipico dello stare al mondo dell'umano, ci sta dicendo allora Mannoni, si rende evidente nella esperienza artistica, concedendoci la possibilità di continuare a credere nei nostri desideri e nei fantasmi, permettendoci nella nostra contemporaneità di vedere apparire l'anima dei luoghi e delle cose nel cinema.

## **Bibliografia**

Angelucci, D. (2012), *Finzione*, in Cimatti, Vizzardelli (a cura di) (2012), pp. 175-184.

Barthes, R. (1980), *La camera chiara*, tr. it., Einaudi, Torino 2003.

Benjamin, W. (1936a), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it., Einaudi, Torino 2000.

- Id. (1936b), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con apparati, con apparati, a cura di F. Valagussa, tr. it., Einaudi, Torino 2014.
- Carboni, M. (2007), *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano.
- Cimatti, F.; Vizzardelli, S. (a cura di) (2012), *Filosofia della psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata.
- Epstein, J. (1955), *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, tr. it., Marsilio, Venezia 2002.
- Freud, S. (1899), *L'interpretazione dei sogni*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 3.
- Id. (1913), *Totem e tabù*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 7.
- Id. (1915), *L'Inconscio*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 8.
- Id. (1922), *L'Io e l'Es*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 9.
- Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
- Lacan, J. (1964), *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 2003.
- Mannoni, O. (1963), *Si, lo so, ma comunque...*, in Id. (1972), pp. 5-29.
- Id. (1972), *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari.
- Metz, C. (1977), *Cinema e psicanalisi*, tr. it., Marsilio, Venezia 2002.
- Morin, E. (1956), *Il cinema, o l'uomo immaginario*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1986.

## Abstract

### **Between the hand and the metal. Freud, Benjamin and the optical unconscious**

In this essay I considers some pages from Walter Benjamin's *Little history of photography* (1931) and *The work of art in the age of mechanical reproduction* (1936), where the German philosopher describes the optical unconscious: some aspects of reality registered by camera but never get processed consciously. Photography and film changed how we view the details of reality just as Freud's *Psychopathology of everyday life* changed how we look at incidental phenomenon like slips of the tongue. I underline two main significant points: the bound between technique and contingency, and the animism of cinema, analyzed by many theorists since the first years after the birth of the medium. I connect this last topic with some Freud's pages from *The Unconscious* (1915) devoted to the archaic animism.

**Keywords:** Benjamin, Freud, optical, unconscious, cinema