L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

3

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

Lacan et L'Anti-Œdipe*, une tentative de rapprochement*
Nicola Copetti.....p. 140

Kant et Eichmann, fascisme et bonne volonté de jouissance
Guy-Félix Duportail.....p. 148

La Cosa, le cose, gli oggetti.
Riflessioni critiche intorno allo statuto freudiano di «das Ding»
Giulio Forleo.....p. 165

Anti-Oedipus *and Lacan. The question about the Real*
Giulia Guadagni.....p. 179

Edipo e gli insetti
Federico Leoni.....p. 191

La Alice di Deleuze: estetica dei simulacri e logica dei paradossi
Fabio Domenico Palumbo.....p. 200

Recensioni

Rancière, J. (2001), *L'inconscio estetico*, tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2016.
Claudio D'Aurizio.....p. 226

Ciaramelli, F. (2017), *Il dilemma di Antigone*, Giappichelli, Torino.
Giulia Guadagni.....p. 231

Žižek, S. (1997), *Che cos'è l'immaginario*, tr. it., il Saggiatore, Milano 2016.
Caterina Marino .....p. 236

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

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/028

Editoriale

La contemporaneità tra inconscio estetico ed estetica dell'inconscio.

Nel 2001 Jacques Rancière dava alle stampe un volume intitolato *L'incoscient esthétique* presso la casa editrice parigina Galilèe. Il testo, nato da due conferenze del filosofo francese, proponeva una lettura innovativa e radicale del concetto d'inconscio. La "scoperta" freudiana era ricondotta e compresa in relazione a un più lungo e generale processo di cambiamento intervenuto nella produzione artistica verso la fine del Settecento. L'inconscio psicoanalitico, in altre parole, sarebbe sorto grazie all'instaurazione di un «regime estetico di pensiero dell'arte», descritta come una vera e propria rivoluzione.

La nostra rivista, anche in occasione della recente pubblicazione della traduzione italiana del libro di Rancière, si propone di 'ripartire' dal suo titolo per indagare le diverse intersezioni che riguardano il concetto d'inconscio rispetto alla sfera dell'estetica.

Cominciamo dal constatare la problematicità d'entrambi i termini che costituiscono l'espressione "inconscio estetico"; l'affascinante ambiguità del primo è uno delle motivazioni che ci hanno indotto a fondare questa rivista. Su di esso ci siamo già soffermati nei precedenti editoriali e, dunque, cogliamo l'occasione per concentrarci soprattutto sul secondo.

Al di là delle facili etichette o divisioni disciplinari con cui solitamente viene ripartita la filosofia, la delimitazione dello stesso ambito di pertinenza dell'estetica è oggetto di discussione. Questa disciplina non è semplicemente riducibile alla sfera dell'arte; d'altro canto, sembra imprudente identificarla con il complesso delle ricerche filosofiche dedicate alla percezione richiamandosi alla sua etimologia greca. Si tratta d'una questione sulla quale già rifletteva, poco più di trent'anni fa, Emilio Garroni nel suo *Senso e paradosso*, rivendicando, nel sottotitolo, la connotazione dell'estetica come *filosofia non speciale* in grado d'interrogare il senso dell'esperienza in generale (cfr. Garroni, 1986; in merito vedi anche Velotti, 2014). In questo modo l'estetica si trasformava in una riflessione di carattere generale che incorpora alcuni aspetti dei vari ambiti disciplinari nei quali s'articola la filosofia.

Così, quando si parla di 'inconscio estetico' si deve sempre tenere conto delle modulazioni e delle combinazioni delle diverse accezioni dei due termini per considerare una serie di differenti ordini di problemi. In primo luogo, infatti, si può indagare quello che, nella magmatica ed eterogenea sfera d'interessi estetici, appare

riferibile all'ambito dei fenomeni non direttamente coscienti. Quest'ultimi sono slegati da un'accezione strettamente psicoanalitica e riguardano temi, problemi e questioni emersi anche in epoche precedenti alla scoperta freudiana o, comunque, anche indipendenti da essa.

Ovviamente, 'inconscio estetico' si può anche riferire, più canonicamente, a quel nutritissimo filone di studi e ricerche condotti sull'arte con strumenti e concetti specificatamente psicoanalitici. Seguendo l'esempio dello stesso Freud, sono stati numerosissimi gli autori che hanno intrapreso operazioni teoriche di questo tipo tra i quali ci limitiamo a menzionare, a titolo d'esempio, Marie Bonaparte, Ernst Kris, Ernst Gombrich ed Ernest Jones. L'arte è sembrata sin dagli esordi uno dei terreni d'indagine prediletti per la psicoanalisi, naturalmente dopo quello clinico.

La polivalenza dell'espressione emerge con forza nel testo di Rancière dove, da una parte, l'inconscio psicoanalitico è *già* intrinsecamente estetico, almeno in qualche modo e in una qualche misura, poiché connesso indissolubilmente a un regime di pensiero dell'arte. Dall'altra, 'inconscio estetico' si riferisce all'esistenza di un pensiero non cosciente che precede cronologicamente e, per così dire, genealogicamente, la psicoanalisi.

Alla luce di queste riflessioni abbiamo proposto alcuni quesiti all'autore nella cornice dell'intervista che, come di consueto, apre ogni numero della nostra rivista. Abbiamo dialogato con Rancière attraverso dieci domande che partono proprio dall'ancoraggio della psicoanalisi al regime di pensiero estetico. In primo luogo, ci siamo confrontati con l'attualità di questa posizione che, secondo il filosofo, riguarda le «condizioni di possibilità del modo d'interpretazione freudiano» *tout court*. Queste, a suo parere, sarebbero tutt'ora leggibili nella produzione artistica contemporanea.

Il tema dell'attualità richiama, almeno indirettamente, il significato politico e sociale del complesso della tradizione psicoanalitica, anche considerando la peculiarità del percorso di Rancière che vede, nella teoria politica, uno dei suoi poli di maggiore interesse.

Inoltre, abbiamo tentato di chiarire alcune scelte terminologiche de *L'inconscio estetico* che, a nostro avviso, sembrano riecheggiare la filosofia francese contemporanea e, particolarmente, la riflessione di Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Il regime estetico di pensiero dell'arte individuato da Rancière, infatti, costituisce un particolare ordine "rappresentativo" di raffigurazione che avrebbe organizzato la produzione artistica nella cultura occidentale durante l'età moderna. A questo riguardo, l'autore sostiene di non pensare a una "critica della rappresentazione psicoanalitica" simile a quella proposta da *L'Anti-Edipo*, caratteristica del clima culturale degli anni Settanta del secolo scorso, che ritiene, anzi, abbia contribuito a semplificare eccessivamente una serie d'istanze e tematiche. Il confronto con Rancière, infine, appare interessante per quanto concerne la varietà di

suggestioni relative alla produzione estetica o all'interpretazione della produzione artistica, come il cinema, il surrealismo o la psicoanalisi, applicate all'arte.

I contributi presenti nella sezione tematica di questo numero riflettono la grande ricchezza di spunti e la varietà di approcci alla questione dell'inconscio estetico, prospettati dal libro e dall'intervista di Ranciére.

Il primo di essi interroga il background culturale da cui nacque la *Scuola psicoanalitica di Lubiana*, cui appartengono alcuni celebri autori contemporanei come Slavoj Žižek, Mladen Dolar e Alenka Zupančič, la cui fama è dovuta soprattutto all'originale utilizzo dell'opera di Jacques Lacan come chiave di lettura, in una prospettiva critica, del sistema capitalistico contemporaneo. Chiara Agagiù, in *"The Unconscious is structured as Yugoslavia": appunti sulle intersezioni filosofiche, artistiche e politiche nella Slovenia pre-indipendente*, prende le mosse da una mostra tenutasi nel 2014 a Lubiana sul movimento artistico della *Neue Slowenische Kunst*, per indagare alcuni fattori che hanno inciso sulla genesi delle teorie di questi autori. Quest'esperienza culturale può essere interpretata in modo ambivalente perché essa costituirebbe «per alcuni critici l'ultima avanguardia del Novecento», mentre da altri, sarebbe considerata come una sorta di «retroguardia» a causa della sua «costante rilettura e reinterpretazione dei simboli del passato totalitario». La *Nuova Arte Slovena*, in entrambi i casi, renderebbe possibile una lettura retrospettiva della recente storia della cultura e della contro-cultura slovena e dei suoi influssi su quelle europee.

A questo fanno seguito articoli che, a partire da punti di vista differenti, offrono un'articolata e ricca panoramica delle interazioni esistenti tra le tecniche di realizzazione artistica della contemporaneità (fotografia, cinema, strumenti digitali) ed elementi appartenenti alla sfera dell'inconscio.

Ne *Il corpo* unheimlich *di Almodóvar*, Lucilla Albano propone un'esplorazione degli elementi che, nel cinema del regista spagnolo, segnalano la presenza di un corpo vissuto come "perturbante". Grazie a questo celebre termine del lessico freudiano (cfr. Freud 1919) diviene possibile comprendere alcuni fra gli "effetti" e gli affetti più intensi che le pellicole di Almodóvar suscitano nello spettatore. Tuttavia, l'indicazione del momento d'insorgenza dell'elemento perturbante non si riduce a una semplice operazione di ricognizione. L'autrice ritiene che il perturbante non sia direttamente segnalabile o esprimibile; bisogna, piuttosto, ricomprenderne la genesi a partire da ciò che, invece, è apparentemente familiare: «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». Il contributo si conclude proponendo di leggere il «desiderio inconscio», celato dietro l'*unheimlich* di Almodóvar, come una «pulsione di impossessamento che ha per meta il dominio dell'altro con la forza, insieme al suo contrario, [...] vale a dire la paura dell'Altro».

L'intervista di Ranciére fa anche riferimento a una metafora con la quale Walter Benjamin descrive i "passages" parigini paragonandoli ai "labirinti dell'inconscio". Il disorientamento, determinato da una simile architettura, sembra evocare altre interpretazioni in senso percettologico ed emotivo caratteristiche della lettura benjaminiana dei testi psicoanalitici (Cfr. Palombi, 2007). Questi originali spunti di riflessione del filosofo tedesco sono ripresi ed esaminati, da diverse prospettive, in due contributi proposti in questo numero della nostra rivista.

Daniela Angelucci, nell'articolo intitolato *Tra la mano e il metallo. Freud, Benjamin e l'inconscio ottico*, sviluppa alcuni temi e concetti benjaminiani mostrando la loro grande incidenza sul campo della filmologia. La peculiare interpretazione ottica dell'inconscio, proposta da Benjamin, riflette sulla fotografia e il cinema ovvero sui due *media* che, a suo parere, rappresentano la cifra dell'esperienza nel mondo contemporaneo. Le sue interpretazioni di questi strumenti, che hanno trasformato la nostra quotidianità e il nostro modo di pensare, sognare e immaginare, ha conosciuto una grande fortuna nel secolo scorso (cfr. Benjamin, 1931 e 1936). Angelucci si muove, così, lungo un crinale che riprende le riflessioni del filosofo tedesco per intersecarle con alcuni luoghi dell'opera di Freud, con altri proposti nel *Seminario XI* di Lacan (1964) e con le considerazioni esposte da Octave Mannoni in un celebre saggio intitolato *Sì lo so, ma comunque...* (cfr. Mannoni, 1969).

Uno degli esiti più interessanti, cui approda il contributo di Angelucci, è l'individuazione di una peculiare forma d'animismo che riguarda non solo l'arte, ma anche, in un senso più generale, la vita e l'esperienza contemporanee. Con il termine animismo, infatti, l'autrice intende indicare una "rivoluzione" percettiva e coscienziale, prodotta tanto dal cinema quanto dalla psicoanalisi, per la quale «il mondo trasformato dall'obiettivo [...] appare [...] 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*».

L'inconscio ottico di Benjamin è il punto di partenza anche dell'analisi che Chiara Mangiarotti condensa ne *Il cinema parla la lingua del corpo*. È in particolare una pellicola, ovvero *Il giovane favoloso* (2014) per la regia di Mario Martone, a fungere da occasione esemplare per la sua esplorazione dei legami che intercorrono tra inconscio e arte. Incrociando alcune formulazioni proposte da Lacan nel seminario XXIII intitolato *Il sinthomo* (Lacan, 1975-1976), sequenze e frammenti dalla pellicola di Martone e appunti relativi alla poetica di Leopardi (la cui vita è il soggetto del film in questione), Mangiarotti tematizza il problema della mancanza in relazione al concetto psicoanalitico di corpo.

Le vicende biografiche del poeta, nella trasposizione cinematografica di Martone, sarebbero particolarmente adatte a comprendere «la teoria di Lacan del rapporto tra

il corpo e l'inconscio». Un esempio sarebbe fornito dall'incidenza della parola materna sulla vita di Leopardi: per quest'ultimo, infatti, «il marchio primario e indelebile è stato quello materno, una parola mortificante di cui il suo corpo porterà per sempre le stimmate».

Il regista Fernando Muraca esamina, invece, gli effetti degli strumenti digitali, onnipresenti nella nostra quotidianità, sul nostro inconscio. Già il titolo, *L'inconscio potere delle immagini digitali*, è rivelatore della doppia vena che anima le argomentazioni di Muraca. Il saggio, infatti, è tanto un'indagine quanto un appassionato appello per una presa di coscienza articolato da alcune precise domande: «Da cosa è costituito il mondo percettivo in cui siamo immersi? Come sta cambiando il nostro immaginario e la cultura che ci circonda a causa delle immagini digitali? Come tutto questo agisce a livello inconscio su di noi?».

L'aggettivo 'inconscio' contenuto nel titolo può, dunque, essere letto in una duplice accezione, alla quale i nostri lettori sono ormai avvezzi, e che l'autore ripropone attraverso una sofisticata analisi dei media contemporanei. Da una parte, non siamo consapevoli di questo potere in quanto quasi nessun consumatore o utilizzatore si pone il problema dell'influsso dei media digitali «sulla conoscenza e sul modo di percepire la realtà che ci circonda». Dall'altra, questo potere è tale proprio perché agisce sull'inconscio.

Il testo di Grazia Ripepi, *Risvolti inconsci. Arte e psicoanalisi nell'opera di Hermann Hesse*, è una ricognizione di alcuni temi psicoanalitici che presta particolare attenzione al loro significato nei testi dello scrittore svizzero. Quest'indagine prende spunto dall'incontro tra Hesse e lo psicoanalista Josef Lang, allievo di Carl Gustav Jung, avvenuto durante la Prima Guerra Mondiale, che l'autrice considera come uno snodo importante per comprendere la successiva produzione dello scrittore.

Nel 1919, infatti, Hesse diede alle stampe il romanzo *Demian*, «il quale risente pienamente della sua adesione alle teorie psicoanalitiche» tanto da essere decisamente apprezzato dallo stesso Jung. Così, attraverso una presentazione di alcune importanti lettere del carteggio tra Hesse e Jung, l'autrice arriva a enucleare uno dei maggiori motivi d'interesse per questa disciplina, ovvero la funzione "psicoanalitica" dell'arte. Sarebbero stati gli artisti, prima di Freud, a scrutare «l'animo umano nel tentativo di conoscerlo e di sollevarlo dall'angoscia e dall'abisso».

Rosamaria Salvatore, ne *L'Inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza*, si cimenta con un tema delicato, che chiama in causa la capacità delle opere d'arte di fungere da testimoni d'eccezione dei cambiamenti interni alla società. Partendo da una tesi proposta recentemente da diversi autori, tra cui il filosofo sudcoreano Byung-Chul Han (cfr. Han, 2012), l'autrice investiga gli elementi che rivelano una trasformazione in seno alla nostra cultura nel senso d'una crescente messa in trasparenza dell'individuo contemporaneo, del suo vissuto e del suo pensiero. Tale

fenomeno, secondo Salvatore, appare come «la declinazione opposta dell'inconscio [...] All'opacità di quell'Io "straniero a casa propria" di Freud, a quel "plus di godere" tanto caro a Lacan, è antitetico l'imperativo categorico volto all'illusoria aspirazione a vedere tutto, senza scarti, senza sbavature, senza ombre, senza impurità».

Anche in questo testo il cinema occupa una posizione privilegiata: il riferimento a diverse pellicole, accostato alle note riflessioni di Michel Foucault sul panoptismo (cfr. Foucault, 1975), permette all'autrice di delineare un'opposizione sempre crescente tra ciò che Lacan ha chiamato lo *sguardo* e l'ideologia di una «visibilità generalizzata» oggi imperante.

La letteratura e l'opera di Jung ritornano, invece, nel saggio di Valentina Sirangelo, *Mito e alchimia.* Il gioco dello smeraldo *di Ioan Petru Culianu*. L'autrice si misura con un racconto breve (cfr. Culianu, 1986) dello scrittore rumeno, considerato come «l'erede spirituale» dell'antropologo Mircea Eliade, per valutarne l'influenza junghiana. Sirangelo mostra come «al di sotto del suo velo di narrazione fantastica, *Il gioco dello smeraldo* cela un Mito dell'alchimia rinnovato».

L'attenta ricostruzione degli elementi archetipici o alchemici, contenuti nel racconto, viene presentata in contrappunto con le teorie di Eliade e dello psicoanalista svizzero. La proposta di lettura sullo sfondo richiama il tema del sacro e del divino poiché, secondo l'autrice «non desta nessuno stupore che, verso la fine del secolo senza dèi *par excellence*, quelle stesse forme archetipiche, che un tempo trovarono piena espressione nel Mito alchemico, riemergano [...] e si manifestino [...] nell'opera letteraria di un cultore del Sacro quale è Culianu».

Chiude la sezione tematica il contributo intitolato *Inconscio, arte e utopia. Da Marcuse a Baudrillard* di Giovambattista Vaccaro. La forte venatura critica e politica di queste pagine emerge passando attraverso alcune fra le tappe fondamentali della riflessione novecentesca su arte e psicoanalisi, come dimostrano *Eros e Civiltà* di Hebert Marcuse, *L'Anti-Edipo* di Gilles Deleuze e Félix Guattari e i lavori di Jean Baudrillard (cfr. Marcuse, 1964; Deleuze, Guattari, 1972; Baudrillard, 1973, 1976, 1983). Questi testi sono presentanti come strumenti teorici utili per «fornire alla critica dell'ordine costituito nuovi e ulteriori strumenti» e, soprattutto, per «aprire nuove prospettive e possibilità di un [suo] superamento».

Le conclusioni di Vaccaro ribadiscono la necessità di riconoscere e affermare la carica utopica e rivoluzionaria di cui sono portatrici le opere d'arte. Secondo l'autore, infatti, al di là dell'accezione che diamo al termine inconscio l'arte appare come un baluardo della libertà poiché «mantiene il compito di difendere la libertà del

desiderio e di affermarla contro una realtà, e un principio di realtà [...] per fare di questa affermazione un progetto per una vita intesa come libero espletarsi del desiderio».

Il Direttore
Fabrizio Palombi

Bibliografia

Baudrillard, J. (1973), *Lo specchio della produzione*, tr. it., Multhipla, Milano 1979.

Id. (1976), *Lo scambio simbolico e la morte*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1979.

Id. (1983), *Le strategie fatali*, tr. it., SE, Milano 2007.

Benjamin, W. (1931), *Breve storia della fotografia*, tr. it., in Id. (2002), pp. 476-491.

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

Id. (2002), *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. 4, Einaudi, Torino.

Culianu, I. P. (1986), *La collezione di smeraldi. Racconti*, tr. it., Jaca Book, Milano 1989.

Deleuze, G., Guattari, F. (1972), *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it., Einaudi, Torino 1975.

Foucault, M. (1975), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, tr. it., Einaudi, Torino 1976.

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

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

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

Garroni, E. (1986), *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.

Han, B.-C. (2012), *La società della trasparenza*, tr. it., Nottetempo, Roma 2014.

Hesse, H. (1919), *Demian*, tr. it., Mondadori, Milano 2007.

Lacan, J. (1964), *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, tr. it., Einaudi, Torino 2003.

Id. (1975-1976), *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, tr. it., Astrolabio, Roma 2006.

Mannoni, O. (1969), *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, tr. it., Laterza, Bari 1972.

Marcuse, H. (1955), *Eros e civiltà*, tr. it., Einaudi, Torino 1964.

Palombi, F. (2007), *L'inconscio ottico. Note psicoanalitiche a margine di Benjamin*, in *Il cannocchiale*, n. 1, pp. 111-127.

3
L’inconscio estetico

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/029

L'inconscient esthétique: une interview à Jacques Rancière.

Fabrizio Palombi

Votre Inconscient esthétique, publié en français en 2001, a analysé le relation entre le «régime de pensée esthétique» et la psychanalyse. Est-ce que vous croyez que ces analyses sont toujours d'actualité?

Mon livre ne portait pas sur l'actualité de la psychanalyse mais sur les conditions de possibilité du mode d'interprétation freudien, sur la relation de l'inconscient freudien aux modèles de la pensée non consciente d'elle-même et de l'interprétation de cette pensée qui lui préexistent, notamment dans la théorie esthétique de l'idéalisme allemand et dans la littérature du XIX° siècle. Par-delà les questions d'"influences", il montrait que le régime esthétique de l'art impliquait une certaine idée de la pensée qui mettait en jeu doublement une idée de l'inconscient et une idée du mode de manifestation de cet inconscient. Il étudiait plus particulièrement dans ce cadre le paradigme littéraire de la parole muette sous ses deux aspects : la parole de ce qui ne parle pas – le modèle géologique de la parole inscrite à même les choses- et le mutisme – l'absence de sens – au coeur de la parole. Freud hérite en quelque sorte de deux dix-neuvièmes siècles: celui de Cuvier, le géologue qui fait parler les plis du terrain et les stries des pierres, et celui de Schopenhauer, le philosophe qui renvoie les illusions de la représentation au bruit sourd d'une volonté qui ne veut rien. Cela veut dire aussi le siècle de Balzac et de son interprétation d'une société à partir des murs des maisons, des meubles ou des habits et le siècle de cette littérature qui, de Flaubert à Ibsen, explore l'insignifiance des choses et la faillite des entreprises de la volonté. J'ai montré la position singulière de Freud entre un inconscient qui se présente comme un texte à déchiffrer et un inconscient qui se présente comme l'abîme du sens. D'une certaine façon on peut dire que Freud soumet le domaine obscur de la "volonté qui ne veut rien" aux règles de l'interprétation "géologique". Cela veut dire aussi qu'il a un rapport ambigu aux matériaux et aux formes d'interprétation que lui fournit le régime esthétique de l'art et de la pensée. D'un côté, il s'en empare pour faire valoir, contre les explications positivistes des physiologues, la réalité du domaine de l'inconscient. Mais, de l'autre, il veut les tenir à l'écart du non-sens nihiliste, faire valoir la rationalité profonde des "fantaisies" de l'inconscient et la possibilité d'un traitement médical qui guérisse en déchiffrant le sens du non-sens. Et pour cela, il tend à les ramener dans le cadre de la raison causale classique et des enchaînements narratifs propres à l'univers de la représentation,

quitte à rouvrir l'abîme avec les thèmes du malaise dans la civilisation et la pulsion de mort. Je crois que cette tension entre deux pôles – la recherche du sens et l'attirance vers le non-sens et la mort - a traversé l'histoire du freudisme et de ses interprétations, avec, peut-être, un glissement du désir transgressif symbolisé par Oedipe à la fidélité à l'ordre symbolique symbolisée par Antigone. Donc je pense que les questions que mon livre pose indirectement à la psychanalyse restent d'actualité.

Est-il pour vous possible que la théorie psychanalytique puisse survivre à un bouleversement éventuel de ce régime de pensée?

Il est clair que la pensée de l'inconscient est liée à ce régime de pensée. Maintenant la question est de savoir ce qu'on entend par "théorie psychanalytique". Je ne parle pas simplement de la multiplicité des écoles psychanalytiques et même de la multiplicité des écoles lacaniennes. Théorie analytique peut en soi-même désigner plusieurs choses: une théorie de la pratique de l'analyse stricto sensu; un usage des concepts analytiques comme méthode d'interprétation en général et notamment comme méthode d'interprétation des phénomènes de civilisation; et enfin une vision du monde. Je n'ai pas compétence pour parler du premier aspect mais il me semble qu'il a conquis une certaine autonomie par rapport à son terrain originel. Pour ce qui est des deux autres, il me semble que leurs nombreuses variantes se déploient toujours dans le cadre de ce régime de pensée.

Une bonne partie de vos études est consacrée à la politique. Quelle est la tâche "politique" de la psychanalyse aujourd'hui? Quels sont les auteurs ou les courants les plus intéressants à ce sujet?

Je n'ai pas de titre à dire comment la psychanalyse doit intervenir aujourd'hui dans le champ de la politique. J'observe seulement de loin certaines formes de son intervention. Elle a en général une certaine difficulté à aborder la spécificité de ce qu'est un sujet politique comme sujet collectif. Le recours de Freud à la psychologie des masses de Gustave Le Bon (1895) en est un témoignage. Même si la psychanalyse a pris ses distances par rapport à cette psychologie, ses interventions passent souvent par une sorte de diagnostic global sur le destin des civilisations modernes qui se révèlent souvent problématiques dans leurs implications. Je pense par exemple à la notion de désymbolisation qui présente une consonance un peu suspecte avec la critique réactionnaire et superficielle du monde moderne comme monde "démocratique" marqué par l'individualisme de masse, l'équivalence marchande et l'érosion des symboles et des valeurs de la vie collective. Cela nous a valu les analyses du 11 septembre et des formes du terrorisme religieux comme choc en retour de la perte du symbolique. Mais évidemment le problème se repose quand il s'agit de

penser les formes de subjectivité à l'oeuvre dans la montée de ce terrorisme. Et la psychanalyse est là encore souvent en balance: les actes des jeunes "radicalisés" sont-ils le fait des archaïsmes de la personnalité autoritaire ou des symptômes du désarroi des jeunes musulmans devant le monde désymbolisé? Dans un débat à la radio à propos des problèmes de la laïcité le chef d'une école lacanienne m'a expliqué qu'il fallait changer le "mode de jouir" des musulmans. Est-ce vraiment la tâche de la psychanalyse? Est-ce que ces débats ne témoignent pas de l'écart entre l'extension de sa capacité de poser des diagnostics sur les maladies des civilisations et les limites de sa capacité d'y porter remède? La tendance à penser la politique dans des catégories médicales à partir d'une sorte de pathologie des civilisations est certes très présente aujourd'hui. Mais justement il me semble que la psychanalyse est plus utile quand elle délie les problèmes de la subjectivation de cette tendance "médicale". En tout cas, j'ai toujours pensé, pour ma part, que la politique seule pouvait remédier aux troubles de la subjectivation du collectif.

L'inconscient esthétique *définit le monde de l'art et de la littérature comme «domaine privilégié d'effectivité» de l'inconscient. Est-ce que vous croyez que «la fable contrastée du cinema» (ainsi définie dans votre livre* La fable cinématographique*, 2001) a un rôle particulier par rapport aux autres arts, à ce sujet?*

Le cas du cinéma est particulier à un double titre. Tout d'abord, en sa qualité d'art de la reproduction mécanique, il est apparu comme une sorte de réalisation de la pensée de l'art comme union d'un processus conscient et d'un processus inconscient définie au temps de l'idéalisme allemand. Il a été célébré dans la pensée avant-gardiste comme un art anti-représentatif, un art de la pensée directement écrite dans le langage sensible du mouvement et de la lumière. Or il a largement opéré un retour en arrière par rapport à cette attente. La littérature du XIX siècle avait en quelque sorte préparé la découverte freudienne de l'inconscient en explorant les formes de la parole muette. Elle avait pour cela brisé la ligne classique des enchaînements causaux du récit. Le cinéma est en fait revenu sur cette révolution. L'union du personnel et de l'impersonnel que la littérature avait tissée par le travail de l'écriture n'était plus à faire pour lui, elle était donnée au départ par son appareil technique. Il a alors restauré les caractères, les intrigues et les genres détruits ou bouleversés par les révolutions littéraires et picturales. Cela a aussi affecté son rapport à la découverte freudienne. Il est venu après la théorie de l'inconscient. Cela veut dire qu'elle a également été pour lui un donné, une forme de causalité intégrable dans un schéma narratif. Cela a donné à une certaine époque ces intrigues "psychanalytiques" qui se sont en fait moulées dans un schéma narratif traditionnel: celui du personnage dont le comportement étrange s'explique par un secret plus ou moins enterré dans son passé et dont il doit se délivrer. La scène obligée du souvenir revécu n'est pas le

domaine où les cinéastes se sont montrés le plus à l'aise. Pensons par exemple aux difficultés de Lang (*Secret beyond the door,* 1947) ou d'Hitchcock (*Spellbound*, 1945 ou *Marnie*, 1964). Le cinéma n'est pas très fort pour la révélation des secrets. Un plan y a toujours du mal à jouer le rôle d'"explication" pour un autre plan. Il est toujours plus à l'aise lorsqu'il laisse les corps des personnages porter le poids de l'"inexpliqué, suivre une fascination dont la raison leur échappe et échappe au spectateur qui n'en a pas besoin. Je pense ici à la folle fascination charnelle qui entraîne une jeune vierge pudique à la suite d'un vagabond dans *Au fond des bois* (2010) du très lacanien Benoît Jacquot.

Freud a parfois reconnu l'importance de certains de ses prédécesseurs, notamment de Schopenhauer, que vous cité dans votre livre. Quels sont les traits caractéristiques de l'inconscient préfreudien?

Encore une fois, ce n'est pas une simple question de prédécesseurs. Il y a de fait "de l'inconscient" avant Freud. Il existe sous une double forme. Il y a, d'une part, ce qu'on pourrait appeler un inconscient des choses. Celles-ci parlent dans un langage muet. Les murs , les meubles, les habits chez Balzac résument l'histoire d'une famille ou anticipent le destin d'un personnage. La disposition d'un paysage chez Michelet résume une histoire, etc. Il faut seulement savoir les déchiffrer. Et il y a l'inconscient comme pathologie propre à l'agir humain, ignorance chez les individus de ce qui les fait agir. C'est ce que résume la théorie schopenhauerienne de la volonté comme ce fond obscur qui fait agir les êtres, une volonté qui ne poursuit aucun but et ne se hâte en définitive que vers sa propre destruction, vers le retour à l'inorganique. C'est aussi cette pathologie que traduit la littérature du XIX° siècle depuis Balzac et sa "peau de chagrin" symbole du caractère autodestructeur de la volonté jusqu'à Ibsen et ses personnages victimes de l'hérédité ou acharnés à leur autodestruction. Cet inconscient-là ne se prête à aucun déchiffrement. Il est en définitive le pur non-sens de la vie et c'est la catastrophe qui en manifeste la puissance. Le propre de Freud est sans doute la façon dont il a noué positivement les deux inconscients en faisant de la maladie de celui qui ignore ce qui le fait agir l'effet d'une cause assignable, inscrite quelque part dans ce langage chiffré qui était , avant lui, celui de l'inconscient des choses. Il est dans la façon dont il a réuni une pensée de la maladie et une pensée du déchiffrement en faisant du déchiffrement une cure.

En suivant l'enseignement foucaultien, vous définissez le régime de pensée de la période classique comme "représentatif". L'Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari (1972) reproche en revanche à la psychanalyse freudienne d'être une discipline représentative et à certains égards réactionnaire. Que pensez-vous de cette critique à la psychanalyse? Quel est le rapport entre la représentation et la philosophie (ou le

monde) d'aujourd'hui?

Ma pensée des régimes d'identification de l'art s'inspire certainement de la notion foucaultienne d'épistémè. En revanche l'analyse du régime représentatif de l'art chez moi ne vient pas de Foucault et de son analyse de l'ordre classique. Ce qui intéresse Foucault, lorsqu'il regarde *Les Ménines,* c'est la façon dont le thème de la représentation vient organiser l'univers visible et pensable autour du sujet. Et c'est cette centration qui est mise en cause dans la critique philosophique de la représentation qu'on peut trouver chez Deleuze et Guattari. Pour moi, ce qui m'intéresse dans un tableau ou une fiction, ce sont les catégories qui permettent de l'inclure dans un régime de pensée de l'art ou de l'image. *Représentation* pour moi traduit *mimesis*. La mimesis, depuis Aristote, est une structure de rationalité qui identifie la production mimétique comme un "arrangement d'actions". Cet arrangement d'actions suppose lui-même un jeu déterminé de rapports entre la parole, le visible, le savoir et l'action. La parole y fait voir, mais en tenant le visible à distance et elle fait acte mais à condition de ne pas en dire trop. C'est ce que j'ai rappelé au début de mon livre en montrant pourquoi l'histoire d'Oedipe est devenue pour Corneille et Voltaire une histoire impossible à mettre telle quelle sur la scène. Il y a trop de visible avec ces yeux crevés, il y a trop de choses dites avec ces oracles et ce devin dont le refus même de parler indique au lecteur la vérité sur le secret. C'est pourquoi la rupture esthétique avec l'ordre représentatif était nécessaire pour rendre à Oedipe ce caractère de malade, de fou du savoir que l'ordre représentatif ne pouvait intégrer. Mais il s'agit là de "représentation" au sens précis d'un régime de pensée de l'art, pas au sens d'image de la pensée. C'est à ce niveau d'une image de la pensée, centrée autour d'un sujet, que se situe le caractère "représentatif" reproché à la psychanalyse par Deleuze et Guattari. La critique de la "représentation " était un thème obsédant dans les années 1970 qui permettait de ramener tout à un même péché originel: en psychanalyse comme en art, en politique et en histoire, tout le mal venait de la centralité du sujet et de son rapport à soi qui se traduisait notamment dans le privilège freudien du roman familial. Nous avons pris nos distances par rapport à cette vision simplificatrice. Reste le noyau dur de ce que Deleuze et Guattari reprochaient au fond à la psychanalyse: sa façon normalisatrice de traiter les phénomènes dynamiques de l'inconscient dans les termes d'un partage entre une pensée malade et une pensée qui guérit parce qu'elle sait ce dont l'autre est malade. Bien sûr, beaucoup de psychanalystes refusent cette vision de la théorie et de la pratique psychanalytiques. Mais cela renvoie à la tension originelle de la psychanalyse qui est elle-même liée à la façon dont elle s'est construite au point de rencontre de deux inconscients.

Quels sont les points forts et les points faibles des interprétations psychanalytiques

de l'art et de l'esthétique en général?

Il me semble que les interprétations psychanalytiques ont toujours oscillé entre les deux pôles où la pensée psychanalytique s'est déployée, comme traitement des maladies des individus et comme système interprétatif global. Freud a donné le modèle d'une interprétation clinique parfois poussée à l'absurde lorsqu'il rétablit la "véritable" étiologie des troubles présentés par un personnage de fiction. Ce modèle biographique n'est plus guère en honneur de nos jours. En revanche les catégories générales de l'interprétation de la vie subjective sont massivement employées et ont tendu à une autre forme d'écrasement de la singularité des oeuvres. Je pense à la façon dont certaines catégories freudiennes comme *l'Unheimlich* (Freud, 1919) et les catégories lacaniennes (pulsion scopique, objet a, Grand Autre) ont envahi notamment la pensée du cinéma en prenant la suite des catégories marxistes. L'exemple suprême a été donné par le livre coordonné par Slavoj Žižek *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock* (2010). Tout objet, tout geste, toute relation y est immédiatement assimilé à l'un des grands concepts lacaniens. Bien sûr, c'est Lacan qu'il s'agit d'illustrer par les situations hitchcockiennes et non l'inverse. Mais cela suppose malgré tout que l'univers des formes narratives et visuelles puisse être entièrement assimilé à une cartographie des concepts de la théorie analytique. Pourtant il semblerait que la pratique de la cure et de l'écoute analytique doivent conduire à une attention fine à l'hétérogénéité des éléments dont se compose une histoire, à l'encontre des logiques narratives traditionnelles. Mais la théorie analytique est devenue un formidable appareil interprétatif qui tend à absorber par avance toutes les irrégularités. Pour prendre celles-ci en compte la psychanalyse doit alors travailler contre elle-même, contre sa propre puissance interprétative.

Quels artistes témoignent de la thèse exposée dans votre texte sur l'"ancrage" de la psychanalyse à ce régime de pensée esthétique de l'art ? Nous sommes personnellement intéressés au surréalisme qui s'est beaucoup inspiré de la théorie freudienne.

Ici encore je pense nécessaire de marquer l'inversion qui se produit avec la formulation et la réception de la pensée freudienne. L'interprétation freudienne est ancrée dans un univers littéraire partagé entre l'herméneutique de la parole muette et les pathologies de l'action. Mais sa formulation permet de produire un tout autre type de narration. Quand les surréalistes s'en emparent, le terrain de l'inconscient n'est plus celui des pathologies de la volonté mais, au contraire, celui des réalisations du désir. Le désir devient la réalité profonde propre à subvertir les normes de la vie sociale en même temps que celles de la tradition représentative. Mais on sait que les

formes d'expression directes du désir ainsi conçu restent limitées et que les surréalistes ont dû y suppléer en inventant des formes spécifiques censées correspondre à cette irruption de l'inconscient sur la scène de la pensée consciente et de l'expérience ordinaire : usage des symboles du désir, présence de l'insolite, juxtaposition des incompatibles, etc. Un film comme *L'Age d'or* de Buñuel (1930) en présente une assez bonne encyclopédie. Mais il a quand même besoin d'une musique venue des temps de l'inconscient "préfreudien", le thème d'amour et de mort de *Tristan et Isolde*, pour porter le mélange à incandescence. D'une certaine façon l'absolu schopenhauerien d'une pulsion amoureuse identique à une pulsion d'autodestruction est nécessaire pour porter au delà d'elle -même l'expression ludique du désir en liberté. Une autre forme significative de combinaison des inconscients est offerte par l'insolite des promenades urbaines de Breton (*Nadja*, 1928) ou d'Aragon (*Le Paysan de Paris*, 1926). Aragon l'explicite au tout début du *Paysan de Paris*: la bizarrerie dans le décor urbain, c'est l'équivalent du lapsus qui révèle les pensées insues d'un individu. Les enseignes insolites, les boutiques désuètes du Passage de l'Opéra ou les grottes du jardin des Buttes Chaumont deviennent ainsi des réalisations du désir inscrites dans le paysage des choses et les éléments d'une mythologie nouvelle. Breton et Aragon, en somme, opèrent leur propre combinaison des inconscients : ils retrouvent la poétique de l'inconscient des choses que Balzac, au siècle précédent, illustrait notamment par le bric-à-brac d'un antiquaire (*La Peau de chagrin*, 1831) ou les boutiques misérables des Galeries de Bois (*Illusions perdues*, 1837-1843) et ils font de cet inconscient urbain la réalisation des désirs qui sommeillent au fond des individus. On sait comment, à partir de là, Walter Benjamin a identifié les passages parisiens aux labyrinthes de l'inconscient où dorment les promesses du futur. En somme la concrétisation d'une poétique ou d'une esthétique freudienne nécessite que les artistes combinent les éléments qu'ils empruntent - plus ou moins fidèlement - à Freud avec telle ou telle forme de l'inconscient esthétique pré-freudien.

Dans un passage remarquable de votre livre, vous dites à peu près qu'on pourrait parler de psychanalyse lorsque la philosophie et la médecine se remettent toutes les deux en cause pour faire de la pensée une affaire de maladie et de la maladie une affaire de pensée. A vos yeux, l'art et l'esthétique sont-ils des instruments utiles pour étudier la maladie?

Je ne me situais pas dans la perspective spécifique d'une pensée de la maladie. Mais j'ai noté cette conjonction caractéristique du milieu où naît la psychanalyse: il y a, d'un côté, le développement de théories de la pensée comme maladie, depuis la théorie schopenhauerienne de la volonté jusqu'aux thèmes de la dégénerescence et de la proximité entre génie et folie au temps de Lombroso et de Nordau. Il y a, de

l'autre, la décision freudienne de prendre le contrepied de la tendance scientiste et mécaniste en assignant un certain nombre de troubles physiologiques à l'action d'une forme de pensée. Cela dit, il me semble que, si l'art et l'esthétique peuvent fournir des instruments utiles de ce point de vue, c'est dans la mesure où ils permettent de prendre une autre vue de la maladie en présentant sous une figure différente les combinaisons qui, dans la perspective médicale, sont traités comme symptômes appelant un diagnostic clinique. D'une certaine façon, ils dépathologisent la maladie, ils en font une combinatoire de traits d'expression qui entre dans un univers plus large que celui des catégories cliniques. Je pense par exemple à l'écriture de Virginia Woolf qui se tient dans la proximité la plus grande entre les arrangements construits de l'art et les manifestations de la schizophrénie. Cela n'a pas beaucoup d'intérêt d'étudier cette proximité comme la manifestation de sa maladie. En revanche cela a de l'intérêt de voir comment l'écriture y déplace les éléments qui entrent dans le tableau de la maladie, les inscrivent sur une carte bien plus vaste et bien plus détaillée des formes d'expression et les font vivre ainsi au rythme de ce que Deleuze et Guattari appellent la "grande santé".

Dans les dernières pages de votre livre, vous faites allusion à l'approche d'un «freudisme plus radical» dans l'interprétation esthétique (comme celui de Lyotard), par rapport au biographisme de Freud. Pourriez-vous indiquer des auteurs ou des études contemporaines qui vont dans ce sens ?

Je ne suis pas du tout spécialiste des usages du freudisme dans l'interprétation esthétique. J'avais effectivement pointé, avec la figure de Lyotard, un déplacement assez radical. L'opposition que fait Lyotard entre le figural et le figuratif résume assez bien la démarche de ceux qui ont voulu écarter l'analyse des productions artistiques du "biographisme" freudien. Cela est passé, chez lui comme chez d'autres, par un choix parallèle à l'égard des paradigmes en histoire de l'art. Cela supposait en effet un écart avec la méthode de Panofski fondée sur la rigoureuse identification du sujet d'une oeuvre, la préférence donnée à une histoire des formes à la manière de Wölfflin ou à celle des modes expressifs à la manière de Worringer. Cela entretenait en même temps chez lui un déplacement vers la face "sombre" du freudisme : les thèmes de l'inquiétante étrangeté, de l'irreprésentable, du malaise dans la civilisation et de la pulsion de mort. C'est un déplacement d'un autre type que l'on trouve aujourd'hui chez Georges Didi-Huberman. La pensée freudienne de l'inconscient y est nouée à un autre mode d'interprétation de l'art, celui des *formules de pathos* d'Aby Warburg. Les formes de l'art deviennent des traces et des réarrangements de traces de gestes plus anciens, de gestes immémoriaux. Il en résulte une tension entre deux lectures; d'un côté, la singularité des oeuvres est celle de symptômes qui renvoie les formes de l'art à des processus anthropologiques oubliés et, en dernière instance,

à des affaires de filiation et de mort. D'un autre côté, l'accent est mis sur la dynamique même des gestes plus ou moins immémoriaux qui sont transmis, réinventés et réarrangés par des montages nouveaux. L'alliance entre Freud et Aby Warburg se noue alors autour d'une vision benjaminienne où les formes ensevelies du passé sont dotées d'un potentiel utopique d'avenir.

Bibliografia

Aragon, L. (1926), *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris.

Balzac, H. (1831), *La peau de chagrin*, Larousse, Paris 2011.

Id. (1837-1843), *Illusions perdues*, Gallimard, Paris 1972.

Breton, A. (1928), *Nadja*, Gallimard, Paris.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, Paris.

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

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

Le Bon, G. (1895), *Psychologie des Foules*, Presses Universitaires de France, Paris 1988.

Rancière, J. (2001a), *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris.

Id. (2001b), *L'incoscient esthétique*, Galilée, Paris.

Žižek, S. (2010), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Capricci, Nantes.

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/030

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

Chiara Agagiù

Od Kapitala do Kapitala (Dal *Capitale* alla Capitale) è il titolo della grande mostra dedicata alle avanguardie artistiche che hanno animato l'ultima decade jugoslava e, in particolare, la capitale slovena. Organizzata nel 2014 presso la Moderna Galerija di Lubiana, la mostra ha presentato come movimento di spicco del decennio pre-indipendente il *Neue Slowenische Kunst* (*Nuova Arte Slovena*), il controverso collettivo nato in seno all'ambiente contro-culturale lubianese nel cuore degli anni Ottanta. Ponendosi in opposizione ai dettami del regime socialista (che in Slovenia volgeva, prima degli altri federati, verso il declino) il NSK rappresenta per alcuni critici l'ultima avanguardia del Novecento, definita una "retroguardia" per la costante rilettura e reinterpretazione dei simboli del passato totalitario (Cfr. Monroe, 2005). Costituito principalmente da tre compagini (i *Laibach*, band musicale; gli *IRWIN*, gruppo di *visual artists*; *Scipion Nasice Sisters*, teatro sperimentale), il collettivo ferveva di intrinseci significati politici in ogni sua azione performativa: proprio nel momento della critica al regime, anche la nuova formazione nazionale e l'inclusione europea risultavano problematiche, tanto da portare il gruppo all'idea moriana di fondare uno "Stato Autonomo" (con tanto di passaporto da rilasciare ai 'cittadini' aderenti). La scelta del nominare in lingua tedesca, a partire dal nome dato al movimento stesso, è significativa: un modo per ricordare e criticare il passato d'occupazione, anche attraverso il riutilizzo critico e la commistione delle simbologie adottate dai sistemi totalitari. Si tratta probabilmente di un'operazione dalla lettura non immediata, ma di una critica tellurica e corrosiva, non di rado tacciata di nazi-fascismo dalle letture pretestuose. C'è da notare che negli anni in questione l'accusa di apologia del fascismo veniva agilmente elargita: la stessa denuncia fu infatti inoltrata tanto al movimento punk, terreno dal quale sboccia il NSK, quanto al comitato editoriale della rivista *Problemi*, di cui facevano allora parte Slavoj Žižek e Mladen Dolar.

Tra subcultura punk, avanguardie artistiche e i filosofi oggi internazionalmente noti la connessione non è data esclusivamente dalla condivisione di una denuncia fittizia: si può infatti affermare che i rapporti tra intellettuali, musicisti e artisti fossero saldi, che tutti fossero partecipi di un difficile presente, e tesi verso un futuro di profondo rinnovamento.

È proprio al volgere degli anni Settanta, anni in cui si organizzava il movimento di controcultura, che a Lubiana operava una *troika* di intellettuali capeggiata dal *punk philosopher* Slavoj Žižek, insieme all'indefesso amico e collega Mladen Dolar e all'(allora) allieva Alenka Zupančič. L'ambiente accademico lubianese si trovava stretto nelle maglie ideologiche del marxismo, tanto sul versante filosofico-letterario ma, anche, su quello storiografico (cfr. Agagiù, 2016, p. 234). Esattamente come l'*entourage* degli storici si apriva gradatamente al confronto con la storiografia francese degli *Annales* e agli studi sociali, anche i filosofi guardavano alla filosofia francese e, precisamente, allo Strutturalismo, dove incontrarono proprio Lacan e il suo esegeta Jacques-Alain Miller (oltre a Derrida, Althusser, Foucault, Kristeva). I viaggi dei membri di quella che diventerà la *Scuola Psicanalitica di Lubiana*, insieme all'inarrestabile flusso delle traduzioni che ne seguì, diventarono il sostegno intellettuale alla lotta che il movimento giovanile di controcultura portava avanti. Secondo l'interpretazione di Irwin e Motoh, la Scuola Psicanalitica lubianese ha giocato un ruolo centrale nelle battaglie politiche e socioculturali, a livello dunque pratico e non soltanto teoretico (cfr. Irwin, Motoh, 2014).

Rievocando il concetto di *punk* più volte accostato alla personalità del capogruppo della *troika* slovena (cfr. Pesare, 2015), vale la pena ritornare alla denuncia di apologia del fascismo mossa tra il 1981 e il 1983 ai collaboratori della Scuola Psicanalitica. Il già citato numero punk di *Problemi* spaziava dai Pankrti ai Sex Pistols, dedicando un ampio spazio alle vignette, agli esperimenti grafici, alle fotografie, ai testi stessi dei gruppi emergenti. Igor Vidmar, leader riconosciuto del movimento punk jugoslavo (che egli suole far coincidere con la nascita del gruppo Pankrti, nel 1977) in un'intervista tiene a sottolineare la peculiarità della situazione lubianese, a suo parere svincolata dall'influenza britannica:

> Non si tratta di un'imitazione o di un fenomeno di moda, ma piuttosto di una produzione autonoma nei contenuti e nelle forme che per coincidenza storica e anche per ispirazione si è voluta chiamare punk [...] Tutte queste cose, insieme, hanno un contenuto che si può dire politico [...] La critica che esprimono non è costruttiva ma è più legata ad una angoscia radicale, in senso psicologico ma della propria identità nella società, che se usa termini politici lo fa perché ideologia e politica determinano l'individuo con la televisione, la radio, la scuola... (Trevisan, 1983, pp. 100-101).

L'attenzione dedicata ai movimenti punk dal comitato editoriale di *Problemi,* con il rifiuto della censura, suscitò un'immediata polemica. Il movimento era negativamente giudicato tanto dalla destra, quanto dalla sinistra slovene: da un lato, veniva tacciato di essere anti-culturale; dall'altro, venivano mosse le summenzionate accuse di apologia del fascismo. Il movimento punk in Slovenia funzionava però, secondo l'interpretazione di Močnik, come un gruppo di opposizione che si

avvicinava, anche se in modo più radicale, alle lotte dei pacifisti e delle femministe condotte nel medesimo periodo storico, tutte figlie del Sessantotto praghese (cfr. Močnik, 1992). I movimenti giovanili di controcultura muovevano i primi passi proprio all'interno dei gruppi punk i quali, a loro volta, evolveranno nella nascita prima del gruppo FV 112/15, poi del NSK. Il gruppo FV si interessava fondamentalmente di teatro sperimentale e, tra gli anni Sessanta e Settanta, contribuì alla diffusione della musica punk e new-wave nei locali della capitale slovena, e ciò a scapito della musica rock. Oltre alle trasformazioni in campo musicale, il gruppo FV portava ampie trasformazioni nel 'costume' lubianese, e ciò grazie all'organizzazione di feste esplicitamente indirizzate alla popolazione gay e all'introduzione di temi esplicitamente carichi di richiami sessuali nell'arte contemporanea (cfr. Gržinic, 1993, pp. 5-16). Tutti, indistintamente, finirono sotto i riflettori degli organi di controllo: la 'deriva pornografica' del gruppo FV; la controversa poetica del NSK; il temuto anarchismo dei punk; l'allontanamento dalla metodologia marxista degli intellettuali. A proposito di quest'ultimo aspetto, c'è da ricordare che sia Dolar che Žižek fossero già coinvolti nel dibattito tra marxisti 'dogmatici' e 'non-dogmatici' proprio a partire dalla discussione della tesi di dottorato dell'ultimo, e ciò nonostante entrambi si professassero marxisti. Il marxismo della Scuola Psicanalitica non era però ortodosso soprattutto a livello metodologico e le riflessioni, i dibattiti, le prese di posizione del gruppo si alternavano sulle riviste culturali lubianesi, luoghi in cui si sviluppava un'ermeneutica psicanalitica originale, dove Lacan era visto nei termini di un assalto filosofico al sistema politico e sociale. Ben prima, dunque, della pubblicazione di *The sublime object of Ideology,* testo che rende il capostipite della Scuola noto presso un vasto pubblico, Žižek inizia a professarsi un lacaniano "ortodosso" impegnato, principalmente «to instigate a *new wave* of of Lacanian paranoia [...] and start to discern Lacan themes everywhere, from politics to trash culture» (Žižek, 2006, p. 3).

La psicanalisi lacaniana, in quegli anni, è intesa dalla Scuola come ritorno a Freud nei termini della lotta all'idealismo e al narcisismo, non solo a livello individuale ma, soprattutto, nello spettro collettivo. L'opera lacaniana è adoperata, dunque, per l'abbattimento delle strutture immaginarie e simboliche della società, ovvero dove vive e si struttura l'inconscio. Nel 1989 Dolar paragona l'inconscio proprio all'eterogenea, irriducibile, pulsionale compagine jugoslava, «luogo di oggetti perduti e occasioni mancate, pieno di segreti di sessualità e morte» (cfr. Dolar, 1982, p. 87): con il costante intervento nel dibattito pubblico, la Scuola lacaniana di Lubiana manifesta, dunque, un'apertura di ricerca, una versatilità mediatica e un'interdisciplinarità tali da inserirsi a pieno titolo nell'attivismo socio-politico, come d'altronde dimostra il solido sostegno intellettuale dato alle avanguardie artistiche e musicali che hanno animato la fervente capitale slovena nel suo decennio pre-indipendente.

Bibliografia

Agagiù, C. (2016), *"Nel giardino del vicino". Alcune considerazioni intorno alla storiografia sull'occupazione italiana in Slovenia (1941-1943)*, in *Eunomia*, V, 1, pp. 221-252.

Badovinac, Z., Čufer, E., Gardner, E. (2015) (a cura di), *NSK. From Kapital to Capital. An event of the final decade of Yugoslavia*, Moderna Galerija, MIT Press, Ljubljana.

Cristante, S., Di Cerbo, A., Spinucci, G. (a cura di) (1983), *La rivolta dello stile. Tendenze e segnali delle subculture giovanili del pianeta Terra*, Franco Angeli, Roma.

Dolar, M. (1982), *Fascism through Psychoanalysis*, in Badovinac, Čufer, Gardner (a cura di) (2015), pp. 50-65.

Gržinic, M. (1993), *Neue Slowenische Kunst (NSK): The Art Groups Laibach, Irwin, and Noordung Cosmokinetical Theater Kabinet – New Strategies in the Nineties*, in *Slovene Studies*, XV, 1/2, pp. 5-16.

Irwin, J., Motoh, H. (2014), *Žižek and his contemporaries. On the emergence of the Slovenian Lacan*, Bloomsbury, London-New York.

Močnik, R. (1992), *How we were fighting for the victory of reason and what happened when we made it: a non-veteran reflection*, in *NSK Embassy Moscow*, 3.6.1992, pp. 79-94.

Monroe, A. (2005), *Interrogation machine: Laibach and NSK*, MIT Press, Cambridge.

Pesare, M. (2015), *Il punk dell'ideologia. Iconografia pop di Slavoj Žižek*, in *H-ermes*, IV, 1, pp. 313-322.

Trevisan, L. (1983), *Jugo Wave*, in Cristante, S., Di Cerbo, A., Spinucci, G. (1983) (a cura di), pp. 100-101.

Žižek, S. (1981), *Editoriale*, in *Problemi*, XIX, 205/206, p. 2.

Id. (1993), *Why are Laibach and the Neue Slowenische Kunst not fascist?*, in *M'ars*, V, 3/4, pp. 3-4.

Id. (2006), *Introduction: Lacan with (x),* in Id. (a cura di), (2006), p. 3.

Id. (a cura di) (2006), *Lacan: The Silent Partners*, Verso, London.

Abstract

"The Unconscious is structured as Yugoslavia": notes on philosophical, artistic and political intersections in Slovenia before independence.

The research attention on the Ljubljana School of Psychoanalysis and on the Slovene avant-gardes starts in the Nineties, but to be well understood it is necessary to look at

their historical background. The philosophical research is there inextricably mixed with the counter-culture movements, and each event needs to be seen in the wider socio-political background of those difficult years. The critical re-reading of Jacques Lacan works and the originality of counter-culture movements are deeply connected, so the emergence of the "Slovenian Lacan" represents well the interconnection between socio-political praxis and theoretical research.

Keywords: Yugo Punk, Jacques Lacan, Psychoanalytic School of Ljubljana, Neue Slowenische Kunst, Slavoj Žižek

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/031

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 *Tacons 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 che 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 formatrici 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, *Laberinto 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 madrilena, 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 famigliare, 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 reale[3].

---

[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 Martinez (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 mondo[4]». 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 lava[5]. 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 reale[6].

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 finisca 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 «accrescono 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. Lungi 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 soggettività[7]. 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 rimosso[8] – 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 scimmiottare 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 preconsci 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

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/032

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 evidenzi 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 cucchiaio, 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.[1]

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*:

[1] *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.[2]

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

[2] *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 *Sì, 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), *Sì, 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, Benjiamin 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: Benjiamin, Freud, optical, unconscious, cinema

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/033

Il cinema parla la lingua del corpo.

Chiara Mangiarotti

Walter Benjamin ha impiegato per la prima volta l'espressione: "inconscio ottico" nella sua *Piccola storia della fotografia* del 1931:

> 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 nella frazione di secondo in cui "si allunga il passo". La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio istintivo (Benjamin, 1931, p. 62).

La fotografia permette allo spettatore di cogliere dettagli dei movimenti che sarebbero impossibili percepire all'occhio nudo. Benjamin chiama questa rivelazione "inconscio ottico", attraverso un parallelo istituito tra l'occhio dell'apparecchio fotografico e la psicoanalisi. L'autore riprende quest'idea in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, questa volta applicandola al cinema:

> 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 solo grazie ad essa, come dell'inconscio istintivo grazie alla psicoanalisi (Benjamin, 1936, p. 42).

Per l'autore, lo strumento fotografico e quello cinematografico ci permettono di ampliare il campo della visione. In questo Benjamin si avvicina a Freud che nel *Disagio della civiltà* paragona l'uomo a un «dio protesi», che ha allargato il suo potere proprio grazie agli «organi accessori» di cui si serve (Freud, 1929, p. 582). É evidente tuttavia che il mondo su cui i dispositivi tecnici estendono il campo di azione umano non possiede un inconscio. Chi lo possiede è l'occhio dell'uomo dietro all'obiettivo che con l'impiego di questi strumenti riesce a rendere visibile l'invisibile. Proprio in questo senso Rosalind Krauss riprende l'espressione di Benjamin quando afferma:

> Se è possibile dire che [l'inconscio ottico]si presenta come isolato nel campo del visivo, è perché così l'ha voluto un gruppo disparato di artisti che l'hanno "costruito" come proiezione dell'idea che la visione umana è ben lungi dal padroneggiare tutto ciò che abbraccia con lo sguardo, poiché è in conflitto con

l'interno dell'organismo che essa abita (Krauss, 1993, p. 183).

Gli artisti che Krauss cita nel suo libro, principalmente Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Pablo Picasso, Jakson Pollock, hanno indicato che non tutto è riducibile al campo della visione ma c'è un altro territorio, quello delle pulsioni che abitano i loro corpi. Ce lo hanno mostrato con le loro opere attraverso le quali l'inconscio si rivela otticamente e si definisce come qualcosa che allarga il campo del sapere.

L'espressione "inconscio ottico" rimanda anche allo schema dell'apparato psichico, detto appunto ottico, riportato da Freud nell'*Interpretazione dei sogni* (Freud, 1899, p. 491) e abbozzato nella lettera a Fliess del 6 dicembre 1896 (Freud, 1887-1904, p. 237). L'apparato ha una direzione da sinistra a destra, dal sistema della Percezione al sistema della Coscienza. Tra i due sistemi ci sono le trascrizioni successive di tracce mnestiche che formano il sistema inconscio e preconscio. Rileggendo lo schema di Freud con gli strumenti delle neuroscienze, François Ansermet e Pierre Magistretti hanno dimostrato che il legame tra le tracce primarie della percezione e le tracce inconsce si perde nel corso del processo di registrazione, di trascrizione e di associazione. L'inconscio è costituito perciò da un sistema di tracce mnestiche riorganizzate, che non riflettono l'esperienza della realtà percettiva iniziale da cui sono state generate ed è privo di una localizzazione precisa nelle strutture cerebrali. La realtà interna è unica per ognuno ma non è situabile: il soggetto dell'inconscio si configura propriamente nel cervello come un buco (Ansermet, Magistretti, 2004; cfr. cap. 5. e 14).

Analizzando i termini "inconscio ottico" sono emerse due diverse specificità che lo caratterizzano: l'inconscio come estensione di sapere e l'inconscio come buco. Con questi stessi paradigmi, del sapere e del buco, Jacques Lacan nell'ultima parte del suo insegnamento, in particolare nel Seminario XXIII, *Il Sinthomo*, affronta la questione dell'inconscio.

Lacan sottolinea la novità di partire da un sapere per definire l'inconscio quando afferma che «la vecchia nozione di inconscio, dell'*Unerkannte*, si basava proprio sulla nostra ignoranza di quel che avviene nel corpo. L'inconscio di Freud consiste nel rapporto tra un corpo che ci è estraneo e qualcosa che fa cerchio, o retta infinita, e che è l'inconscio» (Lacan, 1975-1976, p. 145). A proposito di questa figura sostantivata dell'*Unerkannte*, dello sconosciuto, dell'incognito, Freud nota la persistenza, anche nei sogni meglio interpretati, di un punto oscuro, il famoso *Nabel des Traumes*, in cui esso si ricollega al non riconosciuto. Lacan identifica l'*Unerkannte*, che traduce con «non riconosciuto», all'*Urverdrängt*, il rimosso originario, vuoto nel dicibile paragonabile al buco nella pulsione. Quello che gli preme è di sottolineare, anziché la relazione con lo sconosciuto, è l'aspetto del buco, luogo del reale del godimento. La via del nuovo inconscio è quella del rapporto del corpo con questo buco. Dalla parte del corpo c'è l'ignoranza, mentre il sapere è dalla

parte dell'inconscio, rappresentato come una retta che riassume la consistenza del simbolico e dell'immaginario e che ha intorno a sé il buco (cfr. Laurent, 2014-2015). Del «nuovo inconscio» Lacan propone anche un nome: *parlêtre*, parlessere: «la mia espressione del parlessere che si sostituirà all'ICS di Freud (si legga: inconscio)» (Lacan, 1975, p. 558).

Il giovane favoloso di Mario Martone ci offre numerosi spunti che illuminano la teoria di Lacan del rapporto tra il corpo e l'inconscio. Il film si apre sulla scena di un giardino. Tre bambini vi irrompono correndo, gioiosamente vocianti: Giacomo e i fratelli Giacomo e Paolina. È un'apparizione fugace, brevissima. Subito dopo li vediamo nel chiuso di un ambiente severo, innanzi a un pubblico compassato, dare prova di sé in un saggio, interrogati dal precettore. Il padre Monaldo, impaziente di sentire dal primogenito Giacomo le risposte ai difficili esercizi matematici posti, si mostra orgoglioso dei risultati raggiunti dal figlio prediletto. La prima parte del film, ambientata a Recanati, ci mostra in un lampo il mito dell'infanzia e di una luminosa felicità perduta; per passare subito al tentativo del suo recupero da parte di Giacomo adolescente, attraverso lo «studio matto e disperatissimo» (Di Majo, Martone, 2014, p. 23). Nelle stanze della biblioteca, sotto lo sguardo vigile del padre, non tarda a rivelarsi il suo precoce talento di poeta e scrittore. Intorno a questo nodo è incentrato tutto il film, come il regista dichiara fin dal titolo *Il giovane favoloso*, ispirato alle parole della scrittrice Anna Maria Ortese: «in un paese di luce, dorme da cento anni il giovane favoloso» (Ortese, 2011b).

"Favoloso", da intendersi non solo nell'accezione di eccezionale, ma anche e soprattutto, di capacità affabulatoria. Come scrive il fratello Carlo, fin da piccolo Giacomo aveva una capacità straordinaria di inventare delle favole che proseguiva per più giorni come se si trattasse di un romanzo.

All'inizio c'è il balbettio delle parole – *lalingua* la chiama Jacques Lacan – qualcosa che porta ancora traccia della fisicità del corpo e che riecheggia nelle liriche mormorate dal giovane poeta. La parola si incide nella carne, che la incorpora sempre e solo secondo il disegno insondabile della contingenza. Una scrittura speciale, che non è impressione ma vuoto. La funzione di questa scrittura, in rapporto alla parola, non è primaria ma è quella di annotare gli effetti della parola che non si possono dire nel momento in cui si parla. La scrittura annota quello che non è stato detto, quello che è tra le linee, quello che non si scriverà che come buco (cfr. Laurent, 2014-2015). La scrittura come aggancio di significanti costituisce il supporto contro cui si può pensare. «Ma come si agganciano i significanti? Tramite quella che chiamo la *dit-mension,* dimensione*, di-menzione.* [...] *Di-menzione* è *menzione del detto*» («Si pensa contro il significante», Lacan, 1975-1976, p. 151). Una *dit-mension* fondata sul registro della è parola e del linguaggio e sull'autonomia sia del significante che della lettera inerente alla scrittura. La scrittura, promossa inizialmente da Lacan come tratto unario e situata dal lato significante, con la logica del nodo borromeo può

diventare retta infinita. La retta infinita è la migliore rappresentazione del buco perché ha la virtù di avere il buco tutt'intorno e riunisce in sé buco e corda, buco e consistenza. La nuova scrittura si situa dalla parte della lettera e del godimento.

Per Giacomo, il marchio primario e indelebile è stato quello materno, una parola mortificante di cui il suo corpo porterà per sempre le stimmate. Martone ce ne offre una raffigurazione plastica nel ritratto della madre Adelaide: una donna priva di sentimenti, mummificata nell'armatura dei suoi doveri di amministratrice del patrimonio famigliare e di una religiosità tanto bigotta quanto mortifera.

La gelida crudezza della madre è tuttavia velata dalla figura del padre Monaldo che il regista ci presenta come un uomo dei suoi tempi, un reazionario, ma allo stesso momento, come un padre che ama profondamente Giacomo. Monaldo ricopre affettuosamente la funzione materna, lo vediamo mentre aiuta il figlio a tagliare la carne a tavola e perfino a urinare; lo sostiene e sprona nello studio; crede in Giacomo, nonostante i suoi ottusi pregiudizi. In biblioteca lo richiama, scandalizzato dalla parola "ombelico" pronunciata dal figlio che sta traducendo Omero dal greco con il precettore. È geloso di Giordani, primo e grande mentore del figlio, nasconde le sue lettere, per dar prova infine, nel corso di una visita dello scrittore, di tutta la sua fede reazionaria.

Del dono de *lalingua* Giacomo ne ha fatto poesia ma non ha potuto evitare la devastazione del suo corpo. L'impatto della lingua sul corpo genera le tre consistenze: Reale, Simbolico e Immaginario che Lacan ha visualizzato nei tre anelli di corda di cui si compone il nodo borromeo e che costituiscono il corpo dell'uomo secondo una logica cantoriana (Miller, 2005, p. 208)[1].

C'è all'inizio uno statuto de *lalingua* dove non ci sono differenze che appariranno solo in seguito: il significante, il significato, la semantica. L'impatto de *lalingua* sul corpo produce un'erosione che non avrà senso che a partire dal simbolo, da un significante che si porrà come arbitro esercitando un *imperium* sul corpo (Lacan, 1975, 1976, p. 18).[2] Il godimento si iscrive in queste erosioni «a partire dal luogo dell'Altro [...] luogo dell'Altro che non è da cogliere altrove che nel corpo, che non è intersoggettività, bensì cicatrici tegumentarie sul corpo, peduncoli che si inseriscono nei suoi orifizi per farvi funzione di presa, artifici ancestrali e tecnici che lo rodono» (Lacan, 1966-1967, p. 323).

È il caso di dire che la lingua batte dove il dente duole: più la lingua batte, più si ripercuote sul suo corpo fragilizzato dalla mortificazione materna. Leopardi era convinto che la sua malattia, da lui definita come un "cieco malor", come scrive a

[1] Così avviene la costituzione del corpo nella generazione delle tre consistenze: il sacco vuoto del corpo che tuttavia è uno. Il sacco o bolla è l'immaginario; sacco vuoto, cioè 0, e 1, un primo Uno tutto solo e 0 danno origine al due: il reale; ma se iscriviamo 0 e 1 in un sistema, l'uno diventa S1, il sistema della lingua o Simbolico, e abbiamo qui il passaggio al tre.

[2] «Non c'è *umpire* (arbitro) che a partire dall'impero, dall'imperium sul corpo». Il termine *umpire* è un riferimento di Lacan a Joyce.

Pietro Giordani, un male di non chiara origine, fosse da attribuire all'eccessivo studio. Sembra ormai accertato che Leopardi soffrisse del morbo di Pott o tubercolosi ossea, ma ciò non toglie importanza alla componente "psicosomatica" della sua affezione. Il regista porta in primo piano il corpo di Giacomo, ne sottolinea i tormenti fisici, non certo come causa del suo sentire e del suo esprimersi - gli fa esclamare: «Non attribuite al mio stato quello che si deve al mio intelletto» (Di Majo, Martone, 2014, p. 84); e neanche come impedimento che lo fa indulgere nel pessimismo - «Ottimismo, pessimismo, che parole vuote» (*ivi*, p. 83). Per Leopardi infatti «Unico divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia» (*ivi*, p. 25). *Il divertimento che lo ammazza* è la traccia indelebile della parola dell'Altro nell'evento di corpo. Possiamo dire Giacomo ne abbia fatto il suo *sinthomo*? Sinthomo scritto con la "th" come *sinthome* nell'antico francese, una grafia che Lacan usa in omaggio a James Joyce, a cui questo l'omonimo Seminario è dedicato, e per il quale inizialmente conia questo termine.

Come afferma Jacques-Alain Miller nella conferenza *L'inconscio e il corpo parlante* (2014), il sintomo in quanto formazione dell'inconscio strutturato come un linguaggio è una metafora, un effetto di senso indotto dalla sostituzione di un significante ad un altro significante. Per contro il *sinthomo* di un parlessere è un avvenimento di corpo, un'emergenza di godimento.

Sempre Miller, nella prefazione a *Joyce avec Lacan*, riprende la definizione di Lacan in RSI: il sintomo «è il modo in cui ciascuno gode dell'inconscio, in quanto l'inconscio lo determina» (Miller, 1987, p. 11). Il sintomo non è più effetto del significante, ma è supportato da una lettera. Il sintomo è supportato da una struttura identica a quella del linguaggio, non è articolato in un processo di parola ma è iscritto in un processo di scrittura. Il sinthomo può essere "eretico" denudato nel suo reale o può essere ortodosso, normato dalla legge del Nome del padre e velato da sublimazioni come il vero e il bello. Con un neologismo demitizzante, Lacan ha coniato un nuovo nome per la sublimazione: *S.K.beau*, salire su uno sgabello per elevarsi al bello (cfr. Miller, 2005, p. 205). Joyce è partigiano del sinthomo eretico, ma sale con esso sullo sgabello della sublimazione facendone un'opera d'arte. Diversamente, se per Giacomo l'arte è vita, ciò non è riuscito ad impedire che la morte introdotta dalla parola materna abbia lasciato segni indelebili sul suo corpo.

La parola materna è anche sguardo che accoglie o respinge. E può accecare. Lo vediamo nella sequenza in cui Adelaide commenta senza nessuna pietà, come giorno lieto per Dio che accoglie in cielo la sua anima, la morte della giovane fanciulla che Giacomo adolescente, seduto alla sua scrivania, osservava dalla finestra, affascinato dalla sua bellezza. Subito dopo, Giacomo guarda la ragazza sdraiata nella bara che per un attimo apre gli occhi. Lui, a sua volta, strabuzza gli occhi e si precipita fuori della stanza. Nella scena successiva, è coricato a letto con una benda nera sugli occhi. Il regista si serve del dato dell'affezione agli occhi di cui Leopardi soffriva, per operare

un transfert di morte dalla madre alla donna, transfert che segnerà l'infelicità dei suoi amori[3].

La poesia, la scrittura sono per Giacomo una spinta vitale che lo conduce a uscire dalle mura soffocanti di Recanati e della dimora paterna - prima con il pensiero, quando recita le sue poesie rivolto al paesaggio luminoso che scorge al di là dell'angusto recinto in cui è rinchiuso, poi con la partenza reale - e lo sostengono nella sua personale sovversione.

Con un salto spazio temporale, ritroviamo Giacomo a Firenze, nell'ambiente mondano e letterario dove inizia il suo sodalizio con il napoletano Antonio Ranieri. Qui si consumeranno nella delusione sia il «grandissimo, forse smodato e insolente desiderio di gloria» (Di Majo, Martone, 2014, p. 23) cui aspirava, svilito e deriso dagli intellettuali con cui viene a contatto, che la passione amorosa per la bella Fanny Targioni Tozzetti. Il sogno d'amore di Giacomo inizia sotto gli auspici di Eros e Psiche, di cui il nostro ammira la statua nel salotto di Carlotta Lenzoni e sussurra a Fanny: «Amava ad occhi chiusi, senza vedere chi fosse l'amato... Non c'è favola più bella» (*ivi*, p. 48). Poco dopo, Fanny, Antonio e Giacomo, attori di un improbabile triangolo, giocano a mosca cieca: Fanny è bendata, novella Psiche, i tre si rincorrono ridendo, ma l'incanto svanisce in un attimo, quando le mani della donna incontrano il corpo sgraziato di Leopardi. L'illusione del poeta si infrange definitivamente quando scorge l'amata abbracciata all'amico nella cornice di una finestra illuminata.

L'attenzione del regista si rivolge allo sguardo, contrapposto alla visione: Giacomo può illudersi di accedere ad uno sguardo d'amore solo nell'oscurità, mentre il quadro della finestra coincide e gli conferma il suo fantasma di esclusione. I suoi occhi sono definitivamente desertificati, «*deserted soul deserted eyes*», come recitano le parole della colonna sonora, l'uomo abbandona le sue insegne, cappello e bastone, il suo corpo si accascia sulla riva dell'Arno. La madre terra a cui si abbandona è simbolizzata poco dopo nella statua gigantesca e nuda della Natura, ispirata al *Dialogo della Natura e di un Islandese*, che gli appare con le sembianze della madre. Come questa terribile e distaccata, si sgretola, nemica e indifferente alle sorti dell'umanità. Conscio che la natura abbia votato gli uomini all'infelicità, Giacomo è altrettanto convinto, con grande anticipo sui tempi, che la felicità sia un'invenzione della modernità: «rido della felicità delle masse, perché il mio piccolo cervello non concepisce una massa felice, composta da individui non felici» (*ivi*, p. 64).

L'ultima parte si svolge una Napoli funestata dal colera. Una sorta di discesa agli inferi di Giacomo, con il corpo dalla gibbosità prominente sempre più deforme, ma con un'ironia che non lo abbandona mai: «Il mio fisico è così debole che non è capace di sviluppare una malattia forte che lo possa ammazzare». In un crescendo

[3] La ragazza è Teresa Fattorini, figlia del cocchiere di Monaldo cui è ispirato il canto *A Silvia* in cui ricorre il tema dello sguardo: «Silvia, rimembri ancora quel tempo della tua vita mortale, quando beltà splendea negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi», in *Canti*, XXI.

grottesco che vede il suo apice nella visita del protagonista a un sordido lupanare, dove da una tenda sbucherà perfino un ermafrodito, l'episodio napoletano contrasta con le scene di Torre del Greco, sotto il Vesuvio in eruzione, dove la natura assurge al sublime. La potenza del vulcano e l'immensità della volta celeste sono l'espressione di una natura che confina l'uomo nella sua piccolezza e vulnerabilità. Il film si chiude con la lettura di alcuni passi de *La ginestra*. Come il fiore del deserto, l'uomo è condannato a soccombere alla natura nemica, ma se ne avrà consapevolezza, potrà almeno resistere al fato comune insieme agli altri uomini. Con questa canzone, considerata il suo testamento, Leopardi ha eternizzato in poesia la propria convinzione sintomatica.

Bibliografia

AA. VV. (1987), *Joyce avec Lacan*, Navarin, Paris.

Ansermet, F.; Magistretti, P. (2004), *A ciascuno il suo cervello*, tr. it., Boringhieri, Torino.

Benjamin, W. (1931), *Piccola storia della fotografia*, in Id. (1936), pp. 57-78.

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

Di Majo, I.; Martone, M. (2014), *Il giovane favoloso*, Mondadori, Milano.

Freud, S. (1887-1904), *Lettere a Wilhelm Fliess*, tr. it., Boringhieri, Torino 1986.

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

Id. (1929), *Il disagio della civiltà*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 10.

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

Krauss, R. (1993), *L'inconscio ottico*, tr. it., Bruno Mondadori, Milano 2008

Lacan, J. (1966-1967), *La logica del fantasma. Resoconto del seminario del 1966-1967*, in Id. (2001).

Id. (1975), *Joyce il Sintomo* (1975), in Id. (2001).

Id. (1975-1976), *Libro XXIII. Il sinthomo*, tr. it., Astrolabio, Roma 2006

Id. (2001), *Altri Scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 2013.

Laurent, É. (2014-2015), *Parlare la lingua del corpo*, V Lezione, *Il resto del parlessere è il corpo che si ha*, Radio Lacan, http://www.radiolacan.com/it/topic/583/3.

Miller, J.-A. (1987), *Preface*, in AA. VV. (1987).

Id. (2005), *Note passo passo*, in Lacan (1975-1976).

Id. (2014), *L'inconscio e il corpo parlante*, http://wapol.org/it/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=7&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=7

Ortese, A.M. (2011a), *Da Moby Dick all'Orsa bianca*, Adelphi, Milano 2011.
Id. (2011b), *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi*, in Id. (2011a).

Abstract
Cinema speakes the language of the body

Mario Martone's film *Il giovane favoloso* (Italy 2014) offers many hints that illuminate Lacan's theory of the relationship between body and unconscious. Giacomo Leopardi was able to write poetry of the gift of *lalangue* but could not avoid the devastation of his body starting from the mark that the word of the maternal Other engraved in it. Studying and writing are at the same time "the fun that kills him", and *sinthome*, a body event transformed into art through language.

Keywords: Cinema, Martone, Leopardi, language, sinthome

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/034

L'inconscio potere delle immagini digitali.

Fernando Muraca

1. Introduzione

> È particolarmente degna di nota la complessità spaventosa dei processi conoscitivi che sono necessari perché abbia luogo un'adeguata percezione. [...] Quanto si riceve non è un valore assoluto, bensì relativo.
>
> (Arnheim, 1969, p. 49).

Già nel 1969 Arnheim aveva chiara la valenza dell'immagine vista in relazione alle dinamiche percettive. Lo sviluppo dei potenziali tecnologici offerti dall'elettronica, pongono nuovi quesiti in relazione alle possibilità conoscitive che il ricevente può esprimere durante la loro fruizione.

Le variabili luminose e di contrasto cromatico hanno costretto i produttori di apparecchi di registrazione e riproduzione d'immagini elettroniche a creare degli standard sui quali non c'è stato alcun vero dibattito. In pochi si pongono il problema di quanto essi influiscano sulla conoscenza e sul modo di percepire la realtà che ci circonda:

> Senza dubbio, qualsiasi teoria deve ammettere che originariamente l'organismo riceva un'informazione completa circa le variazioni contestuali degli stimoli [ad es. luminosità, contrasto...], dato che quanto viene ricevuto non può essere sottoposto ad alcun processo; ma secondo i manuali di psicologia tale informazione, pur tanto ricca, viene il più possibile annullata e ignorata nell'esperienza conscia, nell'interesse di un mondo stabile popolato da oggetti stabili (*ivi*, p. 52).

Da ciò si può supporre che il mondo visto attraverso l'immagine elettronica, regina nella comunicazione di massa dei nostri giorni, acquisisce sempre di più nel tempo valore di verità per l'annullamento di quelle variabili nell'esperienza conscia e della loro ignorata potenza induttiva. Ma chi ha stabilito quello che gli occhi delle masse (nelle quali siamo tutti compresi) devono intendere come plausibilmente vicino al

vero? Con quali criteri e, soprattutto, con quali conseguenze sulla cultura e sull'estetica in senso lato?

Domande come queste non si pongono solo sugli oggetti a cui noi attribuiamo via via valore di verità: «la domanda non è più cosa si modifica nell'immagine sottoposta allo sguardo, ma come si modifica l'occhio, cioè le persone, nella convulsione e modificazione continua dell'immagine» (Esposito, 2009, p. 9).

Da cosa è costituito il mondo percettivo in cui siamo immersi? Come sta cambiando il nostro immaginario e la cultura che ci circonda a causa delle immagini digitali? Come tutto questo agisce a livello inconscio su di noi? Il mondo che ci circonda si sta digitalizzando e questo significherà certamente qualcosa:

> Gli ambienti in cui trascorriamo la nostra esistenza quotidiana subiranno una radicale trasformazione. In un futuro assai prossimo essi diverranno sede di un flusso di comunicazione "totale" e ininterrotta da parte di enti che in qualche modo hanno interesse a catturare la nostra attenzione. Ci troveremo cioè immersi in un *continuum* di superfici e di oggetti luminosi che, attraverso effetti suggestivi e illusori, oltre a suoni e parole suadenti, coinvolgeranno i nostri sensi in una sorta di dialogo incessante (Tirelli, 2009, p. 11).

Mentre le neuroscienze ottengono nuovi risultati nella determinazione dei meccanismi percettivi dell'uomo, i loro studi vengono fagocitati dai pubblicitari e dagli uomini di marketing. Meno attenzione da parte dei filosofi esiste verso l'immagine digitale, le sue potenzialità, il suo potere di influire sull'inconscio delle persone e sulle problematiche estetico-culturali che essa solleva.

Alcune domande sulle immagini però sono state avanzate. Italo Calvino in un suo racconto analizza quello che successe alla gente comune una volta che si fece strada la fotografia di massa: «Solo quando hanno le foto sotto gli occhi sembrano prendere tangibile possesso della giornata trascorsa, solo allora quel torrente alpino, quella mossa del bambino col secchiello [...] acquistano l'irrevocabilità di ciò che è stato e non può essere più messo in dubbio. Il resto anneghi pure nell'ombra del ricordo» (Calvino, 1970, p. 181).

Esiste una differenza importante introdotta dal digitale. Innanzi tutto quantitativa. La possibilità di scattare fotografie quasi all'infinito senza costi di stampa. Non è necessario porsi la domanda: "ne vale la pena?". Da qui sorgono problematiche nuove rispetto all'archiviazione e alla fruibilità di una mole di informazioni sempre più vasta e difficile da dominare per chiunque. Siamo immersi in un mare sconfinato di immagini, un abisso.

2. Che cos'è un'immagine digitale. Aspetti tecnologici e percettivi

Un'immagine può essere definita in modo esemplificativo come un insieme di colori distribuiti in un'area determinata. In modo meno approssimativo possiamo definirla come un insieme di punti di forma e grandezza diversa che emettono una frequenza e una intensità elettromagnetica differente e caratteristica.

Durante i processi di elaborazione e archiviazione digitale l'immagine viene trasformata in forme comprensibili ai sistemi di elaborazione. La logica con cui i computer trattano le immagini si può sintetizzare nella loro riduzione a un sistema di cifre e questo processo viene identificato con il nome di digitalizzazione. Il debito teorico-sperimentale maggiore per lo sviluppo di questo processo si deve a Claude E. Shannon e alla sua relazione finale di laurea *A Symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits* (1938).

Ma torniamo al processo di digitalizzazione. Esso si divide in due fasi denominate rispettivamente, campionamento spaziale e quantizzazione cromatica.

La prima fase della digitalizzazione, il campionamento spaziale, consiste nel suddividere le immagini in frazioni denominate *pixel* che hanno la forma di rettangoli. Il numero di *pixel* nei quali viene suddivisa l'immagine determina la risoluzione spaziale. Questo dato finale è molto importante perché da esso dipendono direttamente la qualità dell'immagine e la quantità di memoria necessaria ad archiviarla. Più sono piccoli i *pixel* maggiore sarà la possibilità di riprodurre le sfumature di colore dell'immagine reale. La scelta della risoluzione ottimale è quindi frutto del compromesso fra la qualità dell'immagine digitale e la grandezza del meccanismo di archiviazione deciso per la sua memorizzazione.

La seconda fase, la quantizzazione cromatica, attribuisce a ciascuno dei singoli *pixel* un codice numerico che ne definisce il colore medio. Le possibilità di scelta dell'intensità di colore di ciascun *pixel* sono determinanti per il risultato qualitativo dell'immagini. Maggiore saranno le possibilità maggiore sarà la precisione nel rendere il colore voluto. Anche in questo caso la decisione influirà sul quantitativo di memoria necessaria a registrare variazioni sempre più dettagliate dell'intensità del colore per ciascun *pixel*.

Un'immagine digitale è una rappresentazione frutto di molte decisioni discrezionali che ne influenzano in modo indelebile l'essenza stessa, introducendo un metodo interpretativo che è dovuto a scelte più o meno fondate, consapevoli, libere.

Vanno anche considerati i meccanismi con cui le immagini vengono compresse ed elaborate per operare una diminuzione degli spazi necessari alla loro archiviazione. Si tratta di ulteriori interventi "discrezionali" che trasformano ancora più profondamente e in modo indelebile la "rappresentazione" di quel qualcosa di oggettuale che nel reale esse hanno "fotografato".

In conclusione diremo con Lorenzo Esposito che «il *vedere digitale* ha le medesime imperfezioni di un ragazzo adolescente caricato di grandi responsabilità: inciampa, zoppica, sbaglia, dimentica, si distrae, *crede di (non) vedere*» (Esposito, 2009, p. 9).

Guardiamo ora ad alcuni aspetti della percezione umana. L'occhio funziona come un semplice strumento ottico che fornisce informazioni al cervello che è il vero motore della comprensione. Affinché questi segnali assumano significato, devono essere letti secondo regole e conoscenze acquisite. Il vedere quindi non è un dato completamente genetico ma ha a che fare anche con l'apprendimento. Quello che noi vediamo è frutto dell'insieme costituito dalla dotazione genetica e dall'esperienza.

Occorre tenere in considerazione ancora un ultimo aspetto e cioè quello relativo alle emozioni perché anch'esse influiscono in modo non secondario sulla percezione visiva. Per l'analisi che stiamo tentando ci basta considerare che i processi visivi sono più ricchi di sollecitazioni sensoriali delle immagini mentali e che i ricordi sono assai meno ricchi di sensazioni delle percezioni visive[1]. Questo insieme di osservazioni lascia intendere quanto possa essere vasta l'azione inconscia che le immagini esercitano sulla percezione personale e quindi sui comportamenti individuali.

> L'uomo smette di vedersi, benché l'immagine lo rifletta di continuo. Un giorno quell'uomo decide di darsi un'immagine, di riportare in vita l'immagine di se stesso. Prende tutte le immagini, le ricopre di carne e le libera per il mondo. Queste si dimostrano a tal punto fameliche, che gli esseri umani originari cominciano una guerra contro se stessi allo specchio. E perdono. O al massimo sopravvivono. Lentamente, nonostante tutti gli sforzi per scongiurarla, l'immagine è già passata. George A. Romero li chiama zombi. Debord lo chiamava spettacolo integrato (*ivi*, p. 24)

3. Sofisticazioni del senso

> Dall'oggetto all'immagine, vi è indubbiamente una riduzione: di proporzione, di prospettiva, di colore. Ma questa riduzione non è mai una *trasformazione* (nel senso matematico del termine) [...]. Tra questo oggetto e la sua immagine, non è affatto necessario disporre di un collegamento, cioè di un codice; senza dubbio l'immagine non è il reale; ma quantomeno

[1] Questo però non è vero sempre. Possiamo arrossire per il ricordo di una situazione imbarazzante.

> l'*analogon* perfetto, ed è questa perfezione analogica che, per il senso comune, definisce la fotografia.
> (Barthes, 1982, p. 7)

Queste affermazioni di Barthes già contestabili per una sottovalutazione, a mio avviso, dei termini di trasformazione operati dai fatti legati alla proporzione, alla prospettiva e al colore che lui già ammetteva, sono ribaltante nel passaggio dal sistema analogico a quello digitale. Il metodo digitale è fondato intrinsecamente sui codici e i risultati traspositivi e rappresentativi generati dipendono intrinsecamente da essi. Quando noi "rivediamo" una immagine registrata con telecamera vediamo l'oggetto come fotografato nella sua realtà oggettiva, oppure guardiamo una sua rappresentazione a cui si sommano elementi interpretativi determinanti e non coscienti? La risposta propende per questa ultima ipotesi perché, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, croma, luminosità e definizione sono una combinazione costruita ad hoc attraverso decisioni di soggetti il più delle volte diversi da chi fotografa. La maggior parte degli individui, quando produce immagini con gli strumenti cosiddetti *consumer,* non ha coscienza che esistono decisioni a priori che condizionano gli elementi della composizione visiva che incidono profondamente sulla percezione di quelle immagini.

Tutto quello che abbiamo fin qui esposto sulle immagini digitali ci induce a pensare che sia necessario un controllo o almeno una riflessione culturale altrimenti si potrebbero manifestare scenari inquietanti:

> L'accensione di tutte le telecamere coincide con la fine di ogni controllo, fino al paradossale azzeramento dell'obiettivo e l'inizio della strada a ritroso. Non solo l'invasione è in atto, ma *noi* ne siamo i protagonisti, la filmiamo e la facciamo, e mentre la facciamo la montiamo, e mentre la montiamo la facciamo vedere, e mentre la facciamo vedere proseguiamo l'invasione, e mentre proseguiamo l'invasione siamo invasi [...]. Addirittura siamo convinti che questo sia il film della nostra vita, cui ci consegniamo come documenti che aspettano la loro fiction, moriamo per lui (Esposito, 2009, p. 9).

Questa ipotesi è ancora più allarmante se si tiene conto di quanto scrivono Deborah Chambers e Daniel Reisberg in un loro lavoro nel 1985:

> Le immagini sono simboliche. Come tali esse si riferiscono non per mezzo di una qualche relazione di somiglianza (che può essere ambigua), ma per le convenzioni del creatore del simbolo, cioè il soggetto che immagina. Di conseguenza, l'interpretazione dell'immagine è essenzialmente trasparente al soggetto che ha creato l'immagine per rappresentare qualcosa di particolare (Chambers e Reisberg, 1985, p. 318)

È proprio la trasparenza al soggetto che "immagina" che viene minata come se agisse una sorta di reinterpretazione dell'immagine nell'atto della loro formazione e questo comporta che «immaginare diversamente qualcosa è immaginare qualcosa di differente» (Casey, 1976, p. 159).

Gli esperimenti di Chambres e Reisberg, effettuati sottoponendo alla visione di immagini ambigue trentacinque soggetti, sono stati dirimenti. I due ricercatori hanno dimostrato che le ambiguità presenti negli oggetti della percezione, se non vengono risolte nell'atto del vedere, sono irrisolvibili nell'immagine mentale.

Questo vale tanto più nell'immagine digitale. In esse l'ambiguità non è percepibile nella visione perché essa viene inserita come sofisticazione, via *software*, durante la registrazione. Il cambiamento di natura si è iscritto *pixel* per *pixel* senza che esso sia rilevabile.

Se ciò che dice Francesco Ferretti è vero e cioè che «gli atteggiamenti intenzionali siano relazioni con simboli mentali» (Ferretti, 1998, p. 156) significa che le rappresentazioni mentali condizionano gli atteggiamenti, le scelte culturali, i comportamenti più in genere. Agiscono quindi inconsciamente sulla formazione della coscienza dei popoli.

Finke e i suoi collaboratori (nel 1989) provarono attraverso alcuni esperimenti le capacità insite nelle immagini mentali di essere reinterpretate. L'immagine digitale, nell'atto di essere rivista, diventa un nuovo "oggetto" della percezione a cui noi attribuiamo (sospendendo l'incredulità) il valore di identità rispetto a ciò che era la realtà osservata. Quasi nessuno però considera che nel viaggio che l'immagine ha fatto attraverso i trasduttori tecnologici e la nostra reinterpretazione è intervenuta una radicale sofisticazione. La nostra interpretazione a tutti i livelli cognitivi e irrimediabilmente condizionata e agisce sul nostro inconscio in questa dimensione alterata.

Durante la fase di registrazione delle immagini digitali le facoltà cognitive sono *distratte* dall'impegno a costruire "la ripresa", quella sorta di immagine assimilabile all'immagine mentale o visiva che viene elaborata nel *visual buffer* nelle fasi primarie della visione[2]. L'intenzione è quella di costruire una copia autentica dei fatti ripresi col proprio punto di vista. La distrazione iniziale rimanda alla visione successiva di questo punto di vista proprio e pospone l'esercizio di una parte importante delle facoltà cognitive relative all'interpretazione. Quando rivediamo ricordiamo quello che abbiamo visto ma al nostro ricordo si sovrappone una sofisticazione che non sempre distinguiamo come tale. Così essa entra nella interpretazione di quanto vediamo sommandosi e modificando i ricordi e contribuendo alla costruzione del

[2] Utilizziamo qui il concetto di *visual buffer* facendo riferimento agli studi di Alan Baddeley. Egli ha distinto la memoria in un insieme si sottosistemi con funzioni differenti: un esecutivo centrale, uno ritentivo delle informazioni uditive e verbali e, infine, un "taccuino" dedicato a ritenere le informazioni uditive e spaziali.

senso che noi diamo agli avvenimenti che abbiamo ripreso. Tenuto anche conto che i ricordi diretti si attenuano nel tempo e che invece le immagini possono essere viste e riviste, quale sarà la realtà? Quella che ci ha impressionato attraverso i nostri recettori oculari direttamente o quella che abbiamo "fermato" in immagini digitali?

4. Sofisticazione e marketing

Tutto l'apparato che vede la persona in quanto *consumer*, *shopper*, *purchaser* muove le sue ricerche verso la comprensione delle dinamiche con le quali le immagini possono essere rese capaci di penetrare dentro di noi sfruttando i meccanismi intrinseci all'adattamento all'ambiente dell'uomo e per aumentare la loro efficacia persuasiva. Per *bucarci* oltrepassando le nostre autodifese e agire sul nostro inconscio:

> Molti studi psicologici recenti dicono che i colori mutevoli suscitano (se usati sapientemente) reazioni psicologiche positive. Questi e altri ancora sono gli enormi vantaggi dell'elettrografica rispetto ai media conosciuti. Nella sua immaterialità l'iconografia elettronica offre alla pubblicità *outdoor* e *instore* la possibilità di variare illimitatamente composizioni, forme e colori, sollecitando in questo modo l'occhio e la mente. Lo stesso soggetto viene ripreso e ripresentato come ennesima variante del precedente. Le immagini evolvono innescando un processo culturale totalmente nuovo (Tirelli, 2009, p. 42).

Il pubblicitario, nel suo delirio modernista, usa queste reazioni caratteristiche e inconsce per finalità manipolative, persuasive, di marketing. Quasi sempre, anche quando intuisce le implicazioni si senso che possono derivarne, non se ne interessa. Il *progressismo,* come un meccanismo che si autoalimenta, è per lui inarrestabile e per questa sua forza deve essere buono e non gli si possono porre domande che riguardano l'essere dell'uomo:

> Ci piaccia o no, stiamo entrando in un'epoca in cui il nuovo manierismo fa sì che il colore, il dinamismo delle forme, il simbolismo commerciale entrino nella nostra sfera percettiva secondo "regimi scopici" (*ivi*, p. 30).

Gli scenari qui descritti non sono di là da venire. Grandi sperimentazioni sono in corso da molti anni. Basti citare lo s*kyscreen* del *The Place* di Pechino. Una tettoia di 4.800 mq è stata rivestita di 14 milioni e mezzo di LED in modo da essere uno schermo dalle proporzioni mai viste prima[3]. Lo schermo posto a 30 metri di altezza

[3] Si può vedere un video che ritrae questo mega schermo al seguente indirizzo internet: https://www.youtube.com/watch?v=q23XGMeLCLU

e lungo 160 metri offre al pubblico l'anticipazione concreta di quello che, iniziato a Las Vegas molti anni fa, va diffondendosi in tutto il mondo: saremo avvolti come da una nuova pelle da immagini. Dovunque andremo esse ci seguiranno per ricordarci cosa acquistare, quali stili di vita scegliere, chi votare alle elezioni. Le immagini agiranno sull'inconscio delle persone e ne determineranno i comportamenti. Gli studi sulla percezione più in generale offrono, ai futuri padroni dei *network* di questa nuova comunicazione, elementi per rendere le immagini più incisive, capaci di essere in modo più persistente in noi dopo che esse ci hanno raggiunto:

> La differenza, rispetto al passato, sta piuttosto nel fatto che le grandi superfici del *digital signage* costituiscono fonti di luce e non, come nell'architettura e nella pittura tradizionali, entità spaziali che riflettono la luce. Ciò significa che luce diurna e luce notturna non incidono più sulla percezione degli elementi dello spazio urbano. Le immagini elaborate dalle nuove tecnologie sconfiggono le tenebre per vivere di vita propria (Tirelli, 2009, p. 30).

Con queste realtà dovremo dialogare tentando di dominarle. Occorre costruire una risposta consapevole ad un atteggiamento di ineluttabilità che ci vorrebbe vedere sempre e solo in quanto *consumer*, *shopper*, *purchaser*.

Il nuovo *paesaggio* che prevedibilmente avremo davanti agli occhi sarà costituito da vere e proprie visioni. Immagini in continua mutazione, veri e propri *miraggi*. Si andrà manifestando un senso di smarrimento che queste immagini inafferrabili causeranno e stanno già causando con l'insorgere di nuove patologie. L'evoluzione estetica, l'arte e la cultura in genere saranno assoggettate all'inconsistenza di queste proposte illusorie che ci vengono dispensate:

> L'eccezionalismo, ossia il pensare che l'esperienza estetica sia ristretta a poche vette sublimi, riguardo lo straordinario e non il quotidiano, ciò che è fuori dal comune e non ciò che incontriamo in continuazione, è un cattivo consigliere, e questo sia che si tratti di opere d'arte sia che si tratti del paesaggio [...]. *Tutti i luoghi hanno una valenza estetica*, e [...] anzi è questo valore estetico che concorre a fissarli nella loro individualità e identità (D'Angelo, 2010, p. 67).

Di che natura saranno le rovine della nostra civiltà. Quale sarà il nostro Colosseo o la nostra Pompei degli scavi? Il timore è che le nostre rovine non le lasceremo tanto in opere murarie. Le rovine della civiltà dell'immagine saranno probabilmente incise nella razza uomo, nel suo codice genetico. Nel modo in cui i suoi occhi saranno orientati e capaci di vedere il mondo. Le immagini (questo modo banale e coercitorio di usarle) stanno occultando agli uomini la natura: «immagini che non ci

fanno conoscere nulla perché servono soltanto a confermare quello che già crediamo di sapere» (*ivi*, p. 70).

Immagini che ci distanziano dal conoscere il nostro paesaggio interiore ed esteriore perché sono costruite per questo scopo in modo da poter iniettare in noi un *paesaggio* che fa di noi *consumer*, *shopper*, *purchaser.*

Queste tendenze presenti nel corpo sociale non possono essere né sottovalutate, né ignorate. Un ristretto numero di esperti decide come noi dobbiamo vedere le cose attraverso le immagini che introiettiamo nel nostro inconscio stabilendo come esse devono essere. La forte accelerazione originata dagli sviluppi tecnologici, genera un oceano di insicurezza che agisce sull'inconscio collettivo e personale creando angoscia e paura. È il naturale effetto dell'immersione in un mondo pieno di cose che utilizziamo molto ma di cui non sappiamo niente di più che le interfacce per renderle oggetto d'uso. Eppure quelle cose ci condizionano in modo radicale: «Si esulta per l'illimitata possibilità di agire, senza mai reagire» (Esposito, 2009, p. 85).

5. La questione della conservazione e della memoria

> Intere metropoli e intere banche dati nazionali sono gestite da un sistema visivo e riepilogativo basato sull'automazione, cioè sono sempre potenzialmente sull'orlo del collasso.
>
> (Esposito, 2009, p. 27).

Per resistere, per non *collassare,* occorre costantemente operare sintesi, liberare memoria. Ma cosa significa? Significa perdita di memoria. Ci sono arrivati dai secoli e dai millenni scorsi grandi contributi culturali su supporti meno complessi: la carta, il papiro, la tela, perfino la roccia viva. La fragilità del supporto digitale ha già implicato la cancellazione di moltissime vicende. Tutto quello che noi registriamo, proiettiamo su e attraverso questo supporto è materia in via di estinzione che esige copia continua di sé. Un investimento di energie e spazi che contraddice la sua presunta leggerezza e economicità. L'alternativa è lasciar svanire nel nulla la testimonianza di quel qualcosa di umano, di culturale che ogni immagine può recare con sé. Questo in larga scala sta già accadendo.

Qualcuno vorrebbe attribuire a tutto questo una visione poetica, leggera, come se la perdita della memoria fosse intrinseca al mezzo e quindi ininfluente come il problema dell'induzione di Hume per Peter Stratow: poiché non abbiamo ancora una risposta forse essa non esiste e forse non è neanche importate. Facciamo cioè finta che il problema sia irrilevante.

Ho fatto un piccolo esperimento, una breve ricognizione nel mio archivio privato. Le prime immagini digitali in mio possesso risalgono al 2003, sono 15 foto. Nel 2011

le foto del mio archivio sono diventate 712. Nel 2016 più di 1.000. Ogni anno, dal 2003 in poi, sono gradatamente aumentate man mano che i dispositivi (macchine fotografiche digitali, videofoni) in possesso della mia famiglia andavano aumentando. Quando avremo il tempo di vedere insieme tutte queste foto e i video che andiamo producendo? Intanto io archivio, duplico per essere certo di poter conservare impiegando tempo e risorse economiche per gli *hard disk* che non bastano più...

Di tanto in tanto mi capita d'insegnare i modi migliori di conservare le immagini e scopro sempre che la stragrande maggioranza delle persone sanno poco o nulla degli apparati tecnologici, della loro fragilità e intrinseca volatilità. E si fa strada la convinzione che ciò che verrà tramandato sarà casuale, sottoposto agli accidenti tecnologici, alle perdite involontarie di memoria, alla smagnetizzazione degli HD, ai *virus*.

Questo *moto ondoso* di immagini non era veramente prevedibile e se lo era è stato certamente sottovalutato. Fa quasi tenerezza rileggere quello che scriveva Guido Piovene solo pochi decenni fa:

> La grande rivoluzione che la fotografia ha portato nell'uomo è stata quella di insegnargli il valore dell'attimo [...]. Grazie ad essa possiamo vivere in compagnia non soltanto di noi stessi presenti, ma anche con tutto il nostro passato. Simile a un ronzio di alveare, tutto il nostro passato avvolge ed allarga il presente (Piovene, 1988, p. 31).

L'ingresso nell'era digitale, con l'incredibile proliferazione delle immagini che ne è conseguita, ha trasformato il poetico ronzio d'alveare che Piovene descrive, in un rumore insopportabile che invece di allargare il presente, di farci cogliere l'attimo, ce lo sottrae definitivamente, perversamente. I luoghi della memoria di trasformano in caotici depositi di immagini non catalogabili perché per catalogarle occorre tempo, attimi, troppi attimi. E avanza il senso della rinuncia. Abbiamo perso l'attimo dal vivo perché siamo impegnati a riprenderlo *fotograficamente* e lo abbiamo perso nella sua riproduzione perché essa è divenuta un'impresa titanica.

6. Un nuovo analfabetismo. *Digital literacy divide*

Nel 1938 Ennio Flaiano con il suo amico fotografo Pasqualino andò a un raduno di contadine che facevano una gara per la realizzazione della miglior pizza salata. Venivano giudicate dalle mogli dei gerarchi fascisti anch'essi presenti alla saga rupestre. Il suo amico aveva finito la pellicola e finse di fotografare l'avvenimento. Per ore i fascisti e le contadine si misero in posa e lui continuò a far suonare il suo otturatore davanti a gente che si metteva a sua disposizione manifestando in essa la propria mediocrità, il proprio modo d'essere. Più tardi, alla richiesta delle foto,

Pasqualino rispose che il negativo aveva preso luce e le foto non si potevano stampare e questa risposta bastò a tutti, contadini e gerarchi.

Questo episodio descritto da Flaiano ci lascia intendere quanto sia discriminante conoscere i mezzi tecnologici, il loro funzionamento, per determinare i propri comportamenti nella realtà, per decidere cosa fare del proprio tempo. A che punto è la conoscenza di massa dei mezzi tecnologici digitali che essa ha in uso? Quasi tutti conoscono solo interfacce.

Che significati può assumere per l'esercizio della libertà personale, artistica, culturale fermare alle interfacce la propria conoscenza?

Le macchine con cui lavoriamo e che generano e gestiscono le nostre immagini lo fanno con un sistema di codici secondo logiche definite, comprese e pensate a priori da qualcuno e con le quali siamo incapaci di interagire per ignoranza. Questo significa che non siamo esattamente noi a modificare con la nostra azione sull'interfaccia i nostri materiali, che la nostra azione e il nostro controllo è parziale e, a volte, persino marginale.

Saper leggere e scrivere ha dato accesso alle masse all'interazione personale nei fatti riguardanti le libertà personali ed espressive. Molti di coloro che cercano di abbattere il *digital divide* che riguarda le infrastrutture della comunicazione non lo fanno con l'intenzione di consentire un accesso libero alla cultura ma solo per poter raggiungere con le proprie interfacce nuovi utenti in modo da poter comunicare con loro e offrirgli in vendita beni e servizi. Per questo abbiamo coniato nel titolo di questo capitolo la locuzione *digital litercy divide* per chiarire che ciò che divide (chi sa da chi non sa) non sono solo le infrastrutture della comunicazione digitale ma soprattutto la conoscenza profonda dei mezzi con i quali noi oggi esercitiamo comunicazione, conoscenza ed espressione artistica.

La conoscenza dei codici sottostanti alle interfacce, appannaggio oggi di una ristrettissima oligarchia, ha generato un nuovo tipo di analfabetismo che consente il controllo, la manipolazione, l'orientamento della coscienza dei popoli. Non siamo capaci di modificare le nostre interfacce. Solo pochi possono farlo. Questo significa che i contorni, le cornici, i contenitori delle nostre idee sono determinati fuori dal nostro personale controllo. Questo ha un'influenza inconscia determinante sulle nostre comunicazioni. Come sta cambiando nei giovani che comunicano attraverso *Snapchat*, *Instagram*, *Facebook* la capacità di pensare ed esprimersi?

La nostra non è una resistenza all'innovazione ma piuttosto il desiderio di dominarla attraverso meccanismi educativi che consentano, a un numero sempre crescente di persone, l'accesso ai sistemi di codici che rendono possibile l'orientamento e il controllo dei mezzi.

Voglio citare qui una piccola esperienza personale. Due dei miei figli frequentavano la scuola elementare. Il loro insegnante di informatica conosceva solo la piattaforma *Windows* e per questo insegnava loro l'uso del *computer* all'interno

del perimetro delle offerte *Microsoft*. Siamo al paradosso che non solo la scuola non insegna nulla sul linguaggio dei codici interni dei sistemi informatici ma addirittura *formatta* i bambini all'utilizzo parzialissimo delle interfacce facendo da sponsor involontario a una multinazionale!

E così, con spirito di supplenza, nella mia casa completamente cablata e dove sono disponibili diversi *personal computer*, ho avuto cura di differenziare le interfacce introducendo i principali sistemi operativi oggi disponibili: *Linux*, *Windows* e *macOS*. I bambini sono immersi nelle pluralità dei sistemi e questo lascia almeno intuire e che esistono codici diversi sotto ogni interfaccia utente.

Tragicamente siamo nelle mani di potentati che decidono l'orientamento, la forma e spesso anche il contenuto del nostro agire. L'idea è che stiamo vivendo una sorta di analfabetismo di ritorno, lo stesso che ha sempre permesso ai regimi totalitari di *governare* le masse. Questa idea non è solo mia. Per citare solo un esempio dirò che un gruppo di insegnanti ha realizzato un manuale del linguaggio Python destinato a ragazzi dai 10 ai 14 anni. Questi insegnanti (Aurora Martina, Angelo R. Meo, Clotilde Moro e Mario Scovazzi) sono convinti che insegnare l'informatica solo in maniera applicativa è un grave errore[4].

È ormai evidente che il mondo dell'era digitale richiede la messa in pratica della cosiddetta *formazione continua.* Per non affogare bisogna imparare a nuotare bene. Si potrebbe anche dire: per non affogare nel proprio inconscio manipolato da altri.

Perché non sappiamo niente di informatica di base, del sistema binario, di chi lo ha inventato, di cosa sono i linguaggi di programmazione? Eppure oggi i telefoni che abbiamo, le automobili, gli elettrodomestici, i computer, (sostanzialmente tutto quello che usiamo) non funzionerebbe più senza le componenti che utilizzano la microelettronica basata sul sistema binario e l'algebra booleana. I circuiti stampati che sono dentro i nostri televisori siamo portati a considerarli come cose impossibili da riparare eppure delle volte basterebbe una semplice saldatura e un tester per rilevare l'interruzione dei circuiti, un po' di pazienza e un po' di tempo per guardare la stampa che rappresenta la logica interna con cui sono costruiti i circuiti stessi. Questo per parlare della parte *Hardware*, la più semplice.

Per i linguaggi di programmazione le cose non cambiano. Basterebbe conoscere "l'alfabeto" da cui sono costituiti e la sua sintassi. E se questo fosse solo alla portata degli scienziati non ci sarebbero degli smanettoni capaci di violare i server la cui protezione è stata studiata, questa sì da scienziati.

L'ostilità alla divulgazione attraverso il sistema scolastico di questi alfabeti nasconde piuttosto il senso di smarrimento degli intellettuali che hanno paura di dovere rimettere mano ad un apprendimento di base. In fondo non è stato così

[4] Il manuale si trova gratuitamente sulla rete al seguente link: http://linuxdidattica.org/polito/manuale-python-V2.pdf.

difficile passare dalla macchina da scrivere e dalla stilografica alla tastiera di un PC anche se qualcuno si è rifiutato. Ma dover ammettere la propria ignoranza sui linguaggi informatici e rialfabetizzarsi non si può, è troppo difficile. A cosa serve a un filosofo, a un medico, a un ingegnere andare oltre le interfacce che usa? Apparentemente a niente.

All'ingegnere basta *AutoCAD* che lo ha liberato dalla schiavitù di disegnare e fare i calcoli necessari per le strutture dei propri edifici. Eppure l'ingegnere dovrebbe sapere che *AutoCAD* funziona secondo uno schema di base determinato a priori dai sui programmatori. Se vuole rischiare qualcosa di nuovo e fare le verifiche con *AutoCAD* dovrà chiamare un programmatore a modificarlo per ottenere risultati che vanno fuori dagli schemi ingegneristici più consueti. A questo programmatore che non saprà nulla di ingegneria dovrà dare il tempo di erudirsi su alcuni elementi per poter modificare il programma. Anzi questo programmatore non potrà neanche mettere mano a lavoro perché i codici sorgente del software sono segreti industriali.

Il risultato? Le modifiche possono essere realizzate solo con una relazione con chi possiede i codici. Qui si dovrebbe aprire un altro capitolo relativo alla proprietà intellettuale dei codici che fanno funzionare i prodotti di largo consumo e dei sistemi operativi ma non è il campo della nostra ricerca e lo abbandoniamo anche se si tratta di un argomento di grande rilevanza.

Diremo solo che al problema del *digital literacy divide* si somma quello della socializzazione dei beni intellettuali che stanno alla base del funzionamento degli apparati digitali.

7. Conclusioni

Si potrebbe pensare che quanto esposto in questo lavoro sia rivolto a immaginare una sorta di rifiuto delle immagini, una volontà di bandirle dalle case, dalle città, da noi. Di travolgerle con un novello luddismo.

Le immagini non sono in se stesse per così dire *radioattive,* nocive, incongrue a noi. Semmai il loro abuso, il loro stupro ispirato a idee del mondo che si impongono con modelli sempre rinnovati di tirannia e sopruso dell'uomo sull'uomo. In questo senso penso che la sintesi pessimistica espressa da Herbert Marcuse ne *L'uomo a una dimensione* sia da rigettare. Qualche tempo fa ho letto un libro sulla storia della cartografia che mi ha suscitato non pochi spunti di riflessione:

> L'immagine più fedele possibile del mondo che abbiamo intorno, gli strumenti per ottenerla sono condizionati dalla cultura del tempo basti pensare al freno posto agli sviluppi della cartografia nel Medioevo quando, venendosi a creare

> una scissura fra scienza ed esperienza, si toglie alla cartografia il contatto con la realtà (Galliano, 1993, p. 9).

Gli interessi geografici che avevano stimolato la ricerca nell'Evo antico perdono ogni significato per la cultura medioevale. Nel mondo della natura essa si limita a cercare intenzionalmente l'immagine di Dio.

L'impresa di Ferdinando Magellano (1521) che aprì la rotta verso l'Oceano pacifico segnò una tappa fondamentale non solo per le conoscenze geografiche ma anche sulla cultura e sulla scienza dell'Europa occidentale. La rotta di Magellano offrì prova della sfericità della Terra e questo portò a un radicale cambiamento della concezione del mondo. È una ulteriore dimostrazione che l'immagine del mondo che abbiamo è capace di cambiare la nostra posizione nell'universo, il modo di concepire l'essere. Elemento essenziale per determinare questo salto dell'essere è stata l'immagine nuova che l'uomo ebbe della Terra; era diventata una sfera e l'uomo perdette la sua centralità nell'universo. Un'immagine cambia il mondo.

E noi che siamo immersi nelle immagini siamo consapevoli che siamo oggetto di continui micro cambiamenti dovuti all'immagine del mondo che sintetizziamo in noi da tutte le immagini che vediamo e rivediamo? Noi cambiamo per via delle immagini che stiamo producendo e accumulando in noi raggiunti da una quantità strabordante di affluenti. Cosa essi portano interessa molto sapere, da dove vengono e perché ci raggiungono.

Occorrerebbe una nuova alfabetizzazione perché essa metterebbe le basi per una possibilità di conoscere più diffusa e quindi congrua alla difesa della dignità umana dai poteri forti, *grassi* e sconsiderati che si sono impossessati, grazie alla nostra ignoranza, delle immagini digitali e del nostro inconscio e con esso dei nostri paesaggi.

Una ristretta cerchia di individui conosce il linguaggio interno delle macchine con cui le immagini vengono generate e riprodotte. Per molti secoli si è lottato per diffondere la conoscenza dell'alfabeto perché esso era il mezzo necessario per accedere all'istruzione. Oggi è diventato necessario imparare almeno i rudimenti dei linguaggi di programmazione e il funzionamento dei sistemi tecnologici di base in modo da dominare e orientare i sistemi che producono immagini perché è attraverso di esse che noi oggi conosciamo, comunichiamo, ci informiamo ed esercitiamo le nostre libertà essenziali oppure, nostro malgrado, irrimediabilmente le perdiamo. L'esperienza estetica e filosofica più in generale che si caratterizza anche per il suo saper riconoscere un valore alle cose con cui entra in relazione è stimolata a cercare, anche nella sua riflessione teorica, una relazione con i nuovi mezzi tecnologici e con ciò che essi producono e in particolare per noi, con le immagini digitali. Esse non sono solo immagini, sono digitali e questo attribuisce loro caratteristiche e possibilità diverse dalle immagini che l'uomo ha conosciuto prima che esse fossero inventate:

«Ciò che caratterizza le società cosiddette avanzate, è che oggi tali società consumano immagini e non più, come quelle del passato, credenze; esse sono dunque più liberali, meno fanatiche, ma anche più "false" (Barthes, 1980, p. 118)».

Eppure ci pare di poter dire che se le nostre società sono più false esse sono anche meno liberali, altrettanto fanatiche che quelle più arcaiche perché la democrazia e la razionalità, da cui sembrano pervase, soggiacciono come descritto altrove in questo lavoro alla violenza e ai feticci, agli idoli.

Ubaldo Fadini nel suo saggio intitolato *Sviluppo tecnologico identità personale* ci suggerisce che «va pensata la coevoluzione dell'uomo e della tecnica-in termini che tengano insieme, tra l'altro, un'antropologia della tecnica all'altezza delle ultime innovazioni della microelettronica e una filosofia della tecnica [...] per cercare i modi dei processi di trasformazione complessiva del "nostro" mondo che potrebbero rendere concretamente vivibile tale coevoluzione (Fadini, 2000, p. 5)».

Quello con cui dunque abbiamo a che fare non è solo una sostituzione di vecchie tecnologie con delle nuove ma con fenomeni di mutazione antropologica e del nostro mondo inconscio che andrebbero maggiormente dominati e controllati, almeno resi coscienti ai popoli a cominciare dai loro intellettuali e dai loro uomini impegnati in politica. Senza questa presa di coscienza e le conseguenti contromisure, si rendono legittime e immodificabili le conclusioni di Anders nel suo saggio *L'uomo è antiquato* e cioè che egli è divenuto materia prima della macchina produttiva. Un essere che ha subito l'imposizione da parte dell'organizzazione tecno-scientifica della produzione del produrre e del consumare e, contestualmente, un essere che produce il bisogno che corrisponde al prodotto. Inoltre è stato costituito un apparato che crea i condizionamenti necessari affinché il prodotto sia poi effettivamente consumato:

> Per poter consumare, è necessario che ne abbiano necessità. Ma poiché questa necessità non ci viene spontanea (come la fame), dobbiamo produrla. Questa industria, che deve rendere uguali la fame delle merci di essere consumate e la nostra fame di merci, si chiama pubblicità. Si producono dunque mezzi di propaganda, al fine di produrre il bisogno di prodotti che hanno bisogno di noi; di modo che, liquidando questi prodotti, noi garantiamo la continuazione della produzione di questi prodotti (Anders, 1956, p. 10).

Questa passività dell'uomo contemporaneo deve essere ribaltata, rifiutata, contrastata. Occorre utilizzare strumenti che consentano di riappropriarsi del proprio ambiente e di creare una civiltà capace di generare e sorreggere una civilizzazione in relazione alla presenza dei nuovi multimedia.

Si tratta di una prospettiva all'apparenza velleitaria, ingenua quasi da sembrare infondata come appaiono spesso le aspirazioni più alte e controcorrente e mi fa tornare alla mente la storia di Giuseppe, un ragazzo di diciassette anni che non si

vergognava di raccontare i suoi sogni: «Ho fatto un altro sogno! Ed ecco il sole, la luna e undici stelle si inchinavano davanti a me» (Genesi, 37).

Bibliografia

Anders, G. (1956), *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Arnheim, R. (1969), *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, tr. it., Einaudi, Torino 1974.

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

Id. (1982), *Il messaggio fotografico*, in Mormorio (1988) (a cura di), pp. 6-21.

Calvino, I. (1970), *L'avventura di un fotografo*, in Mormorio (1988) (a cura di), pp. 181-192.

Casey, E. (1976), *Imagining. A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington.

Chambers, D. e Reisberg, D. (1985), *Can mental images be ambiguous?*, in *Journal of Experimental Psycology*, vol. 11, n. 3, pp. 317-328.

D'Angelo, P. (2010), *Filosofia del paesaggio*, Quodilibet, Macerata.

Esposito, L. (2009), *Il digitale non esiste. Verità e menzogna dell'immagine*, Liguori, Napoli.

Fadini, U. (2000), *Sviluppo tecnologico e identità personale: linee di antropologia della tecnica*, Dedalo, Bari.

Ferretti, F. (1998), *Pensare vedendo. Le immagini mentali nella scienza cognitiva*, Carocci, Roma.

Galliano, G. (1993), *Dal mondo immaginario all'immagine del mondo*, La Mongolfiera, Trieste.

Marcuse, H. (1964), *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society*, Routledge, Londra.

Piovene, G. (1988), *Il valore dell'attimo*, in Mormorio (1988) (a cura di), pp. 31-33.

Tirelli, D. (2009), *Digital signage. L'immagine onnipresente*, Franco Angeli, Milano.

Abstract
The unconscious power of digital images

The world portrayed through digital pictures acquires always more truth, although arising from software whose final products bear the sign of a deep sophistication. But who decides what has to appear as truthfulness to the eyes of the masses? Is our consciousness and the culture around us (our environment) changing because of the digital pictures? How does all this operate on us?
We need to provide an answer to these questions, which must be different from the one given by who wants us to be always and only consumers, shoppers, purchasers.

Keywords: Unconscious, images, sophistication, culture, digital

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/035

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

Grazia Ripepi

> Ma dove, dov'era questo Io, questa interiorità, questo assoluto? Non era carne e ossa, non era pensiero né coscienza [...]. Eppure era questa che bisognava trovare: scoprire la fonte originaria nel proprio Io, e impadronirsene! Tutto il resto era ricerca, era errore e deviazione.
>
> (Hesse, 1950, p. 38).

1. L'incontro con la psicoanalisi

La collocazione dell'opera di Hermann Hesse nel panorama della letteratura tedesca del Novecento è resa problematica da una serie di equivoci interpretativi e dall'avversione del mondo accademico, che mai ha perdonato a questo autore la "fuga" di fronte alla Prima guerra mondiale e l'impegno pacifista a favore dei prigionieri di guerra.

Per compiere un percorso entro l'universo hessiano, bisogna, allora, liberarsi di una serie di "leggende" e pregiudizi che «vedono in lui uno scrittore esotico e disimpegnato» (Ponzi, 1980, p. 5), per riconoscere l'esistenza di più livelli interpretativi e registri linguistici in romanzi che non sono per nulla immediati come potrebbe risultare da una prima, magari superficiale, lettura.

«Nel corso della sua vita Hermann Hesse ha raggiunto diverse volte un punto in cui non sapeva più come andare avanti» (Prinz, 2000, p. 109) e, nel 1916, ormai isolato nel panorama letterario della Germania "ufficiale", rimasto orfano del padre, e in grave crisi con la moglie Maria, è un uomo in pieno conflitto con il mondo e con sé stesso, il malessere del corpo è solo il sintomo di un'inquietudine interiore più profonda, di irrisolti e non più dilazionabili problemi di identità.

Decide, così, spontaneamente, di farsi ricoverare a Lucerna, nella clinica privata "Kurhaus Sonnmat", e si affida, fino al novembre del 1917, al giovane psicoanalista, e allievo di Carl Gustav Jung, Josef Lang, il quale «per i suoi trattamenti si serviva di un linguaggio poetico, ricchissimo di immagini, con il quale ovviamente cercava di venire incontro al poeta» (Prinz, 2000, p. 111). Hesse, dal canto suo, in un saggio

successivo, sostiene che la psicoanalisi non è altro che una conferma di quanto i poeti «avevano saputo sempre» (Hesse, 1918, p. 491).

La guerra e l'incontro con la psicoanalisi costituiscono uno dei "risvegli" - intesi come passaggi, salti, spesso traumatici, da un modo di essere-nel-mondo, come direbbe Heidegger, a un altro - più forti in seno alle vicende biografiche e letterarie di Hesse, e determinano una svolta vistosa nella sua mentalità, nelle sue convinzioni poetiche e letterarie e, perfino, nella struttura dei suoi racconti, «tanto che si può ravvisare una netta cesura tra la prosa anteriore al 1915 e quella posteriore» (Ponzi, 1980, p. 20), come risulta particolarmente evidente dai romanzi *Demian*, *Siddharta* e *Il lupo della steppa*. Abbandonato, infatti, il pacato realismo borghese e il desiderio di ritorno alla "madre-natura" che caratterizza le opere giovanili, Hesse si cimenta, attraverso le categorie junghiane, nella comprensione e nella trascrizione mitica e simbolica del "vagabondaggio spirituale" alla ricerca di senso e di sé nel quale ogni essere umano è impegnato, giungendo alla dissoluzione della struttura tradizionale del racconto e alla contaminazione tra generi letterari diversi:

> La maggior parte delle opere di Hesse successive al 1916 possono essere considerate dei *Kunstmärchen*, la forma che già ai suoi antenati romantici era apparsa come la più idonea a tradurre in linguaggio poetico le misteriose corrispondenze fra mondo esteriore e mondo interiore e che ora si rivelava anche come la sede più pertinente in cui trasporre simbolicamente il linguaggio e i contenuti delle teorie psicoanalitiche (Banchelli, 1988, p. 49).

Le sedute con il dottor Lang, da un punto di vista strettamente biografico, aiutano Hesse a maturare la definitiva separazione dalla moglie, le cui cause sono ricondotte, psicoanaliticamente, alla sua volontà inconscia di identificare la moglie con la figura della madre, e lo "educano", nel segno del processo junghiano di individuazione, alla ricerca del sé, all'ascolto, al silenzio e all'ozio, del quale gli artisti hanno estremo bisogno «per chiarire a se stessi ciò che hanno acquisito e portare a maturazione il loro lavoro inconscio» (Hesse, 1985, p. 11).

Durante la terapia Hesse scrive *Demian*, poi pubblicato nel 1919 sotto lo pseudonimo di Sinclair, «quasi a sottolineare la frattura con la sua produzione precedente» (Ponzi, 1980, p. 34), il quale risente pienamente della sua adesione alle teorie psicoanalitiche.

Lo stesso Carl Gustav Jung, dopo la lettura del romanzo, scrive una lettera - datata 3 dicembre 1919 - ricca di apprezzamenti a Hesse, riconoscendo, quindi, il vero autore del libro:

> Mi sento in dovere di mandarle i miei più cordiali complimenti per la sua profonda, accurata e autentica opera: *Demian*. So che non è corretto né opportuno, da parte mia, svelare il suo pseudonimo; ma mentre leggevo il libro,

> ho avuto la sensazione che, in qualche modo, esso fosse destinato a me [...]. Quindi il suo libro mi ha colpito come la luce di un faro in una notte tempestosa [...]. La sua è la migliore conclusione possibile, nella quale tutto ciò con cui il libro era iniziato, ricomincia di nuovo, attraverso la nascita e il risveglio di una nuova umanità (Jung, 1906-1950, pp. 573-574; traduzione nostra).

Hesse e Jung iniziano, così, a vedersi, fino all'estate del 1921, per un ciclo di sedute psicoanalitiche a Zurigo (Prinz, 2000). Queste conducono lo scrittore svizzero a un ulteriore rinnovamento spirituale e artistico, culminato con la pubblicazione, nel 1922, di *Siddharta*, in cui è manifesta la volontà di ricerca e di approfondimento di una conoscenza interiore, rivolta soprattutto alla messa in pratica del "conosci te stesso" socratico, molto caro al poeta e anche alla psicologia analitica, la quale pone al centro della sua riflessione il "diventare" quello che si è, il riconoscersi e il restituirsi a se stessi: «sviluppo della personalità significa fedeltà alla propria legge, la personalità non può mai svilupparsi senza che l'individuo scelga, coscientemente e con una decisione morale consapevole, di seguire la propria strada» (Pieri, 2003, p. 61).

In tedesco, dal verbo *suchen* (cercare), si costruisce il participio presente, *suchend*, spesso utilizzato in forma sostantivata, *der Suchende*, per indicare quegli uomini che «non s'accontentano della superficie delle cose, ma d'ogni aspetto della vita vogliono andare in fondo, e rendersi conto di sé stessi» (Mila, 1950, p. 11). Siddharta è, letteralmente, "colui che cerca" sé stesso per "trovarsi":

> La maggior parte degli uomini sono come una foglia secca, che si libra e si rigira nell'aria e scende ondeggiando al suolo. Ma altri, pochi, sono come stelle fisse, che vanno per un loro corso preciso, e non c'è vento che li tocchi, hanno in sé stessi la loro legge e il loro cammino (Hesse, 1950, p. 109).

In un contesto pullulante di predicatori, anacoreti, fachiri, monaci e digiunatori solitari, che riducono i testi sacri a formulari meccanici e insensati, Siddharta ha il coraggio di scegliere il proprio cammino e di ascoltare solo la propria "voce":

> Nessuno perverrà mai alla liberazione attraverso una dottrina! A nessuno tu potrai mai, con parole, e attraverso una dottrina, comunicare ciò che avvenne in te nell'ora della tua illuminazione [...]. Questo è il motivo per cui continuo la mia peregrinazione: per abbandonare tutte le dottrine e tutti i maestri e raggiungere da solo la mia meta o morire (*ivi*, p. 69).

Nel 1927, in un momento storico delicatissimo, durante il quale le forze liberali sono ormai in ginocchio e si stanno prepotentemente affermando i regimi assolutistici che trascineranno l'Europa nel secondo conflitto mondiale, esce il *Lupo della steppa*, romanzo che si inscrive nel quadro dell'ineluttabile tramonto dell'Occidente, ormai

inesorabilmente diretto verso il nulla, che solo l'arte e la riacquisizione di sé possono scongiurare. Quest'opera racchiude gli esiti più profondi dell'adesione hessiana alle teorie junghiane, sia a livello contenutistico sia a livello strutturale, e mette in scena il tentativo strenuo di svelare il "mistero velato" che è l'uomo, nonostante, e a partire, dal caos e dalla multivocità della psiche.

Questo è il monito hessiano, alla luce del quale esamineremo la produzione successiva al 1915, nella quale il legame tra arte e psicoanalisi, spesso sottovalutato, è estremamente evidente.

2. Cambiamenti di stile

La prosa hessiana giunge a maturazione solo dopo le cure di Lucerna, quando il poeta, abbandonati gli orizzonti piuttosto limitati e l'atmosfera «provinciale e contadina» (Ponzi, 1980, p. 21) dei racconti giovanili - si pensi a *Peter Camenzind* e *Sotto la ruota* -, in prima persona, si assume tutti i rischi di quella "via interiore" nella quale, d'ora in poi, individua le premesse e i fondamenti di ogni rinnovamento etico e politico, individuale e sociale, e inizia, "amorevolmente", a dialogare con l'inconscio, ad ascoltare «le sorgenti nascoste» (Banchelli, 1991, p. 106).

La scoperta dei principi freudiani, e soprattutto di quelli junghiani, consente ad Hesse di rielaborare gli spunti e le riflessioni letterarie precedenti alla luce di una struttura ben più definita e complessa: i temi fondamentali delle sue opere, quali l'ansia per il nuovo, il distacco dal "piccolo mondo borghese", la ricerca di un'alternativa e, soprattutto, l'incessante vagabondare, senza meta né certezze, desiderando «essere solo ciò che si è» (Hesse, 1916, p. 65), non sono altro che espressione del cammino verso l'autocoscienza e verso la ricerca della propria identità.

Il documento più eloquente della "svolta" hessiana - tanto che, da questo momento in poi, è possibile, facendo, però, attenzione a non scadere in facili e riduttive assimilazioni, leggere parallelamente Hesse e Jung - è, senza dubbio, *Demian*, nel quale il protagonista, Sinclair, ricostruisce in prima persona il tortuoso cammino della sua crescita interiore e vive l'incontro fra il proprio destino - il *daimon* cui allude il titolo - e quello del mondo in guerra, che, nella conclusione, viene trasfigurato in uno scenario simbolico nel quale si annuncia una nuova umanità. La barbarie e il caos ai quali Sinclair assiste non sono altro, infatti, che «un'emanazione dell'anima in dissidio, la quale voleva infuriare e uccidere, distruggere e morire per poter rinascere» (Banchelli, 1991, p. 112).

Questo romanzo è un tentativo di analisi della «gran quantità di anime che l'uomo porta nel petto» come se fosse «una cipolla composta da centinaia di strati, un tessuto

composto da numerosi fili» (Hesse, 1985, p. 141) e, sebbene non ci sia speranza «di raggiungere una consapevolezza anche solo approssimativa del sé» (Jung, 1928, p. 90), l'essere umano continua a "vagabondare", a percorrere la via dell'autoindividuazione, guidato dall'amico Demian, evidente metafora dell'analista e, insieme, dell'affermazione «dell'elemento di differenziazione in una comunità» (*ivi*, p. 59), del rifiuto del "naufragio" del singolo nel collettivo.

Le pagine conclusive del racconto mettono in scena la guerra, l'indistinto, come compresenza tra bene e male, istinto e ragione, coscienza e sogno, luce e ombra. Solo quando Sinclair - e l'uomo, al termine del percorso di analisi - supera gli, apparentemente, inconciliabili dualismi, accetta i suoi desideri e le sue paure, può giungere all'autocoscienza, entrando di diritto tra i seguaci del dio-diavolo Abraxas, che Jung così definisce: «Egli è l'amore e la sua uccisione, Egli è il Sacro e il suo traditore. Egli è la luce più luminosa del giorno e la notte più fonda della follia» (Küng, 1989, p. 99).

3. Abraxas

Il Demiurgo-Abraxas sostituisce, dunque, il Dio Padre dell'Antico Testamento e della morale borghese, nella quale le separazioni sono inconciliabili, e il ricongiungimento con esso non è altro che la conclusione di un'iniziazione alla totalità psichica, durante la quale si compie la grande alchimia mitico-simbolica che traduce ogni esperienza esteriore in acquisizione e immagine interiore: «nulla è fuori, nulla è dentro, poiché ciò che è fuori è dentro» (Hesse, 1961, p. 306).

Se Abraxas è insieme Dio e Satana e, quindi, la realtà è una totalità onnicomprensiva di bene e male, piacere e dolore, se «saper patir bene è la vita intera» (Hesse, 1918, p. 506), allora anche ogni uomo, in quanto «somigliante a Dio» (Jung, 1928, p. 44) e partecipante della divinità, può essere considerato come unità degli opposti.

Solo la "via interiore" e il cammino individuale, però, possono condurre l'essere umano al «congiungimento di due sfere che prima erano state tenute scrupolosamente distinte [...], all'unione di coppie di contrari» (*ivi*, p. 45). La rinuncia ai piaceri e alle ambizioni della società civile, alla "maschera" della psiche collettiva, alla persona socialmente identificata, non avviene per una convinzione dottrinale: l'ontologia hessiana prende le mosse dall'individuo perché, solo nella solitudine del singolo si può cogliere la "voce dell'essere" e l'irripetibilità dell'esistenza. L'uomo è già in sé "portatore di senso", «dalla vittoria sulla psiche collettiva deriva il vero valore, la conquista del tesoro, dell'arma invincibile, del talismano magico» (*ivi*, p. 80).

Nel 1922 viene pubblicata l'opera probabilmente più nota di Hesse, *Siddharta*, composta dopo aver conosciuto personalmente Jung, la quale mette in

scena proprio il rifiuto di ogni dottrina precostituita come testimonia il distacco iniziale del protagonista dal padre e, quindi, dalla morale istituzionalizzata, dall'ortodossia vuota e paralizzante. L'autore è convinto che il sapere sia dentro ciascun uomo e che solo la solitudine, benché dolorosa e priva di «tutte le dolcezze della società» (Hesse, 1918, p. 510) e della famiglia, possa condurre all'autodeterminazione dell'Io, da intendere qui come superamento dell'egoità, come immersione nel fiume della vita cosmica, come interruzione, anche solo momentanea, del "dispositivo" del desiderio. Hesse scrive:

> Una meta si proponeva Siddharta: diventare vuoto, vuoto di sete, vuoto di desideri, vuoto di sogni, vuoto di gioia e di dolore. Morire a sé stesso, non essere più lui, trovare la pace nel cuore svuotato. Quando ogni residuo dell'Io fosse superato ed estinto, quando ogni brama e ogni impulso tacesse nel cuore, allora doveva destarsi l'ultimo fondo delle cose, lo strato più profondo dell'essere, quello che non è più Io: il grande mistero (Hesse, 1950, p. 46).

L'uomo moderno, a suo parere, avrebbe perso ogni punto di riferimento e, per questo, tenterebbe disperatamente di aggrapparsi a sporgenze e appigli, a costruzioni di un altro uomo, creando di continuo - e accogliendo frettolosamente - nuovi dei inutili.

Non esistono verità universali, ogni dogma è da rifiutare poiché mutila l'immaginazione e interdice l'esperienza, ed Hesse vuole distruggere tutti i falsi superuomini che si sono succeduti nel corso della storia: l'unico insegnamento che il vecchio maestro dello scritto *Il ritorno di Zarathustra* può dare, è, infatti, quello di imparare a cercare il proprio luogo e il proprio ruolo nel divenire caotico dell'essere, ad ascoltare la voce interiore «anche nella più fredda e lontana solitudine, anche nel più buio destino» (Hesse, 1919, p. 521).

Solo dopo lunghi tentativi, rifiuti e rinunce, infatti, Siddharta si immerge nel fiume, metafora del tutto, dell'approdo della "via interiore", di abbondanza e carestia, di vita e morte, di bene e male, di trascendenza e immanenza, di individuale e collettivo, di coscienza e inconscio, insieme. Questi ultimi, infatti, non possono che dialogare, in quanto, come chiarisce Jung, ogni lavoro di differenziazione, di sottrazione dal dominio delle istanze inconsce, non può che essere complementare a un lavoro di integrazione e di legame con queste stesse.

4. *Il lupo della steppa*

L'accettazione dell'inconscio e della molteplicità dell'Io avviene pienamente ne *Il lupo della steppa*, ove il protagonista, Harry Haller, «camminava con due gambe, portava abiti ed era un uomo, ma, a rigore, era un lupo» (Hesse, 1961, p. 1). Non

solo il protagonista riconosce e accetta la sconvolgente contemporaneità delle figure che compongono la sua natura, ma anche la struttura narratologica risente fortemente della "dilatazione" della normale soggettività. Infatti, ai tradizionali interrogativi ermeneutici riguardanti l'eroe e l'autore del racconto, Hesse risponde che essi «esistono solo come conglomerati di possibilità» (Banchelli, 1988, p. 124). La prosa hessiana, in proposito, sembra anticipare alcuni temi che caratterizzeranno la riflessione filosofica successiva. Pensiamo al ruolo dell'autore che, sebbene non scompaia completamente, come chiarirà Michel Foucault, cede il passo a più stratificazioni identitarie:

> si sa bene che in un romanzo che si presenta come il racconto di un narratore, il pronome in prima persona, il presente indicativo, i segni della localizzazione non rinviano mai esattamente allo scrittore, né al momento in cui egli scrive né al gesto stesso della sua scrittura; ma ad un *alter ego* la cui distanza nei riguardi dello scrittore può essere più o meno grande e variare nel corso stesso dell'opera [...]. La funzione-autore si effettua nella scissione stessa — in questa divisione e a questa distanza (Foucault, 1969, p. 13).

Harry è, contemporaneamente, lupo e uomo, combinazione di diversi Io, mentre Hesse non si identifica solo con l'io narrante, ma con «la somma e sovrapposizione di ognuno di quei punti di vista» (Banchelli, 1988, p. 124) che, continuamente, si richiamano e si "osservano" a vicenda: il lupo dialoga con l'uomo, l'uomo dialoga con il lupo, che è fuori ma anche dentro di sé.

Il protagonista dell'opera hessiana è contemporaneamente attore e spettatore di sé stesso e deve riconoscere che «il nostro Io, o la nostra anima, è composto da migliaia, milioni di parti, da un patrimonio sempre crescente, sempre mutevole, di cose, di ricordi e impressioni. Ciò che la nostra coscienza vede è una piccola superficie» (Hesse, 1985, p. 106).

Harry medita molte volte il suicidio, schiacciato dalla contraddittorietà dell'esistenza e dalla vana ricerca di senso, ma poi lo rifiuta, perché gli impedirebbe di vivere fino in fondo tutte le sue "mille vite" e di ricongiungersi col suo destino, come avviene nel "teatro magico", nel quale, superando ogni barriera spazio-temporale e ogni distinzione tra necessità e desiderio, tra realtà e sogno, può vivere contemporaneamente «le molteplici esperienze possibili del proprio Io» (Ponzi, 1980, p. 95).

La ricerca dell'uomo non approda, dunque, a un compimento, Hesse non può fornire certezze, ma solo tentativi, estetici, di comprensione della caotica armonia della psiche umana.

5. Creatività e psicoanalisi

Alla domanda su quale sia il ruolo e il "luogo" dell'essere umano, lo scrittore svizzero non risponde ma si limita a cercare il punto nel quale, in una "sublime contraddizione", non esistono opposti, ma solo unità. In ciò consisterebbe l'opera d'arte, non solo bella, ma, appunto, sublime, nel senso kantiano di connubio tra sgomento e piacere, generato dal conflitto tra ragione e rappresentazione.

Hesse vive in un periodo storico nel quale l'arte, come preannunciato da Nietzsche nella *Gaia Scienza*, si colloca nella crisi che caratterizza la contemporaneità: essa è considerata mero sollievo dell'operaio, stanco per il troppo lavoro, e collocata su un piano nettamente inferiore, in quanto mancante dell'universalità di scienza e filosofia. Eppure, nell'epoca del nichilismo e della riduzione dell'uomo in frammenti, essa è, probabilmente, l'unica possibilità di cura dell'anima, in quanto cammino che conduce all'affermazione della vita e allo "smascheramento" del disagio che può essere compreso solo se portato fuori dall'inconscio, per mezzo dell'attività creativa.

L'arte, quindi, in questa valenza conoscitiva, è molto vicina, per metodo alla psicoanalisi, come Hesse sostiene in un saggio del 1918:

> Da quando la psicanalisi di Freud ha cominciato a destare interessa al di là della più ristretta cerchia dei neurologi, da quando Jung, l'allievo di Freud, ha sviluppato e in parte pubblicato la sua psicologia dell'inconscio e la sua teoria dei tipi psicologici, da quando, infine, la psicologia analitica si è dedicata allo studio diretto del mito popolare, della leggenda e della poesia, tra arte e psicanalisi esiste uno stretto e fecondo contatto (Hesse, 1918, p. 489).

I primi psicoanalisti della storia sarebbero gli artisti, in quanto per primi hanno scrutato l'animo umano nel tentativo di conoscerlo e di sollevarlo dall'angoscia e dall'abisso. Arte e psicoanalisi non possono che richiamarsi vicendevolmente, sebbene Hesse voglia salvaguardare l'ispirazione dai rischi di una eccessiva consapevolezza razionale e dall'alterazione o inibizione dei processi sublimativi che la cura psicoanalitica potrebbe comportare.

Così il poeta scrive a Jung, in una lettera del settembre del 1934: «per me la sublimazione è bensì in ultima istanza anche rimozione, ma io adopero quell'alta parola solo quando mi sembra che con essa si possa intendere una felice rimozione, cioè quando si intenda parlar degli effetti di un istinto trasferito ad un campo, sì, improprio, ma anche culturalmente elevato, come quello dell'arte» (Hesse, 1961, p. 480).

Nonostante le cautele, la produzione hessiana è, come abbiamo mostrato, ricchissima di riferimenti psicoanalitici che debbono essere giustamente considerati.

Non solo, infatti, la concezione estetica, ma l'intera ideologia dell'autore, fondata sulla logica dell'inconscio e sulla trasfigurazione del reale nel mondo interiore, sfuggirebbe a una corretta e completa comprensione.

L'opera di Hermann Hesse è un percorso di analisi teso all'individuazione del sé e all'accettazione di desideri e paure; i suoi personaggi sono pazienti sottoposti alla cura dell'anima. Non c'è una meta, non si giunge a certezze incrollabili né a metodi cristallizzati, ma, in fondo, neanche Jung ha mai fornito una descrizione compiuta e dettagliata delle tappe del processo di individuazione, ma ci ha "solo" invitati a diventare quello che già siamo.

Ogni uomo è un "mistero irripetibile" e il cammino verso il *Selbst* non può che esserlo altrettanto. Arte e psicoanalisi sono «tentativi di una via, accenni di un sentiero» (Hesse, 1923, p. 4).

Bibliografia

Banchelli, E. (1988), *Invito alla lettura di Hermann Hesse*, Mursia, Milano.

Foucault, M. (1969), *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1994.

Freschi, M. (2016), *Hermann Hesse*, Il Mulino, Bologna.

Groppali, E. (1991), *Hermann Hesse nei ricordi del suo medico*, Mondadori, Milano.

Hesse, H. (1957), *Una biblioteca della letteratura universale*, tr. it., Adelphi, Milano 1988.

Id. (1961), *Scritti autobiografici*, tr. it., Mondadori, Milano 1961.

Id. (1927), *Il lupo della steppa*, tr. it., Mondadori, Milano1961.

Id. (1990), *Il viandante*, tr. it., Mondadori, Milano 1993.

Id. (1916), *Vagabondaggio*, tr. it., Newton Compton, Roma 1993.

Id. (1922), *Siddharta*, tr. it, Adelphi, Milano 2008.

Id. (1923), *Demian*, tr. it., Mondadori, Milano 2007.

Id. (1927), *La cura*, tr. it., Adelphi, Milano 1992.

Id. (1918), *Gli artisti e la psicanalisi*, tr. it., Mondadori, Milano 1965.

Id. (1919), *Il ritorno di Zarathustra. Parole alla gioventù tedesca*, tr. it., Mondadori, Milano 1965.

Id. (1952), *L'infanzia dell'incantatore*, tr. it., Mondadori, Milano 2004.

Id. (1985), *La nevrosi si può vincere*, tr. it., Mondadori, Milano 1991.

Idotta, F. (2004), *Hermann Hesse. L'estetica del tentativo*, Città del Sole, Reggio Calabria.

Jung, C. G. (1906-1950), *Letters*, Routledge, New York 2015.

Id. (1928), *L'Io e l'inconscio*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Id. (1934), *Anima e morte*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1978.

Id. (1940), *Sul rinascere*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1978.

Küng, H. (1989), *Maestri di umanità. Teologia e letteratura in Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll*, tr. it., Rizzoli, Milano 1989.

Mila, M. (1950), Introduzione a *Siddharta*, tr. it., Adelphi, Milano 2008.

Pieri, P. F. (2003), *Introduzione a Jung*, Laterza, Roma-Bari.

Ponzi, M. (1980), *Hermann Hesse*, La Nuova Italia, Firenze.

Prinz, A. (2000), *Vita di Hermann Hesse*, tr. it., Donzelli, Roma 2003.

Rocci, G. (1994), *C. G. Jung e il suo daímon. Filosofia e psicologia analitica*, Bulzoni, Roma.

Abstract

Unconscious implications. Art and psychoanalysis in the work of Hermann Hesse

In this essay we have underlined the strong influence of psychoanalysis, in particular Jungian psychoanalysis, in the work of Hermann Hesse. Hesse perceived his work as an intense and suffered journey towards the self determination of the Ego, in which art and psychoanalysis interacted in a fruitful dialogue. The stories of Hesse represent the transposition onto a literary plain of the process of individuation, the attempt to reveal the complex mystery in which man seeks to find the point at which, in a sublime contradiction, opposites are reconciled into a single unit.

Keywords: Hesse, Jung, Psychoanalysis, Art, Self determination.

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/036

L'Inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza.

Rosamaria Salvatore

A partire dall'invenzione di Sigmund Freud l'inconscio non può essere riduttivamente concepito come sostanza, con un proprio statuto ontologico. Il suo improvviso manifestarsi, secondo Jacques Lacan, è piuttosto legato al prodursi di un evento marcato dalla contingenza, dal non prevedibile, dal non padroneggiabile. Ovvero il particolare incontro con qualcosa di improvviso, con un nucleo libidico non trasferibile in senso, con l'affiorare di brandelli di «reale»[1]; accidentalità di un accadere che colpisce il corpo abitato dalla pulsione, determinando nel soggetto una esperienza di vacillamento, di spossessamento, la sensazione di un mancare a se stessi. Inciampo, confronto spaesante, per Lacan, con un «reale» non simbolizzabile, non traducibile in parola, non modulabile in una cornice simbolica. Il soggetto può allora accostarlo solo per frammenti, per lembi. Fin dalle sue origini l'inconscio non è dunque riconducibile a una piena trasparenza; al fondo dell'essere c'è qualcosa che appartiene a un campo opaco, difficile da decriptare, oscuro, enigmatico, che resiste a una chiara e limpida lettura.

Al pari lo sguardo[2] è altra cosa rispetto all'occhio inteso quale organo di percezione; esso si oppone alla visione prospettica, derivata dall'ottica cartesiana volta a ricostruire il mondo quale realtà stabile, misurata, ordinata. Non vi è nulla di trasparente e lineare nella pulsione scopica. Lo sguardo, investito dal desiderio, non si confonde con l'immagine. Si manifesta piuttosto al soggetto nella direzione di una esperienza di taglio, di discontinuità: è l'affiorare imprevedibile di un qualcosa che, squarciando la rete omogenea del visibile, emerge in forma di macchia informe. È il profilarsi all'orizzonte di un punto cieco e impenetrabile che, abitato da una strutturale reversibilità, interroga il singolo stesso. Esperienza volta a testimoniare lo spiazzamento della concezione di un vedere nitido e compatto quale quello che la nuova ideologia della trasparenza sembra promettere.

Pervasivamente presente nella società "ipermoderna" quale ideale assoluto, la trasparenza appare allora la declinazione opposta dell'inconscio, per come ci è stato trasmesso da Freud e da Lacan. All'opacità di quell'Io «straniero a casa propria» di

[1] Il reale, per Lacan, è il registro concernente l'umano, differente dalla realtà e relativo a quel nucleo non simbolizzabile, a quel residuo cieco e informe, che resiste alla significazione. L'esperienza del reale indica il sorgere improvviso di un qualcosa di oscuro e inassimilabile, di una sensazione di angoscia. È quell'attimo dell'esistenza che il soggetto non può tradurre in parola e quindi condividere con altri.

[2] Lo sguardo, il più evanescente tra gli oggetti pulsionali, come gli altri (seno, feci, voce), nel vocabolario lacaniano prende il nome di (a).

Freud, a quel «plus di godere» tanto caro a Lacan, è antitetico l'imperativo categorico volto all'illusoria aspirazione a vedere tutto, senza scarti, senza sbavature, senza ombre, senza impurità. Nulla è più fuori campo, niente è più velato: nell'attuale vita sociale che innalza tale ideale a valore verso cui tendere sembra scomparso ogni mistero, ogni segreto.

Nel numero monografico di *Fata Morgana* dedicato a questo tema, Daniele Dottorini ci avverte che la dialettica tra opacità e visibilità totale ha sempre investito il cinema, nella illusoria pretesa che la figura della superficie liscia e trasparente potesse fungere da metafora «di un mondo finalmente svelato» (Dottorini, 2007, p. 46). Ma ricordiamo con Michelangelo Antonioni che anche là dove il cinema, attraverso le proprie strutture spaziali e la rappresentazione dei corpi, metamorfizza la dimensione della trasparenza modellando narrazioni, all'interno dell'immagine permane un punto misterioso, resistente a qualsivoglia decifrazione. A mio parere il carattere evanescente dell'oggetto scopico, l'oggetto (a) di Lacan, mai è stato evocato in maniera così espressiva come in *Blow Up* (1966). Mi riferisco in particolare alla sequenza finale: il fotografo, protagonista del film, al termine di un tragitto di confronto con un visibile al suo interno abitato da ripetute faglie, pieghe, scarti, prospettive destabilizzanti, mima l'atto di afferrare la pallina da tennis – oggetto composto di pura assenza, di nitido niente – assumendo al termine del suo percorso il portato di tale acquisita consapevolezza. «Se la trasparenza è il sogno delle utopie storiche, se la generalizzazione del visibile è questo sogno realizzato», osserva Jean-Louis Comolli

> allora è urgente rivalutare l'utopia cinematografica in quanto si oppone a questi due sogni. Il cinema sposta il visibile nel tempo e nello spazio. Nasconde e sottrae più di quanto non "mostri". Il mantenimento della sua zona d'ombra è la sua condizione iniziale. [...] Questa ombra paradossalmente ha trovato rifugio nel cinema – lo stesso cinema che ha modellato le nostre società e le ha spinte dalla parte di una visibilità esacerbata. [...] Filmare è qualcosa che si è organizzato storicamente come un percorso attorno a questa macchia cieca. (Comolli, 2004, p. 17).

Alcune considerazioni sul tema della videosorveglianza, proposte da più autori di matrice diversa, concorrono, all'interno di questo testo, a delineare un primo nucleo di interrogativi sulle possibili declinazioni della tirannia della trasparenza, favorendo il passaggio a un breve tracciato interpretativo di alcune sequenze filmiche al fine di mostrare come cinema e televisione assorbano al proprio interno e ritraducano snodi nevralgici delle aporie da cui tale dominio è alimentato. È stato detto, da un lato il cinema assorbe fin dai suoi albori la tensione a una costruzione dell'immagine votata a penetrare un visibile privo di limiti e, al contempo, testimonia la persistenza di quei resti, di quella "macchia cieca", evocativi di un orizzonte più prossimo allo sguardo.

La presenza massiccia e massificante nella cultura contemporanea dell'occhio, definito da Gérard Wajcman «ipermoderno» (Wajcman, 2010), è sempre più ancorata allo statuto della videosorveglianza, traccia manifesta del discorso del *maître*[3], con una conseguente estensione del fantasma paranoico. Ricordo le parole con cui Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* ha descritto la statalizzazione dei meccanismi disciplinari attraverso il panoptismo, quale estensione progressiva di una sorveglianza generalizzata: «E per esercitarsi questo potere deve darsi lo strumento di una sorveglianza permanente, esaustiva, onnipresente, capace di rendere tutto visibile, ma a condizione di rendere se stessa invisibile» (Foucault, 1975, p. 233); oggi, diversamente, afferma Wajcman, l'occhio del *maître è* costantemente visibile[4].

E come sottolineato da Roberto De Gaetano, in relazione al mutamento ai nostri giorni dell'intreccio tra pratiche di sorveglianza (volte a disciplinare comportamenti) e spettacolo, si è imposta la *spettacolarizzazione della sorveglianza stessa*, con i dispositivi deputati al controllo che

> diventano oggetto non solo di finzioni cinematografiche – è il caso di un film come *Truman show* (Weir, 1998), ma anche di veri e propri generi televisivi, come i *reality show* che spettacolarizzano lo sguardo sorvegliante (e la "gabbia" dei sorvegliati) verso i "famosi" e gli "anonimi", vere star fatte oggetto di culto sacro (De Gaetano, 2007, p. 109).[5]

Il gigantesco meccanismo di controllo, divenuto per De Gaetano anche dispositivo spettacolare, mette tutti «nella scena e nella sala, attori o spettatori sono – nella deriva contemporanea– sorvegliati e sorveglianti» (*ibidem*).

Ritornando alle parole di Foucault, queste ci paiono assumere un riflesso inquietante se pensiamo alla trasformazione antropologica dei luoghi, quali spazi urbani e conurbazioni, considerati, ai nostri giorni, alla stregua di mappe cognitive ove la visibilità totale passa attraverso procedimenti di tracciabilità[6], ben trasposti in immagini all'interno di diverse serie televisive americane. Un esempio per tutti *Person of Interest,* la cui sigla iniziale informa didatticamente lo spettatore della presenza di una macchina destinata a seguire e registrare le singole esistenze mentre

---

[3] Il discorso del Padrone si inserisce all'interno della *Teoria dei Quattro discorsi* (discorso del padrone, discorso dello psicoanalista, discorso dell'università e discorso dell'isterica) elaborata da Jacques Lacan. Riguarda l'articolazione delle strutture interne al legame sociale e al rapporto del soggetto con il desiderio. Si veda Lacan, 1969-1970.

[4] Per un approfondimento sulla funzione degli schermi quali dispositivi di passaggio da una società disciplinare a una società del controllo rimando al prezioso testo di Casetti, 2015, pp. 252-268.

[5] *Reality* (2012) di Matteo Garrone è un passaggio ulteriore per il desiderio di spettacolarizzazione del singolo, messo in luce attraverso il percorso del protagonista.

[6] Fibre ottiche, droni, sistemi e strumenti aereo-satellitali, GPS, sono solo alcune delle tecnologie che contribuiscono alla traduzione dello spazio urbano in mappe digitalizzate; ma l'eccesso di informazioni che in esse confluiscono concorre paradossalmente a indurre una sempre più marcata "perdita di realtà".

le immagini mostrano la presenza pervasiva di videocamere in punti nevralgici delle strade urbane.

Una sorta di nuova rete tecnologica di videosorveglianza, definita da Zygmunt Bauman «Ban-opticon», è la mappa videografica volta non solo a riprendere percorsi e traiettorie ma anche a indurre condotte e azioni di ognuno appiattendoli a una idea di un universo unico e globalizzato, negazione delle particolarità soggettive. Il Ban-opticon, secondo il sociologo, obbedisce a due imperativi strategici opposti: «il confino ("chiudere dentro") e l'esclusione ("chiudere fuori")» (Bauman, Lyon, 2013, p. 51). Nell'un caso per allineare a modelli di comportamento vincolanti in spazi difendibili o anche per rilevare coloro che non si adeguano, nell'altro per contenere all'esterno esuli e profughi indesiderati (cfr. *ibidem*). Nel film *La zona* di Rodrigo Plà (2007), ambientato in una realtà abitativa di Città del Messico chiusa e protetta rispetto a un degradato contesto urbano da alti muri di recinzione e da un fitto sistema di videocamere di sorveglianza, tali riflessioni trovano ampia tematizzazione nella composizione narrativa.

Nella realtà contemporanea vengono sempre più previsti dispositivi visivi orientati a trattare la popolazione al pari di un unicum uniforme, cercando di ridurre il più possibile il rapporto singolare con il corpo e la parola, vissuti entrambi alla stregua di "inciampi" o "imperfezioni" nel sistema. Ma i corpi spesso riemergono in primo piano, perforando il vasto tessuto di videoregistrazioni, come quei resti non assimilati del trauma, custoditi dalla rimozione, che Freud e Lacan votavano alla ripetizione e all'insistenza del ripresentarsi. Al pari delle centinaia di cadaveri, che negli ultimi anni, galleggiando impietosamente, affiorano dalle profondità marine del Mediterraneo, a rammentarci la condizione umana. O alla fisica presenza di coloro che, ai nostri giorni, si accalcano alle frontiere forando e oltrepassando reti di sbarramento.

L'attuale *Società della trasparenza*[7], volta a orientare e regolare pratiche di discorso e di comportamento, ha inoltre modellato la composizione architettonica dei centri urbani e mutato le nostre modalità di vivere e interagire all'interno delle città. Pensiamo all'assottigliarsi del confine tra interno e esterno in molti edifici moderni mediante la presenza di superfici in vetro che appiattiscono su una stessa linea il vedere e il visibile; quest'ultimo, privo di velamenti, di ombre, di scudi, sembra esporre il soggetto a una visibilità totale e al contempo cieca: *Shame* (Mc Queen 2012), *Caché* (Haneke, 2005), *Collateral* (Mann 2005), *Minority Report* (Spielberg, 2002), sono solo alcuni dei titoli di film che vengono immediatamente in mente, all'interno di un ampio e frastagliato ventaglio di opere in cui tale variazione di paradigmi viene assorbita e ritradotta in costruzione compositiva delle immagini. Vedere senza limiti, sostiene Wajcman, è divenuto l'imperativo della nostra epoca,

[7] Il termine Società della trasparenza riprende il titolo di un libro del filosofo coreano Byung-Chul Han le cui riflessioni hanno arricchito l'elaborazione del presente lavoro. Cfr. Han, 2012.

estirpare la parte di ombra del singolo (Wajcman, 2010, p. 185). Eppure la psicoanalisi ci segnala come sia estremamente importante per un soggetto non essere sempre visto, non essere perennemente esposto all'occhio dell'Altro.

Il cinema, si è detto, sensibile a mutamenti urbanistici e sociali, traduce in immagini tali nuovi regimi di visibilità, costruendo figurazioni che agiscono su modalità di relazioni nella vita comunicativa e sociale. Non solo il cinema contemporaneo di genere, per sua natura votato alla spettacolarizzazione – si pensi a un recente capitolo della saga di James Bond, *Skyfall 007*, (2012) –, ma anche altri film, estranei a modelli codificati, propongono tale trasformazione.

E veniamo dunque a *Skyfall*. Pur rispettando i modelli di rappresentazione previsti mi sembra che la regia di Sam Mendes suggerisca una riflessione sul tema da me indicato. L'attuale fragilità del mondo occidentale è evocata attraverso la figura del protagonista, non più giovane e non più in grado come un tempo di sostenere ripetute prove fisiche; ma anche gli spazi, che incarnano un legame ancora vivo con fantasmi del passato, sono profondamente intaccati dalla corrosione.

Propongo due luoghi a titolo esemplificativo: la residenza di Skyfall, dove ha vissuto da piccolo il protagonista, e il sotterraneo bunker di Londra, abitato da ratti, al cui interno viene spostata la centrale operativa dei servizi segreti britannici (usato, durante la guerra, da Churchill) per nascondersi dagli attacchi del perverso e mostruoso Silva, ex agente dello stesso servizio di spionaggio. A tali contesti si alterna la rappresentazione di un mondo "ipermoderno" che consente all'ex agente vendicativo di invadere la rete dei servizi segreti, spiandone mosse, condizionando e manipolando strategie di difesa. Silva appare figura emblematica di un godimento sadico, destinato a ripetersi senza freni, orientato senza sosta dalla pulsione di morte. Nell'universo virtuale da lui invaso non solo ciò che è segreto diviene "penetrabile", ma persino il geniale programmatore dei servizi di spionaggio viene sorvegliato e raggirato.

La trasparenza contamina anche gli edifici: Shanghai assurge a indice metaforico di tale nuovo modello. Le superfici in vetro di grattacieli che sfidano le leggi di gravità si trasformano in trappole di morte. E le scritte al neon, come una sorta di "esche visive", vengono proposte attraverso ologrammi dalle gigantesche dimensioni, rispecchianti gli effetti di trasparenza degli interni (per un approfondimento si veda Garbarz, 2012). Anche in questo caso i limiti tra interno ed esterno risultano evanescenti.

Eppure, in quell'orizzonte notturno di fredda e verticale nitidezza, la sequenza si chiude con un simmetrico e meduseo incrocio di sguardi tra James Bond e la attraente donna – spettatrice delle uccisioni–; anch'ella sorta di copia, di messa in doppio dello sguardo depositato sulla tela da un pittore (Amedeo Modigliani). Reiterazione forse del gioco di rifrazioni, di spostamenti contigui, che in questo caso,

anche solo per un breve attimo, sembra eccedere il piano narrativo spettacolare del genere.

Ma il reale, ci indica la psicoanalisi, al di là di qualsiasi pretesa di controllo, è ciò che non cessa di ripetersi, è ciò che ritorna sempre allo stesso posto (cfr. Lacan, 1964, p. 49). Non è forse un caso allora che l'agente, per sconfiggere il male (almeno momentaneamente) dovrà condurre il proprio nemico a Skyfall, nel luogo mitico originario popolato dai propri fantasmi, scenario dove permangono zone d'ombra; antica magione protetta da massicci muri in mattoni, dalla polvere e dall'abbandono. Solida fortezza ove il protagonista trova la propria salvezza nel medesimo tunnel in cui, da ragazzino, si è celato alla vista dell'Altro. In quella galleria sotterranea si era isolato per giorni dopo l'assassinio di entrambi i genitori, prossimo all'esperienza traumatica della percezione della solitudine insita nell'esistere, alimentata dalla scoperta dell'assenza di garanzia di un grande Altro.

Ma anche il cinema meno costretto nei moduli del genere mostra e tematizza la permanente tensione interna all'ideale contemporaneo di una piena trasparenza che appare inevitabilmente intaccata dal sorgere e manifestarsi del nucleo pulsionale al cuore del soggetto.

A titolo di esempio sintomatico scelgo, tra altri, il film di Steve Mc Queen, *Shame* (2011). Pure in quest'opera alla verticalità e luminosa visibilità dei grattacieli, in cui si svolge la vita sociale e lavorativa di Brandon, fanno da contrasto i locali bui e sotterranei all'interno dei quali la sua parte più intima e celata prende il sopravvento. E là dove gli interni del luogo di lavoro o dei locali di lusso, attraverso l'iterazione di pareti in vetro, ci restituiscono le fattezze di Brandon rivestite da una maschera immobile e controllata, volta a ubbidire all'imperativo categorico del riconoscimento sociale, nei postriboli da lui frequentati nella notte di fuga dalla domanda d'amore della sorella Sissy, cogliamo l'oscenità dell'angoscia nei suoi occhi, come se il corpo fosse diviso tra il piacere spasmodico della prestazione sessuale e un dolore acuto e profondo.

Se per buona parte di *Shame* i volumi degli eleganti ambienti hanno incorniciato le figure in una sorta di spazio onnipotente, privo di gravità, ma votato a una esibizione costante nell'orizzonte di una visibilità falsamente nitida e piena, i medesimi spazi - apparente garanzia di un dominio sul mondo - esprimono, molto più delle viscere interrate del metrò e dei postriboli cupi, il tentativo di controllare quel latente sempre in agguato, che come trasmesso dal pensiero di Freud, non può essere ricondotto a un presentarsi alla vista senza ombra o segreti. Per lo psicoanalista Miquel Bassols

> l'esperienza analitica mostra [...] che non c'è imperativo del Super Io senza il ritorno paradossale di ciò che cerca di liquidare. L'imperativo della trasparenza alimenta [...] l'opacità che il godimento rende presente nell'intimità di ogni

> essere parlante, preso nella sua irriducibile particolarità. Fino al punto di fare di tale ritorno un nuovo imperativo, non meno paradossale: godi della trasparenza stessa senza sapere niente dell'opacità che la abita! (Bassols, 2014, p. 9).

Così i corpi giovani, attraenti, atletici, impermeabili alle emozioni, esibiti nel corso della narrazione, sembrano, al pari delle pareti in vetro, superfici sottili vanamente volte a dissimulare il nucleo insondabile dell'essere. Anch'essi fisici immolati alla trasparenza, al mostrarsi senza veli, che sacrifica l'erotismo all'osceno della muscolatura e del movimento meccanico. Come sostenuto da Giorgio Agamben, essa annulla il segreto, appiattendo visi e forme alla pura esposizione, al pari, aggiungo, di semplice merce (cfr. Agamben, 2009, pp. 129-123).

Al contempo, *Shame* contiene in sé, nelle proprie immagini, una forza contraria. Allora, nella parte finale del film, per un effetto di rovesciamento, dal corpo della sorella Sissy, lacerato nella superficie a seguito di un atto autodistruttivo, sgorga senza freno il sangue. La sua gravità fisica, nel contatto stretto tra carne e suolo, assurge a segno, a mucchio informe, a scarto lasciato cadere, testimonianza di una catastrofe permanente al di là della singola salvezza.

Anche la figura di Brandon, prima dell'epilogo, piegata sul selciato all'alba (minuscola macchia persa nella rarefazione e astrazione di uno spazio vuoto prospiciente il mare) sembra un lembo, uno straccio, un rifiuto metropolitano.

Manifestazione ora di una intimità che non è trasparenza a se stesso, non è un offrirsi mascherato e controllato di fronte allo sguardo di una alterità, piuttosto contatto con quella zona irriducibile e opaca del reale, quale partner più prossimo di sé.

Del resto, alla stregua delle pareti degli edifici, nel mondo contemporaneo, Byung-Chul Han e Gérard Wajcman ci ricordano che il corpo è sempre più soggetto a una penetrante esplorazione visiva (anche attraverso sempre nuove apparecchiature scientifiche) volta ad azzerare il margine tra l'intimo e l'esterno. Persino il cadavere diviene superficie tracciabile (rimando sempre alle serie televisive di investigazione) e, per altro verso, la sua estinzione è più facilmente rimossa con le recenti usanze di inumazione. E quanto più la fisicità, abitata dalla pulsione, è cancellata in nome di una sua lettura in orizzonti di natura cognitivista e scientista, tanto più le pratiche di esibizione in rete si moltiplicano. Allora i resti libidici del corpo, non assimilabili in tali schemi di padronanza e controllo, trovano nuova forma nel magma indistinto del web.

La domanda sottostante a tali procedimenti è sinteticamente racchiudibile in questo interrogativo: in qual modo, e in che termini, è pensabile la presenza dello sguardo, per come è stata elaborata da Jacques Lacan? Spesso si afferma, come suggerito da Wajcman, che si sia costantemente esposti al dominio dello sguardo

dell'Altro. Ma dal momento che il soggetto appare oggi marcatamente spodestato dal confronto con la parte più segreta di sè, mi chiedo se sia ancora possibile pensare che lo sguardo possa manifestarsi nella medesima forma e con le stesse modalità dell'esperienza tracciata da Lacan.

Ovvero l'attimo istantaneo, inaspettato, perturbante, spaesante, attraverso cui il singolo si trova improvvisamente confrontato con quel punto sfuggente – zona cieca del campo visivo - con quel qualcosa di estraneo e al contempo prossimo che, estraendosi dal visibile, fa macchia ri-guardandolo. Esperienza inquietante ma anche densa di inedite aperture o possibilità di riposizionamento.

Al di là dell'immagine, come ci ha insegnato Antonioni, c'è l'oggetto sguardo, inafferrabile e custode di un segreto, di una opacità, oltre ogni tentativo o illusione di poterlo padroneggiare.

Oggi, nell'era "ipermoderna", a distanza di più di cento anni dall'invenzione dell'inconscio, credo sia sempre maggiormente in atto un indebolimento dello sguardo in favore del predominio di una visibilità generalizzata. La psicoanalisi, seguendo l'eredità di Freud, non può certo serrarsi in un discorso oscurantista, ma forse, al pari dell'arte cinematografica, può aiutare a interrogare tale dominio del visibile.

Bibliografia

Agamben, G. (2009), *Nudità,* Nottetempo, Roma.

Bassols, M. (2014), *Società della trasparenza, opacità dell'intimità*, in *Appunti*, ottobre 2014, pp. 9-10.

Bauman, Z., Lyon, D. (2013), *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 2013.

Casetti, F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.

Comolli, J.-L. (2014), *Vedere e potere*, tr. it., Donzelli, Roma 2006.

De Gaetano, R. (2007), *Lo spettacolo della trasparenza*, in *Fata Morgana*, n. 3 (2007), pp. 103-109.

Dottorini, D. (2007), *Glass House. Trasparenza e opacità nel cinema*, in *Fata Morgana*, n. 3 (2007), pp. 45-54.

Foucault, M. (1975), *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, tr. it., Einaudi, Torino 1976.

Garbarz, F. (2012), *Skyfall, La Déliquescence du mythe*, in *Positif*, n. 622, dicembre 2012, pp.34-35.

Han B.-C., (2012), *La società della trasparenza*, tr. it., Nottetempo, Roma 2014.

Lacan, J. (1964), *Il seminario libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, tr. it., Torino, Einaudi 2003.

Id. (1969-70), *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970*, tr. it., Einaudi, Torino 2001.

Wajcman, G. (2010), *L'Œil absolu*, Éditions Denoël, Saint-Amand 2010.

Abstract

The unconscious and the gaze in the era of transparency.

In today's "hypermodernity" more than one hundred years after the invention of the unconscious, the gaze is becoming weaker and weaker, being gradually substituted by the supremacy of a plain, unambiguous transparency, promoting the illusion too see everything, to get a flawless clarity of our surrounding reality. Yet Freud's unconscious cannot be reduced to a total transparency. At the bottom of the subject there is something which belongs to a blurred, dark, enigmatic field and which is difficult to unravel. In our present society transparency is raised more and more up to an ideal position and the apparent guarantee of informational freedom has invaded multiple spaces of our life, inviting us to exhibit everything, though not overtly. Contemporary cinema, perceiving social and urban mutations, translates into images those new regimes of visibility, building current models that play a relevant role in interactive ways of communication.

Keywords: unconscious, gaze, transparency, Freud, cinema

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/037

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

Valentina Sirangelo

Nel corso di una riflessione sugli esiti epistemologici del suo *Psicologia e alchimia*, Carl Gustav Jung maturò l'intuizione che la matrice del simbolismo dell'*opus alchemicum* si collochi nel ricettacolo inesauribile dell'inconscio:

> Ho mostrato come taluni motivi archetipici, che ricorrono nell'alchimia, compaiano pure nei sogni di persone moderne [...]. Il mondo dei simboli alchemici non appartiene assolutamente ai relitti del passato, ma si trova invece in un rapporto estremamente vitale con le più recenti esperienze e conoscenze della psicologia dell'inconscio [...]. Non solo questa disciplina psicologica moderna offre la chiave per penetrare nel segreto dell'alchimia, ma [...], viceversa, anche quest'ultima fornisce alla prima una significativa base storica (Jung, 1955a, p. 5).

Se l'immaginazione letteraria costituisce, come asseriva Mircea Eliade, un'«estensione [...] dell'esperienza onirica» (Eliade, 1981, p. 284), la tesi junghiana può convalidare, allo stesso modo, l'ipotesi della conformazione alchemica di alcuni esempi di narrativa fantastica. Tra questi rientra la principale opera letteraria dell'erede spirituale di Eliade, Ioan Petru Culianu[1], ovvero la raccolta di racconti *Il rotolo diafano*, del 1989[2].

---

[1] Lo storico delle religioni e fenomenologo del sacro Ioan Petru Culianu (1950-1991), nato a Iaşi, dovette abbandonare la Romania per sottrarsi al regime dittatoriale di Nicolae Ceauşescu. Proseguì la sua formazione prima in Italia, dove approfondì le proprie ricerche sotto la direzione di Ugo Bianchi, e successivamente negli Stati Uniti, dove collaborò con il suo mentore e connazionale, Mircea Eliade. Insegnò in Italia, nei Paesi Bassi, e infine negli Stati Uniti. Nel 1991 venne brutalmente assassinato nei pressi del suo ufficio alla *University of Chicago Divinity School*.

[2] Il genere letterario in cui si inserisce *Il rotolo diafano* oscilla tra il romanzo e la raccolta di racconti: stranamente, infatti, il sottotitolo dell'originale è *roman* («romanzo»), mentre quello della prima edizione pubblicata in Italia è «*racconti*». Un possibile scioglimento di questa incertezza è sintetizzato nelle parole di Roberta Moretti (2010, p. 5): «*Il rotolo diafano* è un romanzo che si compone di una *Prefazione* e undici capitoli, collegati tra loro come *linked stories*». L'opera presenta, nel dattiloscritto originale, il titolo in francese *Le Rouleau diaphane (roman)*. Degli undici racconti di cui consta, però, otto furono redatti in francese e i restanti tre in lingua inglese (cfr. *ibidem*). La prima edizione fu pubblicata interamente in traduzione italiana e senza testo a fronte, presso la Casa editrice Jaca Book, sotto il titolo *La collezione di smeraldi (racconti)* (cfr. Couliano, 1989); ci si riferirà a questa edizione per le citazioni del racconto esaminato nel presente studio. La seconda edizione italiana, molto più tarda, mantiene la traduzione alla lettera del titolo originale, *Il rotolo diafano*, e include anche quattro racconti indipendenti (cfr. Culianu, 2010).

Culianu constatava – non senza una vena di disappunto – che, nell'Età moderna, le immagini alchemiche sono ormai relegate a «un genere bizzarro, il quale attira soltanto i bibliofili e noi adepti nostalgici» (Culianu, 2003a, p. 23)[3]. Non a caso, nella sua prosa narrativa, ambientata in quei mondi multidimensionali di cui lo storico delle religioni romeno è tra i pochi a possedere, ancora, la chiave iniziatica (cfr. Gavriluţă, 2000, p. 138), emergono gli schemi archetipici attinenti alla scienza alchemica. D'altro canto, lo stesso Eliade, discutendo della relazione osmotica tra la propria opera storico-religiosa e la propria attività letteraria, confessava come non fosse affatto insolito che «senza alcuna coscienza da parte mia nel momento in cui componevo storie di fantasia, l'immaginazione letteraria adoperava materiali e significati che avevo indagato in quanto storico delle religioni» (Eliade, 1978a, p. 173).

Ci si prefigge, nel presente studio, che si colloca nell'ambito della mitanalisi, di costruire un'interpretazione di tipo alchemico a *Il gioco dello smeraldo* – il più breve ma il più denso di semantismo degli undici racconti del *Rotolo diafano*[4]. Un'analisi così strutturata proverà che il modello mitanalitico può aprire nuovi sentieri alla critica letteraria: come Culianu osservava, a proposito della delimitazione del campo della mitanalisi e della sua prassi, tale metodologia permette di formulare una «lettura del testo letterario contemplato come mito» (Culianu, 2006a, p. 94). Adempiendo a questa direttiva, si decifrerà *Il gioco dello smeraldo* come «Mito dell'alchimia»[5], uno dei «miti latenti» (*ibidem*) che – per applicare la definizione dello studioso romeno – «si trovano lì, nel testo, e attendono soltanto di essere scoperti» (*ibidem*).

Il mito, asserisce Jung, è una «ben nota espressione degli archetipi» (1935, p. 5), i quali costituiscono il contenuto dell'inconscio collettivo. Questo, diversamente dall'inconscio personale, è un sistema psichico «innato» (*ivi*, p. 3), di natura «universale» (Jung, 1936, p. 44) e «identico in tutti gli individui» (*ibidem*). Lo psicanalista svizzero rintraccia la genesi del concetto di archetipo nella filosofia greca classica, riconoscendo nel termine una «parafrasi esplicativa dell'*éidos* platonico» (Jung, 1973⁵, p. 4). Individua, inoltre, una convergenza tra l'archetipo e le *représentations collectives* – nozione antropologica delineata da Lucien Lévy-Bruhl

[3] Culianu (1984, p. 284) attribuisce il declino dell'alchimia – analogamente a quello del più esteso dominio della magia – alla radicale «censura dell'immaginario» intrapresa dalla Riforma. Tra le pagine scientifiche di Culianu che trattano il pensiero alchemico o vi ricorrono, cfr. *ivi*, pp. 265-267; Culianu, 2009a, pp. 19-20; Culianu, 2009b, pp. 32-33.

[4] *Il gioco dello smeraldo* è uno dei racconti del *Rotolo diafano* redatti da Culianu in lingua inglese. L'assenza di una versione edita del manoscritto non permette di riportare le citazioni in lingua originale. Il titolo di questo racconto non deve essere confuso con quello di un romanzo composto dall'autore nel 1987, sempre in lingua inglese, il cui manoscritto è – anche esso – ancora inedito (cfr. Culianu, 2005).

[5] La presente formula si rifà al titolo dell'articolo di Mircea Eliade *The Myth of Alchemy* (cfr. Eliade, 1978b).

–, ossia «le figure simboliche delle primitive visioni del mondo» (*ibidem*). Tuttavia, Jung osserva che nelle «tradizioni primitive» gli archetipi «si sono ormai trasformati in formule consce» (*ibidem*). Sottolinea con incisività, difatti, che «l'archetipo differisce non poco dalla formula divenuta storica o elaborata» (*ivi*, p. 5):

> [Gli archetipi] non sono determinati dal punto di vista del contenuto, bensì soltanto in ciò che concerne la forma [...]. Che un'immagine primordiale sia contenutisticamente determinata lo si può dimostrare solo quand'è divenuta cosciente e si è perciò arricchita del materiale dell'esperienza cosciente (Jung, 1939, p. 81).

L'archetipo, in definitiva, rappresenta «un contenuto inconscio che viene modificato attraverso la presa di coscienza» (Jung, 1935, p. 5): ciò si concretizza, nel caso più avanzato, nella fiaba, nelle dottrine esoteriche, oppure – caso più interessante per l'orientamento ermeneutico del presente studio – nel mito. Jung aveva inoltre rilevato il nesso tra il delinearsi di una scienza degli archetipi – primigeni ed eterni – e le necessità interiori dell'uomo del Novecento, sofferente di terrestrità:

> In tutte le epoche che ci hanno preceduto si credeva ancora negli dèi, sotto una qualsiasi forma. È stato necessario l'impoverimento senza precedenti dei simboli per riscoprire gli dèi come fattori psichici, come archetipi cioè dell'inconscio [...]. Da quando le stelle sono cadute dal cielo e i nostri simboli più alti sono impalliditi, domina nell'inconscio una vita segreta (*ivi*, p. 22).

Pertanto, non desta nessuno stupore che, verso la fine del secolo senza dèi *par excellence*, quelle stesse forme archetipiche, che un tempo trovarono piena espressione nel Mito alchemico, riemergano dall'inconscio universale e si manifestino – acquisendo dei contenuti nuovi – nell'opera letteraria di un cultore del Sacro quale è Culianu.

1. Sacrificio e *separatio*

Il gioco dello smeraldo tematizza la visita, da parte di un individuo ignoto di sesso femminile, dei meandri imperscrutabili che si profilano in seno a una minuscola pietra di colore verde:

> Cominciò tutto come un gioco. Si chiamava il gioco dello smeraldo.
> Lei guardava un pezzetto di traslucida pietra verde, cercando di penetrarla con lo sguardo. All'inizio era pura fantasia [...]. Più tardi vi vide lunghi, misteriosi

> corridoi, dove si avventurava per un po' finché la paura e il silenzio del mondo di smeraldo la ricacciavano indietro (Couliano, 1989, p. 67).

Quando, vinte le esitazioni iniziali, il viaggio entra nel vivo, segue un percorso a senso unico: la sua meta è il centro dello smeraldo. Sebbene l'autore non lo evidenzi espressamente, la direzione in cui la visitatrice procede conduce sempre più all'interno della pietra verde. A metà della narrazione – indizio strutturale di un simbolismo del centro implicito nel racconto – la viaggiatrice raggiunge il cuore della pietra e incontra la Dea dello smeraldo, figura maestosa creata dalla mitopoiesi di Culianu: «Non se lo aspettava, ma quando non ci fu più nulla da guardare, e gli occhi erano inutili, allora incontrò la Dea dello smeraldo. In ogni pietra verde c'è una minuscola Dea che è allo stesso tempo la grande Dea di tutti gli smeraldi» (*ivi*, p. 68).

Eliade sostiene che il «cammino verso "il centro", verso la Realtà assoluta» – nel *Gioco dello smeraldo*, verso la Dea – è caratterizzabile come un'«entrata sacrificale in una zona sacra» (Eliade, 1939, p. 100). Sacrificale si dimostra, di fatto, il cammino della fanciulla all'interno della pietra verde. Durante la penetrazione nelle regioni litiche, il suo corpo subisce una progressiva mutilazione rituale: «Le sue braccia erano perse da qualche parte e non riusciva a trovarle [...]. Perse un piede, poi l'altro [...]. Non riusciva a trovare le sue membra [...]. Aveva ancora i suoi occhi, e forse nient'altro» (Couliano, 1989, p. 68).

La modalità di immolazione della fanciulla, che perde, pezzo dopo pezzo, la propria consistenza corporea, corrisponde alla «rinuncia al corpo», inquadrata da Marie-Louise von Franz (1984, p. 110) come tratto distintivo primario del sacrificio. La psicanalista svizzera afferma, inoltre, che la rinuncia sacrificale viene sempre compiuta «in nome di un'istanza superiore, generalmente un dio o delle divinità» (*ibidem*): è il caso del *Gioco dello smeraldo*, in cui sussiste un nesso di causalità tra il destino disgregatorio della visitatrice e la sua riuscita introduzione nel nucleo più intimo della pietra, seggio regale della Dea.

La dissezione solenne della viaggiatrice, denominata da Culianu «perdita delle membra» (Couliano, 1989, p. 69), coincide con la *separatio*, annoverata da Jung (1944, p. 228) tra le operazioni alchemiche finalizzate al ripristino dello stato primigenio della *nigredo*: «La nerezza, *nigredo* [...], è lo stato iniziale: o preesistente come qualità della *prima materia*, del caos o della massa confusa, oppure provocato dalla decomposizione (*solutio*, *separatio*, *divisio*, *putrefactio*) degli elementi». La *separatio elementorum*, stabiliva già Paracelso, «denota il processo attraverso il quale le singole cose [...] vengono ripristinate al loro stato originario» (Jacobi, 1951, p. 261). In quanto veicolo di «ritorno allo stato seminale dell'esistenza» (Eliade, 1956, p. 139), la *separatio* si allinea, sul piano simbolico, a ogni azione rituale volta a reiterare – nella concezione eliadiana del Tempo – il mito cosmogonico:

> La morte iniziatica e le tenebre mistiche hanno [...] una valenza cosmologica: lo stato primo, lo stato germinale della materia vengono reintegrati, e la "risurrezione" corrisponde alla creazione cosmica [...]. In questo senso, l'alchimista non introdusse alcuna innovazione: alla ricerca della *materia prima*, egli perseguiva la riduzione delle sostanze allo stato precosmogonico. Egli sapeva di non poter ottenere la trasmutazione a partire dalle "forme" già usate dal Tempo; era necessario anzitutto "disgregare" queste "forme". In un contesto iniziatico, la "dissoluzione" rappresentava la "morte" dell'iniziato alla sua esistenza profana, consumata, decaduta (*ivi*, p. 140).

Durante il suo percorso sacrificale, che prepara al raggiungimento del centro della pietra preziosa, la visitatrice del *Gioco dello smeraldo* subisce, dunque, le stesse sorti delle sostanze alchemiche – sorti distruttive e, allo stesso tempo, iniziatiche. Una volta giunta, a *separatio* ultimata, di fronte alla divinità femminile reggente del reame dello smeraldo, l'inizianda è pronta per il *regressus ad uterum*, il cui simbolismo soggiace alla fase nera della Grande Opera:

> [La] riduzione alchemica alla *prima materia* [...] si può valorizzare soprattutto come una regressione allo stadio prenatale, un *regressus ad uterum* [...]. La "Madre" simbolizza la Natura allo stato primordiale, la *prima materia* degli alchimisti, e [...] il "ritorno alla Madre" traduce un'esperienza spirituale omologabile a ogni altra "proiezione" fuori dal Tempo, in altre parole alla reintegrazione di una situazione originaria (*ivi*, pp. 138-139).

La Dea dello smeraldo di Culianu, nell'ermeneutica del racconto orientata sull'*opus alchemicum*, è un'ipostasi di questa Madre alla quale la materia morta viene reintegrata: soddisfa, così, una funzione archetipica inerente allo stato iniziale della *nigredo* – a cui la *separatio* riduce. Il simbolismo del *regressus ad uterum*, inoltre, motiva archetipicamente la scelta di Culianu di collocare tale Dea Madre in uno smeraldo, pietra dal «potere rigeneratore» (Chevalier, Gheerbrant, 1969, p. 390).

Dopo aver ricondotto alla formula di *regressus ad uterum* la dissoluzione alchemica a *materia prima*, Eliade precisa che tale processo può essere simbolizzato anche da «una unione sessuale, raggiunta con la scomparsa all'interno dell'utero» (Eliade, 1956, p. 139). La correlazione tra *regressus* ed *eros* – che si impernia, a livello archetipico, sul «rapporto tra la Dea Madre e il figlio-amante» (Neumann, 1949, p. 60)[6] – si verifica proprio nel *Gioco dello smeraldo*, nel quale il ritorno alla Madre viene ritratto come una unione amorosa singolare: «Voleva dire qualcosa e non riusciva a trovare la bocca, sebbene qualcuno la stesse baciando delicatamente.

[6] Su questo motivo della psicologia analitica e della mitologia comparata, cfr. Neumann, 1949, pp. 61 sgg.; Jung, 1912, pp. 332 sgg.; Schwartz-Salant, 1998, pp. 87-88; Baring, Cashford, 1991, pp. 145 sgg.

Avvampò e seppe allora che la Dea era baci e rossore [...] era profondamente innamorata quando attraversò il confine di smeraldo» (Couliano, 1989, pp. 68-69). In realtà, sin da prima che l'unione venga fugacemente descritta dall'autore, si individua un chiaro sintomo della «scomparsa all'interno dell'utero» nel totale smarrimento dell'inizianda, che non riesce in alcun modo a localizzare con esattezza la Dea dello smeraldo:

> Se tu sei nella pietra lei sembra sempre grande, sebbene non la si possa vedere perché non c'è nessuno da vedere e nulla da guardare. In qualche modo la Dea è là, oltre i confini dello smeraldo, e tu non sei da nessuna parte e non hai attraversato alcun confine. Ti senti come un contrabbandiere sebbene non abbia contrabbandato nulla.
> Non sapeva dire quello che era, men che meno che cosa o dove fosse la Dea (*ivi*, p. 68).

La sintesi che segue alla decomposizione (cfr. Jung, 1956, p. 507) si manifesta, nel racconto, in un contatto amoroso tra fanciulla e Dea, che corrisponde al mitologema della *coniunctio* alchemica. La *coniunctio* consiste, archetipicamente, in «un'unione degli opposti sul modello dell'unione di maschile e femminile» (Jung, 1944, p. 228); nel *Gioco dello smeraldo* appare dunque misterioso che la sintesi amorosa si compia tra due soggetti di sesso femminile. Tuttavia, lungi dal rappresentare una scomoda incongruenza, la sessualità della fanciulla è motivata dalla sua reale identità di immagine junghiana dell'*anima* del narratore[7]. Infatti, il personaggio principale, viaggiatore culianiano nel proprio aldilà mentale[8], si rivela soltanto nella chiusura al racconto, permettendo al lettore la piena comprensione di esso:

> Cominciò tutto come un gioco, ma ora conosceva i corridoi, [...] avvertiva la sottile distinzione tra baci e rossore sebbene non ci fosse nessuno a sentire e nulla da ascoltare. Allo stesso modo, amore era amore e non aveva alcun oggetto e tutto questo era la Dea, che la guidava sempre più addentro il confine di smeraldo.
> E sebbene non ci fosse dentro e non ci fosse fuori, a volte lei emergeva dal mondo di smeraldo, e sempre la Dea usciva con lei.
> Potevo sentirlo, non importa che i miei occhi fossero chiusi o aperti. Era così bella e pura e ogni volta l'ombra di un coniglio nero attraversava la stanza, o la voce di un delfino.
> Cominciò tutto come un gioco. Terminò come una cosa familiare, con il giocatore che divenne parte del gioco di smeraldo (Couliano, 1989, p. 69).

[7] Per questa interpretazione, rimandiamo al nostro Sirangelo, 2015, pp. 371-372.
[8] Sul carattere interiore del viaggio nell'aldilà nell'epistemologia culianiana, cfr. Couliano, 1991, pp. 15 sgg.

2. Smembramento iniziatico

Come rileva Jung (1967, p. 87) nel corso della sua ampia esegesi di una delle visioni oniriche di Zosimo di Panopoli – alchimista egiziano di espressione greca vissuto tra III e IV secolo –, accade molto spesso che la *separatio* venga raffigurata come «smembramento di un corpo umano». Incentrata su «un processo di privazione della natura corporea e di risarcimento di essa» (Tonelli, 1988, p. 17), la visione di Zosimo illustra come «nei misteri alchemici la *consolatio mortis* non si ottiene attraverso una promessa di rinascita dell'aldilà, bensì attraverso la rinascita garantita dalla morte iniziatica, che consiste in un autosacrificio» (*ivi*, p. 24): non diversamente da quella ritratta da Culianu, la *separatio* di cui narra Zosimo possiede, dunque, un carattere spiccatamente sacrificale. Attenendosi a una linea ermeneutica alchemica, è possibile istituire un confronto tra le vicissitudini della fanciulla del *Gioco dello smeraldo* e quelle del sacerdote Ione, protagonista del sogno narrato da Zosimo che tanto ha attirato l'attenzione dello psicanalista.

Il mitologema dello smembramento costituisce il punto di convergenza tra i due racconti più facilmente enucleabile. Se il cammino iniziatico riportato da Culianu comporta alla fanciulla l'amputazione degli arti, quello riportato da Zosimo comporta al sacerdote Ione uno scorticamento con arma da taglio:

> Mi addormentai. E in alto vidi un sacrificante ergersi davanti a un altare a forma di coppa dai bordi bassi. Quindici gradini portavano all'altare, e lì stava il sacerdote. E udii una voce che veniva dall'alto e mi diceva: "Ho compiuto la discesa per i quindici gradini delle tenebre, e la risalita per i gradini della luce. Ed è proprio il sacrificante che mi rinnova, allontanando la natura greve del corpo. Consacrato per necessità, raggiungo la compiutezza dello spirito". E udita la voce di colui che stava sull'altare, gli feci delle domande volendo sapere chi fosse. Ed egli con voce flebile rispose: "Io sono Ione, sacerdote dell'intimo santuario, e subisco una violenza intollerabile. Qualcuno accorse sul far del giorno, velocemente mi afferrò e mi squarciò con una spada, smembrandomi senza alterare la disposizione delle membra. E scorticò completamente la mia testa con la spada che brandiva, mescolò le ossa con le carni e le arse di sua mano col fuoco, finché non mi resi conto di avere mutato la natura del mio corpo e di essere diventato spirito. Ed è questa la violenza intollerabile". E mentre ancora mi raccontava queste cose, e io lo forzavo a dire, i suoi occhi divennero come sangue. E vomitò tutte le sue carni. E lo vidi davanti ai miei occhi, omuncolo privo di una parte di sé stesso. E con i suoi stessi denti si masticava, e si esauriva in sé (*ivi*, pp. 53-55)[9].

[9] Il testo riportato fa parte della *Prima trattazione* dello scritto esoterico *Sulla virtù*. Per una discussione sul titolo e una panoramica sui temi affrontati, cfr. Tonelli, 1988, pp. 14 sgg.

Nonostante la passione del sacerdote di Zosimo sia documentata in maniera più dettagliata[10] rispetto allo svanimento del corpo della fanciulla di Culianu – appena accennato in modo criptico –, gli episodi di umiliazione della carne che li coinvolgono hanno per denominatore comune un trattamento corporale di tipo mutilatorio, che corrisponde a «una specie di atto sacrificale, intrapreso allo scopo di ottenere una trasformazione alchemica» (Jung, 1967, p. 88). Come rileva Eliade (1956, p. 134), «il simbolismo alchemico della tortura e della morte è talvolta equivoco: l'operazione può riferirsi contemporaneamente all'uomo e a una sostanza minerale [...]. Questo simbolismo ambivalente impregna tutto l'*opus alchymicum*».

Alla menomazione di entrambi i personaggi – straziante o meno che sia – sottende la *separatio elementorum*, «frammentazione che sembra riguardare il corpo ma che in realtà avviene nell'"uomo interiore" proiettato sul corpo, e a cui fa seguito la ricomposizione degli elementi in corpo immortale» (von Franz, 1984, p. 123). Malgrado la differente morfologia dei due traguardi rigenerativi, le iniziazioni alchemiche della fanciulla e del sacerdote vengono accomunate dal simbolismo della morte cruenta della materia, che Eliade (1956, p. 134) riconosce quale soglia di passaggio per la trasmutazione: «La "tortura" porta sempre la "morte": *mortificatio, putrefactio, nigredo*. Nessuna speranza di "risuscitare" a un modo d'essere trascendentale (nessuna speranza, quindi, di pervenire alla trasmutazione), senza una morte preliminare».

Interessatosi, dopo Jung, al sogno di Zosimo, Eliade (1959, p. 180) rileva che «si riconosce facilmente nella tortura e nello sbranamento di Ione lo scenario specifico delle iniziazioni sciamaniche»[11]. Esiste, effettivamente – si legge altrove –, una «linea diretta di tradizione che va dal rituale iniziatico sciamanico di ascesa celeste e discesa agli Inferi e il rituale iniziatico alchemico di rivelazione divina e trasformazione del corpo-spirito» (Lindsay, 1970, p. 355). Culianu dedicò allo sciamanesimo un posto di primo piano nelle sue dissertazioni intorno ai viaggi ultraterreni, in cui assegna alla «sofferenza» – ad esempio, la sofferenza della mutilazione – una delle «tecniche» per acquisire i «poteri sciamanici» (Couliano, 1991, p. 43). È ammissibile, pertanto, che l'autore romeno abbia riprodotto uno smembramento iniziatico nel tessuto simbolico del *Gioco dello smeraldo* per due ragioni: perché si adatta al contesto simbolico alchemico, in quanto mitologema che rispecchia la *separatio*, e perché ricorre nello sciamanesimo – il «viaggio dell'anima» per eccellenza –, fenomeno a cui Culianu si era interessato sulle orme del suo mentore.

---

[10] Segnaliamo, ad esempio, nella visione di Zosimo, l'ulteriore particolare dell'esposizione del corpo al principio igneo – commentato da Jung (cfr. 1978, pp. 92 sgg.) –, non contemplato, qui, nello specifico, perché mancante nel testo di Culianu.

[11] Lo smembramento, come documenta diffusamente Eliade, è uno dei temi fondamentali dell'esperienza estatica dello sciamano. Per un approfondimento a riguardo, cfr. *ivi*, pp. 135 sgg.; Eliade, 1950, p. 45 e pp. 59 sgg.

«I metalli», osserva ancora il maestro spirituale di Culianu, «sottostanno alla grande legge mistica [...] secondo cui *non si accede alla vita eterna senza sofferenza e senza morte*» (Eliade, 1937, p. 51). Se così fosse, però, si dovrebbe ammettere che la *separatio* implichi sempre un'esperienza dolorosa per l'iniziando. Invece, la sofferenza procurata dallo squartamento è segnalata soltanto da Zosimo, che fa di Ione un martire al centro di «un dramma umano di sofferenza e di rinnovamento» (Lindsay, 1970, p. 345). Lo stesso non si può dire del racconto di Culianu: in ben tre occasioni, la frammentazione corporea non procura alcun dolore fisico o turbamento psichico alla visitatrice dello smeraldo. Riguardo la mancanza improvvisa degli arti superiori, viene immediatamente puntualizzato che «la cosa non la preoccupò» (Couliano, 1989, p. 68). Alla perdita dei propri piedi, la viaggiatrice reagisce con noncuranza: «non le importava» (*ibidem*) di non riuscire a trovare più le sue membra. In effetti, non avrebbe ragione di inquietarsi, giacché la menomazione non le causa alcun impedimento motorio: «le era facile andare dovunque volesse» (*ibidem*). Quando la fanciulla, infine, «aveva ancora i suoi occhi, e forse nient'altro» (*ibidem*), ed «era occhi che viaggiavano» (*ibidem*) si riceve, ancora una volta, una rassicurazione: «tutto era a posto» (*ibidem*).

Quella ideata da Culianu è, quindi, un'originale *separatio* senza supplizio. La serenità della viaggiatrice non verrà tradita nella conclusione del suo cammino iniziatico: si dimostra, così, un promettente presagio. Pertanto, sebbene Eliade sottolinei l'irriducibile esigenza di un'autentica passione alchemica, si ritiene più indicativa, riguardo al *descensus* disgregatorio nello smeraldo di Culianu, l'affermazione di Jean-Pierre Bayard (1994, p. 85) secondo cui «se [la] traversata del mondo infernale si compie senza sofferenza, significa che la prova per ottenere l'immortalità è positiva».

3. Rotondità e archetipo

Sia il percorso della fanciulla di Culianu sia quello del sacerdote di Zosimo hanno per meta un centro sacro – che coincide, quasi certamente, anche con un centro fisico. La prima meta è, difatti, il nucleo della pietra verde; la seconda meta è un altare a forma di coppa situato, presumibilmente, al centro di un santuario. Un vincolo archetipico lega, come riconosce Eliade, il simbolo del centro, il viaggio iniziatico e la rinascita mistica: «L'accesso al "centro" equivale a una consacrazione, a un'iniziazione; all'esistenza precedente, profana e illusoria, succede una nuova vita, reale, duratura ed efficace» (Eliade, 1949, p. 347).

La meta del centro, in entrambi i testi, è investita di una delle proprietà archetipali del Femminile: la rotondità. L'altare a forma di coppa, presso il quale Ione subisce la *separatio*, corrisponde al «grembo-alambicco di trasformazione» (Lindsay, 1970,

p. 345), ossia il *vas* alchemico, che Jung paragona a un «*uterus*» (Jung, 1944, p. 234). In archetipologia la coppa appartiene, infatti, alla costellazione simbolica della «donna-vaso» (Neumann, 1956, p. 55), la quale viene riabilitata nell'*opus alchemicum* (cfr. *ivi*, p. 324). Inevitabilmente, il «nesso fra tradizione alchemica e simbologia femminile» (Pereira, 2001, p. 283) permette di individuare, anche nella visione di Zosimo, un *regressus ad uterum*. Lo smembramento di Ione presso l'altare e la sua rinascita spirituale equivalgono, rispettivamente, all'annullamento del corpo nel principio Femminile e al conseguimento della rigenerazione: «Questo sacrificio, che in un certo senso è una frammentazione dell'unità delle cose, appare anche come una restaurazione dell'unità, e l'altare è il luogo dove questa scomposizione e riunificazione (o ringiovanimento) si verificano» (Lindsay, 1970, pp. 345-346).

Non si conosce la forma esatta dello smeraldo di Culianu, involucro della dimensione oltremondana che ospita i passi iniziatici della viaggiatrice. Nonostante la pietra verde possa essere dotata di una forma irregolare, l'archetipologia induce l'immaginazione del lettore a collocare non solo il suo nucleo, ma anche il suo profilo esterno nel simbolismo archetipale della rotondità. Come attesta Erich Neumann (1949, p. 33) «il "rotondo" della mitologia si chiama anche grembo o utero»: ne è un esempio la pietra di Culianu, che coincide con il corpo della Dea dello smeraldo. Nell'isotopia alchemica del racconto, lo smeraldo si rivela, come l'altare di Zosimo, un *vas* uterino:

> [Un] concetto di non esigua importanza è il vaso ermetico (*vas Hermetis*), costituito essenzialmente dall'alambicco o dal forno fusorio, come recipiente delle sostanze che devono subire il processo di trasmutazione [...]. Per l'alchimista il vaso è qualcosa di assolutamente meraviglioso [...]. È assolutamente necessario che sia rotondo, affinché imiti il cosmo sferico (Jung, 1944, pp. 232-233)[12].

Ancora Neumann (1949, pp. 29-30) dichiara che il rotondo «nella sua perfezione premondana è anteriore a qualsiasi decorso, eterno, perché la sua rotondità non conosce alcun prima e alcun dopo, cioè alcun tempo». La rotondità dello smeraldo di Culianu è dunque giustificata, in primo luogo, dal Tempo circolare in cui si situa il racconto. Dopo l'incontro con la Dea, infatti, la fanciulla ripercorre a ritroso i sentieri dello smeraldo già battuti, fino a uscire dalla pietra, per poi ricominciare diverse – forse, infinite – volte il suo viaggio:

[12] In quanto riproduzione rotondeggiante del cosmo sferico, lo smeraldo-*vas* rientra coerentemente anche nella categoria culianiana di universo microcosmico parallelo (cfr. Couliano, 1991, p. 15).

> Avvampò e seppe allora che la Dea era baci e rossore e riva color porpora e riccio e ansimare e perdita delle membra e nulla dietro di sé e confine invisibile e coniglio nero e corso d'acqua e angoscia arbusto delfino
> e tutto la invitava a proseguire oltre il confine di smeraldo
> dove i suoi piedi nudi toccavano erba sottile o forse era un grosso cane che li leccava
> qualunque cosa fosse era profondamente innamorata quando attraversò il confine di smeraldo.
>
> Cominciò tutto come un gioco, ma ora conosceva i corridoi, e le volte, e dove avrebbe perso le braccia (Couliano, 1989, pp. 68-69).

Il rotondo, prosegue Neumann (1949, p. 30), non conosce «alcun sopra e alcun sotto, cioè alcuno spazio». La rotondità dello smeraldo di Culianu è dunque supportata, in secondo luogo, dalla perdita di ogni coordinata spaziale che si sperimenta una volta che ci si inoltra in esso:

> Poteva sentire il mare di smeraldo ma non vederlo. Avrebbe detto che fosse dietro di lei, ma non c'era alcun dietro [...]. In qualche modo la Dea è là, oltre i confini dello smeraldo, e tu non sei da nessuna parte e non hai attraversato alcun confine. [...]. E sebbene non ci fosse dentro e non ci fosse fuori, a volte lei emergeva dal mondo di smeraldo, e sempre la Dea usciva con lei (Couliano, 1989, pp. 68-69).

Si può pertanto concludere che tanto l'altare di Zosimo quanto lo smeraldo di Culianu – il primo in quanto «abisso [che] minimizza in coppa» (Durand, 1960, p. 241) e il secondo in quanto «mondo inferiore» (Neumann, 1949, p. 34) – partecipano alla rotondità archetipica propria del «dominio materno primitivo» (*ibidem*).

«Una creazione letteraria», sosteneva Eliade, «può [...] rivelare significati inaspettati e dimenticati persino a un sofisticato lettore contemporaneo» (Eliade, 1978a, p. 176). Culianu ne fornisce, come illustrato nell'*excursus* mitanalitico appena concluso, una prova lampante: al di sotto del suo velo di narrazione fantastica, *Il gioco dello smeraldo* cela un Mito dell'alchimia rinnovato. Le assonanze interiori tra antichi alchimisti e uomini moderni non sono sfuggite agli studiosi esoterici:

> Gli schemi archetipici dell'antica scienza ermetica non sono fossili senza vita, di puro interesse storico, ma forze tuttora operanti nell'animo di coloro che contemplano in profondità il mistero della materia. Gli archetipi presenti in certe tradizioni, come quella alchemica, conservano nella sua integrità e ricchezza la conoscenza esoterica della relazione spirituale dell'umanità con la materia (McLean, 1983, p. 209).

In virtù delle stesse «energie in perpetuo movimento dei nostri mondi interni attraverso il filtro degli archetipi» (*ivi*, p. 195), l'immaginario dell'*opus alchemicum* continua a intervenire segretamente anche nelle officine mitopoietiche dei narratori fantastici dell'Età contemporanea.

Bibliografia

Baring, A.; Cashford, J. (1991), *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, Penguin, London.

Bayard, J.-P. (1994), *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Véga, Paris 2009.

Botoşineanu, L., Ichim, O. (2015) (a cura di), *The Romanian Language and Culture: Internal Approaches and External Perspectives*, Atti del Convegno Internazionale «Limba şi cultura română: abordări interne şi perspective externe», Istituto di Filologia Romena «A. Philippide», Iaşi, Romania, 17-19 settembre 2014, Aracne, Roma.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1969), *Dizionario dei simboli*, tr. it., vol. II, BUR Rizzoli, Milano 2011.

Couliano, I. P. (1989), *La collezione di smeraldi*, tr. it., Jaca Book, Milano.

Id. (1991), *I viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, tr. it., Mondadori, Milano.

Culianu, I. P. (1984), *Eros e magia nel Rinascimento: La congiunzione astrologica del 1484*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Id. (2003a), *Artă şi alchimie*, in Id. (2003b), pp. 14-24.

Id. (2003b), *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedii ale religiilor*, Polirom, Iaşi 2003.

Id. (2005), *Jocul de smarald*, Polirom, Iaşi.

Id. (2006a), *Fantasmele libertăţii la Mihai Eminescu. Peisajul centrului lumii în nuvela* Cezara *(1876)*, in Id. (2006b), pp. 83-122.

Id. (2006b), *Studii româneşti I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, Polirom, Iaşi.

Id. (2009a), *Soarele şi Luna. Eseu asupra semnificaţiei simbolicii hierocosmice Soare-Lună şi a nunţilor mitice*, in Id. (2009c), pp. 9-23.

Id. (2009b), *Soarele şi Luna*, in Id. (2009c), pp. 24-45.

Id. (2009c), *Studii româneşti II. Soarele şi luna. Otrăvurile admiraţiei*, Polirom, Iaşi.

Id. (2010), *Il rotolo diafano e gli ultimi racconti*, tr. it., Elliot, Roma.

Durand, G. (1960), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it., Dedalo, Bari 2009.

Eliade, M. (1937), *Cosmologia e alchimia babilonesi*, tr. it., Sansoni, Firenze 1992.

Id. (1939), *Fragmentarium*, tr. it., Jaca Book, Milano 2008.

Id. (1949), *Trattato di storia delle religioni*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Id. (1950), *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris 1968.

Id. (1956), *Arti del metallo e alchimia*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1987.

Id. (1959), *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, tr. it., Morcelliana, Brescia 2002.

Id. (1978a), *Literary Imagination and Religious Structure*, in Id. (1985), pp. 171-177.

Id. (1978b), *Il mito dell'alchimia*, tr. it. in Id. (2001), pp. 7-40.

Id. (1981), *Journal III: 1970-1978*, University of Chicago Press, Chicago 1989.

Id. (1985), *Symbolism, the Sacred and the Arts*, Crossroad, New York.

Id. (2001), *Il mito dell'alchimia seguito da L'alchimia asiatica*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2014.

Gavriluţă, N. (2000), *Culianu, jocurile minţii şi lumile multidimensionale*, Polirom, Iaşi.

Jacobi, J. (1951) (ed.), *Paracelsus: Selected Writings*, Princeton University Press, Princeton 1988.

Jung, C. G. (1912), *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, tr. it. in Id. (1969-2007), vol. V.

Id. (1935), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in Id. (1969-2007), vol. IX/1.

Id. (1936), *Il concetto d'inconscio collettivo*, in Id. (1969-2007), vol. IX/1.

Id. (1939), *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre*, in Id. (1969-2007), vol. IX/1.

Id. (1944), *Psicologia e alchimia*, tr. it. in Id. (1969-2007), vol. XII.

Id. (1955a), *Prefazione dell'autore*, in Id. (1955b), pp. 5-10.

Id. (1955b), *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, tr. it. in Id. (1969-2007), vol. XIV/1.

Id. (1956), *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, tr. it. in Id. (1969-2007), vol. XIV/2.

Id. (1967), *Studi sull'alchimia*, tr. it. in Id. (1969-2007), vol. XIII.

Id. (1969-2007), *Opere*, tr. it., Boringhieri, Torino, 19 voll.

Lindsay, J. (1970), *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, Barnes & Noble, New York.

Marchianò, G. (1991) (a cura di), *La religione della terra: vie sciamaniche, universi immaginali, iperspazi virtuali nell'esperienza sacrale della vita*, Red, Como.

McLean, A. (1983), *La "nuova fisica": un recupero degli archetipi dell'alchimia?*, tr. it. in Marchianò (1991) (a cura di), pp. 195-209.

Moretti, R. (2010), *Nota del curatore*, in Culianu 2010, pp. 5-6.

Neumann, E. (1949), *Storia delle origini della coscienza*, tr. it., Astrolabio-Ubaldini, Roma 1978.

Neumann, E. (1956), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tr. it., Astrolabio-Ubaldini, Roma 1981.

Pereira, M. (2001), *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Carocci, Roma.

Schwartz-Salant, N. (1998), *The Mystery of Human Relationship: Alchemy and the Transformation of the Self*, Routledge, London.

Sirangelo, V. (2015), *A Mythocritical Approach to Ioan Petru Culianu's* Jocul de Smarald*: Otherworldly Journey into the Realm of the Great Goddess*, in Botoşineanu, Ichim (2015) (a cura di), pp. 365-378.

Tonelli, A. (1988) (a cura di), *Zosimo di Panopoli: Visioni e risvegli*, Coliseum, Milano.

von Franz, M.-L. (1984), *La morte e i sogni*, tr. it., Boringhieri, Torino 1986.

Abstract

Myth and Alchemy. Ioan Petru Culianu's *Il gioco dello smeraldo*

The present mythanalytical study investigates how the archetypic schemes of the *opus alchemicum* emerge in Ioan Petru Culianu's *Il gioco dello smeraldo* (1989). The first part of the study classifies the emerald visitress' body mutilation as a process of *separatio*. The second part of the study establishes a comparison between Culianu's fantastic short story and a vision of the alchemist Zosimos – a well-known text due to a commentary by Carl Gustav Jung – which is grounded in the mythologeme of dismemberment and in the symbolism of roundness.

Keywords: archetypes, mythanalysis, alchemy, mother, dismemberment

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/038

Inconscio, arte e utopia.
Da Marcuse a Baudrillard.

Giovambattista Vaccaro

Il nesso tra vita dell'inconscio e creazione artistica è una costante della cultura europea del Novecento fin da quando lo stesso Freud ha applicato le sue teorie all'analisi di opere d'arte come quelle di Leonardo o di Michelangelo, o di opere letterarie come quelle di Jensen, Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij. Ma dopo Freud questo nesso viene rapidamente ricollocato sul piano della filosofia sociale e della filosofia della storia facendo leva sull'applicazione della psicoanalisi al campo della civiltà effettuata dallo stesso Freud in *Totem e tabu*. Questa operazione mira da un lato a fornire alla critica dell'ordine costituito nuovi e ulteriori strumenti utili a verificare come una determinata formazione storico-sociale, nel nostro caso quella capitalistica, può incidere sulla stessa struttura dell'inconscio e sul suo modo di operare allo scopo di consolidare la propria presa sui soggetti umani, dall'altro a aprire nuove prospettive e possibilità di un superamento dell'ordine costituito che trovino la loro maggiore potenza proprio nel loro radicarsi in un patrimonio inconscio dell'umanità, cioè a indicare quella che è stata chiamata «una base biologica per il socialismo» (Marcuse, 1969, p. 19). Questa impresa teorica presenta un ventaglio di referenti vasto ed eterogeneo, in cui si possono ritrovare suggestioni della sinistra freudiana, soprattutto di Wilhelm Reich, elementi della critica dell'economia politica di Marx e prospettive delle avanguardie artistiche del Novecento, soprattutto del surrealismo.

1. Marcuse: l'arte contro il principio di prestazione

L'inizio e l'impianto generale di questa operazione sono dati da Herbert Marcuse, che non a caso sarà un riferimento, anche se spesso critico, degli altri autori che si cimenteranno in essa. Già dagli anni Trenta Marcuse si era impegnato nell'elaborazione di un'antropologia che, rileggendo la nozione heideggeriana di inautenticità nei termini storici marxisti dell'alienazione nel modo di produzione capitalistico in cui l'esistenza è subordinata alle leggi dell'economia, doveva servire da fondamento dell'utopia intesa come un'esistenza autentica senza più alienazione, e nella quale alla cultura veniva assegnato il ruolo di custode di un ideale di felicità umana come liberazione dalla separazione dell'utile dal godimento (Marcuse, 1965;

Vaccaro, 2010). Questa antropologia viene ripresa da Marcuse negli anni Cinquanta in quello che egli stesso chiama il suo «contributo alla *filosofia* della psicoanalisi – non alla psicoanalisi stessa», che poggia appunto sulla convinzione che «Freud elaborò una teoria dell'uomo, una "psico-logia" nel senso stretto della parola» (Marcuse, 1955, p. 54): *Eros e civiltà*, e qui rifondata sulla teoria freudiana dell'inconscio.

In questa operazione Marcuse non rinuncia a nessuno degli elementi costitutivi della sua antropologia, alla luce della quale anzi egli conduce un'analisi della teoria di Freud che ne enfatizza le ambivalenze metodologiche che la rendono utilizzabile per la sua impresa teorica, prima fra tutte la denuncia del carattere repressivo della civiltà occidentale, che Freud nasconde sotto una teorizzazione dell'ineluttabilità della repressione che di fatto diventa una difesa della civiltà occidentale stessa. Marcuse ricapitola il movimento con cui in Freud l'inconscio sostituisce il principio del piacere, in base al quale gli istinti troverebbero una soddisfazione incontrollata che rischierebbe di distruggere l'organismo stesso e sarebbe comunque di ostacolo al progresso e alla civiltà, con il principio di realtà, che, sotto la spinta della necessità imposta all'uomo dal mondo esterno, lo induce a sacrificare questa soddisfazione immediata e a lasciare agli istinti una forma sublimata di scarica che li orienta verso un tipo di azione intesa a sopprimere questa necessità, il lavoro. Su questa deviazione degli istinti si installano i processi psichici consci, ma attraverso di essa si produce anche una decisiva divisione della psiche in base alla quale

> il processo psichico, che prima era unificato nell'Io del piacere, ora si scinde: la sua corrente principale viene incanalata verso il regno del principio della realtà, e [...] acquista il monopolio dell'interpretazione, manipolazione, alterazione della realtà, regola il ricordo e l'oblio, e perfino determina ciò che la realtà è [...] Come ragione essa diventa l'unica depositaria del giudizio, della verità, della razionalità (*ivi*, p. 169),

e costituisce l'Io della realtà.

Da questo quadro Marcuse trae due conseguenze essenziali. La prima, in linea con Freud, è che «la civiltà è progredita come dominio organizzato» (*ivi*, p. 79), come lotta contro la libertà riprodotta nella psiche dell'uomo attraverso la sua autorepressione e l'introiezione della repressione dall'esterno, dalle istituzioni sociali. La seconda è che «il motivo per cui la società impone la modificazione decisiva della struttura degli istinti è [...] "economico"» (*ivi*, p. 63). Benché Freud riconosca anche questo secondo aspetto, Marcuse individua in esso una seconda ambivalenza fondamentale del suo pensiero: il fatto che ogni civiltà si struttura come dominio organizzato gli fa perdere di vista che nel caso dell'uomo il mondo esterno è un mondo storico, e lo porta a generalizzare «una forma storica specifica della realtà facendola diventare la realtà pura e semplice», conferendole «la dignità e la necessità

di uno sviluppo biologico universale», cioè, in sostanza, presentandola in «una forma reificata» (*ivi*, pp. 78-79), in quella stessa modalità in cui il pensiero borghese, secondo la lezione di quel Lukács di *Storia e coscienza di classe* presente a Marcuse fin dagli anni Trenta, interpreta ideologicamente tutta la realtà per chiuderla ad ogni possibile trasformazione futura. Ciò rende questo aspetto estremamente rilevante per Marcuse, perché in questo modo Freud presenta la repressione degli istinti come un destino dell'umanità e non come una delle possibili forme della sua organizzazione. Si tratta allora di sondare la possibilità di aprire la psicoanalisi ad altre prospettive, e per far questo Marcuse ritiene necessario un raddoppiamento dei concetti di essa in cui «i termini freudiani che non distinguono adeguatamente tra le vicissitudini biologiche degli istinti e le vicissitudini storico-sociali, devono venire accompagnati da termini corrispondenti atti a designare la componente storico-sociale specifica» (*ivi*, p. 79).

Il lavoro, forma assunta dagli istinti sublimati, può essere il punto di partenza di questa operazione. È vero infatti che il lavoro e la sospensione del piacere sono imposti dalla necessità, cioè dalla penuria del mondo in cui si svolge l'esistenza, che impedisce la piena soddisfazione dei bisogni, ma Marcuse ricorda che anche la penuria è un dato storico, che essa è anche «la conseguenza di un'organizzazione specifica della penuria» che ha fatto sì che «il bisogno prevalente fu sempre organizzato [...] in modo tale da non distribuire mai collettivamente la penuria a seconda delle necessità individuali», ma, «al contrario, la distribuzione della penuria come anche lo sforzo di superarla con il lavoro, sono stati imposti agli individui» (*ivi*, p. 80): «durante tutta la storia della civiltà che ci è nota, le restrizioni istintuali imposte dalla penuria sono state intensificate dalle restrizioni imposte dalla distribuzione gerarchica della penuria e del lavoro», così che «il principio del piacere fu detronizzato non soltanto perché esso militava contro il progresso della civiltà, ma anche perché esso militava contro una civiltà il cui progresso perpetua la dominazione e la fatica del lavoro» (*ivi*, p. 83). Questo induce Marcuse a sovrapporre alla repressione fondamentale di Freud una repressione addizionale di origine sociale, e al principio di realtà un principio di prestazione che evidenzia il carattere economico di questa repressione e della stratificazione sociale che ne deriva.

Al principio di prestazione è connessa un'altra caratteristica della repressione degli istinti sfuggita a Freud ma ben nota invece a Marx. Marcuse precisa infatti che il lavoro che l'individuo svolge per se stesso e per la soddisfazione dei propri bisogni è allo stesso tempo lavoro per un apparato che esso non controlla e che opera come un potere autonomo al quale l'individuo deve sottomettersi senza che il suo lavoro per esso coincida con le sue facoltà e i suoi desideri. Ora «gli uomini non vivono la loro vita, ma eseguiscono funzioni prestabilite; mentre lavorano, non soddisfano propri bisogni e proprie facoltà, ma lavorano in uno stato di alienazione» (*ivi*, p. 88). Questa categoria marxista definisce ora il principio di realtà divenuto principio di prestazione

in una connotazione economica della realtà stessa, e attraverso il lavoro si estende alla vita dell'inconscio, «poiché la fatica del lavoro alienato significa assenza di soddisfazione, negazione del principio del piacere» (*ivi*, p. 88). Il principio del piacere viene relegato al cosiddetto tempo libero, che Marcuse considera un altro spazio dell'addestramento all'alienazione, sia perché il principio del piacere non conosce distribuzione e limitazione temporale, sia perché «l'alienazione e l'irreggimentazione penetrano e si diffondono dalla giornata lavorativa nelle ore libere» (*ivi*, p. 90), ora divenute tempo di ricostituzione delle energie lavorative, sia infine perché il tempo libero è controllato dall'industria dei divertimenti attraverso la manipolazione dei bisogni, che sarà il tema precipuo di *L'uomo a una dimensione*.

Il principio della civiltà del dominio, in sostanza, è che «l'individuo non va lasciato solo», perché in questo caso «l'energia libidica generata dall'Es si scaglierebbe contro limitazioni che le sono estranee, e lotterebbe per assorbire un campo sempre maggiore di rapporti esistenziali» (*ibidem*). Qui torna a delinearsi il ruolo dell'inconscio nel pensiero di Marcuse. Infatti «l'inconscio custodisce gli obiettivi dello sconfitto principio del piacere» (*ivi*, p. 63) e con essi l'identità di libertà e felicità, e il ricordo di un passato dell'umanità in cui questa identità era stata realizzata, che ritorna dall'inconscio e avanza verso il futuro la pretesa di una ricostituzione di questo paradiso perduto, della realizzazione di queste promesse non realizzate o tradite ma mai dimenticate. Per questo il principio della realtà si impegna contro questo ricordo contrapponendogli un altro passato, fatto di adattamento e di accettazione di una illibertà necessaria. Ma questo sforzo secondo Marcuse è destinato a naufragare sulle possibilità aperte dalla stessa civiltà che pure esso aveva costruito, e il cui sviluppo «sotto il principio di prestazione ha raggiunto un livello di produttività che permetterebbe di ridurre considerevolmente la richiesta sociale di energia istintuale da spendere in lavoro alienato» (*ivi*, p. 159): ora infatti il crescente dominio sulla natura riduce la penuria e la tecnologia accresce i mezzi per soddisfare i bisogni umani con un minimo di fatica liberando energia per il libero gioco delle facoltà individuali. Qui l'argomento marxista dello sviluppo delle forze produttive viene utilizzato da Marcuse per definire l'orizzonte storico in cui viene meno la giustificazione della razionalità del dominio e le richieste dell'inconscio ritrovano i loro diritti. Ma per riaprire questa prospettiva bisogna ripartire dalle espressioni dell'inconscio attraverso la storia della civiltà repressiva.

Si è visto come per Marcuse la ragione egemonizza gran parte dell'apparato psichico ponendolo sotto il principio della realtà. Invece la parte di esso che non rientra in questa operazione «rimane libera dal controllo del principio della realtà – a costo di diventare impotente, illogica, irrealistica», e costituisce il territorio della fantasia, che, di fronte alla ragione «rimane piacevole, ma diventa inutile, falsa», ma che, allo stesso tempo, «continua a parlare il linguaggio del principio del piacere, della libertà dalla repressione, del desiderio e della soddisfazione senza inibizioni», e così

«conserva la struttura e le tendenze della psiche quando non era ancora organizzata dalla realtà» e «la "memoria" del passato substorico, di quando la vita dell'individuo era la vita della specie, l'immagine dell'unità immediata tra l'universale e il particolare sotto il dominio del principio del piacere» (*ivi*, pp. 169-170). Legata all'inconscio da questa funzione di custodia del principio del piacere, la fantasia «collega gli stadi più profondi dell'inconscio con i prodotti più alti della coscienza» (*ivi*, p. 168) e rende visibili i contenuti repressi dell'inconscio esibendo un contenuto di verità che per Marcuse, al contrario di quanto sostenuto da Freud, «non si riferisce soltanto al passato, ma anche al futuro» e quindi ha una «funzione critica» che consiste «nel suo rifiuto di accettare come definitive le limitazioni che il principio della realtà impone alla libertà e alla felicità, nel suo rifiuto di dimenticare ciò che può essere» (*ivi*, p. 175). In questo essa è per Marcuse la custode dell'utopia.

Per esemplificare questo passaggio teorico Marcuse si richiama espressamente al surrealismo, e del resto parlando dei prodotti più alti della coscienza che la fantasia collega all'inconscio egli li indica proprio nell'arte, poiché la fantasia si esprime anzitutto nell'immaginazione artistica e questa «è forse il più visibile "ritorno del represso"» e «dà forma al "ricordo inconscio" della rivoluzione che fallì» (*ivi*, p. 171) proponendosi come negazione della repressione, e in questo modo «rappresenta una sfida al principio della realtà corrente» appellandosi alla «logica della soddisfazione contro quella della repressione» (*ivi*, p. 204) ed esibendo la propria dipendenza dal principio del piacere fin nello stesso carattere del suo lavoro, che, «quando è genuino, sembra nascere da una costellazione non-repressiva degli istinti e tendere ad un obiettivo non-repressivo» (*ivi*, pp. 120-121). L'immaginazione artistica avanza quindi richieste che appaiono senz'altro utopistiche e, da un punto di vista strettamente freudiano, regressive sul piano della civiltà, ma che invece Marcuse ritiene «saturate di realtà storica» (*ivi*, p. 181) e progressive se collochiamo lo stato ipotetico che essa descrive alla fine della civiltà, cioè in un punto in cui essa si può avvalere, come si diceva prima, delle conquiste della civiltà, ma a condizione di dare a quest'ultima un'organizzazione razionale in cui sulla base della fine della penuria la produzione sia liberata e l'esistenza sia determinata da valori che appartengono ad una sfera esterna al lavoro, al principio di prestazione, insomma all'economia.

A questa organizzazione Marcuse dà il nome di dimensione estetica, intendendo con esso un'esistenza ispirata alla sensibilità e alla bellezza, una vita intesa come un'opera d'arte, il cui modello egli ritrova nella teorie estetiche della Germania tra il XVIII e il XIX secolo, in Kant, in Baumgarten e soprattutto nello Schiller delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, il cui archetipo egli indica nei miti di Orfeo e Narciso, del poeta liberatore e creatore che conduce una vita di gioco e di contemplazione, e il cui contenuto egli svilupperà molti anni dopo nel *Saggio sulla liberazione* (Marcuse, 1969, pp. 36-62). Si tratta di un ordine di abbondanza privo delle costrizioni imposte dal superfluo, non repressivo della libertà, in cui l'intero

essere viene trasformato, nasce un nuovo principio della realtà non più in contraddizione col principio del piacere e quest'ultimo è alla base di una nuova forma di civiltà dove si possono soddisfare i propri bisogni senza lavoro alienato, ma anzi attraverso un lavoro divenuto gioco, libero esercizio delle proprie facoltà, secondo la lezione di Fourier; in cui si può vivere un'esistenza riconciliata, senza paura e senza angoscia e in cui «liberati dalla tirannide della ragione repressiva, gli istinti tendono verso relazioni esistenziali libere e durature» (*ivi*, p. 215) basate su una nuova morale.

Questo messaggio dell'arte resterà per Marcuse l'ultimo rifugio della liberazione dopo la sconfitta della cultura politica degli anni Sessanta (Marcuse, 1972, pp. 97-151), e qui, su questa estrema trincea, egli incrocerà i pensatori che hanno sperimentato questa sconfitta nella sua forma più bruciante, il Maggio francese. Ma in loro ormai l'inconscio di riferimento è piuttosto quello di Lacan e vengono meno i dualismi ancora operanti nel pensiero di Marcuse e al suo sforzo di far emergere il lato progressista nascosto della psicanalisi subentra una esplicita critica di essa nel quadro di una più generale convinzione che «non è mai troppo tardi per passare al di là di Freud e di Marx» (Baudrillard, 1983, p. 93).

2. Deleuze e Guattari: arte e produzione del desiderio

Infatti Gilles Deleuze e Félix Guattari, la cui opera più importante, *L'anti-Edipo*, viene pubblicata nello stesso anno del libro simbolo dell'ultima fase del pensiero di Marcuse, *Controrivoluzione e rivolta*, concepiscono l'inconscio non come un'istanza ma, in linea con la concezione energetica di esso del primo Freud, come uno spazio in cui i flussi del desiderio scorrono liberamente intersecandosi e interrompendosi alla maniera del lavoro di macchine e dando così vita a quello che essi chiamano una produzione desiderante. Questa produzione viene poi iscritta su una superficie di registrazione, il corpo senza organi, che se ne appropria ed effettua una rimozione originaria di essa. Il momento unitario di questa concezione sta proprio nel fatto che questa istanza antiproduttiva scaturisce dal trasformarsi di una parte della libido, dell'energia del desiderio, il quale quindi produce allo stesso tempo i suoi flussi liberi e l'istanza che li regolamenta.

Ma le novità della proposta di Deleuze e Guattari non si fermano qui: il desiderio infatti è anche produzione di realtà, produzione sociale, per cui «non c'è da una parte una produzione sociale di realtà, e dall'altra una produzione desiderante di fantasma»: «la produzione sociale è unicamente la produzione desiderante stessa in condizioni determinate» nel senso che «il corpo sociale è immediatamente percorso dal desiderio» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 31), e viceversa «la produzione desiderante non è altro che la produzione sociale» nel senso che «le macchine desideranti non sono macchine fantasmatiche o oniriche, che si distinguono dalle

macchine tecniche o sociali» (*ivi*, p. 33). L'inconscio viene così aperto al sociale da ogni lato e si ripiega su di esso attraverso un desiderio che scorre parimenti nell'uno e nell'altro. E qui sorgono i problemi ed emerge l'ambiguità del desiderio, e il suo carattere direttamente politico. Anzitutto infatti la libido può investire il corpo sociale secondo due poli,

> definiti l'uno dall'asservimento della produzione e delle macchine desideranti agli insiemi gregari ch'esse costituiscono su grande scala [...], l'altro dalla subordinazione inversa [...]; l'uno dagli insiemi molari [...] che schiacciano le singolarità [...], l'altro dalle molteplicità molecolari di singolarità [...]; l'uno dalle linee di integrazione e di territorializzazione che arrestano i flussi [...], l'altro da linee di fuga che seguono i flussi [...] deterritorializzati (*ivi*, p. 421).

Allo stesso tempo il carattere sociale della produzione desiderante fa sì che «il fantasma non è mai individuale, è sempre fantasma di gruppo» (*ivi*, p. 33) e in questo fantasma hanno luogo questi due tipi di investimento, molare e molecolare, che distinguono così due tipi di gruppo: il gruppo assoggettato e il gruppo soggetto. Nel primo «il desiderio si definisce ancora per un ordine di cause e di scopi, e tesse esso stesso tutto un sistema di reazioni macroscopiche che determinano i grandi insiemi sotto una formazione di sovranità. I gruppi-soggetto, al contrario, hanno come sola causa una rottura di continuità, una linea di fuga rivoluzionaria» (*ivi*, p. 434). Ma Deleuze e Guattari precisano subito che «le due sorte di gruppi sono in perpetuo slittamento» (*ivi*, p. 69), sempre pronte a ricadere l'una nell'altra, poiché anche nell'investimento rivoluzionario «è possibile che almeno una parte della libido inconscia continui ad investire il vecchio corpo, la vecchia forma di potenza» (*ivi*, p. 398), e allora la linea di fuga si irrigidisce in una linea molare e la rivoluzione va incontro al proprio Termidoro.

Inoltre il desiderio, portando con sé il libero scorrere dei flussi libidinali, «è nella sua essenza rivoluzionario [...] e nessuna società può sopportare una posizione di desiderio vero senza che le sue strutture di sfruttamento, d'asservimento, di gerarchia vengano compromesse» (*ivi*, p. 129). Sul piano della produzione di realtà l'istanza d'antiproduzione introduce nella pienezza del desiderio, che produce senza cause e fini ma solo in base alla propria energia, la mancanza, il bisogno, la «pratica del vuoto come economia di mercato» che consiste nel «far spostare tutto il desiderio verso la grande paura di mancare, far dipendere l'oggetto da una produzione reale che si suppone esterna al desiderio (la esigenza della razionalità), mentre la produzione del desiderio passa nel fantasma» (*ivi*, p. 31), con un movimento molto simile a quanto avevamo visto in Marcuse. A questo punto alla rimozione originaria effettuata dal corpo senza organi nella sua registrazione dei flussi si sovrappone una rimozione secondaria che avviene nella famiglia attraverso l'Edipo e che funge da base della repressione sociale. Quest'ultima infatti «non si esercita sul desiderio [...] se non

attraverso la rimozione sessuale», e questa «si distingue dalla repressione per il carattere inconscio dell'operazione e del risultato», ma «è un mezzo al servizio della repressione» che si esercita sullo stesso oggetto di essa, la produzione desiderante, come «delega di rimozione da parte della formazione sociale» e come «un deturpamento, uno spostamento della formazione desiderante da parte della rimozione» nell'«immagine sfigurata» delle pulsioni incestuose (*ivi*, pp. 132-133): «la repressione ha bisogno della rimozione per formare dei soggetti docili e assicurare la riproduzione sociale» (*ivi*, p. 131).

Questa repressione è effettuata dalla macchina sociale o socius attraverso la codificazione dei flussi del desiderio, poiché, come spiegano Deleuze e Guattari sulla base di quanto detto sopra, «il problema del socius è sempre stato questo: codificare i flussi del desiderio, iscriverli, registrarli, fare in modo che nessun flusso scorra senza essere tamponato, canalizzato, regolato» (*ivi*, p. 35). Deleuze e Guattari indicano a questo riguardo tre macchine sociali: quella territoriale primitiva, nella quale i flussi vengono codificati sul corpo pieno della Terra; quella dispotica imperiale, nella quale i flussi vengono surcodificati sul corpo pieno del Despota; e quella capitalistica, il cui corpo pieno è il Denaro, sul quale i flussi vengono al contrario decodificati e lasciati liberi su un campo deterritorializzato, ma allo stesso tempo riterritorializzati dagli apparati burocratici e polizieschi della macchina stessa e sottoposti ad una assiomatica più cupa di ogni codificazione: quella del mercato mondiale. Se così il capitalismo si pone come limite delle altre macchine sociali, esso trova il proprio limite esattamente nella fuga in avanti di quella decodificazione dei flussi da esso stesso avviata che li sottrae anche alla sua assiomatizzazione.

Uno degli ambiti di questa decodificazione assoluta, cioè uno degli ambiti della libera espressione del desiderio è appunto l'arte. Essa infatti fa «passare nel socius flussi sempre più decodificati e deterritorializzati [...] che costringono l'assiomatica sociale a complicarsi sempre più» (*ivi*, p. 436), poiché «l'arte [...], non appena raggiunge la propria grandezza, il proprio genio, crea catene di decodificazione e di deterritorializzazione che instaurano, che fanno funzionare delle macchine desideranti [...] Non appena c'è genio, c'è qualcosa che non appartiene più ad alcun codice, ad alcun tempo, e che opera uno sfondamento – l'arte come processo senza scopo, che si realizza come tale» (*ivi*, pp. 424-425) e che porta l'artista ad assumere posizioni rivoluzionarie. Di qui l'interesse di Deleuze per ogni tipo di arte, dalla pittura, alla quale ha dedicato l'analisi dell'opera di Francis Bacon, al cinema, con i due volumi sulla filosofia del cinema, alla stessa musica, la cui forma nucleare, quasi animale, il ritornello, è la territorializzazione del ritmo come transcodificazione, differenza, che scaturisce dal caos, e del ritmo conserva il carattere, così che «la musica molecolarizza la materia sonora, ma diviene capace così di captare forze non sonore, come la Durata, l'Intensità» (Deleuze, Guattari, 1980, p. 479). Ma è soprattutto una forma d'arte a catalizzare l'attenzione di Deleuze e Guattari. Essa si

colloca in un contesto più ampio che riguarda le espressioni dell'inconscio la cui analisi ci impone un passo indietro.

Quando Deleuze e Guattari avevano parlato del socius come superficie di codificazione dei flussi, avevano posto questa operazione sotto l'insegna del significante. È questo infatti il ruolo che assume la mancanza introdotta nel desiderio:

> le macchine desideranti – spiegano Deleuze e Guattari – in quanto oggetti parziali subiscono due totalizzazioni, una quando il socius conferisce loro un'unità strutturale sotto un significante simbolico che agisce come assenza e mancanza in un insieme di partenza, l'altra quando la famiglia impone loro un'unità personale con significati originari che distribuiscono, che "vacuolizzano" la mancanza in un insieme d'arrivo» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 352).

La mancanza è quindi quella della totalità e la prima forma di essa corrisponde alla repressione sociale, la seconda alla rimozione familiare. In ogni caso la differenza lacaniana tra simbolico e immaginario perde senso agli occhi di Deleuze e Guattari, poiché entrambi rimandano all'operazione «ottenuta quando i mille tagli-flusso di macchine desideranti, tutti positivi, tutti produttori, vengono proiettati in uno stesso luogo mitico, il tratto unario del significante» (*ivi*, p. 65), e qui codificati e ridotti dentro una totalità.

Da questo Deleuze e Guattari ricavano una serie di semiotiche in cui in vario modo i segni del desiderio diventano significanti (Vaccaro 2008 e 2015) e che corrispondono più o meno alle macchine sociali e al ruolo della famiglia in ciascuna di esse, ma «l'inconscio non pone alcun problema di senso, ma unicamente problemi d'uso», esso «non rappresenta nulla, ma produce, [...] non vuol dir nulla, ma funziona. Il desiderio fa il suo ingresso proprio con lo sfacelo generale della questione "cosa vuol dire questo?"» (Deleuze, Guattari, 1980, p. 121). Esso si esprime quindi attraverso una semiotica asignificante, nella quale i segni vengono ridotti a «segni-particelle che non sono più formalizzati, ma costituiscono tratti non formati, combinabili gli uni con gli altri» (*ivi*, p. 218) di «un contenuto-matrice che non presenta più se non gradi d'intensità» e di «un'espressione-funzione che ormai presenta soltanto dei "tensori"» (*ivi*, p. 213), cioè di un contenuto e di un'espressione assolutamente decodificati.

Questa semiotica definisce quello che Deleuze e Guattari chiamano un uso minore della lingua. In esso il tensore «produce [...] la messa in variazione delle forme corrette e le strappa al loro stato di costanti», cioè «costituisce una punta di deterritorializzazione», una potenza di fuga di una lingua che «fa in modo [...] che la lingua tenda verso un limite dei suoi elementi, forme o nozioni, verso un al di qua o un al di là della lingua» e così «assicura un trattamento intensivo e cromatico della lingua» (*ivi*, p. 156). A questo genere appartengono quelle che Deleuze e Guattari

chiamano le lingue segrete, come i dialetti, i gerghi, le lingue professionali, le filastrocche, le grida dei venditori, ma anche le espressioni agrammaticali come quelle di Cummings *he danced his did* o *they went their came*, e soprattutto la congiunzione 'e', che, ripetuta all'infinito, produce un effetto di balbuzie. Nell'uso minore della lingua infatti «si diviene balbuzienti del linguaggio, non della parola», si diviene «uno straniero, ma nella propria lingua [...] bilingue, multilingue, ma in una sola, medesima lingua», e così «il linguaggio diventa intensivo, puro *continuum* di valori e d'intensità» (*ivi*, p. 155).

È un linguaggio che attraverso sperimentazioni espressive che stabiliscono un nuovo rapporto, non più diretto, tra segno e referente, scardina le semiotiche significanti lasciando libero corso al desiderio. È il linguaggio praticato dai marginali di ogni tipo, le minoranze, i bambini, gli omosessuali, i detenuti, i pazzi e soprattutto gli schizofrenici, come lo "studente di lingue" Louis Wolfson, studiato da Deleuze, che tratta la parola, cioè il significante, come un oggetto parziale che non esprime più stati di cose ma perde il suo senso disfacendosi in frammenti che si confondono con pure qualità sonore, valori fonetici esclusivamente tonici. E in questo tipo di sperimentazione linguistica siamo più che mai vicini all'operare del desiderio, perché per Deleuze e Guattari proprio «la schizofrenia è il processo del desiderio e della produzione desiderante» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 27), un processo di creazione senza legge né fini, senza codice. Ma questo linguaggio è soprattutto il linguaggio di quella forma di arte che è «assolutamente come la schizofrenia: un processo e non uno scopo, una produzione e non un'espressione» (*ivi*, p. 149), cioè la letteratura.

In questo tipo di arte infatti gli autori dell'*Anti-Edipo* trovano molti esempi di tensori e di uso minore, schizofrenico della lingua. Tali sono le parole esoteriche di Joyce nel *Finnegans Wake*, o le parole-bauli di Lewis Carroll, che sviluppano serie divergenti e vertono su elementi sia sillabici che semiologici, o le parole di Artaud, con il loro sovraccarico di consonanti gutturali che le colloca così vicino alla sperimentazione di Wofson. Ma una vera pratica di messa in variazione della lingua essi la ritrovano nel linguaggio degli scrittori alloglotti, come l'irlandese Beckett che scrive in inglese e in francese, e soprattutto l'ebreo ceco Kafka che scrive in tedesco, cioè in una lingua che a Praga è già minore rispetto al tedesco di Vienna o di Berlino, e alla quale per giunta egli fa subire un trattamento di messa in variazione nel quale «il suono o la parola non sono linguaggio sensato», ma «un linguaggio strappato al senso, conquistato sul senso, che [...] trova la propria direzione solo in un accento di parola, in un'inflessione» (Deleuze, Guattari, 1975, pp. 34-35), e che «cessa di essere rappresentativo per tendere verso i suoi limiti e i suoi estremi» (*ivi*, p. 38).

Qui, in questa rottura del codice effettuata dalla letteratura, la schizofrenia si rivela come il limite della produzione sociale, come il limite dello stesso capitalismo, e trova il suo nesso con la rivoluzione, ma, come precisano Deleuze e Guattari, non nel senso «che il rivoluzionario sia schizofrenico o inversamente», ma nel senso che «il

processo schizofrenico [...] è rivoluzionario» (Deleuze, Guattari, 1972, pp. 436-437), che esso «è il potenziale della rivoluzione» (*ivi*, p. 391), poiché «lo schizo porta con sé i flussi decodificati [...] Ha superato il limite [...] che teneva la produzione del desiderio sempre ai margini della produzione sociale», mostrandosi «come uomo libero, irresponsabile, solitario e gioioso, capace infine di dire e di fare qualcosa di semplice in nome proprio, senza chiedere il permesso» (*ivi*, p. 146), capace di «ritrovare una nuova polivocità che è il codice del desiderio» (*ivi*, p. 43) e così di raggiungere quell'«identità tra lavoro e desiderio» che Anche Deleuze e Guattari trovano teorizzata in Fourier e che, oltre la reciproca alienazione capitalistica, «rappresenta [...] l'utopia attiva per eccellenza» (*ivi*, p. 344).

3. Baudrillard: arte e rivoluzione simbolica

Anche Jean Baudrillard, sullo sfondo di interessi questa volta più sociologici che strettamente psicoanalitici, prende le distanze sia da Freud che da Lacan per accentuare il nesso di inconscio e realtà, e segnatamente realtà economica, spingendosi fino alla negazione stessa dell'inconscio, per lo meno di quello della psicoanalisi in quanto compromesso con l'economia. Baudrillard individua infatti nella storia della cultura occidentale una linea di continuità segnata da gradienti che ne hanno approfondito i caratteri. Essa è iniziata con il cristianesimo e la sua idea di un'anima umana a somiglianza di Dio, che ha costituito «la forma ideologica più adatta a sostenere lo sfruttamento razionale ed intensivo della natura» (Baudrillard, 1973, p. 60), ripresa nel XVIII secolo dal razionalismo illuministico nell'idea del dominio tecnico della natura come potenziale di forze da trasformare e da trascrivere da parte di un soggetto sulla base del criterio dell'utilità. A partire da questo momento la natura è posta sotto il segno del principio di produzione e significazione, riflessa nello specchio dell'economia, e si impone «un Eros produttivistico» in forza del quale «si tratti di ricchezza sociale o di linguaggio, di senso o di valore, non c'è nulla che non sia "prodotto" secondo un "lavoro"» (*ivi*, p. 19) e che funziona come la fase dello specchio di Lacan, poiché attraverso di esso, «attraverso questo specchio della produzione, avviene la presa di coscienza della specie umana nell'immaginario» (*ivi*, pp. 20-21).

Un terzo, definitivo gradiente è segnato, con la crisi del '29 e comunque dopo la seconda guerra mondiale, da quella che Baudrillard chiama la rivoluzione strutturale del valore, nella quale è avvenuto «il passaggio dalla forma/merce alla forma/segno, dall'astrazione dello scambio dei prodotti materiali, sottoposta alla legge dell'equivalenza generale, all'operatività di tutti gli scambi sotto la legge del codice» (*ivi*, p. 109), l'oggetto-segno si è emancipato da ogni riferimento a un bisogno come proprio significato, «i due aspetti del valore [...] sono disarticolati, il valore

referenziale è annullato a vantaggio del solo gioco strutturale del valore», nel quale «tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale» (Baudrillard 1976, pp. 17-18; Vaccaro 2007, 2015b e 2016) e il principio di realtà è stato sostituito da un principio di simulazione di cui l'economia politica è il modello e in cui la produzione, ormai priva di finalità, funziona come un codice e diffonde un «terrorismo del codice» che «invade tutta la vita come repressione fondamentale» (Baudrillard, 1976, pp. 24-25).

Anche l'inconscio non si sottrae a questo gioco di simulazione, a questo specchio della produzione, al punto che esso «è la struttura mentale contemporanea della fase attuale, la più radicale dello scambio dominante, contemporanea della rivoluzione strutturale del valore» (*ivi*, p. 37), poiché esso «è rientrato nel gioco», e «da molto tempo [...] ha perduto il proprio principio di realtà per diventare simulacro operativo», per diventare, «come l'economia politica, un modello di simulazione» (*ivi*, p. 13). Infatti l'inconscio è fondato, attraverso la castrazione, da quella necessità che consiste nella riconduzione etica della natura separata nello specchio della produzione e che si impone come Legge, cioè da un principio di penuria che spinge l'apparato psichico ad organizzarsi come lavoro e a concepire il godimento «come la risultante d'una specie di scorciatoia» che «raggiunge con minore spesa il suo obiettivo» secondo un «calcolo energetico [che] ha come un profumo di capitale – quello d'una economia del risparmio [...] in cui il godimento non deriverebbe mai che per sottrazione, per difetto, d'un residuo d'investimento, o d'una eccedenza» (*ivi*, p. 239). Così con il significante psicoanalitico «non siamo [...] fuori del valore, né al di là. Perché ciò che esso rappresenta [...] lo designa per sempre come valore *in absentia*, sotto il segno della rimozione» (*ivi*, p. 242).

Questa operazione economica secondo Baudrillard si istalla sulla rimozione di qualcosa di più originario, di «un'unica grande forma, la stessa in tutti i campi: quella della reversibilità, della reversione ciclica, dell'annullamento: quella che ovunque mette fine alla linearità del tempo, a quella del linguaggio, a quella degli scambi economici e dell'accumulazione, a quella del potere. Ovunque essa prende per noi la forma della distruzione e della morte. È la forma stessa del simbolico» (*ivi*, p. 12). Baudrillard non usa questo termine nel senso di Lacan, ma nel senso dell'etnologia e soprattutto con la valenza che esso ha in Bataille, per cui esso è «l'esigenza che sia reso, mai ottenuto senza che sia perduto, mai prodotto senza che sia distrutto, mai parlato senza che sia risposto» (Baudrillard, 1973, p. 127). Esso dunque «non è un concetto, né una istanza o una categoria, né una "struttura", ma un atto di scambio e un rapporto sociale che mette fine al reale, che risolve il reale, e allo stesso tempo l'opposizione tra il reale e l'immaginario» poiché «mette fine a questo codice della disgiunzione», «alle topiche dell'anima e del corpo, dell'uomo e della natura, del reale e del non-reale, della nascita e della morte» (Baudrillard, 1976, pp. 145-146),

dalle quali deriva lo stesso effetto di realtà, sottraendo a ciascuno dei due termini la sua realtà e facendone l'immaginario dell'altro.

Al contrario «l'economico appare dovunque come teorizzazione della rottura dello scambio simbolico, istituzione di un campo separato che diventa in seguito vettore di una riorganizzazione totale della vita sociale. Simulazione di una finalità universale di calcolo e di razionalità produttiva» (Baudrillard, 1973, p. 130) che «sospinge tutte le virtualità alternative di senso e di scambio interne alla *dépense* simbolica verso un processo di produzione, di accumulazione e di appropriazione» (*ivi*, p. 42). Anche l'economia dell'inconscio interviene in questa rottura, poiché «il modo simbolico non è quello del lavoro dell'inconscio» (Baudrillard, 1976, p. 238), anzi «sotto i termini di inconscio e di lavoro dell'inconscio, Freud ricupera come istanza fondamentale ciò che, anche qui, è il risultato [...] d'una frattura del simbolico» (*ivi*, p. 255). Infatti il simbolico anzitutto pone fine anche al dualismo psicoanalitico di reale e immaginario spazzando via le disgiunzioni che lo fondano istituite dalla psicoanalisi, come quella tra inconscio e coscienza, processi primari e processi secondari; in secondo luogo distrugge quel resto sui cui si fonda ogni valore di ogni economia: il valore mercantile, il valore significato della linguistica, e il valore inconscio della psicoanalisi come stock rimosso di scene e di rappresentazioni che non si risolve nell'ambivalenza ma si riproduce nella coazione a ripetere. Perciò «il simbolico è già questo al di là dell'inconscio e della psicoanalisi, questo al di là dell'economia libidica, come è al di là del valore e dell'economia politica» (*ivi*, p. 254).

Ma, nota Baudrillard, «il godimento è l'emorragia del valore, del logos repressivo» (*ivi*, p. 245), esso «proviene [...] dal fatto che qualsiasi imperativo, qualsiasi referenza di senso [...] è stata spazzata via, e questo non è possibile che nella perfetta reversibilità di qualsiasi senso» (*ivi*, pp. 248-249), cioè nell'irruzione nell'ordine del codice di quello che Baudrillard chiama «il disordine simbolico» (*ivi*, p. 12), che stermina il resto in tutti i campi e spezza il valore ponendo fine al sistema dell'economia, e in questo consiste per Baudrillard la rivoluzione. Infatti «non si distruggerà mai il sistema con una rivoluzione diretta, dialettica, dell'infrastruttura economica o politica», che in realtà «non fa che ritornare al sistema e dargli nuovo impulso [...] Non si vincerà mai il sistema sul piano reale [...] che è pur sempre il suo», ma bisogna «spostare tutto nella sfera del simbolico, dove la legge è quella della sfida, della reversione, del rilancio» (*ivi*, pp. 51-52): «la rivoluzione è dovunque s'instaura uno scambio che spezza la finalità dei modelli, la mediazione del codice e il ciclo consecutivo del valore [...] La rivoluzione è simbolica o non è affatto» (*ivi*, p. 219).

I protagonisti di questa rivoluzione sono per Baudrillard tutti i soggetti squalificati socialmente irresponsabili che mettono in discussione il sistema dall'esterno, come i giovani e soprattutto gli studenti, le comunità etniche o linguistiche, le donne con la

loro rivolta contro quella che Baudrillard chiama l'economia politica del sesso, i negri, gli stessi operai quando manifestano atteggiamenti e pratiche che esprimono il rifiuto del lavoro e della produzione come assioma. Ma poiché l'esclusione di questi soggetti dalla responsabilità avviene nella forma di una eliminazione della parola e della sua potenza simbolica attraverso la sostituzione di essa con il discorso in cui tutto viene scambiato sotto l'istanza del codice, la loro rivolta fa risorgere la parola, e qui ritrova un altro luogo specifico dell'irruzione del simbolico: l'arte.

La forma d'arte che più direttamente è espressione di questi soggetti per Baudrillard sono i graffiti che hanno cominciato a coprire i muri di New York dalla primavera del 1972. Nati dalla consapevolezza che «l'ideologia profonda non funziona più al livello dei significati politici, ma al livello dei significanti», e che quindi «là il sistema è vulnerabile e dev'essere smantellato», essi praticano un'insurrezione mediante i segni nell'urbano come luogo della riproduzione e del codice, che prende atto che «a questo livello, non è più il rapporto di forze che conta, perché i segni non puntano sulla forza, ma sulla differenza» e quindi mira a «smantellare la rete dei codici, delle differenze codificate mediante la differenza assoluta, non-codificabile» (*ivi*, pp. 94-95) praticata da segni privi di senso. Ma la forma d'arte in cui Baudrillard vede compiersi meglio il processo di distruzione del valore è il poetico, che «è irriducibile al modo di significazione, che è semplicemente il modo di produzione dei valori linguistici» e quindi «è l'insurrezione del linguaggio contro le sue stesse leggi», in quanto la sua legge «è in realtà far sì, secondo un processo rigoroso, che non resti nulla» (*ivi*, p, 211). Questa assenza di resto colpisce infatti l'aspetto più economico del linguaggio: la produzione illimitata di discorsività, a cui contrappone un corpus strettamente limitato di cui cerca di venire a capo, con un'operazione del tutto simile allo scambio simbolico.

Ma questa dissoluzione del valore, questa ambivalenza del poetico segna anche la sua differenza dall'inconscio psicoanalitico: nel poetico

> non [c'è] più un valore, sia pure assente o rimosso, per alimentare un significato residuale sotto forma di sintomo, di fantasma o di feticcio. L'oggetto-feticcio non è poetico [...] perché il significante non vi si disfà, ma al contrario è fissato, cristallizzato da un valore nascosto per sempre [...] Nel poetico (nel simbolico) il significato si disfà assolutamente – mentre nello psicoanalitico non fa che spostarsi sotto l'effetto dei processi primari [...] – nel poetico esso si diffrange [...], non cade più sotto il colpo della legge che lo esige, né sotto il colpo del rimosso che lo lega, non ha più nulla da designare, nemmeno l'ambivalenza d'un significato rimosso (*ivi*, p. 243).

È questo per Baudrillard il poetico dei poeti maledetti, teorizzato da Rimbaud nella molteplicità di tutti i sensi possibili oltre il senso nascosto, rimosso, della psicoanalisi. Ma così «la poesia maledetta, l'arte non ufficiale, la scrittura utopica in generale,

attribuendo un contenuto immediato, presente, alla liberazione dell'uomo, dovrebbero essere la parola stessa del comunismo, la sua profezia diretta», poiché «sono l'equivalente, nel discorso, dei movimenti sociali selvaggi, che nascono da una situazione simbolica di rottura», e «hanno in comune [...] l'attualizzazione del desiderio» (Baudrillard, 1973, pp. 139-140), cioè quell'utopia che «è qui, in tutte le energie che si scagliano contro l'economia politica», e che «non vuole neanche il potere» ma solo «la parola contro il potere e contro il principio di realtà, che rappresenta soltanto il fantasma del sistema e della sua produzione indefinita» (*ivi*, p. 141).

Dunque, comunque venga concepito l'inconscio, alla maniera classica di Freud o, dopo Lacan, come produzione del desiderio o come resto dell'operazione simbolica in un progressivo radicalizzarsi della critica alla psicoanalisi, l'arte mantiene il compito di difendere la libertà del desiderio e di affermarla contro una realtà, e un principio di realtà che l'introduzione della penuria che condanna l'uomo al lavoro pone sotto il dominio dell'economia, o come principio di prestazione, o come codice della produzione, per fare di questa affermazione un progetto per una vita intesa come libero espletarsi del desiderio e godimento che faccia dell'esistenza stessa un'opera d'arte e soprattutto la apra alla prospettiva di una felicità immediata per un uomo che ha ritrovato la propria unità e la propria integrità, proprio secondo la lezione dei grandi utopisti a cui anche Baudrillard alludeva. Su questo progetto convergono pensatori che si muovono pur in orizzonti così diversi come quelli qui analizzati, ed altri estranei all'area della psicoanalisi, ma tutti parimenti tributari dell'ultima stagione dell'utopia in Europa, quella segnata dalla cultura politica degli anni Sessanta.

Bibliografia

Baudrillard, J. (1973), *Lo specchio della produzione*, tr. it., Multhipla, Milano 1979.

Id. (1976), *Lo scambio simbolico e la morte*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1979.

Id. (1983), *Le strategie fatali*, tr. it., SE, Milano 2007.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1972), *L'anti-Edipo*, tr. it., Einaudi, Torino 1975.

Id. (1975), *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1975.

Id. (1980), *Mille piani*, tr. it., Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.

Marcuse, H. (1937), *Sul carattere affermativo della cultura*, tr. it., in Id. (1965), pp. 43-85.

Id. (1955), *Eros e civiltà*, tr. it., Einaudi, Torino 1968.

Id. (1965), *Cultura e società*, tr. it., Einaudi, Torino, 1969.

Id. (1969), *Saggio sulla liberazione*, tr. it., Einaudi, Torino 1977.

Id. (1972), *Controrivoluzione e rivolta*, tr. it., Mondadori, Milano 1973.

Vaccaro, G. (2007), *Per la critica della società della merce*, Mimesis, Milano.

Id. (2008), *Gilles Deleuze: il linguaggio tra passione e potere*, in *Bollettino filosofico del Dipartimento di filosofia dell'Università della Calabria*, XXIV, pp. 290-305.

Id. (2010), *Antropologia e utopia. Saggio su Herbert Marcuse*, Mimesis, Milano.

Id. (2015a), *Significante e dispotismo. Deleuze critico della linguistica*, in *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, vol. 9, n. 1, pp. 321-333.

Id. (2015b), *Metamorfosi della merce e struttura del segno in Jean Baudrillard*, in *Il Sileno. Filosofi(e)Semiotiche*, vol. 2, n. 2, pp. 103-112.

Id. (2016), *Critica dell'economia e critica della linguistica in Jean Baudrillard*, in *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, vol. 10, n. 1, pp. 110-120.

Abstract

Unconscious, Art and Utopia. From Marcuse to Baudrillard.

Connections between unconscious and art have been always investigated since Freud's first writings where some literature or art works have been submitted to psychoanalysis. This essay shows an area where this investigation assumes a political content. In authors as Marcuse, Deleuze and Guattari, Baudrillard, who aim by different ways to go over Freud's idea of unconscious, art and especially literature is an expression of desire in its struggle against reality principle as power of economy in human life. By this way literature speaks about the utopia of a happy life without labour for necessity, repression of instincts and rule of the production code on the free movement of desire. These authors think that this utopia is the content of the communist society.

Keywords: Art, Baudrillard, Deleuze, Desire, Marcuse, Utopia

Inconsci

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/039

Lacan et *L'Anti-Œdipe*, une tentative de rapprochement.

Nicola Copetti

1. Introduction

Le but de ce bref travail est de mettre en évidence la présence d'une convergence théorétique entre Jacques Lacan, Gilles Deleuze et Félix Guattari en essayant de dépasser l'idée que la critique antiœdipienne à la psychanalyse soit adressée à Lacan. Je montrerai comme, au contraire, Lacan doit être conçu comme une source d'inspiration pour les auteurs de *L'Anti-Œdipe*.

La procédure avec laquelle je vais conduire cette analyse est fondée sur la fonction créatrice et productive du concept du manque. En le faisant agir comme une charnière, j'essayerai de montrer la façon dans laquelle la pensée lacanienne se rapproche, au lieu de s'éloigner, de *L'Anti-Œdipe*, et vice-versa. Je prendrai en considération trois concepts fondamentaux partagés par les trois auteurs – le désir, l'objet, et le réel – et je les analyserai en faisant apparaitre les continuités là où, au contraire, normalement on donne plus importance aux discordances. Souvent, la critique antiœdipienne vise à discréditer le rôle du manque en tant qu'élément qui empêche la production de quelque chose de nouveau. Par contre, c'est ma thèse, le manque est un élément indispensable pour que la nouveauté puisse se produire. Les trois auteurs, en fait, sont engagés dans le combat d'une même cause, c'est-à-dire, l'élimination de quelconque idée de totalité ou plénitude, et c'est justement là que s'instaure une relation entre Lacan, Deleuze et Guattari.

Mais à quel niveau doit-on aller pour retrouver ce lien? Je ne veux pas configurer ce bref essai comme une enquête de profondeur, dans le sens où il faudrait aller «plus au fond» ou fouiller «sous la surface» à la recherche d'un trésor caché. L'analyse que je proposerai est totalement différente. Elle vise à montrer que la stricte frontière entre Deleuze et Guattari d'un côté, et Lacan de l'autre, se transforme en une zone mixte, un croisement, un entrelacement théorétique, et donc n'est plus détectable. Le résultat final sera une vision plus correcte, à mon avis, du rapport entre les trois auteurs. C'est seulement en mettant en évidence la dette lacanienne que *L'Anti-Œdipe* porte en soi, qu'il sera possible de se débarrasser d'une vision dichotomique qui, au lieu d'encourager le débat sur les thèmes les plus importants du rapport entre philosophie et psychanalyse, stérilise toute réflexion.

2. Le désir

Une des plus grandes discordances superficielles entre la pensée de Jacques Lacan et *L'Anti-Œdipe* est celle qui concerne le désir. Il est conçu comme un «manque-à-être» chez Lacan, comme «ne manquant de rien» chez Deleuze et Guattari.

Dans le premier cas, l'aspect fondamental qui doit être souligné est que le manque qui constitue le désir n'est pas fixe, immobile. Lacan, dans le *Séminaire VI*, dit que le désir se configure comme «métonymie de l'être dans le sujet» (Lacan, 1958-59, p. 16). Ce dernier se voit censé courir après quelque chose qui bouge constamment, qui n'arrête jamais de lui échapper et qui constitue un décalage permanent. Le désir n'est pas conçu comme la recherche d'un objet ou d'un état, mais, par contre, comme une recherche de quelque chose d'imaginaire, qui n'existe pas. Ce mouvement de déplacement perpétuel comporte une configuration du désir comme structure fantasmatique: $ <>*a*. La barre sur le sujet indique justement le fait qu'il est inconsistant en soi-même, qu'il est impossible de le repérer dans un point précis à l'intérieur de la chaîne signifiante par le fait que, comme on a vu, il doit poursuivre un élément qui court plus vite que lui, à savoir, l'objet du désir.

Pour mieux comprendre ce passage, je propose un exemple qui met bien en lumière quelle est la vraie identité du désir: non pas ce qu'on demande, mais précisément ce qui va au-delà de la demande. Un patient qui se trouve coincé dans son statut de malade (qui lui garantit des aides financières, des attentions de la part de ses proches etc.), s'adressera au médecin en lui demandant de le guérir, ce qui ne veut pas seulement dire qu'il veut obtenir la guérison. «Il met le médecin à l'épreuve de le sortir de sa condition de malade, ce qui est tout à fait différent, car ceci peut impliquer qu'il est tout à fait attaché à l'idée de la conserver. [...] Il vient, de la façon la plus manifeste, vous demander de le préserver dans sa maladie, de le traiter de la façon qui [...] lui permettra de continuer d'être un malade bien installé dans sa maladie » (Lacan, 1966b, p. 987)[1]. Dans cet exemple on voit bien la dynamique désirante en action: un sujet (le patient) expose à travers le langage une demande à l'autre (le médecin) qui seulement imaginairement pourra satisfaire un désir qui reste inachevable dans la simple structure du langage.

Dans le deuxième cas, dans l'*Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari forgent une conception du désir apparemment contraire à celle de Lacan. D'abord, il faut remarquer qu'on ne parle pas de désir, mais de machines désirantes. Elles sont «des machines binaires, à règle binaire ou régime associatif; toujours une machine couplée avec une autre» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 13), et cette chaîne machinique se prolonge sans limite. «le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et

[1] Texte de la conférence du 16 février 1966, faisant partie du recueil des tous les textes écrits de Lacan «Pas-tout Lacan », disponible en ligne sur le site de l'Ecole Lacanienne de Paris.

d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés» (*ivi*, p. 11) et se configure donc comme un acte infini de production immanente. Pourtant, il ne manque rien, tout est produit, tout est le résultat du régime de production, il n'y a pas l'espace vide que Lacan veut préserver à tout prix pour maintenir actif le procès métonymique. «une machine se définit comme un système de coupures» (*ivi*, p. 45), lesquelles prélèvent, détachent et créent des restes. Fondamentalement, on trouve à la base du fonctionnement machinique deux processus, parmi lesquels les machines travaillent: le couplage et la coupure. Les éléments sont donc tous présents, rien ne manque dans la grande usine de Deleuze et Guattari, le désir est production d'agencements entre des éléments qui se prêtent à être liés les uns avec les autres. Il n'y a pas un sujet (même pas barré) qui conduit cette usine, car les machines viennent avant lui.

La différence avec le désir lacanien est ici plus forte que jamais, et il est nécessaire, à ce niveau, faire une importante mise au point. Deleuze et Guattari n'affirment pas que leur théorie du désir est une théorie de la perfection, du fonctionnement infaillible, vu que l'on trouve un manque dans leur pensée. «les machines désirantes [...] ne cessent de se détraquer en marchant, ne marchent que détraquées» (*ivi*, p. 41). Encore une fois, on voit comment le concept de plénitude soit âprement critiqué tant par Lacan que par Deleuze et Guattari. Bien sûr, dans *L'Anti-Œdipe* on trouve une tendance vers l'élimination d'une grande limite, comme celle du concept du manque qu'on retrouve à la base de la pensée lacanienne. En fait, je crois qu'on puisse aborder cette comparaison par le biais d'une analyse des ordres de grandeur. D'une part, chez Lacan, un seul grand trou dans la structure, une seule échelle vide qui empêche la clôture du système. De l'autre part, chez Deleuze et Guattari, une multiplicité de petits détraquements, une «ritournelle de petites limites» (Godani, 2014, p. 57) intrinsèque à toute production de désir, laquelle, en un dernier mot, ne coule que coupé. On pourrait dire, en suivant une féconde expression d'Alessandro Fontana que l'on trouve dans la préface à la version italienne de *L'Anti-Œdipe*, que Deleuze et Guattari ne parlent pas du désir à partir de l'échelle vide de la structure (le manque structural), mais ils le positionnent *dans* l'échelle vide. Il s'agit de faire délirer la structure, de la faire exploser en plaçant le détonateur dans l'échelle vide. «Ensuite il n'y aura plus aucune échelle, aucun jeu, mais seulement du réel, de la production, et du désir» (Deleuze, Guattari, 1972[1975], p. XXIII). Le manque, le vide, la limite, le trou: tout cela a été fragmenté, parcellisé. Mais il faut faire attention, car les déchets de cette explosion ne disparaissent pas. Au contraire, ils s'éparpillent dans chaque petite machine, dans chaque agencement. Donc il y aura toujours un reste, une chose qui ne sera pas reconductible à l'ordre préétabli.

3. L'objet

Un autre plan conceptuel sur lequel Lacan, Deleuze et Guattari se trouvent en apparente contradiction, est celui qui concerne le statut de l'objet. En commençant par la pensée de Lacan, on trouve une conception de l'objet assez particulière. En s'éloignant de la tendance classique à rechercher l'objet matériel à l'issue du processus du désir, Lacan se concentre sur la cause de ce mouvement subjectif. La question devient donc «qu'est-ce qui te fait désirer? Qu'est-ce qui te fait démarrer ton désir?». L'attention se déplace donc en arrière, vers l'origine, vers l'objet cause du désir, non plus vers l'objet-but. Cela est cohérent avec ce que l'on énonçait précédemment à propos de la structure fantasmatique: le sujet barré par le langage s'adresse toujours à un autre imaginaire, dans le sens où cet autre n'existe pas. Le concept d'objet est donc privé définitivement de tout caractère phénoménologique, d'emblée, mais aussi de sa valence de cause finale. Pour expliquer au mieux ce passage, je me permets d'avancer la thèse que Lacan ait inventé un concept aussi particulier que celui d'objet (a) comme mécanisme de défense. Le gouffre effrayant que le sujet découvre au moment de sa disparition ouvre une blessure mortelle, qui cause une réaction de panique par laquelle le sujet cherche à tout prix à se sauver de cette menace. Pour sauver le sujet de la rencontre annihilante avec sa non-identité, Lacan invente le concept d'objet (a), radeau sur lequel il est possible de naviguer en se sauvant de l'effrayant abime du manque.

Le statut 'bâtard' de l'objet (a) est l'un des éléments les plus intéressants de «l'admirable théorie du désir chez Lacan» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 36). L'objet (a) se configure en fait comme un composé hétérogène: d'une part il porte en soi la singularité du sujet, irréductible à la rigide structure symbolique, d'autre part il participe de la Chose, de l'Un, de cette origine mythique que Lacan fait attention à ne pas observer de trop près. Si faisant, la catégorie de totalité disparait, ou plus précisément est reléguée dans le registre imaginaire, là où on croit pouvoir «faire un» avec un autre qui n'existe pas.

C'est précisément ce geste conceptuel qui attire positivement l'attention de Deleuze et Guattari, lesquels soulignent comme l'objet (a) est une «machine désirante, qui définit le désir par une production réelle, dépassant toute idée de besoin et aussi de fantasme» (*ibidem*). Pour clarifier ce passage, il faut penser que l'objet (a) entretient un rapport très strict avec le réel du sujet. Pour les auteurs de *L'Anti-Œdipe*, l'objectif consiste à affirmer de façon définitive que «si le désir produit, il produit du réel» (*ivi*, p. 35), en éliminant donc tout élément symbolique ou imaginaire. On peut bien comprendre que le statut de l'objet (a) soit, pour

Deleuze et Guattari, un point de dialogue avec la psychanalyse lacanienne. Les machines désirantes cherchent leurs objets partout, en produisant du réel.

La partialité constitutive des objets du désir antiœdipien comporte le fait que la production des objets eux-mêmes se configure comme un grand réseau composé par une multiplicité d'éléments qui travaillent ensemble dans un régime d'implication réciproque. Une machine désirante sera toujours objet d'un couplage avec une autre machine, laquelle sera objet pour une autre machine encore. Cependant, tout cela ne veut pas dire que l'échafaudage machinique de *L'Anti-Œdipe* doive être conçue comme un système clos dans lequel les machines désirantes seront, à un certain moment, toutes connectées les unes avec les autres. Au contraire, le développement des trajectoires de couplage des machines tend plutôt vers une ouverture constante et non-hiérarchique: le nombre des liens possibles n'est pas défini, mais infini. Ce dernier passage nous témoigne encore une fois de l'impossibilité de concevoir une notion de totalité pour ce qui concerne l'objet du désir tant chez Lacan que dans *L'Anti-Oedipe*. La capacité productive de ces pensées est garantie par un manque constitutif qui, au lieu d'être un élément négatif, joue le rôle de la *conditio sine qua non* de la création de la nouveauté.

4. Le réel

C'est précisément à ce point-là qu'intervient le troisième registre lacanien, c'est-à-dire le réel. Ce dernier, en fait, se constitue comme ce qui échappe tant au registre symbolique qu'au registre imaginaire. Mais alors comment est-il possible de le définir, de le conceptualiser? Lacan nous donne encore une fois la preuve de l'importance du manque en tant qu'élément positif et créateur. Le réel est en fait le reste de la structure, l'échelle vide, l'écart entre la demande et le besoin. Autrement dit, le réel est l'impossible, à savoir ce qui empêche que tout soit reconductible à une totalité préétablie.

Avec le passage au troisième registre on pénètre dans le cœur battant de l'articulation lacanienne du concept du manque. L'absence de la possibilité d'une complétude, d'une plénitude ou d'un accomplissement, rend possible le lien entre *L'Anti-Œdipe* et la trajectoire de pensée que Lacan déploie en relation au concept du manque. C'est par là, en fait, que la productivité peut surgir du stérile registre symbolique, c'est par là aussi que la structure ne peut pas éviter d'être porteuse d'une nouveauté radicale et c'est par là, enfin, que les trois auteurs peuvent trouver un point de contact. Tous les trois essayent de ne pas construire un système clos, en s'efforçant de préserver un espace libre pour que la contingence puisse s'exprimer. Le réel n'a rien à voir avec le registre imaginaire où symbolique, et reste, chez Lacan, un *pas-tout*

qui barre la totalité et la plénitude. L'impossibilité du réel devient la condition de possibilité de la contingence, à savoir, de la création de quelque chose de nouveau.

Dans *L'Anti-Œdipe* la puissance créatrice du réel est encore majeure. Deleuze et Guattari, en fait, conduisent l'assomption lacanienne à l'extrême: «le réel n'est pas impossible, dans le réel au contraire tout est possible, tout devient possible» (*ibidem*). La fonction du manque ici trouve son point de plus grande efficacité, car si selon Lacan la structure est un grand puzzle manquant d'une pièce, chez Deleuze et Guattari on a à faire seulement à des pièces manquantes et non plus à une structure. Le réel n'est plus relégué à une position de minorité mais il devient l'élément principal sur lequel se fonde la pensée antiœdipienne. Le manque se transforme en production, et le réel comme impossible devient la seule chose possible.

5. Conclusion

Le rapport entre Lacan, Deleuze et Guattari fait partie d'un domaine de recherche très vaste. Evidemment, ce travail n'a pas la prétention d'être exhaustif sur ce thème, mais de toute façon permet d'avoir une vision plus claire pour ce qui concerne les congruences théorétiques qui trop souvent passent en deuxième plan par rapport aux différences de pensée.

Ce bref parcours a mis en évidence la présence d'une ligne de continuité entre Lacan, Deleuze et Guattari. La zone de majeure proximité, à mon avis, se trouve là où le manque est conçu comme élément productif, comme une positivité créatrice qui ne permet pas à la stricte rigidité de la structure de boucher l'émergence d'une nouveauté déstabilisante pour le *status quo*. Grâce à ce bouleversement de la conception du manque la présence d'une continuité entre la pensée lacanienne et *L'Anti-Œdipe* devient évidente. On peut donc constater que Lacan n'est pas le cible de la critique que Deleuze et Guattari avancent à la psychanalyse, mais, au contraire, il est le précurseur de l'opération de destruction de la structure symbolique qui est mise en œuvre dans *L'Anti-Œdipe*.

Bibliographie

Bazzanella E. (2005), *Il ritornello, la questione del senso in Deleuze-Guattari*, Mimesis, Milano, 2005.

Deleuze G.; Felix G. (1972) *Capitalisme et Schizophrénie 1, L'Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, Paris; ed. it. a cura di A. Fontana, *L'Anti-Edipo, Capitalismo e Schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975.

Godani P. (2014), *Il rovescio della struttura*, in Vandoni, Redaelli, Pitasi (2014) (a cura di).

Lacan J. (1958-59), *Séminaire VI, Le désir et son interprétation*, repérable en ligne sur http://staferla.free.fr/S6/S6.htm; ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, Einaudi, Torino 2016.

Id. (1966a), *Scritti*, tr. it. Einaudi, Torino, 2002.

Id. (1966b), *La place de la psychanalyse dans la médecine*, disponible en ligne sur http://www.ecole-lacanienne.net/fr/p/lacan/m/nouvelles/paris-7/pas-tout-lacan-1926-1981-102.

Pagliardini, A.; Ronchi, R. (a cura di) (2014), *Attualità di Lacan*, Textus Edizioni, L'Aquila.

Vandoni, F.; Redaelli, E.; Pitasi, P. (a cura di) (2014), *Legge, Desiderio, Capitalismo. L'Anti-Edipo tra Lacan e Deleuze*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.

Abstract

Lacan and the Anti-Oedipus, an attempt at rapprochment

This work critically engages the relationship between Jacques Lacan and Gilles Deleuze's and Félix Guattari's *Anti-Oedipus*. The goal is to bring out the presence of a theoretical convergence in the works of the three authors. By proposing an analysis based on three fundamental concepts – desire, object and real –, I will try to go beyond that superficial outlook according to which the lacanian production is incompatible with the *Anti-Oedipus*. The major conceptual tool that I will use is the lack. It is usually used as a privative element, but in this essay I will try to bring to light its creative and productive power. The register of the real, for example, is defined as impossible, as always missing, but it is exactly for this reason that it is the most contingent and, in the same time, disruptive element that can be thought. Following this trajectory I will show how the superficial divergences between the three authors are, in fact, linked by a *fil rouge* that ties Lacan with the *Anti-Oedipus*.

Keywords: Lacan, *Anti-Oedipus*, lack, production, reconciliation

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/040

Kant et Eichmann, fascisme et bonne volonté de jouissance.

Guy-Félix Duportail

Parler d'une éthique de la psychanalyse ne va pas de soi. Le plus souvent l'apport de la psychanalyse dans ce domaine se limite en effet à une psychanalyse de la morale, c'est-à-dire à l'étude de la genèse du surmoi. De la psychanalyse de la morale à l'éthique de la psychanalyse, il y a donc un *saut,* celui-là même qu'accomplit Lacan dans son séminaire, en 1960. Pour l'accomplir Lacan doit abandonner le naturalisme de Freud et produire une interprétation directement éthique de la *métapsychologie* freudienne. Comme il le dit:

> Il y a chez Freud la perception de la dimension propre où se déploie l'action proprement dite, et il ne faut voir dans l'apparence d'un idéal de réduction mécanistique qui s'avoue dans l'*Entwurf* (le projet de psychologie scientifique de Freud, 1895) que la compensation, la contrepartie de la découverte freudienne des faits de la névrose, qui est, dès le principe, aperçue dans la dimension éthique où elle se situe effectivement. Ce qui le montre, c'est que le conflit y est au premier plan, et que dès l'abord, ce conflit est massivement d'ordre moral (Lacan, 1959-1960, p. 46).

Aux yeux de Lacan, le scientisme de Freud n'aura donc été qu'un prétexte pour légitimer la psychanalyse naissante. Sous le masque du savant positiviste, Lacan retrouve l'étudiant en philosophie:

> Nous ne pouvons manquer de penser que Freud, qui avait assisté en 1887 au cours de Brentano sur Aristote, transpose ici, dans la perspective d'une mécanique hypothétique, l'articulation proprement éthique du problème – certes d'une façon purement formelle, et avec un accent complètement différent (*ivi,* p. 39).

Par suite, le séminaire sur *l'Ethique de la psychanalyse* entamera un dialogue serré avec la tradition philosophique autour de la "question morale", c'est-à-dire, tout simplement, *la question du bien et du mal.* Il est clair que, pour Lacan, la psychanalyse définie comme *praxis* – et le mot n'est pas choisi au hasard – revient sur un terrain qu'elle n'aura, en réalité, jamais quitté.

Comme sur d'autres questions, l'approche lacanienne de l'éthique minore la dimension imaginaire. Comme on le sait, l'imaginaire fait partie des trois catégories qui fondent la pensée de Lacan et qui sont le *symbolique, l'imaginaire et le réel*.

Le symbolique désigne le champ de la parole et du langage. Il porte la parole dans sa dimension constituante du sujet, de pacte fondateur, et d'appel en la foi de la parole donnée. Garant de la vérité, le symbolique est encore le lieu de la loi du désir.

L'imaginaire, lui, est l'ordre de tout ce à quoi le sujet se prend et en quoi il se rassemble: images, fantasmes, représentations, ressemblances et significations. C'est le champ par excellence du narcissisme, du corps comme image, de la fantaisie et des fantasmes. Dans le contexte de la vie morale, l'imaginaire s'instancie comme idéal du Moi et se déploie selon un processus d'identification. Là-contre, l'éthique de la psychanalyse sera une éthique du désir qui s'orientera à partir du réel au sens lacanien. Le réel s'impose comme une existence absolue, existence impossible à symboliser, qui se manifeste comme ce qui cloche et qui résiste à nos explications, jusqu'à provoquer un traumatisme.

La plupart du temps, ce sont la logique et les mathématiques qui servent à la démonstration de ce qui est non formalisable et qui échappe au symbolique (le modèle étant le théorème de Gödel). Comme de juste, l'éthique de la psychanalyse porte elle-aussi sur une *impasse de la formalisation*, mais cette fois-ci en un sens non directement mathématique, ce qui constitue à mes yeux l'originalité du *séminaire VII*. Comme nous le verrons, cette impasse est celle du *formalisme en éthique* et, du même coup, l'impasse de la philosophie pratique de Kant. Adopter la perspective du désir en éthique, aurait donc pour conséquence majeure l'abandon du primat du devoir-être. Toutefois, ce n'est pas seulement le dialogue critique avec Kant qui motive la mise en avant du réel dans *l'Ethique de la psychanalyse.* L'accent mis sur le réel vient tout d'abord de la donne freudienne du problème moral. Comme toujours, l'éthique présuppose une psychologie. Rappelons brièvement celle de Freud qui est constamment présupposée par Lacan.

1. La métapsychologie

Dans la perspective freudienne, l'esprit humain, de sa propre pente, est soumis au primat du principe de plaisir, au sens où il fuit le déplaisir. Il s'ensuit que l'esprit se meut tendanciellement vers le leurre et l'erreur. L'appareil psychique, au niveau des processus primaires de la pensée, ne semble pas fait pour satisfaire réellement le besoin, mais pour l'halluciner. Nous nous payons de représentations et de rêves. Mais c'est aller droit à l'insatisfaction et à la frustration. Il convient donc que

s'oppose au principe de plaisir un principe de correction, le fameux principe de réalité.

Selon Lacan, le commandement moral partage avec les mathématiques et la logique, le privilège insigne de nous orienter vers le réel. Pourquoi cela? La raison en tient à ce que la vérité du principe de plaisir se situe en fait *au-delà* du principe de plaisir, dans la pulsion de mort qui le met en échec, comme Freud, dans les années vingt, le posera lui-même dans *l'Au-delà du principe de plaisir.* La satisfaction de toute pulsion, dont la pulsion de mort donne le paradigme, est dès lors caractérisée comme *jouissance*. En effet, la jouissance n'est pas le plaisir, car elle peut être aussi bien souffrance. De fait, la jouissance, terme typiquement lacanien, nous mène toujours au-delà de la quête du plaisir, très exactement comme l'éthique kantienne distingue le *Wohl*, le bien-être selon le plaisir, et le Bien – *das Gute* – l'objet pratique subsumé par la loi morale. On devine que Lacan va justement exploiter ce recouvrement de la loi kantienne et de la jouissance.

Dans la clinique psychanalytique, la jouissance se manifeste exemplairement dans la contrainte de répétition. Elle est plus précisément *ce que vise* la répétition pulsionnelle comme visée d'une satisfaction autre que l'agrément. On songera par exemple à la satisfaction prise à l'ascension d'un sommet en très haute montagne. L'ascension de l'Everest ou du K2 va bien au-delà de la recherche du plaisir. De plus, la jouissance met en jeu le symbolique et le réel. La quête de satisfaction de la pulsion suit en effet les rails de la signifiance et rate son objet par principe: «une situation qui se répète, déclare Lacan, comme situation d'échec par exemple, implique des coordonnées non plus de plus et de moins de tension, mais d'identité signifiante de plus ou moins comme signe de ce qui doit être répété» (Lacan, 1966-1967, leçon du 15 février 1967). Par suite, «la jouissance est visée dans un effort de retrouvailles et elle ne saurait l'être qu'à être reconnue par l'effet de la marque, cette marque même y introduit la flétrissure – si c'est répété ce n'est plus l'origine – d'où résulte cette perte» (Lacan, 1968-1969, p. 121).

Comme on le voit, si le principe freudien de réalité nous pousse à croire que l'on peut trouver dans le monde perçu un objet qui corresponde à nos représentations inconscientes, en revanche, selon Lacan, l'objet de satisfaction est toujours-déjà perdu, nous ne retrouverons jamais dans la réalité que des marques de l'objet, quelle que soit notre ardeur à le retrouver.

La vie de l'esprit selon Lacan est donc polarisée par la quête d'une satisfaction particulière dont l'objet s'est absenté. L'objet de la jouissance est un objet vide qui fait trou dans la réalité, et que Lacan désigne comme la Chose, *das Ding* ou encore l'objet *a*. Des poètes comme Celan ou Mallarmé diraient «Le rien». Curieusement, nos pulsions se satisfont de cette Chose vide sur le mode du paradoxe, puisque leur objet est escamoté. La satisfaction pulsionnelle réside alors dans le bouclage d'un trajet autour du point vide de la Chose. La trajectoire de la pulsion peut varier selon

différents modes caractéristiques des grands types de névroses ou de psychoses. L'obsessionnel, par exemple, passe son temps à éviter le but de son désir, car il lui procurerait trop de plaisir; l'hystérique en fait un objet d'insatisfaction, dont il ou elle se satisfait, et le paranoïaque, lui, n'y croit pas, car le réel n'existe pas à ses yeux. Cela étant dit, au fil du séminaire sur l'*Ethique*, Lacan énumère bon nombre d'ersatz de la Chose: l'œuvre d'art chez les créateurs, le vase du potier dans la méditation de Heidegger, l'ordre de la nature chez le physicien, la Dame de l'amour courtois, la Mère chez Mélanie Klein, etc.

Par suite, avec Freud et Lacan, le fondement psychologique du problème moral se trouve complètement renouvelé. Son trait le plus remarquable est que la satisfaction qui s'obtient à tourner autour d'un vide se distingue radicalement du plaisir, de sorte que cette étrange satisfaction pulsionnelle *échoue à nous rendre heureux*. La mère est interdite et la transgression incestueuse est *tragique*; la Dame des poètes et des troubadours est froide et distante, les himalayistes se tuent en montagne, et les poteries heideggeriennes finissent par encombrer le salon... Aussi, d'un point de vue psychanalytique, est-il plus lucide de soutenir que la quête du bonheur relève de l'illusion, car rien ne prédispose la nature humaine à celui-ci. Tout comme il n'y a pas de rapport sexuel entre l'homme et la femme, il n'y a pas de *Souverain Bien.* Le réel en psychanalyse, c'est aussi ce qui cloche, ce qui ne va pas. Le message lacanien reste dans le ton du *malaise dans la civilisation*.

2. Kant avec Sade

Dans ces conditions, la confrontation avec l'éthique déontique des modernes et, au premier chef, avec la philosophie morale de Kant, présente un intérêt tout particulier. La critique de l'eudémonisme ne fait-elle pas pleinement partie de la morale kantienne? En quoi dès lors consiste la critique lacanienne de Kant?

Lacan situe tout d'abord la pensée morale kantienne dans le contexte d'une crise de l'éthique survenue au XVIII è siècle. Selon Lacan, cette crise surgit avec la physique moderne:

> Que signifie-t-il? Il signifie, [...] que ce que l'on a toujours cherché à la place de l'objet introuvable, c'est justement l'objet que l'on retrouve toujours dans la réalité. A la place de l'objet impossible à retrouver au niveau du principe de plaisir, il est arrivé quelque chose qui n'est rien que ceci, qui se retrouve toujours, mais se présente sous une forme complètement fermée, aveugle, énigmatique – le monde de la physique moderne. Voilà autour de quoi [...] s'est jouée effectivement à la fin du XVIII è siècle, lors de la révolution française, la crise de la morale, voilà ce à quoi la doctrine freudienne apporte une réponse (Lacan, 1959-1960, p. 86)

Ce qui revient toujours à la même place, c'est l'ordre de la nature, comme le montre depuis toujours aux yeux des hommes la contemplation de la voûte céleste. De façon plus abstraite, Lacan parle ci-dessus des lois de la nature, c'est-à-dire d'un ensemble d'objets soumis à des lois, mais c'est le même scénario qui se joue ici puisqu'à travers les lois, on se réfère encore à des objets dont l'apparition est prédictible et par conséquent potentiellement répétitive. La nature, comme système de lois assurant le retour régulier des phénomènes, vient à la place de la Chose, comme pour leurrer le désir qui s'oriente en fonction de l'objet perdu. Dans cette substitution de l'objet de la physique à la Chose du désir, Lacan isole ce que l'on pourrait désigner comme une *crise de sens* de la vie libidinale, car l'objet cause de jouissance n'a plus rien d'humain dans le monde inauguré par la physique[1]. Avec l'avènement de la science galiléenne, les substituts de la Chose s'éloignent du monde perçu et, par suite, du monde la vie comme dira Husserl dans sa *Krisis*. Et Lacan de poursuivre: «l'éthique kantienne surgit au moment où s'ouvre l'effet désorientant de la physique, parvenue à son point d'indépendance par rapport à *das Ding*, au *das Ding* humain, sous la forme de la physique newtonienne» (*ivi*, p. 93).

Le diagnostic de Lacan est fondé. La philosophie morale kantienne est en effet l'écho direct de cette crise de sens qui surgit avec la science contemporaine. Rappelons pour mémoire que l'ensemble de la *Métaphysique des Mœurs* est une détermination par concepts purs des fins de l'homme. Le but de cette *catharsis* conceptuelle est très exactement de construire *a priori* une *seconde nature*, c'est-à-dire un ensemble d'objets soumis à des lois, comme en physique. Ainsi, dans la *Métaphysique des mœurs*, l'objet pratique – le Bien, *das Gute* – n'est autre qu'une fin à réaliser par l'agent. Il s'agit d'une fin objective, c'est-à-dire universelle et nécessaire, qui n'a plus rien de l'objet d'un désir pathologique au sens kantien. Toutefois, pour réaliser cette fin objective, il faut pouvoir la reconnaître parmi toutes nos fins possibles. Or, quel critère possédons-nous pour cela? Comme cette seconde nature n'est autre que le monde de la liberté, et comme la loi morale est la *ratio cognoscendi* de celle-ci, c'est le *devoir* qui constituera le critère de sélection des fins à accomplir. Par exemple, le respect des personnes comme fin en soi présuppose le règne de la loi morale. Mais que veut la Loi? La loi veut la loi. La loi nous enjoint de faire la loi, soit de mettre en oeuvre une forme vide qui vaut pour finalité de notre action. La loi est un impératif vide d'objet, elle est un impératif *catégorique*. D'où la formule bien connue: «*Agis comme si la maxime de ton action devait par ta volonté être érigée en loi universelle de la nature*» (Kant, 1785, p. 58).

La Loi apparaît donc bien comme un principe d'ordre dans l'action humaine visant à instaurer un règne des fins; la Loi morale est le *Ding* de Kant, sa Chose vide

[1] Comme en témoigne le destin tragique du physicien génial que fut Majorana, «le physicien absolu» comme dit Etienne Klein dans l'ouvrage qu'il lui consacre (cfr. Klein, 2013).

qui revient toujours à la même place, comme les étoiles dans le ciel nocturne, et sans doute est-ce là le motif inconscient qui motiva Kant, dans sa *Critique de la raison pratique*, à réunir l'infini moral métaphysique et l'infinité physique du ciel étoilé. Comme le dit le passage bien connu: «Deux choses remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique: *le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi*» (Kant, 1788, p.173).

Toutefois, quand le devoir est le mobile de l'action, le désir est tellement purifié que la fin objective qui en découle ne ressemble en rien à nos fins subjectives. La crise de sens de la science s'est étendue, elle est devenue également crise de sens de l'éthique. De Newton à Kant la conséquence est donc bonne pour la raison pure mais catastrophique pour notre sensibilité: *la philosophie morale ne parle plus de nous*. Le Bien comme fin objective déterminée par la Loi morale n'a plus rien à voir avec la "nature humaine". *Le désir kantien vient d'un pays où nous ne naquîmes point.* Aussi, est-ce de façon pertinente que Lacan rapproche la volonté kantienne d'un programme d'ordinateur. Comme nous sommes en 1960, le geste est de surcroît visionnaire. En tout cas, l'image de l'ordinateur illustre parfaitement la déshumanisation de l'éthique opérée par la raison pure:

> Dès lors, énonce Lacan, au point où nous en sommes de notre science, une rénovation, une mise à jour de l'impératif kantien, pourrait s'exprimer ainsi, en employant le langage de l'électronique et de l'automation. "N'agis jamais qu'en sorte que ton action puisse être programmée". Ce qui nous fait faire un pas de plus dans le sens d'un détachement encore plus accentué, sinon le plus accentué, d'avec ce que l'on appelle un souverain bien (Lacan, 1959-1960, p. 94).

La critique lacanienne ne se réduit pas cependant à un cri de révolte de l'homme empirique face au moi nouménal, cela est certes présent en filigrane, mais ne caractérise pas spécifiquement la pensée de Lacan. L'apport de Lacan réside dans son interprétation du formalisme kantien. Au-delà du constat de crise de sens de l'éthique, en quoi consiste-t-elle?

La critique lacanienne soutient que Kant est "avec Sade" comme l'indique explicitement le titre de l'un des textes des *Ecrits.* Lacan rédigea *Kant avec Sade* en 1962, dans l'après-coup de son séminaire sur *l'Ethique*. Lacan déplace ainsi Kant de son rôle traditionnel de fondateur de l'idéalisme allemand, pour l'inscrire dans une lignée littéraire plutôt sulfureuse et subversive, qui va de Sade aux poètes surréalistes, en passant par Baudelaire et Lautréamont. Comme il l'écrit:

> Ici Sade est le pas inaugural d'une subversion [il s'agit de la subversion de la tradition qui pose l'attrait de l'homme pour le bien], dont, si piquant que cela

> semble au regard de la froideur de l'homme, Kant est le point tournant, et jamais repéré, que nous sachions, comme tel. *La philosophie dans le boudoir*, vient huit ans après la *Critique de la raison pratique*. Si, après avoir vu qu'elle s'y accorde, nous démontrons qu'elle la complète, nous dirons qu'elle donne la vérité de la *Critique* (Lacan, 1962, p. 765-766).

Sade s'accorderait donc avec Kant et offrirait même la *vérité* de la *Critique* kantienne. La thèse est ambitieuse et même scandaleuse pour un philosophe. Elle mérite d'autant plus notre attention.

La Philosophie dans le Boudoir, introduit ce que j'appellerais *la dé-sublimation de la pulsion* dans l'histoire de l'éthique. En effet, ce qui change radicalement avec Sade, du moins Sade tel que nous permet de le lire Lacan, c'est que le mal et le bien viennent à coïncider dans l'accès forcé à la jouissance pulsionnelle, c'est-à-dire dans la transgression élevée au rang de commandement "moral". Car on peut s'estimer *bien dans le mal*, là où surmoi et pulsion de mort se recouvrent, puisque c'est le surmoi qui nous ordonne de jouir, quoi qu'il en coûte à notre sensibilité. Le surmoi nous enjoint dès lors de satisfaire une pulsion dominée par le motif d'une répétition symbolique et non pas organique et qui, pour cette raison même, est d'autant plus infernale qu'elle n'écoute plus les réactions naturelles du corps. «Jouis!», tel est l'impératif du surmoi selon Lacan «Rien ne force personne à jouir, sauf le surmoi. Le surmoi, c'est l'impératif de jouissance – Jouis!» (Lacan, 1972-1973, p. 10).

Dans le recouvrement du bien et du mal qui se produit dans cette exhortation qui nous enjoint d'aller jusqu'au bout de la poussée pulsionnelle, quel qu'en soit le prix à payer pour autrui et pour nous-mêmes, il y a manifestement une crise de l'éthique, puisque le bien et le mal, ses deux objets fondamentaux, ne font plus qu'un:

> Pour atteindre absolument *das Ding*, dit encore Lacan, pour ouvrir toutes les vannes du désir, qu'est-ce que Sade nous montre à l'horizon? Essentiellement la douleur. La douleur d'autrui et aussi bien la douleur propre du sujet, car ce ne sont à l'occasion qu'une seule et même chose. L'extrême du plaisir, pour autant qu'il consiste à forcer l'accès à la Chose, nous ne pouvons le supporter. C'est ce qui fait le côté dérisoire, le côté – pour employer un terme populaire – maniaque qui éclate à mes yeux dans les constructions romancés d'un Sade (Lacan, 1959-1960, p. 97).

Le dévoilement du côté obscur du surmoi vaut naturellement pour l'impératif catégorique. Lacan n'a aucun mal à en donner une version sadienne. Dans un style kantien, il formule la maxime sous-jacente à la *Philosophie dans le boudoir*: «J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit, je l'exercerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'ai le goût d'y assouvir». (Lacan, 1962, pp. 768-769).

Telle est la maxime que Sade, dans *Français encore un effort pour être républicains*, proposait *d'ériger en loi de la jeune République française*. La maxime sadienne satisfait aux critères kantiens, puisque:

> que sa seule annonce (son kérygme) a la vertu d'instaurer à la fois – et cette rejection du pathologique, de tout égard pris à un bien, à une passion, voire à une compassion, soit la rejection où Kant libère le champ de la morale, et la forme de cette loi qui est aussi sa seule substance, en tant que la volonté ne s'y oblique qu'à débouter de sa pratique toute raison qui ne soit pas sa maxime elle-même (*ivi*, p. 770).

Le résultat de cet éclairage oblique de Kant par Sade n'est pas trivial. L'ennemi le plus radical de la raison pratique apparaît comme étant la raison elle-même, mais réduite au simple esprit de système, à l'idée d'un principe universel en droit de logique. Comme le souligne encore Lacan:

> Pour que cette maxime fasse la loi, il faut et il suffit qu'à l'épreuve d'une telle raison, elle puisse être retenue comme universelle en droit de logique. Ce qui, rappelons-le de ce droit, ne veut pas dire qu'elle s'impose à tous, mais qu'elle vaille pour tous les cas, ou pour mieux dire, qu'elle ne vaille en aucun cas, si elle ne vaut pas en tout cas (*ivi*, p. 767).

La loi morale réduite à un *algorithme formel* se révèle comme *en-deçà du bien et du mal*, de sorte que son application peut engendrer indifféremment le pire comme le meilleur des mondes: la communauté des hommes de bonne volonté ou bien la pseudo-communauté des tortionnaires et de leurs victimes.

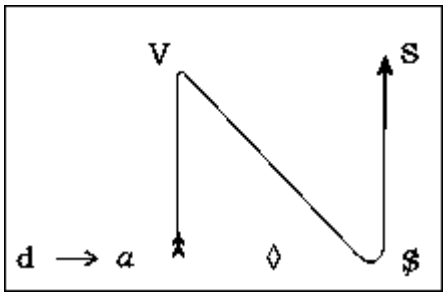
On pourrait toutefois reprocher à Lacan sur ce point de réduire la raison à la logique et le champ de la morale kantienne à la seule rejection du pathologique. Tout principe universel en droit de logique n'est pas nécessairement un principe de législation rationnel ou principe de la raison pratique. L'universel logique s'applique à des cas, la législation universelle à des êtres libres. En effet, si la première condition de possibilité de l'objet pratique est bien son universalisation comme critère d'objectivité, il existe une *seconde condition,* qui est tout autant nécessaire, à savoir l'exigence d'explication de l'action exclusivement en termes de liberté. Malgré cette réserve critique, reconnaissons toutefois que Lacan met remarquablement en lumière *l'envers sombre du formalisme en éthique*. Il est bien celui d'une crise de sens, lorsque le Bien et le Mal deviennent indistincts d'être neutralisés par une procédure formelle. En fait, *Kant avec Sade* montre qu'une procédure comme celle de l'universalisation peut prendre subrepticement appui sur un fantasme pervers. Le manque de sens produit une sorte d'appel d'air que l'imaginaire vient combler.

La seconde faille découverte par Lacan réside dans le rôle accordé à la voix de la raison, *die Stimme der Vernunft*. Comme on le sait, la loi morale se donne comme un phénomène des plus particuliers, en l'occurrence comme une voix. C'est le type de manifestation que Lacan appelle un objet *a*, objet cause de désir, comme le sont encore le regard ou le sein. Comme le dit encore Kant dans *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*: «chaque homme trouve en sa raison l'Idée du devoir et tremble lorsqu'il entend sa voix d'airain pour peu que s'éveillent en lui des penchants qui lui donnent la tentation de l'enfreindre» (Kant, 1796, p. 104).

De même, dans le fantasme sadien, la voix est l'instrument du tourmenteur. Je cite Lacan:

> Observons que le héraut de la maxime n'a pas besoin d'être ici plus que point d'émission. Il peut être une voix à la radio, rappelant le droit promu du supplément d'effort qu'à l'appel de Sade les Français auraient consenti, et la maxime devenue pour leur République régénérée Loi organique. Tels phénomènes de la voix, nommément ceux de la psychose, ont bien cet aspect de l'objet. Et la psychanalyse n'est pas loin en son aurore d'y référer la voix de la conscience (Lacan, 1962, p. 772).

On peut ainsi situer la voix sur le graphe du fantasme pervers, tel qu'on peut le lire dans les *Ecrits*, à la place de l'objet *a*:



Lacan, 1962, p. 774.

Sur le graphe ci-dessus, l'opérateur du fantasme pervers est ce V à entendre comme volonté de produire la division du sujet tourmenté, en le soumettant à un *vel* logique, un «ou bien...ou bien...». Les tourmenteurs sadiens mettent en effet tout en œuvre pour obtenir l'aliénation de leur victime, en la plaçant face à un choix qui la déplace de l'agréable vers la jouissance. Sur le graphe, le sujet est ici un sujet (S) voué à la recherche du plaisir, c'est le sujet pathologique au sens de Kant. Le sujet de l'inconscient, S barré sur le graphe, est celui qui est entraîné au-delà du service des biens, au point limite du désir, soumis par le tourmenteur à un choix forcé qui le clive. Enfin, le tourmenteur attribue la division du sujet à sa victime, alors qu'il la

provoque et qu'il se place en dehors de la division du sujet en prenant la place de l'objet *a*, celle de la voix.

Le fantasme pervers est donc un dispositif qui vise à satisfaire la Volonté du tourmenteur, déterminable comme volonté de jouissance:

> Reste le V qui à cette place tenant le haut du pavé paraît imposer la volonté dominant toute l'affaire, mais dont la forme équivoque évoque la réunion de ce qu'il divise en le retenant ensemble dans un *vel*, à savoir en donnant à choisir ce qui fera le S (S barré) de la raison pratique, du sujet brut du plaisir (sujet "pathologique"). C'est donc bien la volonté de Kant qui se rencontre à la place de cette volonté qui ne peut être dite volonté de jouissance qu'à expliquer que c'est le sujet reconstitué de l'aliénation au prix de n'être que l'instrument de la jouissance (Lacan, 1962, p. 775).

Lacan souligne enfin que, dans le passage à la faculté supérieure de désirer, c'est-à-dire à un désir soumis à la Loi, on aboutit chez Kant comme chez Sade, au même sacrifice de l'objet pathologique (la fin subjective). Dans les deux cas on sollicite le libre jeu de la pulsion définalisée ou ce qu'après Kant Schopenhauer appellera la volonté en soi (*Wille*), comme volonté de volonté qui n'aura plus d'autre objet qu'elle-même. Avec le devoir, on constate encore que la raison chez Kant provoque elle aussi une certaine douleur; elle exerce une violence sur la sensibilité. Quand la loi morale est le mobile de l'action, le moi en pâtit et il peut devenir le souffre-douleur du surmoi. Notons en passant que, dans la *généalogie de la morale*, Nietzsche avait déjà remarqué que l'impératif catégorique présentait des relents de cruauté et qu'il gardait en lui la trace des souffrances qui présidèrent à la formation d'un être capable de tenir des promesses, et ainsi d'établir une continuité dans l'exercice de sa volonté.

Certes, il faut nuancer ce jugement accablant pour Kant et dire que Loi et jouissance ne sont solidaires que sous l'espèce du surmoi en régime pervers. Ce qui ne veut pas dire qu'ils le soient sous d'autres rapports, car la fonction première de la loi est justement de maintenir l'écart entre le sujet et la Chose interdite, alors que la jouissance est, à l'inverse, liée à un commandement d'accès forcé à la Chose, ce qui suppose de prendre pour loi la transgression de la loi. La loi est donc foncièrement loi du désir, principe de distance vis-à-vis de la Chose, comme l'exhibe exemplairement l'interdit de l'inceste ou encore le décalogue biblique. Mais l'éthique de la loi possède, en somme, un double-fond, un côté obscur, comme l'avait bien vu Saint Paul dans son *Epître aux romains*.

Mais quelle que soit l'importance de cette mise au point, au sortir de l'argumentation lacanienne, l'intérêt de l'éclairage analytique est derechef de nous mettre en garde contre les dangers du formalisme moral ou juridique. Celui-ci peut se nourrir d'un fantasme dont l'action morale ne sort pas indemne. Lacan nous

révèle la ligne de dégénérescence possible de la conscience du devoir. Nous découvrons du même coup l'intérêt philosophique qu'il y a à tenir compte des pensées inconscientes. L'efficience du fantasme dans la vie de l'esprit est réelle. Après tout, la notion de mythe philosophique, courante en philosophie analytique, n'est pas très éloignée de celle de fantasme. Ainsi, si le fantasme opère dans la pensée, il importe également de l'analyser. Le bénéfice intellectuel n'est pas négligeable. *Kant avec Sade* révèle une perversion virtuelle de la conscience morale, le point de bascule où la bonne volonté devient *bonne volonté de jouissance*.

Une dernière remarque toutefois avant de clore ce paragraphe. Elle a elle aussi son importance. *Kant avec Sade* distingue nettement la mise en œuvre littéraire de son fantasme et la conduite personnelle de Sade dans l'existence: «Apercevons plutôt que Sade n'est pas dupé par son fantasme, dans la mesure où la rigueur de sa pensée passe dans la logique de sa vie» (*ivi*, p. 778).

Dans la vie de Sade, la volonté de jouissance érigée en contrainte morale fut plutôt représentée par la Présidente de Montreuil, la belle-mère du Marquis, qui veillait à ce que son gendre fut réellement incarcéré au terme de chacun de ses procès, et c'est Sade, dans ce contexte, qui occupait la place du sujet barré, celle du sujet réduit à son point d'*aphanisis*. Cela est patent dans les longues périodes d'emprisonnement dans lesquelles Sade disparaît de la scène publique, position qui resurgit singulièrement au-delà même de sa vie, dans sa mort, puisque Sade désirait être enterré sous un fourré, sans même qu'une pierre tombale ne portât son nom. En tout cas, il est vrai que le Marquis fit bien plus de mal dans ses romans que dans sa pratique du libertinage, même s'il ne fut pas "un saint". Sade reste donc un auteur emblématique de l'incarnation du bien dans le mal, mais d'abord et surtout dans un contexte littéraire qui semble en effet approprié au monde nouménal, comme si la fiction littéraire communiquait de plain-pied avec la philosophie comme fiction transcendantale de la raison pure; ce dont Kant lui-même, par moment, entrevoit la possibilité, quand il doute de la réalité de l'impératif catégorique...

3. Lacan avec Arendt

La lecture de *Kant avec Sade* nous a rendus sensibles à la question de la *méchanceté formelle*, c'est-à-dire à la question du mal fait sans passion ni compassion, mais par devoir de jouissance. Or, avec Hannah Arendt, nous retrouvons cette problématique non plus dans un roman, mais dans la réalité, dans le cours de l'histoire.

C'est en effet à une telle forme de méchanceté que se trouva confrontée Hannah Arendt, lors du procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem, en 1962, l'année même de la parution de *Kant avec Sade*. Eichmann était selon Arendt un homme d'une insignifiance atterrante, il ne présentait aucun des éléments démoniaques touchant

au mal dans sa représentation traditionnelle. Aucune haine démesurée, aucun intérêt, aucune idéologie, aucun désir pathologique au sens de Kant, ne semblait l'avoir motivé dans ses actes. En revanche, il fut un fonctionnaire consciencieux, une sorte de postier ordonné et efficace que l'on ne remarque pas. Dans un Entretien radiophonique du 9 novembre 1964, Hannah Arendt déclarait:

> Je dirais ici que la perversion propre à l'action consiste dans le fait de fonctionner, et que ce fonctionnement procure un sentiment de plaisir qui est toujours présent; mais je dirais aussi que tout ce qui est en jeu dans l'action, y compris le fait d'agir de concert – délibérer ensemble, parvenir à des décisions précises, endosser la responsabilité, penser à ce que nous faisons -, tout cela est éliminé dans le fait de fonctionner. Nous avons ici affaire au fait de tourner purement à vide. Et c'est le plaisir de ce pur fonctionnement qui était tout à fait évident chez Eichmann. Je ne crois pas qu'il était mû par un désir de puissance. Il était le fonctionnaire type (Arendt, 1964, pp. 46-47).

Comme on le sait, l'insignifiance d'Eichmann conduira Hannah Arendt à sa thèse bien connue sur la «banalité du mal». Mais, au sortir de *Kant avec Sade*, on ne peut qu'être troublé par une autre piste qu'Hannah Arendt a également soulevée dans son *rapport sur la banalité du mal*, mais qu'elle ne me semble pas avoir explorée jusqu'au bout. Comme elle le raconte, ce fut la stupéfaction qui régna au sein du tribunal lorsqu'

> Eichmann déclara soudain, en appuyant sur les mots, qu'il avait vécu toute sa vie selon les préceptes moraux de Kant, et particulièrement selon la définition que donne Kant du devoir. A première vue, c'était là faire outrage à Kant. C'était aussi incompréhensible: la philosophie morale de Kant est, en effet, étroitement liée à la faculté de jugement que possède l'homme, et qui exclut l'obéissance aveugle. Le policier n'insista pas, mais le juge Raveh, intrigué ou indigné de ce que Eichmann osât invoquer le nom de Kant dans le contexte de ses crimes, décida d'interroger l'accusé. C'est alors qu'à la stupéfaction générale Eichmann produisit une définition approximative, mais correcte, de l'impératif catégorique: "Je voulais dire, à propos de Kant, que le principe de ma volonté doit être tel qu'il puisse devenir le principe de lois générales" (Arendt, 1963, p. 153).

Naturellement, Eichmann n'avait pas réellement compris l'impératif catégorique, car il l'avait, bien qu'il ait été capable d'en donner une formule correcte, déformé dans un sens radicalement différent et même hostile à l'intention de Kant. Cette déformation allait dans le sens d'un rétrécissement, d'une adaptation à «l'usage du petit homme» comme disait Eichmann, et dont le caractère le plus remarquable était

l'assimilation de la loi morale aux lois positives promulguées par un régime totalitaire. Hannah Arendt éclaire cette déformation dans son commentaire:

> Mais il ne dit pas au tribunal qu'à cette "époque où le crime était légalisé par l'Etat" (comme il le disait lui-même), il n'avait pas simplement écarté la formule kantienne, il l'avait déformée. De sorte qu'elle disait maintenant: "Agissez comme si le principe de vos actes était le même que celui des législateurs ou des lois du pays". Cette déformation correspondait d'ailleurs à celle de Hans Frank, auteur d'une "reformulation de l'impératif catégorique dans le Troisième Reich" qu'Eichmann connaissait peut-être: "Agissez de telle manière que le *Führer*, s'il avait connaissance de vos actes, les approuverait" (*ibidem*).

Eichmann, et avec lui tous les S.S., n'obéissaient donc pas simplement à des ordres, comme le font les soldats, ils érigeaient en *loi morale* la volonté de leur chef. Obéir était l'impératif catégorique avec un grand I, et non pas un impératif pragmatique parmi d'autres, en vue de leur bonheur personnel, comme par exemple, obéir pour ne pas avoir à subir des sanctions désagréables. La volonté du *Führer* devenait à la fois principe et mobile de leur action. Le crime antisémite de masse devenait donc un commandement "moral" et l'absence de crime engendrait corrélativement le remords. Ce qui fut d'ailleurs le cas d'Eichmann, qui se reprochait amèrement d'avoir aidé un cousin demi-juif.

Il est cependant difficile de ne voir dans cette confusion entre le bien et le mal qu'une absence de jugement et de réflexion, même si, comme le dit Hannah Arendt «Eichmann était d'une bêtise révoltante», ce qui fait sans doute pleinement partie des conditions de la méchanceté formelle. Mais, comme le montre la précédente citation, le jugement d'Eichmann était bien réel et il consistait à comparer sa volonté propre à celle d'Adolf Hitler, dans un jugement réflexif. En d'autres termes, et ce sera du moins mon hypothèse, *Eichmann s'identifiait à Hitler*.

A cet égard, l'hypothèse freudienne de *Psychologie de masse et analyse du moi*, peut nous venir en aide pour compléter l'analyse d'Hannah Arendt.

L'hypothèse consiste à envisager la cohésion psychologique d'une foule, ce qu'on appelle encore la formation d'une "âme collective", sur le terrain de la libido et de l'affect, en continuité avec les sentiments qui se sont initialement développés au sein de la famille. Dans cette perspective, les masses ne trouveraient leur unité que sur la base d'un lien affectif allant bien au-delà de la discipline et de l'idéologie, qu'elle soit fasciste ou autre. C'est pourquoi Freud analyse deux masses organisées, l'Eglise et l'Armée, qui recourent toutes deux à l'amour pour le meneur, le *Führer*, afin d'assurer leur cohésion. Comme on le sait, il s'agit du pape pour l'Eglise et du chef pour l'armée. Or, l'objet d'amour qu'est le meneur n'est attiré et retenu dans la vie psychique individuelle qu'à la faveur d'un processus d'identification au cours duquel le sujet s'assimile une marque ou un trait de l'objet aimé, voire son désir. Pour le sujet

qui s'identifie, il est capital d'être lui-même le reflet fidèle de celui ou de celle dont il s'imprègne en profondeur. L'identification illustre que *Je est un Autre*. Pour le coup, dans le cas d'Eichmann, nous ne serions donc pas en présence de la réalisation d'un fantasme pervers, qui, comme c'est souvent le cas dans la réalisation d'un fantasme, aurait suscité plutôt le déplaisir du sujet, car la jouissance mise en scène dans le fantasme, venant de l'Autre, contredit souvent les valeurs morales du sujet, mais bien d'un lien affectif avec le *Führer*, au fondement de la constitution de son surmoi de fonctionnaire. Mais quel trait d'Hitler Eichmann avait-il donc intériorisé?

Au chapitre *Identification* de *Psychologie de masse et analyse du moi*, Freud envisage le cas de l'identification par le symptôme. Il prend pour exemple la contamination psychique d'un symptôme hystérique dans un pensionnat de jeunes filles. La comparaison d'un groupe de jeunes filles avec les foules fascinées par Hitler pourra faire sourire, mais il me semble que l'identification à la volonté du meneur est bien une forme de l'identification par le symptôme. Entre Sade et Eichmann, il y aurait donc tout l'écart entre, d'un côté, un pervers qui écrit des romans et, d'un autre côté, l'identification imaginaire d'un névrosé ordinaire à son chef. Dans cette perspective, la loi antisémite devient la Chose d'Eichmann, car l'obéissance lui permet de vivre le désir de son chef, et finalement de désirer tout court. Ce qui représente une manière pitoyable d'exister, mais cette modalité est conforme à sa médiocrité tant de fois soulignée par Hannah Arendt. Toutefois, chez Eichmann comme chez Sade, l'obligation de jouir demeure à l'horizon, chez le pervers tout comme chez l'imbécile qui assure le fonctionnement de la machine totalitaire. A cet égard, on notera encore que ce fonctionnement vide de sens qui fit grandement plaisir au fonctionnaire Eichmann, comme y insiste Hannah Arendt, correspond trait pour trait au trajet répétitif de la pulsion autour d'une place vide. Ce plaisir était en vérité une forme de jouissance, celle d'un fonctionnaire participant activement à un génocide, et qui ne réside donc pas dans l'exécution des basses besognes du bourreau, mais dans l'accomplissement des tâches monotones et insipides qu'exige la bureaucratie.

Conclusion

En assumant, avec le concept de jouissance, l'héritage de *l'Au-delà du principe de plaisir* de Freud, la psychanalyse lacanienne apporte un éclairage singulier sur nos motivations morales. Elle dévoile une ligne de dégénérescence possible de l'action faite par devoir. Nous ne pouvons donc plus adhérer avec la même naïveté aux exemples de la *Critique de la Raison pratique*, lorsque Kant, par exemple, est persuadé que la menace de la potence suffira à dissuader un homme à passer une nuit d'amour avec la femme qu'il chérit. En fait, si l'on fait entrer en ligne de compte

la jouissance et non plus le plaisir, si la jouissance implique, comme le dit Lacan, de découper la belle en petits morceaux, il en ira tout autrement que ne le pensait Kant. La survalorisation de l'objet de désir investi en Chose montre qu'au sein même du monde sensible, quelque chose peut excéder le principe du plaisir et que ce quelque chose n'est pas de l'ordre du noumène:

> Il suffit que la jouissance soit un mal, poursuit Lacan, pour que la chose change complètement de face, et que le sens de la loi morale soit dans l'occasion complètement changé. Tout un chacun s'apercevra en effet que si la loi morale est susceptible de jouer ici quelque rôle, c'est précisément à servir d'appui à cette jouissance (Lacan, 1959-1960, p. 223).

La psychanalyse nous apprend, par conséquent, que le sens de la loi peut être perverti, que la loi morale peut servir à des fins de jouissance, et cela d'autant plus aisément que son sens est déjà mis de côté par abstraction à des fins de *catharsis* philosophique, comme le fit Kant avec les meilleures intentions du monde. Il suffit pour s'en convaincre de prendre au sérieux certains fantasmes, comme ceux de Sade, ou certains propos de criminels, comme ceux d'Eichmann devant ses juges. Apparaît alors une zone d'ombre qui interpelle les *Lumières*. Mais c'est la noirceur même de ces discours hors normes qui est éclairante pour le philosophe contemporain.

Aussi, pour conclure, je dirais que la psychanalyse nous avertit qu'il n'est pas sans dangers de conférer au devoir le statut de critère suprême de distinction entre le Bien et le Mal. Elle nous incite à penser bien plutôt, comme Max Scheler, que le devoir n'est pas le phénomène originaire de l'éthique.

Bibliografia

Arendt, H. (1963), *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, trad. fr., Gallimard, Paris 1966.

Id. (1964), *«Eichmann était d'une bêtise révoltante»*, dans Arendt, Fest (2011).

Arendt, H., Fest, J. C., (2011), *«Eichmann était d'une bêtise révoltante». Entretiens et lettres*, trad. fr., Paris, Fayard, 2013.

Kant, I, (1785), *Fondement de la métaphysique des mœur*, trad. fr., Hatier, Paris 2000.

Id. (1788), *Critique de la raison pratique*, trad. fr., P.U.F., Paris 1983.

Id. (1796), *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*, trad. fr., Vrin, Paris 1987.

Klein, É. (2013), *En cherchant Majorana. Le physicien absolu*, Éditions des Équateur, Paris.

Lacan, J. (1959-1960), *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1986.

Id. (1962), *Kant avec Sade*, dans Id. (1966), pp. 765-790.

Id. (1966), *Écrits*, Seuil, Paris.

Id. (1966-1967), *Séminaire XIV. La logique du fantasme*, (non publié).

Id. (1968-1969), *Le séminaire. Livre XVI. D'un autre à l'autre*, Seuil, Paris 2006.

Id. (1972-1973), *Le séminaire. Livre XX. Encore*, Seuil, Paris 1975.

Abstract

Kant and Eichmann, fascism and good will to *jouissance*.

Lacanian psychoanalysis brings a singular insight into our moral motivations. In Kant with Sade, taking into account the instinctual satisfaction reveals a line of possible degeneration of the action made by duty. The over-valuation of the law shows that it can be used for purposes of enjoyment. It is enough to be convinced of taking seriously certain fantasies, like those of Sade, or certain remarks of Nazi criminals, like those of Eichmann before his judges in Jerusalem, as reported by Hannah Arendt. There then appears a shadowy area that challenges the Enlightenment. After Lacan, duty can no longer be considered the major concept of ethics.

Keywords: Jouissance, Lacan, psychoanalysis, fascism, Arendt

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/041

La Cosa, le cose, gli oggetti. Riflessioni critiche intorno allo statuto freudiano di «*das Ding*».

Giulio Forleo

> Qualcuno potrebbe dire o pensare che è soltanto un piccolo particolare del testo freudiano che sono andato a pescare nell'*Entwurf*. Ma [...] credo che in testi come quelli di Freud [...] non vi sia nulla di caduco.
>
> (Lacan, 1959-1960, p. 119).

1. Premessa

Jacques Lacan, all'interno de *L'etica della psicoanalisi* (1959-60), si è occupato di passare in rassegna le diverse maniere di pensare l'etica da Aristotele fino a Freud, dedicando anche ampio spazio alle riflessioni di Sade, Kant e Bentham. Ha inoltre reperito ed isolato un concetto, presente nel *Progetto di una psicologia*[1] freudiano (Freud, 1895), che considera fondamentale per lo sviluppo di quel *Seminario*. Se non sbaglio, nessuno, fino ad allora, ha posto in primo piano la centralità di tale concetto. Si tratta di «*das Ding*».

Nello *Schema generale* del *Progetto*, Freud, dopo aver analizzato il ruolo di primo piano che l'esperienza di soddisfacimento (*Befriedigungserlebnis*) svolge ai fini del progressivo processo di soggettivazione e dello «sviluppo funzionale dell'individuo» (*ivi*, p. 223), discute il rapporto presente tra il soggetto della percezione e l'oggetto mediante cui è ottenuto il soddisfacimento. Freud ci dice che quello in questione è un oggetto indispensabile – ed insostituibile –, la cui «azione specifica» (*spezifische Aktion*) (*ivi*, p. 222) fornisce un orientamento di base per le successive esperienze del soggetto.

Questo oggetto, però, ci viene descritto seguendo delle modalità che, almeno in apparenza, si direbbero contraddittorie. Si dice, infatti, che è posto nella categoria della somiglianza, che è un oggetto «simile» (*ähnlich*) (*ivi*, p. 235) al soggetto ma non

[1] Il *Progetto di una psicologia* è un'opera incompiuta. Questo manoscritto, rinvenuto tra le "carte di Freud" che il medico berlinese Wilhelm Fliess aveva conservato, è stato pubblicato nel 1950 a Londra, insieme ad altri appunti e lettere. Il titolo assegnato alla raccolta è «*Anfängen der Psychoanalyse*», presso Imago Publishing, mentre quello del *Progetto* è «*Entwurf einer Psychologie*».

identico a lui e, tuttavia, allo stesso tempo, questo oggetto garantisce il suo soddisfacimento, il soddisfacimento del soggetto, pur essendogli «ostile» (*feindlich*) (*ivi*, p. 235). Cosa ne è dello statuto profondamente ambiguo di questo oggetto e, soprattutto, quale funzione assegna Freud ad una simile «*Erlebnis*»? Di sicuro, essa costituisce un *trait d'union* con un *altro* essere umano. Freud suppone che, per la prima apprensione della realtà da parte del soggetto, sia necessaria la presenza di un uomo che gli è *prossimo*: il «*Nebenmensch*» (*ivi*, p. 235). La presenza dell'altro uomo, dell'umano prossimo, è il postulato di una condizione indispensabile affinché il soggetto possa costituirsi come tale e, proprio per tale ragione, ne sancisce anche il "destino" di essere desiderante, cioè di colui che è spinto, in maniera radicale, verso la continua ricerca – inconscia – di ciò che ne ha segnato quella «*Befriedigung*»[2] primordiale.

2. Prossimo al soggetto

Mi sembra degno di nota che questa presenza, *esterna* ma *prossima*, è definita come "qualcosa di più" di un oggetto qualsiasi, percepibile nella realtà esterna e "qualcosa di meno" rispetto ad un altro soggetto. Sta proprio qui, per il momento, la sua ambiguità. Freud scrive che «È sul suo prossimo che l'uomo (*Nebenmensch*) impara a conoscere» (*ibidem*), ma è anche attraverso tale «*Nebenmensch*» che l'uomo impara, da un lato, a desiderare e, dall'altro, a pervenire all'esperienza di soddisfacimento. In pari tempo, è significativo che la dipendenza dal prossimo già ne prefigura la futura assenza e, pertanto, il suo costituirsi come un essere ostile che manifesta la tendenza a ritrarsi. Eppure, ciò che in maggior misura contribuisce a rendere ambivalente la sua natura, è il fatto che:

> Il complesso (percettivo) di un altro essere umano (*Nebenmensch*) si divide in due componenti; di cui una si impone per la sua struttura costante come una *cosa* (*Ding*) coerente, mentre l'altra può essere capita mediante l'attività della memoria: può, cioè, essere ricondotta ad un'informazione che (il soggetto) ha del proprio corpo. Questo scomporre un complesso percettivo si chiama

[2] Ricordo che il concetto freudiano di «esperienza di soddisfacimento» (*Befriedigungserlebnis*) deve essere nettamente distinto dall'«appagamento di desiderio» (*Wunscherfüllung*). Il soddisfacimento corrisponde ad una *associazione* tra l'immagine mnestica di una determinata percezione e la traccia mnestica del bisogno, del «*Bedürfnis*». L'appagamento di desiderio, invece, si può definire come un nuovo reinvestimento dell'immagine mnestica che provoca di nuovo quella percezione. Penso che su questo punto, difficile ma cruciale, non debbano ammettersi esitazioni; Freud include nel concetto di «*Befriedigungserlebnis*» tanto l'«immagine mnestica» (*Erinnerungsbild*) di una percezione, quanto la «traccia mnestica» (*Gedächtnisspur*) del bisogno. Quindi, mi sembra, che l'«esperienza di soddisfacimento» non deve né essere ridotta alla semplice tensione del bisogno, né tantomeno, deve essere confusa con l'appagamento di desiderio. In ogni caso Freud, sia nel *Progetto* (1895, p. 224), che nella *Traumdeutung* (1899, pp. 515-516), si esprime *precisamente* su tale questione.

> conoscenza di esso; comporta un giudizio e ha termine quando questo scopo ultimo si è realizzato (*ibidem*).

La seconda componente del «*complesso percettivo*» (*Wahrnehmungscomplexe*), che è variabile, incostante e che costituisce l'attributo, ciò che si predica di «*das Ding*», può essere ricordata dal soggetto mediante «impressioni visive del suo corpo» (*ibidem*), quindi è conosciuta per mezzo del giudizio (*Urteil*), cioè quell'*atto* intellettuale che risulta in grado di scomporre le due componenti e che si attiva per via di un'inibizione che l'Io esercita sull'investimento di desiderio.

Per quanto riguarda «*das Ding*», invece, come stanno le cose? Ci viene presentata come la componente del «complesso» che possiede sì delle caratteristiche di costanza, di invariabilità e di coerenza ma, anche, che è «*unverstandenen*» (*ivi*, p. 281), incompresa. Anche se il giudizio è definito come la *funzione* che rende possibile la scomposizione del «complesso», non sembra che possa pervenire – secondo Freud – alla conoscenza di quella «parte costante» che è «*das Ding*». La «*Cosa*», quindi, si caratterizza come un *residuo* non analizzabile dal giudizio, un nucleo di opacità che gli resiste; in altre parole, si può dire che dopo aver individuato e ricollegato le proprie attività ai ricordi del soggetto, la rimanenza, *ciò che resta* e che si presenta come sconosciuto è proprio «*das Ding*». D'altronde, è Freud stesso a sostenere che «quelle che noi chiamiamo *cose* (*Dinge*) sono residui (*Reste*) che si sottraggono al giudizio» (*ivi*, p. 237).

3. «*Ding*» e «*Sache*»

Lacan, coglie con particolare attenzione la centralità che Freud ha assegnato al concetto di «*das Ding*». A ben vedere, il *Seminario VII* nella sua estensione e nonostante le molteplici tematiche discusse si può considerare, da un lato, un tentativo d'interpretazione – anche se all'interno di un ben più vasto discorso sull'etica – della «*Cosa*» a partire dal *Progetto* e, dall'altro, una storia della «parabola discendente» di questo stesso concetto e del suo valore d'uso. Lacan, innanzitutto, distingue il significato di «*Ding*» e «*Sache*»: quest'ultima designa una cosa nel senso di un «prodotto dell'industria e dell'azione umana in quanto governata dal linguaggio» (Lacan, 1959-1960, p. 53), vale a dire come ciò che consegue ad un'operazione praticata dall'uomo ed inscritta nel registro Simbolico. Invece, «*das Ding*», è da collocare in un altro campo, in un campo che non si dà mai come pienamente disponibile – né nel giudizio né, tantomeno, nell'azione.

Se il desiderio (*Wunsch*) del soggetto si mobilita precisamente in direzione di una ricerca che lo conduce verso il ritrovamento di ciò che si è costituito per lui come un «primo esterno» (*ivi*, p. 61), ovvero che gli ha fornito un orientamento iniziale e che

ne ha reso possibile il soddisfacimento, dov'è, allora, che egli lo cerca? All'esterno di sé. Il soggetto muove verso la componente del «complesso percettivo» dell'altro essere umano che è, letteralmente, «*unverstanden*», *incompresa*. Cos'è, invece, che ne causa la ricerca? Su di un piano più generale senz'altro il «*Lustprinzip*», il cui fine corrisponde ad un abbassamento del livello di tensione oltre che ad un suo mantenimento costante. Ma, più nello specifico, si tratta del desiderio del soggetto che tende alla ripetizione del processo.

Di fatto, però, non se ne conosce nulla. Infatti, è dal lato del principio di piacere e quindi del processo primario (*Primarvorgang*) che si svolge l'operazione. Quindi, questo tentativo di ricerca che si costruisce su un ritrovamento, in particolare sul dirigersi verso ciò che ha lasciato un *certo* segno, va sempre incontro ad uno scacco poiché ci si riferisce all'incontro con un oggetto «*Fremde*, estraneo e talvolta anche ostile» (*ibidem*), ma che in ogni caso risulta irreperibile e, proprio per tale ragione, lo si qualifica come perduto. Anche se il soggetto, tutto preso nel movimento della sua ricerca, è spinto da una disposizione verso quello che ha perso, ciò che ritrova, ogni volta, nella realtà è sempre un oggetto diverso: c'è, infatti, un continuo slittamento. Se in riferimento a «*das Ding*» si parla del nucleo che resta estraneo all'analisi del giudizio ma che direziona il movimento del soggetto nell'ambito dell'appagamento del suo desiderio inconscio di ripetere la «prima esperienza», allora quest'ultima è di certo in un rapporto strettissimo con il processo primario, proprio perche la «*Cosa*» vi esercita un potere strutturante.

Vorrei far notare che, per quanto detto, Lacan tenta di circoscrivere il discorso su «*das Ding*» per gradi, con delle continue approssimazioni. Sappiamo che la «*Cosa*» lascia un marchio, sia in rapporto al «soddisfacimento» che al «desiderio» del soggetto che assume la sua stessa divisone. È necessario, inoltre, distinguerla tanto dalle "altre cose" – come conseguenza della produzione umana, del lavoro nella comunità «simbolica» dei parlanti –, quanto dagli oggetti normalmente collocati nella realtà. Ma c'è dell'altro. Lacan, infatti, le assegna un primato mitico, osservando come essa fosse:

> Ciò che nel punto iniziale, in senso logico e anche cronologico, dell'organizzazione del mondo nello psichismo si presenta e si isola come il termine estraneo attorno a cui ruota tutto il movimento della *Vorstellung* che Freud ci mostra governato da un principio regolatore, il cosiddetto principio di piacere, legato al funzionamento dell'apparato neuronico (*ivi*, pp. 67-68).

Ciò significa che il *Lustprinzip*, sempre in vista del suo processo, procede al difficile reperimento di «*das Ding*»; in altri termini, tale principio investe una serie di «*Vorstellungen*», pur mantenendosene "a distanza", per evitare che il suo slittamento costante, dovuto all'irreperibilità, provochi uno stato di *dispiacere*, di *Unlust*, nel

soggetto. Lo statuto ambiguo della «*Cosa*», comunque, non è ascrivibile al piano della rappresentazione, nonostante il funzionamento più proprio del principio di piacere implichi l'investimento delle rappresentazioni ad essa inerenti. Questa non può quindi essere rappresentata, ma esibisce un carattere di «*extimité*»[3], cioè si costituisce come ciò che è, per un verso, "intimo" al soggetto, nel senso che lo determina nel suo modo peculiare di orientarsi, ne indica le linee direttive per la sua vita che sarà, insomma, gli è *prossimo*; per un altro, invece, risulta come "estraneo" (*Entfremdet*), escluso, oltre che potenzialmente ostile.

4. «*Das Ding*» e il linguaggio

Lacan, definendo «*das Ding*» come una «Realtà muta e [...] fuori significato» (*ivi*, p. 64), sembra porla in connessione, sebbene indiretta, con il linguaggio. Mi chiedo, allora, che tipo di relazione intercorra tra loro. Senz'altro si tratta di una separazione di ciò che, in origine, si costituiva come un'unità, infatti egli afferma che «La cosa è quel che del reale [...] primordiale, diciamo, patisce del significante» (*ivi*, p. 140). In altre parole, «*das Ding*» è un effetto, un resto, del taglio operato dal significante, rispetto a ciò che appartiene all'ordine del Reale.

In questa prospettiva, si deve chiarire che il soggetto subisce una perdita d'essere in ragione del predominio del significante, sia in quanto è strutturalmente inscritto nel campo dell'Altro ma, anche, in quanto è proprio la struttura dell'apparato psichico, ovvero il sistema «*Wahrnehmungs-Bewußtsein*» ad essere organizzato come un linguaggio per mezzo di una combinatoria significante. Ecco perché Lacan può dire che:

> È tra percezione e coscienza che si inserisce ciò che funziona al livello del principio di piacere. E cioè [...] i processi di pensiero nella misura in cui per mezzo del principio di piacere regolano l'investimento della *Vorstellung*, e la struttura in cui l'inconscio si organizza, la struttura in cui la parte sottostante dei meccanismi inconsci precipita per flocculazione, costituendo così il grumo della rappresentazione, ossia qualcosa che ha la *stessa struttura* – ecco il punto su cui insisto – del significante. Non si tratta semplicemente di *Vorstellung*, ma [...] di *Vorstellungrepräsentanz*, il che fa della *Vorstellung* un elemento associativo, combinatorio. Pertanto il mondo della *Vorstellung* è già organizzato secondo le possibilità del significante come tale (*ivi*, pp. 71-72).

Si tratta di un'argomentazione già avanzata in differenti scritti, tra cui *L'istanza della lettera nell'inconscio* (Lacan, 1957), dove si è occupato di individuare la struttura del

[3] Per un'approfondita analisi di questo concetto, cfr. Palombi (2014), pp. 151-165.

linguaggio che spetta propriamente all'«*Unbewußte*». Secondo Lacan, la struttura logica dell'inconscio è definita da un funzionamento di tipo linguistico ed i processi di «condensazione» (*Verdichtung*) e di «spostamento» (*Verschiebung*) [4] sono assimilati, rispettivamente, ai concetti presi in prestito da Jakobson, di «metafora» – consistente nell'effetto di senso, nel sovrappiù di senso, conferito dalla sostituzione di un significante con un altro – e di «metonimia» [5] – intesa invece come un processo di connessione tra un significante ed un altro, nel senso di un «principio di similitudine» (Lacan, 1958-1959, p. 20).

Vorrei ricordare che nel *Seminario* su *L'etica della psicoanalisi*, assume una importanza sempre maggiore il discorso articolato attorno al registro del Reale che è posto in relazione, in una maniera che però è ancora da definire, con «*das Ding*». Quello di «Reale» è un concetto di cui solitamente Lacan si avvale per esprimere ciò che *resta fuori* dall'ordine Simbolico, un'eccedenza potenzialmente capace di inglobare ciò che la catena significante non è in grado di (o non può) inscrivere nel campo del linguaggio. Si può quindi parlare della «*Cosa*» come di un concetto che si muove in prossimità del Reale e che, pur "patendo" l'effetto, l'azione, del linguaggio, non è – per così dire – del tutto significantizzabile. Quando Lacan, ne *L'etica*, parla del Reale lo fa per designarlo come «Quel che ritorna sempre allo stesso posto» (Lacan, 1959-1960, p. 82), espressione quest'ultima che si ripresenta all'interno del *Seminario XI*, dove si trattava di distinguere tra la «*coazione* (*Zwang*) *a ripetere* (*Wiederholen*)» e la «riproduzione (*Reproduzieren*)» (Lacan, 1964, p. 49).

Il soggetto – che è il soggetto dell'inconscio, secondo Lacan –, è l'effetto della strutturazione significante, cioè di una presa del linguaggio che, per il fatto stesso di determinarlo, gli "rispedisce" un residuo che non riesce a simbolizzare, un resto non-linguistico, irriducibile tanto alla lingua quanto alla legge. Ciò che ritorna, questa volta nell'ambito del Reale, è «*das Ding*», che quindi sfugge alle regole stesse che strutturano la soggettività e si pone come un nucleo che è – come dimostrato – «*unverstanden*», cioè non del tutto comprensibile.

5. «*Das Ding*» e il rapporto con la legge

Freud ha adoperato l'espediente del *Mythos* per poter così ipotizzare un evento cruciale per la nascita della «*Kultur*», in contrapposizione al concetto di natura: l'uccisione perpetrata ai danni del padre «dell'orda primitiva» da parte dei figli

[4] Delineati da Freud nella *Traumdeutung* (1899), pp. 259ss.

[5] Lacan, com'è noto, ritorna in numerose occasioni sulla specificazione da assegnare alla metafora e alla metonimia. Oltre allo scritto già citato *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, si veda il *Seminario V*, in parte tenuto nel medesimo anno – cioè nel 1957 –, in cui si occupa sistematicamente della questione (1957-1958).

(Freud, 1913). Quindi, sarebbe per mezzo di questo «dramma primordiale» (Lacan, 1959-1960, p. 208) che si rende possibile l'inscrizione dell'uomo nell'ambito della Legge e della civiltà, mentre l'equa spartizione delle donne – come ha mostrato Lévi-Strauss – è uno dei processi fondativi di questo tipo di ordine[6].

Secondo Lacan, all'interno del sistema di leggi che governava, in un tempo mitico, la struttura simbolica della civiltà, Freud ha individuato ed elevato a fondamento basilare della civiltà stessa la Legge dell'«interdizione dell'incesto» (*ivi*, p. 78). Quindi, ci avviciniamo di nuovo a quel «vuoto al centro del Reale che si chiama la *Cosa*» (*ivi*, p. 144). Se l'incesto, infatti, è «il desiderio più fondamentale» (*ivi*, p. 79) e che tuttavia non deve in alcun modo essere soddisfatto, allora si suppone che «*das Ding*», pur non potendo essere rappresentato se non attraverso qualcosa di diverso, in quanto sempre irreperibile, lo si può orientare verso il campo del corpo materno. Non è possibile identificare *stricto sensu* la «*Cosa*» e il corpo materno, tuttavia si può parlare «del carattere essenziale della cosa materna, della madre in quanto *occupa il posto*[7] di quella cosa, di *das Ding*» (*ibidem*).

In ogni caso rimane una questione in sospeso, mi sembra. Per quale motivo la legge corrispondente all'interdizione dell'incesto sarebbe *La legge*? Per il pensiero di Lacan, la Legge dell'incesto consente l'accesso al "mondo della cultura", in quanto solo attraverso questa interdizione è sorto l'«universo della domanda» (*ivi*, p. 80); quest'ultima, in virtù del proprio statuto, è sempre rivolta verso l'Altro ed accolta solo in quanto riconosciuta, nel campo simbolico[8]. Riformulando: è addirittura lo stesso registro Simbolico ad istituirsi con l'origine della "cultura". Non mi sembra di poco conto quanto scrive Lacan in proposito: «Il divieto dell'incesto non è altro che la condizione affinché la parola sussista» (*ivi*, p. 81). Perciò è per il tramite della distanza che il soggetto mantiene rispetto a ciò che più segna il suo desiderio essenziale, cioè quello che nel Reale ritorna come quella cosa che però *non è «la Cosa»* – eppure ne occupa il posto –, che scaturisce la parola nella formula della domanda.

---

[6] Più in particolare, l'antropologo francese sosteneva che l'interdizione dell'incesto non fosse altro che il «Passo fondamentale grazie al quale, per il quale, e soprattutto nel quale, si compie il passaggio dalla natura alla cultura. In un certo senso essa appartiene alla natura, giacché costituisce una condizione generale della cultura: di conseguenza non bisogna meravigliarsi che essa ritenga dalla natura il suo carattere formale, ossia l'universalità. Ma in un certo altro senso essa è già la cultura che agisce e impone la propria regola in seno a fenomeni che inizialmente non dipendono da lei» (Lévi-Strauss, 1949, p. 67).

[7] Per quanto riguarda il valore «elettivo» e strutturante di quell'oggetto che, beninteso, non è «*das Ding*» ma ne occupa il posto, si veda il confronto che Lacan propone rispetto alla teoria kleiniana nel *Seminario VI* (1958-1959, pp. 240-243).

[8] Ancora nel *Seminario VI*, anche se all'interno di un discorso teso a spiegare la costruzione del «grafo» e non, quindi, nel quadro di una genealogia della cultura, Lacan avanza delle argomentazioni simili – in merito all'appello, del soggetto, all'Altro e alla risposta, accolta o meno, di questo verso il primo (1958-1959, pp. 17-20).

6. «*Sexualtrieb*» e oggetto

Mettendo in evidenza la differenza strutturale tra «*das Ding*» e, da un lato, le "cose" prodotte nel campo della comunicazione tra esseri parlanti e, dall'altro, gli oggetti regolarmente reperibili nella realtà esterna, ho esposto la funzione che questo concetto assume in qualità di campo dotato di una resistenza interna rispetto alla logica del significante. Eppure, vorrei approfondirne il senso a partire dall'oggetto "*par excellence*" della teoria psicoanalitica: quale è la posizione espressa da Freud rispetto alla collocazione da assegnare all'oggetto di una pulsione? In *I disturbi visivi psicogeni nell'interpretazione psicoanalitica* (Freud, 1910), stabiliva una preliminare distinzione tra «*Sexualtriebe*» e «*Ichtriebe*»; queste ultime comparivano, in nuce, già nei *Tre saggi* (Freud, 1905) e una differenza fondamentale tra le due tipologie di pulsione è data dalla diversità dei rispettivi oggetti.

Uno degli elementi principali della pulsione, è ravvisabile nella dinamicità della sua "spinta" (*Drang*), come elemento motorio che tende verso una "meta" (*Ziel*), la quale è definita nel senso di un fattore qualitativo che funge da criterio distintivo in base alla sua azione specifica mirante al soddisfacimento. Per quanto riguarda la "fonte" (*Quelle*) della pulsione, invece, essa è il punto in cui sorge l'eccitazione, vale a dire uno stato di tensione, mentre il suo "oggetto" (*Objekt*) è ciò da cui si è attratti, verso cui tende il «*Trieb*» – si tratta dell'altro nella sua totalità, o in una sua parte, oppure in una componente del soggetto stesso. L'«*objekt*» della pulsione sessuale risulta l'elemento attraverso il quale acquista un senso nuovo [9] il discorso sull'emergenza della sessualità[10]: esso è «il più variabile» (Freud, 1915, p. 18), non c'è un oggetto che gli è predeterminato e, potendone sempre ricercare uno nuovo, Freud ne espone la contingenza, il suo darsi come slegato rispetto ad ogni possibile riflessione che ne prefigurerebbe una maturazione organizzata.

È proprio a partire da tale campo d'indagine, unitamente al punto di mira consistente in una radicale discussione sullo statuto più proprio della «Cosa freudiana»[11], che Lacan può osservare quanto riportato:

---

[9] Lacan ha insistito con forza lungo questo percorso, sostenendo il carattere di parzialità di ogni pulsione sessuale, quantomeno rispetto ad una presunta totalità intesa come il *télos* verso cui tenderebbe. Inoltre, un ulteriore aspetto cui fa costante riferimento è la «*reversibilità*» della pulsione, il suo carattere di «andata e ritorno» – si pensi al celebre esempio dello "schema dell'arco" (Lacan, 1964, pp. 169-181). Per quest'ultima questione mi sia concesso di rinviare al mio lavoro: *Sulle perversioni sessuali. Storia e analisi*, pp. 40-41.

[10] Un'importante lettura dei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) è proposta da Arnold I. Davidson il quale, nella prospettiva di una «epistemologia storica», argomenta sul perché quello freudiano si debba considerare, sulla scorta della terminologia dell'epistemologo canadese Ian Hacking, un «nuovo stile di ragionamento» (Davidson, 2001, pp. 101-132).

[11] Titolo, quest'ultimo, di una trascrizione di una conferenza tenuta da Lacan nel 1955 (Lacan, 1966).

> L'oggetto, in quanto specifica le direzioni, i punti di attrazione dell'uomo nel suo aprirsi, nel suo mondo, in quanto lo interessa poiché è [...] la sua immagine, il suo riflesso, questo oggetto appunto non è la Cosa, quella che sta al centro dell'economia libidica (Lacan, 1959-1960, p. 132).

7. Conclusione

Vorrei concludere, adesso, ritornando al valore che si è soliti assegnare all'oggetto forgiato dall'uomo che vive nell'ordine degli esseri parlanti. Mi sembra che, nella cornice della teoria dell'arte, assumano grande interesse delle pratiche figurative in cui è possibile declinare la fondamentale *resistenza* di «*das Ding*» rispetto alla rete stratificata del linguaggio, in quanto ordine che già predetermina le sorti dell'umano prima ancora che il soggetto possa farne la sua comparsa. Esemplare, in una simile prospettiva, è il discorso aperto da Lacan sull'elevare «un oggetto (...) alla dignità della Cosa» (*Ibidem*). Il processo che ne rende possibile il conferimento di una dignità rinnovata, radicalmente altra, che l'oggetto può assumere, è reso esplicito attraverso l'impiego di un duplice paradigma, ereditato dal saggio heideggeriano intitolato *Das Ding* (Heidegger, 1954a): quello della «presenza» e dell'«assenza» (Lacan, 1959-1960, p. 167).

Questa funzione, insieme all'aneddoto della brocca (Heidegger, 1954a) e all'analisi di un paio di scarpe dipinte da Vincent Van Gogh[12] (Heidegger, 1950), rappresenta soltanto uno degli esempi che permette di approfondire il riferimento, peraltro già ampiamente evidenziato da numerosi studi, di Lacan ad Heidegger[13]. Di certo, l'analisi proposta da Heidegger del dipinto ad opera di Van Gogh, secondo Lacan, «mostra che non si tratta di imitazione [...] ma dell'afferrare ciò grazie a cui, per via della loro collocazione in un certo rapporto temporale, sono esse stesse la manifestazione visibile del bello» (Lacan, 1959-1960, p. 344). Risulta chiara l'allusione alla concezione heideggeriana del «*Kunstwerk*» come il «farsi evento storico della verità (*das Geschehnis der Wahrheit*)»[14] (Heidegger, 1950, pp. 40-41).

---

[12] Come osserva S. Velotti, il critico d'arte statunitense Meyer Schapiro imputa ad Heidegger di non aver specificato a quale opera di Van Gogh egli si riferisse ne *L'origine dell'opera d'arte* e di non aver tenuto, quindi, in gran considerazione il fatto che il pittore olandese avesse dipinto diversi quadri aventi per oggetto delle semplici scarpe. Inoltre, a ciò si aggiunge un ulteriore problema: benché Heidegger non pare essersi premurato di specificare a quale dipinto specifico si rivolgesse la propria analisi, la bibliografia attualmente esistente sembra essere concorde nel ritenere che si tratti del quadro del 1886, intitolato «*Un paio di scarpe*» (*Ein Paar Schuhe)*; (cfr. Velotti, 2012, pp. 11, 16 [nota 5]).

[13] Per quanto riguarda la questione del quadro dipinto da Van Gogh, però, Lacan ne propone una interpretazione che si discosta, per finalità e punto di mira, rispetto al discorso heideggeriano; (cfr. De Filippis, Vizzardelli, 2016, pp. 115-117; Bonazzi, Tonazzo, 2015, pp. 80-82; Recalcati, 2011, pp. 93, 128.

[14] Per un commento analitico del testo di Heidegger ivi menzionato, cfr. von Herrmann, 1990.

Quindi, ritornando a Lacan, per quanto riguarda il paradigma dell'«assenza» dicevo che la collezione di "scatole di fiammiferi", scorta presso la dimora dell'amico Jacques Prévert, diventa il pretesto aneddotico per una riflessione sul vuoto del campo centrale di «*das Ding*» secondo la funzione precipua dell'«assenteificazione» dell'oggetto. Ciò vuol dire che l'arresto della significazione tradizionalmente attribuita a degli oggetti di uso ordinario – le scatole disposte, in serie, l'una all'interno dell'altra – permette l'emergere del tratto della «*Cosa*» a partire da una sua iniziale assenza. L'istituzione, nella determinazione di un oggetto, di una finalità differente rispetto a quella abitualmente assegnatagli, rende chiaro che «una scatola di fiammiferi non è soltanto qualcosa con un certo uso, e che non è neppure un tipo, nel senso platonico [...] la scatola di fiammiferi da sola è una cosa con la sua coerenza di essere» (*ivi*, p. 135). Pongo l'attenzione sul fatto che proprio la «coerenza» a cui Lacan, qui, si riferisce, non fa che riecheggiare uno degli attributi propri con cui Freud, nell'*Entwurf einer Psychologie*, designa il nucleo concettuale di «*das Ding*» (Freud, 1895, p. 235).

Un esempio, invece, del primo paradigma – quello della «presenza» – viene reperito in alcune opere di Paul Cézanne. Oltre al risultato marcatamente figurativo a cui, almeno in apparenza, sembra pervenire, cosa caratterizza nella sua specificità tale processo pittorico? La tecnica messa in atto da Cézanne, consistente nel rappresentare in maniera pressoché sistematica – in particolare alcune nature morte composte tra il 1895 ed il 1900 – un oggetto di natura, svela la modalità di «presentificazione» della «*Cosa*» nella rappresentazione pittorica. Lacan, da par suo, ritiene che un simile stile figurativo, non finalizzato unicamente alla semplice imitazione dell'oggetto naturale (in questo caso delle mele) garantisce, proprio in virtù della sua ripetizione continua, seriale, un «certo rapporto con la Cosa, fatto al tempo stesso per circoscrivere, per presentificare e per assentificare» (Lacan, 1959-1960, p. 167). In altri termini, sarebbe l'atto stesso del rappresentare fedelmente un oggetto a rendere presente, a far emergere, il limite insito nella pretesa imitativa e, di contro, a permettere che «*das Ding*» si presentifichi nell'oggetto.

Ad ogni modo, il punto nodale – che concerne un *tòpos* teorico da mantenere ben saldo – è che non si può rappresentare ciò che la «Cosa» stessa è, giacché essa si presenta *sempre* come «unità velata» (*ivi*, p. 140), vale a dire come quel *resto* non analizzabile dal giudizio e che si struttura come uno spazio interno-estraneo rispetto ad ogni sua possibile riduzione in termini significanti. Considerato che per il punto di vista di Lacan, riconducibile all'*Etica della psicoanalisi* ed, in parte, fondato su una rilettura del *Progetto* freudiano, la rete del linguaggio presenta uno spazio vuoto, un centro che resiste rispetto alla sua stretta simbolica, allora risulta chiara la funzione che «*das Ding*» svolge nei confronti della costituzione della soggettività. Che sia orientabile nel senso di un oggetto d'uso comune (le scatole di fiammiferi), in quello delle celebri "scarpe di Van Gogh" oppure, come già detto, nella rottura del

paradigma mimetico messa a punto dalla strategia di Paul Cézanne, ad ogni modo la «Cosa» non può essere reperita in quanto tale, ma soltanto «rappresentata da qualcos'altro» (*ivi*, p. 141), proprio perché si dà come un'operazione che coglie la posizione in cui può collocarsi il soggetto tra la proliferazione del significante, che gli preesiste, e il campo del Reale.

Bibliografia

Angelucci, D. (2014), *Lo sguardo senza invidia: il cinema e la maschera dell'Io ideale*, in *Fata morgana*, 22, pp. 57-65.

Benvenuto, S. (1984), *La strategia freudiana*, Liguori, Napoli.

Id. (2015), *La psicoanalisi e il reale. "La negazione" di Freud*, Orthotes, Napoli-Salerno.

Bonazzi, M.; Tonazzo, D. (2015), *Lacan e l'estetica*, Mimesis, Milano.

Bottiroli, G. (2002), *Jacques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Sestante, Bergamo.

Cimatti, F. (2013), *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari.

Id. (2015), *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Quodlibet, Macerata.

Id. (2016), *Divenire cosa divenire corpo*, in *Atque*, 18, pp. 107-132.

Colonnello, P. (2014) (a cura di), *Il soggetto riflesso. Itinerari del corpo e della mente*, Mimesis, Milano.

Davidson, A. I. (2001), *L'emergenza della sessualità*, tr. it., Quodlibet Srl, Macerata 2010.

De Filippis, V.; Vizzardelli, S. (2016), *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi dell'inorganico*, Orthotes, Napoli-Salerno.

Fachinelli, E. (1983), *Claustrofilia*, Adelphi, Milano.

Id. (1989), *La mente estatica*, Adelphi, Milano.

Forleo, G. (2016), *Sulle perversioni sessuali. Storia e analisi*, Stamen, Roma.

Freud, S. (1895), *Progetto di una psicologia*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 2.

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

Id. (1905), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 4.

Id. (1910), *I disturbi visivi psicogeni nell'interpretazione psicoanalitica*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 6.

Id. (1913), *Totem e tabù*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. 7.

Id. (1915), *Pulsioni e loro destini,* tr. it. Id. (1967-1980), vol. 8.

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

Heidegger, M. (1950), *L'origine dell'opera d'arte*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1973.

Id. (1954a), *La cosa*, in Id. (1954b).

Id. (1954b), *Saggi e discorsi,* tr. it., Mursia, Milano 1976

Herrmann von, F-W. (1980), *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstswerkes"*, Klostermann, Frankfurt a. M.

Lacan, J. (1957), *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, tr. it., in Id. (1966).

Id. (1955), *La Cosa freudiana*, tr. it., in Id. (1966).

Id. (1957-1958), *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, tr. it., Einaudi, Torino 2004.

Id. (1958-1959), *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, tr. it., Einaudi, Torino 2016.

Id. (1959-1960), *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 2008[2].

Id. (1964), *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 2003.

Id. (1966), *Scritti*, tr. it. Einaudi, Torino 1974.

Levi-Strauss, C. (1949), *Le strutture elementari della parentela*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1984.

Leoni, F. (2016), *Jacques Lacan, l'economia dell'assoluto*, Orthotes, Napoli-Salerno.

Moroncini, B.; Petrillo, R. (2006), *L'etica del desiderio. Un commentario sull'etica di Jacques Lacan*, Cronopio, Napoli.

Pagnini, A. (2006), *Con Freud e contro Freud, per amor del vero*, in Pagnini, Timpanaro (2006) (a cura di), pp. 9-33.

Pagnini, A.; Timpanaro, S. (2006) (a cura di), *"La fobìa romana" e altri scritti su Freud e Meringer*, ETS, Pisa

Palombi, F. (2009), *Jacques Lacan*, Carocci, Roma.

Id. (2014), *«Estimità» ovvero mente e corpo secondo Jacques Lacan*, in Colonnello, P. (2014) (a cura di), pp. 151-165.

Panattoni, R., Grazioli, E. (a cura di) (2013), *Le scarpe di Van Gogh*, Marcos Y Marcos, Milano.

Recalcati, M. (2011), *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano.

Silver, M. (1993), *L'éthique de la Psychanalyse. Le parcours de la perversion chez Freud et Lacan*, s. n., Paris.

Trincia, S. F. (2014), *Freud*, La Scuola, Brescia.

Tuppini, T. (2008), *The form of the Law: Lacan and Nancy interpreters of Kant*, in *Kant E-Prints*, n. 2, pp. 279-286.

Velotti, S. (2009), *Kant, Lacan e la questione del soggetto. Appunti per saggiare un terreno d'incontro*, in *La psicoanalisi. Studi internazionali del Campo Freudiano*, n. 45, pp. 64-75.

Id. (2012), *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Roma-Bari.

Vinci, P. (2015), *Lacan e Hegel. Riconoscimento e compimento*, in *Il cannocchiale. Rivista di studi filosofici*, n. 1, pp. 207-217.

Abstract

The Thing, things, objects. Critical reflections about freudian *«das Ding»*

This paper aims to examine the relationship between the individual subject, language and the Freudian concept of «*das Ding*», viewed as a residue not completely analysable by judgement and also irreducible by means of signification. The analysis focuses on Jacques Lacan's comment – from the seventh seminar on *ethical psychoanalysis* – about the statute of «Thing» and why a distinction is necessary between the object of perception and the consequences this has on culture, law and, finally, the development of subjectivity.

Keywords: Freudian Theory, Lost Object Search, Drive and Object, Subjectivity and Law, Ethics of Psychoanalysis.

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/042

Anti-Oedipus and Lacan. The question about the Real.

Giulia Guadagni

Introduction

The following paper focuses on Jacques Lacan's influence on *Anti-Oedipus* (and vice versa). Specifically it highlights how desiring-machines are related to Lacan's theory of desire, particularly to the *objet petit a*. In conclusion it affirms that what is philosophically most interesting about this topic is the authors' convergence in thinking the real. At a certain point of his teaching, the *objet petit a* led Lacan to theorize the unconscious as something *real*, not only linguistic. A posteriori he found himself to be much closer to Deleuze and Guattari's book than ever. This convergence is still pregnant for contemporary philosophical research about bodies.

The main topic relating Lacan to *Anti-Oedipus* is desire, which is of course one of the book's main topics at all[1]. Concerning desire, according to Deleuze and Guattari, there is no subject, absolutely no "I", there are only (plural) desiring-machines involved in production processes. They try to make the whole of idealistic categories end. No more cause/effect, subject/object, human being/nature: «Production as process [...] constitutes a cycle whose relationship to desire is that of an immanent principle» (Deleuze, Guattari, 1972, pp. 4-5).

1. Freud's place in *Anti-Oedipus*

Summarizing shortly the authors' opinion, we could say that psychoanalysis serves capitalism in stopping desire, hiding and denying its productive nature. Actually their argumentation is more ambiguous. According to them, Freudian psychoanalysis has discovered the productivity of desire in productions of the unconscious (*ivi*, 24) but it has immediately hidden it behind Oedipus. Freudian unconscious produces lapsus, dreams, jokes, unexpectedly. It is a fabric[2]. Despite this, after finding this productive unconscious, Freud himself changed it into a representational one: an unconscious that expresses itself only in myths, tragedies and dreams (*ivi*, p. 24), that we need to

[1] As Schuster underlines, «what Deleuze and Guattari call *desire* is referred to by Freud and Lacan as *drive*» (2016, p. 162).
[2] «the fabric of the dream» – as Freud writes in *The Interpretation of Dreams* (1899, p. 498).

interpret. Thus it becomes a theatrical unconscious, it works like a stage where preformed figures (Oedipus, Hamlet, mum, dad ect.) play their drama. The drama goes on, and we just need to interpret it.

Here, psychoanalysis encounters its limit (or lack of limit). Due to the recursive nature of language (words always lead to other words: what Lacan calls the signifying chain, cfr. 1955, 1957), interpretations can never end. The analysis itself can never end and it becomes like a trap for desire. Moreover, Freudian psychoanalysis interprets only by a daddy-mommy, oedipical frame – which is even worse. While – as Deleuze says in the *Abécédaire* – it is evident, especially in deliriums, that we do not refer to a familiar space, but to a political, geographical, collective one. The point for desire it is not our parents, and the unconscious is not a stage but a fabric.

And desire? Because of following a Platonic logic, we've always needed to choose among production and acquisition in interpreting desire (Deleuze, Guattari, 1972, p. 25). If desire is related to acquisition (we desire *something* we don't *have*, and we might catch it) it becomes lack: there is something lacking, so we desire it. Our relation to the world is never complete, never corresponding, never full (due to our speaking being – Lacan would say), so we desire to fulfill the gap between us and the world.

Among this theoretical position – according to Deleuze and Guattari – psychoanalysis managed to see desire as production: «Freud is thus the first to disengage desire itself» (*ivi*, 300). But, it is still production of fantasies. Therefore the mechanism does not change: desire is still missing the real object, and then it produces a fantasized one (*ibidem*). Freud himself has discovered the productivity of unconscious then, but he has immediately hidden it behind Oedipus, believing that human beings could only sublimate drives, in order to survive in society. So psychoanalysis serves capitalism making people suitable, adequate to it.

There is quite an ambivalence in Deleuze and Guattaris' position on Freudian psychoanalysis. The same ambivalence that had emerged in Foucault's *Madness and Civilization*. There, Freud was contemporary belonging to the Hölderlin-Nerval-van Gogh-Nietzsche-Artaud series – those who made a dialogue with madness possible again – and to the Pinel-Esquirol-Janet-Bleuer one – those whom, while freeing the insane, started a new moral prisoning (Derrida, 1992). According to Derrida, Foucault's book shows well the division which characterized Freud's work. Actually, it is quite common to read a conflict between different parts of Freud's work. Usually, *Interpretation of Dreams*, *Jokes and Their Relation to the Unconscious* and *The Psychopathology of Everyday Life* are opposed to *Three Essays on The Theory of Sexuality* (cfr. Schuster, 2016, p. 47 sgg.).

Somehow, Deleuze and Guattari seem to follow the same foucauldian ambivalent interpretation of psychoanalysis, even if Freud is mostly condemned and blamed in *Anti-Oedipus*. The authors merely recognize their/our debt to him. They recognize

that he is somehow the 'place' from which the speak. They recognize that psychoanalysis – even in Freud's books – carries a revolutionary force: their «critique of psychoanalysis is an immanent one. *Anti-Oedipus* is no "Black Book"» (*ivi*, p. 161). According to Schuster, psychoanalysis is revolutionary because it affirmed the continuity between normality and pathology, making possible to understand human existence by studying mental illness (*ivi*, pp. 29-30). In this perspective, what connects philosophy and psychoanalysis is the question: «What can the study of psychopathology teach us about the human condition?» (*ivi*, p. 29).

In this sense, *Anti-Oedipus* finds itself in a Freudian position. Despite this, blaming his oedipical, theatrical, repressive, absurd theory of unconscious, Deleuze and Guattari mostly make Freud belonging to the second of foucauldian series, the Pinel-Esquirol-Janet-Bleuer one. Alongside the book they seem to try to «salvage [...] the Freudian notion of *Trieb* from its Oedipal domestication» (*ivi*, p. 161): to save Freud from Freud himself. Lacan occupies such a swinging position in *Anti-Oedipus* too. About him, the authors follow the same «logic of immanent critique» (*ivi*, p. 161).

2. Lacan's swinging position

Desire, in Freudian psychoanalysis – according to Deleuze and Guattari – is lack. The unconscious only produces fantasized objects, because we're always missing real ones. By contrast: «If desire produces, its product is real (*du réel*). [...] Desire does not lack anything. It does not lack its object. [...] Desire and its object are one and the same thing: the machine, as a machine of a machine. [...] The objective being of desire is the Real in and of itself» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 26). Absolutely no theatrical thing, no oedipical frame, no interpretations needed.

Here we come to our 'Lacan problem'. Let's start saying that, alongside the book, Deleuze and Guattari only mention a few of his writings, most of which had been published in the *Écrits*, four years before *Anti-Oedipus*. Moreover they quote directly only one seminar: *The Other Side of Psychoanalysis* (1969-70). Therefore the Lacan they refer to seems to belong just to the early sixties. However, especially Guattari had been following Lacan's lessons, and it is likely that both of them knew much more of his work than they directly refer to. Assuming this, throughout our argumentation, we will refer to other seminars they do not directly quote. Even more so we want to show a theoretical convergence that they probably wouldn't have had totally endorsed.

While condemning Freud and psychoanalysis as we reminded, *Anti-Oedipus* continues pointing Lacan as an exception: «We owe to Jacques Lacan» (*ivi*, 38); «psychoanalysis most profound innovator» (*ivi*, 268). Especially, he is mentioned for his «admirable theory of desire» (*ivi*, 27), that concerning *objet petit a*. As the authors

write: «It is this entire reverse side of the structure that Lacan discovers with the 'o'» he achieved (or tried to) «schizophrenizing the analytic field, instead of oedipalizing the psychotic field» (*ivi*, 309). So, in *Anti-Oedipus* Lacan is the one among psychoanalysts, who «saved psychoanalysis from the frenzied oedipalization» (*ivi*, 217).

So, considering the *objet petit a*, and moreover, changing the supremacy of Symbolic for that of the Real, Lacan has gone beyond the fantasized unconscious. But – the authors say – he oscillates between two different ideas of desire. The other one is that of the great Other, which brings us back to lack and signification. Due to the great Other, Lacan maintained the connection between desire, lack and law, which are two of the «three errors concerning desire» (*ivi*, 111). This swinging position is represented alongside the book. We shall summarize briefly what the great Other is and why – according to Deleuze and Guattari – it is to be condemned. We will move to *objet petit a* then, which leads to a convergence between *Anti-Oedipus* and Lacan.

Lacanian theorization of *objet petit a* actually made the three authors closer. But their proximity became even stronger after 1972, with the so-called Lacanian «pass to the Real» (Soler, 2009), which had just started at the time of *Anti-Oedipus* publication. Therefore, on one hand Deleuze and Guattari saw clearly a direction that could be interesting for them in Lacan's teaching and writing, just as soon as this direction begun to be developed. On the other hand, after 1972, Lacan continued moving towards them himself. This reading hypothesis might surprise or even disappoint someone. It is quite common to highlight differences and contrasts between Lacan and the *Anti-Oedipus*' authors[3]. Nevertheless we will try to demonstrate the reasons of this convergence hypothesis. Moreover we will try to show how this 'convergence on the Real' may be relevant for part of contemporary philosophy and psychoanalysis.

2.1 The great Other

Ever since the beginning of the '50s, Lacan developed his theory of unconscious structured like a language. Language is a system that pre-exist individuals. Even more, it forms them. Lacan calls Symbolic the linguistic system on which society is based, that system founded on laws, rules, traditions etc. Symbolic forms individuals because we enter it even before birth, and we 'become humans' only by learning to speak (Lacan, 1953-1954). Even more, language does not depend on us, neither if we

[3] E.g. Hallward assumes that even if in *Anti-Oedipus* there is quite a convergence between Lacan and Deleuze, after that they have been moving through a non absolute but essential divergence and incompatibility (2010, p. 34 sgg.). An opposite opinion is suggested by Chicchi (2014).

consider the entire of society. We – as speaking animals – cannot decide to get rid of it, and we do not control it. It is like language speaks alone, without and above us: *ça parle* – says Lacan. So, Symbolic is the most important among the three registers that form our conscious and unconscious life: the Imaginary, the Symbolic and the Real (Lacan, 1953-1954, Id. 1955). This is the so-called structuralist Lacanian period, about which Colette Soler say:

> Psychoanalysis certainly *knows* no other subject than this non-incarnated subject [the structuralist one], the subject that is only "the navel" in the pure combinatory of the mathematics of the signifier, a navel that even logic cannot manage to eliminate. But this subject is not the object of psychoanalysis. The subject that psychoanalysis receives and deals with is the one who suffers (Soler, 2009, p. 5, my emphasis).

It is the embodied one then. Of course Lacan didn't mean to hide bodies, without which we could neither speak. But Symbolic could actually seem to be a non-incarnated system. According to Soler then, Lacan, as a psychoanalyst, has never been truly structuralist (*ibidem*) – supposing that a true structuralism has ever existed.

Anyway, the great Other is this structure of language that manifests itself in our individual life. It is what we implicitly refer to while speaking. The great Other represents this whole of our social, cultural, external references, which creates ourselves as individuals. The great Other is also like a third, we always refer to in speaking. According to Lacan, we never coincide with ourselves. Ourselves, or a private and personal myself, actually does not exist.

So, desire, is always the desire of the Other. It always passes through this third. The Other «represents the necessary deviation between desire and what is desired» (Cimatti, 2011, p. 127[4]). Of course this idea of desire is based on lack. What is lacking is exactly the coincidence between desired and what is desired. Moreover – as we said before – since desire follows the recursive nature of language, analysis can never end, because language never ends. Obviously this couldn't satisfy Deleuze and Guattari. But Lacan neither. So he moved on theorizing the *objet petit a*, that led him after to the Real and to real unconscious. Assuming that there is always something escaping Symbolic, Lacan partially changed his theory of desire, introducing the *jouissance* and this *objet petit a*, throughout which it might be possible to go beyond the recursive, infinite mechanism of language. This is what Deleuze and Guattari find interesting in his teaching in 1972.

[4] For those book untranslated in English, it is always my translation.

2.2 From *objet petit a* to real unconscious

In recognizing Lacan as «psychoanalysis's most profound innovator» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 268), for Deleuze and Guattari the point is yet the oedipical frame. Oedipus is the structure the reverse side of which Lacan has discovered. Lacan's credit lies on his trial to «carry it [Oedipus] to the point of its autocritique» (*ibidem*). Him too identifies the "I", as well as the «daddy-mommy» frame (*ivi*, p. 23) as imaginary. And imaginary is what the schizo «has long since ceased to believe in» (*ibidem*). The Oedipus' point of self-criticism according to them – is «the point where the structure [...] reveals its reverse side as a positive principle of nonconsistency that dissolves it, where desire is shifted into the order of production [reality], related to its molecular elements, and where it lacks nothing» (*ivi*, p. 311). This point is indeed Lacanian *objet petit a*. Moreover, referring to a 'reverse side' of the structure the authors seem to be pointing to Lacan's 17th seminar: *The Other Side of Psychoanalysis* (1969-1970). What is this *objet petit a* then?

Objet petit a is the «discourse's reject-producing effect» (Lacan, 1969-1970, p. 44). It is what remains outside signification, what cannot be assimilated by language. The Symbolic constitutes subjectivities, and there is no metalanguage (Lacan, 1972-1973, p. 107), which means that we cannot escape Symbolic. We can never fulfill the gap between ourselves and things, between knowledge and experience. But there is still something that flees from this mechanism. Firstly Lacan calls it *objet petit a*, which is paradoxical, because the *objet petit a* is properly inexpressible. Since it is what escapes from language, it is properly not representable.

In his 1969-70 seminar, Lacan presents his discourses theory, distinguishing the discourse of the Master, of the University, of the Hysteric and the discourse of the Analyst. In each of them the *objet petit a* («the cause of desire», Lacan, 1969-1970, p. 106) occupies a different place. In the discourse of the Analyst (which is the opposite of the Master's one) the *objet petit a* takes the agent place. Since the *objet petit a* is what Lacan calls *surplus jouissance*, in the Analyst's discourse the *jouissance*[5] is no more forbidden (as it was in the master's discourse).

It is exactly that reformulation of the desire theory which could interest Deleuze and Guattari. Due to his theorization of *objet petit a*, it is no more possible trying to bring back Lacan's teaching to a «familial and personological axis – whereas [he] assigns the cause of desire to a non-human 'object', heterogeneous to the person,

[5] We are not translating the French word – following English editions of Lacanian books – because actually there isn't such a word in English. There is 'enjoyment', 'pleasure', 'delight', but none of them correspond to the French *jouissance* enough.

below the minimum conditions of identity, escaping the intersubjective coordinates as well as the world of meanings» (Deleuze, Guattari, 1972, p. 360).
Lacan's 17th seminar is quoted only once in *Anti-Oedipus*, there where the authors say he has probably tried to schizophrenize Oedipus instead of oedipalize the schizo:

> Wouldn't it be better [...] – they ask – to schizophrenize the domain of the unconscious as well as the sociohistorical domain, so as to shatter the iron collar of Oedipus and rediscover everywhere the force of desiring-production; to renew, on the level of the Real, the tie between the analytic machine, desire, and production? For the unconscious itself is no more structural than personal, it does not symbolize any more than it imagines or represents; it engineers, it is machinic. Neither imaginary nor symbolic, [the unconscious] is the *Real in itself*, the "*impossible real*" and its production (*ivi*, p. 53, my emphasis).

Unconscious is neither imaginary nor symbolic: they're either anticipating Lacanian real unconscious, or Lacan will follow them in his definition. It is the "impossible real" and its production: they're quoting Lacan's 17th seminar: «the real [...] is radically distinguished from the symbolic and the imaginary – the real is the impossible [...] [it is the] logical obstacle of what, in the symbolic, declares itself to be impossible» (Lacan, 1969-70, p. 123). Despite the psychoanalyst has never gave up with Symbolic and Imaginary, always including them in the structure of unconscious, at a certain point he started insisting on Real. Why is Real impossible? Because as speaking beings such as we are, we can never reach it. It is always filtered by language. The Real – which is beyond language – is blocked for us somehow.

Nevertheless it is Real that the analysis aim to reach: «the Real can emerge in speech and limit the infinite drift of both deciphering and meaning» (Soler, 2009, p. 17). The only possibility for psychoanalysis not to be infinite, not to lose itself in the recursivity of language and in the infinity of interpretation, is aiming to reach the Real. Which is properly impossible.
After quite a long time insisting on the Real, Lacan came to mention a real unconscious:

> Notons que la psychanalyse a, depuis qu'elle ex-siste, changé. Inventée par un solitaire, théoricien incontestable de l'inconscient (qui n'est ce qu'on croit, je dis: *l'inconscient, soit réel*, qu'à m'en croire) (Lacan, 2001, p. 571, my emphasis).

This is the perhaps the point of maximum convergence between Lacan and the *Anti-oedipus*'s authors. Critics have been stressing a lot the relevance of Lacanian real unconscious in particular and Lacan's pass to Real in general, both psychoanalysts

(e.g. Miller 2006-2007, Soler 2009) and philosophes (e.g. Butler, 1993; Žižek, 2005; Cimatti, 2015; Ronchi, 2015).

Soler concentrates on the very beginning of Lacanian *Preface to the English-language Edition of Seminar XI*: «Quand *l'esp d'un laps*, soit puisque je n'écris qu'en français: l'espace d'un lapsus, n'a plus aucune portée de sens (ou interprétation), alors seulement on est sûr qu'on est dans l'inconscient» (Lacan, 2001, p. 571, my emphasis). She highlights that we can reach real unconscious at the end of an analysis, having passed through the linguistic one:

> when the signifier – the One of a symptom – no longer carries *any meaning*, it is only then that we are sure that we are in the unconscious, the real unconscious, the enjoyed unconscious. [...] Lacan did not stop looking for a way to conceptualize what could stop the flow of analytic blah blah under transference, as well as the endlessness of deciphering which, in its recurrence, can always tolerate one more cipher (Soler, 2009, p. 38, my emphasis).

Miller too refers to the *l'esp d'un lasp* as the Lacanian way to indicate the moment when «le lapsus, formation de l'inconscient, n'a plus aucune portée de sens ou d'interprétation. C'est alors qu'on peut parler de la sortie d'inconscient transférentiel» (Miller, 2006-2007, 10 january 2007, p. 2).

The real unconscious is somehow beyond language then, because while speaking we can only say a thing sacrificing its reality: «As soon as a thing is nominated, it loses its content, transferring to [...] signs' space» (Esposito, 2014, p. 54). The real unconscious, the one that can go further and elsewhere the theatrical-oedipical unconscious, is thus a singular, embodied one (Soler, 2009).

3. Conclusion: from real unconscious to bodies

From a philosophical point of view, the real unconscious – generally, the Lacanian passage to the Real – encounters much interest too. We can understand why if we suppose that reaching the real unconscious (at the end of an analysis, according to Soler) means to reach our body, to incarnate symbolic (Cimatti, 2015, 128 sgg.). As Lacan says in his XX seminar: «the real [...] is the mystery of the speaking body, the mystery of the unconscious» (Lacan, 1972-1973, p. 131). The mystery of the unconscious is that part of human being which cannot be symbolized, or talked about. The part that resist, the reject – as Lacan called the *objet petit a*. If body is the place where to live that reject, real unconscious is that of a living body.

Part of contemporary philosophy – especially, but not only, the so called *Italian thought* – is strongly highlighting the role of the body[6]. We may say that it is the present point of view on human life. Both Deleuze and Lacan are important references for this debate. Throughout this paper we aimed to show how Lacan's influence on *Anti-Oedipus*, and vice versa, is one of the philosophical steps that led to this 'thinking the body'. This is perhaps the most interesting link between Deleuze and Guattari's desiring-machines, which produce the real, and Lacan's real unconscious. Beyond all discussion about the specific position occupied by Lacan in *Anti-Oedipus*, this is what came to present days from their encounter, since the point seems to be bodies today, bodies which may fulfill the gap between things and persons (Esposito, 2014). Trying to find Lacan's position in *Anti-Oedipus* then, brings us to body as one of the most pregnant questions for philosophy now.

Bibliography

AA. VV. (1992), *Penser la folie. Essais sur Michel Foucault*, Galilée, Paris.

Agamben, G. (2014), *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Venezia.

Butler, J. (1993), *Bodies that Matter*, *Routledge*, London, 2011.

Chicchi, F. (2014), *Capitalismo ed etica del reale. ipotesi di sinestesie teoriche tra Jacques Lacan e Gilles Deleuze*, in Vandoni, Redaolli, Pitasi, (eds.) (2014), pp. 198-215.

Cimatti, F. (2011), *La vita che verrà. Biopolitica per homo sapiens*, Ombre Corte, Verona.

Id. (2013), *«Laddove c'è un divieto, ci deve essere un desiderio». L'immanenza tra pensiero e azione*, in *Palinsesti*, n. 1, pp. 133-150.

Id. (2015), *Il Taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Quodlibet, Macerata.

De Bolle L. (2010) (ed.), *Deleuze and psychoanalysis*, Presses Universitaire de Louvain, Louvain.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1972), *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*, eng. tr., University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.

Derrida, J. (1992), *Être juste avec Freud. L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse*, in AA. VV. (1992).

Esposito, R. (2014), *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino.

Fadini, U. (2015), *Divenire corpo. Soggetti, ecologie, micropolitiche*, Ombre Corte, Verona.

Freud, S. (1899), *The Interpretation of Dreams*, eng. ed., Basic Books, NY, 2010.

[6] We quote as examples Esposito (2014), Agamben (2014), Cimatti (2015), Fadini (2015).

Hallward, P. (2010), *You can't have it both ways: Deleuze or Lacan* in De Bolle (2010), pp. 33-50.

Lacan J. (1953-1954), *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique. Book I*, eng. ed., Norton & Company, NY-London, 1991.

Id. (1955), *Seminar on the "Purloined Letter"*, in Id. (1966), pp. 6-48.

Id. (1957), *The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud*, in (1966) *Écrits*, *op. cit.*, pp. 412-441.

Id. (1964), *On Freud's "Trieb" and the Psychoanalyst's Desire*, in Id. (1966), pp. 722-725.

Id. (1966) *Écrits*, eng. ed., Norton & Company, NY, London 2006.

Id. (1969-70), *The Seminar of Jacques Lacan. The Other Side of Psychoanalysis. Book XVII*, eng. ed., Norton & Company, NY-London 2007.

Id. (1972-73), *The Seminar of Jacques Lacan. On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX*, eng. ed., Norton & Company, NY-London 1983.

Id. (2001), *Autres écrits*, Seuil, Paris.

Miller, J.-A. (2006-2007), Cours n° 7 de *L'orientation lacanienne*, on-line http://jonathanleroy.be/2016/02/orientation-lacanienne-jacques-alain-miller/.

Ronchi, R. (2015), *Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano.

Schuster, A. (2016), *The Trouble with Pleasure. Deleuze and Psychoanalysis*, The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Soler, C. (2009), *Lacan – The Unconscious Reinvented*, eng. tr., Karnac, London 2014.

Vandoni, F.; Redaolli, E.; Pitasi, P. (eds.) (2014), *Legge, desiderio, capitalismo. L'anti-Edipo tra Lacan e Deleuze*, Mondadori, Milano.

Žižek, S. (2005), *Interrogating the real*, eng. tr., Continuum, London-NY.

Abstract

***Anti-Oedipus* and Lacan. The question about the Real**

This paper focuses on Lacan's influence on the book *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia* by Deleuze and Guattari. Since desire is the main topic which relates Lacan to *Anti-Oedipus*, we may ask: how are desiring-machines related to Lacan's desire theory, particularly to the *objet petit a*? We answer referring to some of his seminars, particularly that of 1969-70.

We conclude that what philosophically matters about this topic is the authors' convergence on the theme of the real. Specifically Deleuze and Guattari's desiring-machines and Lacan's real unconscious converge into the contemporary philosophical research about body.

Keywords: *Anti-Oedipus*, Lacan, desire, real, bodies

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/043

Edipo e gli insetti.

Federico Leoni

Il negativo

Edipo ci accompagna da un secolo. Freud, poi Lacan, lo hanno messo al centro della loro riflessione, il che significa al centro di un'immensa cascata di discorsi che hanno trovato nella psicoanalisi un vertice dal quale interrogare non un ambito particolare, l'uomo o il soggetto o l'inconscio, ma di fatto tutto l'essere. Tanto ambiziosi sono stati, se non i desideri, gli effetti della galassia psicoanalisi. Prima, duemilacinquecento anni in cui nessuno si preoccupa troppo di Edipo. Nessuno lo ignora ma nessuno lo interroga con la stessa indiscreta insistenza. Forse il fatto stesso che Edipo sia così in vista, così al centro delle attenzioni di un sapere e di un'epoca, mostra che Edipo è un passato, se appunto il sapere sa sempre e soltanto ciò che è già accaduto. Non ciò che sta accadendo.

Che cosa fanno dire Freud o Lacan al mito di Edipo? Cose diverse ma sostanzialmente sovrapponibili. Che ogni bambino desidera la mamma, ma il papà impedisce che quel desiderio abbia corso. E così il desiderio del bambino si sposta, posandosi su un oggetto che avrà qualche somiglianza col primo vero oggetto, e rimuovendo quel primo oggetto che seguiterà a fare da inconscio al primo (Freud, 1899). Lacan su questo canovaccio freudiano innesta la sua operazione canonica, quella di tradurre il romanzo in una struttura, la psicologia in un sistema di funzioni, il senso in una macchina che gira alla cieca. Ogni soggetto godeva di una certa cosa originaria, ma quell'ostacolo strutturale che è il linguaggio, il logos-padre di cui diceva già Eraclito, gliela preclude e gliela dà a vedere spostata, metaforizzata in un oggetto ulteriore e astratto, incontrato attraverso il vetro della lingua e oltretutto rimbalzato all'interno dei percorsi di quella stessa lingua, insomma rimbalzato di significante in significante, di differenza negativa in differenza negativa (Lacan, 2002).

Che cosa ha detto l'epoca attraverso questo onnipresente emblema edipico? Che fuori da questo gioco del negativo c'è la follia, dentro questo gioco c'è la nevrosi ovvero il lavoro. O follia o lavoro, questa l'alternativa, non detta ma di fatto presupposta dall'opzione che mette Edipo al centro della scena. Edipo dice in fondo una cosa molto semplice, cioè che l'essere, e non solo l'essere umano, ma l'essere *tout court*, è lavoro. Che nulla è, ma tutto è al lavoro in funzione di qualcos'altro, e in generale di qualcosa che si può benissimo chiamare, come fa Lacan, Grande Altro. Che ogni cosa ha il suo essere in un segno, che è a suo volta segno di altri segni, negazione di altre negazioni, vuoto di altri vuoti. Ma questa, da Aristotele a Hegel,

per usare una formula famosa, la cui tenuta è verificata dalla stessa traiettoria lacaniana, è la struttura stessa del lavoro, il portato di una visione demiurgica dell'esistenza, la proiezione su uomini e cose di un essere al mondo per dare forma alla materia e per produrne artefatti. E in ultima analisi è la formula dell'essere tout court, esso stesso pensato a partire da questa demiurgia e risolto in un movimento di negazione che mette l'essere in movimento verso il senso e che benedice ciò che è solo traducendolo in un aver da essere. Aver da essere il senso, cioè l'altro. Nevrosi come struttura del soggetto, e insieme nevrosi come struttura dell'oggetto anzi dell'essere, nevrosi come struttura dell'ontologia. Edipo è l'uomo che impara a trattenersi e perciò produce, è l'uomo che si trattiene al di qua del godimento che vien fatto coincidere col caos della follia o con la follia ridotta a caos. È l'uomo che produce industrialmente, intanto che, come Heidegger diceva (Heidegger, 1976), l'essere stesso diviene una fabbrica e un fondo di materia prima, messo a disposizione delle fabbriche che coprono la superficie del pianeta.

L'automatismo

Ciò che Freud scopre a inizio Novecento sotto il nome di Edipo, questa garanzia del soggetto come abitante della struttura e come risorsa umana impiegata nel mondo del lavoro, Bergson sempre a inizio Novecento lo scopre e lo indica col nome di "esitazione" (Bergson, 1907). Bergson non parla del soggetto, e del resto neppure Freud lo fa, se non una trentina scarsa di volte in tutta la sua opera (Bompart-Porte, 2006). Bergson parla della coscienza, e pensa che la coscienza sia appunto lo spazio di un rinvio, di una sospensione momentanea, di un rallentamento. C'è coscienza quando c'è esitazione, spazio bianco tra premessa e conseguenza, lacuna tra stimolo e risposta. C'è coscienza quando un certo automatismo, che le forme di vita che chiamiamo inferiori incarnano a pieno titolo, si interrompe, differisce il suo compimento, si realizza in quel modo peculiare dell'umano che è il dilazionare la realizzazione. C'è coscienza solo quando c'è tempo, si potrebbe dire.

Che cosa fa il padre freudiano, nella ricostruzione freudiana dell'Edipo? Impedisce al bambino di soddisfare immediatamente il suo desiderio, cioè impedisce al bambino di realizzare subito il suo godimento. Lo stesso fa il significante lacaniano, nella ricostruzione lacaniana dell'Edipo. Il significante, "lo scettro fallico" come Lacan lo chiama con immagina barocca e hobbesiana, si interpone tra il soggetto e la Cosa fabbricando il soggetto come soggetto che è a distanza dalla Cosa, la Cosa come passato perduto nel momento stesso in cui si dà il soggetto, e l'oggetto come futuro sempre incipiente. Il significante è il dispositivo stesso dell'esitazione, e l'esitazione fabbricando il tempo fabbrica la coscienza e l'inconscio nella loro sutura circolare, che è la sutura di una messa in forma fabbrile dell'inumano nell'umano, e insieme

della Cosa inumana nell'oggetto di un desiderio umanizzato. L'oggetto del desiderio è sempre artigianale o industriale. La serie è prefigurata già in questa concezione del desiderio, che non a caso è contemporanea dell'età fordista.

Ciò che Freud scopre lo scopre anche Bergson, dunque. Ma con una differenza. Se Freud e Lacan chiamano in causa qualcosa che è sempre dell'ordine dello scettro e dell'interposizione per spiegare, affascinati, l'istituzione di un soggetto là dove sarebbe altrimenti la follia, Bergson vede perfettamente la coincidenza tra esitazione e coscienza, tra sospensione e umanizzazione, ma ama gli insetti ed è innamorato della loro incoscienza, della loro efficienza inumana, del loro automatismo. Gli insetti non esitano mai. Passano all'atto e non fanno altro che passare all'atto. A differenza del soggetto lacaniano, non conoscono l'azione attraverso l'interdetto, non sanno nulla della lezione paolina sul desiderio. Sono l'incarnazione di un automatismo che ha qualcosa di spaventoso e di meraviglioso, che tuttavia sarebbe avventato ridurre a un funzionamento semplicemente e magari suggestivamente psicotico. E a ben vedere è impreciso limitarsi a dire che l'insetto passa all'atto. L'insetto bergsoniano è già sempre in atto, non conosce passaggio, se appunto un passaggio all'atto presuppone uno stato di inazione che precipita poi nell'elemento altro, eterogeneo, dell'azione. L'insetto è in atto continuamente, l'insetto è in atto da sempre e per sempre. È pura *energheia* aristotelica, è il "dio vivente, eterno, ottimo", di cui parla la *Metafisica* (libro Lambda, 1072 b 29). a margine di una teoria tutta fabbrile dell'*ousia* come *synolon*, dell'essere come un esser messo in forma a partire dall'informe di una materia sempre in attesa di oltrepassamento. L'insetto bergsoniano è il dio aristotelico, ma sparpagliato ovunque nella biosfera, non separato e trascendente rispetto al suo ambiente (se mai il dio aristotelico lo fosse stato), ma immanente, intrinseco alle cose, fibrillarmente disseminato in ogni palmo di terra e cielo.

La monadologia

Bergson sembra intendere gli insetti con un'intelligenza animale più che umana. Tutta la sua filosofia ha qualcosa di inumano, una serenità quasi spaventosa, che solo la natura sembra conoscere e che gli uomini preferiscono in genere condannare in anticipo. E l'insetto è l'esempio massimo sul quale Bergson costruisce la sua teoria di quella che si potrebbe chiamare una mente automatica, postindustriale, in luogo di quella mente esitante, edipica, fabbrile, industriale, che chiama appunto coscienza.

L'assenza di esitazione è la chiave dell'interpretazione bergsoniana degli insetti. Ogni azione, scrive Bergson (Bergson, 1907, p.118), viene svolta dagli insetti al momento giusto, con la massima naturalezza, con perfezione ammirevole. Non c'è scarto tra rappresentazione e azione, non c'è scarto tra azione possibile e azione

realizzata. Tutto ciò che va fatto viene fatto. Lo stimolo, l'occasione, l'oggetto, l'alterità, non sono mai a distanza rispetto all'insetto. E l'insetto non agisce mai attraversando quella distanza, e in qualche modo decidendo di agire, disponendosi a rispondere allo stimolo, iniziando ad andare verso l'oggetto che lo attrae e ad allontanarsi dall'oggetto che lo minaccia. Quest'assenza di esitazione è un'assenza di distanza, dunque un'assenza di soggetti e un'assenza di oggetti. Lo stimolo è la risposta, l'oggetto è il soggetto, l'altro è lo stesso. Non c'è il tempo, non c'è lo spazio, c'è qualcosa come una bolla ogni volta onnicomprensiva, una monade ogni volta integrale, un Uno-tutto.

Un esempio bergsoniano è particolarmente illuminante. La vespa sa sempre dove pungere il bruco, scrive Bergson (*ivi*, p.143 ss). Sa sempre dove pungerlo per ucciderlo e divorarlo. Mistero di questo sapere, che in un mondo senza distanza non prevede quella che sembrerebbe la condizione minima di ogni sapere, la differenza tra soggetto e oggetto, la distinzione tra chi conosce e ciò che è conosciuto. Che sapere è, allora, quello della vespa che sa sempre dove pungere il bruco? Il testo di Bergson moltiplica le definizioni, le proposte, i paradossi. È un sapere implicito, un sapere agito e non saputo, un sapere inconscio e non conscio, dice ad esempio Bergson. Il suo testo moltiplica le definizioni e i paradossi proprio perché deve dire nel linguaggio e nella distanza del linguaggio ciò che avviene fuori dal linguaggio e fuori dal regime della sua distanza. Un sapere implicito, agito e non saputo, inconscio e non cosciente, dice quindi Bergson. Ma un sapere senza distanza è il sapere integrale, senza scarto, senza errore, di un soggetto che non deve conoscere il suo oggetto, che non deve raggiungerlo, che non deve coglierlo da fuori. Un sapere senza distanza è il sapere di un soggetto che è il suo oggetto, molto semplicemente. È un sapere che sa il suo soggetto "dall'interno", dice anche Bergson, non "dall'esterno". Questo il suo punto d'arrivo. Questo ciò che lo affascina negli insetti, il loro sublime automatismo mentale. E questo il punto in cui i nostri campanelli d'allarme iniziano a suonare a tutta forza. Rischio psicotico del discorso bergsoniano. Una simile teoria dell'esperienza comporta l'implosione del soggetto nella cosa. Là dove lo scettro fallico non si interpone, a garanzia della soggettività del soggetto e dell'alterità del suo altro oggettivo o magari soggettivo, ecco che iniziamo a paventare la coincidenza mortifera del soggetto col mondo, ecco che iniziamo a vedere l'universo invadere lo spazio ormai informe di un soggetto che non è più tale.

Eppure Bergson, se ci fa intendere che la vespa è il bruco, e per questo sa sempre dove pungerlo, non nega che sia la vespa a pungere il bruco, e non il bruco a pungere la vespa. Bergson non pensa affatto che essere vespa o bruco sia indifferente. Un'altra differenza è possibile, un'idea di differenza a-edipica eppure ordinatrice, a-linguistica eppure non-psicotica. Si potrebbe dire che quest'altra differenza non funziona secondo la logica che dice "la vespa non è il bruco", ma secondo un'altra logica che dice "la vespa è il bruco non essendolo", "la vespa è il non-altro del bruco". Che

logica è questa logica della differenza non negativa, della coincidenza non immobile, della continuità non indifferenziata, del continuum come differenziazione immanente? È la logica che tutto il discorso bergsoniano presuppone e mette all'opera, ma non enuncia come tale e non teorizza apertamente. È la logica della monadologia, la logica leibniziana. E la logica della monadologia dice (Leibniz, 1720): il punto di vista sulla città non è la città, ma tutta la città è presa in quel punto di vista; quel punto di vista non è altrove rispetto alla città, ma è la città stessa che si fa punto di vista; è tutta la città, ripiegata o ricapitolata in un suo punto o attraverso un suo punto; è quel punto di vista, che si ridispiega continuamente in tutta la città, cioè in tutti gli altri punti di vista che lo implicano e lo ripiegano a loro volta. La logica della monadologia dice: la vespa è la monade di cui il bruco è la città. La vespa è il bruco, ed è tutto il suo ambiente, che non è fuori di lei ma dentro di lei, la vespa essendo il punto in cui tutto quell'ambiente si inflette e si fa vespa, intanto che in infiniti altri punti vicini e lontani, più chiari o oscuri rispetto a quel primo punto, la vespa viene inflessa in infiniti altri modi, facendosi bruco per il bruco e chissà quali e quante altre cose per chissà quali e quanti altri punti di vista. Infinite cose per infiniti punti di vista, a dire il vero, se Leibniz è, come è, il pensatore del continuum e dell'infinito. L'uno è sempre "un"'infinità di uni, tutti presi in un uno e tutti agenti come un uno, un uno sempre unico ma infinite volte unico.

L'alveare

Leibniz si pensa come l'anello di una lunga tradizione platonica che risale fino a Plotino e Platone. È noto il plotinismo di Bergson, ed è noto il lebnizianesimo di tutta la metafisica bergsoniana. Si potrebbe dire che esiste un plotinismo anche di Lacan, com'è stato mostrato anche se senza grande seguito (Tribolet, 2008). Esiste un plotinismo di Lacan, quello degli ultimi anni, gli anni dell'uno, del celebre ritornello "c'è dell'Uno", "Yad'lun" (Lacan, 2011, lezione del 19 aprile 1972), un ritornello che sarebbe forzato ridurre alla denuncia di una quota psicotica o *lato sensu* autistica che in ciascuno sussisterebbe, prima o anche dopo un'analisi. Quell'uno non diventa mai psicotico, a ben leggere Lacan, non diventa mai un uno dell'implosione o dell'indifferenziazione, è sempre l'uno di una topologia, l'uno come continuum di un piano topologico, che fa pieghe, che produce strisce che si attorcigliano su se stesse, che si differenziano senza conoscere tagli o vuoti, di anelli che si inanellano l'uno nell'altro senza confondersi eppure senza mai cadere via l'uno dall'altro.[1] Non è questo il luogo in cui approfondire questo gioco di rinvii testuali. Basti dire che la questione della monade o la questione dell'uno è la questione stessa di una differenza

[1] Mi permetto di richiamare il mio Leoni (2016).

non negativa, di una differenza che è continuità, di una continuità che è differenziazione. Psicoanaliticamente, di un al di là dell'Edipo che non è semplicemente psicotico. Sociologicamente, di un al di là del lavoro che non è necessariamente la fine del legame sociale.

Come rispondiamo alle mail? Come rispondiamo alla pioggia costante di stimoli che arrivano sullo smartphone, alla convocazione di una riunione, alla richiesta di un dato di mercato? Non con una decisione ma con l'ennesimo piccolo aggiustamento, con l'ennesima impercettibile regolazione del già dato o del già in atto. Bergson direbbe: rispondiamo automaticamente. Lavoriamo non per costruire un'opera dando forma a una materia, ma per essere tutt'uno con un'operazione. Lavoriamo non come soggetti che producono oggetti artigianali o industriali, ma come parti di un organismo che si fa attraverso di noi. Lavoriamo non come coscienze che esitano sulle diverse strade che hanno davanti per giungere alla meta, ma come insetti che creano senza sosta, coi loro gesti, un alveare che li ricrea senza sosta, come suoi organi. Il lavoro come produzione di opere e fabbricazione di oggetti presuppone la distanza edipica del soggetto dal mondo che plasma. Il lavoro come interazione di soggetti con soggetti presuppone anch'esso la distanza edipica di un soggetto che riconosce un altro soggetto. Ma il lavoro artigianale o industriale come messa in forma di una cosa inerte in un oggetto a venire, inciso dalla significazione, questo è finito. Il lavoro come luogo di riconoscimento di un soggetto, da parte di un altro soggetto che lo estrae dal magma materno per farne un soggetto desiderante altri riconoscimenti, anche questo è finito. La nostra è una società postedipica perché lavora differentemente, e questo diverso modo di lavorare, questo interagire incessantemente e automaticamente definisce una "società automatica", com'è stata definita (Stiegler, 2015), ma forse non per questo psicotica.

La società automatica viene dopo il lavoro come lavoro hegeliano, edipico, negativo, e dopo il linguaggio come operazione anch'essa hegeliana, edipica, negativa. Le due cose nascono insieme, e anche muoiono insieme. Un certo lavoro e un certo linguaggio sono tutt'uno, e sono tutt'uno nel loro essere dispositivi di una distanza che è negazione e oltrepassamento, demiurgia artigianale-industriale e riconoscimento soggettivo-desiderante. Un certo lavoro artigianale-industriale inizia insieme a un certo linguaggio strutturato intorno alla coppia soggetto-oggetto e alla grammatica soggiacente a quella coppia. Quel linguaggio pone un soggetto, lo nega e lo oltrepassa in un verbo e in un complemento, lo definisce mettendolo in altro e facendolo diventare un semplice segno di sé, un significante affidato al rimbalzo degli altri significanti, una negazione di negazioni di negazioni. Pensare è plasmare, plasmare è pensare, in questa solidarietà della mano e della parola. Ma quel linguaggio e quel lavoro muoiono insieme, muoiono quando un altro linguaggio e un altro lavoro prendono a disegnare il mondo, ad esempio quando trionfa la matematica che Leibniz metteva al centro delle sue ricerche, una matematica che non

conosce soggetti e oggetti, materie e forme, sostrati e negazioni, ma variazioni, flussi, passaggi al limite, torsioni. Quella matematica è la lingua dell'automatismo, è ciò che disegna nel mondo soggetti automatici e oggetti automatici, cioè interazioni incentrate sul continuum e non sulla distanza, sulla variazione e non sulla dialettica. Il calcolo infinitesimale è il segreto di questo alveare dell'automatismo, dell'autoregolazione, dell'autogestione, non fosse che da ogni parte questi emblemi o questi dispositivi dell'uno vengono osteggiati, ora con le migliori ora con le peggiori intenzioni, e riconvertiti in altro, giocati contro se stessi, riportati indietro nel tempo e nella logica. Lo è, tanto quanto la grammatica soggetto-predicato e la dialettica della domanda-risposta erano il segreto delle società della sovranità e delle teologie politiche della decisione, cioè di quelle piramidi di uomini incentrate sul potere di dare la morte e per quella via di far essere la vita, la vita come ciò che è appunto eminentemente, emblematicamente uccidibile.

Certo questa società automatica, questa società post-edipica è una società psicotica, se la si guarda dal lato di Edipo, domandandole di essere altro da quell'automatismo che ormai la attraversa da parte a parte. Se la si guarda secondo se stessa, anziché secondo qualcosa d'altro che non è più, e che non tornerà mai a essere, è in effetti e semplicemente l'invenzione incessante di altri lavori e altri linguaggi, cioè di altre distanze e altre forme d'organizzazione, altri regimi di piegatura e di significazione, altri modi di soggettivazione e oggettivazione o altri modi di creazione che quelli della soggettivazione e dell'oggettivazione. Un giorno questa follia sembrerà ordinaria nevrosi, e verrà difesa a spada tratta da chi riterrà quegli insetti icone di un passato umanissimo e venerabile.

Bibliografia

Bergson H., (1907), *L'evoluzione creatrice*, Cortina, Milano 2002.

Bompart-Porte M., (2006) *Le sujet*, éd. L'Esprit du temps, Paris.

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

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

Heidegger M., (1976), *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Torino.

Lacan J., (2011), *Le séminaire. Livre XIX. ...ou pire*, Seuil, Paris.

Lacan J. (1956), *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id. (1966).

Id. (1966), *Scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 2002.

Leibniz G. W., (1720), *Monadologia*, Bompiani, Milano 2001.

Leoni F., (2016), *Jacques Lacan, l'economia dell'assoluto*, Orthotes, Napoli.

Stiegler B., (2015), *La societé automatique: 1 L'Avenir du travail*, Fayard, Paris.
Tribolet S., (2008), *Lacan et Plotin. La question du sujet*, Beauchesne, Paris.

Abstract
Oedipus and the insects

Oedipus is the great myth of psychoanalysis. The resolution of its "complex", psychoanalysits generally think, coincides with the possibility, for a subject, of taking part to social life, i.e., to the vast reign of neurosis. From this point of view, the structure of this resolution is the structure of interruption. The possibility of interrupting the traject of instinct coincides with the possibility of converting instinct in drive, jouissance in the human form of desire. But what about this idea of the human, when human societies are no longer structured around interruption, around distance, around deferral, but around immediacy, around touch, around a ceasless, infinitesimal regulation of actions and reactions? What about the unconscious when human society begins to be structured as a bee hive or an ants nest, what about the unconscious when its way of production is no longer interruption but continuity, inherence, implication?

Keywords: Oedipus, psychoanalysis, insects, social life

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/044

La Alice di Deleuze: estetica dei simulacri e logica dei paradossi.

Fabio Domenico Palumbo

1. I paradossi di Alice

Logica del senso (Deleuze, 1969), ultimo dei capolavori deleuziani degli anni Sessanta, sembra trarre le conseguenze della sua logica paradossale e straniante, vagando come Alice nel bosco di Tulgey Wood, o come il protagonista tipico dei grandi romanzi russi dell'Ottocento, che, uscito di casa per fare qualcosa, dimentica puntualmente di cosa si tratti. La prima serie di paradossi di *Logica del senso* mette subito in tavola la portata principale del tè pomeridiano di Alice: il divenire puro. Per servirlo, Deleuze ha bisogno di un piatto piano, 'superficiale', uno specchio sulla cui superficie levigata possa scivolare il senso. Ecco dunque venire a galla un nesso fondamentale tra la dimensione del divenire e quella della struttura, tra l'evento e il linguaggio[1]. Per Deleuze, il senso-evento rende conto del rapporto tra parole e cose, senza tuttavia confondersi né con le prime né con le seconde.

In altri termini, il linguaggio ci rende capaci di accedere al registro degli eventi, infatti: «Il linguaggio è ciò che si dice delle cose» (Deleuze, 1969, p. 27). Se «in Carroll tutto ciò che accade, accade nel linguaggio» (*ibidem*), l'alternativa per il soggetto sarà dunque tra parole o cose, tra «mangiare o parlare» (ivi, p. 29). La dualità dei corpi e delle proposizioni obbliga a parlare di cibo o a mangiare le parole: da un lato, la *gaffe*, dall'altro, la balbuzie; da una parte, l'avidità orale, dall'altra, l'anoressia. Il senso, per Deleuze, affiora al limite di questa duplice *impasse*.

L'evento nel suo rapporto con il linguaggio è dunque questa 'cosa di cui si dice', o, meglio, ciò che si dice di una cosa. Cosa accade allora ad Alice quando mangia qualcosa, e che cosa ne dice?

> "Be', io lo mangio", disse Alice, "così se mi fa crescere, arrivo a prendere la chiave; e se mi fa diminuire, potrò strisciare sotto la porta. In un modo o nell'altro riuscirò a entrare nel giardino, perciò non m'importa di quello che potrà accadere!"
> Ne mangiò un pezzetto e si disse con ansia: "Su o giù? Su o giù?" tenendosi una mano sulla testa per sentire se cresceva o diminuiva; e restò sorpresissima trovando che rimaneva delle stesse dimensioni (Carroll, 1865, p. 12).

[1] Sulle accezioni di evento in Deleuze si vedano Bartlett, Clemens e Roffe, 2014.

Dobbiamo domandare al linguaggio cosa sia capitato ad Alice. Bisogna andare in cerca del senso di un evento — a caccia dello Snark. A costo di finire spinti in circostanze fuori dalla logica ordinaria, di andare 'fuori strada', «*out-of-the-way*», o di fare a pugni col buonsenso e col senso comune. Ora, i verbi che descrivono cosa sta accadendo alla bambina sono «crescere» e «diminuire» — nel testo di Carroll, rispettivamente, «*grow larger*» e «*grow smaller*», letteralmente 'crescere più grande' e 'crescere più piccola'. In effetti nella traduzione perdiamo il senso di quanto sta accadendo, poiché non cogliamo immediatamente il paradosso di qualcosa che avviene nei due sensi allo stesso tempo. Nell'orizzonte di un presente congelato, nella dimensione statica dell'essere, si può essere solo più grandi o più piccoli: Alice è più grande dell'istante precedente e più piccola di quello successivo. Ma l'atto di crescere non ricade sotto il dominio della stasi, è piuttosto un qualcosa in divenire.

Le cose-in-divenire si sottraggono alla misura ad ogni istante, poiché schivano il presente. Dunque, l'evento deleuziano ha a che fare con un genere di cose peculiari, che sfuggono senza requie alla presa del cronometro, saltando gli ostacoli immobili di un tempo statico. Alice acquisisce uno statuto ontologico *evenemenziale*: diventa più grande di quanto non fosse, ma è più piccola di quanto non stia diventando. In definitiva, alla domanda *In quale direzione?* la bambina non può rispondere, e a nulla le vale tenersi una mano sulla testa per capire se stia crescendo o rimpicciolendo:

> Quando dico "Alice cresce", voglio dire che diventa più grande di quanto non fosse. Ma voglio anche dire che diventa più piccola di quanto non sia ora. Senza dubbio, non è nello stesso tempo che Alice sia più grande e più piccola. Ma è nello stesso tempo che lo diventa (Deleuze, 1969, p. 9).

Alice non può dire cosa è diventata, perché diventa sempre diversa da sé stessa. Ad ogni istante può solo affermare di essere la stessa Alice di quel preciso momento. Non può dire *sono cresciuta*, difatti «restò sorpresissima trovando che rimaneva delle stesse dimensioni» (Carroll, 1865, p. 12); piuttosto deve dire *sto crescendo*, perché diventa più e meno grande allo stesso tempo.

Ora, se si cresce e si rimpicciolisce al contempo, vuol dire che si sta diventando qualcosa... e il suo contrario. Questa evenienza incommensurabile è senza dubbio un terreno fertile per la fioritura dei paradossi, di cui abbondano il Paese delle Meraviglie e il mondo al di là dello Specchio. A proposito dell'altezza di Alice, dicevamo che essa va in tutt'e due le direzioni, dunque va «in su» e «in giù»:

> È proprio dell'essenza del divenire l'andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire, e viceversa. Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile;

> ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo (Deleuze, 1969, p. 9).

È già il momento per Deleuze di evocare il 'convitato di pietra' al tè dei matti: si tratta del fantasma di Platone, che si aggira costantemente tra le pagine della *Logica*, dalla prima serie *Sul puro divenire*, dove viene presentata la distinzione tra le quantità misurabili e il senza-misura, alla 'rivisitazione psicoanalitica' dell'ontologia platonica, con l'accostamento tra dimensione iperurania ed istanza superegoica, fino all'appendice su *Simulacro e filosofia antica*. È in particolare al concetto di simulacro che rivolgeremo adesso la nostra attenzione.

2. Rovesciare Platone

In *Logica del senso* è espresso a chiare lettere l'intento deleuziano di rovesciare il platonismo, destituendo l'*èidos* o essenza eidetica a vantaggio dei *phántasmata* o simulacri (Deleuze, 1966, pp. 426-438)[2]. Il 'posto a tavola' di Platone è ribaltato, capovolto, sovvertito dalla natura indocile, ribelle, perversa dei simulacri. In questa sede sarà posta particolare enfasi proprio sul carattere 'perverso' del simulacro.

Michel Foucault mette in evidenza come il rovesciamento del platonismo assuma in Deleuze i tratti della sovversione (e della perversione), dello scivolamento laterale rispetto alla logica dell'Identico e del Modello, del traghettamento verso la regione impalpabile e spettrale dei fantasmi simulacrali. Attraverso un 'saltello' laterale prende vita con Deleuze un «para-platonismo scoronato», indotto a «maggiore pietà per il reale, per il mondo e per il tempo. Pervertire il platonismo [...] significa decentrarsi rispetto ad esso per mettere in moto (come in ogni perversione) delle superfici laterali» (Foucault, 1970, p. 56). La modalità con cui avviene questo rovesciamento prende le mosse in Deleuze dalla lezione nietzschiana, ma il 'crepuscolo degli idoli' (*èidola*) e la trasformazione del 'mondo vero in favola' non vanno confusi con la semplice detronizzazione delle essenze e delle apparenze, già messa in atto da Hegel e Kant (Deleuze, 1969, p. 223). Si tratta piuttosto di seguire Platone fin nelle pieghe del suo pensiero, per giungere alla conclusione che è lo stesso filosofo ateniese ad indicare «la direzione del rovesciamento del platonismo» (*ivi*, p. 225). Platone richiama alla necessità di sceverare le 'buone immagini' dalle 'false immagini', ponendo il problema dell'identificazione del pretendente che a ragion veduta accampi i propri 'diritti regali', smascherando il *pretender* ('colui che finge'), il simulatore, la copia spuria, o, ancor peggio, il dissimulatore, la copia della copia. La filosofia platonica è una sorta di «ricerca dell'oro», una «selezione dei rivali», una

[2] Per una panoramica del rapporto tra Deleuze e Platone alla luce dell'ontologia dei simulacri, si rimanda all'eccellente sintesi proposta in Smith, 2012.

messa alla prova degli 'spasimanti'; si tratta di un procedimento per ἀμφισβήτησις (*amphisbḗtēsis*), ossia dell'atto di reclamare un'eredità, che obbliga l'Idea — ed è questo «il solo problema della filosofia di Platone» — a «selezionare i pretendenti» e «distinguere *la cosa e i suoi simulacri*», stabilendo ciò che *fa la differenza*, operando nell'immediato ed esponendosi alle incertezze del 'giudizio di Dio', una vera ordalia in cui «i falsi pretendenti devono morire» (Deleuze, 1968, pp. 82-85).

Per il problema platonico della divisione o selezione tra contendenti, Deleuze pensa in particolare al caso del 'buon pastore di uomini' e del 'buon delirio amoroso' (cfr. *Politico* 303d-e e *Fedro* 265a-b). L'impresa platonica di 'separare il grano dal loglio' è assimilabile alla ricerca paterna del 'buon partito' per la propria figlia, o a quella principesca della ragazza cui calzi a pennello la scarpina di cristallo smarrita fuggendo dal ballo... ma che fare se è Cenerentola la candidata perfetta? È il problema dell'affinità elettiva del simulacro con l'Idea, del pretendente spurio (il 'bastardo') che si rivela legittimo erede del regnante iperuranio: con l'avvento del regno dei simulacri, i sentimenti di contrabbando (copie delle copie) non solo valgono più di quelli di seconda mano (copie dell'Idea), ma sono gli unici disponibili sulla piazza. Il simulacro attesta nei confronti dell'Idea non una semplice differenza di grado, ma una differenza di natura: la parvenza non è la versione degradata dell'essenza, ma qualcosa di completamente diverso, talmente difforme da mettere radicalmente in discussione la stessa necessità e opportunità di presupporre un fondamento.

Ed è lo stesso problema del *Sofista* (236b e 264c), dialogo in cui Platone, utilizzando il metodo del vaglio in maniera paradossale, finisce intrappolato: come volevasi dimostrare, perché a giocare con un perverso al gioco della perversione ci si rimette sempre qualcosa. Nell'occorrenza, Platone perde la bussola e si accorge dell'impossibilità di distinguere la copia autentica da quella contraffatta, di riconoscere il genero ideale mettendo a nudo il furfante. Il misconoscimento è la situazione in cui non si può più dire chi sia chi:

> Ma in questo senso può darsi che la fine del *Sofista* contenga l'avventura più straordinaria del platonismo; a forza di cercare sul versante del simulacro e affacciarsi sul suo abisso, Platone, nel lampo di un istante, scopre che non è soltanto una falsa copia, ma che mette in questione le nozioni stesse di copia... e di modello. La definizione finale del sofista ci porta al punto in cui non possiamo più distinguerlo dallo stesso Socrate (Deleuze, 1969, p. 225).

Il *Sofista* risulta in un certo modo profetico rispetto allo statuto della copia nell'era della circolazione digitale delle immagini e dei contenuti multimediali; una copia originale di una traccia musicale *master* è indistinguibile dalla copia contraffatta, ma non solo: è lo stesso concetto di traccia originale o primigenia che perde di significato. Il simulacro è perverso in quanto si 'spaccia' per autentico, e la sua impostura spoglia

di significato la verità, poiché nel registro della perversità conta solo essere credibili, riuscire a farsi passare per veritieri e insinuarsi dappertutto:

> Le *copie* posseggono in secondo grado, sono pretendenti ben fondati, garantiti dalla somiglianza [*ressemblance*]; i *simulacri* sono come i falsi pretendenti, costruiti su una dissimilitudine, implicante la perversione. [...] Platone divide in due il campo delle immagini-idoli: da una parte le *copie-icone*, dall'altra i *simulacri-fantasmi* (*ivi*, p. 226).

Le immagini (*eidōla*) si presentano dunque in due forme: copie (*eikōnes*) e simulacri (*phántasmata*), ossia versioni rispettivamente di seconda e terza mano degli originali. I simulacri sono perciò *eidōla eidōlon*, 'apparenze di apparenze' (*Sofista* 236c). Non ci si può perciò stupire se Platone «affronta la sofistica come proprio nemico, ma anche come proprio limite e doppio: poiché pretende tutto o qualsiasi cosa, il sofista rischia seriamente di scompigliare la selezione, di pervertire il giudizio» (Deleuze, 1993, p. 177). Nell'Odissea filosofica del platonismo i simulacri sofistici sono come i Proci scacciati da Ulisse, al cui ritorno risuona per le stanze del palazzo di Itaca l'*extra omnes* rivolto a tutti i falsi pretendenti (Foucault, 1970, p. 55). Il simulacro agisce come il maligno, insinuandosi in maniera flessuosa tra le pieghe del discernimento, e dando luogo alla disorganizzazione del pensiero, che è l'obiettivo designato della manovra perversa, essenzialmente volta a confondere il giudizio dell'altro.

La sostituzione del principio diabolico a quello divino è attuata attraverso la mistificazione, la messinscena imbastita dalla «grande potenza del falso» (Deleuze, 1962, p. 143). Se i pretendenti sono degni rappresentanti dell'Idea, il simulacro è l'"impresentabile', ciò che appare sommamente mostruoso e crudele (Deleuze, 1968, p. 92). Esso è di natura talmente differente rispetto all'ordine ideale, da mettere quest'ultimo in discussione: i simulacri non sono a immagine e somiglianza di Dio, perché si tratta di «un'immagine senza somiglianza» (Deleuze, 1969, 226), di una mera parvenza — nient'altro che un inganno. I simulacri sono dunque dei *caduti*, simili all'uomo macchiato dal peccato dopo avere assaporato il frutto proibito nei giardini dell'Eden: un uomo che può dirsi solamente 'a sua immagine', ma non più somigliante al divino — ridotto ad essere l'ombra di sé stesso (un fantasma!).

L'affinità tra doppio e copia (della copia) o fantasma è espressa brillantemente in forma letteraria da Charlotte Brontë nel suo *Shirley*. Due processioni, una di fedeli anglicani e l'altra di scismatici, si incrociano su una stretta stradina di campagna, al che la bella ereditiera Shirley Keeldar non può fare a meno di notare la paradossalità della situazione: «"È il nostro doppio?", chiese Shirley. "O è la nostra copia fantasma? Qui c'è una carta rivoltata!"» (Brontë, 1849, p. 312). Non a caso si fa qui riferimento a una carta, creatura di superficie per eccellenza.

3. Simulacri e perversione

L'immagine perversa è dunque elemento demoniaco o luciferino, essendo dotata di una somiglianza meramente esteriore con il divino; essa è costruita «su una disparità, su una differenza, interiorizza una dissimilitudine» (Deleuze, 1969, p. 227). Si capisce bene come il simulacro sia nient'altro che il doppio, il *Doppelgänger*, l'ingannatore che esternalizza la somiglianza, facendo credere anche a ciò che non è vero, mentre interiorizza la differenza, imponendo la perversità del doppio legame, dell'ambiguità e della contraddizione. Come noto, nell'ottica di Gregory Bateson e della scuola di Palo Alto, la pratica del doppio legame o delle ingiunzioni paradossali, del tipo "Devi disobbedirmi", può avere effetti schizofrenizzanti (Bateson, 1972). In Deleuze e Guattari, l'incidenza del *double bind* sulla schizofrenia è contestata, dal momento che il doppio legame è visto piuttosto come utilizzo negativo (del tipo "o... oppure") della sintesi disgiuntiva, funzionale al carattere repressivo dell'Edipo (o ti identifichi con il padre, o continui a desiderare incestuosamente la madre); l'esperienza 'schizo', dal canto suo, prevede invece l'utilizzo inclusivo della sintesi disgiuntiva (Ronchi, 2015), il "sia... sia" (Deleuze e Guattari 1972, in part. pp. 87-88). Nell'Edipo o ci si identifica col padre e si entra nell'ordine simbolico, o si desidera la madre e si rifiuta la castrazione. Alla logica "o questo oppure quello", l'uso affermativo della sintesi disgiuntiva sostituisce il "né questo né quello, ma sia questo sia quello... sia quest'altro ancora": «"Sia... sia", invece di "oppure". [...] Schreber è uomo e donna, genitore e bambino, morto e vivo» (ivi, pp. 83-84). Alice è (diventa) bambina e bambino e donna e uomo e gatto e nuvola...[3]

Va però fatto presente come Bateson consideri il potere creativo del *double bind*, che si avvicina a una versione inclusiva e illimitativa del paradosso, del genere "sia... sia", e riconosca il carattere aperto della sintesi disgiuntiva, all'interno della cornice del gioco e della fantasia[4]:

> Il paradosso è doppiamente presente nei segnali che vengono scambiati nel contesto di gioco, fantasia, minaccia, ecc. Non solo il mordicchiare giocoso non denota ciò che denoterebbe il morso, per cui esso sta; ma, per di più, il morso stesso è finto. Non solo gli animali che giocano non vogliono affatto dire ciò che dicono; ma, inoltre, essi comunicano di solito su qualcosa che non esiste. A livello umano ciò conduce a un'ampia varietà di complicazioni e di inversioni nei campi del gioco, della fantasia e dell'arte (Bateson, 1972, p. 224).

[3] Cfr. Colebrook, 2010.

[4] In tal senso, J. A. Bell evidenzia la possibilità di un ruolo creativo per il doppio legame concettualizzato da Bateson, con cui fa il paio l'uso affermativo della sintesi disgiuntiva in *Logica del senso*. Cfr. Bell, 1995.

D'altro canto, in *Logica del senso*, l'uso creativo del doppio senso paradossale e il carattere affermativo della sintesi disgiuntiva (il diventare più grande e più piccolo allo stesso tempo), implica un utilizzo 'perverso', dunque né schizofrenico né repressivo, del doppio legame. La perversità o perversione morale, in quanto dimensione più ampia della perversione sessuale, esprime a mio avviso tutta la forza del paradosso nel campo intersoggettivo. La disparità e la dissimilitudine interiorizzate corrispondono al processo psichico della scissione: le due parti scisse vengono poi giocate all'interno della relazione perversa.

Nel momento in cui ogni copia (della copia) è originale, l'Idea non si può più distinguere dal simulacro, l'elemento divino da quello diabolico, il sincero dall'ingannatore. Se l'Idea (il Medesimo) diventa differenziale e risulta attraversata dalla contraddizione, l'identità delle cose perde di stabilità e diventa fluida, soggetta al divenire-illimitato. Ciò perché «"soltanto le differenze si somigliano" [...] la similitudine e anche l'identità [vanno pensati] come prodotto di una disparità di fondo» (Deleuze, 1969, p. 230).

A conti fatti l'ontologia del simulacro trasforma l'iconologia platonica in una pseudologia, in un passaggio di consegne dal registro della simulazione, proprio della copia, a quello della dissimulazione, confacente ai *simulacra*: il grande ingannatore è colui che finge di fingere, perché, se sotto il vestito non si trova niente, non v'è altra verità che la stessa parvenza. L'illusione massima è quella dello smascheramento, perché non c'è un mondo originale sotto la favola, non c'è un volto sotto la maschera: «Dietro le maschere, dunque, sussistono ancora altre maschere e la più nascosta cela a sua volta un nascondiglio, e così all'infinito. Non si dà altra illusione se non quella di smascherare qualcosa o qualcuno» (Deleuze, 1968, p. 139). L'identità-fantasma del simulacro è quella di un Dio dai Mille Volti, la divinità presente nella serie di romanzi *fantasy* di George R. R. Martin *Cronache del ghiaccio e del fuoco*. Una scena della trasposizione televisiva del quinto volume (Martin, 2011) mostra icasticamente l'impossibilità dello smascheramento: la giovane Arya Stark strappa via infinite maschere dal corpo di un cadavere che inizialmente ritiene essere quello di Jaqen H'ghar, uno degli Uomini Senza Volto adoratori del Dio dai Mille Volti; via via che le maschere vengono sfogliate, l'identità del cadavere diventa indecidibile, tanto che Arya finisce per scorgere sotto l'ennesima maschera il proprio stesso volto, come per effetto di uno sdoppiamento, mentre dietro di lei l'inserviente assume il volto di Jaqen. Nella scena sono efficacemente rappresentati l'illusorietà di qualsiasi smascheramento, la scissione, il raddoppiamento e la perdita d'identità — un'identità altrettanto illusoria che una mascherata, come bene illustra la missione stessa di Arya nella Casa del Bianco e del Nero: "diventare nessuno", ossia diventare ciò che si è.

Dovrebbe a questo punto essere chiaro cosa voglia dire rovesciare il platonismo e cosa comporti l'ontologia del simulacro. Se il sovvertimento della dottrina delle Idee intende «negare il primato di un originale sulla copia, di un modello sull'immagine»

(Deleuze, 1968, p. 91), ciò è per «glorificare il regno dei simulacri e dei riflessi» (*ibidem*), del Doppio riflesso allo specchio. L'approfondimento della natura del simulacro, del suo carattere effimero di sogno e ombra, «dimostra l'impossibilità di distinguerlo dall'originale e dal modello» (ivi, p. 93). Non esiste nessun punto di vista privilegiato, né un'essenza condivisa da tutti i punti di vista; dietro ogni cambio d'abito non v'è traccia alcuna di un indossatore:

> Tutto è divenuto simulacro. In effetti, per simulacro, non si deve intendere una semplice imitazione, ma piuttosto l'atto attraverso cui l'idea stessa di un modello o di una posizione privilegiata si trova contestata e rovesciata. Il simulacro è l'istanza che comprende una differenza in sé, come (almeno) due serie divergenti sulle quali gioca, essendo abolita ogni somiglianza, senza che si possa perciò indicare l'esistenza di un originale e di una copia (ivi, p. 94).

Se il platonismo rovesciato incarna il concetto puro della differenza, è perché la differenza è divenuta interna all'Idea; si intende qui un'Idea immanentizzata, rifigiutasi nel dominio delle parvenze o simulacri. L'essenza, presa nel suo carattere differenziale, non può essere distinta dall'evento e dal divenire.

Deleuze presenta dunque all'Idea un conto salato, mostrando come lo stesso Platone insegnasse nel *Filebo* e nel *Parmenide* a distinguere due dimensioni: da una parte, il limitato, il misurabile, la quiete, ciò che può essere detto di un soggetto in un dato momento; dall'altra, lo smisurato, il «divenire-folle che non si arresta mai, nei due sensi contemporaneamente, che schiva sempre il presente, che fa coincidere futuro e passato, il più e il meno, il troppo e il non abbastanza» (Deleuze, 1969, p. 9; cfr. *Filebo* 24d e *Parmenide* 155a). Platone è preso decisamente in contropiede, perché non si tratta di opporre, come accade di solito, l'essenza eidetica all'apparenza fenomenica: il dissidio trova infatti posto in seno alla stessa apparenza, e alberga in ciò che si sottrae all'azione dell'Idea. Ma come si effettua questo cambio di passo? I corpi materiali, in quanto copie dei modelli sovrasensibili, resterebbero comunque sotto il regime del modello. Cos'è allora che si allontana dal modello fino a farlo vacillare? È appunto la risalita in superficie del simulacro, il contrabbando di riproduzioni non autorizzate dell'originale. Lo scartamento laterale della contraffazione rispetto alla 'copia certificata' fa scivolare le apparenze in direzioni impredicibili, propriamente folli, liberando la potenza sovversiva del divenire-folle: *incipit simulacrum*[5].

Questo divenire-folle accade alle cose e alle parole, e non senza conseguenze. Queste ultime, invece di indicare i fatti, li rendono esprimibili, e fluiscono lateralmente in mille rivoli, in una sorta di *stream of consciousness*; quando il linguaggio oltrepassa i propri limiti, fa delirare il senso, riproponendolo sotto le vesti

[5] Cfr. Boundas, 1991, p. 19.

ambigue e perverse del *nonsense*. Il rovesciamento del platonismo è in verità una forma di perversione; è un feticismo del pensiero e del linguaggio, che non si accontenta di investire su una mera copia, cioè un'immagine speculare ancora improntata al concetto, ma pretende di abolire ogni gerarchia prestabilita tra modelli e riproduzioni: ogni riproduzione è già sempre produzione creatrice. Al divenire puro dei *simulacra* non può che fare da complemento un linguaggio 'impazzito', che non si arresta sui nomi e gli stati di quiete, ma si ribella attraverso un movimento sovversivo e incessante (cfr. Deleuze, 1969, p. 10).

Primo guadagno di questa preliminare ricognizione teorica di *Logica del senso* è la promozione della logica del paradosso a forma del legame tra puro divenire e linguaggio, legame già sospettato da Platone nel *Cratilo* (437 e sgg.). Vale a dire, il rapporto tra evento e senso chiama in causa una logica paradossale. Ad Alice *sta accadendo* di diventare più grande e più piccola, di essere sospinta in due direzioni allo stesso tempo, in maniera indecidibile; ora, l'indecidibilità è l'essenza del legame perverso: ciò che fa 'divenire folli', contestando la logica ordinaria, è il puro e semplice divenire-folle. Il linguaggio appropriato al divenire folli è appunto il paradosso. Ma il rapporto tra piano logico ed ontologico permette di mettere in luce anche un'altra correlazione: se il paradosso sovverte la logica ordinaria, d'altra parte, il divenire illimitato, 'materia' del simulacro, si sottrae all'azione formatrice dell'Idea, mettendo dunque in discussione lo statuto dell'Idea stessa unitamente a quello della copia. Il simulacro è la ribellione all'ordine imposto dall'Idea, così come il *nonsense* è il sovvertimento del buonsenso e del senso comune.

L'intreccio tra parole e cose appare dunque fin dall'inizio il filo conduttore dell'opera deleuziana. Questo intreccio fa sì che ciò che 'accade' sul piano ontologico si ripercuota sul piano logico e viceversa, in una cornice di monismo radicale. La co-implicazione tra cose e segni è filtrata, però, attraverso un'interfaccia superficiale, la pellicola del senso-evento, che non si confonde né con i corpi né con le Idee, ma attesta la doppiezza paradossale del divenire, da intendersi al contempo come evento generativo della realtà ed evento impassibile. Il senso non si appiattisce infatti sulla sua espressione attuale, poiché l'evento opera attraverso sintesi disgiuntive, che connettono le due facce della realtà, affermandole come differenti: da un lato il divenire come produzione, diretta dalle parole alle cose, dall'altro il divenire come effetto di superficie e contro-attualizzazione, diretta dai corpi ai segni. Così le due serie delle parole e delle cose possono sussistere nella loro differenza, venendo a contatto nel punto in cui divergono. Il rapporto tra corpi e incorporeo non si risolve in una mediazione dialettica o in una frettolosa commistione: l'evento-effetto è il doppio spettrale del corpo, è il non senso che permette al senso di non appiattirsi sulle cose, di non essere il mero riferimento di un referente (cfr. in proposito Rovatti, 1996 e Žižek 2003, p. 85). Solo un pensiero paradossale può affermare pienamente

la differenza, accogliendo la contraddizione insita nel reale senza pretendere di risolverla dialetticamente (cfr. Foucault, 1970, p. 67).

L'identità infinita dei due sensi e il capovolgimento di un senso nell'altro operano, nel flusso stesso del divenire, il sovvertimento del senso unico e del buonsenso. Inoltre, quest'opera di ribaltamento non avviene al di fuori del linguaggio, dunque in un ambito che lo trascenda: il *nonsense* affiora piuttosto dall'interno del linguaggio, travolgendo gli 'steccati' identitari e mettendo in tensione l'eccesso e la mancanza, col trasformare la presenza dell'adesso nel posto vuoto del non-più e del non-ancora. Il senso è dunque il 'morto' al tavolo da bridge, l'invitato che non si presenta ma di cui bisogna tener conto nel discorso: del resto, quello a cui viene invitato è sempre un non-compleanno. Il capovolgimento del platonismo è l'altra faccia della medaglia metafisica: ciò che si rifugia nel dominio del divenire puro è l'idealità in incognito — *in disguise*, ossia camuffata sotto altre guise o travestimenti —, e all'Idea non resta che dissimularsi nel simulacro. Se la copia è la simulazione, quindi non è l'Idea, il simulacro non è ciò che l'Idea non è, dunque finge di non essere un'Idea.

4. Il bosco delle cose senza nome

Prima di affrontare più da vicino le vicende paradossali del senso, occorre però mettere in luce un aspetto centrale. Siamo ancora all'interno del registro della dissimulazione e dell'ontologia del simulacro; per chiarire la natura del senso-evento è però necessario affiancare all'accezione evenemenziale del divenire quella seriale della struttura: non a caso, il senso-evento si affaccia da un lato sul *chaos* dei corpi e dall'altro sul *cosmos* degli incorporei, da una parte sulla realtà materiale come piano informale del differentemente differente, dall'altro sul campo trascendentale in quanto inconscio virtuale, 'partecipando' della natura di entrambi pur senza confondersi con essa (cfr. Godani, 2009, p. 89). La superficie si situa laddove profondità (dei corpi, dell'inconscio...) e linguaggio mancano all'appuntamento, in un non-luogo che è anche un non-tempo — o, meglio, in uno spazio non precostituito rispetto agli eventi e in un tempo non-lineare (cfr. Williams, 2008, pp. 2-3). Ciò che 'risiede' in un non-luogo è privo di segnali d'indicazione; entriamo adesso in un diverso regime di segni, perché la dimensione del senso non coincide con quella della designazione. È il bosco in cui le cose non hanno nome, cioè il mondo prima che le creature simboliche affibbino delle etichette alle cose, prima che Adamo chiami 'tigre' la tigre per il fatto che essa sembra una tigre (cfr. Gardner, 2000, p. 178, n. 19).

Il dominio del divenire-folle è sprovvisto di segnaletica o di piazzole di sosta, perché non possono esservi segnaposto laddove non ci si può fermare. Anzi, in un simile mondo, per restare nello stesso posto, bisogna correre a più non posso, come insegna la Regina Rossa (Carroll, 1871, p. 171). Sovvertiti lo spazio e il tempo, viene

meno anche la logica del movimento: per raggiungere un punto, bisogna allontanarsi da esso. Riassumendo, il senso va cercato all'incrocio tra evento e serie, divenire e struttura; esso varia in virtù della relazione intercorrente tra serie ed eventi e della loro influenza reciproca.

Il senso rende conto delle variazioni di intensità nelle serie (interazioni tra corpi, interconnessioni linguistiche, investimenti libidici), risultanti in *pattern* sempre cangianti all'interno di un orizzonte spazio-temporale non-lineare e non-continuo. Come per lo spazio-tempo, così per il soggetto: ci si allontana da sé, dissociandosi e allentando la presa sulla propria identità, ratificata dai nomi. Il linguaggio paradossale richiede, in ultima analisi, una dislocazione rispetto alla propria posizione soggettiva. Il capovolgimento avviene, nel linguaggio e nelle cose, anche a carico del soggetto e dell'identità personale, contestandone la proprietà, espropriando del nome Alice. In altre parole, dal momento che le cose sono indistinguibili dai simulacri, l'essere statico e l'identità personale si rivelano mere istantanee prese da una pellicola riprodotta incessantemente, degli *screenshot* estratti da un film perennemente in *play*.

Il tema della perdita di identità, associato a quello della dimenticanza o dello smarrimento del nome proprio, è un topos centrale ne *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* ed in *Attraverso lo specchio*:

> Alice illustra molto precisamente e in modalità umoristica la *differenza e ripetizione* del moderno. Ella vi interviene come una *non-persona*, meravigliata in un paese che non è altro che la somma delle sorprese [meraviglie]. Indifferente a un *me disciolto*, spodesta il dandy londinese che non si meraviglia di nulla. Il suo universo e il suo corpo sono sottomessi all'omologia del grande e del piccolo, alla simmetria del prima e del dopo, ai trasferimenti senza freccia del tempo, reversibili, ignoranza della grammatica e dell'*embrayage* proprio degli enunciati assertivi. Alice incatena traiettorie, linee e anelli, senza alcun riferimento *a priori* a mondi, orologi e categorie (Imbert, 2007, p. 502).

È tutto un lagnarsi sulle sventure del non riuscire a sapere o non ricordare più chi si è, dalle querimonie pronunciate dalla bambina nel vestibolo (Carroll, 1865, p. 15), alle insistenti domande del Bruco (*ivi*, p. 42), passando per le insinuazioni inquietanti della Zanzara (Carroll, 1871, p. 182), fino all'ingresso nel bosco 'obliterante' (ivi, pp. 183-185). Non è un caso che l'avvertimento della Regina Rossa alla fine della partita a scacchi sia una sorta di *gnōthi seautón*: «Parla francese quando non ti viene in mente un nome di una cosa in inglese... cammina con le punte in fuori... e ricordati chi sei!» (ivi, p. 173).

Se la smemoratezza di Alice potrebbe passare per un blando diniego, o un misconoscimento di sé, ciò che la bambina dice a proposito delle creature che smarriscono il proprio nome nel bosco per vederlo attribuito ad altre richiamerebbe

piuttosto una dinamica di proiezione della propria identità e introiezione di quella altrui. Gli animali che eventualmente rispondessero all'appello, assumendo su di sé il nome e l'identità proiettata di Alice, sarebbero, come giustamente nota la bambina, 'poco furbi'. Essi, presi all'amo dall'esca del nome, si lascerebbero infatti prendere nel gioco perverso, finendo soggiogati dall'identità predatrice, sempre a caccia come il diavolo (*quaerens quem devoret*). Allo 'svuotamento' del proprio Sé, Alice tenta invece di ovviare rispecchiandosi nell'identità del Cerbiatto e avviando una relazione che le permetta di rafforzare il proprio Io indebolito: Alice, letteralmente e icasticamente, si aggrappa al Cerbiatto.

Per assoggettare qualcuno è fondamentale conoscerne il nome proprio, insegna Rumpelstiltskin: spogliato del nome, il soggetto non può più essere identico a sé stesso senza essere anche qualcun altro. Priva di un'identità, Alice non può fermarsi, è l'impermanenza (dis)fatta persona:

> La perdita del nome proprio è l'avventura che si ripete attraverso tutte le avventure di Alice. Il nome proprio o singolare è garantito dalla permanenza di un sapere; tale sapere è incarnato nei nomi generali che designano soste e stati di quiete, sostantivi e aggettivi con i quali il proprio mantiene un rapporto costante. Così l'Io personale ha bisogno del Dio e del mondo in generale. Ma quando i sostantivi e gli aggettivi cominciano a fondersi, quando i nomi che designano sosta e stato di quiete sono trascinati dai verbi di puro divenire e scivolano nel linguaggio degli eventi, si perde ogni identità per l'Io, il mondo e Dio. È la prova del sapere e della narrazione, in cui le parole giungono trasversalmente, trascinate di sbieco dai verbi, e che destituisce Alice dalla sua identità (Deleuze, 1969, p. 11).

Ma il travisamento deve, come detto, passare attraverso il linguaggio. Quello che può dirsi del soggetto può dirsi col linguaggio; ma, ugualmente, quello che può dirsi del soggetto può dirsi del linguaggio: «Come se gli eventi godessero di una irrealtà che si comunica al sapere, e alle persone, attraverso il linguaggio. [...] Il paradosso è innanzitutto ciò che distrugge il buonsenso come senso unico, ma, anche, ciò che distrugge il senso comune come assegnazione di identità fisse» (*ibidem*). Nel momento in cui si rinuncia al *Self*, capitano tutte le avventure dell'incoscienza: il divenire-folle ha a che vedere con il rovesciamento del Sé e dell'altro-da-Sé, con la doppiezza che si pone al di qua della rigidità imposta dai nomi e dalle identità proprie. Ciò è possibile attraverso un'operazione di proiezione dell'oggetto interno nell'altro, mettendo in atto dinamiche di ruolo in cui sono possibili ribaltamenti delle identità personali. La vittima diventa carnefice, la passività diventa attiva e viceversa. La forma più intima di comunicazione interpersonale è dunque quella che rende

fluida l'identità personale, attraverso un meccanismo di identificazione proiettiva[6]. Un tale 'spaesamento' avviene scivolando attraverso la superficie dello specchio, per liberare il proprio doppio (senso). Lo smarrimento del doppio, del *Doppelgänger*, è una 'mislocazione': qualcosa è là dove non potrebbe essere, secondo il buonsenso. Non solo: qualcosa ("Io") non è dove dovrebbe essere:

> Cos'è il *Doppelgänger* se non una figura di me come oggetto che mi ossessiona? In altre parole, non solo gli altri sono per me supposizioni [...] ma *Io stesso sono una tale supposizione*: io sono qualcosa che devo presumere [...] e che non è mai direttamente accessibile. [...] questa inaccessibilità del soggetto come oggetto è il carattere costitutivo dell'"io" (Žižek, 2012, p. 45).

Non si trova un punto fermo, perché esso diventa questo e anche quest'altro — allo stesso tempo. Il carattere per certi versi esasperante dell'opzione etica aperta dalla prospettiva del divenire-folle è ancora una volta ben colto da Alice: «Il Bruco fu il primo a parlare. "Di che proporzioni vuoi essere?" chiese. "Oh, non è che ci tenga molto", si affrettò a rispondere Alice, "è solo che non fa piacere continuare a cambiare così spesso"» (Carroll, 1865, p. 48). Le due direzioni divergenti convergono sotto il segno di una sintesi disgiuntiva, di un'identità infinita dei due sensi, come le frecce indicanti la casa di Tweedledee e Tweedledum (*ivi*, pp. 185-186). Lo specchio è luogo di inversione, dell'immagine e del senso. Il riconoscimento, proprio perché veicolato dallo specchio, è *ab origine* un misconoscimento: cadono i vincoli sintattici, insieme al rivolgimento nel contrario. Il nesso antecedenza-conseguenza è abolito dalla paradossalità dell'ingiunzione linguistica: non posso dire senza prima aver contraddetto, non posso fare prima di aver disfatto. Fare è l'annullamento retroattivo di quanto non è già stato fatto, come negare è la negazione del non-detto. Il senso linguistico di una negazione è già anche senso psicologico, il senso psicologico affonda in quello linguistico. Già in Freud il termine *Verneinung* (negazione) designa sia l'ambito grammaticale che quello psicologico della smentita, del rinnegamento (cfr. Laplanche, Pontalis, 1967, pp. 357-360).

La trasformazione nell'opposto ribalta l'attivo nel passivo: i gatti mangiano i pipistrelli? E i pipistrelli mangiano i gatti (Carroll, 1865, p. 8)?[7] L'uno e l'altro, perché l'uno si capovolge nell'altro: vige l'identità infinita dei due sensi, purché non ci si fermi. Nel paradosso, una cosa non nega l'altra: anzi, nega di negarla. L'ambito della dissimulazione è consustanziale al simulacro, ed è la cifra dell'ambivalenza linguistica e psicologica.

---

[6] Sul tema dell'identificazione proiettiva si rimanda a Ogden, 1982 e Sandler, 1987.

[7] Il rovesciamento attivo-passivo è reso più facile nella versione originale da un gioco di parole: «*do cats eat bats?*» passa in «*do bats eat cats?*».

Dunque identità infinita e capovolgimento del più e del meno; del prima e del dopo; della causa e dell'effetto: «Essere punito prima di essere colpevole, gridare prima di pungersi» (Deleuze, 1969, p. 10). Tali stravolgimenti, a carico dei corpi, delle proposizioni e degli investimenti libidici, avvengono in un campo di forze che involge la dimensione attuale delle individuazioni esistenti e quella virtuale delle serie ideali. L'evento concerne dunque sia le parole che le cose, investendo con la sua paradossalità i rapporti proposizionali non-contraddittori e con la sua incommensurabilità le configurazioni statiche della materia. E questa distribuzione sempre mutevole di intensità avviene, come detto, al di là di una linea che proceda dal passato al futuro e al di fuori di un regime cogente di nessi causa-effetto (poiché gli effetti appartengono a un ordine differente rispetto alle cause).

L'evento-senso è inafferrabile, e in fin dei conti indecidibile, come l'ambiguità figura-sfondo di una *Gestalt*: uno zero. Il soggetto non è mai sé stesso, sempre impegnato ad essere qualcun altro che prenda il suo posto: una maschera. Non a caso il gioco preferito di Alice è il 'facciamo finta'. C'è sempre troppo e troppo poco, e quel che resta è il difetto dell'assai e lo scarto dell'eccesso, la casella vuota e il senza posto. Il soggetto non è altro che una sottrazione: fingendo di fingere di essere qualcosa, per inciso, sono quella cosa. Ma se dovessi essere qualcosa, non sarei ciò che non dico di essere. Al tè del cappellaio matto viene servita «"marmellata la vigilia e l'indomani, mai oggi"» (*ibidem*). Il compleanno è sempre un altro giorno, e se proprio decidessi di festeggiarlo, sarebbe soltanto un non-non-compleanno. Si badi bene, 'non-non-compleanno' non è una parola in lingua hegeliana, negazione della negazione, unità infinita degli opposti, perché la negazione è messa al bando: s'intende che oggi non è né il compleanno né un giorno qualunque, ma è il compleanno, un giorno qualunque, un mese, un anno... Il non-non-compleanno si sposta liberamente attraverso il calendario. Allo stesso modo, l'identità del soggetto è sempre indecisa, circolante, in divenire. Se proprio decidessi di essere qualcuno, in quell'istante mi chiamerei fuori dal divenire infinito di ciò che non va mai in un senso soltanto, di ciò che diventa questo e quello, l'Uno e l'Altro. La distruzione dell'identità fissa è il dissociarsi del soggetto, la *Spaltung* che lo divide dall'interno e lo reduplica all'infinito — il meccanismo schizoide del senso. Se la costruzione dell'identità è opera della tirannide del senso comune, il divenire-folle sottrae la differenza all'assoggettamento:

> Ma assoggettamento a che cosa? Al senso comune, che, distogliendosi dal divenire folle e dall'anarchica differenza, sa ovunque e nello stesso modo riconoscere ciò che è identico; il senso comune ritaglia la generalità nell'oggetto, nel momento stesso in cui, per un patto di buona volontà, istituisce l'universalità del soggetto conoscente. Ma se, per l'appunto, si lasciasse muovere la volontà cattiva? Se il pensiero si liberasse dal senso comune e non volesse più pensare se non alla punta estrema della propria singolarità? Se, anziché ammettere

benevolmente la propria cittadinanza nella *doxa*, praticasse malvagiamente la scappatoia del paradosso? (Foucault, 1970, p. 65)

5. Il fantasma kleiniano attraverso lo specchio

Ripercorrendo l'ascesa dalle profondità alle superfici, Deleuze utilizza l'attrezzatura concettuale della psicoanalisi in una maniera estremamente 'eclettica', segnatamente per quel che concerne la nozione di fantasma[8]. Tuttavia, nel suo tentativo di 'addomesticare' la psicoanalisi, allocandola in superficie e ridisegnandola come 'arte delle superfici', contrae un debito cospicuo nei confronti di Melanie Klein (Cfr. Cottet, 1996). Del resto, il contributo della Klein allo studio del carattere fantasmatico della relazione d'oggetto segna senz'altro una svolta rispetto all'approccio freudiano, ed apre la nozione di fantasma a un ventaglio di riletture estremamente variegate, tra cui quella lacaniana, winnicottiana e della scuola delle relazioni oggettuali. Di lì in poi, ogni storia d'amore è una storia di fantasmi[9]. Va comunque ribadita la presa di distanza di Deleuze rispetto ad alcuni capisaldi fondamentali dell'impalcatura teorica kleiniana, quali l'identificazione con l'oggetto perduto e la stessa nozione di oggetto buono introiettato; essi non vengono tanto sconfessati da Deleuze, quanto mediati attraverso l'accezione lacaniana di oggetto perduto e soprattutto il costrutto deleuziano del corpo senza organi (Cfr. Bowden, 2011, p. 202), temi che non è possibile approfondire in questa sede.

Da un punto di vista metodologico, Deleuze utilizza la psicoanalisi *pro domo sua*, riassemblando un modello di sviluppo del bambino che è essenzialmente un'ontogenesi della superficie e una risalita dalle profondità; nel fare ciò, *Logica del senso* sfrutta a dovere la 'retrodatazione' kleiniana dell'Edipo, ma ancor prima le intuizioni della Klein sulla fase pre-edipica, attraversata dalle posizioni schizo-paranoide e depressiva, e sull'armamentario dei meccanismi di difesa primitivi, quali la scissione, la proiezione, la negazione e l'identificazione proiettiva[10]. Si tratta di ripercorrere con Deleuze il cammino che dai 'rumori del senza fondo' conduce alla superficie metafisica e all'ingresso nell'orizzonte simbolico.

All'interno di *Logica del senso*, il fantasma, nelle vesti di simulacro, può fungere da cerniera tra inconscio del pensiero e corpo concepito intensivamente, tra campo

[8] Deleuze si confronta con il problema che attanaglia la psicoanalisi a proposito della irriducibilità della sessualità umana all'aspetto corporeo-biologico. Tuttavia, a differenza della psicoanalisi, Deleuze non vede nel fantasma la rivelazione di una verità sul desiderio, piuttosto un concetto strutturante rispetto al desiderio: il fantasma orienta il desiderio dirigendolo in direzione dell'evento, emergendo all'interno del campo problematico costituito dalle singolarità e caratterizzato dalle sintesi disgiuntive. Cfr. Świątkowski, 2015, pp. 179-180.

[9] Il riferimento è al titolo di una recente biografia di David Foster Wallace. Cfr. Max, 2012.

[10] Per la visione kleiniana dell'Edipo si vedano in particolare Klein, 1928 e 1945.

transcendentale ed esperienza del CsO (corpo senza organi), tra superficie e profondità, tra parole e cose. La caratteristica 'circolante' del fantasma, tra fantasia a occhi aperti e reale del sogno, lo qualifica come fenomeno di superficie, ritagliando per la psicoanalisi il ruolo di scienza degli eventi puri, degli effetti di superficie, delle sublimazioni che contro-effettuano gli accadimenti. Ecco perché i fantasmi partecipano del carattere incorporeo dell'evento, e ripropongono processi difensivi primitivi quali il rivolgimento della pulsione sul soggetto, la trasformazione nel contrario, la proiezione, il rinnegamento. Nel fantasma i pipistrelli mangiano i gatti e i gatti mangiano i pipistrelli simultaneamente:

> Né attivi né passivi, né interni né esterni, né immaginari né reali, i fantasmi hanno proprio l'impassibilità e l'idealità dell'evento. Di fronte a tale impassibilità ci ispirano un'attesa insopportabile, l'attesa di ciò che risulterà, di ciò che sta già risultando e che non finisce di risultare (Deleuze, 1969, p. 186).

Il fantasma dà ragione della nozione di evento ed è determinato come evento; è una messinscena dove cadono i vincoli sintattici, e il soggetto, a livello della contro-effettuazione incorporea, può occupare tutte le posizioni, essendo allo stesso tempo vittima e carnefice, pipistrello e gatto:

> Il secondo carattere del fantasma è la sua situazione rispetto all'io o meglio la situazione dell'io nel fantasma stesso. Ma [...] qual è il posto dell'io nel fantasma, tenuto conto dello svolgimento e dello sviluppo che ne sono inseparabili? [...] Il fantasma originario "si caratterizzerebbe per un'assenza di soggettivazione abbinata alla presenza del soggetto nella scena"; "si ritrova abolita ogni ripartizione tra il soggetto e l'oggetto", "il soggetto non mira all'oggetto o al suo segno, figura egli stesso preso nella sequenza di immagini... viene rappresentato come facente parte della scena senza che, nelle forme più vicine al fantasma originario, possa essergli assegnato un posto" (ivi, pp. 186-187)[11].

I concetti di fantasia e fantasma sono stati messi al centro dell'interesse psicoanalitico grazie all'opera di Melanie Klein, ove è esplicitamente tematizzato il fantasma come messinscena di una relazione oggettuale. Il fantasma kleiniano è il principio strutturante delle rappresentazioni psichiche afferenti alle pulsioni erotica e aggressiva, operante *ab origine* con funzioni di indirizzamento oggettuale della carica pulsionale (Cfr. Recalcati, 2003, p. 20). La cornice teorica della Klein prende le mosse dalla pratica terapeutica coi bambini (cfr. in particolare Klein, 1923 e 1932); è grazie all'osservazione precoce dei meccanismi di difesa che la Klein elabora una visione del bambino estremamente ricca e articolata. All'interno di questa cornice, viene proposta una 'retrodatazione' dell'Edipo, delle formazioni super-egoiche e dei

[11] Deleuze cita qui Laplanche e Pontalis, 1964.

meccanismi di introiezione, proiezione ed identificazione che rendono possibile la costruzione di un complesso 'mondo dei fantasmi' nell'interiorità del bambino.

Ma qual è il carattere dei fantasmi kleiniani? Prima di tutto essi sono dotati di un carattere quasi-personale, ossia sono rappresentazioni psichiche connesse alla percezione di un vissuto libidico: oggetti buoni e oggetti cattivi, oggetti gratificanti ed oggetti frustranti (cfr. Klein, 1929a, 1929b e 1930). Ancora, questi oggetti sono frutto di identificazione e vengono equiparati a fonti di piacere corporee, sulla base del principio della rassomiglianza delle caratteristiche piacevoli: in altri termini, il significato pulsionale inconscio prende la 'forma' di un oggetto interno. In seguito, il processo di identificazione, attraverso la simbolizzazione e la codificazione linguistica, sfocia nella sublimazione (Cfr. Klein, 1923, p. 103).. È lo stesso percorso, dalla carica libidica fino alla superficie linguistica, tratteggiato da Deleuze nella genesi dinamica, ma non basta, poiché in *Logica del senso* sono richiamati *en passant* gli aspetti salienti della lezione kleiniana sugli oggetti fantasmatici:

> Melanie Klein infine fa un'importante osservazione, nonostante il suo uso molto estensivo della parola fantasma: le accade spesso di affermare che il simbolismo è la base di ogni fantasma e che lo sviluppo della vita fantasmatica è impedito dalla persistenza delle posizioni schizoide e depressiva. Ci sembra appunto che il fantasma propriamente detto trovi la sua origine solo nell'io del narcisismo secondario, *con* la ferita narcisistica, con la neutralizzazione, con la simbolizzazione e con la sublimazione conseguenti (Deleuze, 1969, p. 190).

La distanza da Freud è notevole. Sebbene in Freud il fantasma abbia già una funzione strutturante, vi è pur sempre uno scarto tra 'oggetto naturale' e rappresentazione fantasmatica, tra dimensione somatica e accadere psichico, tra cose e parole, tra oralità e sessualità. Anche per Klein il fantasma nascerebbe retrospettivamente a seguito della ferita narcisistica e dell'angoscia di perdita dell'oggetto, ma, da questa prospettiva ripresa da Deleuze, il fantasma è anche effetto di superficie e non si dà al di fuori della sua espressione linguistica e della sua incarnazione somatica. Vale a dire, parole e cose, corpo e fantasia, sono due facce della stessa medaglia, poiché la cosa è il simulacro. La realtà infantile è per la Klein del tutto segnata dalla fantasia, tanto che la fantasia inconscia deborda nei sogni ad occhi aperti, nell'attività ludica, artistica e scientifica e nell'intera vita mentale del bambino. Il gioco diurno, così come il sogno notturno, ripropone la messinscena della relazione oggettuale: si mette qui in rilievo la funzione simbolica e di drammatizzazione dell'attività onirica e ludica rispetto al fantasma inconscio. Attraverso un sistema fantasmatico di scivolamenti (equazioni simboliche), gli oggetti piacevoli sono equiparati ad altri, permettendo le identificazioni e le sublimazioni. Si può notare come il carattere 'di passaggio' o circolante del fantasma, tanto utile al discorso deleuziano, sia più fluido e pervasivo nella visione kleiniana che in quella freudiana, che ancora intravede uno iato tra cosa

e segno, estraneo al monismo radicale di Deleuze. Sicuramente la variante kleiniana è più affine alla prospettiva deleuziana, in cui le pulsioni sessuali restano 'collegate' a quelle alimentari, e il linguaggio resta legato ai corpi, poiché il fantasma stesso è espressione al contempo proposizionale e somatica.

Per quel che concerne il nostro discorso, l'apporto a *Logica del senso* della versione dell'Edipo proposta dalla Klein consiste in primo luogo nella valorizzazione delle profondità corporee:

> La storia delle profondità ha inizio con ciò che vi è di più terribile: teatro del terrore, di cui Melanie Klein ha fatto l'indimenticabile quadro in cui il lattante fin dal suo primo anno di vita è nello stesso tempo scena, attore e dramma. L'oralità, la bocca e il seno sono in primo luogo profondità senza fondo. Il seno e tutto il corpo della madre non sono soltanto divisi in oggetto buono e oggetto cattivo, bensì svuotati aggressivamente, fatti a brandelli, ridotti in briciole, in pezzi alimentari. L'introiezione di questi oggetti parziali nel corpo del lattante è accompagnata da una proiezione di aggressività rivolta a tali oggetti interni e da una riproiezione nel corpo materno: così i pezzi introiettati sono anche come sostanze velenose e persecutrici, esplosive e tossiche, che minacciano dal di dentro il corpo del bambino e non cessano di ricostituirsi nel corpo della madre. Da ciò discende la necessità di una reintroiezione perpetua. Tutto il sistema dell'introiezione e della proiezione è una comunicazione dei corpi in profondità e attraverso la profondità (*ivi*, pp. 165-166).

Il punto di vista kleiniano permette a Deleuze di 'recuperare' la profondità e il linguaggio del senza fondo, e di postulare una linea di sviluppo che dal caos dei rumori e delle grida dello schizofrenico o del neonato conduca all'organizzazione della parola e del linguaggio, senza soluzione di continuità, ma attraverso il gioco di prestigio di un nastro di Möbius e il movimento di risalita in superficie. L'unità fondamentale di cosa e segno trova la propria originale infernale nello stridore di denti e nei mugolii dello schizofrenico. L'articolazione cosa-segno in Deleuze passa attraverso un sistema di membrane con differente grado di porosità; il nodo sta nel determinare quanto il fantasma possa accogliere le profondità, o, in altri termini, quanto dell'esperienza 'schizo' trovi posto all'interno dell'etica dell'evento. La lettura kleiniana sembra stabilire un'affinità tra serie del mangiare e del parlare, tra corpo e segno. Il gioco di specchi deleuziano tra simulacro e fantasma, tra intensità corporee e inconscio del pensiero, tra elemento fisico ed elemento semiotico, sembra andare nello stesso senso.

In questo senso, il fantasma, nel ricongiungersi con l'origine dopo le 'avventure sotterranee' della genesi dinamica esposta nella seconda parte di *Logica del senso*, rivela il raccordo tra trascendentale ed empirico. Difatti, il «fantasma è il processo di costituzione dell'incorporeo, la macchina per estrarre un po' di pensiero, per ripartire una differenza di potenziale ai bordi dell'incrinatura» (*ivi*, p. 193).

Siamo adesso in grado, attraverso il filtro psicoanalitico (*rectius* kleiniano), di rileggere deleuzianamente le avventure di Alice. Nella penultima serie di *Logica del senso*, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* è assimilato alla storia della creazione delle superfici e alle tappe della genesi dinamica (cfr. su quanto segue G. Deleuze, 1969, pp. 206-208). I primi tre capitoli della storia, fa notare Deleuze, sono immersi nelle profondità corporee, nei simulacri, nelle pulsioni parziali orali, anali e uretrali: Alice è oggetto delle profondità quando rimpicciolisce, contenitore quando ingrandisce. Nella seconda parte, corrispondente al passaggio dalla fase schizo-paranoide a quella depressiva, Alice va in cerca dell'oggetto buono: anzi, si pone essa stessa come oggetto introiettato, quando ingrandisce bevendo — è il mangiare, il mischiarsi di nuovo con le cose, che la fa adesso rimpicciolire, al contrario della prima parte, fa notare con grande acutezza Deleuze. Poi è il fungo a candidarsi come oggetto buono — o il bruco che si eleva sul fungo —, e infine il gatto del Cheshire. Il gatto è oggetto delle altezze, appollaiato su un alto ramo, si dà come intero o come ferito: solo la sua testa, poi solo il sorriso, un ghigno di degnazione verso Alice, brava bambina che lo preferisce agli oggetti delle profondità. Il gatto presente-assente mette Alice di fronte a delle scelte: bambino o maiale nella cucina della Duchessa? Certo, grugnire non è cortese nei confronti del senso:

> "Se non mi porto via questo bambino", pensò, "certo entro un paio di giorni lo avranno ammazzato. Lasciarlo lì sarebbe un assassinio". Queste ultime parole le disse ad alta voce, e il piccolo a mo' di risposta grugnì (a quel punto aveva cessato di starnutire). "Non grugnire", disse Alice, "non è affatto un bel modo di esprimerti" (Carroll, 1865, p. 59).

O non vorrà forse Alice fare come il Ghiro, non essere né Cappellaio Matto né Leprotto Marzolino, né rintanata né con la testa per aria? Il Ghiro però è un depresso, è un altro tipo di oggetto buono, per cui, contro Deleuze, non lo lascerei tra color che son sospesi, in mezzo agli animali di superficie. Nella terza parte, Alice approda infine alla superficie, si muove tra le carte 'piatte' e distribuisce tra il Re e la Regina di Cuori le sue immagini parentali. La madre fallica rischia però di far naufragare le buone intenzioni di Elettra-Alice, perché la castrazione è sempre incombente sotto forma del notorio "Mozzatele il capo!". Dopodiché il castello di carte va all'aria e Alice abbandona la superficie: nel ritorno dal fantasma al simulacro, dal sogno alla realtà, il Bianconiglio perde le sue vestigia superficiali, tanto che Sir John Tenniel, nella sua classica serie di illustrazioni, lo raffigura svestito per la sua ultima apparizione.

In *Attraverso lo specchio*, Alice è decisamente diventata la Voce superegoica buona o severa per le sue gattine, la bianca e la nera: «"Oh! Brutta cattiva, cattiva, cattiva!", esclamò Alice prendendo in braccio la gattina e dandole un bacetto per farle

capire che era in disgrazia» (Carroll, 1871, p. 148). Per farle intendere quanto era stata cattiva, Alice la bacia, coniugando la duplice natura del Super-io: severo ma anche buono, purché gli si obbedisca, punitivo ma amorevole, purché lo si adori come merita. E la superficie? La superficie è lo specchio, la continuità del diritto e del rovescio, il nastro di Möbius appeso alla parete, o ancora la scacchiera, di cui Alice vuole diventare Regina, il fallo di raccordo delle zone erogene. Ma il problema non è più quello dell'oggetto buono, non è più una questione di posizione depressiva: si tratta di stabilire il prezzo delle parole, il prezzo da pagare ad Humpty Dumpty. Una parola così contratta che la si è dimenticata, nel bosco "obliterante", e si tratta nientemeno che del proprio nome; parole-cose che convergono senza poterle distinguere, al pari di Tweedledum e Tweedledee. E in effetti si tratta di una strana differenza, che poi diverge e si ramifica per ordine di Humpty Dumpty, padrone delle parole, per cui il dritto e il rovescio diventano indiscernibili: «"Humpty Dumpty prese il taccuino e lo guardò con attenzione. "Mi sembra ben fatto...", cominciò. "Lo tiene alla rovescia!", lo interruppe Alice» (ivi, p. 222). Ed eccoci di nuovo sulla superficie: questa volta la Regina(-madre) Bianca è timida e ansiosa (la madre ferita!) e il Re Rosso è il padre che si ritira nel sonno, e in quel sogno non può che sognare Alice, che però è vera, come ogni fantasma kleiniano che si rispetti, e piagnucola per affermarlo: «"Se non fossi vera", disse Alice, quasi ridendo fra le lacrime (tutto sembrava talmente ridicolo), "non riuscirei a piangere"» (ivi, p. 198). Alice e il Re Rosso sono due specchi che si rispecchiano a vicenda: Alice sogna il Re che sogna Alice che sogna il Re, *ad infinitum*[12]. Ma, anche questa volta, la Regina Rossa, a cavallo tra cose e parole, tenta di appiattire Alice sulla superficie, di privare la Regina Alice del fallo, o dello scettro. Tutto, come sempre, va in malora: un bello strattone alla tovaglia, e succede il parapiglia; tutto si ammucchia sul pavimento, la superficie crolla, e la Regina Rossa ridiventa una gatta. Tutto passa attraverso lo specchio, da un lato all'altro: regressione nel profondo o liberazione dell'incorporeo, vagito o voce bianca, cosciotto di montone o discorso per l'incoronazione?

6. Conclusioni

Abbiamo dunque messo in rapporto, leggendo psicoanaliticamente Carroll attraverso Deleuze, la dimensione ontologica: identità infinita dei contrari e capovolgibilità dei due sensi *vs.* senso unico e buonsenso; quella linguistica: inversione del soggetto e dell'oggetto, negazione della negazione e indecidibilità del senso; quella psicologica: perdita e confusione dell'identità, trasformazione nel contrario, rovesciamento dei

[12] Il tema è quello berkeleyano (o, se si preferisce, platonico) della vita come sogno nella mente di Dio, la *mise en abyme* dell'immagine che contiene sé stessa all'infinito, ottenuta mettendo uno specchio di fronte all'altro o un sogno dentro l'altro. Cfr. Gardner, 2000, p. 189, nota 10.

ruoli, ribaltamento dell'attivo nel passivo, annullamento retroattivo, ambivalenza, relazioni fantasmatiche e psicogenesi del linguaggio.

Le intenzioni generali di *Logica del senso* sono volte a stabilire un nesso inestricabile tra senso ed evento, individuando in esso il collante fondamentale della realtà e la misura dello statuto perennemente doppio di quest'ultima. Deleuze desidera 'tenere insieme' senso ed evento, struttura e divenire, parole e cose, impassibilità e genesi, eternità e tempo. Per far ciò, definisce il senso come effetto di superficie e ne enuclea i paradossi, mostrando come i paradossi del senso sul versante linguistico siano una cosa sola con i paradossi degli eventi o del divenire. La pervasività del paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo, sul piano logico e ontologico. Dunque, se «l'evento è il senso stesso» (Deleuze, 1969, p. 27), ciò dipende essenzialmente dal carattere duplice o ambivalente (paradossale) dell'evento. Si è detto di come tutto ciò che accade accada nel linguaggio, ma il senso è anche un attributo degli stati di cose. Pertanto il senso-evento si trova alla frontiera tra superficie (dominio degli incorporei) e profondità (regno dei corpi):

> Il duplicato è la continuità del rovescio e del dritto, l'arte d'instaurare tale continuità, in modo che il senso in superficie si distribuisca ai due lati contemporaneamente, come espresso che sussiste nelle proposizioni e come evento che sopraggiunge sugli stati di corpi (ivi, p. 115).

È a tal proposito che il senso, nella sua connessione con la vita, è l'indicatore delle variazioni di intensità del desiderio che si verificano in concomitanza con gli stati di accordo e disaccordo emotivo o l'insorgere di amore e odio (cfr. Williams, 2008, pp. 8-9). L'evento si affaccia da un lato sulle parole, dall'altro sulle cose: non esiste in quanto senso al di fuori del linguaggio o della proposizione, ma non si confonde affatto con la proposizione; il suo lato materiale, ciò di cui è attributo, sono le cose. "Le cose sono ciò di cui si dice" significa che a variare nelle serie in virtù del divenire sono i corpi, su cui l'evento in quanto senso sopraggiunge, insistendo al contempo nelle proposizioni. Lo stato dei corpi non preesiste all'azione dell'evento, e l'evento non si dà se non come espresso nella proposizione. Il senso-evento ha lo statuto del doppio, costituendo il tessuto connettivo per la duplice natura (corporea-incorporea) della realtà.

Bibliografia

Bartlett, A. J.; Clemens, J.; Roffe, J. (2014), *Lacan Deleuze Badiou*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Bateson, G. (1972), *Verso un'ecologia della mente*, tr. it., Adelphi, Milano 2000.

Bell, J. A. (1995), *Philosophizing the Double-Bind. Deleuze read Nietzsche*, in *Philosophy Today*, vol. 39, n.4, pp. 371-390.

Boundas, C. V. (1991), *Deleuze, Empiricism and the Struggle for Subjectivity*, in Deleuze, G. (1953), *Empiricism and subjectivity. An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, eng. tr., Columbia University Press, New York 1991.

Bowden, S. (2011), *The Priority of Events. Deleuze's Logic of Sense*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Brontë, C. (1849), *Shirley*, tr. it., Fazi, Roma 2015.

Carroll, L. (1865), *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, tr. it., Mondadori, Milano 2013.

Id. (1871), *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, tr. it., Mondadori, Milano 2013.

Colebrook, C. (2010), *Disjunctive Synthesis*, in Parr, A. (a cura di), *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 79-81.

Cottet, S. (1996), *Les machines psychanalytiques de Gilles Deleuze*, in *La cause freudienne – Revue de psychanalyse*, 32, 1996, pp. 15-19.

Deleuze, G. (1962), *Nietzsche et la philosophie*, tr. it., Einaudi, Torino 2002.

Id. (1966), *Renverser le platonisme*, in *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 71, n. 4, pp. 426-438.

Id. (1968), *Differenza e ripetizione*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1997.

Id. (1969), *Logica del senso*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2009.

Id. (1993), *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1972), *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino 2002.

Foucault, M. (1970), *Theatrum philosophicum*, in *aut aut*, 277-278, 1997, pp. 54-74.

Gardner, M. (2000), *The Annotated Alice*, Norton, New York.

Godani, P. (2009), *Deleuze*, Carocci, Roma.

Imbert, C. (2007), *Le triangulation du sens*, in Micolet, H. (a cura di), *Deleuze et les écrivains. Littérature et Philosophie*, Éditions Cécile Defaut, Nantes.

Klein, M. (1921-1958), *Scritti*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Klein, M. (1923), *Analisi infantile*, in Id. (1921-1958), tr. it., pp. 94-125.

Id. (1928), *I primi stadi del conflitto edipico*, in Id. (1921-1958), pp. 214-226.

Id. (1929a), *La personificazione nel gioco infantile*, in Id. (1921-1958), pp. 227-238.

Id. (1929b), *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in Id. (1921-1958), pp. 239-248.

Id. (1930), *L'importanza della formazione dei simboli nello sviluppo dell'Io*, in Id. (1921-1958), pp. 249-264.

Id. (1932), *La psicoanalisi dei bambini*, tr. it., Martinelli, Firenze 1969.

Id. (1945), *Il complesso edipico alla luce delle angosce primitive*, in Id. (1921-1958), pp. 355-408.

Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. (1964), *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, in *Le Temps Modernes*, n. 215, 1964, pp. 1861-1868.

Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. (1967), *Enciclopedia della psicoanalisi* (2 voll.), tr. it., Laterza, Bari 2010.

Martin, G.R.R. (2011), *Il Trono di Spade 5. I guerrieri del ghiaccio, I fuochi di Valyria, La Danza dei Draghi: Libro quinto delle cronache del Ghiaccio e del Fuoco*, tr. it., Mondadori, Milano 2015.

Max, D.T. (2012), *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, tr. it., Einaudi, Torino 2013.

Ogden, T.H. (1982), *La identificazione proiettiva e la tecnica terapeutica*, tr. it., Astrolabio, Roma 1994.

Recalcati, M. (2003), *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.

Ronchi, R. (2015), *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano.

Rovatti, P. A. (1996), *Nel mondo di Alice*, in *aut aut*, 276, pp. 79-87.

Sandler, J. J. (1987), *Proiezione, identificazione, identificazione proiettiva*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1988.

Świątkowski, P. (2015), *Deleuze and Desire: Analysis of The Logic of Sense*, Leuven University Press, Leuven.

Williams, J. (2008), *Gilles Deleuze's* Logic of Sense*: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Žižek, S. (2003), *Organi senza corpi*, tr. it., La scuola di Pitagora, Napoli 2012.

Id. (2012), *Meno di niente* (2 voll), tr. it., Ponte alle Grazie, Milano 2013-2014.

Abstract

Deleuze's Alice: aesthetics of simulacra and logic of paradoxes.

Gilles Deleuze's *The Logic of Sense* (1969) is a «logical and psychoanalytic novel», according to the author's own definition. The book encompasses an ontology of simulacra, which undermines Platonism. Firstly, this paper aims to highlight the aesthetic outcomes of the reversal of Platonism in terms of a realm of simulacra and dissimulation. Secondly, Lewis Carroll's nonsensical logic and use of paradoxes are analysed according to Deleuze's theory of sense. Finally, it draws attention to a relationship among dissimulation, paradoxical logic and perversion in a psychoanalytic sense.

Keywords: Deleuze; Carroll; nonsense; aesthetics; psychoanalysis

Recensioni

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/045

Rancière, J. (2001), *L'inconscio estetico*, tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2016.

Claudio D'Aurizio

> Il pensiero freudiano [...] non è possibile che sulla base della rivoluzione che fa passare il dominio delle arti dal regno della poetica a quello dell'estetica.
>
> (Jacques Rancière)

La recente traduzione de *L'inconscio estetico*[1] di Rancière aggiunge un tassello importante per le ricerche e gli studi italiani relativi ad almeno tre ambiti: la psicoanalisi, l'estetica e la politica. Questo volume, nato da due conferenze tenute nel 2000 e pubblicato presso la casa editrice parigina Galilée già l'anno seguente, possiede un titolo a prima vista ingannevole.

Le riflessioni dell'autore, infatti, non vanno affatto nella direzione di una ricognizione o una tematizzazione di quanto si può scovare d'inconscio, in ciò che solitamente è considerato di pertinenza dell'estetico, utilizzando strumenti psicoanalitici. Al contrario, è il concetto d'inconscio teorizzato da Sigmund Freud, secondo Rancière, a *essere intrinsecamente estetico*; o meglio, per essere più precisi, a intrattenere un rapporto di filiazione diretta con il regime estetico di pensiero dell'arte (cfr. p. 50).

La tesi del filosofo francese, in altre parole, è che senza la «rivoluzione estetica» (p. 61), iniziata durante la fine del XVIII secolo e le cui conseguenze sono osservabili tutt'oggi, la scoperta dell'inconscio sarebbe stata difficile – se non impossibile. A sostegno di ciò, l'autore elenca una serie di tratti che accomunerebbero la teoria freudiana all'attuale configurazione di pensiero nel mondo delle arti. Pertanto, per intendere al meglio la proposta teorica di Rancière bisogna chiarire in cosa consistano questa rivoluzione e il regime di pensiero dell'arte che n'è scaturito, quali ne siano i caratteri principali, nonché gli effetti maggiormente visibili.

Innanzitutto, la rivoluzione estetica coinciderebbe con l'«abolizione di un insieme ordinato di rapporti tra il visibile e il dicibile, il sapere e l'azione, l'attività e la passività» (*ibidem*), caratteristica che avrebbe contraddistinto, invece, il precedente regime di pensiero dell'arte, definito, con echi marcatamente foucaultiani, come un regime *rappresentativo*.

---

[1] Nell'intervista presente in questo numero de *L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi* (cfr. *infra*, pp. 18-26), alcuni temi evidenziati nella nostra recensione sono affrontati più approfonditamente e secondo prospettive differenti da Rancière stesso.

Il grande teatro del periodo classico francese, per esempio, si reggerebbe integralmente sulla rappresentazione, che crea un sistema equilibrato, composto da elementi ordinati secondo un gioco di contrappesi. Nelle opere di autori come Pierre Corneille (1606-1684) o Voltaire (1694-1778) la potenza della parola e del visibile sarebbero, quindi, calibrati in maniera tale da limitarsi e circoscriversi a vicenda. Le parole pronunciate dagli attori sono chiare e comprensibili, esprimono delle intenzioni e dei sentimenti, non nascondono nessun enigma; al tempo stesso, quanto avviene sul palcoscenico non eccede mai ciò che può essere descritto o spiegato verbalmente (cfr. pp. 58-59).

Questa ordinata ripartizione di sapere e non-sapere, questa attenta distribuzione di forze e potenze, è progressivamente scardinata dall'irruzione di ciò che Rancière chiama il «*pensiero di ciò che non pensa*» (p. 52, corsivi dell'autore). La nascita dell'estetica testimonierebbe dell'esigenza, in ambito artistico, di rendere conto «dell'esistenza di un certo rapporto del pensiero e del non-pensiero, di un certo modo di presenza del pensiero nella materialità sensibile, dell'involontario nel pensiero cosciente e del senso nell'insignificante» (p. 50). Ciò che l'autore intende suggerire è, in altre parole, la "confusione", la commistione di quanto precedentemente era nettamente diviso: pensiero e sentimento, emozione e concettualizzazione. L'autonomia dell'estetica, pertanto, come già sottolineato ne *Il disaccordo* (1995), «significa innanzitutto la liberazione dalle norme della rappresentazione» in modo che l'arte possa trasformarsi nel campo di manifestazione dell'«immanenza del *logos* nel *pathos*, del pensiero nel non-pensiero [...e dell'] immanenza del *pathos* nel *logos*, del non-pensiero nel pensiero» (p. 66, corsivi dell'autore).

L'espressione più efficace elaborata da Rancière per indicare questo nuovo assetto è, a nostro avviso, quella di *linguaggio muto*. È solamente durante il regime estetico di pensiero dell'arte, infatti, che può essere evidenziata l'esistenza e l'emersione di un linguaggio silenzioso del mondo, di una "parola muta" (titolo di un testo del 1998) delle cose di cui si avvertirebbe con chiarezza la presenza tra le pagine dei capolavori letterari dell'Ottocento, in autori come Novalis (1772-1801), Honoré de Balzac (1799-1850) o Maurice Maeterlinck (1862-1949). Con questi ossimori, attraverso queste formule paradossali, l'autore vuole evidenziare una trasformazione dei rapporti tra visibile e dicibile che si sviluppa seguendo due linee differenti.

Da una parte la parola muta sta a significare che, dopo l'accadere della rivoluzione estetica, «*tutto parla* [...e] non c'è cosa che non porti la potenza del linguaggio» (p. 72). È l'intero universo, adesso, a divenire "significante" e il linguaggio si rivela come una pura forza *impersonale* slegata dalle intenzioni di un soggetto. In questo primo senso la parola è muta perché appartiene a un linguaggio non parlato, non proferito. Dall'altra, essa svela l'esistenza di un fondo indicibile, e quindi inesauribile, di "senso" che abita ogni atto di parola cosciente. In un altro senso, dunque, la parola

muta significa l'esistenza di una «voce multipla e anonima» (p. 75) che non può essere mai indicata, ma solamente sentita; che non può essere detta ma esclusivamente incarnata.

Sono questi, sommariamente, i caratteri che descrivono e disegnano un vero e proprio «inconscio estetico»: se dappertutto vi è linguaggio, dappertutto vi è un pensiero, sebbene quest'ultimo non sia necessariamente un pensiero cosciente. È all'interno del dominio di quest'inconscio estetico, dunque, che bisogna cercare le radici di quello teorizzato da Freud. L'affiorare dell'inconscio estetico, infatti, avrebbe «ridefinito le cose dell'arte come modi specifici di unione tra il pensiero che pensa e quello che non pensa» (p. 78), aprendo lo spazio per l'elaborazione di una nuova medicina della *psiche* come quella freudiana, la quale esplora un territorio «che si estende tra la scienza e la superstizione» (*ibidem*). Di questa alleanza, d'altronde, rende conto lo stesso Freud in diversi passi della propria opera: il viaggio presso l'Acheronte compiuto dal padre della psicoanalisi assume esplicitamente come guide autori del calibro di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), William Shakespeare (1564-1616) (cfr. *ibidem*) i cui nomi compaiono con grande frequenza nei suoi testi.

Tuttavia, è chiaro come l'intenzione di Rancière non sia quella di ridurre la portata della rivoluzione copernicana compiuta da Freud. Si tratta, al contrario, d'inseguire quel travisato filo rosso che unisce la sua opera ai grandi cambiamenti intervenuti nel mondo dell'arte negli ultimi due secoli; d'individuare un comune sfondo problematico per autori apparentemente lontani dai concetti della psicoanalisi. Si deve, quindi, tracciare l'ampiezza del campo di possibilità all'interno del quale s'inscrive la nascita di questa nuova scienza, anche al fine di esplorarne meglio taluni elementi specifici.

A tal proposito, il filosofo sottolinea le novità introdotte da Freud senza tuttavia risparmiargli alcune critiche. Secondo Rancière, infatti, l'attenzione per i dettagli che caratterizza il metodo freudiano lo avvicina alla prima delle due forme della parola muta cui abbiamo accennato precedentemente. Ma, accanto a questa predilezione, può essere constata anche un'avversione nei confronti della seconda, che lo porterebbe a «trascinare all'indietro, verso la vecchia logica rappresentativa, le figure romantiche dell'identità del *logos* e del *pathos*» (p. 91).

Fin qui abbiamo tentato di restituire sinteticamente il nucleo delle tesi contenute ne *L'inconscio estetico*; proviamo, ora, a indicare qualcuna tra le ulteriori possibilità d'intersezione che possono aprirsi a partire da una simile interpretazione. In apertura abbiamo affermato, infatti, che questo testo può rappresentare un prolifico punto di partenza per disparati itinerari di ricerca. L'introduzione del curatore Massimo Villani, per esempio, è tesa soprattutto a sottolineare le congiunzioni tra questo saggio e il *côté* politico dell'opera di Rancière, dal momento che, in queste pagine, «la politica non compare nelle argomentazioni esplicite, ma è presente come uno

spettro» (p. 9). Così, attraverso quest'ultimo termine, lo studioso cerca di mostrare le influenze e le differenze che sussistono tra il pensiero di Rancière e quello di altri due autori, Jacques Derrida (1930-2004) ed Ernesto Laclau (1935-2014).

D'altronde la connessione inestricabile di estetica e politica è uno dei temi cardine della filosofia di Rancière. Non avendo lo spazio per un'esposizione dettagliata, ci basti riferirci, in quest'occasione, alle parole d'apertura di un altro suo libro intitolato emblematicamente *Politica della letteratura*. Qui il pensatore spiega come, attraverso di esso, abbia voluto intendere che «non occorra chiedersi se gli scrittori debbano fare politica o consacrarsi preferibilmente alla purezza della loro arte, bensì che questa loro "Arte per l'Arte" abbia a che vedere essa stessa con la politica». In questo modo, viene ribadita la funzione intrinsecamente politica (e critica, visto il significato che il termine politica assume nell'opera di Rancière) dell'arte all'interno della società. Aggiungiamo come tali idee, nonché la riflessione sul tema della «parola muta», potrebbero entrare in comunicazione con le teorie di un altro autore che, a nostro avviso, si è espresso in termini molto simili, ovvero Theodor W. Adorno (1903-1969). Inoltre, il cortocircuito tra psicoanalisi, arte e linguaggio alla base di questo testo riporta alla nostra memoria la teoria psicoanalitica di Jacques Lacan (1901-1981), che pure si nutre di tutti questi elementi. Quest'ultima, sebbene non venga presa in considerazione all'interno di questo breve saggio, potrebbe forse essere affrontata alla luce delle categorie proposte dal filosofo francese.

Concludiamo attirando l'attenzione su di una scelta terminologica operata da Rancière che potrebbe aprire lo spazio per una discussione a più voci. Come abbiamo visto, il sistema di pensiero dell'arte scardinato dalla rivoluzione estetica è definito come "rappresentativo". Individuando un movimento di ritorno verso la logica della rappresentazione nel metodo psicoanalitico freudiano, che pure, però, sorge all'interno del campo aperto da questa rivoluzione, l'autore sembra riecheggiare una delle accuse a essa rivolte da Gilles Deleuze (1925-1975) e Félix Guattari (1930-1992). Ne *L'Anti-Edipo*, infatti, la critica al processo di istituzionalizzazione in cui sarebbe stata coinvolta la psicoanalisi passa anche per una denuncia del carattere eccessivamente rappresentativo, teatrale dell'inconscio freudiano. Riteniamo stimolante la lettura del testo di Rancière anche perché in grado di proporsi come la tappa iniziale di un viaggio *à rebours* che ripercorre la storia della psicoanalisi, problematizzando e illuminando in maniera nuova alcuni dei suoi concetti principali.

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/046

Ciaramelli, F. (2017), *Il dilemma di Antigone*, Giappichelli, Torino.

Giulia Guadagni

Il dilemma di Antigone, nella lettura di Ciaramelli, è il dilemma del *nomos*: è possibile fornire una giustificazione oggettiva, universale e necessaria, della legalità istituita? La questione non riguarda la validità di specifiche leggi di un ordinamento giuridico particolare, ma la «legittimità dell'intero sistema normativo» (p. 31), il fatto *che* esista normatività. Le leggi vigenti, il diritto positivo, hanno fondamento ontologico? La risposta, argomentata nel corso del testo, è no: non esiste «legittimazione oggettiva, cioè universale e necessaria, e quindi in definitiva insindacabile, della legalità istituita» (p. 32). Il punto dell'autore è proprio l'aggettivo "insindacabile". Dimostrando l'inconsistenza dei tentativi di fondazione ontologica del diritto, come il giusnaturalismo e il giuspositivismo, non rimane che un diritto sindacabile, discutibile, continuo oggetto di mediazioni. Non solo a livello dei suoi contenuti, ma del fondamento stesso della sua esistenza.

In questa precarietà sta, secondo l'autore, la forza e la fragilità delle democrazie (cfr. pp. 38-39), la cui esistenza politica egli intende evidentemente contribuire a salvaguardare.

Perché *Antigone* dunque? Perché la tragedia sofoclea, significativamente nata sotto il segno politico della democrazia ateniese, pone proprio questo dilemma, il dilemma del *nomos*. Ciaramelli, seguendo e commentando approfonditamente una lunga tradizione, affronta l'*Antigone* dal punto di vista della filosofia del diritto, della quale si impegna difendere l'autonomia nei confronti della filosofia speculativa, e riportare in luce il contenuto etico e prasseologico.

Il libro si compone di cinque capitoli. Nel primo, fedele all'intento didattico dichiarato nella Prefazione (p. 1), l'autore ripercorre la trama della tragedia, mettendone in luce gli elementi che torneranno in seguito: l'assenza di argomentazione da parte di Antigone, l'implacabilità del suo desiderio (parola chiave che anticipa il capitolo in cui l'autore affronterà la lettura lacaniana della tragedia), la singolarità del suo gesto, l'irriducibilità del conflitto con Creonte (conflitto che lungi dall'opporre una ragione a un torto, mostra «l'opposizione drammatica [...] di due ragioni (o di due torti)», p. 64).

Il secondo capitolo è dedicato all'esposizione del già citato dilemma del *nomos*, che i regimi totalitari hanno la pretesa di 'risolvere' abolendo «una volta per tutte la distinzione tra legalità e legittimità [...] demolendo drasticamente la duplicità semantica che attraversa la stessa nozione di legge» (p. 33). Secondo l'autore tuttavia, «nonostante le pretese del totalitarismo, la legalità istituita non si lascia ricondurre a – e insindacabilmente fondare su – un'unica origine ontologica legittimante» (p. 35).

Questa impossibilità di fondamento per il diritto «trova nell'*Antigone* un riferimento emblematico» (*ibidem*), e la tragedia diventa simbolo dell'insolubile ma necessario conflitto democratico. Necessario all'istituzione o al mantenimento della «pacifica convivenza» di un gruppo umano (p. 88) e tuttavia unico risultato politico che, secondo l'autore, valga la pena di essere perseguito.

Che non esista fondamento necessario per la normatività è argomento del terzo capitolo, nel quale l'autore espone le proprie ragioni a sostegno di una filosofia del diritto libera dalla tirannia della filosofia speculativa, un'etica che non cerchi giustificazioni ontologiche (che non potrebbe trovare neanche se lo volesse), ma che 'si accontenti' di fondarsi sulla «contingenza e l'indeterminatezza dell'agire umano» (p. 59). Se si oppone *Antigone*, come tragedia del *nomos* e della prassi, a *Edipo*, come tragedia dell'apparenza, emerge come propria della filosofia del diritto una posizione filosofica relativista sul tema della verità. Sul piano politico e pratico, sostiene Ciaramelli, non c'è oggettività possibile per la verità, in un certo senso non c'è verità possibile. L'«evidenza del vero» perde, nel campo del *nomos*, la sua tenuta (cfr. p. 60 sgg.). Antigone, d'altronde, non è portatrice di un'istanza di verità, dal momento che il suo gesto è assolutamente singolare. Come più volte sottolineato, la figlia di Edipo e Giocasta non tenta in alcun modo di giustificare la propria azione (cosa che implicherebbe di inscriverla in un qualche registro della verità), né vuole farne «un modello, o un paradigma» (p. 91). Vedremo come questo tema della verità tornerà nel capitolo su Lacan.

Protagonista del capitolo quarto è la *hybris*, tema chiave delle tragedie, eccesso e dismisura dell'azione, "oltracotanza" esibita nei confronti del limite. La *hybris* tuttavia – secondo Ciaramelli, che a questo proposito cita Castoriadis – non è l'infrazione di una norma: «ci può essere *hybris* solo quando l'autolimitazione sarebbe l'unica 'norma'» (ivi, p. 40), cioè solo nel caso in cui non ci sia un limite preventivamente fissato. Ad essa può opporsi, quindi, solo la *phronēsis* (cfr. p. 50).

La *hybris* è «sempre in agguato» (p. 119) nella democrazia, ha un «effetto devastante [...] sul *nomos*» (p. 120). *Antigone* mette in guardia nei suoi confronti mostrandone le conseguenze. Nell'inflessibilità delle azioni di Antigone e Creonte appare infatti «una delle più illusorie e pericolose declinazioni della *hybris*» (p. 116). Entrambi considerano le proprie prese di posizione come applicazioni di deduzioni logiche necessarie invece che come scelte (cfr. p. 115). La *hybris* ha dunque a che fare con la legge e il limite, con il gesto dell'autolimitazione e con la relazione alla verità. È nel misconoscimento del ruolo della *hybris*, e quindi dell'«ambiguità della legge» che sta, secondo l'autore, uno dei limiti delle interpretazioni hegeliana e lacaniana della tragedia. Entrambi Hegel e Lacan sostituiscono al riconoscimento della precarietà del diritto una «vera e propria ontologizzazione della legge» (p. 120).

Gli ultimi due capitoli del libro sono dedicati alle letture di *Antigone* proposte rispettivamente da Hegel e da Lacan. Nel capitolo quinto l'autore critica Hegel per

aver compreso Antigone solo come momento del cammino dello Spirito, come figura dell'eticità, e quindi, più in generale, per la «subordinazione speculativa del "diritto" – e di tutto quanto rinvia alla comprensione dell'agire umano – alla (presunta logica del processo storico)» (p. 129, cfr. p. 145), per la deresponsabilizzazione dell'azione (cfr. p. 163). Hegel riconosce all'*Antigone* un ruolo limitato al solo contesto del mondo greco e, più in generale, subordina l'agire alla storia e come altri filosofi tedeschi considera «la tragedia greca non già un documento prasseologico ma un documento metafisico» – conclude l'autore citando Taminiaux (p. 139).

Una critica simile informa anche il capitolo sesto dedicato a Lacan, scelta che appare curiosa e interessante in un testo che fa riferimento per lo più alla filosofia del diritto. Scelta mirata, se consideriamo il dilemma del *nomos* come omologo del dilemma del linguaggio nel suo rapporto col non-linguistico e quindi come tema strettamente lacaniano.

Ciaramelli segue le lezioni che nel 1960 Lacan tenne su *Antigone*, verso la fine del seminario su *L'etica della psicoanalisi*, avvertendo che si limiterà a «discutere alcune implicazioni filosofiche di un solo aspetto [dell'interpretazione di Lacan]: il rapporto controverso tra desiderio e legge» (p. 168). L'Antigone di Lacan è figura del desiderio inconscio nel suo rapporto con la legge. Desiderio che, nella teoria psicoanalitica, costituisce l'essenza della realtà umana e che, proprio in quegli anni, assume una nuova configurazione nella teoria lacaniana. Almeno fino al seminario dell'anno precedente (dedicato a *Il desiderio e la sua interpretazione*) lo psicoanalista aveva insistito soprattutto sulla dimensione linguistico-ricorsiva del desiderio: il desiderio umano come desiderio di desiderare. Dunque insoddisfacibile e in un certo senso senza oggetto, essendo il desiderio oggetto di se stesso. Nel seminario VII Lacan apre la propria teoria del desiderio alla dimensione del reale, introducendo la Cosa, *Das Ding*. È proprio su questo punto che insiste Ciaramelli, fornendo una lettura articolata del seminario e di altri testi lacaniani. Cos'è il desiderio? Perché la Cosa? Perché *Antigone*?

Il desiderio secondo Lacan è conseguenza del "taglio del significante", cioè della presenza del linguaggio nella vita umana, della sua linguisticità. L'umano è un essere linguistico e in quanto tale vive separato dal mondo, le parole lo separano dalle cose. Oltre che dalle cose, le parole lo separano anche da se stesso: il soggetto lacaniano è un soggetto diviso. Perciò desidera, invece che essere soggetto a bisogni. Mentre il bisogno si arresta sull'oggetto e ne trae soddisfazione, il desiderio scivola sempre su un altro desiderio e non è soddisfacibile, anzi, neanche cerca una soddisfazione, cerca sempre un altro desiderio: «il desiderio è l'interpretazione stessa» (*Seminario XI*, 1964). Il desiderio quindi esemplifica la separatezza dell'umano dal reale, ed è sempre correlato a un divieto, a una *l*egge, che procede dalla *L*egge, il mancato accesso al reale. È proprio a una nuova articolazione del simbolico e del reale che Lacan si dedica a partire dal Seminario su *L'etica della psicoanalisi*, introducendo

Das Ding, la Cosa che è «il fuori significato», che appartiene al reale, ed è perciò inaccessibile e irrappresentabile. È proprio alla Cosa che punta il desiderio di Antigone, che è perciò un «desiderio puro», un desiderio che non desidera un altro desiderio. Perciò Antigone «esc[e] [...] dai limiti umani», i quali sono costituiti proprio dalla chiusura nel circolo del desiderio, che blinda l'accesso al reale. Antigone, nella lettura lacaniana, accuratamente restituita dall'autore, sembra essere una figura della possibilità di *Das Ding*, di un desiderio che non è più desiderio, che è «puro e semplice desiderio di morte come tale». Qual è allora il rapporto di Antigone con la Legge? Per Antigone il «desiderio isolato e solitario è diventato [...] l'unico contenuto della Legge» (p. 206).

L'autore osserva come Lacan non abbia riconosciuto a sufficienza la dimensione *istituita* (oltre a quella istituente) dell'ordine simbolico: «l'impensato del testo lacaniano» (p. 213), e reintroduce così nel testo la dimensione che più gli interessa: il diritto come prassi e le sue possibilità di svolgimento (e fondamento) nelle democrazie.

Antigone – questa infine la proposta di Ciaramelli – è una figura dell'a-legalità, cioè di una dimensione altra rispetto alla coppia legale/illegale, «fondo a partire da cui istituiamo le regole» (p. 221). A-legalità che non è il negativo «della legalità ma il suo estraneo» (p. 220). Ci sembra che l'autore si avvicini così alla riflessione di Agamben in *Homo sacer* su «la soglia di indifferenza fra l'esterno e l'interno [...] in cui la vita è originariamente eccepita nel diritto», pur giungendo poi a conclusioni diverse.

Se la legalità pone un problema di legittimazione che non può essere risolto in un qualsiasi fondamento ontologico, l'unico fondamento possibile è un gesto, un gesto di estraneità rispetto alla distinzione legale/illegale. Il gesto, che pare wittgensteiniano, di chi pur restando coinvolto nel gioco in un certo senso vi si sottrae mostrandone le regole, cogliendo – come in *Antigone* – «il senso teatrale della messinscena» (p. 222). Questo non perché nella tragedia sia presente un'azione a-legale, essa resta anzi paralizzata nel dualismo legalità/illegalità, ma proprio perciò «pone il problema – l'esigenza – della legittimazione di ciò che si sottrae alla legalità istituita, senza però contrapporvisi» (*ibidem*). Solo in un gesto di questo tipo, un gesto di sottrazione che metta in luce il dispositivo normativo, e nel «tenere sempre aperta questa possibilità consiste l'unica plausibile forma di legittimazione dell'ordine sociale» (*ibidem*), una legittimazione «prasseologica», provvisoria.

Attraverso la sua lettura di *Antigone* quindi, Ciaramelli propone una difesa della democrazia nella sua dimensione filosofico-linguistica, come sistema aperto di continua rinegoziazione dei margini del diritto.

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 – L'inconscio estetico - Giugno 2017
DOI: 10.19226/047

Žižek, S. (1997), *Che cos'è l'immaginario*, tr. it., il Saggiatore, Milano 2016.

Caterina Marino

Il testo di Slavoj Žižek, in questa edizione italiana rivista, esaminando la nozione di immaginario, nelle sue molteplici versioni che strutturano la realtà in cui viviamo e che originano quella che lui definisce, traducendo Petrarca, una vera e propria "epidemia dell'immaginario" (p. 16), testimonia, ancora una volta, il profondo debito dell'autore nei confronti del pensiero lacaniano. L'operazione di Žižek, infatti, è quella di coniugare, attraverso un approccio sistematico e dialettico, che, però, sovverte la concezione manualistica della dialettica hegeliana, la psicoanalisi lacaniana con la riflessione filosofica tradizionale e gli esempi che lui stesso trae dalla realtà sociale.

Mentre il senso comune, la *doxa*, lascia intendere l'immaginario come ciò che sorregge un edificio ideologico nascondendo l'orrore del Reale, Žižek pone la sua attenzione sull'ambiguità della relazione stessa tra immaginario e Reale. Perciò, è vero che l'immaginario nasconde l'orrore di una situazione, ma, allo stesso tempo, nasconde il proprio orrore, poiché costituisce una "bugia primordiale" (p. 45), che, per poter operare, deve funzionare come lo sfondo fantasmatico e implicito della struttura simbolica che sostiene. Il paradosso che ne segue è che, sotto ogni costruzione ideologica, si trova un autentico nocciolo "transideologico" (p. 48), che rappresenta la condizione di funzionamento e di efficienza dell'ideologia stessa. Ciò vuol dire che un'identificazione ideologica può esercitare su di noi un'effettiva influenza solo quando crediamo di non identificarci completamente con essa: «non è tutto ideologia, sotto la maschera ideologica sono anche una persona umana» (p. 47).

La riflessione di Žižek prosegue attraverso l'analisi di quel profitto libidinale, il "surplus di godimento" (p. 84), su cui poggiano le ideologie sociali dominanti. A suo dire, la psicoanalisi lacaniana può aiutarci nella critica dell'ideologia chiarendo lo statuto, e il campo fantasmatico all'interno del quale agisce, di questa *jouissance* paradossale (p. 86), che può costituire sia un sovrappiù di godimento, sia l'assenza del godimento stesso. Secondo Lacan, la *jouissance*, o meglio il reale della *jouissance*, è quel nucleo traumatico proprio dell'esistenza, ciò che turba l'equilibrio del soggetto e che non può essere simbolizzato, ma che si rivela, comunque, fondamentale affinché il soggetto stesso possa incontrare la realtà del suo essere. Senza questo 'sintomo', l'universo del soggetto sarebbe vuoto. Perciò, anche all'interno della psicoanalisi lacaniana, risuona l'eco della domanda fondamentale

della metafisica occidentale: *perché mai è l'ente e non piuttosto il nulla?* Ciò sta a significare che, anche se il soggetto vive in un universo simbolico saldo e ben costituito, c'è sempre qualcosa di questo universo che non può essere integrato: un'intrusione, un sintomo, un impossibile che caratterizza il decentramento del soggetto lacaniano e il suo incontro con il Reale.

Un esempio particolarmente significativo, tra i tanti proposti da Žižek per aiutare il lettore a comprendere meglio il suo pensiero, che testimonia la funzione dell'immaginario nel supportare una costruzione ideologica e nel mettere a distanza l'atroce interferenza del Reale, riguarda l'esecuzione dell'Olocausto. L'autore prova ad integrare la logica burocratica e simbolica, messa a fuoco da Hannah Arendt attraverso la formula "banalità del Male", con il ruolo giocato dall'immaginario, che ha consentito agli esecutori di poter mettere a distanza l'orrore che stavano perpetrando, nascondendo, così, il Reale perverso del loro stesso godimento. Insomma, secondo Žižek, «questa burocratizzazione era in sè stessa una fonte di *jouissance* aggiuntiva» (p. 99).

Attraverso questa dichiarazione l'autore suggerisce che è l'immaginario a sostenere il senso di realtà del soggetto. Ovvero, se si verifica la disintegrazione della struttura fantasmatica che supporta la realtà, il soggetto si ritroverà di fronte a ciò che rimane dopo questa perdita: «un irreale universo da incubo privo di un solido fondamento ontologico» (p. 117).

A questo punto della lettura, affinché il lettore possa provare a comprendere l'ambiguità dello schermo fantasmatico sotteso alle organizzazioni ideologiche, diventa cruciale attraversare una certa idea di feticismo, la quale, per Žižek, collega la critica dell'ideologia e l'ideologia stessa. Tramite il feticcio, si vogliono mettere a nudo le strutture ideologiche, come se, al di sotto di queste, vi fossero delle relazioni trasparenti, ma, così facendo, si ottiene la creazione di un ulteriore feticcio che nasconde l'operazione precedente. La lezione teoretica fornita da Žižek, che si confronta con l'impiego del termine 'feticismo' da parte di Marx, Freud e Lacan, riguarda, ancora una volta, il ribaltamento del luogo comune per cui il soggetto, se vuole appropriarsi dell'universo simbolico in cui vive, deve liberarsi dell'oggetto-feticcio con cui l'ha sostituito, ovvero della fissazione su un contenuto particolare, come, ad esempio, la merce-denaro, la quale non è altro che una forma reificata di relazioni sociali tra le persone. Žižek, invece, accetta il paradosso secondo cui la fissazione su un qualche punto particolare supporta la dimensione simbolica ed è, quindi, costitutiva della soggettività. In altre parole, la caratteristica fondamentale dell'ordine simbolico è la sostituzione di un significante, di una cosa-oggetto, che sta al posto del soggetto: è l'Altro che agisce, crede o gode al posto suo. Perciò l'oggetto-feticcio, in quanto costruzione immaginaria, è ciò che fa sì che le cose appaiano in un certo modo, sebbene non vengano effettivamente sperimentate in quel modo, e questo accade non perché ci siano dei meccanismi inconsci oggettivi che regolano

l'esperienza soggettiva, ma perché l'inconscio stesso, la fantasia del soggetto, è un fenomeno inaccessibile che richiede la mediazione della sostituzione feticista.

Nel mondo attuale, la Realtà Virtuale ha decretato la scomparsa della superficie che delinea, in modo netto, il confine tra interno ed esterno, e Žižek, infatti, mette in guardia il lettore, affinché non perda le sue radici nel mondo concreto, dal cadere nella trappola del credere che esista un riferimento diretto alla realtà che sta fuori dal cyberspazio, così come nella trappola opposta della convinzione che non ci sia una realtà esterna, ma soltanto una molteplicità di simulacri. Questo vuol dire che la maschera utilizzata dal soggetto, all'interno di una comunità virtuale, può essere indossata in modo distaccato, come se fosse un inganno immaginario, oppure può rivelarsi più reale della stessa vita reale esterna, proprio perché la sospensione delle regole simboliche, che strutturano l'esterno, consente di manifestare dei contenuti che sono stati repressi. Quindi Žižek, fornendo un modo per poter intendere il motto di Lacan "La Verità ha la struttura di una finzione" (p. 229), spiega che il soggetto coinvolto nella Realtà Virtuale si ritrova, così, a poter esternare le difficoltà della sua stessa vita reale, rifuggendole, oppure a cercare di prendere consapevolezza della molteplicità delle proprie identificazioni soggettive. In sintesi, l'universo virtuale non fa che colmare quel divario che separa la struttura simbolica, l'identità pubblica del soggetto, dalla fantasia immaginaria che la sottende. Ecco il ribaltamento operato da Žižek: «quel che causa la "perdita di realtà" nel cyberspazio non è la sua vacuità, ma, al contrario, proprio la sua pienezza eccessiva» (p. 259). Ma un universo che abolisce l'Ignoto su cui, generalmente, il soggetto proietta le proprie fantasie, non fa che abolire l'orizzonte di senso, poiché non può esserci significato senza un qualche mistero impenetrabile. Ciò che viene a mancare è la mancanza stessa costitutiva della soggettività, sostituita, perciò, da una serie di rappresentazioni ideali dell'ego, che possono essere esternate facilmente sullo schermo virtuale. Tuttavia, il soggetto mantiene queste identificazioni del Sé, perché non può farsi carico completamente del nucleo fantasmatico del suo essere, nel qual caso si disintegrerebbe; è necessario, invece, che rimanga uno scarto tra questo nucleo e le identificazioni simboliche e/o immaginarie che esso stesso supporta.

A tal proposito, il testo è seguito da due interessanti appendici, di cui la seconda, in particolar modo, affronta il tentativo di Lacan di formulare una concezione dell'etica proprio a partire dal Reale traumatico, che resiste al processo di simbolizzazione. Il Reale, insegna Lacan, non è la realtà né un Aldilà invisibile che si cela sotto le costruzioni immaginarie del soggetto, bensì quello scarto che impedisce la percezione diretta, neutrale ed oggettiva della realtà, ma in cui, allo stesso tempo, il soggetto è da sempre coinvolto. Esso è ciò che rende la verità per sempre "non-tutta", mancante; è il limite intrinseco all'ordine simbolico. Proprio in ragione di ciò «i fenomeni socioideologici non significano mai ciò che sembrano/pretendono significare» (p. 314).

Questo concetto costituisce il cuore del discorso di Žižek, come viene sottolineato dal curatore del testo, Marco Senaldi, nella sua postfazione: non è possibile liberarsi dell'immaginario, come se fosse qualcosa che sta fuori dal soggetto, né depurare, attraverso questa liberazione, la realtà da ogni schermo feticista. Ciò che si può fare, invece, è imparare a liberarsi di questa stessa illusione, in modo tale da accettare l'esistenza di un limite radicale, che è proprio quello di cui parla Lacan con la sua Legge del desiderio. Il limite in questione non è altro che l'interdizione simbolica della castrazione al godimento assoluto e senza freni cui tende il soggetto. Senza questa interdizione non potrebbe verificarsi l'unione generativa tra desiderio e Legge, che è capace di impedire, da una parte, l'autorità cieca e opprimente della Legge e, dall'altra, il pervertimento del desiderio in puro godimento dissipativo. In questa alleanza tra desiderio e Legge sorge l'etica lacaniana.

Chiara Agagiù è coautrice, insieme a F. Scianna, dei testi presenti in *Arneo* di U. Tramacere (Grifo, Lecce, 2015). Membro fondatore della rivista «Generazioni di Scritture» (Milella, Lecce, 2015) è attualmente nel comitato editoriale della rivista stessa. Vincitrice nel 2015 di una scholarship bilaterale Italia-Slovenia, ha svolto attività di ricerca presso la Filozofska Fakulteta dell'Università di Lubiana (esiti disponibili nel saggio *"Nel giardino del vicino". Alcune considerazioni intorno alla storiografia sull'occupazione italiana in Slovenia (1941-1943)*, in «Eunomia», V, 1, pp. 221-252). È membro dal 2014 del Laboratorio di Studi Lacaniani – Università del Salento, per il quale svolge attività di studio e ricerca, tutor Prof. Mimmo Pesare. Dal 2016 è responsabile di "Partnership e relazioni internazionali" del Laboratorio stesso; borsista riconfermata per la scholarship bilaterale Italia-Slovenia, porta avanti un progetto di ricerca sulla Scuola Psicanalitica di Lubiana.

Lucilla Albano, già professore ordinario di L-ART/06 (Cinema, fotografia e televisione) presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre, ha insegnato alla Laurea magistrale di Cinema, televisione e produzione multimediale i corsi di Interpretazione e analisi del film e di Cinema e psicoanalisi. Ha pubblicato vari libri e saggi tra cui *La caverna dei giganti* (Pratiche, 1992), *Il secolo della regia*, 1999 (premio Filmcritica Umberto Barbaro) e *Lo schermo dei sogni* (Marsilio, 2004; premio Filmcritica Umberto Barbaro e Premio Limina); *Ingmar Bergman. Fanny e Alexander* (Lindau, 2009). Il suo ultimo libro è *Il divano di Freud. Mahler, l'Uomo dei lupi, Hilda Doolittle e altri. I pazienti raccontano il fondatore della psicoanalisi* (il Saggiatore, 2014).

Daniela Angelucci è professoressa associata di Estetica all'università di Roma Tre. È parte del consiglio di presidenza della SIE (Società Italiana di Estetica), caporedattrice della rivista Lebenswelt e membro di vari comitati scientifici di riviste e collane. Nell'a.a. 2015-16 è stata co-direttrice del Master *Evironmental Humanities*. Nel 2016 ha organizzato la *9th Deleuze Studies International Conference*. Volumi recenti: *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2012 (Engl. translation *Deleuze and the concepts of cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014); *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma, 2013.

Nicola Copetti si laurea in Filosofia presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi dal titolo *Il problema del soggetto in Lacan lettore di Hegel* nel 2014, sotto la supervisione del Professor Gaetano Rametta e di Nicolò Fazioni. Prosegue gli studi magistrali all'estero entrando a far parte del programma «Contemporary European

Philosophies», percorso a doppio titolo di laurea tra la Kingston University e l'Université Paris 8. Durante il periodo in Inghilterra ha l'occasione di lavorare a stretto contatto con Peter Hallward sul tema dell'etica in Alain Badiou, mentre in Francia si concentra sul rapporto tra Lacan, Deleuze e Guattari che lo porterà a concludere il percorso accademico nel marzo 2016 con la tesi conclusiva (da cui è tratto il presente lavoro) sotto la supervisione del Professor Frédéric Rambeau.

Claudio D'Aurizio è dottorando di ricerca presso l'Università della Calabria con un progetto relativo all'interpretazione del Barocco di Gilles Deleuze. È cultore della materia, presso il medesimo ateneo, per gli insegnamenti di *Epistemologia delle scienze umane e sociali* e *Teoria dei saperi filosofici e scientifici*. Laureatosi presso l'università degli studi "La Sapienza" di Roma, con una tesi sul tema del controllo e il concetto di mìmesis nel pensiero di T. W. Adorno, le sue ricerche riguardano principalmente la filosofia contemporanea, l'estetica e i rapporti ch'esse intrattengono con la psicoanalisi.

Guy-Félix Duportail enseigne la philosophie a l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il dirige la collection *Tuchè* aux editions Hermann. Ses travaux portent sur la connexion entre philosophie et psychanalyse.

Giulio Forleo ha conseguito la laurea magistrale in Filosofia Estetica presso l'Università di Roma "La Sapienza" (Relatore: Prof. Stefano Velotti). Tra le sue pubblicazioni: *Sulle perversioni sessuali. Storia e analisi*, Stamen, Roma 2016; *Per una ricognizione del concetto di* «Verleugnung» *all'interno dei testi freudiani*», in *Rivista di psichiatria e psicoterapia*, in corso di pubblicazione.

Giulia Guadagni è dottoranda in Filosofia del linguaggio presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. La sua ricerca riguarda i rapporti tra filosofia e psicoanalisi, in particolare la relazione tra soggettivazione e verità nelle opere di Jacques Lacan e Michel Foucault.

Federico Leoni vive a Milano e insegna all'Università di Verona. Tra i suoi libri: *Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale* (2008); *L'idiota e la lettera. Quattro saggi sul Flaubert di Sartre* (2013); *Jacques Lacan, l'economia dell'assoluto* (2016).

Chiara Mangiarotti, psicologa, psicoterapeuta, psicoanalista. Membro della SLP (Scuola Lacaniana di Psicoanalisi) e dell'AMP (Associazione Mondiale di Psicoanalisi), docente dell'Istituto Freudiano per la clinica la terapia e la scienza. È presidente della Fondazione Martin Egge Onlus. Dal 2007 al 2013 ha condotto attività di formazione e supervisione nei corsi di aggiornamento sulle tematiche dell'autismo indirizzati ad insegnanti e operatori all'assistenza delle scuole materne, elementari, medie e medie superiori del CTI presso l'Istituto Marco Foscarini Venezia._Tra le sue pubblicazioni: C. Mangiarotti, *Figure di donna nel cinema di Jane Campion. Una lettura psicoanalitica* (Franco Angeli, Milano 2002); C. Mangiarotti, C. Menghi e M. Egge, *Invenzioni nella psicosi Unica Zürn, Vaslav Nijinsky, Glenn Gould* Quodlibet, Macerata 2008 ; *Autismo*, con M. Egge in *Scilicet, Parvenze e sintoma*, n. speciale *Attualità lacaniana* 2009 ; C. Mangiarotti (a cura di) *Il mondo visto attraverso una fessura. A scuola con i bambini autistici*, Quodlibet, Macerata 2012. Pubblicazioni su cinema e psicoanalisi: C. Mangiarotti, *Figure di donna nel cinema di Jane Campion. Una lettura psicoanalitica,* Franco Angeli, Milano 2002); C. Mangiarotti, a cura di, con Rosamaria Salvatore, *Cinema*, in "La Psicoanalisi" n. 40 giugno 2006; C. Mangiarotti, *Tre donne e i loro padri nel cinema*, in *Una per Una. Il femminile e la psicoanalisi,* a cura di P. Francesconi, Borla, Roma 2007; C. Mangiarotti, a cura di, *Jacques Lacan regarde le cinéma. Il cinema guarda Lacan* in "La Psicoanalisi" n. 43-44 luglio-dicembre 2008; C. Mangiarotti, Un padre *In the cut*, in *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, a cura di L. Albano e V. Pravedelli, Quodlibet, Macerata 2008; C. Mangiarotti, *Son nom de Venise* nella rovina di *India Song,* in *Marguerite Duras Visioni Veneziane*, a cura di C. Bertola E. Melon, Il poligrafo, Padova 2008; C. Mangiarotti, *Il mistero di* Mulholland Drive, in "Attualità Lacaniana", Milano 2008. C. Mangiarotti cura inoltre la rubrica di recensioni cinematografiche per la rivista "La Psicanalisi".

Caterina Marino è laureata in Filosofia Contemporanea presso l'Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà antiche e moderne, con una tesi dal titolo *Heidegger e la possibilità della filosofia: dalla fenomenologia all'altro pensiero*. Gli attuali interessi riguardano la Filosofia della Psicoanalisi ed il pensiero di Jacques Lacan.

Fernando Muraca è un regista e sceneggiatore italiano esperto in tecnologie di ripresa digitale e la sua formazione artistica è arricchita da studi filosofici. Nella sua tesi di laurea in estetica ha analizzato le problematiche che l'immagine digitale genera nello

sviluppo della cultura contemporanea. E anche autore di alcuni romanzi e di un saggio sulla creatività dal titolo *La strada cammina con me.* Insegna regia presso l'*Accademia di Cinema e Televisione Griffith* di Roma.

Fabio Domenico Palumbo consegue nel 2016 il Dottorato in Metodologie della Filosofia presso l'Università degli Studi di Messina con una ricerca su *Logica del senso* di Gilles Deleuze. Si occupa di estetica, psicoanalisi e culture dell'Estremo Oriente. Tra le sue pubblicazioni: *Note per uno studio sulla* Logica del senso (2013), apparso sulla rivista elettronica del CNR, "Laboratorio dell'ISPF", ed *Economia del desiderio* (2015), per Mimesis.

Jacques Rancière est professeur émérite en philosophie à l'Université Paris VIII. Ses travaux ont porté sur les rapports entre politique, esthétique et littérature. Il est notamment l'auteur de *La nuit des prolétaires* (1981), *La Mésentente. Politique et Philosophie* (1995), *Le Partage du sensible* (2000), *La Fable cinématographique* (2001), *Le Destin des images* (2003) *Politique de la littérature* (2007), *Le Spectateur émancipé* (2008) et *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* (2011).

Grazia Ripepi è laureata con lode e menzione speciale in Filosofia e Storia presso l'Università della Calabria, con una tesi su Eugen Fink e Johan Huizinga. Attualmente è laureanda in Scienze filosofiche con una tesi sulla proposta utopica comunitaria e antropologica nell'opera di Hermann Hesse.

Rosamaria Salvatore, docente di II Fascia, insegna Storia e critica del cinema e Cinema e psicoanalisi, presso il Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, dell'Università degli Studi di Padova. Si è prevalentemente occupata delle problematiche dello sguardo e delle interferenze tra il cinema e le altre arti, nell'ambito delle teorie del cinema. A partire da un approccio metodologico estetico-formale ha dedicato molti saggi a registi importanti.
Di formazione analitica, e membro della Scuola lacaniana di psicoanalisi, ha privilegiato lo studio delle interferenze tra pensiero psicoanalitico e pratica cinematografica. Sull'argomento ha pubblicato la monografia *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi* (Quodlibet, 2011), curato il numero *Cinema* de "La Psicoanalisi" (Roma 2006), e *Schermi psicoanalitici* de "La Valle dell'Eden"

(Roma 2005). Gli ultimi suoi lavori sono orientati allo studio della "Trasparenza" nell'audiovisivo.

Valentina Sirangelo collabora con le cattedre di Letterature Comparate e di Lingua e Letteratura Romena presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria, dove dal marzo 2014 è Cultore della Materia per i corrispondenti settori. È membro del Laboratorio di Ricerca sull'Immaginario e sulla Retorica (LARIR) diretto dalla Prof.ssa Gisèle Vanhese. È autrice di numerosi saggi e del libro *Dio della vegetazione e poesia* (Aracne, 2014).

Giovambattista Vaccaro è laureato all'Università di Firenze nel 1975. Negli anni seguenti ha usufruito di borse di studio presso l'Istituto Italiano di Studi Storici di Napoli, la Fondazione Feltrinelli e la Fondazione Einaudi. Dal 1984 è stato ricercatore presso l'Università di Chieti e dal 1988 Professore associato di Filosofia delle Religioni presso l'Università di Siena. Dal 1996 è Professore associato di Filosofia delle Religioni presso l'Università della Calabria. Le sue principali pubblicazioni sono: *Socialismo e umanesimo nel pensiero di Moses Hess* (1837-1847) (Napoli, Bibliopolis, 1981); *Il concetto di democrazia in Arnold Ruge* (Milano, Angeli, 1987); *Deleuze e il pensiero del molteplice* (Milano, Angeli, 1990); *Ontologia e etica in Vladimir Jankélévitch* (Ravenna, Longo, 1995); *Dall'esistenza alla morale. Studi sull'etica del Novecento* (Firenze, Cadmo, 1996); *La ragione sobria. Modelli di razionalità minore nel Novecento* (Milano, Mimesis, 1998); *Temporalità e storia. Due itinerari nel Novecento* (Roma, Bulzoni, 2000); *Soggettività e storia* (Milano, Unicopli, 2002); *Persona e comunità umana in Paul L. Landsberg* (Milano, Mimesis, 2006); *Per la critica della società della merce* (Milano, Mimesis, 2007); *Antropologia e utopia. Saggio su Herbert Marcuse* (Milano, Mimesis, 2010); *Le idee degli anni Sessanta* (Milano, Mimesis, 2012); *Il tragico, l'etico, l'utopico. Studio sul giovane Lukács* (Milano, Mimesis, 2014); *Nicolai Hartmann. Antropologia, etica, storia* (Milano, Mimesis, 2015).

.