



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio estetico

ISSN 2499-8729

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

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

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

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

ISSN 2499-8729

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 3 - L'inconscio estetico

Giugno 2017

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

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

Caporedattrice

Deborah De Rosa

Redazione

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

Segreteria di Redazione

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

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

Indice

Editoriale

La contemporaneità tra inconscio estetico ed estetica dell'inconscio

Fabrizio Palombi.....p. 7

L'inconscio estetico

L'inconscient esthétique: une interview à Jacques Rancière

Fabrizio Palombi.....p. 18

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

Chiara Agagiù.....p. 28

Il corpo Unheimlich di Almodovar

Lucilla Albano.....p. 34

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

Daniela Angelucci.....p. 47

Il cinema parla la lingua del corpo

Chiara Mangiarotti.....p. 58

L'inconscio potere delle immagini digitali

Fernando Muraca.....p. 67

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

Grazia Ripepi.....p. 85

L'inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza

Rosamaria Salvatorep. 96

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

Valentina Sirangelo.....p. 106

Inconscio, arte e utopia. Da Marcuse a Baudrillard

Giovambattista Vaccaro.....p. 121

Inconsci

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

Recensioni

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

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

Il 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 protesio», che ha allargato il suo potere proprio grazie agli «organi accessori» di cui si serve (Freud, 1929, p. 582). È 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, Jackson 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 preconsciouso. 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 inconse 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 - *lalìngua* 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 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 familiare e di una religiosità tanto bigotta quanto mortifera.

La gelida crudeltà 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 rodon» (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 amori³.

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 Lenzi 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 speaks 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