

TESI DI DOTTORATO DI ARIANNA SALATINO (III ANNO, XXV CICLO, TUTOR ROMA 3:
LUCILLA ALBANO, TUTOR PARIS X: LAURENCE SCHIFANO)

**PER UNA TEORIA DEL GODIMENTO
CINEMATOGRAFICO.
LE IMPLICAZIONI DEL CONCETTO LACANIANO DI
JOUISSANCE NELLO SPETTATORE E NEI FILM**

INDICE

INTRODUZIONE	6
--------------	---

PARTE PRIMA

LA *JOUISSANCE* LACANIANA E IL GODIMENTO NEL CINEMA

1. Il godimento: breve storia di un concetto controverso	
1.1 Per una prima definizione lacaniana di <i>jouissance</i>	22
1.2 Il concetto di godimento nell'insegnamento di Lacan: caratteristiche ed evoluzioni	25
1.3 Dalle origini a oggi. Etimologie e cronologie del godimento	29
2. Il godimento dell'occhio o l'esperienza di <i>jouissance</i> nella situazione cinematografica	
2.1 Il godimento nel cinema. Teorie inaugurali e primi studi	36
2.2 Sguardi contemporanei sul godimento nel cinema e nelle arti	40
2.3 Per una rilettura della teoria psicoanalitica del cinema. Meccaniche del godimento nel dispositivo	44
2.4 Godere per credere. La <i>jouissance</i> e il problema della finzione: cinema, sintomo, innamoramento, emozione	47
2.5 La morte di Narciso e il godimento dello specchio. Sull'identificazione	56
2.6 Simmetrie della logica o il non-limite del godimento. Considerazioni matteblanchiane sul cinema e l'infinito	60
2.7 «Ça crève l'écran». Il godimento delle immagini nell'esperienza estetica	63
2.8 Godimento erotico e pornografia. Intorno al rapporto sessuale	69
2.9 Dal desiderio al godimento. Esempi di film	75

PARTE SECONDA

MOMENTI E STATI DI *JOUISSANCE*. IL GODIMENTO NEI FILM

1. Il godimento del corpo. Iperidentificazioni, dismorfismi e altri deliri	
1.1 Il corpo umano tra cinema e psicoanalisi	79
1.2 Il fenomeno del “come se” o la nostalgia della mente per il corpo	83
1.3 Cinema e psicopatologie contemporanee	88
1.4 <i>Deserto rosso</i> . Anatomia di un godimento	93
1.5 <i>Eyes Wide Shut</i> e il godimento cerebrale nel cinema di Kubrick	107
2. Sua Maestà il Linguaggio: il godimento nei dispositivi di visione e nel discorso d’amore	
2.1 Il funzionamento discorsivo della <i>jouissance</i>	113
2.2 La scena del linguaggio. Godimento delle figure d’amore	117
2.3 Il discorso d’amore nel cinema. Esempi e modalità di scrittura	122
2.4 Dire l’amore. I <i>Comizi</i> di Pasolini o la coscienza erotica del <i>logos</i>	132
2.5 <i>D’amore si vive</i> . Godimento e tenerezza nella storia di un discorso	134
3. Monotonia del godimento e malattia della ripetizione: il sintomo	
3.1 Ontologia di un accidente irrinunciabile. Che cos’è un sintomo	139
3.2 L’interminabile litania della ripetizione	141
3.3 Il “dispositivo” del <i>Fort-Da</i> e la dialettica del godimento	143
3.4 Logiche della ripetizione nel cinema e nelle arti	146
3.5 <i>Marnie</i> . Sul godimento femminile	147
3.6 Nagisa Oshima e l’impero della <i>jouissance</i>	154

4. Il godimento e il suo rovescio. L'angoscia	
4.1 <i>Gaudium oppositorum</i>	160
4.2 Un sentimento che non inganna	162
4.3 Con lo stomaco pieno e i genitali svuotati. <i>La grande abbuffata</i>	167
4.4 <i>Breve film sull'amore</i> . Il godimento di Kieslowski	175
4.5 <i>Il sorpasso</i> di Dino Risi. Dismisura del godimento	180
5. Godimento e sesso: la disarmonia strutturale e il malinteso dell'amore	
5.1 Il problema dell'amore in Lacan	185
5.2 Dal non-rapporto al regime della contingenza. Il melodramma, l'ostacolo, l'amore	188
5.3 Il miracolo delle mani vuote o l'illusione della reciprocità. Il cinema come metafora dell'amore	193
5.4 <i>Lui</i> di Buñuel. La <i>jouissance</i> catastrofica del <i>coup de cloche</i>	195
5.5 Il godimento, forse. <i>L'amore probabilmente</i>	204
BIBLIOGRAFIA	210
FILMOGRAFIA	228

Bisogna immaginare Sisifo felice.

(Albert Camus)

INTRODUZIONE

Il *godimento*, a dispetto di quanto l'uso corrente del termine sembra indicare, è un concetto profondamente tragico, forse il più tragico dei concetti elaborati nel Novecento in merito alla condizione umana. O meglio, il godimento lo *diviene*, un concetto tragico, nel pensiero di Jacques Lacan – un uomo che ha penetrato il mondo come la lama di un coltello – il cui insegnamento ha dato forma radicale e profonda agli aspetti più cupi e mortiferi della psicoanalisi freudiana, oltrepassando con decisione quell'*Al di là del principio di piacere* già intravisto da Freud nel 1920 a seguito della Grande Guerra, che lasciava premonire, per l'avvenire umano, la coscienza atroce di un destino ineluttabile volto a scaraventare gli esseri umani in una corsa cieca e disperata verso la Morte¹.

A partire da quel momento – e la figura di Lacan, infaticabilmente sovversiva e provocatoria, non farà che confermarlo – un passo indietro non sarebbe stato più possibile.

«Io mi sono scelto, come alimento per la mia età avanzata, il tema della morte», dice Freud in una lettera del 1919 a Lou Andreas Salomé². Analogamente sappiamo che Lacan, negli ultimi anni della sua attività di psicoanalista, accetterà solo pazienti sull'orlo del suicidio, «ed è noto che alcuni di questi, alla fine, si suicideranno davvero, suscitando innumerevoli e feroci insinuazioni sul valore effettivo della cura lacaniana»³.

Lo scandalo etico di una vita che non è protesa naturalmente verso il proprio bene, bensì verso un godimento dissipativo e feroce, incurante della sofferenza arrecata dalle esperienze spiacevoli – anzi, volto piuttosto a ricercarla – è certo difficile da digerire e condividere. Tuttavia, l'ultima parola di Freud, con *Al di là del principio di piacere*, pare essere stata proprio questa: «la vita umana non aspira al suo Bene, ma a godere, anche se questo godimento conduce al di là del Bene»⁴, della difesa biologica della vita. Il soggetto della psicoanalisi dunque – stando a quello che è uno

Note al testo: Il corsivo, quando non segnalato diversamente, è dell'autore. Per i testi in lingua straniera, dove non compare l'edizione italiana, la traduzione è nostra.

¹ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* [1920], tr. it. *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, testo ripreso da Jacques Lacan ne *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, tr. it. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, Einaudi, Torino 2008.

² S. Freud, *Briefwechsel Freud/Andreas Salomé* [1912-1936], tr. it. *Eros e conoscenza. Lettere tra Freud e Lou Andreas Salomé*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 96.

³ D. Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 97-98.

⁴ M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio. Dodici argomenti in difesa della psicoanalisi*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 107. L'autore ricorda quanto la più scandalosa scoperta di Freud sia consistita non tanto nello scorgere la sessualità "dappertutto", quanto nel notare che essa è svincolata da fini meramente riproduttivi, tesi alla vita: la pulsione sessuale è infatti, alla base, autoerotica, insegue prima di tutto il proprio piacere; ivi, pp. 47-48.

dei testi più maturi ed importanti di Freud, nonostante conti poco più di cento pagine – non solo “non è padrone in casa propria”, ma lavora addirittura *contro se stesso*⁵. Jacques Lacan ha avuto il coraggio di ripartire da questo discorso.

Ma che cosa tutto questo ha a che vedere con il cinema? Che cosa ci può spingere a voler guardare al cinema dal punto di vista del godimento – della *jouissance* lacaniana – forse la più terribile verità mai toccata dalla psicoanalisi, quella, appunto, di un essere umano condannato alla ripetizione ottusa e testarda di ciò che più gli procura dispiacere, di un essere inchiodato in maniera inestirpabile al proprio sintomo e del tutto incapace (o peggio: non desideroso) di rinunciare ad esso; un essere, insomma, interamente votato alla disperazione, alla propria rovina, forse alla morte?

Innanzitutto, questo ci può suggerire un nuovo approccio generale della psicoanalisi nei confronti degli studi cinematografici, un approccio fondato non più su quello che, con Massimo Recalcati⁶, potremmo definire il Freud del “primo inconscio” – l’approccio generalmente adottato in questo tipo di studi, quello cioè dell’inconscio inteso come luogo del desiderio rimosso, quindi del messaggio cifrato da interpretare (è l’inconscio che Lacan definirà “strutturato come un linguaggio”) – bensì sul Freud del “secondo inconscio” – che si delinea proprio a partire da *Al di là del principio di piacere* – un inconscio completamente sganciato dal senso, e legato piuttosto a una volontà sfrenata di godimento, per effetto della coazione a ripetere e della pulsione di morte. Non si tratta più, in questo secondo caso, del Freud ermeneuta della *Traumdeutung* (*L’interpretazione dei sogni*, 1900) – il testo freudiano naturalmente più vicino agli studi di psicoanalisi e cinema, occupandosi di sogni, quindi di immagini e della loro interpretazione – o del Witz (*Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, 1905, altro testo chiave negli studi di estetica, rappresentando – il motto di spirito – la sola, tra le formazioni dell’inconscio, ad implicare, così come l’opera d’arte, la creatività diretta del soggetto)⁷, quel Freud tutto intento a indagare le esperienze che diventano il luogo del *logos*, del “voler dire” (il corpo delle isteriche, i sogni, i lapsus e gli atti mancati, le battute di spirito), ma di un Freud che ha superato le leggi ermeneutiche del linguaggio e del simbolo, ed è giunto a delineare un inconscio mosso non più da una volontà di

⁵ Ivi., p. 108.

⁶ M. Recalcati, *L’uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2010, pp. 16-22.

⁷ Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, e J. Aumont, M. Marie, *L’analyse des films* [1988], tr. it. *L’analisi dei film*, Bulzoni, Roma 1996, dove i due studiosi definiscono *L’interpretazione dei sogni* e *Il motto di spirito* come i due testi freudiani in cui si affronta più direttamente il rapporto tra senso latente e senso manifesto; ivi, p. 219.

significazione, quanto piuttosto da una tendenza acefala alla distruzione: Reale puro (in termini lacaniani) non addomesticato dall'azione del significante⁸. Questo secondo inconscio emerge dall'esperienza clinica del trauma e dalla coazione a ripetere: la tendenza enigmatica degli esseri umani a riprodurre ciò che più li fa soffrire, quindi l'attaccamento inguaribile al proprio sintomo, alla propria sofferenza (il caso estremo, per Freud, è quello dei traumi di guerra continuamente rivissuti dai soldati, vittime di un tempo opprimente che si ripete sempre uguale a se stesso).

Tra gli scritti freudiani più rappresentativi di questo secondo momento ricordiamo – oltre ovviamente al già citato *Al di là del principio di piacere* – un altro testo fondamentale, del resto ben noto agli studiosi di arte ed estetica: *Das Unheimliche (Il perturbante, 1919)*, concepito non a caso negli stessi anni, anni in cui Freud si chiede perché rappresentazioni e forme di aspetto sinistro ed inquietante – incubi ricorrenti, fantasie di crudeltà e premonizioni di disastri o fallimenti – tormentino da sempre l'immaginario umano influenzandone le produzioni⁹.

Il passaggio che stiamo prendendo in considerazione, per farla breve, è il passaggio dal campo del *desiderio* a quello del *godimento*¹⁰. Le cose però, come vedremo, non sono così semplici.

Un approccio psicoanalitico agli studi sul cinema oggi, momento in cui l'inclusione della teoria del soggetto è diventata a tutti gli effetti parte integrante degli studi di analisi e interpretazione del film, deve necessariamente fare i conti con le evoluzioni che la psicoanalisi stessa si trova ad attraversare sul versante della clinica, dove uno spostamento in questa direzione, in Italia come in Francia – i due Paesi che maggiormente prenderemo in considerazione in questo studio – è stato già ampiamente avvertito. «L'epoca contemporanea è l'epoca dell'eclissi del desiderio e dell'affermazione della monade del godimento»¹¹, ci dice ancora Recalcati ne *L'uomo senza inconscio*, portando a compimento un discorso di cui, già qualche anno prima, Charles Melman aveva gettato le basi, in un libro dal titolo simile, *L'uomo senza gravità*¹².

⁸ Già in A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, 2000, veniva avanzata la distinzione tra il Freud della logica retorico-linguistica e quello successivo al 1920, «che isola il potere inquietante della pulsione di morte e dell'Es e il potere della ripetizione», *ivi.*, p. 188.

⁹ È in questa stessa dimensione che ci troviamo quando non riusciamo ad allontanare dalla nostra mente un ricordo traumatico o l'evocazione di un pensiero doloroso o di un incidente. Tutti questi argomenti – unitamente ai giochi dei bambini che immaginano di essere abbandonati, divorati, avvelenati, picchiati, sorvegliati, sedotti – porteranno Freud a postulare l'esistenza della pulsione di morte; cfr. N. A. Braunstein, *El goce: un concepto lacaniano* [1990], tr. fr. *La jouissance, un concept lacanien*, Érès, Toulouse 2009, p. 42.

¹⁰ Di Ciaccia e Recalcati individuano nel *Seminario VII* la svolta lacaniana dal desiderio al godimento (A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan*, cit., pp. 164-201).

¹¹ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 201.

¹² C. Melman, *L'homme sans gravité. Jouir à tout prix* [2002], tr. it. *L'uomo senza gravità. Conversazioni con Jean Pierre Lebrun*, Mondadori, Milano 2010. Ricordiamo ancora, tra gli altri, Pierre Marie, che nel consistente articolo *La*

Che cosa succede, dunque, se trasferiamo una riflessione di questo tipo nel campo cinematografico? A dire il vero, negli studi sul cinema, un tentativo del genere non è completamente nuovo, anzi va ad interessare un filone di ricerche che merita di essere approfondito, e che comprende, in Italia, gli studi di Lucilla Albano, Rosamaria Salvatore ed Andrea Bellavita, ed in Francia principalmente l'opera di Patrick Brun¹³.

Bellavita ha lavorato proprio sull'ultimo Lacan, quello in cui emerge l'insufficienza del simbolico, dimostrando che appartiene alla struttura stessa del linguaggio il fatto di essere "bucato" e di non coprire in modo esaustivo il reale. È il momento che, in termini freudiani, corrisponde al passaggio pocanzi descritto da un'estetica del *Witz* ad una dell'*Unheimliche*, e che condurrà l'autore a ricercare nei testi filmici le tracce linguistiche del perturbante cinematografico¹⁴.

Gli studi di Rosamaria Salvatore propongono una lettura del cinema e dei film a partire dall'importante teoria dello sguardo lacaniano¹⁵, mentre le ricerche di Lucilla Albano, da sempre volte ad accostare in maniera feconda teorie del cinema e psicoanalisi, approfondiscono oggi un punto capitale e complesso del pensiero di Lacan: l'oggetto *a*.

Patrick Brun a sua volta, indagando a fondo i rapporti tra psicoanalisi, linguistica e semiotica, mette in luce come le note argomentazioni di Christian Metz rispetto al cinema si basino sull'insegnamento del primo Lacan (quello degli anni Cinquanta, in cui il soggetto – effetto del significante, quindi determinato dal linguaggio, dal simbolico – coincide con il soggetto dello strutturalismo) e tralascino invece il Lacan successivo, il quale scoprirà, al contrario, che il rapporto del soggetto con la catena significante produce un resto – l'oggetto *a* – che complicherà a tal punto le cose da esser definito, dall'autore, "figura dell'impossibile", di fronte alla quale la scienza del linguaggio si arrende ad uno scacco tremendo. Per essere più precisi – e per restare vicini al nostro

jouissance («Topique. Revue freudienne», 86, 2004) definisce la psicoanalisi, nella sua essenza ultima, non tanto un'esperienza di cura, di rimemorazione, di analisi o di promessa di guarigione, quanto una vera e propria «mobilitazione [...], in concreto, del godimento»; *ivi.*, p. 21. Sulle derive di un godimento senza limiti nella clinica contemporanea e nel soggetto moderno vedi anche G. Ripa di Meana, *Dialogo immaginario con Jacques Lacan*, Nottetempo, Roma 2010.

¹³ Nel panorama internazionale degli studi su Lacan e il cinema ci limitiamo invece a ricordare: T. McGowan, S. Kunkle, *Lacan and Contemporary Film*, Other Press, New York 2004, e i numerosi e diffusissimi lavori di Slavoj Žižek (in particolare S. Žižek, *Enjoy Your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York 1992, testo che mira a introdurre l'insegnamento di Lacan nel pubblico americano attraverso il cinema hollywoodiano), cui rimanderemo di volta in volta nel corso del nostro studio, sforzandoci però di non cedere alla facile tentazione di una semplificazione eccessiva del pensiero di Lacan che a tratti Žižek – pure uno dei suoi maggiori conoscitori – sembra voler proporre.

¹⁴ A. Bellavita, *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Vita & pensiero, Milano 2005.

¹⁵ Tra i suoi ultimi lavori, R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011.

argomento di studio – attraverso questo passaggio, secondo l'autore, il soggetto in causa «non è più semplicemente il soggetto del significante, ma, come dirà Lacan negli anni '70, il soggetto del godimento»¹⁶.

Un lavoro di questo tipo implica dunque una revisione generale e un profondo aggiornamento delle teorie psicoanalitiche classiche del cinema nonché dei procedimenti stessi di *identificazione*, *credenza*, e *piacere cinematografico*, per il semplice fatto che, come ci insegna Lacan, il godimento si definisce innanzitutto in opposizione a due capisaldi della teoria cinematografica: il *piacere* e il *desiderio*.

Semplificando molto, e riprendendo la nostra indicazione di partenza, diremo (e su questo rifletteremo ancora, e molto) che, se il desiderio è *vuoto*, il godimento è *pieno*. L'uno è strutturalmente *carente*, l'altro perennemente *debordante*. Il primo è ancorato ad un ineliminabile senso di *perdita*, di *mancanza*, di *assenza*, il secondo a un *eccesso di presenza*, a una tendenza all'*ipertrofia*. Più precisamente, se il desiderio ha a che fare con l'*essere* (meglio ancora: con la *mancanza-a-essere*), il godimento – termine di cui occorre tener presente l'etimo giuridico, legato al *possesso* di un bene, di cui si può, appunto, godere – ha a che fare piuttosto con l'*avere*.

Il desiderio – ci dice da sempre la psicoanalisi, e con lei il cinema – è del *doppio*, dell'*Altro*. Il godimento, al contrario, è dell'*Uno*, dello *Stesso*, ha a che fare con la Cosa, con ciò che ritorna sempre nel medesimo posto¹⁷. Il desiderio inoltre, almeno da Hegel in poi, conosce una dialettica, e da questa dipende strutturalmente; il godimento invece, per principio, ne è privo: il suo circuito è autistico, monadico, rifiuta l'Altro. Esso non conosce mediazione, è ancorato piuttosto a una *fissazione*, è compulsivo e monomaniacale, monodirezionale e cieco. Così il godimento propriamente detto non è dialettico, ma permanente, stagnante, inerte. Se il godimento, in definitiva, è dell'ordine del *sempre troppo*, il desiderio è del *mai abbastanza*. È per questo che Jean-Marie Jadin e Marcel Ritter – autori di un testo denso, fondamentale e complesso sulla *jouissance* nell'insegnamento di Lacan¹⁸ – definiscono il desiderio “avaro” in contrapposizione al godimento “ingordo”. Insomma, se godo non desidero: o l'uno o l'altro.

Questo ha ovviamente delle conseguenze dirette sul nostro modo di pensare al cinema oggi da un punto di vista psicoanalitico. Si potrebbero ad esempio considerare – in luogo delle figure stilistiche della mancanza e dell'allusione (che operano rispettivamente attraverso sostituzione per *similarità* e

¹⁶ P. Brun, *Poétique(s) du cinéma*, L'Harmattan, Parigi 2003, p. 89.

¹⁷ «Il desiderio viene dall'Altro, e il godimento è dal lato della Cosa»; J. Lacan, *Du Trieb de Freud et du désir du psychanalyste* [1964], tr. it. *Del Trieb di Freud e del desiderio dello psicoanalista*, in Id., *Scritti*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002, p. 857.

¹⁸ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, Érès, Toulouse 2009.

contiguità) quali la metafora e la metonimia – le figure della ripetizione (anafore, epanalessi, epifore, diafore, anadiplosi, paranomasie), o della ridondanza, della saturazione, dell'ingombro (iperboli, epifrasi, enfasi, pleonasmi), fino ad arrivare alle anti-metafore descritte da Recalcati, prima fra tutte l'*olofrase*, già evocata da Lacan nel *Seminario XI*¹⁹ e caratterizzata da un'assoluta funzione antisimbolica. Essa non rappresenta nulla, non veicola alcun messaggio, ma segnala piuttosto il fallimento stesso dell'operazione metaforica.

Nel nostro studio dei film considereremo dunque, in luogo dell'assenza – l'aspetto certo più caratterizzante del significante cinematografico – le condizioni di *eccesso di presenza*. L'*aggiunta* in luogo della *sottrazione*. A questa scelta si accompagna un'ulteriore considerazione.

Se, per ovvie ragioni, si è sempre privilegiata, negli studi sul cinema, la vista – il senso per eccellenza dell'*inaccessibilità* e della *distanza* (sia sufficiente pensare alle formulazioni teoriche di Christian Metz) – parlando di godimento al cinema in termini lacaniani non si può non tener conto del corpo e della sua materialità²⁰. La *serie propriocettiva* infatti (quella che riguarda il senso percettivo dei muscoli e delle articolazioni del proprio corpo), notoriamente definita da Albert Michotte in opposizione, durante la visione di un film, alla *serie visiva* (che riguarda invece l'esercizio dello sguardo ed è in assoluto predominio sulla prima), è certo più debole di quest'ultima, ma senz'altro attiva. Anzi, alla serie propriocettiva potremmo aggiungere anche quella *interocettiva* – riguardante cioè il senso dei visceri all'interno del proprio organismo – descritta da Damasio nel suo celebre libro sul rapporto tra ragione ed emozione e operante, a nostro avviso, nelle situazioni di godimento²¹. L'attivazione di un simile processo, che richiede un enorme investimento fisico, lavora decisamente in opposizione alla situazione di rilassamento, abbandono, inazione e sottomotricità generalmente associata alle condizioni di fruizione cinematografica. A riprova del fatto che la serie visiva non è poi così nettamente separata dalle altre due basti considerare la famosa scoperta dei *neuroni specchio* nei primi anni Novanta da parte di Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese²², i quali dimostrano, in termini di neurobiologia, come un'azione

¹⁹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964*, tr. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, Einaudi, Torino 2003.

²⁰ Sul parziale declino del paradigma oculocentrico e degli approcci fondati sulla visione nelle teorie del cinema cfr. T. Elsaesser, M. Hagener, *Le cinéma et les sens*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011 (edizione francese curata da Jeremi Szaniawski a partire da una serie di conferenze tenute da Thomas Elsaesser all'Università di Amsterdam nel 2005-2006 e riprese da Malte Hagener in ambito tedesco nel 2007), p. 128 e segg.

²¹ A. R. Damasio, *Descartes' error. Emotion, Reason, and the Human Brain* [1994], tr. it. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 2009, p. 218.

²² Rimando all'ottimo sito internet del Dipartimento di Neuroscienze dell'Università degli Studi di Parma, che mette a disposizione, su questo tema, scritti fondamentali ed interventi aggiornati: <http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>. La definizione più semplice e sintetica di neurone specchio è

compiuta o meramente *osservata* comporti l'attivazione degli stessi identici circuiti neuronali (è facile immaginare le conseguenze che questo può avere negli studi di neuroestetica per quanto riguarda la semplice osservazione di un'opera d'arte e il fenomeno dell'*empatia*).

Anche il ben noto e senz'altro valido principio della *segregazione degli spazi*, che Michotte definì sempre in quegli anni – sono gli anni Cinquanta, quelli in cui la psichiatria e la psicologia, sulla scia degli studi pionieristici di Hugo Münsterberg, si interessano ai meccanismi percettivi messi in atto dal cinema²³ – tale principio dunque, considerato come uno dei più caratterizzanti della “situazione cinematografica”, assume una nuova luce se riletto in virtù del godimento, il quale – assimilabile, nelle sue manifestazioni estreme, ad alcune forme gravi di psicosi – rompe letteralmente ogni linea di separazione tra reale e illusorio (per lo schizofrenico non valgono le proposizioni disgiuntive, poiché due termini distinti vengono paradossalmente affermati nello stesso tempo, non essendo esclusivi l'uno rispetto all'altro), disintegrando completamente quella *distanza amorosa* tra spettatore e schermo che Roland Barthes, in un famoso articolo del 1975, aveva individuato come presupposto assoluto della fascinazione cinematografica²⁴.

Il godimento dunque, non ci stanchiamo di ripeterlo, va inteso come opposto alle due nozioni centrali che la teoria psicoanalitica del cinema ha posto alla base del funzionamento del dispositivo stesso: quella di *piacere* e quella di *desiderio*. Esso ha ben poco a che vedere con tutto ciò, essendo piuttosto dell'ordine del dispiacere, della tensione, dello sforzo, dell'accumulo di eccitazione che si oppone al principio economico del piacere descritto da Freud nel 1920, e basato al contrario sulla distensione e la regolazione omeostatica delle energie pulsionali. Pensiamo alla definizione classica

forse la seguente: «È un neurone che offre la descrizione dell'azione altrui in termini motori propri di colui che la osserva»; G. Rizzolatti, *Lo scienziato è un musicista della realtà. Così abbiamo scoperto i neuroni dell'empatia*, «La Repubblica», martedì 14 febbraio 2012, p. 57. I neuroni specchio – arriva ad affermare il celebre neurologo indiano Vilayanur S. Ramachandran – saranno per la psicologia quello che il Dna è stato per la biologia (ivi). Ricordiamo tra gli altri contributi M. Iacoboni, *Mirroring People. The New Science of How we Connect With Others* [2008], tr. it. *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che gli altri fanno*, Bollati Boringhieri, Torino 2011; L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa 2009, e, con speciale attenzione al cinema, il secondo capitolo di G. Anaclerio, *Il corpo e il frammento. Memoria / linguaggio / rispecchiamenti / emozioni / sogni / rêveries nel “personaggio-ipertesto” del cinema moderno*, Bulzoni, Roma 2012 (“Il corpo espanso. Il film come “luogo” di attivazione di processi psico-fisiologici: neuroni specchio, forme vitali, emozioni ipocondriache”).

²³ Per un resoconto articolato dei rapporti e delle comuni origini di cinema e psicoanalisi cfr. L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004, particolarmente il primo capitolo, “Cinema e psicoanalisi”. Sulle condizioni psichiche dello spettatore in sala e sull'empatia nel cinema cfr. anche la tesi di dottorato di L. Le Bihan, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films*, Atelier National de reproduction des thèses, Villeneuve D'Ascq 2003, in particolare la prima parte, “Du syncrétisme participatif à la relation pathétique”, che ripercorre in maniera estesa ed accurata le posizioni più significative assunte riguardo a questi problemi nell'ambito della filmologia.

²⁴ R. Barthes, *En sortant du cinéma*, «Communications», 23, 1975.

del chirurgo francese René Leriche (1936) di salute come “silenzio degli organi”²⁵, mentre invece se c’è del godimento – è ciò che avviene, lo vedremo, principalmente attraverso il sintomo – il corpo incomincia a “parlare” (pensiamo anche al *magnetismo animale* settecentesco di Mesmer, recentemente ripreso da Raymond Bellour a proposito di cinema e ipnosi, in base al quale la malattia corrisponderebbe ad una perdita dell’energia vitale di cui sarebbe dotato il corpo umano, o ad una sua cattiva distribuzione tra i vari organi)²⁶. Il corpo dunque – elemento che fa da perno a tutta la teoria del godimento (ci ritorneremo) e che è il luogo, il solo luogo, del sintomo – ci consente di sottolineare ulteriormente l’opposizione pocanzi delineata tra un primo ed un secondo Freud, cui fa eco – lo vedremo tra pochissimo – quella tra un primo ed un secondo Lacan.

Se le altre formazioni dell’inconscio – quelle che gli studi di cinema e psicoanalisi hanno da sempre privilegiato: i sogni, i lapsus, i motti di spirito, gli atti mancati – sono istantanee, transitorie e sfuggenti, hanno la rapidità del lampo, dell’irruzione, e della sorpresa, il sintomo, al contrario, è caratterizzato da una lunga durata, da una permanenza, da una sorta di circolarità insistente, di persistenza e di tendenza alla ripetizione. Il sogno, lo si sa, dura il tempo di una notte; il sintomo, al contrario – perlomeno tendenzialmente – persevera, *insiste* per tutta una vita. «La sofferenza del sintomo [...] – osserva Recalcati – rivela una particolare inerzia»²⁷. Considereremo dunque il sintomo – questa ricerca inarrestabile (e diversa per ciascuno) di una soddisfazione nel male, ricerca in cui risiede l’unicità e la specificità irripetibile di ogni individuo – come l’esperienza suprema di godimento della condizione umana, malgrado (anzi: soprattutto in virtù della) sofferenza che essa procura, e che ciascun soggetto non può impedirsi di inseguire, *a modo suo*, dappertutto e smodatamente²⁸.

Il godimento è fondamentalmente inconscio. Esistono tuttavia dei momenti, ci dice Lacan, in cui esso affiora in superficie, e questi momenti implicano tutti, irrevocabilmente, l’entrata in gioco del corpo. Si tratta, essenzialmente, del *sintomo* e dell’*orgasmo*, ma anche di altre esperienze in cui il corpo raggiunge degli stati-limite che rasentano il “fuori da sé”: la pratica di sport estremi e, senza

²⁵ La medicina, che nasce come tentativo di risoluzione del dolore del corpo, avrebbe come scopo le stesse condizioni del principio di piacere: il silenzio degli organi. Non così per il godimento; cfr. N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 14.

²⁶ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, P.O.L., Parigi 2009. In Mesmer del resto, ricorda Bellour, l’insistenza sul senso della vista è continua e cruciale; moltissimi furono i suoi pazienti ciechi. La circolazione dei fluidi era da lui paragonata proprio alla luce, che del cinema è la materia prima; ivi, pp. 29-31.

²⁷ M. Recalcati, *L’uomo senza inconscio*, cit., p. 67.

²⁸ La coscienza dell’*ineliminabilità* del sintomo costituisce forse il punto d’approdo massimo della psicoanalisi lacaniana, e cioè che *non si può guarire*. Si può smettere però, semplicemente, di accanirsi a guarire, di voler guarire a tutti i costi; cfr. M. Recalcati, *Elogio dell’inconscio*, cit.

dubbio, l'esperienza estetica²⁹. «Nella sala cinematografica il cuore dello spettatore viene sottoposto a sforzi violenti a tutte le età. Il buio favorisce il verificarsi di pulsioni proprie del lavoro onirico e/o di tensioni simili a quelle dell'attività agonistica di velocità pura o mezzofondo», afferma un gruppo di psicologi che ha dedicato una ricerca interessante ed accurata alle interazioni tra emozione e memoria nella fruizione e nel ricordo di un film studiando i sommovimenti termici e cardiaci e le modificazioni fisiologiche che esso produce (frequenza respiratoria, tensione muscolare, contrazioni gastriche, sudorazione, riflesso psicogalvanico, cioè abbassamento della resistenza cutanea)³⁰.

Inversamente, può essere utile notare che, nel campo della psicologia dello sport – oggi sempre più impegnata nella ricerca di programmi ideomotori per l'allenamento mentale e immaginativo dell'atleta³¹ – lo studioso americano Kenneth E. Callen osservava ad esempio che la natura ritmica e ripetitiva della corsa poteva comportare per il corridore processi di autoinduzione ipnotica. Callen si era accorto che ad alcuni corridori di fondo capitava di sperimentare un vero e proprio stato di trance durante la corsa, condizione che li assorbiva al punto da far loro dimenticare addirittura dove

²⁹ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 199. Sull'irruzione del godimento attraverso la sofferenza fisica e il piacere dell'affaticamento, e sullo sport come attivatore della pulsione di morte e dell'al di là del principio di piacere cfr. M. H. Brousse, *Sport et psychanalyse*, «La Lettre mensuelle», 78, 1989, pp. 13-15, e J.-D. Moussay, *Sport et jouissance*, ivi, pp. 16-19.

³⁰ AA. VV., *Emozioni in celluloido. Come si ricorda un film*, Raffaello Cortina, Milano 1989, p. 9. I dati empirici di questo studio suggeriranno che, fondamentalmente, «la tendenza ad attenuare nel ricordo un'emozione forte è estendibile anche alle emozioni provocate da un film»; ivi, p. 91. Sono molti però i risultati curiosi; ad esempio, se i soggetti ad alta suscettibilità emotiva sono quelli che ricordano meno un film, tuttavia, le scene che vengono ricordate in misura maggiore, sono proprio quelle più emozionanti; ivi, p. 111. Sulla questione delle ripercussioni della proiezione cinematografica su pazienti vittime di nevrosi e sulle relazioni fisiologiche indotte dalla visione dei film in sala, nonché l'eccitabilità neurosensoriale degli spettatori e la suggestionabilità dello spettacolo, vedi anche M. Berton, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicoanalisi all'alba della modernità*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 37-56. Sulla connessione tra arte e anatomia medica nella cultura visuale del Novecento cfr. l'interessante intervento di Alessandra Violi *Cultural Innervations: Early Medical Cinema and the Imaginary Cartography of the Nerves Around 1900*, FilmForum di Gorizia, 29 marzo 2012.

³¹ Tra le tecniche ritenute più efficaci al fine di migliorare la prestazione degli atleti ricordiamo ad esempio l'*imagery* (o *immaginazione guidata*), che consiste nel visualizzare mentalmente nel dettaglio l'azione motoria che dovrà essere poi realmente eseguita. Accanto a un'*imagery mentale*, in cui ci si vede da soli eseguire un movimento «come se si stesse guardando un film», è possibile con la pratica attivare una più profonda *imagery cenestetica*, implicante la sensazione complessiva della propria vita organica, in cui l'atleta sente realmente il movimento nei muscoli e sperimenta le emozioni associate all'esecuzione concreta della performance (D. R. Liggett, S. Hamada, *Enhancing The Visualization of Gymnasts*, «American Journal of Clinical Hypnosis», 35, 1993, pp. 190-197). Tali forme di *allenamento ideomotorio* sfruttano l'effetto Carpenter (descritto dallo psicologo inglese William Benjamin Carpenter già nella seconda metà dell'Ottocento), basato a sua volta sul fatto che immaginare un movimento determina una stimolazione, seppure molto lieve, dei muscoli interessati dall'attività immaginativa. L'allenamento ideomotorio comporta infatti cambiamenti elettromiografici negli stessi gruppi di muscoli che verrebbero attivati se gli individui effettuassero realmente le azioni. In questo, la psicologia dello sport ha anticipato di molto i più recenti sviluppi della neuroestetica nello studio delle reazioni alle immagini grazie all'intervento dei già citati neuroni specchio.

si trovavano (atleti e maratoneti, secondo l'autore, mostrerebbero in generale una più alta suscettibilità ipnotica)³².

Questa rimessa in gioco del corpo nell'esperienza cinematografica è anche alla base di un recente e fertile filone di ricerche inaugurato, nel marzo 2011, dal Seminario *Apocalypse intimes: entre baroque et figural*, tenuto da Laurence Schifano e Sylvie Robic presso l'Institut National d'Histoire de l'Art, a Parigi. È infatti nel corpo che l'"apocalisse intima" – esperienza intensa e violenta, brutale, siderale, caratterizzata da un eccesso di fisicità e da una momentanea sospensione del senso – si incarna. Le "apocalissi" sono vere e proprie catastrofi interiori, che sfociano poi in manifestazioni fisiche quali il corpo che piange, che sanguina, che gode; riguardano quindi corpi isterici, animali, angelici, feriti, erotici, patologici, lacerati, aperti fino a mostrare l'interiorità più segreta. Le principali forme di apocalisse intima comprendono le esperienze *mistiche*, quelle *erotiche* e quelle *psicotiche* (non a caso, tre delle principali sfere d'interesse di Jacques Lacan), esperienze che appartengono all'ordine della "démésure", del sublime, dell'"hors de soi" (*extasis*), e che ci avvicinano in maniera vertiginosa al godimento, al cuore del Reale, rendendo necessario fare un ulteriore passo.

Sappiamo che il maggiore contributo di Jacques Lacan agli studi sul cinema, grazie alla fondamentale teorizzazione dello *Stadio delle specchio*³³, è da individuarsi sul versante dell'Immaginario e dell'identificazione speculare, ampiamente riconosciuta come fondativa della strutturazione dell'io nel suo rapporto con l'immagine, quindi cruciale nel meccanismo cinematografico stesso. Ma il pensiero di Lacan si evolverà profondamente nel tempo fino agli anni Settanta, e il suo ultimissimo insegnamento – "le tout dernier", come ama definirlo l'allievo prediletto, Jacques-Alain Miller, da Lacan stesso definito come "l'unico che mi sa leggere"³⁴ – avrà preso dal regime dell'Immaginario – e, successivamente, da quello del Simbolico – delle distanze enormi, pendendo piuttosto, e ostinatamente, in direzione del Reale, che è, fra i tre registri dell'esperienza, quello più terribile e foriero d'angoscia.

Noi tralascieremo il primo Lacan concentrandoci piuttosto sull'ultimo, nell'illusione che la parte conclusiva del pensiero di un autore, frutto degli sforzi e dei ripensamenti di tutta una vita, possa maggiormente avvicinarsi ad un immaginario punto d'approdo – se mai ne esiste uno – nonostante

³² Sull'euforia del maratoneta cfr. K. E. Callen, *Auto-Hypnosis in Long Distance Runners*, «American Journal of Clinical Hypnosis», 26, 1983, pp. 30-36.

³³ J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* [1949], tr. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino 2002.

³⁴ Jacques Alain Miller ha redatto personalmente tutti i seminari di Lacan. Sulla questione della lettura di Miller dell'insegnamento lacaniano cfr. N. Flourey, *Le réel insensé : introduction à la pensée de Jacques-Alain Miller* [2010], tr. it. *Il reale insensato. Introduzione al pensiero di Jacques-Alain Miller*, Quodlibet, Macerata 2012.

la coscienza di uno sforzo asintotico che rischia forse di restare tale: una tangente all'infinito. Il viaggio in questa direzione è tuttavia affascinante, e non vogliamo rinunciarvi. Teniamo allora sempre bene a mente che, l'ultimo Lacan, pone a giusto titolo *l'inconscio dalla parte del corpo*³⁵.

Se in un primo momento, dunque, il corpo è per Lacan, prima di tutto, “*ce qui se voit*” – ciò che si vede, quindi l'*imago* che io ho di esso, la forma percettiva unitaria che gli attribuisco vedendolo riflesso, introiettandone cioè la *Gestalt* consentita dallo specchio – in un secondo momento, momento forse meno “lacaniano”, più eterodosso, il corpo viene pensato *anche* come organismo in carne ed ossa. Lo Stadio dello specchio, dunque, è certamente necessario ma non più sufficiente oggi per pensare al cinema in termini psicoanalitici.

Sul versante delle teorie della spettatorialità non mancano approcci di stampo fenomenologico tesi a ribadire la necessità di integrare il paradigma oculocentrico finora dominante con un tipo di percezione diversa: somatica, intermodale, tattile, incarnata, volta a considerare il corpo umano nella sua totalità e nella sua sensorialità globale. È quanto sostengono ad esempio Vivian Sobchack, Steven Shaviro o Laura Marks³⁶, ma anche quanto era emerso dagli studi di genere di Linda Williams, i *body genres*, incentrati sul contatto somatico diretto e viscerale tra la corporeità dello spettatore e il film (le lacrime nel melodramma, il sudore e la paura nell'horror, l'eccitazione e la salivazione nella pornografia), dove il corpo in preda a un'emozione troppo intensa rompeva in qualche modo la distanza inviolabile che separava tradizionalmente lo spettatore dallo schermo distruggendo la situazione standardizzata e rassicurante di una contemplazione distaccata e silenziosa³⁷.

Il corpo inteso essenzialmente come sguardo davanti ad un'immagine non basta più: bisogna considerare il corpo fisiologico *tout court*, quello recentemente rimesso in gioco dalle neuroscienze sempre più interessate all'esperienza estetica (abbiamo già ricordato Freedberg e Gallese, ma possiamo aggiungere anche Daniel Stern, oggetto privilegiato di studi dell'ultimo Bellour, con gli *affetti di vitalità* e la *cognizione incarnata*, “*embodied*”, radicata nel corpo, e Antonio Damasio con i *marcatori somatici*), la quale sembra aver portato a compimento un sogno certo non del tutto alieno alla psicoanalisi (pensiamo ad Ignacio Matte Blanco che si era già posto in termini matematici, negli anni Settanta, il problema immenso della misurabilità degli affetti e delle

³⁵ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 163.

³⁶ V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004; S. Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993; L. U. Marks, *Touch, Film and Multisensory Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.

³⁷ L. Williams, *Film, Bodies, Gender, Genre, and Excess*, «Film Quarterly», 4, 1991, pp. 2-13.

emozioni, le quali si comporterebbero, in definitiva, esattamente come l'inconscio)³⁸. Del resto, nell'ambito della neuropsicologia, proprio Damasio intitolava nel 1994 uno dei suoi testi fondamentali, pocanzi citato, "*L'errore di Cartesio*", contrapponendo alla netta separazione cartesiana fra emozione e intelletto l'affascinante concezione di una *mente incorporata*, di un'intensa e complessa integrazione di pensiero e corpo. Certo, Damasio non ci parla di inconscio, ma non aveva la stessa psicoanalisi rilevato a sua volta l'immenso "errore di Cartesio", disintegrandone radicalmente e definitivamente il *cogito ergo sum* e facendo vacillare dalle fondamenta l'idea di un soggetto stabile, indiviso – l'*individuo* – e sicuro di sé? Per Lacan, infatti, "penso dove non sono", dunque "sono dove non penso"³⁹. Altro che *cogito ergo sum*!

Ed è esattamente ciò che diceva anche Epstein del cinema, nei primi decenni del secolo, definendolo "*au-delà de Descartes*", ricordando come Mary Pickford pianse quando si vide per la prima volta sullo schermo senza riconoscersi nella propria immagine, affermando di ignorare completamente di essere quella persona. Niente è più ingannevole e fallace di un ipotetico "mi vedo quindi sono": addio a Cartesio e al suo orgoglioso slogan. Il cinema non è cartesiano, sostiene Epstein⁴⁰.

C'è poi da considerare il coinvolgimento dello stesso Lacan nell'ambito del *milieu* fenomenologico francese degli anni Sessanta, e il suo interesse profondo per gli snodi teorici di Merleau-Ponty che ponevano il corpo, con la sua intenzionalità e sensibilità percettiva, come condizione necessaria dell'esperienza e della coscienza del mondo.

Il corpo in carne ed ossa era presente anche in Sartre e nella sua *teoria delle emozioni*; esso sarebbe indispensabile in tutti i fenomeni di credenza, dunque – aggiungiamo – massimamente nel cinema (e, da un punto di vista psicoanalitico, nel sintomo, a cui il soggetto "crede" ciecamente, fino a dipenderne). Per *credere realmente* a un'emozione è richiesta una sensazione fisiologica, una turba corporale, altrimenti – ci dice Sartre – la "condotta magica" non funziona. Le emozioni dunque, che utilizzano il nostro corpo come *mezzo d'incanto*, sarebbero veri e propri *strumenti magici* con i quali immaginare mondi alternativi, o, in altre parole, scappatoie virtuali alle difficoltà del mondo; ciascuna di esse rappresenterebbe insomma una *speciale maniera di barare*. E credenza, magia,

³⁸ I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic* [1975], tr. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000.

³⁹ J. Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* [1957], tr. it. *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in Id., *Scritti*, vol. 1, cit. Sul *cogito* cartesiano in Lacan cfr. anche J. Lacan, *La science et la vérité* [1965], tr. it. *La scienza e la verità*, in Id., *Scritti*, vol. 2, cit., p. 860.

⁴⁰ J. Epstein, *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, vol 2., Seghers, Parigi 1975, pp. 22-23.

malafede ed imbroglio sono certo i principali meccanismi in atto nel cinema stesso, non a caso, enorme generatore di emozioni ed inganno, inarrestabile fabbrica di immaginario e di sogni⁴¹.

Una breve ma significativa citazione dello stesso Sartre può aiutarci ad afferrare meglio la felice consonanza tra il suo pensiero e il cinema: «Questa nuova arte mi era vicina [...]. Avevamo idealmente la stessa età: io sette anni, e imparavo a leggere, lei dodici, e non sapeva ancora parlare [...]. Non ho mai dimenticato la nostra infanzia comune»⁴².

Pensiamo anche al corpo invocato dalla neurobiologia di cui parlava Gilles Deleuze già nell'*Immagine-movimento*, affascinato dal sogno di poter vedere realmente, un giorno, l'effetto fisiologico di un film nel cervello, definendo tale effetto «una specie di tendenza motrice su di un nervo sensibile»⁴³. O ancora al “*corps du cinéma*” chiamato in causa oggi da Bellour, il quale accorda al cinema una visione psichico-corporea (se non addirittura “psicosomatica”) prima ancora che storico-estetica⁴⁴.

Ma lo diceva già Metz, teorico massimo di cinema e psicoanalisi: sullo schermo, che pure ha natura fantasmatica, simbolico-immaginaria, «l'assenza dell'oggetto, e i codici di questa assenza, vi sono realmente prodotti dalla *physis* di un'apparecchiatura: il cinema è un corpo (un *corpus* per il semiologo), un feticcio che si può amare»⁴⁵.

Ebbene, questo corpo era già presente in Jacques Lacan, che ne aveva fatto il cardine di una *teoria del godimento*, per quanto disorganica e mai ufficialmente formulata.

Lacan si era posto innumerevoli domande sulla natura biologica, fisiologica ed anatomica del modo di godere dell'essere umano attraverso il proprio corpo: se il corpo godesse “interamente” e tutto allo stesso modo, o se esistesse piuttosto un godimento specifico, ad esempio della milza o

⁴¹ Agli esseri umani però, a differenza degli animali, è riservato un enorme vantaggio rispetto alle emozioni: possono mentire, simulare affetti mai provati o, al contrario, negare anche i più evidenti nonostante l'incidenza di tre indici fisiologici importanti: conduttanza cutanea, frequenza respiratoria e pressione arteriosa. A ricordarcelo è la stessa équipe di psicologi del sopracitato studio sul ricordo delle emozioni provocate dalla visione di un film (AA. VV., *Emozioni in celluloide*, cit., p. 19). La pensava in maniera simile anche Lacan: sebbene l'animale, quando braccato, sia capace di mettere il nemico fuori strada avviando una partenza ingannevole, tuttavia «un animale non finge di fingere. Esso non lascia tracce in cui l'inganno consisterebbe nel farsi prendere per false mentre sono quelle vere, cioè quelle che indicherebbero la pista buona. E nemmeno cancella le proprie tracce, il che per lui sarebbe già farsi soggetto del significante», prerogativa dell'uomo, poiché è la Parola il presupposto per mentire; cfr. J. Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* [1960], tr. it. *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in Id., *Scritti*, vol. 2, cit., p. 810.

⁴² La citazione, che compare in J. Bergstrom, *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, University of California Press, Londra 1999, p. 10, è tratta da *Les Mots* (1964).

⁴³ G. Deleuze, *L'image-mouvement* [1983], tr. it. *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1997, p. 96 (ed. or.).

⁴⁴ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p.15.

⁴⁵ C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* [1977], tr. it. *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980, p. 61.

dell'amigdala; se il godimento attraversasse il corpo tramite un sistema preciso di nervi o vasi sanguigni, e se le piante e gli animali godessero anche loro così come gli esseri umani – i parlanti, gli ammalati di linguaggio, i “parlesseri”⁴⁶.

In ogni caso, *il godimento è del corpo*, Lacan non fa che ripeterlo. Se c'è un riferimento costante e inespugnabile, infatti, nella confusa e sparpagliata storia di questo concetto, è costituito senz'altro da questa imprescindibilità del corpo, di cui il cinema – indubbiamente una delle più portentose e strabilianti macchine produttrici di godimento – non può oggi non tener conto.

Attraverso l'interpretazione e l'analisi di alcuni film – o corpus di film, o momenti di film, o elementi di film – del panorama italiano ed internazionale, particolarmente dagli anni Sessanta ad oggi, ci proponiamo in questo studio di mettere in luce le modalità e il funzionamento dei possibili meccanismi di godimento attivati e attivabili dal dispositivo cinematografico sulla base dell'insegnamento dell'ultimo Jacques Lacan.

Partendo dunque, nella prima parte del nostro lavoro, da uno studio accurato di tale concetto nella psicoanalisi lacaniana (concetto da intendersi fondamentalmente in opposizione a quello di *piacere* e in conflitto permanente con quello di *desiderio*) cercheremo di evidenziare l'insufficienza del regime scopico nella situazione di godimento cinematografico, dal momento che, se c'è godimento, subentra il corpo, e il registro dell'*eccesso* viene immediatamente a sostituire quello (tradizionalmente connesso al cinema) della *manca*za.

A questa prima parte di carattere teorico, incentrata sui meccanismi di godimento al cinema in quanto dispositivo, ne seguirà una seconda, più analitica, volta invece a considerare, attraverso casi ed esempi specifici, il godimento nei film. Ogni capitolo di questa seconda parte prenderà in considerazione il godimento in rapporto a ciascuno di quelli che, a parer nostro, rappresentano i nuclei fondamentali attorno ai quali ruota, nel corso del suo tortuoso percorso, il concetto di godimento in Lacan (il quale – è importante che questo sia chiaro – non è mai stato oggetto di una teoria ben precisa, quanto piuttosto di un'interrogazione inesauribile, diffusa e costante).

Si tratta del *corpo*, del *linguaggio*, del *sintomo*, dell'*angoscia* e del *Sesso*, mai disgiunto dal suo rapporto con l'*amore*, o meglio, con l'impossibilità strutturale dell'amore: l'anti-amore. Sono questi i punti attorno ai quali si snoda la teoria del godimento in Lacan, pur non costituendo oggetto di una suddivisione sistematica all'interno del suo insegnamento. Né tantomeno vanno intesi come le tappe di un'evoluzione cronologica o di una qualche teleologia. Si tratta piuttosto di elementi fortemente interconnessi, integrabili e auto-implicantisi tra loro: dove c'è linguaggio, in Lacan, è in gioco

⁴⁶ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., pp. 436-437.

sempre un po' di corpo; dove c'è corpo c'è godimento, quindi volontà di ripetizione e tendenza all'eccesso. Dove c'è ripetizione c'è sintomo, e dove c'è sintomo c'è angoscia, e così via.

Lo stesso discorso vale per i film che ho scelto di prendere in considerazione, suscettibili di attivare nello spettatore – ma anche nel regista, nel personaggio e, perché no, nell'attore – una qualche forma di *godimento cinematografico*. È solo per facilitare le cose al lettore che li ho collocati in capitoli legati ad uno piuttosto che a un altro aspetto del godimento, dal momento che in ciascuno di questi film mi è sembrato di vedere all'opera il godimento attraverso una modalità che privilegiasse, di volta in volta, il corpo, il linguaggio, il sintomo, l'angoscia, il sesso o l'amore. Ciascun film potrebbe ben rientrare in una categoria piuttosto che in un'altra, ed in ogni caso le attraversa tutte (e da ognuna di esse è attraversato).

Così presenteremo, attraverso i film proposti nel primo capitolo della seconda parte, casi di godimento legato al *corpo*, nella sua esistenza libidica prima ancora che biologica, partendo da situazioni scopiche o patologiche anche gravi quali iperidentificazioni, dismosfirmi e altre forme di delirio e deviazione dalla percezione ordinaria, sforzandoci però di evitare interpretazioni meramente diagnostiche. La nostra attenzione si concentrerà principalmente su *Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964) ed *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999).

Il secondo capitolo sarà incentrato sul godimento derivante dal *linguaggio* e dai dispositivi di discorso e visione (includendo tra questi ovviamente anche il cinema), ed oltre a prendere in considerazione una serie di esempi relativi alla *pornografia* (letteralmente: “scrittura del porno, della prostituzione”, ma sappiamo che per Lacan *non esiste scrittura del rapporto sessuale*), tratterà, tra gli altri, i casi di *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964) e *D'amore si vive* (Silvano Agosti, 1984).

Il terzo capitolo si soffermerà invece sulla questione capitale del *sintomo*, derivante dal rapporto che il godimento ha con la *coazione a ripetere* e con la modalità compulsiva della *reiterazione*. Considereremo allora *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) ed *Ecco l'impero dei sensi (Ai no corrida)*, Nagisa Oshima, 1976).

Il quarto capitolo, attraverso lo studio di tre casi – *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962), *La grande abbuffata (La grande bouffe)*, Marco Ferreri, 1973) e *Breve film sull'amore (Krotki Film o Milosci)*, Krzysztof Kieslowski, 1988) – si proporrà di indagare la tendenza sfrenata e monomaniacale del godimento ad oltrepassare il limite del desiderio ed eccedere nella dismisura fino a capovolgere nel proprio contrario: l'*angoscia*, nel cuore della quale è possibile individuare spesso l'inscindibile rapporto dell'erotismo con la morte.

Il quinto capitolo proporrà infine una riflessione sulle implicazioni strettamente sessuali del godimento, congiuntamente all'impossibilità strutturale dell'*amore*. Saranno presi in considerazione i casi di *Lui* (*Él*, Luis Buñuel, 1953) e *L'amore probabilmente* (Giuseppe Bertolucci, 2001).

Si può parlare di *godimento* al cinema? Che cosa questo comporta rispetto al funzionamento del dispositivo, ai meccanismi percettivi dello spettatore, al processo creativo dell'autore, alla configurazione estetica e narrativa del film, e alla sua interpretazione? Di che cosa lo spettatore al cinema esattamente "gode", e attraverso quali misteriose meccaniche un film sprigiona godimento? È concepibile fare, del godimento al cinema, una teoria?

Sono queste le linee guida del nostro lavoro, che condurremo attraverso la riflessione costante su film o situazioni ed esperienze filmiche particolarmente intrise di *jouissance*.

PARTE PRIMA

LA JOUISSANCE LACANIANA E IL GODIMENTO NEL CINEMA

Capitolo 1

Il *godimento*: breve storia di un concetto controverso

Niente è più necessario del superfluo.

(Oscar Wilde)

1.1 Per una prima definizione lacaniana di *jouissance*

Abbiamo già accennato a come la *jouissance*, in Lacan, sia un concetto astruso e difficilissimo da afferrare – peraltro mai trattato in maniera unitaria, specifica o definitiva – tanto più se collocato in quel labirinto tortuoso e criptico che è la scrittura lacaniana. Cercheremo in questo capitolo di ripercorrerne il senso, lasciando emergere i nodi e le questioni di cui tratteremo nella seconda parte del nostro lavoro, e cioè i principali “oggetti” con i quali il godimento è intrecciato: il corpo, il linguaggio, il sintomo, l’angoscia, il sesso, l’amore.

Una delle definizioni di *godimento* che meglio ne lasciano intuire l’ambiguità, nonché la profonda e complessa valenza, è sicuramente quella che compare in *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell’inconscio freudiano* (1960), dove Lacan definisce il godimento come «ciò il cui difetto renderebbe vano l’universo»¹. Eppure sappiamo che uno dei tratti più caratterizzanti della *jouissance* è proprio la tendenza opposta: quella che mira allo sperpero e alla dispersione di energia, dunque alla produzione di un “troppo” che parrebbe non servire a niente². Ma è esattamente di questo “niente” che non si può fare a meno.

Il godimento dunque, nozione naturalmente contraddittoria, imprecisa e non risolvibile, ci introduce fin da subito in un campo semantico e concettuale intrigante e paradossale.

Un’altra definizione importante è quella che Lacan ci dà nel *Seminario XX*, il quale si apre con queste parole:

¹ J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio*, cit., p. 823.

² Slavoj Žižek osserva che se eliminiamo dal godimento il suo *surplus*, non resta più niente del tutto. Lo studioso stabilisce infatti, a questo proposito, un’analogia con i fotoni in fisica, elementi paradossali poiché non esistono come “massa a riposo”, bensì solo come “surplus di massa” (cioè come prodotto di altre masse relative che emergono ad esempio quando la velocità o il movimento intervengono sulla particella a riposo); S. Žižek, *Enjoy Your Symptom*, cit., p. 32.

e ricorderò al giurista che in fondo il diritto parla della stessa cosa di cui ora vi parlerò – del godimento [...]. L'usufrutto – non è forse una nozione giuridica? – riunisce in una sola parola [...] la differenza che passa tra l'utile e il godimento [...]. L'usufrutto vuol dire che si può godere dei propri mezzi, ma che non bisogna sprecarli. Quando si ha l'usufrutto di una eredità, si può goderne a condizione di non usarne troppo [...]. Che cos'è il godimento? Esso si riduce qui ad essere solo un'istanza negativa. Il godimento è ciò che non serve a niente. Sottolineo la riserva che il campo del diritto-al-godimento implica. Il diritto non è il dovere. Niente costringe qualcuno a godere, tranne il super-io. Il super-io è l'imperativo del godimento – *Godi!*³.

Lacan si attiene fortemente al campo giuridico, rivendicando una filiazione etimologica e semantica forte e complessa del godimento con il termine di “usufrutto”, per cui si può godere di una cosa senza esserne proprietari. Se il termine *godimento* (dal latino *gaudere*) appare nel 1400 collocandosi sul versante della gioia, del trarre profitto e piacere da qualcosa, ciò che a Lacan interessa è il senso *giuridico* del termine (“godere *di*”), senso per il quale possedere qualcosa equivale a poterla cedere, comprendendo dunque, assieme al possesso e alla proprietà, anche la possibilità della perdita⁴. Si pone allora da subito il problema fondamentale del primo “oggetto” che ciascuno può dire di possedere: il proprio corpo. Se godere è avere l'usufrutto di qualcosa, e quindi privare qualcuno di questo diritto, a chi appartiene, nel godimento, il corpo?

Oltre al campo giuridico, il godimento abbraccia anche il campo economico, al punto che Lacan stabilirà, nel *Seminario XVI*, un'omologia sostanziale tra il *plus-de-jouir* che il godimento consente e il *plusvalore* marxiano, omologia che evidenzia ancora una volta la natura essenzialmente paradossale di questo concetto. Anche Marx individua infatti, nel *valore d'uso* – quello che eccede il *valore di scambio* di un lavoro, costituito al contrario da un vero prezzo, un prezzo definito sul mercato – un valore non pagato con soldi, non retribuito, dunque qualcosa che, nonostante sia pagata al suo vero prezzo, è *ottenuta per niente*⁵. È un po' quello che accade nel godimento.

Generalmente infatti – ci dice Lacan – l'essenza del piacere parrebbe essere: “*pas trop de travail*”: non lavorare troppo. Ma questo “*pas trop de travail*” costa qualcosa: un “*travail*”: «Lo sciopero, per esempio, non consiste unicamente nell'incrociare le braccia, ma anche nel morire di fame durante questo tempo»⁶. Per non lavorare troppo, insomma, bisogna fare degli sforzi immensi («non si può

³ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore, 1972-1973*, tr. it. *Il seminario. Libro XX. Ancora, 1972-1973*, Einaudi, Torino 1983, pp. 4-5.

⁴ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 10.

⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre, 1968-1969*, Seuil, Parigi 2006, pp. 37-40.

⁶ Ivi, p. 111.

contemporaneamente mangiare una fetta di torta e conservarla»)⁷.

Il godimento, da queste prime definizioni, sembrerebbe quasi qualcosa di ingombrante e perfettamente inutile (se non addirittura controproducente e dannoso). L'immagine che più gli si addice è quella di una bocca che bacia se stessa, figura già utilizzata da Freud come modello ideale dell'autoerotismo. Labbro su labbro, bordo su bordo:

così si trova messo in valore ciò che Freud chiama zona erogena. È da lì che si impone il ricorso al somatico, al substrato fisiologico, al corpo reale, proprio mentre è messo in evidenza che la soddisfazione in questione si è radicalmente staccata dai bisogni e da ogni aggancio ai processi vitali: il godimento che prende origine qui è a colpo sicuro inutile, non serve a niente, se non alla propria esigenza. Se qualche oggetto è preso in considerazione, si vede bene che sarà solo sussidiario, interscambiabile e contingente⁸.

Perciò Lacan darà importanza, più che all'oggetto in sé, al *taglio*, alla parte che vibra tra il dentro e il fuori, favorita dal tratto anatomico di un margine o di un bordo: è il caso della bocca, dell'orifizio anale, della vagina, del solco del pene ma anche della fessura palpebrale. L'occhio rientrerebbe infatti per Lacan a pieno titolo tra le zone erogene, fonte assoluta di godimento⁹.

Tale modello di autoerotismo è importante perché nel godimento, come vedremo, il corpo gode innanzitutto di se stesso. Da qui deriva il carattere monadico – autoreferenziale, potremmo dire – del processo stesso del godere, rivolto esclusivamente a se stesso. Pensiamo a quanto sostenuto da Freud a proposito della tendenza all'*autodistruttività*: «Una strana pulsione, questa, che è rivolta alla distruzione della propria dimora organica!». Eppure idee simili si ritrovano anche nella nostra fisiologia, «per esempio quella relativa alla mucosa dello stomaco che si digerisce da sé»¹⁰. Il corpo avrebbe dunque una particolare tendenza ad agire su di sé; non siamo lontani da Lacan quando ricorda che, nel fare pressione col dito sull'occhio, si produce e si vede una luce: in qualche modo è

⁷ Ivi, p. 115. È tra l'altro questo uno dei non moltissimi casi in cui Lacan parla direttamente di cinema, citando *Calcutta* di Louis Malle (1968), film documentario dove «si vede una gran quantità di gente che muore di fame. È questo il Reale. Dove la gente muore di fame, muore di fame. Non manca nulla»; ivi, p. 299. Su Lacan e il cinema cfr. AA. VV. *Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan* [2011], in italiano su «La Psicoanalisi», 43-44, *Jacques Lacan regarde le cinéma. Il cinema guarda Jacques Lacan*, 2008. Ricordiamo che Lacan ha scelto il termine “*tourner*” per designare l'attività pulsionale sugli oggetti, e fa uso delle nozioni freudiane di “*montage*” e “*fading*” dotate a loro volta di una chiara risonanza cinematografica; cfr. M. Plas, *Écran total*, «Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique», 4, *Erogène*, 1999, pp. 111-117.

⁸ P. de Georges, *Del godimento*, in AA. VV., *Scilicet. Gli oggetti a nell'esperienza psicoanalitica*, Associazione mondiale di psicoanalisi, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 160-161, e J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 174.

⁹ Stesso discorso varrebbe per il trago, piccola sporgenza cartilaginea situata nel padiglione auricolare, e addirittura per il respiro: «L'erogeneità respiratoria è poco studiata, ma è evidente che entra in gioco con lo spasmo»; J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio*, cit., p. 821.

¹⁰ S. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* [1915-17], tr. it. *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 511-512.

l'occhio che sta guardando se stesso¹¹. Prospettiva inquietante, certo, ma del tutto congeniale al carattere della *jouissance* e al suo modo d'agire.

1.2 Il concetto di godimento nell'insegnamento di Lacan: caratteristiche ed evoluzioni

Gli psicoanalisti francesi Jean-Marie Jadin e Marcel Ritter, autori di un testo fondamentale per chiunque volesse affrontare il tema del godimento nella psicoanalisi lacaniana¹², ne hanno sintetizzato le tappe fondamentali, dalla sua prima comparsa, nel 1957 – nel *Seminario IV*¹³, dove il godimento designa la soddisfazione del bisogno originario che il bambino ha dell'oggetto primo di godimento, cioè il seno materno – fino all'ultima, nel 1975, in *Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines*.

Nello spazio che intercorre tra queste due date, il godimento si manifesterà di volta in volta in un ampio spettro di varianti (godimento della Cosa, godimento dell'essere, godimento dell'Altro, godimento fallico, godimento sessuale) sebbene Lacan, il più delle volte, non parli che della “*jouissance*”, di *una* *jouissance*, senza specificare altro¹⁴.

È possibile tuttavia individuare, alla fine del suo insegnamento, due soli grandi tipi di godimento: il *godimento fallico* e il *godimento dell'Altro*. È il 1974 – anno de *La troisième*, importante conferenza tenuta a Roma – l'ultimo momento forte e la più grande sintesi sul godimento: grazie alla topologia del nodo borromeo Lacan finalmente condensa le sue concettualizzazioni, e i vari “godimenti” saranno ridotti a due.

Ma la definizione più piena e forte del concetto avviene forse nel seminario del 1959-1960, *L'etica della psicoanalisi*, dove Lacan rompe con quanto detto fino a quel momento sul godimento e lo connette alla Cosa, quindi all'orrore, all'innominabile, al Reale, all'angoscia. Il godimento, da qui in poi, sarà “fuori sistema”, completamente e radicalmente disgiunto dal significante.

¹¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVI*, cit. pp. 287-288.

¹² J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit.

¹³ J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956-1957*, tr. it. *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale, 1956-1957*, Einaudi, Torino 2007.

¹⁴ Non è importante per noi analizzare le differenze tra un tipo di godimento e l'altro, anche perché non si può stillare un vero e proprio catalogo dei vari godimenti. Essi non sono mai separati o indipendenti, è solo che ciascuna di queste forme differenti può dirci qualcosa di specifico sul godimento in generale; cfr. R. Chemana, *La jouissance, enjeux et paradoxes*, Érès, Ramonville Saint-Agne 2007, p. 113.

Esso sembra poi sparire dal suo pensiero fino al *Seminario X*¹⁵, che rappresenterà una tappa cruciale per lo sviluppo di questo concetto, permettendo l'introduzione di un elemento strutturale nuovo e indispensabile: l'oggetto *a*, che del godimento rappresenterà la condizione assoluta.

Facendo infatti da perno a tutta la struttura Reale-Simbolico-Immaginario – per Lacan, i tre registri fondamentali dell'esperienza, che possiamo figurarci graficamente come tre cerchi intersecati¹⁶ – l'oggetto *a*, che si trova esattamente al centro di questa struttura ternaria, diviene il presupposto di ogni godimento.

Capiamo allora che il godimento non è un vero e proprio concetto: esso rappresenta piuttosto il campo virtuale costituito dalle mezzelune che i tre cerchi intersecati del Reale, del Simbolico e dell'Immaginario determinano *quando non sono stretti al massimo*. Si tratta dunque, più che di un concetto, di un "allentamento", il quale compare come risposta ad uno stato di tensione: allentamento del corpo, dopo l'amore o dopo lo sforzo sportivo, allentamento delle difese, per quanto riguarda il sintomo, allentamento dell'attenzione vigile – potremmo aggiungere, visto che è quanto a noi interessa – nella situazione cinematografica.

Inoltre, è in questo seminario che entra in scena il corpo, corpo umano in quanto organismo in carne ed ossa, in opposizione al corpo immaginario definito da Lacan nello Stadio dello specchio. È tale corpo a divenire il luogo principe del godimento, ovvero: il godimento va inteso d'ora in poi come una dimensione del corpo, da considerare a pari titolo delle altre sue componenti che possono essere misurate, fotografate, radiografate.

L'assioma centrale sul godimento – il più costante, quello attorno a cui ruota tutta l'elaborazione del concetto in Lacan – è costituito proprio dal suo rapporto con il corpo: non c'è godimento che non sia del corpo. Gli enunciati su questo argomento si moltiplicano ininterrottamente: "*il n'appartient qu'à un corps de jouir*"; "*un corps est quelque chose qui est fait pour jouir, jouir de soi-même*"; "*la jouissance est le rapport de l'être parlant au corps*"¹⁷.

¹⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre X. L'angoisse, 1962-1963*, tr. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia, 1962-1963*, Einaudi, Torino 2007.

¹⁶ Il momento in cui Lacan rende pubblica l'articolazione Simbolico, Immaginario e Reale è il 1953. E il 1953 – come ci ricorda Alain Bergala, che su Lacan e il cinema afferma di aver sempre desiderato scrivere un libro – è anche «l'anno di *Monica e il desiderio* di Bergman, *Viaggio in Italia* di Rossellini, *La finestra sul cortile* di Hitchcock, *Lui* di Buñuel. Per me una cosa assolutamente chiara è che il 1953 è la linea di frattura rispetto al cinema moderno»; cfr. A. Bergala, *Da Il covo dei contrabbandieri di Fritz Lang a Un mondo perfetto di Clint Eastwood: come si diventa padre?*, «La Psicoanalisi», 43-44, cit., p. 78.

¹⁷ "Solo al corpo è concesso di godere"; "un corpo è qualcosa che è fatto per godere"; "il godimento è il rapporto dell'essere parlante con il corpo"; cfr. J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., pp. 18-19.

Charles Melman ci parla infatti del godimento lacaniano come funzionamento organico degli orifizi, luoghi del corpo intorno a cui gira la pulsione e da cui si ricava piacere¹⁸. Se funzionano, dice Melman, significa che sono stati erotizzati in maniera felice – cioè che la conversione da *bisogno* a *desiderio* è avvenuta in maniera armoniosa – altrimenti si verificano delle patologie, anch'esse modi di godimento, sebbene infelici e distorti. In ogni caso, sia che si esprima in maniera “sana” o che si esprima in maniera “patologica”, il corpo, secondo Lacan, *serve a godere*, e quanto meno si ha la padronanza di questo godimento, tanto più si gode.

Il corpo conosce da sé la strada della propria soddisfazione, e a questo proposito Lacan propone l'immagine dell'ameba: l'ameba gode, è certo, perché essa fremito, guizza e si dimena al microscopio: è tutta corpo. Naturalmente questa spinta a godere e autogodere – osserva Marisa Fiumanò – comporta dei rischi, perché il suo sbocco estremo sarebbe l'incesto: cominciamo ad intuire un'apertura del godimento su un versante mortifero e contrario alla vita¹⁹.

Ma il godimento, soprattutto, non è lo stesso per tutti, è particolare a ognuno: quello che può soddisfare qualcuno lascia completamente indifferente qualcun altro (sappiamo che Gide, il bambino disgraziato, trovava l'orgasmo identificandosi nelle situazioni più catastrofiche)²⁰. È per questo che il sintomo – che rappresenta la principale forma di godimento – è ciò che rende ogni singolo individuo irripetibile e unico.

Oltre che al corpo, il godimento è strutturalmente legato al *desiderio* e al *linguaggio*. È un nodo forte quello che unisce questi tre concetti. Nel *Seminario V* – primo testo in cui il godimento riveste un ruolo importante – Lacan lega il concetto a quello che definisce *l'effetto alienante del linguaggio sul desiderio umano*: a causa del linguaggio, infatti, nell'uomo il desiderio non va dritto verso un oggetto determinato che parrebbe naturale, è bensì destinato a una ricerca inarrestabile. Un'altra delle definizioni possibili del godimento infatti, secondo Roland Chemana, risiede nel fatto che esso consente una forma di soddisfazione alla condizione che *il desiderio è alienato dal linguaggio*²¹. In altre parole, il desiderio è una difesa, una difesa contro il reale del godimento²². Analizzeremo

¹⁸ C. Melman, *La question du corps en psychanalyse* [2000], bollettino dell'Associazione Lacaniana Internationale, tr. it. *La questione del corpo in psicoanalisi*, «Aut Aut», 330, 2006, pp. 139-154.

¹⁹ Conferenza *Che cosa intendiamo per godimento?*, tenuta il 16 gennaio 2009 presso il Centro di Studi italo-francesi di Roma, reperibile sul sito <http://www.lacanlab.it/clinica/articolo.php?id=83>

²⁰ J. Lacan, *Le désir et la jouissance*, in *Le séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient, 1957-1958*, tr. it. *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio, 1957-1958*, Einaudi, Torino 2004, p. 258 (edizione Seuil, Parigi 1998).

²¹ R. Chemana, *La jouissance, enjeux et paradoxes*, cit., p. 8

²² J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma 2001, p. 216; opera complessa e indispensabile per penetrare a fondo l'approccio lacaniano rispetto al tema del godimento. Il testo italiano, curato da Antonio Di Ciaccia, è

meglio nel secondo capitolo della seconda parte il complesso legame del godimento con il linguaggio.

«Perché esista un desiderio bisogna chiudere gli occhi ogni tanto, perché vedere tutto uccide il desiderio», scrive Jacques Alain Miller²³. Capiamo come sia ancora una volta la dimensione dell'eccesso, della totalità (“vedere tutto”) a spalancare le porte al godimento, ed a distinguerlo così dal desiderio.

È importante inoltre non confondere il godimento con il soddisfacimento di una pulsione, poiché la pulsione, per definizione, non potrà mai essere soddisfatta: «la prima cosa che Freud dice della pulsione è che essa non ha, se così posso esprimermi, né giorno né notte, non ha primavera né autunno, non ha aumento né diminuzione. È una forza costante»²⁴, che manca sempre il proprio bersaglio, dunque «la pulsione non è che un'aspirazione al godimento che fallisce»²⁵. Da qui deriva la sua *insistenza*, che è alla base della coazione a ripetere, la quale si manifesta proprio nella misura in cui conduce ogni volta al fallimento. Ecco perché «la ripetizione è sempre “in perdita”»²⁶, e il godimento stesso non è altro che dispersione di godimento. «Fallire ancora, fallire meglio», pensava Beckett, un po' come avveniva al nevrotico e sfortunato critico cinematografico interpretato da Woody Allen in *Provaci ancora, Sam* (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, 1972), esempio eccezionale della definizione lacaniana di fallimento fornita da Miller: «ogni fallimento è sessuale»²⁷.

un resoconto del corso *L'orientation lacanienne* tenuto da Jacques-Alain Miller nel quadro degli insegnamenti del Dipartimento di Psicoanalisi dell'Università Paris VIII (marzo-aprile 1999).

²³ J.-A. Miller, *Logiche della vita amorosa. Sintomo e fantasma – il Gide di Lacan*, Astrolabio, Roma 1997, p. 85. Il testo, curato ancora una volta da Antonio Di Ciaccia e pubblicato nel 1991 presso le edizioni Manantial di Buenos Aires, è la trascrizione di quattro conferenze tenute da Miller in Argentina nel 1989 durante le Giornate Nazionali del Campo Freudiano.

²⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit. p. 161.

²⁵ Ivi, p. 168.

²⁶ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 281.

²⁷ J.-A. Miller, *Pièces détachées* [2004], tr. it. *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII. «Il sinthomo»*, Astrolabio, Roma 2006, p. 37.

1.3 Dalle origini a oggi. Etimologie e cronologie del godimento

Octave Mannoni, nella sua breve *Histoire de la jouissance*²⁸, immagina che la storia del concetto di godimento possa coincidere, come di solito avviene in questi casi, con quella del termine che lo designa, e che si evolve naturalmente nel tempo e con l'uso.

Partendo anch'egli dall'utilizzo giuridico del termine – che risale al diritto romano, dove il “*droit de jouissance*” era concepito in opposizione al “*droit de propriété*”, ad indicare il poter godere di qualcosa che appartiene ad altri – Mannoni sottolinea come, nel corso dei secoli, questa forma di piacere “concesso” sia stata gradualmente associata al piacere di *disporre di una donna* la quale, fino ad oltre il diciassettesimo secolo, era considerata *proprietà* di qualcuno: il padre prima, lo sposo poi. Va da sé che quanto noi oggi designiamo generalmente con “godimento” – cioè il piacere sessuale, l'orgasmo – deriva proprio da questo graduale discostarsi della parola dal suo senso originario per arrivare ad indicare che si è potuto godere di una donna.

Ma partiamo dalle origini, da Freud. Si dice che in Lacan «il termine godimento unifica e sussume ciò che è contraddittorio o frammentario in Freud»²⁹. È un concetto che ingloba e risolve tutti quelli che in Freud erano ancora dualismi, Eros e Thanatos *in primis* (Serge Leclaire ci dice ad esempio che «il godimento è l'omologo, sul lato erogeno, di ciò che è la morte su quello biologico»)³⁰.

La radice etimologica di godimento è *gaudium*, che in latino indica voluttà, diletto, e che però è altra cosa da *laetitia*, perché l'uno fa riferimento a una gioia interiore, mentre l'altra a una manifestazione esterna³¹. Quanto al termine francese *jouissance*, deriverebbe dal termine medievale *joy*, che indica, come *godimento* in italiano – e come abbiamo più volte sottolineato – sia il soddisfacimento sessuale, sia l'usufrutto di un bene³².

In Freud *Genuss*, “godimento”, non era altro che un vocabolo della lingua, non fu mai il concetto di una teoria³³. Jadin e Ritter segnalano poi che Freud non solo utilizzò raramente il termine, ma non lo fece mai nel senso che gli darà Lacan, cioè radicalmente diverso da *Lust*, “piacere” (che in Freud

²⁸ O. Mannoni, *Histoire de la jouissance (en deça du principe de plaisir)*, in Id., *Ça n'empêche pas d'exister*, Seuil, Parigi 1982.

²⁹ P. de Georges, *Del godimento*, cit., p. 162.

³⁰ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 288.

³¹ M. Constantopoulos, *En-jeux de l'Autre. Entre plaisir et jouissance*, Arcanes, Strasburgo 2009, pp. 9-10. Affronteremo più avanti, parlando dell'angoscia, la complessa questione delle fonti “endogene” del godimento e di quelle che invece provengono dall'esterno.

³² M. Fiumanò, *Che cosa intendiamo per godimento?*, cit.

³³ Cfr. N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 8, e P. Valas, *Les di(t)mensions de la jouissance*, Èrès, Ramonville Saint-Agne 1998, p. 27, due testi chiave per un primo approccio al tema.

rappresenta, al contrario, un suo equivalente)³⁴. Per Freud il piacere era appunto *Lust*, mentre quando voleva sottolinearne il carattere eccessivo, usava *Genuss*, connotandolo spesso di caratteri d'orrore³⁵.

Tuttavia lo stesso Lacan, nei primi anni di insegnamento, impiega il termine nell'accezione che ne dava Freud: gioia, estasi, beatitudine, piacere estremo o voluttà sessuale (Nestor Braunstein sottolinea ad esempio l'analogia fonetica tra *jouir* = godere e *jouer* = giocare nel francese; così come, nello spagnolo, quella tra *gozar* = godere e *joder* = fottere)³⁶.

Per quanto riguarda invece l'ambito anglofono, i lacaniani francesi puristi della lingua solitamente rifiutano la traduzione di "*jouissance*" con "*enjoyment*", facendo appello a quanto raccontato da Lacan stesso durante il suo primo viaggio negli USA quando, guardando in TV uno spot commerciale che recitava "*Enjoy Coke!*", restò inorridito da tanta volgarità³⁷.

In ogni caso, l'uso del termine da parte di Lacan coinciderà con quello di Freud fino al 1960, quando, con l'*Etica della psicoanalisi*, comincerà a concettualizzare il godimento in maniera più dettagliata, mettendolo in rapporto alla Cosa, quindi all'angoscia. È qui che al campo freudiano subentra il campo lacaniano, quello del godimento, rivendicato da Lacan come il suo più alto contributo alla lezione di Freud.

Tuttavia l'apporto freudiano all'elaborazione del concetto di godimento in Lacan resta capitale, e risiede massimamente, come più volte accennato, nella riflessione di *Al di là del principio di piacere*, con tutto il suo carico cupo di angoscia e di tormento³⁸. È qui che Freud mette in discussione per la prima volta l'universale validità della legge del piacere come principio regolatore della vita psichica: esisterebbe una tendenza opposta, altrettanto irriducibile – anzi, forse ancora più primordiale e profonda – che spinge al contrario verso la distruttività e la morte, e che si riscontra principalmente nella *coazione a ripetere* esperienze e atti spiacevoli del passato, tendenza rilevabile nei comportamenti di tutti gli esseri viventi. Freud decreta quindi con fermezza la compresenza delle spinte di Eros – volte a tenere coesa la sostanza vivente, indirizzando i comportamenti degli uomini verso il piacere – con quelle di Thanatos, che muovono inesorabilmente ogni sostanza organica verso la decomposizione, la dissoluzione e la morte.

³⁴ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 82 e segg.

³⁵ P. Valas, *La di(t)mensions de la jouissance*, cit., p. 9.

³⁶ N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., pp. 9-10.

³⁷ Cfr. S. Žižek, *Enjoy Your Symptom*, cit., p. 17 dell'Introduzione.

³⁸ Ricordiamo che il testo fu scritto da Freud in un periodo di sciagura: il 1920 è l'anno della morte dell'amico Anton von Freund e della figlia Sophie, che lasciò orfani i piccoli Ernst e Heinz (è proprio dall'osservazione della ripetuta attività di gioco del nipotino Ernst di diciotto mesi che partì la riflessione di Freud), tuttavia lo stesso Freud rifiuta l'interpretazione che vede nell'introduzione del concetto di pulsione di morte, avanzato in questo scritto, l'esito di un turbamento affettivo contingente; S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 10.

La ben nota esperienza del *Fort-Da* descritta da Freud in questo testo – esperienza su cui sono stati versati fiumi di inchiostro³⁹ – dimostra, tra le altre cose, che per i bambini le esperienze spiacevoli (prima fra tutte, la partenza della madre, mimata nel gioco del *Fort-Da* lanciando di proposito un rocchetto di legno attaccato a una funicella, per poi gioirne ritrovandolo, e accompagnando l’alternanza di queste due attività con i vocalizzi “o-o-o” / “a-a-a”, riconducibili ai due termini tedeschi *Fort* = via, lontano, partire, e *Da* = qui, ecco) non sono sempre inadatte al gioco, ma possono anzi costituirne il tema (l’esperienza penosa del *Fort* – dell’andarsene, del far scomparire l’oggetto – occupava infatti nel gioco la parte più importante; o meglio, una parte isolata e a sé stante, in grado di procurare un piacere *di tipo diverso* rispetto a quello derivante dal principio di piacere e del tutto indipendente da esso, un piacere fondato essenzialmente sulla costrizione a essere ripetuto).

Analogamente, osservava Freud, anche le attività rappresentative e imitative degli adulti rivolte a uno spettatore possono suscitare in quest’ultimo un godimento elevatissimo pur non risparmiandogli le impressioni più dolorose (nella tragedia per esempio).

Ma il problema del rapporto dell’uomo con la sua “voglia di volere” era cruciale già per il giovane Freud dei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in cui si chiedeva, nello studio della tensione che si accumula durante i preliminari sessuali, come fosse possibile che il piacere generasse infaticabilmente il bisogno di un piacere sempre maggiore. Bisogna tenere a mente che la parola tedesca utilizzata per “piacere”, *Lust*, designa *contemporaneamente* la sensazione della tensione sessuale e quella della sua scarica: già qui c’è un’ambiguità di fondo, ed è quella che pone problematicamente il soggetto nell’imbarazzante esitazione tra il bene e il meglio⁴⁰. Dunque la questione freudiana del *piacere preliminare* – caratterizzato dalla ricerca dell’*aumento di tensione* sessuale prima ancora della soddisfazione vera e propria – faceva già problema, andando in qualche modo a compromettere l’omeostasi e l’inerzia tipiche del principio di piacere, operazione che diverrà basilare nel funzionamento del godimento.

Il godimento, insomma, *lavora in maniera contraria rispetto al piacere*. Come ci ricorda Gabriella Ripa di Meana, il piacere «mira al silenzio del dolore e alla pace delle tempeste pulsionali. È opera

³⁹ Rimando, tra i contributi più recenti, alla preziosa raccolta di scritti curata da Moreno Manghi, *Il gioco del Fort-Da. L’entrata inaugurale della morte nella vita* (2010), consultabile sul sito http://www.lacan-con-freud.it/aiuti/letture/mm_intro_fort_da.pdf

⁴⁰ Su questo problema cfr. M. Constantopoulos, *En-jeux de l’Autre*, cit., p. 126, e P. Valas, *La di(t)mensions de la jouissance*, cit., p. 31.

di mediazione il piacere [...] il godimento, no»⁴¹. Lo avevamo già detto: nessuna dialettica nel godimento.

Il godimento si definisce dunque in opposizione al piacere, di cui costituisce l'*al di là*. «Il principio di piacere non è altro che questa barriera al godimento»⁴², dice Lacan.

Se il principio di piacere descritto da Freud mira alla riduzione della tensione psichica ad un livello il più basso possibile, il godimento corrisponde al contrario all'eccitazione massima della tensione fino ai limiti del sopportabile («il principio di piacere mira a regolare il godimento con lo scopo di evitare quantità di eccitazione troppo elevate, dunque nocive»)⁴³.

L'opposizione tra godimento e piacere è essenziale: il piacere è omeostatico, il godimento è fatto di eccessi costitutivi. Così, ciò che è dal lato del piacere è solitamente dell'ordine del bene, mentre ciò che è dal lato del godimento è dell'ordine del male. Secondo Miller, non a caso, «il sintomo è il modo in cui il soggetto formula che il godimento è cattivo»⁴⁴.

Il soggetto infatti, sostiene ancora Miller, dovrebbe volere il suo proprio bene, l'utile. Ma la clinica psicoanalitica ogni giorno dimostra che egli è capace, al contrario, di nuocere a se stesso, addirittura fino alla morte. È per questo che Lacan fa dell'atto suicida il modello stesso dell'atto: esso manifesta al meglio *la disgiunzione totale del soggetto dall'organismo, dal suo benessere e dalla sua omeostasi*. C'è qualcosa dunque, nel soggetto, che non lavora per il suo bene.

Ecco perché l'atto suicida raggiunge in cortocircuito quella zona [...] a cui Lacan ha dato il nome di godimento. Il godimento è un concetto necessario, almeno per ordinare quel che ci apporta Freud, che il sintomo, quello che come terapeuti noi vogliamo guarire, il sintomo è qualcosa a cui il soggetto tiene, talvolta lo ama come se stesso [...]. Il soggetto tiene al suo sintomo anche se gli fa male. È il modo più semplice per giustificare l'introduzione di un concetto distinto, quello di un godimento che non può essere confuso con il piacere, visto che il sintomo fa male, un godimento alleato non al piacere ma al dolore, un soddisfacimento nel dolore che talvolta fa del male all'organismo, al punto che, quando questo godimento si rende autonomo, può portare alla morte [...]. È il trionfo della pulsione di morte, se vogliamo, l'affermazione disperata del godimento. E qui dobbiamo distinguere l'atto dall'azione, dal semplice movimento. Lacan chiama atto quel che mira al cuore dell'essere: il godimento⁴⁵.

L'atto soprattutto non è l'azione – movimento puro, pura risposta organica – l'atto implica una scelta, un'*etica*. L'*etica* della psicoanalisi.

⁴¹ G. Ripa di Meana, *La morale dell'Altro. Scritti sull'inconscio dal "Decalogo" di Kieslowski*, Liberal, Firenze 1998, p. 129.

⁴² J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVI*, cit. p. 277.

⁴³ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 23.

⁴⁴ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 19.

⁴⁵ Ivi, p. 229.

Arriviamo così, attraverso questa sorta di graduale inclinazione da parte del soggetto alla sofferenza (inclinazione che, per fortuna, non implica sempre e necessariamente il *passaggio all'atto*, cioè il suicidio), al legame indissolubile che lega il godimento al sintomo, all'*angoscia*. Arriviamo cioè al godimento nel suo aspetto più insopprimibile, nocivo e maligno, in grado di produrre quella che oggi Massimo Recalcati definisce *la clinica dello strapotere dell'Es*, caratterizzata dal consumo febbrile e inarrestabile dell'oggetto di godimento (oggetto che la potenza tecnologica della produzione e del mercato rendono ormai illimitatamente disponibile), dalla completa gadgetizzazione della vita, e da una vera e propria "volatilizzazione dell'esperienza"⁴⁶. Oggi c'è un esercizio illimitato del godimento, a fare da padrone è l'imperativo categorico del *Devi godere!*, come sostiene da lungo tempo anche Žižek⁴⁷.

In altre parole, la nostra epoca è dominata dal *discorso del capitalista*, teorizzato da Lacan nel 1972, discorso per il quale il consumo consumerebbe nichilisticamente se stesso in una circolarità diabolica e priva di scampo. Tale discorso – che impone una spinta a godere e consumare compulsivamente e senza arresto – sorge infatti sulle ceneri dell'Edipo, sul crollo della funzione paterna che aveva per scopo di preservare il legame sociale, imponendo la rinuncia a godere della Cosa: l'incesto.

Il godimento così inteso, rovinoso e dissipativo, trascina allora il soggetto in una deriva autistica che lo disgiunge completamente dall'Altro. È il motivo per cui la nuova clinica psicoanalitica non ha più al centro le vicissitudini della vita amorosa, ancora centralissime nelle nevrosi. Recalcati parla piuttosto di una *clinica dell'antiamore*, rifacendosi alla definizione – data da Zygmunt Bauman – dell'epoca ipermoderna come epoca dei *legami liquidi*, della dissoluzione quasi totale dei rapporti fra persone⁴⁸. A tale liquidità sociale – aggiunge Recalcati – farebbe da contrappasso una *solidificazione* dei singoli individui, sempre più racchiusi in identificazioni molecolari e monadiche,

⁴⁶ A proposito di tale inarrestabile processo di volatilizzazione ed impossibilità di fissare l'esperienza, lo psicoanalista francese Philippe La Sagna si chiede se non possa essere la psicoanalisi stessa a costituire un freno a questo regime di accelerazione crescente: la Parola infatti – su cui la psicoanalisi fonda il proprio potere – richiede tempo, è lenta (molto più lenta dell'immagine), permette al soggetto di raccontarsi e di prendere coscienza del proprio vissuto, del proprio passato, così da "risincronizzarlo" con l'epoca in cui vive (cfr. la conferenza *I giovani d'oggi e il loro godimento*, Istituto Freudiano di Roma, 16 marzo 2012).

⁴⁷ Cfr. in particolare S. Žižek, *How to Read Lacan* [2006], tr. it. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

⁴⁸ Z. Bauman, *Liquid love. On the Frailty of Human Bonds* [2003], tr. it. *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 91. *Amore Liquido* è anche il titolo del recente film di Marco Luca Cattaneo (2010), amara riflessione sulla pedopornografia come incapacità di vivere (una mamma paralitica viene accudita da un figlio ormai adulto e ossessionato dal sesso), indissociabile da una tristezza feroce e disperata in cui gli eccessi del porno tentano di colmare una vita vuota che aspira forse al recupero dell'innocenza perduta.

autistiche e monolitiche. È il trionfo dell'Uno, e come sappiamo, anche il godimento è a senso unico, poiché rifiuta ogni forma di legame sociale, rifiuta l'Altro.

Roland Chemana conclude il suo libro sulla *jouissance* sostenendo fermamente la necessità di rileggere tutte le formulazioni della psicoanalisi alla luce di una teoria del godimento. Così Nestor Braunstein, per il quale «il godimento obbliga a riscrivere e ripensare tutta la psicoanalisi»⁴⁹. O ancora Marc-Léopold Lévy, che vuole ricentrare completamente la disciplina attorno al godimento, vero oggetto della psicoanalisi, rispetto al quale addirittura l'inconscio non sarebbe altro che una modalità, fino a formulare in maniera molto chiara e inequivocabile che *l'inconscio è una modalità del godimento*, non è un'essenza, un soggetto, una sostanza, ma esattamente una *modalità*, modalità del godimento⁵⁰.

Secondo Jacqueline Barus-Michel, infine, l'esperienza del godimento è addirittura collettiva, universale, poiché abbraccerebbe ogni campo dell'esperienza umana. Il godimento comporterebbe insomma una sorta di “isterizzazione” delle masse, attraverso alcuni media definiti *erotici*: «la musica, la danza, i ritmi ritualizzati che fanno vibrare il corpo (un capolavoro di pittura non ha mai reso una folla isterica)»⁵¹. Ci sentiamo di dover aggiungere a questi media il cinema – che nasce senza dubbio come arte popolare di massa – per esempio ripensando oggi a un film straordinario come *Pina* di Wim Wenders (2011), capace di raggiungere grazie al 3D una tensione fisica e una potenza visiva formidabili⁵². «Il godimento collettivo – prosegue Barus-Michel – è paragonabile all'inconscio collettivo: un'esaltazione unanime attraverso l'identificazione con un oggetto idealizzato ed erotizzato a un tempo»⁵³.

Destino dell'uomo è concepire l'infinito pur essendo condannato alla finitezza; l'esperienza del godimento – e, in parte, l'esperienza di visione di un film all'interno della sala cinematografica – ci concede, per qualche breve e fragile istante, di uscire momentaneamente dai nostri limiti e toccare l'infinito.

⁴⁹ N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit. p. 47.

⁵⁰ M-L. Lévy, *Critique de la jouissance comme Une. Leçons de psychanalyse*, Érès, Ramonville Saint-Agne 2003, p. 72.

⁵¹ J. Barus-Michel, *L'expérience de la jouissance. Jouissance et perversion*, «Le journal des psychologues», 274, 2010, p. 59.

⁵² Sulle implicazioni psicoanalitiche della tridimensionalità e su *Pina* come esempio eccezionale delle infinite possibilità di sperimentazione offerte al cinema dal 3D cfr. V. Zagarrìo, *La psicoanalisi e il 3D*, «Imago», 3, *Rivoluzioni digitali e nuove forme estetiche*, a cura di E. Menduni e V. Zagarrìo, 2011, pp. 73-84. L'autore descrive la nuova esperienza percettiva a cui lo spettatore è soggetto grazie al 3D, per il quale egli «non vede solo, non ode in senso tradizionale ma “sente” in modo più complesso, con tutto il suo corpo» (ivi, p. 84). Tale coinvolgimento del corpo nella situazione di fruizione cinematografica – divenuta oggi sempre più immersiva, coinvolgente ed emozionale – è senz'altro dell'ordine del godimento.

⁵³ J. Barus-Michel, *L'expérience de la jouissance*, cit., p. 59.

L'epoca in cui viviamo non ha fatto che incrementare la spinta al godimento, come dimostra la centralità assoluta di questo tema nella psicoanalisi contemporanea, attraverso una clinica che fa della *jouissance* il perno del proprio discorso, discorso con il quale il cinema deve necessariamente misurarsi, se vogliamo ancora parlare, oggi, di “cinema e psicoanalisi”⁵⁴.

⁵⁴ Tra le opere più recenti sulla centralità del godimento in psicoanalisi, oltre a quelle già citate, ricordiamo: R. Pirard, *Le sujet postmoderne entre symptôme et jouissance*, Éres, Ramonville Saint-Agne 2010; I. Vegh, *Le prochain, nouage et dénouage de la jouissance*, Éres, Ramonville Saint-Agne 2005 (testo di carattere prevalentemente filosofico-teologico); J. Barus-Michel, *Désir, passion, érotisme... L'expérience de la jouissance*, Éres, Toulouse 2009 (forse il testo meno debitore a Lacan; prevalgono Freud, Bataille e Foucault).

Capitolo 2

Il godimento dell'occhio o l'esperienza di *jouissance* nella situazione cinematografica

*Basterebbe che la bianca palpebra dello schermo riflettesse la luce che le è propria per far saltare l'universo*¹.

(Luis Buñuel)

2.1 Il godimento nel cinema. Teorie inaugurali e primi studi

Il godimento nel cinema è un argomento sconfinato che permette, come vedremo, una grande varietà e diversità di approcci. Ne esamineremo alcuni, cercando di mantenerci però nell'orbita del pensiero lacaniano, quindi basandoci sull'idea di godimento che abbiamo tentato di delineare nel capitolo precedente. I nostri punti di riferimento resteranno ancora una volta quelli che abbiamo definito come i principali tratti della *jouissance* – il corpo, il linguaggio, il sintomo, l'angoscia, il sesso e l'amore – che riprenderemo in maniera più estesa nella seconda parte.

Tra i primi studiosi a parlare di godimento al cinema vi è in Francia, nei primi anni Settanta, Jean-François Lyotard, con la sua teorizzazione dell'*acinéma*².

Occorre tenere presente, innanzitutto, che si tratta degli stessi anni in cui Lacan è in piena elaborazione del concetto di *jouissance*, dunque il godimento di Lyotard non va inteso in senso lacaniano, quanto piuttosto come un'*intensità* – o meglio, un'*intensificazione* – sorta di dirottamento pulsionale in cui immobilizzazione e mobilizzazione estrema, al cinema, possono coincidere. Questo movimento produrrebbe per Lyotard l'*acinéma*. Tuttavia l'autore riconosce certamente, nello scritto in cui avanza questa ipotesi, il valore profondo dello Stadio dello specchio lacaniano, individuando nello schermo cinematografico il luogo privilegiato dell'investimento libidico e dello scambio di economia pulsionale che il cinema attiva e produce negli spettatori.

Lyotard fa dell'opposizione *mobilità/immobilità* la cifra essenziale della scrittura cinematografica («il film è il corpo organico dei movimenti cinematografici»)³ e distingue innanzitutto, nella composizione grafica dell'immagine filmica, tra *movimento sterile* e *movimento produttivo*,

¹ Buñuel afferma di aver parafrasato, con questa frase pronunciata nel 1953 durante una conversazione all'Università del Messico, l'affermazione di Octavio Paz secondo cui «Basta ad un uomo incatenato chiudere gli occhi per avere il potere di far scoppiare il mondo»; cfr. G. Tinazzi, *Il cinema di Luis Buñuel*, Palumbo, Palermo 1973.

² J.-F. Lyotard, *L'acinéma*, «Revue d'Esthétique», numero speciale *Cinéma: théorie, lectures*, Parigi 1973, tr. it. in *Bellaria FilmFestival 2003*, Bellaria 2003, pp. 75-81.

³ Ivi, p. 78.

attraverso un esempio che ricorda molto alcune delle definizioni di *jouissance* che abbiamo dato nel capitolo precedente:

Un fiammifero acceso si consuma. Ma se con esso accendete il gas, [...] il suo non è un bruciare sterile [...]. Tuttavia, quando un bambino accende la capocchia rossa del fiammifero solo *per vedere*, senz'altra ragione, lo fa perché ama il movimento, i colori che sfumano l'uno nell'altro, le luci che esplodono in tutto il loro splendore, la morte del pezzetto di legno, lo sfrigolio. A lui, dunque, piacciono le differenze sterili, quelle che non portano a nulla, che non sono ammortizzabili e compensabili, a lui piacciono le perdite e ciò che il fisico chiamerebbe degradazione d'energia. Il godimento, per quanto fornisca occasione di perversione e non solo di propagazione, si distingue per questa sterilità⁴.

Dunque il godimento, sorta di energia che non può essere consumata né utilizzata, emerge ancora una volta, in questa definizione, come eccedenza, dispendio inutile.

Lytard procede poi rifacendosi anch'egli al Freud di *Al di là del principio di piacere*, ricordando che

la sessualità genitale, se è normale, dà luogo ad una nascita e quel che nasce è il prodotto del suo movimento. Ma il movimento di piacere in quanto tale, più o meno genitale o sessuale, se non inserito nel movimento di propagazione della specie, diverrebbe ciò che, oltrepassando il punto di non ritorno, riversa le forze libidiche al di fuori dell'insieme e a spese di esso (a spese della distruzione e della disintegrazione dell'insieme). Quando il fiammifero prende fuoco, al bambino piace questo dirottamento [...] dispendioso di energia. Egli produce, attraverso il suo movimento, un simulacro del godimento nella sua componente cosiddetta di morte⁵.

Ciò che conta dunque è che tutta la forza erotica investita nel “simulacro di godimento” sia in esso promossa, dispiegata e bruciata *invano*. Così anche il cinema, secondo l'autore, sarebbe capace di produrre delle *intensità di godimento* piuttosto che degli oggetti consumabili-produttivi, e questo avverrebbe prevalentemente – nelle dinamiche filmiche – attraverso movimenti reiterati o di ritorno. Ci ricolleghiamo così alla nostra teoria del godimento per cui, se il principio economico del piacere, secondo Freud, è quello del minimo sforzo, in compenso la *jouissance*, secondo Lacan, è ciò che non serve a niente. Eppure, produce qualcosa. Pensiamo alle parole di Roland Barthes il quale, curiosamente, fa ricorso a sua volta all'immagine di una fiamma: «La prima volta accese un cero in

⁴ Ivi, pp. 75-76.

⁵ *Ibidem*.

una piccola chiesa italiana. Restò colpito dalla bellezza della fiamma e il gesto gli parve meno idiota. E allora, pensò, perché privarsi del piacere di creare una luce?»⁶.

Ma il discorso di Lyotard ci interessa anche perché arriva a toccare la questione della *ripetizione*:

Nello stesso modo in cui la libido deve rinunciare alle sue eccedenze perverse per poter assicurare [...] la propagazione della specie – solo fine per il quale permette la costituzione del “corpo sessuato”, così il film prodotto dall’artista nell’industria capitalistica [...], e risultante [...] dall’eliminazione dei movimenti anomali, dai dispendi inutili, dagli scarti di puro disfacimento, è composto come un corpo omogeneo e propagatore [...] che saprà trasmettere, non perdere, ciò che porta con sé⁷.

Sarà il racconto filmico stesso a chiudere la sintesi dei movimenti nel tempo e nello spazio, e tali chiusure consistono esattamente nel disporre la materia cinematografica secondo la figura del *ritorno*. Ogni forma cosiddetta “buona” implica, per Lyotard, la riapparizione dell’identico, il riassorbimento della diversità nell’unità. Questo vale anche in pittura con l’equilibrio dei colori, in architettura con le proporzioni, in musica con la risoluzione di una dissonanza nell’accordo di dominante.

La ripetizione, principio proprio non soltanto della metrica ma anche della ritmica, considerata nel senso della ripetizione dello stesso (dello stesso colore, della stessa linea, dello stesso angolo, dello stesso accordo o intervallo), è ciò che conviene a Eros-e-Apollo, ciò che disciplina i movimenti e li riconduce ai limiti di tolleranza caratteristici del sistema o dell’insieme considerato [...]. I movimenti del cinema sono in generale quelli del ritorno, cioè della ripetizione dello stesso e della sua propagazione⁸.

In questa stessa temperie culturale francese degli anni Settanta, tra i vari cineasti e ricercatori volti a produrre, studiare e valorizzare esperienze e sperimentazioni audiovisive, ricordiamo, accanto a Lyotard, Claudine Eizykman, che al godimento cinematografico consacra un libro⁹. L’autrice è lontana dalla prospettiva psicoanalitica (tanto più lacaniana); tuttavia, nel suo immaginare una sorta di nuovo approccio agli studi di cinema – che prenda in considerazione una vera e propria *energetica*, quindi la circolazione di forze ed affetti e le correnti di scambio tra l’apparato cinematografico e quello psichico-sociale – Eizykman dissemina il suo discorso di tracce e

⁶ R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux* [1977], tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2001, p. 133.

⁷ J.-F. Lyotard, *L’acinéma*, cit., p. 76.

⁸ Ivi, pp. 76-77.

⁹ C. Eizykman, *La jouissance-cinéma*, Union générale d’éditions, Parigi 1976.

suggerimenti che si avvicinano molto alle nostre riflessioni sul godimento lacaniano nel cinema.

L'autrice sostiene ad esempio che

un film effettua dei trasferimenti d'intensità d'ogni sorta, mobilitando colori, suoni, parole, scritture e materiali attraverso un principio di discontinuità altamente produttivo che crea in continuazione dell'eccesso, del "di più". *Il problema cinematografico è il destino di questo "di più"*. Ogni dispositivo, ogni godimento lavora questo plus in modo particolare¹⁰.

Ecco che ancora una volta, parlando di godimento, abbiamo a che fare con un troppo, con un eccesso.

Mostrando l'insufficienza degli approcci adottati fino a quel momento, limitati, pur nelle loro diversità, alla forma cinematografica *narrativa-rappresentativa-industriale* (NRI) – forma dominante che è prevalsa fin dalle origini del cinema su ogni altra configurazione, e che corrisponde grossomodo alla topologia canonica del film narrativo classico (omogeneità di senso, linearità narrativa, spazio euclideo, tempo newtoniano) – l'autrice sostiene che si dovrebbe piuttosto pensare al cinema dal punto di vista affettivo delle "forze", delle configurazioni che queste assumono in rapporto alla circolazione generale di energia nei film.

Ciò che hanno in comune l'apparato psichico, quello cinematografico e quello sociale, è esattamente questo scambio pulsionale di forze e di energie, che convergono in un sistema di interazione complesso attraverso effetti di spostamento, accumulo, transito ed inversione. Entrare in questa ottica significa porre l'accento non tanto sui contenuti o sulle forme che di questi contenuti si fanno carico, quanto sui processi e le operazioni distribuzionali che da essi scaturiscono.

L'approccio di Eizykman, come dicevamo, non è psicoanalitico, tuttavia l'autrice fa ricorso a due nozioni fondamentali tanto per Freud quanto per Lacan: quella di *economia*, alla base della regolazione delle tensioni e delle forze pulsionali in gioco nel principio di piacere («il cinema è un volume di forze più o meno brute»¹¹, dice Eizykman) e quella di *energetica*, importante per il concetto stesso di godimento, definito spesso da Lacan come "tutto ciò che determina un campo di energia".

La prima nozione, in Eizykman, è del resto funzionale alla seconda, poiché le masse energetiche in circolazione in un film sarebbero suscettibili di aumenti, diminuzioni, ed equivalenze quantificabili. I casi più interessanti dal punto di vista di un risveglio affettivo forte e della mobilitazione voluminosa di masse energetiche, sarebbero, per la studiosa, quelli del cinema indipendente, che

¹⁰ Ivi, pp. 188-189.

¹¹ Ivi, p. 137.

ribalta completamente le forme dominanti del cinema classico lavorando su tutte le possibilità di scarto (referenziale, narrativo, formale, affettivo) dal modello NRI pocanzi descritto.

Se quest'ultimo lavora principalmente per *perequazione* (sostanzialmente: soppressione delle disuguaglianze) e *omotetia* (in matematica, tipo di corrispondenza fra enti geometrici tale che i punti corrispondenti si trovano allineati su rette convergenti in un punto) delle energie in gioco, il cinema indipendente produce al contrario un eccesso di affetti che destabilizza completamente quest'ordine.

Le sensazioni prodotte dai film di Maya Deren o Jonas Mekas, ad esempio, sarebbero più dell'ordine della *commozione* che non dell'*identificazione-proiezione*, tipica del cinema NRI. Inoltre, mentre nel cinema indipendente il godimento si attualizza nel tempo-presente-unico della durata del film, il cinema NRI lo fraziona e lo differisce durante tutto il film per poi capitalizzarlo alla fine¹².

Ma la nostra prospettiva è piuttosto lontana da questo tipo di studi, di stampo ancora fortemente strutturalista (basti pensare ai numerosi schemi, tabelle e grafici proposti dall'autrice come modelli di misurazione delle energie operanti in un film), quindi proveremo a fare un salto in avanti.

2.2 Sguardi contemporanei sul godimento nel cinema e nelle arti

Tra gli studiosi italiani contemporanei è stato Marco Senaldi a parlare diffusamente – nel campo delle arti – di “godimento”¹³. Sebbene anche qui i riferimenti diretti a Lacan siano deboli e radi, l'idea di fondo su che cosa sia il godimento nell'esperienza estetica è molto vicina alla nostra. L'arte contemporanea costituirebbe per Senaldi «un irresistibile generatore di *godimento* – il solo fattore esteticamente adeguato a una situazione che va “al di là del principio di piacere”, al di là del bello e del brutto, al di là di ogni possibile definizione univoca», e noi godiamo esattamente di questa contraddizione, del sussistere della contraddizione entro la cosa, del suo reiterarsi senza risolversi. Ne deriva una dialettica di costante inversione del vero e del falso, in uno statuto continuo di *obversione*, cioè di doppia inversione¹⁴.

Ad aprire le porte a questa nuova dimensione e concezione dell'arte ci sarebbe, secondo l'autore, il *ready-made*. Senaldi parla, a questo proposito, di una “storia sessuale dell'arte” a partire da Duchamp perché questi, frantumando per primo e più di tutti il concetto di opera, avrebbe agito in

¹² Ivi, pp. 282-283.

¹³ M. Senaldi, *Enjoy! Il godimento estetico*, Meltemi, Roma 2006.

¹⁴ Ivi, p. 11.

maniera analoga all'infrazione di un tabù. Tutte le società umane riconoscono infatti il tabù dell'incesto, senza il quale la stessa struttura simbolica su cui si reggono collapserebbe divenendo perfettamente autoreferenziale. Anche la struttura simbolica dell'attività artistica, prima di Duchamp, aveva il suo tabù, che consisteva esattamente nel divieto di produrre l'oggetto piuttosto che la sua rappresentazione. Il *ready-made*, invece, che è *la cosa stessa* («per Duchamp, come per Lacan, non v'è metalinguaggio»)¹⁵, rompe con tutto ciò segnando l'inizio dell'arte contemporanea. Il principio di piacere – fino a quel momento garantito dal rispetto della proibizione simbolica – verrebbe così sostituito dalla *dialettica del godimento*¹⁶. L'oggetto dell'arte contemporanea è quindi “cosa di godimento”, oggetto insieme di piacere e di dispiacere, poiché segnerebbe il passaggio da un sistema di esclusione reciproca ad una logica di inclusione inquietante e contraddittoria. Il godimento insomma ha qualcosa di incestuoso, ci verrebbe da dire.

Da nessun'altra parte questo avviene come nel cinema: cos'altro infatti, meglio del cinema – capace di trasformare l'intera realtà in un gigantesco *ready-made*, oggetto pronto da sempre, e da sempre “già lì”¹⁷ («Le cose sono lì, perché inventarle?» diceva Godard in *Éloge de l'amour*, parafrasando Rossellini) – viola il tabù della rappresentazione? Senaldi non arriva a dirlo esplicitamente (i suoi studi restano incentrati soprattutto sulle altre forme dell'arte contemporanea), ma è chiaro che il cinema risulta essere, in questa ottica, il produttore di godimento per eccellenza.

Se ne accorge Andrea Bellavita, il quale anticipa di molto il nostro discorso, individuando a sua volta una vera e propria polarità tra un “cinema del desiderio” e un “cinema del godimento”, a cui tuttavia accenna soltanto¹⁸.

Il regista che in modo non troppo diverso da molte produzioni di arte contemporanea (alle quali Bellavita riconduce l'estetica del godimento) meglio incarnerebbe lo scivolamento dall'uno all'altro cinema – dalla dimensione duale del desiderio a quella monadica del godimento – sarebbe il thailandese Apichatpong, i cui film non permettono alcuna negoziazione di senso, ma richiedono allo spettatore una pura e assoluta «contemplazione estetica, oppure la sostituzione della

¹⁵ Ivi, p. 28.

¹⁶ Ivi, pp. 20-21.

¹⁷ Cfr. il ciclo di lezioni *Estetica del medium* tenuto da Enrico Ghezzi da novembre 2007 a maggio 2008 presso l'Università Roma Tre.

¹⁸ A. Bellavita *L'emersione del Reale: perché una psicoanalisi del cinema contemporanea/o?*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi*, cit., pp. 203-224. Per quanto riguarda le forme di godimento nel cinema contemporaneo, l'autore parla di un campo di “*images honteuses*”, immagini vergognose – con riferimento ad una particolare generazione di registi (Larry Clark, Gregg Araki, Harmony Korine, Todd Solondz) – capaci di smascherare ogni intimità per mostrare in maniera non “pornografica” né “artistica”, bensì *funzionale*, la sessualità al cinema come dispositivo. Ricorda infatti Bellavita che «se la psicoanalisi di Freud è il prodotto di un'epoca basata sulla repressione (l'epoca vittoriana), la psicoanalisi contemporanea deve fare i conti con un sistema sociale e un sistema visivo basato sulla provocazione e sull'esibizione»; ivi, p. 214.

comprensione con l'assorbimento»¹⁹. È esattamente ciò che era già avvenuto con il cinema di David Lynch, volto a frantumare il legame lineare con lo spettatore – con l'Altro del desiderio – impedendo da parte sua ogni comprensione, a vantaggio di un'immersione pura e totale nell'immagine. Con *L'impero della mente* (*Inland Empire*, 2006) il regista ha raggiunto forse, da questo punto di vista, la vetta più alta.

Bellavita propone poi di pensare ai recenti film scandalo di Larry Clark, per via della sua maniera esplicita e diretta di trattare l'eroticismo. Pensiamo ad esempio a *Ken Park* (2002), di cui potremmo richiamare – parlando di godimento – la scena oltremodo lunga, fastidiosa e disperata in cui uno degli adolescenti protagonisti del film prova a suicidarsi legandosi al collo un cappio attaccato alla maniglia della porta della sua cameretta, restando accasciato per terra mentre si masturba con rabbia al suono dei gemiti emessi dalle tenniste che giocano un match trasmesso in televisione, gemiti che lo spettatore – lo ha già capito da qualche secondo – sa che avranno un effetto (erotico? mortifero?) sul ragazzo. In un momento come questo – di rara ed estrema tensione cinematografica – sforzo fisico, ricerca del dolore, condensazione degli affetti e attesa del godimento sono tutti fattori che sentiamo emergere con una forza tremenda e dirompente. Se Eros fa da sempre coppia con Thanatos, l'autoerotismo non può che far coppia, omologamente, col suicidio. La scena appena descritta può risultare eccessiva, disturbante, forse insostenibile. Eppure il cinema oggi, per godere e fare godere, sente il bisogno di dire anche questo²⁰.

Un altro esempio chiave che potremmo includere nel nostro studio sul godimento al cinema è il recente *Shame* (Steve McQueen, 2011), magistrale incarnazione cinematografica dell'Uno del Godimento, che forse non potrebbe essere immaginato – ovvero, messo in immagine – meglio di così: il protagonista Brandon (Michael Fassbender), giovane newyorkese schiavo della dipendenza sessuale e ossessionato dalla masturbazione, è letteralmente incapace di *godere dell'Altro*, di intrattenere con una persona un legame o una qualsiasi forma di rapporto. Nella sua ricerca estenuante del piacere sessuale, poco importa se Brandon debba ricorrere a una o più donne, a un uomo, una sconosciuta, o una partner virtuale incontrata su un sito pornografico: è sempre e solo del proprio corpo che Brandon gode, del proprio organo ed esclusivamente di esso.

¹⁹ Ivi, p. 220.

²⁰ Tra gli scritti più interessanti sull'intensificazione della partecipazione affettiva dello spettatore e l'amplificazione dei risvolti emozionali segnalo inoltre E. Carocci, *La battaglia di Algeri*, in AA. VV., *Nostalgia dell'altrove. Storie e geografie di Gillo Pontecorvo*, Città del Sole, Reggio Calabria 2010, in cui l'autore ricorda il commento critico di Jean-Louis Comolli a *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966), comparso nell'articolo *L'attente du prochain coup* («Cahiers du cinéma», 593, 2004), dove Comolli si chiede: «come non vedere in questo eccesso spettacolare la volontà di provocare un *godimento* (che non vuol dire *piacere*) per esasperazione della pulsione scopica dello spettatore: sempre di più, sempre più forte, sempre più accecante? Il sistema del film è quello di installare *l'attesa del colpo successivo* come attesa di un rilancio del godimento»; ivi, p. 70.

Non è un caso se l'unico rapporto sessuale in cui l'uomo fallisce è quello in cui si affaccia, da parte della compagna da poco conosciuta, una *domanda d'Amore*, domanda che per definizione è incompatibile col godimento fallico di Brandon, che è sempre Godimento dell'Uno: idiota, ottuso, solitario, volto all'accumulo sterile e ossessivo dello Stesso, di un orgasmo sempre perfettamente identico al precedente come al successivo²¹.

La psicoanalisi ci dice che non esiste un piacere superiore all'orgasmo. Tuttavia, indipendentemente dal singolo caso, si tratta di un piacere sempre uguale a se stesso: un orgasmo è un orgasmo come un gatto è un gatto. Prova ne è il fatto, secondo Lacan, che «il momento dell'orgasmo è esattamente equivalente nella masturbazione come nell'unione sessuale»²². Il godimento come malattia dell'Uno comporta allora il rifiuto completo e totale dell'Altro, incarnato, nel caso di questo film, dalla disperatissima sorella di Brandon: Sissy (Carey Mulligan), che gli chiede inutilmente appoggio e ospitalità. A un certo punto del film Brandon – come compresso nell'interno soffocante di casa propria e visibilmente infastidito dal rapporto sessuale che la sorella intrattiene col suo capo, proprio nella stanza accanto, tra risate e gemiti scaturiti da un erotismo “duale” per lui insostenibile, inammissibile – infila una felpa ed esce via di casa nella notte per fare una lunga corsa attraverso le strade notturne di New York, incarnando a pieno la necessità disperata e senza scampo dell'Uno del godimento, di un soggetto tormentato e in fuga affannata che possiamo seguire, in questo caso, attraverso un lungo e intenso carrello laterale accompagnato dalle *Variazioni Goldberg*, «musica straordinariamente circolare, chiusa nella reiterazione del medesimo»²³.

Questa ripetizione dell'Uno – che è il principale meccanismo scatenante del godimento – accumula dunque esperienze che non si addizionano, non possono essere sommate, sono costrette soltanto a ripetersi succedendosi l'una all'altra. La *jouissance* di Lacan infatti – ci ricorda Miller – è esattamente questa reiterazione dell'Uno: ripetizione pura, impossibilità assoluta di sintesi e di addizione. È per questo motivo che il sintomo di Lacan – rispetto a quello di Freud, ancora fortemente legato a un senso in attesa di essere letto – non contiene alcuna verità da rivelare, è disgiunto dal sapere, ha rapporto solo con l'Uno e la sua ripetizione²⁴.

²¹ Sulla spirale distruttiva della ripetizione nel film e sulla circolarità diabolica della pulsione nel protagonista cfr. R. Salvatore, *Shame. Il godimento solitario del corpo*, «Imago», 5, *La configurazione del soggetto*, a cura di P. Bertetto e G. Fanara, 2012, pp. 81-89.

²² J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 199.

²³ R. Salvatore, *Shame*, cit., p. 87.

²⁴ Seminario tenuto da Jacques-Alain Miller al Teatro Dejaset di Parigi (marzo 2011).

2.3 Per una rilettura della teoria psicoanalitica del cinema. Meccaniche del godimento nel dispositivo

È importante però pensare il cinema nel suo rapporto col godimento anche in termini più ampi, e cioè facendo riferimento al dispositivo *tout court* e all'esperienza fruitivo-percettiva che da tale situazione scaturisce.

Jacques-Alain Miller, in *Logiche della vita amorosa*, descrive il *fantasma psicoanalitico* come «una macchina che trasforma il godimento in piacere. Una macchina, si può dire, che serve a domare il godimento, dato che, per proprio movimento, il godimento non si dirige verso il piacere ma verso il dispiacere»²⁵.

Parlando del fantasma come “macchina” che trasforma il godimento in piacere, Miller aggiunge subito dopo di aver usato questo termine «nel senso di un'articolazione significativa che permette di sottomettere il godimento per placarlo. Si potrebbe anche parlare di “dispositivo”»²⁶.

Vorremmo provare a interpretare il dispositivo cinematografico in questi termini, operazione del resto agevolata dal fatto che il fantasma stesso – formazione senza dubbio dell'ordine del Reale – ha pur sempre una sua dimensione *simbolica* (dato che consiste ogni volta in una sorta di storia che obbedisce a certe leggi di narrazione) ed una *immaginaria* (nel senso materiale di “immagine prodotta”), dimensioni a loro volta fortemente costitutive del significante cinematografico²⁷. Consiste proprio in questo la speciale alchimia di desiderio, piacere e godimento che il cinema è capace di produrre. La sala è infatti un luogo di intersezione e collisione di differenti superfici, corpi, affetti e volumi che non appartengono alle stesse dimensioni. Diversamente da quanto immaginava Woody Allen ne *La rosa purpurea del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), dove Tom Baxter (Jeff Daniels) – personaggio del film che Cecilia (Mia Farrow) va a vedere ripetutamente al cinema – si accorge a un certo punto della presenza della ragazza in sala ed esce letteralmente dallo schermo per incontrarla. Come scrive l'attore Jacques-Bernard Brunius,

²⁵ J.-A. Miller, *Logiche della vita amorosa*, cit., p. 68.

²⁶ Ivi, pp. 72-73.

²⁷ Maurizio Balsamo fa notare che Lacan, per definire il fantasma (cioè il momento in cui il corso della memoria associativa si arresta per diventare un ricordo di copertura), curiosamente faceva riferimento proprio al fermo immagine cinematografico, «momento in cui il movimento [...] si interrompe bloccando in tal modo tutti i personaggi», come avviene in maniera esemplare ne *La Jetée* di Chris Marker (1962), storia di un uomo ossessionato da un'immagine fissa. Cfr. M. Balsamo, *Immagini, imago, immaginazione*, in D. Chianese, A. Fontana (a cura di), *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica*, Alpes, Roma 2012, p. 205.

interprete de *La scampagnata* (*Partie de campagne*, 1936) di Renoir: «sullo schermo un braccio e un sole. Nella sala la carne bianca della vostra vicina e un fantasma pallido adorabilmente dolce»²⁸. Nessuno meglio di Christian Metz ha definito, al cinema, il regime scopico come regime della mancanza: il cinema ci offre qualcosa a distanza, dunque, nella stessa misura, ce la *sottrae*. Sullo schermo si rappresenta la scena inaccessibile dell'assenza, "l'altra scena", per riprendere l'importante definizione di Jean-Louis Baudry²⁹.

Metz parla degli spettatori come "spettatori-pesci", che, incollati con gli occhi al vetro di un acquario contenente altri pesci (gli attori), «assorbono tutto dagli occhi e niente dal corpo»³⁰ (del cinema bisogna "riempirsi gli occhi", "*en avoir plein la vue*", come osservava il giovane François Truffaut nei primi anni Cinquanta davanti all'immagine larga proposta dal Cinemascope)³¹.

Ma abbiamo imparato che il godimento si differenzia dalla soddisfazione pulsionale poiché ha per oggetto la *totalità* del corpo, e non una sua singola parte, Lacan su questo non lascia dubbi. Dunque quando io godo, anche al cinema, lo faccio con tutto il corpo.

Ancora, ricorda Metz, il voyeur deve mantenere dall'oggetto una certa distanza: in questo consiste la sua soddisfazione. Colmarla significherebbe portare il soggetto a consumare l'oggetto (se è troppo vicino, egli non lo vede più), «portarlo all'orgasmo e al piacere del corpo [...], mobilitando il senso del contatto e mettendo fine al dispositivo scopico»³². L'orgasmo è la soppressione di questa distanza, dello scarto tra soggetto e oggetto (da cui i miti amorosi di fusione, sebbene secondo Lacan, per quanto ci si sforzi e li si avvicini l'un l'altro, *due* non potranno mai fare *uno*). Potremmo immaginare il godimento al cinema come una sorta di rottura ideale, momentanea e inattesa della distanza scopica, proprio in virtù della sua comunanza con l'esperienza orgasmica e con quella psicotica, la quale, a sua volta, prevede l'indistinzione e la soppressione delle distanze tra ciò che appartiene alla realtà e ciò che invece è prodotto dall'immaginazione.

È per questo motivo, probabilmente, che in un film come *Salò* di Pasolini (1975) non ci è dato di godere. Cesare Musatti ricorda, a questo proposito, l'espedito tecnico a cui il regista ricorre nel finale con lo scopo di mediare un accesso troppo diretto agli orrori e alle torture che i signori seduti in poltrona nella stanza, a turno, osservano dalla finestra. «Al fine che aumenti il distacco e la

²⁸ AA. VV., *Emozioni in celluloide*, cit., p. 10. A proposito dello stile di Renoir – e attraverso il ricordo che ne serba oggi Bernardo Bertolucci – Giorgio De Vincenti ricorda quanto esso fosse dotato di una speciale «connotazione amorosa» che rende necessario reinterrogare in profondità «parole forti» quali appunto "desiderio", "amore", "godimento"; cfr. G. De Vincenti (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, Marsilio, Venezia 2012.

²⁹ J.-L. Baudry, *L'effet cinéma*, Albatros, Parigi 1978.

³⁰ C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., p. 89.

³¹ F. Truffaut, *En avoir plein la vue*, «Cahiers du cinéma», 25, 1952, p. 22. Sull'ossessione della totalità, il bisogno di avvicinamento e l'idea dell'oltre nel cinema cfr. A. Sainati, *Il cinema oltre il cinema*, ETS, Pisa 2011.

³² C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, cit., p. 64.

distanza, senza che vada perduto lo spettacolo col suo carattere eccitante, il cannocchiale ad un tratto, non si sa se per caso o intenzionalmente, viene impugnato alla rovescia dal guardone»³³. Questo avviene perché «lo spettatore tollera emotivamente al cinema quello che non tollererebbe nella realtà. Proprio perché al cinema gli è possibile “prendere le distanze”»³⁴.

Rompere una distanza è un po' come riempire un vuoto, mettere un *di più*, aggiungere qualcosa. È ciò che fa il godimento, il quale comporta sempre un problema *quantitativo*, problema che già Metz aveva individuato alla base della questione del *piacere* e del *dispiacere* filmico: perché si ama un film piuttosto che un altro? perché proprio io (io e non un altro) amo quel film?

Metz osservava che ogni volta che un film di finzione non è piaciuto, vuol dire «o che è piaciuto troppo, o non abbastanza»³⁵. L'appagamento del fantasma dello spettatore dev'essere infatti contenuto entro certi limiti, ed è importante che rimanga al di qua del punto in cui si mobiliterebbe l'angoscia e quindi il rifiuto, il quale porterebbe lo spettatore ad aumentare le sue difese a spese del piacere. Insomma si tratta di una perfetta, felice combinazione paragonabile, secondo Metz, a un incontro piacevole o amoroso nella vita³⁶.

Se un film procura dispiacere si ha a che fare sempre con un *troppo*: «finisce troppo male, o [...] è troppo spinto, troppo duro, troppo triste ecc.»³⁷. Emerge bene da queste constatazioni il legame del godimento (il quale, come abbiamo più volte ribadito, è dell'ordine del *troppo*) con il dispiacere.

Un altro punto fermo che caratterizza il godimento è, come abbiamo visto, il suo rapporto con la *ripetizione*. Anche Metz parla di *coazione a ripetere*, riferendosi però a una situazione ben precisa: il caso dello spettatore che va a vedere il film tratto da un romanzo che aveva già letto, e di cui si aspetta di ritrovare le immagini: «di fatto vorrebbe *rivederle*, per quell'implacabile coazione a ripetere che [...] spinge il bambino a usare sempre lo stesso giocattolo, l'adolescente ad ascoltare

³³ C. L. Musatti, *Riflessioni sul pensiero psicoanalitico e incursioni nel mondo delle immagini*, Boringhieri, Torino 1976, p. 271.

³⁴ *Ibidem*. Serge Tisseron ricorda come nel 1993 gli abitanti di Sarajevo si recassero al cinema pur sapendo di rischiare i proiettili dei cecchini. Molti di loro avevano perduto i propri cari, e tuttavia erano disposti a rischiare la vita pur di potersi emozionare ridendo o piangendo *realmente* davanti ad uno schermo che proponeva una *finzione*. L'autore definisce infatti le storie di finzione la nostra principale forma di «respiro psichico», in virtù della loro straordinaria (pur se momentanea) capacità di sospensione della realtà; S. Tisseron, *Les bienfaits des images*, Odile Jacob, Parigi 2002, p. 16.

³⁵ C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., p. 102. Per uno sguardo sociologico sulla questione dei motivi per i quali un film può non piacere cfr. M. Pino, *Pourquoi on est-on déçu par un film au cinéma? Microsociologie et typologies de la déception*, Connaissances et Savoir, Parigi 2008.

³⁶ Siamo vicini alla situazione descritta da Ado Kyrrou sul finire degli anni Cinquanta, secondo la quale «il film non va visto, ma va vissuto da vicino ricercando l'unione con lo schermo, come in un'esperienza amorosa» (in A. Sainati, *Il cinema oltre il cinema*, cit., p. 141).

³⁷ C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., pp. 102-103.

senza sosta lo stesso disco»³⁸, noi spettatori a vedere e rivedere con rinnovato piacere lo stesso film. Anche tra i principali assunti da cui muove la ricerca su cinema e psichiatria condotta, negli anni Novanta, dai due studiosi americani Glen e Krin Gabbard, vi sarebbero domande simili: «perché per alcuni il cinema non basta mai e si sviluppa una specie di coazione a ripetere con la compulsione a vedere tutti i film possibili? [...] Perché molti rivedono tre, cinque, dieci, al limite infinite volte uno stesso film? [...] Perché alcune scene di particolari film tornano improvvisamente alla nostra memoria»³⁹, invadendo con insistenza il nostro quotidiano?

Probabilmente perché l'atto del riconoscere, del ritrovare ciò di cui si è già fatto una volta esperienza, è per la psicoanalisi, generalmente, causa di piacere. «In effetti Aristotele considerò la gioia derivante dal riconoscimento la base del godimento estetico», scrive Freud⁴⁰.

2.4 Godere per credere. La *jouissance* e il problema della finzione: cinema, sintomo, innamoramento, emozione

Tale esperienza del *riconoscimento* – la quale, estremamente simile a quella del ricordo, è capace di rinnovare inesauribilmente un determinato piacere originario («date le strette relazioni tra riconoscere e ricordare, non è arrischiata la supposizione che vi sia anche un piacere del ricordo, ossia che l'atto del ricordare di per se stesso sia accompagnato da un sentimento di piacere di origine analoga»)⁴¹ – ci apre le porte al problema della *finzione*, quindi della *credenza*, problema che nei nostri studi ha una portata cruciale e mastodontica. Credere o non credere sono infatti fenomeni complessi, delicati e *mai totali*⁴².

Nei fenomeni di credenza – quali appunto, ad esempio, il cinema, o, in psicoanalisi, il sintomo – va incluso anche il ricordo: attraverso le *amnesie infantili*, i *ricordi di copertura* e le *formazioni sostitutive* Freud ha ampiamente dimostrato il carattere tendenzioso della nostra memoria, fino a

³⁸ Ivi, p. 103. Secondo Andrea Minuz, uno degli aspetti in grado di spiegare perché possiamo rivedere più volte lo stesso film ed emozionarci ad ogni nuova visione nonostante la trama non abbia per noi più alcun mistero consisterebbe nel ricorso, da parte dell'autore del film, a precise soluzioni di regia e modalità di costruzione dell'immagine capaci di catturare in maniera speciale il nostro sguardo; cfr. A. Minuz, *Dell'incantamento. Hitchcock, Bergman, Fellini e il motivo dello sguardo*, Ipermedium, S. Maria C. V. (CE) 2009, p. 12.

³⁹ G. O. e K. Gabbard, *Psychiatry and the Cinema* [1987], tr. it. *Cinema e psichiatria*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. IX. Per quanto riguarda gli studi italiani su questi argomenti cfr. anche C. Secchi, *Immagini della follia: catalogo audiovisivo sulla malattia mentale*, Guaraldi/Gu.Fo Edizioni, Rimini 1994.

⁴⁰ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905], tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975, p. 145.

⁴¹ Ivi, p. 146.

⁴² Sul problema della credenza al cinema mi permetto di rinviare al mio saggio *Cinema e isteria: lo sguardo incredulo. Breve storia di un secolo di illusioni*, «Fata Morgana», *Credito*, numero in corso di stampa.

sostenere che non esiste una garanzia della veridicità dei ricordi di una persona, dunque è suscettibile d'esser messo fortemente in discussione proprio ciò a cui maggiormente il soggetto crede. Se dunque «l'errore (il falso ricordo) non viene riconosciuto come tale, ma trova credito»⁴³, a che cosa credere realmente? «M'hanno perseguitato maghi, maghi mi perseguitano e maghi mi perseguiteranno...», si lamentava Don Chisciotte, esempio supremo di credulità illimitata, imprecaando contro trappole ed inganni passati, presenti e futuri⁴⁴.

Ed è proprio la magia – altro fenomeno esemplare di credenza – che Freud, in *Totem e tabù*, descrive come basata sulla confusione tra un legame ideale con uno reale, sull'*imitazione*:

La pioggia viene provocata per via magica imitandola, per esempio imitando anche le nuvole che la mandano o la bufera. [...] La fertilità del terreno invece veniva assicurata con mezzi magici dando su di esso lo spettacolo di un rapporto sessuale umano. Così, per citare un esempio tra infiniti altri, “in alcune parti di Giava, nella stagione in cui il riso sta per fiorire, il marito e la moglie vanno nei campi di notte e ivi si accoppiano per promuovere la crescita del raccolto”⁴⁵.

A dominare tale fenomeno è il principio dell'*analogia* (“similarità”, “affinità” e “somiglianza” sono i termini più ricorrenti utilizzati da Freud su questo argomento) tra l'azione compiuta e il fatto desiderato, un principio importante anche nell'arte (pensiamo ai fenomeni di *empatia* descritti oggi da Freedberg e Gallese, questioni che affondano le loro radici già nell'estetica di fine Ottocento con Vischer, Warburg e Lipps).

Del resto, aggiunge Freud poco dopo, è proprio nell'arte – ed in essa soltanto – che si è conservata, nella nostra civiltà, l'onnipotenza del pensiero: «Solo nell'arte succede ancora che un uomo

⁴³ S. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [1901], tr. it., *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Id., *Opere*, vol. 4, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 244.

⁴⁴ Cfr. F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo*, vol. 1, Einaudi, Torino 2001, p. 196. Sulla questione della finzione e della credenza nella letteratura cfr. anche A. Mazzarella, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004. Sugli stessi problemi nel cinema rimando invece a A. Rabbito, *Il cinema è sogno*, Mimesis, Milano-Udine 2012, in particolare al terzo capitolo, “L'illusione estetica e l'inganno estatico”.

⁴⁵ S. Freud, *Totem und Tabu: Einige im Übereinstimmungen Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913], tr. it. *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 121-122. L'esempio è ripreso da Frazer. Sulla magia cfr. anche il capitolo X “Infami, giustizia, stregoneria” di D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* [1989], tr. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009, in particolare p. 389 e segg. È sorprendente notare quanto richiamino *metafora* e *metonimia* i due fondamentali principi posti da Frazer – ricorda l'autore – alla base della *magia simpatica*, e cioè: «primo, che il simile produce il simile, o che l'effetto rassomiglia alla causa; secondo, che le cose che siano state una volta a contatto, continuano ad agire l'una sull'altra, a distanza, dopo che il contatto fisico sia cessato. Il primo principio può chiamarsi di similarità, il secondo, legge di contatto o contagio» (ivi, p. 401). Detto ancora più chiaramente: «la magia omeopatica è fondata sull'associazione delle idee per similarità; la magia contagiosa sull'associazione per contiguità» (ivi, p. 403). La coincidenza con metafora e metonimia è a dir poco perfetta.

dilaniato da desideri realizzati qualcosa di simile al soddisfacimento, e che questo gioco – grazie all'illusione artistica – evochi reazioni affettive, come se fosse una cosa reale»⁴⁶.

Ritroviamo fenomeni di credenza e di magia, come già accennato, anche in quella che è l'emozione per Sartre, cioè una *risposta alle difficoltà del mondo*, che sopraggiunge quando si sente la necessità di agire nonostante tutte le vie siano sbarrate. In questi casi si tenterebbe allora di “cambiare il mondo”, cioè di viverlo come se i rapporti delle cose con le loro potenzialità non fossero regolati da processi deterministici, ma dalla magia⁴⁷. La vera emozione, però, subentra solo quando *ci crediamo veramente*, quando cioè la “condotta magica” è compiuta *sul serio*. Siamo sorprendentemente vicini a quanto scriveva Freud dei sintomi, i quali «sostituiscono un cambiamento del mondo esterno con un'alterazione del corpo, pongono quindi un'azione interna al posto di una esterna, un adattamento invece di un'azione»⁴⁸. Anche il cinema, del resto, si appoggia su un meccanismo di credenza simile, sostituendo ai nostri occhi – come Godard fa dire a Bazin nel *Disprezzo (Le Mépris, 1963)* – un mondo che si accorda ai nostri desideri⁴⁹.

Tuttavia, osservava Freud, esisterebbero stati affettivi ben lontani dal porsi come “soluzioni alle difficoltà del mondo”, ad esempio l'*angoscia*, il cui sviluppo non è certo confacente allo scopo: davanti a un pericolo dovrei restare lucido piuttosto che angosciarmi. La prima angoscia – cioè quella che si manifesta al momento della nascita – è un'angoscia tossica, dovuta all'interruzione del ricambio del sangue e della respirazione interna. Il termine tedesco *Enge*, dal latino *angustiae*, fa riferimento proprio al restringimento del respiro. Da qui la presenza di meconio nell'acqua al momento della nascita⁵⁰. È proprio per questa fortissima implicazione del corpo in tale esperienza che Lacan definirà l'angoscia – la quale riveste, nel suo pensiero, una centralità assoluta – come *l'affetto che non inganna*, l'unico che non può mentire.

Tuttavia Lacan è ben lontano dalla teoria classica delle emozioni di James-Lange, che intende queste ultime come reazioni dell'organismo a stimoli *esterni*, e volte a ristabilire la presunta armonia iniziale tra l'io e il mondo circostante. Egli infatti farà dell'angoscia un *affetto* piuttosto che un'emozione, dipendente dal rapporto con il *godimento* (processo che muove prevalentemente dall'*interno*: endogeno, strutturale), e non con il mondo. Se per la teoria delle emozioni di James-

⁴⁶ S. Freud, *Totem e tabù*, cit., p. 133.

⁴⁷ J-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1939], tr. it. *Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2007, p. 188.

⁴⁸ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 333.

⁴⁹ Sull'emozione nel cinema cfr. anche F. Vanoye, *Esquisse d'une réflexion sur l'émotion*, «Cinémaction», 50, 1989, pp. 183-191; E. Carocci, *La figura cinematografica e l'emozione*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006, pp. 151-160.

⁵⁰ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 359.

Lange dunque – secondo la quale le emozioni sarebbero registrazioni delle modifiche fisiologiche prodotte nel corpo da stimoli esterni – l’angoscia viene concepita come disturbo di uno stato omeostatico originario, per Lacan essa è condizione esistenziale permanente dell’essere parlante⁵¹. Certo, anche per Lacan l’angoscia è caratterizzata dal fatto che la si avverte, incontestabilmente, *nel corpo*, ma il corpo lacaniano non va mai inteso in maniera puramente biologica, bensì come un corpo attraversato dal linguaggio, dunque affetto dal significante e dal godimento (la dimensione fisiologica in psicoanalisi, lo ricordiamo, è sempre affiancata da una dimensione *etica*, della quale il soggetto, e soltanto il soggetto, è responsabile).

Anche l’innamoramento, in un certo senso, può essere considerato un fenomeno di credenza, se non addirittura di *creazione*: pensiamo all’amore per Stendhal, attraverso le parole che rivolge all’uomo innamorato nei confronti della propria amata:

La volete tenera, essa è tenera; in seguito la volete fiera come l’Emilia di Corneille, e [...] ella appare all’istante con un’anima romana. Ecco la ragione morale per la quale l’amore è la più forte delle passioni. Nelle altre, i desideri devono accomodarsi alla fredda realtà; qui è la realtà che fa tutto il possibile per modellarsi sui desideri; tra le passioni è dunque quella in cui i desideri violenti comportano i più grandi godimenti⁵².

In *Gardenia blu* (*The Blue Gardenia*, Fritz Lang, 1953), una sequenza sorprendente ci mostra Norah (Anne Baxter) a casa nel giorno del suo compleanno mentre prepara con gran cura una romantica cena per due, con tanto di candele, champagne a abito da festa. Tutto è perfetto, non manca proprio nulla, eccetto il suo amato, che si trova al fronte in Corea e che la giovane donna ama a tal punto da *fingerne* la presenza a tavola, figurandosi davanti a sé qualcuno che non c’è,

⁵¹ Nella quarta parte di *Télévision* (Benoît Jacquot, 1973) – il solo caso in cui Lacan accettò di farsi filmare – c’è un passo molto bello sull’argomento delle emozioni e degli affetti. «Lacan fa notare che gli psicologi non hanno mai capito niente degli affetti. A capire invece sono stati i filosofi, i letterati, i teologi e fa infatti riferimento a Dante e a Platone. Gli psicologi non hanno capito che gli affetti sono gli effetti del significante sul corpo, cioè non sono delle cause ma degli effetti»; cfr. *Tavola rotonda su Lacan e il cinema*, «La Psicoanalisi», 43-44, cit., p. 58. Ciò che Lacan condanna innanzitutto nella psicologia – lo ricordiamo – è esattamente il suo presupposto di base, cioè l’*unità del soggetto*; cfr. J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio*, cit., p. 797. Sugli affetti in Lacan cfr. anche C. Soler, *Les affects lacaniens*, Presses Universitaires de France, Parigi 2011.

⁵² Stendhal, *De l’amour* [1822], tr. it. *Dell’amore*, Garzanti, Milano 2003, p. 25. Sul principio del “si crede chi si ama” e sull’inclusione della dottrina dell’amore nella teoria della verità cfr. J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 107 e segg. «Una teoria della verità, del tipo di quelle cercate in filosofia oppure in logica, fallisce sempre, a causa di un’erotica. Non c’è teoria della verità senza una dottrina dell’amore»; *ibidem*. Cfr. anche M. Foucault, *L’usage des plaisirs* [1984], tr. it. *L’uso dei piaceri. Storia della sessualità II*, Feltrinelli, Milano 2009, in particolare la quinta parte, “Il vero amore”, dove l’autore, descrivendo il passaggio attraverso il quale la sua interrogazione sul desiderio amoroso e sull’erotica da *deontologica* diviene *ontologica*, arriva a concludere che, dal momento che Eros si rivolge alla verità, il più attraente in amore sarà il maestro; *ivi*, pp. 240-245.

festeggiando così, sola e innamorata, seduta accanto a una sua fotografia e all'ultima (disastrosa) lettera che lui le ha spedito.

Potere poetico dell'amore, dunque, capace non tanto di trasfigurare la realtà, quanto addirittura di forgiarne una nuova – altrimenti inesistente – perfettamente confacente al desiderio dell'innamorato. Dal momento in cui ama, prosegue Stendhal, anche l'uomo più saggio non vede più nessun oggetto *così com'è*, poiché «una cosa immaginata è una cosa esistente per l'effetto che ha sulla sua felicità»⁵³.

Si tratta del noto fenomeno della *crystallizzazione*, «operazione dello spirito che trae da tutto ciò che si presenta la scoperta di nuove perfezioni nell'oggetto amato»⁵⁴, operazione perennemente volta alla scoperta di nuovi incanti. Il lavoro dell'*immaginazione* è dunque fondamentale nel processo di innamoramento.

Successivamente Stendhal insisterà su un fatto importante: la necessità di ricordare che «in amore tutto è segno»⁵⁵. Così sarà per il Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso*, il quale afferma che «l'innamorato è il semiologo selvaggio allo stato puro! Passa il proprio tempo a leggere segni. Fa solo questo: segni di felicità, segni d'infelicità»⁵⁶. Pensiamo alla sequenza de *La figlia di Ryan* (*Ryan's Daughter*, David Lean, 1970) in cui il maestro di scuola Charles (Robert Mitchum), marito buono e fedele, si accorge che la moglie Rose (Sarah Miles) ha una relazione con il giovane ufficiale inglese Dorian (Christopher Jones) grazie alle impronte che i due hanno lasciato sulla spiaggia prima di andarsi a rifugiare in una grotta, segni innegabili del loro passaggio e del loro amore, che Charles, addolorato, scruta con sospetto e discrezione, prefigurando il peggio.

Per quanto riguarda il problema della credenza occorre infine accennare all'affascinante questione del *godimento della donna*, eterno ed inesauribile mistero che Lacan eredita da Freud consacrando, nel *Seminario XX*, pagine difficili ma bellissime⁵⁷.

L'equivalente lacaniano dell'*io credo in Dio* sarebbe *io credo nel godimento della donna*, poiché il godimento femminile, un godimento elevatissimo e mistico, non localizzabile, infinitamente più esteso rispetto a quello maschile – dunque *supplementare* rispetto ad esso, che resta invece confinato all'organo – è quanto più si avvicina a Dio⁵⁸.

⁵³ Ivi, p. 26.

⁵⁴ Ivi, p. 8.

⁵⁵ Ivi, p. 55 e p. 107.

⁵⁶ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 241.

⁵⁷ Sul problema del “che cosa vuole la donna?”, la grande questione freudiana rimasta senza risposta, cfr. A. Zaloszyk, *Freud et l'énigme de la jouissance*, Losange, Nizza 2009.

⁵⁸ Cfr. N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 137. A proposito dell'enigma della femminilità, Chiara Mangiarotti propone di pensare a *À tout de suite* (Benoît Jacquot, 2004), film profondamente lacaniano, che

Basti pensare al mito di Tiresia, la sola creatura che aveva vissuto entrambe le esperienze dell'esser uomo e dell'esser donna, condannato da Era alla cecità eterna – ma contemporaneamente ricompensato da Giove con il dono della veggenza – per aver rivelato che se si dividesse il piacere sessuale in dieci parti, nove sarebbero della donna ed una dell'uomo. Appare chiaro quanto profondamente Lacan si discosti dall'equazione maschile = attivo e femminile = passivo ancora presente in Freud.

Occorre comunque puntualizzare che gli esseri umani, in Lacan, non sono considerati in quanto sessuati, ma in quanto *parlanti*: è questo un punto essenziale⁵⁹. «Non c'è nulla per cui il soggetto possa situarsi come essere di maschio o essere di femmina. Il soggetto, nel suo psichismo, ne situa solo degli equivalenti quali attività e passività, che sono lungi dal rappresentarla in modo esaustivo», afferma Lacan, poiché in ogni caso «quello che si deve fare, come uomo o come donna, l'essere umano deve sempre impararlo di sana pianta dall'Altro»⁶⁰. L'anatomia diventa destino solo grazie alla parola: maschile e femminile sono innanzitutto costruzioni linguistiche. Tanto più se parliamo di godimento, che in sé è “neutro”, asessuato, non riguarda che il proprio corpo, sempre⁶¹.

In un'ottica psicoanalitica, sarebbe il *feticismo* attivato dal *complesso di castrazione* il prototipo affettivo di tutte le gradazioni di rinnegamento e credenza di cui l'uomo sarà capace in seguito. E il feticismo, nel cinema – aspetto legato alla materialità, alla presenza, alla fisicità del mezzo (un feticcio è sempre materiale, e ricordiamo che, fra tutte le arti, il cinema è quella che dispone dell'apparato tecnologico materialmente più pesante) – è anche un valido prototipo di godimento: il feticcio infatti non fa che mettere un “pieno” al posto di una mancanza, ci ricorda ancora Metz, per poi concludere significativamente che «il feticcio è il cinema nel suo stato fisico»⁶². È questo aspetto legato alla fisicità, al cinema inteso come corpo, che a noi qui interessa.

Ci siamo accorti tuttavia, studiando i fenomeni di credenza e di sofferenza, che un approccio volto a considerare il corpo come mero sistema di organi non è sufficiente (come non prendere in

toccherebbe il cuore della questione capitale di ciò che rappresenta una donna per un uomo; cfr. *Tavola rotonda su Lacan e il cinema*, cit., p. 60. Lo stesso regista dirà che in effetti nel film «c'è il desiderio di seguire il più da vicino possibile [...] il corpo di un'attrice mentre interpreta quel personaggio. Evidentemente un desiderio erotico [...]. La tecnica del cinema non è che lo strumento di questa posizione, che è la mia, e di questo desiderio»; ivi, pp. 60-61.

⁵⁹ Nulla caratterizza l'essere umano più del fatto che sia parlante; o meglio, tutto ciò che lo caratterizza in quanto umano dipende sempre e semplicemente dal fatto che parla. È questo che rende il suo godimento infinitamente più problematico di quello degli animali o delle piante.

⁶⁰ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 200.

⁶¹ Sull'incertezza dello psicotico circa il proprio sesso e sui fantasmi di gravidanza che si osservano nei bambini di ambo i sessi cfr. J. Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* [1957], tr. it. *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in Id., *Scritti*, vol. 2, cit., pp. 541-542.

⁶² C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, cit., p. 78.

considerazione un trauma così tremendo e lancinante per l'essere umano quale quello inflitto al corpo dal linguaggio?). È per questo che in Lacan non si respira affatto l'esultanza e lo slancio euforistico promesso e promosso oggi delle neuroscienze.

Secondo i neuroscienziati sarebbero le lesioni cerebrali corticali e subcorticali a causare la menomazione nell'esperienza dei sentimenti, della credenza e della memoria (per Damasio è l'amigdala a regolare il funzionamento delle emozioni primarie, poiché in caso di resezione chirurgica della parte di lobo temporale che la contiene, si avrebbe nel soggetto uno stato di indifferenza affettiva)⁶³. Non così per la psicoanalisi, né tantomeno per Lacan, che nel *Discorso sulla causalità psichica* (1946) considera il fattore neurologico del tutto insufficiente per spiegare il disturbo mentale, trattandosi essenzialmente di un fattore *psichico* prima ancora che organico. Come spiegare altrimenti, in termini neurofisiologici, che un folle *crede* di essere perseguitato? Come spiegare questa credenza e il *senso* che il malato le attribuisce?⁶⁴

In *Angoscia* (*Gaslight*, 1944) di George Cukor, il perfido Gregory (Charles Boyer), al fine di appropriarsi di alcuni preziosissimi gioielli che l'ingenua moglie Paula (Ingrid Bergman) ha ricevuto in eredità da una zia, *le fa credere* di essere pazza, simulando con raggelante malvagità alcuni episodi che possano effettivamente convincerla di questo, e costruendo *ad hoc* tutta una serie di atti mancati, errori, dimenticanze e perdite di oggetti che la vedono protagonista. Paula alla fine riuscirà a salvarsi, ma non senza aver rischiato, a tratti, di impazzire realmente, schiacciata dal peso insostenibile dei sintomi che il marito le attribuisce e vuole farle credere veri (l'angoscia per Lacan, come abbiamo già detto, è l'unico affetto che non inganna)⁶⁵.

Il soggetto dunque *crede* al proprio sintomo. Ma si tratta dello stesso tipo di credenza che lo spettatore ha nei confronti della finzione cinematografica?

Ci pare che, se nella famosa ed efficace affermazione "*je sais bien, mais quand-même*" ipotizzata come fondativa del meccanismo di credenza dello spettatore al film – cioè la *sospensione dell'incredulità*⁶⁶ – il soggetto sembra simulare la mancanza di un sapere che invece ha (so bene che

⁶³ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, cit., p. 195.

⁶⁴ D. Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, cit., p. 32 e segg. Cfr. anche E. Laurent, *Usi delle neuroscienze per la psicoanalisi*, «La Psicoanalisi», 43-44, cit., pp. 262-277.

⁶⁵ In *Lui* di Buñuel ritroveremo invece una situazione inversa a quella immaginata da Cukor in *Angoscia*: nessuno infatti sembra credere alla psicosi (effettiva) del marito della protagonista.

⁶⁶ Cfr. O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Parigi 1969, pp. 9-33. Il saggio di Mannoni fa luce esattamente su tutti quei fenomeni in cui – a partire dal prototipo freudiano del feticismo come rinnegamento e riparo dalla castrazione, fino ad arrivare ai casi più banali dell'esperienza quotidiana (oroscopo, Babbo Natale, magie, superstizione) – un certo tipo di credenza, pur riconosciuta come mendace (nel caso, emblematico, del feticismo: la madre dotata di fallo) non viene abbandonata mai del tutto. La formula "lo so bene... ma comunque...", largamente

il film non è vero, ma faccio finta di crederci lo stesso), l'assunto psicoanalitico (antisocratico) di base – quello cioè di un soggetto dotato di un sapere che egli stesso *non sa di sapere* (è questo in sostanza, per la psicoanalisi, l'inconscio: *un sapere senza conoscenza*)⁶⁷ proceda in una direzione lievemente diversa. «Se ci si ritiene scettici, è bene dubitare all'occorrenza anche del proprio scetticismo», notava con estrema acutezza intellettuale Freud, nell'inesauribile autodifesa delle proprie posizioni⁶⁸.

Il problema della credenza al cinema – con particolare attenzione al funzionamento della *suspense* – è stato studiato a fondo da Francis Vanoye, che ne *L'emprise du cinéma* interroga la forza di fascinazione del dispositivo e il suo potere di catturare lo spettatore a livello affettivo, emozionale, immaginario e narcisistico⁶⁹.

Vanoye paragona le sensazioni provocate dalla *suspense* nello spettatore agli effetti causati dalle montagne russe o dal treno fantasma, attrazioni che mettono in gioco fisicamente la persona, e che ci danno idea dello stato di tensione che al cinema si può arrivare ad esperire nonostante il già citato meccanismo del “*je sais bien...*”⁷⁰. Infatti – sebbene anche in queste attrazioni sia escluso il pericolo reale di caduta o di aggressione – lo shock e il malessere nel soggetto persistono, per via delle induzioni fisiologiche prodotte dal “dispositivo” (velocità, rumore, brusche pendenze, giochi di luce e buio)⁷¹. Analogamente, la grande forza del cinema consisterebbe per Vanoye proprio in una specie di miracolo, grazie al quale il coinvolgimento emozionale dello spettatore avviene a dispetto della distanza fisica, e «*la distanza non impedisce il contatto*»⁷².

impiegata dai pazienti in analisi, ricorre in maniera sorprendente nei racconti che questi fanno delle più svariate esperienze personali; *ivi*, p. 11.

⁶⁷ Ed è questo ciò che lo distingue dall'istinto, caratterizzato, al contrario, da una *conoscenza priva di sapere*; cfr. J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio*, cit., pp. 805-806.

⁶⁸ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 465. Nella storia delle immagini e del loro potere è stato David Freedberg ad occuparsi del problema. A proposito dei fenomeni di animismo, ad esempio, l'autore sottolinea la differenza fra il credere *veramente* che determinate immagini possano iniziare a vivere oppure il percepirle *realmente* come se fossero vive. Ma, si chiede l'autore, «è realmente possibile distinguere tra credere veramente qualcosa e pensare di credere qualcosa?»; D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p. 424.

⁶⁹ F. Vanoye, *L'emprise du cinéma*, Aléas, Lyon 2005.

⁷⁰ A proposito della *suspense* narrativa ricordiamo l'analogia stabilita da Roland Barthes tra questa e lo *strip-tease*, basato anch'esso su uno *svelamento progressivo*, per cui tutta l'eccitazione si condensa nell'attesa di vedere il sesso o di conoscere la fine della storia. «Il piacere del testo – conclude Barthes – sarebbe irriducibile al suo funzionamento grammaticale (feno-testuale) come il piacere del corpo è irriducibile al bisogno fisiologico»; R. Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], tr. it. *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Einaudi, Torino 1999, p. 86.

⁷¹ F. Vanoye, *L'emprise du cinéma*, cit., p. 46. Sulla nozione di dispositivo al cinema cfr. la voce “dispositivo cinematografico” curata da Lucilla Albano per l'Enciclopedia del Cinema Treccani (2003), [http://www.treccani.it/enciclopedia/dispositivo-cinematografico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dispositivo-cinematografico_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

⁷² F. Vanoye, *L'emprise du cinéma*, cit., p. 63.

Sappiamo che Jean-Pierre Oudart distingueva al cinema tra *effetto di realtà*, basato sull'*analogia* dell'oggetto con il referente, ed *effetto di reale*, basato al contrario sulla *credenza* nel referente⁷³. Parlando di credenza in termini lacaniani non possiamo non accennare, a questo punto, a un fatto capitale, volto a evitare il malinteso spesso accompagnato alla distinzione tra realtà e Reale. La credenza, al cinema, è nella *realtà*, o nel *Reale*?

«La realtà è uno spazzolino da denti, una busta paga, il biglietto per il bus», dice Orson Welles nell'ultima sequenza di *F come falso* (*F for Fake*, 1973), per contrapporre la realtà all'arte, che è invece menzogna, creazione, artificio⁷⁴. Mi sembra che questa affermazione sia perfetta per far capire che la realtà non ha assolutamente nulla a che fare con il Reale, il quale è invece quanto di più traumatico, spaventoso e poco rassicurante possa esistere per l'essere umano. Lacan definisce infatti il Reale come "l'impossibile da sopportare", ciò che resiste alla significazione e che non può tradursi in simbolico, cioè in parola da condividere con gli altri. Tutte le forme cliniche di psicosi non sarebbero che altrettanti modi di difesa contro di esso, contro questo resto inassimilabile, intraducibile e cieco a cui Lacan ha scelto di dare questo nome.

Il godimento non è della realtà, è del Reale. E, per certi versi, sono del Reale anche alcuni aspetti dell'arte (la quale a sua volta, per tornare a Welles, è sicuramente altra cosa rispetto alla realtà).

L'aspetto del Reale che Senaldi individua nelle arti, ad esempio, è quello della distruzione, dell'amore per il diroccato, per le rovine, lo shock, il trauma. De Kooning, Cage, Pollock, Kaprow: sono tutte esperienze spaesanti per lo spettatore, la cui incolumità simbolica, di fronte ad esse, è messa fortemente a rischio⁷⁵.

Jacques-Alain Miller, ne *I paradigmi del godimento*, descrive bene come, per Lacan, la verità stessa abbia struttura di finzione, al punto da non potersi confondere con il Reale. Disgiunzione – questa tra realtà e Reale – che arriverà ad essere fortissima nel suo insegnamento finale, dove il significato sarà completamente e definitivamente sganciato dal significante.

L'approdo finale della psicoanalisi lacaniana sarebbe proprio la disgiunzione completa e radicale del senso dal Reale: il Reale è indifferente al senso, *se ne infischia*. La *teoria delle descrizioni* di Bertrand Russell, secondo la quale "non si può parlare di ciò che non esiste", è esattamente agli antipodi del pensiero lacaniano: secondo Lacan, ciò che esiste diventa finzione per la semplice ragione che se ne parli. «Non esiste *perché* se ne parla», proprio per questo. Il linguaggio dunque renderebbe inesistente ciò di cui parla: la verità ha struttura di finzione, non può mai essere detta per

⁷³ Cfr. J.-P. Oudart, *L'effet de réel*, «Cahiers du cinéma», 228, 1971, pp. 19-26.

⁷⁴ O ancora, per Woody Allen, la realtà è «l'unico posto dove si può gustare ancora una buona bistecca»; W. Allen, *Side Effects* [1980], tr. it. *Effetti collaterali*, Bombiani, Milano 1981.

⁷⁵ M. Senaldi, *Enjoy!*, cit., p. 89.

intero⁷⁶. Così, afferma Lacan, ogni discorso è *del semblante* perché si presenta come vero senza esserlo: il linguaggio – ma lo stesso vale per il cinema – non ci restituisce che un semblante del mondo, qualcosa che gli assomiglia, per questo la verità – ma potremmo dire anche il film – ha forma di finzione, essa non può mai essere detta tutta⁷⁷.

2.5 La morte di Narciso e il godimento dello specchio. Sull'identificazione

Passiamo ora a considerare come il godimento si pone in rapporto all'*identificazione*, veicolo privilegiato di messa in atto delle forme di credenza al cinema da parte dello spettatore. Gran parte del piacere procurato dal film, infatti, deriva proprio dall'identificazione: *primaria*, cioè con lo sguardo stesso della macchina da presa nei confronti del profilmico (e successivamente con il fascio di luce del proiettore in sala), e *secondaria*, cioè con i personaggi delle storie raccontate dai film.

Se l'identificazione è fonte primaria di piacere al cinema, il godimento allora – che non funziona come il piacere – verrà attivato, in sala, attraverso meccanismi diversi. Esso “scatterebbe” infatti in particolari condizioni di anomalia o di devianza rispetto all'identificazione lineare classica, condizioni che ci portano a parlare, piuttosto, di “disidentificazioni”, “iperidentificazioni” o altre forme di identificazioni mancate, difettose, malriuscite, accostabili a fenomeni di dismorfofobia – forme cliniche di distorsione percettiva per cui il proprio aspetto fisico viene avvertito come deforme – e altri disturbi somatoformi, cioè relativi a problemi fisici ma prodotti non da causa organica bensì percettiva⁷⁸.

Già Freud – ci ricorda Massimo Recalcati – ne *I disturbi visivi psicogeni nell'interpretazione psicoanalitica* (1910) sosteneva che quanto avviene in alcuni gravi malfunzionamenti della vista è che l'efficienza macchinica dell'occhio come puro organo anatomico finalizzato alla visione «viene decisamente squilibrata ed alterata da un eccesso di investimento libidico inconscio»⁷⁹.

⁷⁶ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 214.

⁷⁷ Siamo vicini qui a quanto dice Benoît Jacquot a proposito della scelta di girare *Télévision*: «Si è voluti iniziare da un punto di vista puramente documentaristico e ci siamo resi conto che la parola di Lacan non sopportava il documentario, che per toccare la verità doveva passare per la finzione». Problema del resto squisitamente cinematografico: «Il rapporto tra documento e finzione è quasi all'origine del cinema, è la prima questione del cinema [...]. Finché ci sarà questa questione ci sarà del cinema e finché ci sarà cinema ci sarà questa questione. Passare per la finzione per raggiungere il reale» (*Tavola rotonda su Lacan e il cinema*, cit., p. 56).

⁷⁸ Sulla complessità dei meccanismi di identificazione nonché sull'influenza della distinzione lacaniana tra desiderio e godimento nell'analisi dei film cfr. G. Bottioli, *Identità come identificazione: nei film (e non negli spettatori)*, «Imago», 2, *Cinema filosofia*, a cura di P. Bertetto a A. Minuz, 2010, pp. 51-71.

⁷⁹ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 104.

La funzionalità percettiva ordinaria dell'occhio insomma, nei disturbi psicogeni della vista, verrebbe fortemente compromessa perché un carico libidico eccessivo ne scompaginerebbe l'andamento; capiamo allora che il godimento scopico trascende il piano della mera funzione anatomica dell'occhio. Se quest'ultimo risponderebbe innanzitutto ad una pulsione di autoconservazione, al contrario «il suo disturbo isterico sottolinea l'avvento di un piacere inopportuno e supplementare (anticonservativo), in grado di deviare la funzione naturale della visione dal puro ambito percettivo per esaltarne invece la valenza libidica»⁸⁰.

Sulla base di queste osservazioni, nella situazione pura di godimento scopico al cinema parrebbe esserci un'inclinazione naturale verso "il nocivo", un aspetto molto forte della *jouissance*.

Possiamo inoltre ricordare che per Lacan lo stesso godimento prodotto dall'immagine speculare nello Stadio dello specchio contiene già in sé un germe di angoscia per via dell'*alienazione*, poiché il piccolo d'uomo, identificandosi nella propria immagine riflessa, si rappresenta come esterno a sé stesso e al proprio corpo («la prima sintesi dell'ego è alter ego, è alienata»)⁸¹, e sperimenta fin da subito l'incapacità strutturale di coincidere con la propria immagine, incapacità che lo affliggerà per tutta la vita e che risulta particolarmente evidente nei casi di assoluta disperazione provata da soggetti malati di una deficienza della funzione di specularità, i quali devono ricorrere ad altri espedienti – come appoggiarsi contro ai muri, o osservare il proprio corpo mentre afferra oggetti e si muove nello spazio – per poter sostenere il proprio registro immaginario⁸².

Si pensi alla struggente descrizione della morte di Narciso raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, a cui Vittorio Sermoni ha recentemente regalato un'interpretazione magistrale, descrizione che raggiunge il culmine dello strazio nel momento in cui il giovane, poco prima di morire affogato a causa del suo delirio d'amore, tenta invano di afferrare la propria immagine nell'acqua, scoprendo che l'assillo che più gli affliggeva l'anima altro non era che l'immagine di se stesso⁸³. Come scrive Julia Kristeva a proposito di questo mito, «si assiste quindi a una scena erotica tra Narciso e il suo doppio, tutta tessuta di abbracci impossibili, di baci cancellati, di toccamenti delusi. [...] A forza di

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre III. Les Psychoses, 1955-1956*, tr. it. *Il seminario. Libro III. Le psicosi, 1955-1956*, Einaudi, Torino 1985, p. 47.

⁸² Tra gli altri disturbi sensoriali di negligenza spaziale ricordiamo l'*allochiria*, consistente nella confusione tra il lato destro del corpo e quello sinistro.

⁸³ Faccio riferimento alla memorabile lettura di un passo da lui tradotto e non ancora edito che ho avuto la fortuna di ascoltare durante il Seminario *Il sintomo come legame sociale* tenuto da Gabriella Ripa di Meana il 12 aprile 2012 a Roma.

frustrazioni, Narciso indovina che in realtà egli si trova in un universo di “*segni*”. [...]. E così Narciso muore al bordo della sua immagine»⁸⁴.

L'esempio estremo, proposto da Recalcati, degli *specchi antisuicidio* utilizzati nelle stazioni ferroviarie giapponesi sul finire degli anni Novanta per impedire agli aspiranti suicidi di gettarsi sotto ai treni causando ritardi, può darci un'idea dell'ambiguità profonda connessa al problema dell'identificazione con la propria immagine, momento altamente condensatorio di giubilo ed angoscia assieme. La compagnia di treni che escogitò questo insolito rimedio – cioè collocare degli specchi in prossimità dei binari – intuì che vedere la propria immagine riflessa, poco prima di uccidersi, avrebbe costituito una sorta di incentivazione narcisistica in grado di contrastare la tendenza suicidaria (ricordiamo che la depressione consiste fondamentalmente in un impoverimento narcisistico dell'Io)⁸⁵. Capiamo allora quanto l'immagine di sé sia fondamentale nella strutturazione della propria soggettività.

Per quanto riguarda i casi più interessanti e singolari di eccezioni all'identificazione filmica ordinaria e tradizionale, un film come *Le quattro volte* di Michelangelo Frammartino (2010) rappresenta un esempio supremo dei miracoli identificatori possibili al cinema oggi, non richiedendo affatto, allo spettatore, di immedesimarsi con un essere umano in carne ed ossa o con un'altra qualsiasi figura antropomorfa: ci si può identificare con perfezione sconcertante anche in un capretto, un carbone o un abete (il film, tutto girato in un villaggio calabrese di pastori e contadini, immagina la storia di quattro reincarnazioni).

«Nel progetto – racconta l'autore – c'era questa volontà di utilizzare una realtà così cruda, frontale, ottusa, c'era il gusto di andare a filmare bestie, piante, sassi e far sì che non fossero solo questo: gli alberi non sono solo alberi, le capre non sono solo capre»⁸⁶. L'assenza di esseri umani in questo film, del resto, è pressoché totale: non si tratta che di rare, minuscole figurine che compaiono da lontano all'interno dell'inquadratura, oppure di voci evanescenti, distanti e confuse, o di echi di passi e zoccoli al seguito di processioni e funerali. Tuttavia, l'insistenza sui dettagli e un uso strabiliante del sonoro permettono allo spettatore di penetrare a fondo e in maniera capillare nell'universo più intimo del racconto, nei suoi interstizi più nascosti e segreti. I dialoghi sono praticamente ridotti a zero: lungo tutto il film non viene proferita parola, gli unici suoni sono il

⁸⁴ J. Kristeva, *Histoires d'amour* [1983], tr. it. *Storie d'amore*, Donzelli, Roma 2012, pp. 92-93.

⁸⁵ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 226.

⁸⁶ Intervista a cura di Marco Fagnocchi, «Dude», 1, 2012, p. 17. Sulla questione del realismo nel film come «costruzione e pazienza dello sguardo» cfr. G. Tinazzi, *Le quattro volte, realismo come rivelazione*, «Lo stato delle cose. Cinema e altre derive», 1, 2012, pp. 9-17.

belato delle capre, i loro campanacci, il sibilo del vento tra gli alberi e il vociare confuso degli abitanti del villaggio. È anche grazie a questa incredibile architettura sonora che il film sprigiona un così grande carico affettivo, offrendo forte risonanza ad un uso della macchina da presa intesa dal regista come miglior strumento per mostrare il legame sottile tra l'uomo e ciò che lo circonda: «questo strumento ti fa sentire che le cose intorno a te sono della tua stessa stoffa»⁸⁷, afferma Frammartino, che aspira dunque al raggiungimento di una fusione profonda non solo tra il regista e le sue immagini, ma anche tra lo spettatore e il film («mi piace dire che l'ultimo stadio della reincarnazione è quella dello spettatore con il film e viceversa»)⁸⁸.

Raymond Bellour, nella sua lunga riflessione sull'emozione cinematografica – sorta di “piega” capace di fissare nell'anima le impressioni ricevute dagli organi – sostiene che, guardando un film, non ci si identifica solo con gli stati d'animo dei personaggi, ma anche con qualsiasi cambiamento o modulazione drammatica, figurativa o figurale della situazione filmica. Anche «il corpo dello spettatore è un corpo in espansione che il film modella e modula secondo le inflessioni della sua massa variabile»⁸⁹, e questo ci permette di distinguere tra *emozioni di contenuto*, o psicologiche – quelle provocate dall'identificazione con i personaggi e le storie che vivono – ed *emozioni tout court*, di altro tipo: pure, assolute, prodotte dalla messa in forma del film in sé. In questo secondo caso è lo spazio stesso, grazie alla sua configurazione, a vibrare nella sua interezza rapportandosi alla storia raccontata, producendo così una situazione diffusa di godimento. *Le quattro volte* è un film che procede decisamente in questa direzione, sfruttando a fondo tutta la gamma di “soluzioni affettive” attivabili nello spettatore, come se esse provenissero da una sorta di sorgente extrafilmica assoluta completamente indipendente dalla fattispecie della storia immaginata e dei personaggi che la vivono.

Mi piace pensare che ci sia qualcosa che viene da fuori, non viene da te e ti domina – continua Frammartino – è quel rapporto con la realtà per cui in qualche modo diventi suddito. A me è piaciuto filmare le capre, perché non le potevo comandare, ero in qualche modo sopraffatto. [...] Ho sempre preferito, nel conflitto che si crea con la realtà, [...] avere la peggio⁹⁰.

Un po' come ha la peggio – rispetto al carico affettivo che lo invade dall'esterno e quasi lo spossa – il soggetto lacaniano in preda al godimento.

⁸⁷ «Dude», 1, cit., p. 18.

⁸⁸ Ivi, p. 19.

⁸⁹ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p. 315.

⁹⁰ «Dude», 1, cit., p. 19.

2.6 Simmetrie della logica o il non-limite del godimento. Considerazioni matteblanchiane sul cinema e l'infinito

È necessario ora includere, nella nostra costellazione di riflessioni e approcci diversi sul godimento al cinema, parte dell'insegnamento dello psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco il quale – affascinato, come Lacan, dai paradossi della matematica – può offrire spunti e suggestioni utili al nostro discorso.

Se non altro per il fatto che la *coesistenza degli opposti* e la *dimensione tendenzialmente infinita degli affetti* – entrambi fattori basilari dalla *logica simmetrica* da Matte Blanco esemplarmente teorizzata e descritta ne *L'inconscio come insiemi infiniti*⁹¹ – rappresentano anche due tra gli aspetti più caratterizzanti del godimento: la *compresenza di piacere e dolore* (come vedremo meglio nel quarto capitolo) e la *tendenza all'esagerazione*, al superamento del limite, all'eterna ripetizione (lo vedremo nel terzo)⁹². Basti ricordare le parole conclusive del suo testo fondamentale, nel quale l'autore lascia intuire la prospettiva misteriosa e affascinante di arrivare a studiare il concetto di eternità.

Le considerazioni di Matte Blanco sull'infinito e il concetto di eternità sono del tutto pertinenti quando si parla di godimento; Jadin e Ritter, a proposito della *jouissance* lacaniana, osservano intelligentemente che «dieci è maggiore di uno, e tuttavia entrambi hanno la stessa distanza dall'infinito. Il concetto di godimento ha qualcosa dell'*infinito*, e l'uso che l'analista può farne assomiglia a quello del matematico rispetto a questa dimensione»⁹³.

È quindi necessario ora fare un breve riferimento a Matte Blanco, anche perché consentirà esso stesso uno sbocco naturale nel cinema. Pensiamo ad esempio alla struttura narrativa de *L'anno scorso a Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), film che possiamo ricondurre con facilità alla logica matteblanchiana, in quanto letteralmente incatenato alla necessità della ripetizione e al tentativo esasperato del ripristino di uno stadio precedente – l'incontro di un uomo e di una donna, forse mai realmente avvenuto⁹⁴. Il film pare riavvolgersi ininterrottamente su se stesso senza soluzione di continuità, procedendo contemporaneamente avanti e indietro nel suo

⁹¹ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit.

⁹² Julia Kristeva ha messo in luce quanto, nell'esperienza d'amore, a dominare sia proprio una simile tendenza a oltrepassare i limiti del sé sconfinando in una dimensione ignota e profonda che produce a un tempo desiderio e terrore: «Corpo teso, [...] voce tremante, gola secca, occhio di incerto bagliore, pelle arrossata o madida, cuore palpitante... I sintomi dell'amore sarebbero i sintomi della paura? Paura-desiderio di non essere più limitati [...] ma di andare oltre. Timore [...] di oltrepassare le frontiere del sé»; J. Kristeva, *Storie d'amore*, cit., p. 7.

⁹³ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 47.

⁹⁴ Cfr. l'analisi proposta da Lucilla Albano ne *Lo schermo dei sogni*, cit., p. 109-119.

continuo farsi e disfarsi. Ne deriva una struttura di una simmetria assoluta, dove spazio e tempo non hanno più ragione d'esistere e tendenze contrarie si corrispondono in maniera perfetta ed esemplare, esatta e matematica, così come avviene nell'inconscio matteblanchiano, in cui gli opposti coesistono e sono entrambi infiniti, e in cui non è possibile amare o odiare parzialmente: l'oggetto amato sarà sempre infinitamente amato, e quello odiato infinitamente odiato⁹⁵.

La descrizione della *logica simmetrica* ad opera di Matte Blanco – si tratta, essenzialmente, del *processo primario* che regola l'inconscio, dove non vige il principio di non-contraddizione e dove le categorie di spazio e tempo si sfaldano completamente – ci è utile, in questa sede, anche per un'altra ragione. I luoghi in cui è più conveniente e naturale vivere simmetricamente sarebbero, secondo l'autore, *l'esperienza orgasmica*, *l'innamoramento*, *l'esperienza onirica* e quella *estetica*, esperienze in cui, superata una certa intensità, si rischia di sconfinare in una dimensione paragonabile a quella di alcuni stati psicotici (dimensione non distante da quella di godimento).

In altre parole, «a sufficienti livelli di tensione, l'affetto diventa equivalente all'azione, cioè, acquista la caratteristica del sistema inconscio di equiparare la realtà psichica alla realtà esterna. Questi fenomeni appaiono *coscientemente* non solo nella schizofrenia ma anche in individui normali e in certe condizioni»⁹⁶ (quali appunto quelle pocanzi descritte).

È quanto avviene, ad esempio, nelle esperienze preorgasmiche e nelle fantasie di rapporto sessuale (questione a cui l'autore dedica un lungo capitolo), esperienze in cui attraverso scariche istintuali frenetiche e violente si condensano contemporaneamente varie ed intense emozioni⁹⁷. Matte Blanco analizza e descrive la coesistenza di impulsi contraddittori e opposti prima dell'orgasmo: distruggere e abbracciare, fondersi l'un l'altro e contemporaneamente dissolversi nell'universo, contrarsi ed espandersi a un tempo; esperire insomma il «sentimento di essere in due posti in una volta»⁹⁸. In questa perdita momentanea e parziale della propria identità sentiamo di essere molto vicini all'esperienza cinematografica.

Ma l'autore si avvicina al cinema in maniera molto più diretta, e lo fa attraverso la matematica che, come accennavamo nell'Introduzione, ci permetterà di agganciare il suo pensiero al problema della misurabilità delle emozioni e degli affetti, problema che lo ha assillato per anni⁹⁹.

⁹⁵ Sul cinema come conciliazione degli opposti cfr. ancora L. Albano, *Hiroshima mon amour, l'uno vale l'altro*, «La Psicoanalisi», 43-44, cit., pp. 103-111, e F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 269-292.

⁹⁶ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 482.

⁹⁷ Ivi, p. 490.

⁹⁸ Ivi, p. 492.

⁹⁹ Siamo agli antipodi di Recalcati, per il quale il desiderio inconscio, impossibile da misurare e da guarire, non può essere in alcun modo governato, addomesticato o esorcizzato. Cfr. M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, cit. pp. 38-39.

Matte Blanco parte dal presupposto che, dal momento che ogni fenomeno mentale è psico-fisico e che teoricamente, in fisica, ogni evento fisico è misurabile, anche i fenomeni psichici dovrebbero poter essere misurati a partire dalle loro manifestazioni fisiche (ad esempio, nel caso della paura, tachicardia e vasocostrizione). Ai fini della misurazione di un evento psichico occorrerebbe innanzitutto stabilire una *corrispondenza biunivoca* tra il fenomeno considerato e la serie dei numeri¹⁰⁰ (non dobbiamo infatti dimenticare che i numeri stessi non sono cose fisiche ma mentali). Tale corrispondenza può essere stabilita anche in maniera *indiretta*; vediamo come.

Il materiale della vita psichica, secondo Matte Blanco, si compone esclusivamente di immagini e sensazioni: queste, per quanto intime e personali, possono essere comunicate attraverso descrizione verbale ma anche rappresentazione grafica (disegno o immagine), il che permetterebbe di studiarle in modo obiettivo – analizzandole nei dettagli – e di *misurarle*¹⁰¹. Ogni singola parte del fenomeno mentale in questione dovrà avere una controparte grafica nel quadro o immagine che la rappresenta, così da poterci far stabilire una corrispondenza biunivoca con essa. Si procederà quindi a stabilire una seconda corrispondenza biunivoca tra l'immagine relativa al processo mentale e la serie dei numeri. Per la *proprietà di transitività* (quella per cui, in matematica e in logica, la relazione di A con B e di B con C implica la relazione di A con C) vi sarà, di conseguenza, la stessa corrispondenza tra l'aspetto della fantasia preso in esame e la serie dei numeri.

Bisogna notare, per inciso, che molto probabilmente l'immagine richiesta per tale procedimento non dovrebbe essere statica ma cinematografica come un film [...]. Non vi è alcun problema poiché un'immagine, che può essere disegnata o rappresentata *cinematograficamente*, appartiene al mondo materiale ed è soggetta alle sue leggi; è, perciò, misurabile¹⁰².

Ogni sensazione, dunque, può essere tradotta in immagine, e l'immagine è misurabile poiché appartiene al mondo fisico e materiale. Grazie alla proprietà transitiva avremo così «una misurazione dello psicologico attraverso la sua corrispondenza con il fisiologico»¹⁰³. Corrispondenza suggerita del resto, nel linguaggio ordinario, dagli innumerevoli paragoni che si possono stabilire tra fenomeni psichici e riferimenti materiali: per i processi di pensiero, ricorda l'autore, si parla di «pensiero *trasparente, acuto, ottuso, nebuloso, profondo, superficiale,*

¹⁰⁰ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit. p. 225.

¹⁰¹ Ivi, p. 227 e segg.

¹⁰² Ivi, p. 229, corsivo nostro.

¹⁰³ Ivi, p. 286.

ingarbugliato, tortuoso, oscuro, confuso. Per i processi emozionali: *traboccante* di amore, *scoppiare* di rabbia, *sciogliersi* di tenerezza, dolore *pungente*»¹⁰⁴.

L'interazione tra fenomeni psichici e fisici era del resto ben nota anche a Freud, che in *Introduzione alla psicoanalisi* scrive: «Vi sono sogni [...] in cui tutti gli affetti si fanno sentire con forza, un dolore fino a piangere, un'angoscia fino a svegliarsi, meraviglia, rapimento ecc.»¹⁰⁵. Anche i sogni infatti – così come l'esperienza cinematografica – sono influenzati tanto da stimoli sensoriali esterni quanto da stimoli corporei interni. «“I sogni provengono dallo stomaco”, si sente dire spesso»¹⁰⁶.

Sarebbe interessante, a questo proposito, ribaltare la prospettiva e considerare i casi di *discordanza* tra mente e corpo attivati dal cinema, il quale, intrappolando lo spettatore a metà tra la veglia e il sonno, ne favorisce le fantasie ipnagogiche, simili alla sensazione di *paralisi del sonno*, in cui, poco prima di addormentarsi, ci si rende conto per qualche secondo di non essere capaci di muoversi¹⁰⁷.

Abbiamo appena visto come, in simili processi, condizione fisica e psichica sconfinino incessantemente l'una nell'altra. Ed è questo uno degli aspetti che maggiormente ci interessano parlando degli argomenti che più ci stanno a cuore: il sintomo, il sogno, l'esperienza estetica e cinematografica, l'amore.

2.7 «Ça crève l'écran». Il godimento delle immagini nell'esperienza estetica

L'esperienza estetica coinvolge profondamente il corpo, è innegabile. L'artista cileno Juan Downey, nella sua opera *The Looking Glass*, racconta come, nel 1962, andasse ogni giorno al Prado a vedere *Las Meninas*, vivendo un'esperienza erotica simile ad un orgasmo¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Ivi, p. 451.

¹⁰⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 90. Il sogno, nel suo funzionamento più grossolano ed elementare (quello riscontrabile, ad esempio, nei bambini), costituirebbe l'appagamento di un desiderio realmente avvertito durante la giornata. «Il porco sogna le ghiande, l'oca il granturco»; ivi, p. 125. Non così per l'uomo: «Maury [paziente di Freud] fece eseguire tali esperimenti sulla propria persona. Durante il sonno gli fu fatta odorare dell'acqua di colonia: sognò di essere al Cairo nel negozio di Giovanni Maria Farina [...]. Oppure, gli si pizzicò lievemente la nuca: sognò che gli applicavano un cataplasma bollente e di un medico che lo aveva curato da bambino. Ancora, gli versarono una goccia d'acqua sulla fronte: si trovava in Italia, sudava abbondantemente e beveva vino bianco d'Orvieto»; ivi, p. 91.

¹⁰⁶ Ivi, p. 93. Nota a questo proposito Lacan quanto siano rare e poco studiate le ricerche sulla “stoffa sensoriale” del sogno, «come per il sogno a colori o atonale; e perché non l'odoroso, il sapido e il tattile, al pari del vertiginoso, del turgido e del pesante?»; J. Lacan, *La direction de la cure et les principes de son pouvoir* [1958], tr. it. *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in Id, *Scritti*, vol. 2, cit., p. 618.

¹⁰⁷ C. Grassi (a cura di), *Cinema come macchina produttrice di emozioni. Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma 1998, p. 390.

¹⁰⁸ Lo ricorda Raymond Bellour, *L'Entre-Images* [2002], tr. it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007, p. 323.

Sappiamo che Freud, davanti alle opere di Tiziano, andava via con il cuore in tumulto¹⁰⁹. Così Stendhal, dopo una visita a Firenze, racconta che «uscendo da Santa Croce, ebbi un battito del cuore, [...] camminavo, temendo di cadere»¹¹⁰. Ma non solo; possiamo stabilire un ulteriore, delicato paragone – che ci verrà utile nella nostra riflessione sulla *jouissance* in rapporto al sesso e all'amore – tra gli effetti di godimento derivanti dalla contemplazione della bellezza estetica, spesso viscerali e sconvolgenti, e il profondo godimento indotto dall'oggetto amato.

Ci dice ancora Stendhal, in *Dell'amore*, che «la vista di ciò che è estremamente bello, nella natura e nell'arte, richiama il ricordo dell'oggetto amato con la rapidità del lampo. Il fatto è che [...] tutto ciò che al mondo è bello e sublime fa parte della bellezza dell'oggetto amato, e questo apparire imprevisto della felicità riempie all'istante gli occhi di lacrime»¹¹¹.

Nel suo lungo e accurato studio sulla storia dei sintomi e delle risposte umane (psicologiche, corporee e viscerali) alle immagini – nonché sull'enorme potere soprannaturale e l'efficacia vitale di queste – è stato David Freedberg a porre l'accento sull'importanza del coinvolgimento del corpo e delle emozioni nella storia dell'arte e nell'estetica.

Da dove viene il nostro bisogno di immagini? Come possono forme inerti e inanimate determinare reazioni e comportamenti così forti? Perché i nostri sensi sono risvegliati da un corpo raffigurato in un'immagine priva di vita? Sono questi gli interrogativi da cui muove la sua ricerca.

«Ci sono persone cui le pitture e le sculture provocano uno stato di eccitazione sessuale; c'è chi le mutila e chi le bacia, chi piange in loro presenza e chi si mette in viaggio per vederle, chi ne viene lenito, chi ne è commosso e chi si sente incitato alla rivolta»¹¹², afferma l'autore, che affronta poi il vasto argomento dell'innamoramento nei confronti di opere d'arte e in particolare dell'amore causato dalla vista di un'immagine, diffuso in ogni continente e pressoché in ogni cultura, dai racconti delle *Mille e una notte* – in cui Ibrahim, figlio del visir d'Egitto, tornando a casa dalla moschea si ferma da un libraio e in uno dei libri vede l'immagine di una donna, la più bella ch'egli possa immaginare, e allora «paga cento dinari per il volume e si mette a fissarlo e a piangere giorno e notte senza mangiare e senza dormire»¹¹³ – all'aria di Tamino nel primo atto del *Flauto magico* di Mozart, dove il giovane rimane letteralmente stregato dall'immagine di Pamina raffigurata in un

¹⁰⁹ D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando*, FrancoAngeli, Milano 2010, p. 91.

¹¹⁰ Il passo è riportato da Gemma Trapanese, *L'enigma della visibilità tra l'immaginabile e l'indicibile*, in Id. (a cura di), *Per un sapere dei sensi*, cit., p. 172.

¹¹¹ Stendhal, *Dell'amore*, cit., p. 28.

¹¹² D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p. 13. L'autore richiama inoltre l'importanza della neuroscienza cognitiva oggi, ricordando, assieme alla scoperta dei neuroni specchio, i lavori di Damasio e Gallese, quelli di Ramachandran sugli arti fantasma, e di Jean Decety e Julie Grèzes sull'azione, l'imitazione, l'intenzione e l'inganno.

¹¹³ Ivi, p. 495.

quadro, e se ne innamora perdutamente¹¹⁴. Per non parlare della storia di Pigmalione – scultore che si innamora della sua creazione, la statua di Galatea – la quale poi si trasforma in una creatura viva¹¹⁵.

Nel cinema, per quanto riguarda l'innamoramento nei confronti di immagini e dipinti – o comunque il potere travolgente che essi possono esercitare su chi li osserva – sarà necessario ricordare *La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944), film che coincide con l'atroce incubo del professor Wanley (Edward G. Robinson), interamente causato dalla materializzazione immaginaria della “donna del ritratto” – una modella raffigurata in un dipinto esposto in una vetrina, la cui bellezza sconvolge a tal punto il protagonista da fargli fantasticare che la donna prenda vita e lo coinvolga in una rovinosa storia di delitti e passione¹¹⁶ – o ancora *Solo una notte* (*Sylvie et le fantôme*, Claude Autant-Lara, 1946), in cui una giovane fanciulla si innamora del misterioso “cacciatore bianco” raffigurato in un ritratto del castello in cui vive, fino a *Vertigine* (*Laura*, 1944) di Otto Preminger, dove il detective Mcpherson (Dana Andrews), che indaga sulla presunta morte di una donna, se ne innamorerà grazie al suo ritratto, immagine letteralmente capace di stregarlo intrappolandolo in una sorta di incantesimo. Ma potremmo pensare anche, in *Estasi di un delitto* (*Ensayo de un crimen*, 1955) di Buñuel, al manichino con le sembianze umane di Lavinia (Miroslava Stern) – modella che il protagonista Archibaldo De la Cruz (Ernesto Alonso) desidera e sogna di uccidere – manichino di cui si prende cura con brama feticistica come se fosse una persona vera, vestendolo, corteggiandolo, accarezzandolo, baciandolo sulla bocca, per poi finalmente ucciderlo dopo averlo trascinato per i capelli in un forno crematorio: qui lo osserverà a lungo liquefarsi tra le fiamme con immenso godimento e soddisfazione. Consideriamo infine la formidabile scena di *Grattacielo tragico* (*The Dark Corner*, Henry Hathaway, 1946) in cui il prestigioso collezionista d'arte Hardy Cathcart (Clifton Webb) mostra ai propri ospiti il suo esemplare più raro e prezioso, gelosamente custodito in una gigantesca cassaforte: è il ritratto di una

¹¹⁴ Ivi, 498-499.

¹¹⁵ Straordinario è il resoconto della vicenda narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, di cui vale la pena riportare alcuni passi: «Pigmalione guardava meravigliato e in cuor suo sorse una grande passione per questa immagine di una forma umana. Lasciò spesso scorrere le proprie mani sull'opera, tastandola per decidere se fosse avorio o carne [...]. Baciava la statua immaginando di esserne ricambiato, le parlava e l'abbracciava e gli sembrava di sentire le dita affondare nelle sue membra, tanto da temere che comparisse un livido se avesse premuto troppo forte la carne. [...] L'amante stava in piedi, stupefatto [...], ed egli accarezzava sempre nuovamente l'oggetto delle proprie preghiere, comprendendo che era un corpo perché, premendole con le dita, sentiva le vene pulsare»; ivi, pp. 503-504. Sull'amore per le statue cfr. anche L. Bossi, *De l'agalmatophilie ou l'amour des statues*, L'Échoppe, Parigi 2012.

¹¹⁶ Sulla funzione del vetro e delle tecniche di riflessione e visualizzazione nell'episodio immaginato da Lang cfr. P. Bertetto, *Il riflesso, la lacrima, il nero*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005, pp. 59-86, ora in P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007, pp. 68-74.

donna dalla cui bellezza era stato istantaneamente folgorato, al punto di innamorarsi di lei molto prima di conoscere la donna in carne ed ossa che le assomiglia in modo impressionante: Mari (Cathy Downs), colei che amerà in maniera disperata, ossessiva e irrimediabile per tutta la vita («Quando la incontrai fu come se la conoscessi da sempre, e l'avessi sempre desiderata»).

Questi esempi ci aiutano a capire quanto il potere delle immagini e la loro influenza sul soggetto possano essere decisivi per il suo vissuto ed i suoi affetti.

Lacan segnala che Mishima, davanti al *San Sebastiano* di Guido Reni, eiaculò per la prima volta. La prima masturbazione si ricorda sempre, perché “squarcia lo schermo”, e Lacan definisce questo godimento – che ci assale dall'esterno come uno straniero, un invasore – «una specie di stupro»¹¹⁷: è stato San Sebastiano a dare a Mishima l'occasione di eiaculare, dunque lo scrittore dev'essere stato colpito a tal punto proprio per via dell'*esteriorità* di tale godimento. «*Ça crève l'écran, parce que ça ne vient pas du dedans de l'écran*»¹¹⁸. Questa sorta di “ectopia” del godimento – questa sua collocazione anomala, decentrata, proveniente dall'esterno – sarebbe ciò che maggiormente lo distinguerebbe dall'emozione. «Emozione significa, etimologicamente, “movimento da”: già questo suggerisce una direzione verso l'esterno, a partire dal corpo», osservava Damasio¹¹⁹. Analogamente, secondo Vanoye, lo scatenarsi dell'emozione nello spettatore cinematografico implica un movimento interiore in relazione con l'esterno: «*emovere, ex-movere*, muoversi a partire da»¹²⁰.

Ma che cosa avviene esattamente davanti allo schermo nella situazione di godimento cinematografico?

«Nella tradizione analitica noi ci riferiamo sempre all'immagine strettamente focalizzata di zone ridotte alla loro *funzione di bordo*», scrive Lacan¹²¹. Gli oggetti pulsionali freudiani, come accennavamo precedentemente, si trovano in modo privilegiato sui bordi delle aperture del corpo: è proprio in quanto separabile, cedibile, che un oggetto può essere veicolo di godimento.

Lo schermo cinematografico allora, nella sua struttura fisica, topologica, trovandosi a metà tra una realtà ed un'altra, parrebbe in qualche modo richiamare questa importante “funzione di bordo”, di luogo di continuo transito affettivo e di scambio oggettuale tra un dentro e un fuori.

¹¹⁷ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 475.

¹¹⁸ «Squarcia lo schermo perché non viene dall'interno dello schermo»; *ivi*, p. 476.

¹¹⁹ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, cit., p. 201.

¹²⁰ F. Vanoye, *L'emprise du cinéma*, cit., p. 21.

¹²¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 168.

Ma c'è di più. Freud, nell'indagare le origini della pulsione sessuale, ricorda che esistono degli eccitamenti meccanici, legati al carattere piacevole delle sensazioni di *movimento*:

Dobbiamo qui ricordare ancora la produzione di eccitamenti sessuali da parte di scosse ritmiche e meccaniche del corpo, nelle quali dobbiamo distinguere tre specie di effetti stimolatori, quelli sull'apparato sensoriale dei nervi vestibolari, quelli sulla pelle e quelli sulle parti più interne (muscoli, apparati delle articolazioni). A prova delle sensazioni di piacere che ne derivano [...], citeremo il fatto che i bambini prediligono in modo speciale giochi di movimento passivo come l'altalena e il farsi buttare in alto, e non si stancano mai di pretenderne la ripetizione. Come è noto il cullare è regolarmente adoperato per far addormentare bambini inquieti¹²².

Le scosse della carrozzina, e più tardi quelle dei viaggi in treno, svolgerebbero per Freud questo stesso ruolo. Un ragionamento simile ci porta naturalmente al cinema (cos'altro è il cinema, in sostanza, se non un enorme, inesauribile gioco di immagini in movimento?), la cui analogia meccanica con il treno – basti pensare alle primissime proiezioni dei Lumière – è stata ampiamente e continuamente rilevata¹²³. Del resto, «il movimento della sedia a dondolo fa venire voglia di far l'amore», diceva a un certo punto Albert (Boris Bassiak) in *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962), stabilendo un'ulteriore connessione tra movimento, cinema e piacere.

La connessione tra esperienza scopica ed esperienza sessuale a livello fisiologico è descritta poi in maniera esemplare da Georges Bataille, che ne *L'œil pinéal* riconosce il ruolo determinante dell'ipofisi – ghiandola spesso considerata come un occhio che non si sarebbe sviluppato – nella funzione sessuale. In effetti, l'asse orizzontale cui è rimasta assoggettata la visione dell'essere umano a dispetto della posizione eretta, lo condannerebbe ad uno “sguardo evirato e asservito”, ad una “falsa erezione” cui supplirebbe, giustamente, questa ghiandola posta sulla sommità del cranio¹²⁴.

Del resto Freud ha fatto partire tutta l'evoluzione umana dalla bipedia, dalla verticalità del corpo e da quel “faccia a faccia” che determinerà la sessualità e la sua simbolizzazione: «con la bipedia la sessualità diventa frontale. Sesso e volto si rivelano insieme [...]. La congiunzione dei sessi si compone con l'incrocio degli sguardi»¹²⁵. Per questo possiamo affermare, per quanto riguarda l'occhio, che anche «la retina non si limita ad essere una pellicola fotosensibile, è innanzitutto una

¹²² S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905], tr. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Id., *Opere*, vol. 4, cit., p. 509.

¹²³ Cfr. in particolare R. Bellour, *L'ipnosi-cinema*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi*, cit., pp. 57-80.

¹²⁴ G. Bataille, *Le dossier de l'œil pinéal* [1930], in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Parigi 1970, pp. 38-47.

¹²⁵ D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando*, cit., pp. 17-18.

zona erogena»¹²⁶. E sebbene ovviamente, a livello di contenuto, non tutti i film siano “sessuali”, tuttavia, in virtù del fatto che la luce *tocca* la pelle degli attori, e che questa stessa luce poi, dopo aver impregnato l’emulsione della pellicola, arriva a *penetrare* la retina dello spettatore, in un certo senso – è stato spesso affermato – «ogni film è un film pornografico»¹²⁷. L’immagine cinematografica infatti, in quanto *segno indiziale*, intrattiene con il corpo del proprio referente un rapporto di contiguità, di vicinanza fisica. «La grana della pellicola è il risultato ottico e chimico della presenza del corpo dell’attrice – lei è *stata là*»¹²⁸. La grossa grana utilizzata da Kubrick nelle inquadrature più erotiche di *Eyes Wide Shut* ad esempio – film di cui parleremo meglio nel prossimo capitolo – «mostra la sua volontà di confondere la pelle della pellicola con quella dei corpi nudi» (Kubrick avrebbe utilizzato a questo scopo un’antica pellicola Kodak 500 ASA ormai in disuso)¹²⁹. È per via di questa connessione fisica che forse qualsiasi film, fosse anche dipinto a mano, ha il potere di far esperire al nervo ottico la propria forma d’orgasmo.

Si potrebbe forse obiettare che un discorso del genere non vale più, oggi, se rapportato ai media digitali e alla totale riconfigurazione in atto nell’esperienza cinematografica dal punto di vista tecnologico (fatto di cui abbiamo piena coscienza). Ma restiamo dell’idea che proprio nell’era del cinema digitale il corpo e la sua sensorialità siano quanto mai implicati nella costruzione di un’esperienza di fruizione nuova e volta sempre più a inglobare ed arricchire – tramite l’alta definizione, il suono digitale, gli schermi giganti o a cristalli liquidi e l’uso del 3D – registri percettivi diversi¹³⁰.

¹²⁶ M. Thevoz, *Le miroir infidèle*, Éditions de Minuit, Parigi 1996, p. 9. Ricordiamo a questo proposito anche alcune riflessioni di Bernard Berenson sulla necessità, nella pittura – arte visiva per eccellenza –, dello stimolare l’*immaginazione tattile* dell’osservatore. Il pittore, nel rappresentare visivamente la realtà, deve dare «valori tattili alle impressioni della retina. Occorre, prima di tutto, ch’egli sia capace di eccitare il senso tattile; poiché io devo aver l’illusione di toccare una data figura [...] prima che io possa assumerla come reale, e riceverne una impressione efficace e tenace» (il passo è ripreso da D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p. 500). Sarebbe questa «l’unica condizione alla quale un oggetto dipinto può cominciare a darci un piacere genuinamente artistico: separato cioè dal suo interesse come simbolo»; *ivi*, p. 501.

¹²⁷ Cfr. P. Chodorov, *Grains de beauté*, «Exploding. Revue d’analyse de l’expérimentation cinématographique», cit., pp. 107-109. Così per Francesco Casetti: «ogni film è in buona sostanza pornografico: esibisce il suo corpo ed esibisce corpi di cose»; F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, cit., p. 218. Sul legame straordinario che unisce sesso e luce cfr. anche le riflessioni di Didi-Huberman sulla sorprendente vita sessuale delle lucciole, l’unica specie animale in cui la bioluminescenza dell’addome ha per funzione non di attirare le prede o di difendersi dai predatori abbagliandoli, bensì di costituire un’esibizione erotica; G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, Parigi 2009, pp. 46-47.

¹²⁸ P. Chodorov, *Grains de beauté*, cit., p. 108.

¹²⁹ *Ibidem*. Cfr. a questo proposito le suggestioni raccolte da Lucilla Albano sull’affascinante teoria dell’*Io-pelle* in rapporto alla pellicola cinematografica; L. Albano, *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico*, «La Valle dell’Eden», 15, 2005, pp. 13-34.

¹³⁰ Su questi argomenti vedi T. Elsaesser, M. Hagener, *Le cinéma et les sens*, cit., pp. 201-219. Sul digitale e l’intermedialità cfr. inoltre E. Menduni, *I media digitali. Tecnologia, linguaggi e usi sociali*, Laterza, Bari 2007, e M.

2.8 Godimento erotico e pornografia. Intorno al rapporto sessuale

La sessualità, è facile capirlo, è senz'altro dell'ordine del godimento. Ma dobbiamo fare attenzione a non confondere le due cose, le quali non sempre combaciano l'una con l'altra. Barthes lo diceva chiaramente, a proposito della narrazione: «il testo di piacere non è necessariamente quello che riporta dei piaceri», così come «il testo di godimento non è mai quello che racconta un godimento. Il piacere della rappresentazione non è legato al suo oggetto: la pornografia non è *sicura*», non garantisce godimento¹³¹.

Per quanto riguarda nello specifico la questione della pornografia al cinema – genere che ha prodotto una ricchissima letteratura¹³² – partiamo da alcune osservazioni di Slavoj Žižek, il quale considera l'atto sessuale di per sé *irrappresentabile*, perché implicherebbe l'incontro traumatico con il Reale lacaniano, refrattario, come abbiamo visto, a ogni simbolizzazione¹³³. Esisterebbero allora tre grandi modi con cui il cinema si difende da questo evento scioccante, i quali corrispondono a tre differenti modalità di rappresentazione *indiretta* del rapporto sessuale: la comicità, la perversione e il *pathos*.

La pornografia invece – che del rapporto sessuale vorrebbe offrire una messa in scena *diretta*, pretendendo di “mostrare tutto” – fornirebbe al contrario la prova paradossale dell'irrepresentabilità intrinseca dell'atto sessuale al cinema, poiché la complementarità tra narrazione ed esibizione diretta è strutturalmente impossibile. Nella pornografia infatti, secondo Žižek, il godimento è letteralmente lacerato tra il Simbolico e il Reale, e il corpo, privato della sua

M. Gazzano, *Kinēma. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma 2012.

¹³¹ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 117.

¹³² Cfr. soprattutto L. Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1989; Ead., *Porn Studies*, Duke University Press, Durham 2004; S. Sontag, *The Pornographic Imagination* [1967], in Ead. *Styles of Radical Will*, Secker & Warburg, Londra 1969, tr. it. in Ead., *Interpretazioni tendenziose*, Einaudi, Torino 1975; G. Lenne, *Le sexe à l'écran*, Henri Veyrier, Parigi 1978; R. Ogien, *Penser la pornographie* [2003], tr. it. *Pensare la pornografia*, ISBN Edizioni, Milano 2005; M. Dubost, *La tentation pornographique. Réflexion sur la visibilité de l'intime*, Ellipses, Parigi 2006. In Italia ricordiamo P. Adamo, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004, e, tra le opere più recenti, AA. VV., *Pop porn. L'immaginario contemporaneo del porno*, Et. Al., Milano 2010. Per quanto riguarda la rappresentazione del sesso al cinema, rimando inoltre al sito <http://www.filmsite.org/sexinfilms1.html> (*History of Sex in Cinema: The Greatest and Most Influential Sexual Films and Scenes*), che ripercorre in maniera estesa e dettagliata le forme di erotismo comparse sullo schermo dalle origini fino ad oggi, e al consistente workshop *Cartography of Pornographic Audiovisual* organizzato ogni anno nell'ambito del Filmforum di Udine/Gorizia dal 2010 a oggi. Per uno sguardo psicoanalitico sulla questione dell'immagine pornografica cfr. invece S. Tisseron, *Les bienfaits des images*, cit., particolarmente il settimo capitolo, “Enfants et parents face à la pornographie: la censure, et après?”.

¹³³ S. Žižek, *Dal sublime al ridicolo: l'atto sessuale al cinema*, in *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004, pp. 237-263 (ed. or. *The Plague of Fantasies* [1997]).

unità, verrebbe ridotto ad una macchina di pura *jouissance*, frammentato in un agglomerato di organi – per l'appunto, “senza corpo” – prettamente strumentali.

Ciò non toglie che la pornografia rappresenti comunque una forma estrema di godimento, non foss'altro che per il legame che essa intrattiene con il meccanismo della *ripetizione* – meccanismo che, nella teoria del godimento, abbiamo visto emergere come uno dei tratti più decisivi del suo funzionamento. «Due caratteristiche chiave della pornografia sono la ripetizione e lo sguardo», afferma Žižek; «per prima cosa c'è la spinta a ripetere la stessa scena ancora e ancora»¹³⁴.

Rispetto a tale irrepresentabilità dell'atto sessuale al cinema la pensava diversamente Yann Lardeau, il quale, in un solido e consistente articolo del 1978, intuì che non ci può essere pornografia se non cinematografica¹³⁵.

Lardeau ipotizza infatti un legame di fondo, una vera e propria identità di regime tra cinema e pornografia, che condividerebbero alla base la stessa natura. Il cinema, in quanto “operatore di verità”, costituirebbe la migliore risposta, sul piano funzionale, a ciò che la pornografia chiede, cioè di essere vista, enunciata, verificata. Interrogare il cinema porno non significherebbe quindi interrogare la pornografia, bensì il cinema stesso, dal momento che esso, per sua natura, permette l'iscrizione in sé di un tale discorso.

Lardeau teorizza allora il cinema come «arte della prostituzione»¹³⁶, per via di quella *oscenità ontologica* del mezzo già individuata da Bazin per cui indipendentemente dal contenuto rappresentato sarebbe la tecnica stessa del cinema a essere oscena. Bazin – sostiene Lardeau – andrebbe preso alla lettera: l'oscenità al cinema non è nell'atto di rappresentazione, ma consiste nella riproduzione stessa, e il cinema pornografico non farebbe altro che oggettivare al meglio questa oscenità ontologica del mezzo.

Anche una visione di questo tipo non ci impedisce di far rientrare la pornografia nell'ordine del godimento, poiché oltre alla già citata *tendenza alla ripetizione* che la caratterizza, possiamo rilevare un'altrettanto marcata *tendenza all'esagerazione*: Lardeau sottolinea in particolare – nel cinema pornografico – l'esasperazione del primo piano, che avvicinerrebbe a tal punto lo spettatore al proprio oggetto d'osservazione da finire col separarlo completamente e definitivamente da esso.

¹³⁴ Ivi, p. 247. Sul concetto žižekiano di *interpassività* nella visione della scena pornografica – cioè di delegazione ad un altro (l'attore) della mia possibilità di godere in quanto spettatore – cfr. inoltre M. Monaldi, *Spectatorial Pleasure in the Web Pornographic*, intervento del 20 marzo 2010 all'VIII *Magis Spring School* di Gorizia.

¹³⁵ Y. Lardeau, *Le sexe froid. Cinéma et pornographie*, «Cahiers du cinéma», 289, 1978, ora in AA. VV., *Théories du cinéma*, Petite anthologie des CDC, vol. 7, Parigi 2001, pp. 135-155.

¹³⁶ Ivi, p. 149 e segg.

Il porno infatti può parlare del sesso solo in termini funzionali, assegnandogli degli organi genitali e una loro precisa *messa in segno*. Includendo interamente (e integralmente) l'organo nel primo piano, lo si esclude definitivamente dal fuoricampo – che è lo spazio del soggetto – il quale ne risulta quindi disgiunto e come neutralizzato. Il primo piano nel porno dunque ridurrebbe i corpi rappresentati alla loro materialità genitale, congelandoli in una definizione sterile e astratta.

Attraverso una simile frammentazione di pezzi di corpo, la pornografia mette in atto una vera e propria tecnologia degli organi: la loro connessione, interazione, sovrapposizione – in una combinatoria che permette l'inversione costante di ogni termine con l'altro – li renderebbe equivalenti, sostituibili, intercambiabili.

Le singole connessioni dei corpi riuscirebbero così a sopraffare la messa in scena del rapporto nella sua integralità, perché per Lardeau, come per Lacan, *non c'è rapporto sessuale*: il corpo intero sparisce, resta il “corpo senza organi” teorizzato da Deleuze e Guattari, un corpo desessuato, disincarnato, disgiunto dal sesso¹³⁷. Così come spesso non necessariamente legata al sesso è la meccanica stessa della *jouissance*.

Per quanto riguarda, ancora, la fratellanza ontologica tra cinema e pornografia, Giacomo Manzoli, rifacendosi a Fredric Jameson, ricorda che

il visuale è *essenzialmente* pornografico, il che significa che sbocca in una fascinazione estatica, irrazionale [...]. I film pornografici sono perciò [...] il cinema all'ennesima potenza, che ci chiede di guardare al mondo come se si trattasse di un corpo nudo. [...] Tutto questo per dire che i film sono un'esperienza fisica, e come tale vengono ricordati, immagazzinati interamente in sinapsi corporee che escludono il controllo della coscienza¹³⁸.

Per Manzoli il funzionamento della pornografia – genere, alla pari del musical, altamente performativo, in cui non si raccontano storie o azioni, ma corpi e atti, per cui *attrazione* e *narrazione* agiscono sullo stesso piano – dipenderebbe essenzialmente dalla garanzia del fatto che

¹³⁷ Ivi, pp. 142-143. La dicitura “rapporto sessuale” è intesa da Lacan nel senso preciso di una scrittura che legherebbe tra loro gli esseri parlanti sessuati, uomo e donna. «Non c'è connettore logico che assocerebbe un segno uomo e un segno donna; non c'è legge universale dell'attrazione dei corpi sessuati». Ecco perché non può esserci rapporto sessuale (sono parole di Jean Allouch, riportate in M. Fiumanò, *Un sentimento che non inganna. Sguardo e angoscia in psicoanalisi* [1991] Raffaello Cortina, Milano 1995, p. 148).

¹³⁸ G. Manzoli, *Cinema popolare, cinema tout court. Il Potëmkin, tra Adorno, Fantozzi e qualche considerazione sul pornografico*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film*, cit., p. 51. La citazione è tratta da F. Jameson, *Signatures of the Visible* [1992], tr. it. *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni, Donzelli*, Roma 2003

ciò che si sta vedendo è *accaduto veramente* (sebbene solo a seguito di una clamorosa, ipermediata e fortemente codificata messa in scena)¹³⁹.

Ci viene da pensare a un film come *9 Songs* (Michael Winterbottom, 2004) – con protagonisti un uomo e una donna uniti da una relazione passionale e turbolenta – in cui i due attori hanno veri rapporti sessuali, mostrati integralmente sullo schermo. Nonostante le scene di sesso occupino la maggior parte della durata del film e presentino visibilmente orgasmi non simulati, siamo ben lungi dal definire questo film prettamente “pornografico”. Infatti, pur non rinunciando ad un’operazione fortemente ostensiva del sesso, *9 Songs* non è un film volgare né banale poiché attorno al sesso iscrive un discorso, una storia profonda e coinvolgente che con il sesso si fonde e si struttura, sviluppandosi di conseguenza e di pari passo. Dopo *9 Songs*, se a fare da discriminare tra pornografia ed erotismo al cinema consideriamo l’aver o meno un vero rapporto sessuale sullo schermo, questa differenza pare non avere più molta ragione d’esistere¹⁴⁰.

Sicuramente la distinzione tra erotismo e pornografia in altri momenti della storia del cinema è stata avvertita in maniera diversa («la pornografia è l’erotismo degli altri», diceva Alain Robbe-Grillet).

Giorgio Agamben sottolinea ad esempio la novità sconcertante che aveva rappresentato, nel cinema, lo sguardo in macchina di Monica (Harriet Andersson) in *Monica e il desiderio (Sommaren med Monika)*, Ingmar Bergman, 1953), stabilendo in maniera straordinaria e inaspettata un contatto diretto ed impudico con lo spettatore.

A partire da quel momento, la pornografia e la pubblicità hanno banalizzato questo procedimento. Siamo ormai abituati allo sguardo della star porno che, mentre sta facendo ciò che deve fare, rivolge lo sguardo fisso verso la macchina da presa, dando prova così di essere interessata allo spettatore prima ancora che al suo partner¹⁴¹.

Per avere un’idea di quanta potenza potesse scaturire dall’esperienza di questo sguardo, ricordiamo le parole di Olivier Assayas:

¹³⁹ «Per paradosso, non esiste altro genere cinematografico altrettanto normato, rigido e rigoroso quanto quello pornografico, in cui alcuni stilemi di ripresa sono, di fatto, obbligatori»; cfr. A. Bellavita, *L’impero dei non sensi: il Diabolo di Nagisa Oshima e Jacques Lacan*, «La Psicoanalisi», 43-44, cit. p. 120.

¹⁴⁰ Già Lardeau sosteneva che, in definitiva, non c’è differenza tra *porno* ed *erotico*, e pazienza per gli esteti. A cambiare sarebbe solo la scala di referenza, attraverso il restringimento o l’allargamento del campo (primo piano nel caso del porno, campo medio nel film erotico), ma l’attenzione resta sempre lì, ruota attorno all’organo sessuale, si tratta soltanto di due sistemi inversi: dal grande al piccolo e viceversa; Y. Lardeau, *Le sexe froid*, cit., p. 143. Ricordiamo, a questo proposito, quella che era la posizione di François Truffaut in quegli stessi anni: «Quanto ai film erotici o pornografici, senza esserne un appassionato, penso che essi siano la pena o comunque la tassa che paghiamo per sessant’anni di menzogne cinematografiche sulle cose d’amore»; F. Truffaut, *Les films de ma vie* [1975], tr. it. *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio 1978, p. 15.

¹⁴¹ G. Agamben, *Image et mémoire. Écrits sur l’image, la danse et le cinéma*, Desclée De Brouwer, Parigi 2004, p. 95.

Sono stato a lungo eccitato dalla celebre foto di Monika che Antoine Doinel ruba dalla bacheca di un cinema nei *Quattrocento colpi* [...] sullo sfondo del cielo, gli occhi chiusi in faccia al sole, il maglione alzato sulle braccia nude, le spalle scoperte, il seno dritto. Quest'immagine di un'insolente sensualità in fiore, non riuscivo a capirla [...]. Raramente [...] si è riusciti a esprimere meglio di lui [di Bergman] la violenza erotica dei primi amori dell'adolescenza, raramente la forza del desiderio, l'avvicinarsi dei corpi, la pienezza della loro soddisfazione sono stati mostrati in modo così vero e così crudo. E anche il loro contrario¹⁴².

“E anche il loro contrario”. Esperienza degli opposti, dunque, quindi esperienza assoluta di godimento. Così come accade in molti altri esempi cinematografici in cui la compresenza di piacere ed angoscia raggiunge un livello di coincidenza micidiale.

È il caso di *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956), particolarmente nella scena in cui Marylee Hadley (Dorothy Malone) si spoglia nella sua stanza ballando al ritmo sfrenato di un brano jazz, scena che culminerà con la morte del padre che cade dalle scale, da cui deriva l'effetto di una cosa come causa dell'altra, di una coincidenza spaventosa tra la terribile morte di uno e il massimo punto di godimento dell'altra. A proposito di Marylee in questa scena, Veronica Pravadelli scrive: «Notiamo il *corpo imbrigliato* tra gli oggetti del personaggio, poi il modo di inquadrare, [...] con una manipolazione prospettica e visiva del corpo umano che diventa, in questi momenti particolari, un oggetto informe, una macchia di colore dai contorni incerti, energia libera in movimento»¹⁴³. L'episodio viene letto in base al concetto di *situazione* di Lea Jacobs, opposto a quello di *azione* e carico di una maggiore tensione drammatica. Nel melodramma emotivo, infatti, il conflitto non è orientato verso l'azione ma è interno al corpo dei personaggi, per cui spesso si assiste allo scontro di pulsioni contrastanti prive di motivazioni narrative concrete. «In questi momenti i corpi vengono compressi nello spazio sino a scoppiare», continua l'autrice, e si afferma un forte dominio *attrazionale* del visivo sul narrativo¹⁴⁴.

Nella scena presa in esame il padre paga (simbolicamente) con la morte il godimento della figlia. Godimento che i due personaggi di Marylee e del fratello Kyle (Robert Stack) hanno inseguito in maniera estenuante e rovinosa lungo tutto il film, con abusi di whisky, fumo e sesso (lui è alcolista e lei ossessionata dagli uomini), corse in auto sportive, continui sperperi di denaro e una vita dissoluta che li ha portati a voler desiderare sempre troppo. Al binomio di godimento assoluto rappresentato

¹⁴² O. Assayas, S. Björkman, *Conversation avec Ingmar Bergman* [1990], tr. it. *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994, p. 75.

¹⁴³ V. Pravadelli, *Eccesso, spettacolo, sensazione. Sul melodramma e Come le foglie al vento*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film*, cit., p. 166. La questione verrà ripresa e ampliata in V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 195-230.

¹⁴⁴ V. Pravadelli, *Eccesso, spettacolo, sensazione*, cit., p. 167.

da Marylee e Kyle si oppongono gli altri due protagonisti del film, Mitch (Rock Hudson) e Lucy (Lauren Bacall), che alla fine formeranno coppia, e che incarnano, al contrario, un amore timido e discreto fatto di sospiri, di non-detto, di attese e di mancanze; in una parola, di *desiderio*, quanto di più lontano possa esserci dal godimento. È per questo che Lucy finirà col rifiutare i piaceri che Kyle Hadley vuole offrirle per tenerla con sé: auto da corsa, giri in aeroplano, pellicce e gioielli, lussuose suite in ogni angolo del mondo.

Un altro esempio eccezionale di come il godimento al cinema possa diventare quasi insopportabile lo ritroviamo nel già citato *La figlia di Ryan*, durante scena della locanda in cui il maggiore Dorian (personaggio che morirà suicida) viene sopraffatto dal suo trauma di guerra mentre il vecchio sordomuto Michael (John Mills), sorta di “idiota del villaggio”, ride smodatamente battendo a tempo di musica – in maniera ossessiva e ripetuta – il piede contro la panca di legno su cui è seduto. Dorian, in piedi davanti al bancone, comincia a inquietarsi e a tremare, lo sguardo fisso nel vuoto. Il momento di massima allegria di Michael coincide anche in questo caso con quello di massimo terrore dell’ufficiale; anzi, pare quasi provocarlo. Più la musica si fa incalzante, più Dorian appare sofferente e terrorizzato: suda freddo, contorce il viso in una smorfia, sembra avere le convulsioni, si getta su una sedia in preda al panico e si accascia infine per terra come a ripararsi dalle esplosioni e dagli spari di armi immaginarie: è ripiombato di colpo nel suo passato, sul fronte tedesco, e si comporta *come se* fosse realmente lì, sotto alle bombe; la bella Rose lo farà infine calmare¹⁴⁵. Un altro rapidissimo flash sulla situazione al fronte ci sarà proprio dopo il suo lungo amplesso con Rose – che diventerà la sua amante – nel mezzo della foresta¹⁴⁶. Dorian, ancora mezzo intontito dagli shock, verrà preso di soprassalto dai ricordi fulminei delle esplosioni di guerra. Così come avverrà nel momento in cui il giovane dovrà uccidere il suo antagonista politico in fuga, l’eroe irlandese O’Leary (Barry Foster): i traumi del passato ritornano in momenti di particolare shock emotivo, e Dorian, quasi incapace di sparargli a causa del ricordo di quanto egli stesso in prima persona ha vissuto sul fronte, comincia a tremare, gli si appanna la vista, getta via il fucile, barcolla, si regge alla vettura per non cadere, chiede una sigaretta.

Se le isteriche di Freud tendevano a dimenticare le esperienze deludenti e dolorose, i soldati che soffrono di reminiscenze e traumi di guerra, al contrario, restano inchiodati alla loro fissazione:

¹⁴⁵ Sulla complessa questione del *come se* in psicoanalisi, nel cinema e nelle neuroscienze cfr. il capitolo successivo.

¹⁴⁶ Žižek descrive questa scena come viziata da un romanticismo imbevuto di clichés quasi ridicoli, come il suono edulcorato della cascata e il patetico accompagnamento sonoro che si sforzerebbe di sublimare l’atto sessuale (atto che secondo l’autore, lo ricordiamo, rimane *irrappresentabile*) smorzandone la concreta presenza; cfr. S. Žižek, *Dal sublime al ridicolo: l’atto sessuale al cinema*, cit., pp. 252-253.

l'inconscio di Freud non è soltanto il luogo del desiderio rimosso, ma anche quello della pulsione di morte, della quale il godimento è il principale veicolo¹⁴⁷.

Marc-Léopold Lévy apre la sua *Critique de la jouissance comme Une* citando l'Oscar Wilde di *Il ventaglio di Lady Windermere*, per cui al mondo non ci sarebbero che due tragedie: una è quella di non poter ottenere ciò che si desidera, l'altra è di ottenerlo: la seconda sarebbe di gran lunga la peggiore. È ciò che avviene a Rose in questo film, come dimostrano le severe parole che le rivolge Padre Collins (Trevor Howard) sulla spiaggia, dopo averle dato uno schiaffo, rimproverandola aspramente per la sua incontentabilità: è in sposa a un brav'uomo, ha denaro a sufficienza per vivere e gode di buona salute, eppure tutto questo non le basta. «Rosy, non coltivare i tuoi desideri. È impossibile non averne, ma non coltivarli, o finirai per avere ciò che desideri, quant'è vero Iddio». È questa la vera tragedia del godimento.

2.9 Dal desiderio al godimento. Esempi di film

Col godimento – che, lo abbiamo visto, è spreco, dissipazione, dispendio inutile – siamo agli antipodi del concetto di *risparmio* (centrale invece nel *Motto di spirito*, una delle opere di Freud maggiormente tenute in considerazione negli studi di estetica), quindi del profitto da cui si ricava *piacere*. Ma allora che cos'è che ci dà piacere nel godimento? Se il piacere deriva generalmente da un risparmio, come può prodursi attraverso un simile dispendio?

Tra un polo e l'altro trovano spazio le numerosissime forme e configurazioni narrative dei film, che spaziano dall'abbreviazione più stringata, densa e sintetica del racconto, a quelle che prediligono al contrario il rinvio della risoluzione e la dilatazione estenuata dei tempi. Anche in questo caso gli esempi nel cinema sarebbero numerosissimi, e il godimento può realizzarsi attraverso modalità diverse in un caso come nell'altro.

Esiste, in ogni film, un punto di massimo godimento? E la sensazione di completezza ed appagamento che ne conseguirebbe, coincide sempre con il finale¹⁴⁸?

Certo si prova un gran sollievo dopo la corsa conclusiva di Antoine Doinel ne *I quattrocento colpi* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959), forse il più bel finale della storia del cinema, o nell'ultima scena di *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971), con la mano di Von Aschenbach protesa invano ad afferrare la giovinezza che si allontana lungo il mare al tramonto (di troppa bellezza – come di

¹⁴⁷ M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, cit., p. 105.

¹⁴⁸ Sulla questione dei finali dei film cfr. B. Di Marino, *L'ultimo fotogramma. I finali nel cinema*, Editori Riuniti, Roma 2001.

colera – si può anche morire). Oppure nella sequenza finale di *Amor di perdizione* (*Amor de perdição*, Manoel de Oliveira, 1978), quando il mare blu scurissimo inghiottisce per sempre Teresa e Simao e le loro lettere d'amore risalgono a galla, mentre i due amanti sprofondano giù per sempre; o ancora, più di recente, si pensi alla sequenza conclusiva di *Un amore di gioventù* (*Un Amour de jeunesse*, Mia Hansen-Løve, 2011), capace di dimostrare che per creare uno dei finali più esatti ed aggraziati mai pensati al cinema è sufficiente un cappello, quello che la giovane Camille insegue con testardaggine lungo il fiume che trascina lentamente via con sé il tempo dell'adolescenza e del primo amore.

Ma l'apice del godimento in un film – il punto massimo di scarico della tensione – può collocarsi al contrario in altri momenti del racconto: basti pensare a capolavori come *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), dove a metà film, per il troppo carico emotivo, la pellicola addirittura si spezza, o *Psycho* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), in cui l'uccisione della protagonista Marion Crane avviene nella prima parte del racconto, o ancora *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), film tagliato letteralmente in due dalla celeberrima scena della corsa e caduta di Anna Magnani, momento unico e irripetibile di massima intensità e di godimento.

Per concludere questa prima parte di studio del godimento nel cinema suggeriamo infine altri due film i quali – se non altro nei rispettivi titoli, impeccabili da questo punto di vista – incarnano con sorprendente esattezza una delle opposizioni strutturali del nostro discorso: si tratta di *Desiderio* (Roberto Rossellini e Marcello Pagliero, 1945)¹⁴⁹ e *Il godimento* (*Etsuraku*, Nagisa Oshima, 1965). Nel film di Oshima seguiamo il protagonista Wakizawa (Katsuo Nakamura) lungo la sua catastrofica caduta a picco.

Costretto da un anonimo truffatore (a conoscenza di un segreto che lo riguarda: il crimine che gli ha visto commettere in treno, cioè l'assassinio dell'uomo che violentò da bambina il suo primo amore Shōko [Mariko Kaga]) a custodire una grossissima somma di denaro in attesa che lui sconti la propria pena per poi potersene nuovamente riappropriare, Wakizawa sperpererà in maniera morbosa, compulsiva e irrefrenabile il preziosissimo denaro, decidendo infine di uccidersi proprio a causa dell'amore non corrisposto di Shōko, la donna di cui è da sempre perdutoamente innamorato, e che tuttavia non riuscirà a “comprare”.

Wakizawa tenterà inutilmente, lungo tutto il film, di sostituirla con altre donne (che le assomigliano anche fisicamente: meccanica della ripetizione, ricerca dell'Identico, dello Stesso, accumulato dell'Uno del Godimento), alle quali offrirà denaro, case, vestiti, gioielli e ogni sorta di bene: la

¹⁴⁹ Il film, iniziato nel '43 da Rossellini con il titolo *Scalo merci*, fu interrotto a causa della guerra e ripreso nel '45 da Marcello Pagliero.

cameriera Hitomi, la sottoproletaria Shikuzo, la dottoressa Keiko, la prostituta Mari. Ma l'uomo, intrappolato nella successione rovinosa di questi tentativi di appagamento disperati e fallimentari, non troverà pace, e verrà arrestato prima di potersi uccidere.

Sarà stata proprio Shōko ad accusarlo, la donna a cui aveva donato tutto, finanche ciò di cui non era legalmente in possesso (perfetta sintesi lacaniana dell'amore: *dare ciò che non si ha a qualcuno che non lo vuole*).

Il godimento ha un costo reale per il soggetto, comporta grosse spese, nel caso di questo film anche da un punto di vista *economico*: ripensiamo all'analogia tra *plusvalore* marxiano e *plusgodere*, proposta da Lacan stesso.

Del resto, Oshima è sempre stato attirato dall'idea della morte convertibile in vita pagando un certo prezzo, e questa riflessione allucinata rende *Il godimento* un perfetto film-metafora sulla perversità del capitale. Oshima crede infatti nel "valore d'uso" della giovinezza, «da godere come "bene utile"», e Wakizawa non farà altro che degradare la propria giovinezza a merce di scambio, a feticcio¹⁵⁰.

In questo film, che pure ha al centro Eros con tutto il suo carico mortifero, Oshima non ha ancora trasgredito il divieto della nudità in Giappone, tabù che infrangerà una decina d'anni dopo con *L'impero dei sensi*, film che analizzeremo in seguito. La vera, scandalosa rottura riguarderebbe piuttosto la forma filmica stessa, frantumata da un montaggio nervoso e frenetico che non lega affatto i piani gli uni agli altri, ma mira piuttosto a scardinarne ogni linearità. È la scrittura stessa del film insomma, come sostiene Jean Duchet, a rompere realmente con le terribili costrizioni della struttura rituale e delle regole della società giapponese: la vera messa a nudo, in questo caso, è proprio quella del corpo narrativo del film¹⁵¹.

Il cinema di Oshima, a partire da questo momento, sarà sempre più marcato dall'ossessione erotica, da Eros come «esperienza totale, dissipazione, dissoluzione e morte»¹⁵². In una parola, godimento.

In tutt'altro modo funziona *Desiderio*, film che reca inscritta già nel titolo la mancanza strutturale e incolmabile di ogni soggetto, mancanza che affliggerà e tormenterà la protagonista Paola (Elli Parvo) fino alla morte.

Paola è innanzitutto *oggetto* del desiderio (degli uomini che la vorrebbero: Riccardo, Nando, Giovanni, e di quelli che pagano per il suo amore) ma è anche, e soprattutto, *soggetto* del desiderio,

¹⁵⁰ Cfr. S. Arecco, *Nagisa Ōshima*, Il castoro, Milano 1979, p. 45.

¹⁵¹ Vedi l'analisi del film contenuta nel bonus dell'edizione francese del DVD (Carlotta Films). Sergio Arecco definisce il film di Oshima erotico «non tanto per la presenza della tematica sessuale, quanto per l'aggressività libidica con cui questo cinema muove e scopre il proprio corpo narrativo»; *ivi*, p. 47.

¹⁵² S. Arecco, *Nagisa Ōshima*, *cit.*, p. 70.

irrimediabilmente scisso, a se stesso mancante (la donna – completamente decentrata ed esclusa rispetto alle situazioni che la circondano – rifiuterà, ad una festa, le avances di un uomo vecchio e invadente disposto a coprirla d'oro, chiedendogli: «con tutti i suoi doni che cosa potrebbe fare per me? compensare il vuoto che ho nell'anima?»). Rifiuto netto di godimento, affermazione incontrastata di desiderio).

La radice latina della parola “desiderio” – fa notare Aldo Carotenuto – indicava la situazione di un àuspice incapace di fare previsioni a causa dell'assenza di stelle (*sidera*); così in amore, quando desideriamo, non saremmo più in grado di orientarci, perché qualcosa *ci manca*¹⁵³.

Innamorata di Giovanni (Carlo Ninchi) e tormentata dal fatto di non poterlo includere nel ciclo mortifero della propria vita (Paola fa la prostituta, ma sogna forse di sposarsi, vorrebbe certo sganciarsi dalla spirale rovinosa del godimento maligno e disperato che la incatena alla ripetizione sterile e infelice dell'atto sessuale)¹⁵⁴, finirà col darsi la morte, portando a compimento una circolarità che il film aveva inaugurato con il suicidio iniziale di una sconosciuta per strada, episodio apparentemente casuale e sganciato dal resto della vicenda, e invece *necessario* in quanto occasione narrativa per Paola e Giovanni di incontrarsi (l'una sviene, sconvolta dalla scena, l'altro le presterà soccorso).

Nella sequenza finale, dopo aver subito minacce, ricatti, soprusi e gelosie, oltre al tradimento da parte della sorella Anna, Paola si getta giù da un ponte. Giovanni arriva sulla scena del suicidio proprio in quel momento, ma il film non ci fa vedere se l'uomo scoprirà che il cadavere è proprio quello della sua amata. Il film si chiude infatti con il verbale di suicidio mentre l'uomo, carico di speranze e con la valigia in mano, si incammina di spalle, ignaro di tutto, lungo la strada.

Se dunque Paola fallisce nel fragile tentativo di incrinare la compulsione ottusa e inarrestabile del godimento a ripetersi e a godere, per contro realizzerà a pieno il solo grande imperativo dell'etica lacaniana: *l'agire in conformità al proprio desiderio*, fino alla morte¹⁵⁵.

¹⁵³ A. Carotenuto, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Bompiani, Milano 2009, pp. 29-30.

¹⁵⁴ Jacqueline Barus-Michel ricorda la differenza fondamentale tra l'attività sessuale dell'uomo e quella della donna: «per l'uomo, l'atto sessuale che feconda è indissociabile dall'orgasmo, mentre la donna può essere “messa incinta” senza provare alcun piacere». Nella donna, infatti, piacere e procreazione non coincidono necessariamente; così, la prostituzione non rappresenta affatto «le donne e il godimento, ma le donne per il godimento degli uomini»; J. Barus-Michel, *Jouissance, destruction, procréation*, «Le journal des psychologues», 235, 2006, pp. 50-51.

¹⁵⁵ «Bisogna prendere il desiderio alla lettera»; J. Lacan, *La direzione della cura*, cit. p. 615.

PARTE SECONDA

MOMENTI E STATI DI *JOUISSANCE*. IL GODIMENTO NEI FILM

Capitolo 1

Il godimento del corpo. Iperidentificazioni, dismorfismi e altri deliri

Spesso accade che le mani sappiano svelare un segreto intorno al quale l'intelletto si affanna inutilmente.

(Carl Gustav Jung)

1.1 Il corpo umano tra cinema e psicoanalisi

Quello sul corpo al cinema – indipendentemente dai termini in cui ne parleremo, e cioè del corpo come luogo e veicolo di godimento – è un tema estremamente attuale, che ha visto svilupparsi negli ultimi anni un consistente sforzo teorico e analitico¹.

Tuttavia è un tema che ha radici antiche. Il *cineocchio* di Vertov ad esempio, negli anni Venti, era già, e soprattutto, corpo. Esso, come un essere umano, nei suoi scritti parla in prima persona:

Io sono il cineocchio. Io prendo da uno le mani più forti e agili, da un altro le gambe più snelle e veloci, da un terzo la testa più bella ed espressiva, e con il montaggio creo un uomo nuovo, perfetto. [...] io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra, io mi muovo fianco a fianco col muso di un cavallo in corsa, io mi lascio cadere sul dorso, io mi levo in volo con gli aeroplani, precipito e risalgo, in volo, con corpi che precipitano e risalgono².

Un enorme corpo fattosi occhio, insomma, o viceversa. Un mostro di potenza. Quasi un deleuziano “corpo senza organi” che ricorda il corpo in frantumi dello schizofrenico (o, come notavamo nel

¹ Cfr. tra gli altri, in ambito francese: J.-L. Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Verdier, Parigi 2012; J. Game (a cura di), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Ens, Lyon 2010; N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Bruxelles 1998; V. Amiel, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Presses Universitaires de France, Parigi 1998; tra le riviste vedi «CinémAction», 121, *Le corps filmé*, 2006. In Italia ricordiamo G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film*, cit.; C. Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le Mani, Genova 2008, G. Anaclerio, *Il corpo e il frammento*, cit. Sul versante psicoanalitico segnaliamo invece: «La Psicoanalisi», 28, *Il corpo*, 2000. Sul cinema e la sensorialità cfr. AA. VV., *I cinque sensi del cinema*, atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine-Gorizia, 15-18 marzo 2004; T. Elsaesser, M. Hagener, *Film Theory. An Introduction Through The Senses* [2009], tr. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009.

² Il passo è riportato in C. Grassi (a cura di), *Cinema come macchina produttrice di emozioni*, cit., p. 97.

capitolo precedente, dell'attore porno) e che pare – dalle parole di Vertov – naturalmente connesso al cinema nel suo funzionamento di base.

Ma l'implicazione del corpo nel cinema fin dalle sue origini non riguarda soltanto il ruolo del cineasta a lavoro con la sua macchina da presa, come nel caso appena considerato, bensì anche il versante della *partecipazione fisica dello spettatore al film*, questione peraltro capitale nelle prime teorizzazioni dell'identificazione cinematografica, a proposito della quale Béla Balázs, nel 1949, scriveva:

Camminiamo anche noi fra le masse, cavalchiamo insieme al protagonista, voliamo e precipitiamo con lui; quando, sullo schermo, un personaggio guarda negli occhi l'amata, guarda al tempo stesso nei nostri occhi. [...] Questo processo psicologico lo definiamo *identificazione*. In nessuna forma d'arte, mai, si è potuto scoprire un processo simile a questa *identificazione* (la quale, si badi, non ha un valore di eccezione, ma di fatto normale, in uno come in cento, come in tutti i film). Questa è, esteticamente parlando, la nuova fondamentale caratteristica del cinema³.

E ancora, prosegue Balázs: «L'abisso nel quale il protagonista precipita si spalanca sotto ai nostri piedi, la vetta della montagna su cui egli si inerpica si staglia nel cielo, davanti a noi»⁴. Il luogo dell'azione dunque, al cinema – fatto ben chiaro fin dagli albori della teoria – lo esperiamo *da dentro*, come se ci trovassimo con il nostro stesso corpo all'interno del film. Non è un caso che sul versante neurologico, a proposito del coinvolgimento fisico di un osservatore davanti a un'immagine, Damasio sosteneva che generiamo analoghe risposte di conduttanza cutanea sia quando *assistiamo di persona* a scene di orrore o dolore fisico, che «quando *vediamo fotografie* di tali scene, o immagini di esplicito contenuto sessuale»⁵.

Balázs attribuiva una fisionomia finanche anche agli oggetti presenti nell'inquadratura cinematografica, fisionomia determinata dalla volontà del regista di coinvolgere in gradi diversi lo stato d'animo dello spettatore. La fisionomia dell'oggetto varierebbe allora «nel caso, per esempio, che debba rappresentare le impressioni di un uomo terrorizzato, o il mondo visto da un uomo felice»⁶. Tutte le forme filmiche eserciterebbero su di noi un effetto emotivo, che «ci ricorda – sia

³ Ivi, p. 380.

⁴ Ivi, p. 381.

⁵ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, cit., p. 287 (corsivo nostro). L'analogia di reazioni di fronte ad immagini sia d'orrore che di sesso è stata rilevata anche da Susan Sontag, che osserva: «la voglia di immagini che mostrano corpi sofferenti sembra essere forte quasi quanto il desiderio di immagini che mostrano corpi nudi»; S. Sontag, *Regarding the Pain of Others* [2003], tr. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006, p. 41.

⁶ C. Grassi (a cura di), *Cinema come macchina produttrice di emozioni*, cit., p. 382.

pure da lontano – una fisionomia umana o animale»⁷. La nostra *Weltbetrachtung* sarebbe dunque in sé antropomorfa: la realtà intera, al cinema, è umanizzata, come dotata di un corpo.

E poi, naturalmente, c'è Ejzenštejn, che tra l'opera d'arte – *in primis* quella cinematografica – e i fenomeni organici aveva stabilito addirittura un'omologia strutturale, un comune antropomorfismo di fondo. Come ricorda Pietro Montani, «sarà tanto più grande l'efficacia di quelle opere che sapranno non solo conformarsi al principio organico ma sfruttarlo con tutti i mezzi possibili o addirittura esibirlo, “metterlo in forma” come alcunché di sensibilmente esperibile»⁸. Sono queste le opere che Ejzenštejn definisce “patetiche”, dove per “pathos” si intende la capacità di uscire da una certa condizione sensoriale per portarsi in un'altra (*ex-stasis*, uscita fuori di sé), e quindi un coinvolgimento intimo del corpo. Il cinema allora, che per sua natura si presenta come il dispositivo più adatto a sfruttare le potenzialità del processo estatico, è concepito da Ejzenštejn come «il modello esemplare dell'organicità: la più patetica di tutte le arti»⁹.

A suggellare infine l'affinità profonda che stiamo tentando di stabilire tra cinema e corporeità, consideriamo il fatto che oggi, sul versante dell'analisi testuale, si parla sempre più di *corpo del film* piuttosto che di *testo filmico*, e fa bene Bellour a includere nel suo “*corps du cinéma*”, assieme al corpo dei film – cioè quello di tutti i film, presi uno per uno – il corpo dello spettatore con tutto ciò che sente¹⁰.

⁷ Ivi, pp. 382-383. Sulla questione dell'efficacia soprannaturale delle immagini e la minaccia reale costituita dalla progressiva antropomorfizzazione di raffigurazioni e sculture cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit. L'autore ricorda quei casi in cui si arriva ad incatenare le statue, quando ritenute dotate di vita, per evitare che se ne vadano; (ivi, p. 114). «L'antropomorfizzazione di un'immagine rende la sua qualità di essere animato al contempo più palpabile e più terrificante»; ivi p. 112. Più nello specifico, Freedberg invita a «non sottovalutare il potere emotivo delle forme che si avvicinano all'aspetto umano o animale anche nei modi più indistinti – sia pure soltanto ed esclusivamente nei termini della loro struttura eretta, cilindrica o rettangolare»; ivi, p. 57.

⁸ Cfr. l'introduzione all'edizione italiana di S. M. Ejzenštejn, *Neravnodušnaja priroda* [1945-1947], tr. it. *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003, p. XII.

⁹ Ivi, p. XV. Afferma ancora Ejzenštejn: «Per questo motivo, infine, una composizione autentica sarà sempre *profondamente umana*: si tratti del ritmo “saltellante” della struttura di episodi allegri, del “rallentamento monotono” del montaggio in una scena triste, o della risoluzione dell'inquadratura in una scena “scintillante di gioia”»; ivi, p. 6. Nel descrivere poi i segni superficiali del comportamento di uno spettatore dominato dal pathos, Ejzenštejn osserva che «si tratta in realtà di segni talmente sintomatici, che ci troveremmo già nel cuore del problema. In base a tali segni, il pathos si definisce come qualcosa che costringe lo spettatore a balzare in piedi dalla sua sedia. Qualcosa che lo spinge a spostarsi, a gridare, ad applaudire. Qualcosa che gli fa brillare gli occhi di gioia prima di spargere lacrime di entusiasmo. In una parola: tutto ciò che costringe lo spettatore a “uscire da se stesso”. [...] Tutti i segni descritti più sopra corrispondono perfettamente a questa formula. Chi era seduto s'è alzato. Chi stava in piedi ha sobbalzato. Chi era fermo s'è mosso. Chi taceva ha gridato. Lo smorto è diventato lucente. Il secco è diventato umido. In tutti i casi si è prodotta un'“uscita dallo stato abituale”»; ivi, p. 32. Secondo Ejzenštejn «sarebbe possibile classificare le opere d'arte a seconda del *grado* di intensità con cui raggiungono questo effetto. Avremmo così una scala sulla quale le costruzioni patetiche dovrebbero occupare il gradino più alto»; ivi, p. 33.

¹⁰ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p. 16.

La questione del corpo, oltre che nel cinema, è altrettanto cruciale in psicoanalisi, dove il corpo – e Lacan lo sostiene senza sosta – è fatto prima di tutto per godere, godere *di se stesso*. Nel godimento, infatti, il soggetto quasi si abolisce a favore del proprio corpo, ed è per questa ragione che se è lecito parlare, in psicoanalisi, di un “soggetto del desiderio”, non si può allo stesso modo parlare di un “soggetto del godimento”: “*sujet de la jouissance*” è un *hapax* in Lacan, l’espressione compare una volta nel *Seminario X* e non si ripeterà mai più¹¹. Roland Chemana preferisce parlare piuttosto di un “soggetto *al* godimento”, affermazione dalla portata immensa, proposta dallo stesso Lacan nel *Séminaire XIV. La logique du fantasme* (1966-1967) per definire un soggetto che è come in preda a vertigini, preso di soprassalto da qualcosa che proviene dall’esterno ma che sente anche contemporaneamente dentro di sé, una forza estranea ma al tempo stesso intimamente sua. Capire chi o che cosa, del corpo, esattamente gode, e di che cosa, resterà per Lacan un mistero irriducibile¹².

Freud distingueva, come sappiamo, il corpo biologico da quello libidico. Un’omologa distinzione può essere stabilita, in campo lacaniano, tra il corpo dell’organismo vivente e quello del linguaggio: quest’ultimo sottopone il primo alle sue trasformazioni simboliche. L’azione culturale del linguaggio, infatti, modella fin dalla nascita l’organismo snaturandolo, «imponendogli appunto i suoi caratteri più umani (taglio del cordone ombelicale, dei capelli, svezzamento, educazione sfinteriale, cure igieniche ecc.)»¹³. Insomma il corpo da *naturale* diviene *pulsionale* – inglobato, “incorporato”, verrebbe da dire, in tale meccanismo – per via dell’azione del linguaggio, la quale costerà al soggetto, a partire da quel momento, la rinuncia ad una parte di godimento, rinuncia alla quale tenterà di porre rimedio per tutta la vita.

A riprova del carattere pulsionale e libidico del corpo in psicoanalisi, consideriamo brevemente il mito della *lamella*, avanzato da Lacan nel *Seminario XI* come alternativa al modello fusionale dell’amore proposto da Aristofane nel *Simposio* di Platone (modello che pretendeva di esaurirsi nella completezza della sfera, della mitica unità originaria tra le due metà).

La *lamella* «ha questa nuova importanza di designare la libido non come un campo di forze, ma come un organo», afferma Lacan, paragonando questo singolare organo all’emanazione di una bava che trasuda dal corpo al momento della nascita e ricopre da quel momento il campo vitale di ogni

¹¹ Lo ricorda N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 104. Così anche per Miller: «l’espressione “soggetto di godimento” è da prendersi con una certa precauzione. Che io sappia, Lacan la impiega una sola volta»; J.-A. Miller, *Logiche della vita amorosa*, cit., p.106.

¹² R. Chemana, *La jouissance, enjeux et paradoxes*, cit., p. 177.

¹³ M. Recalcati, *L’uomo senza inconscio*, cit., p. 105.

soggetto¹⁴. Insomma è una sua *componente anatomica* che il vivente perde nel momento in cui viene al mondo, una parte di sé: è la libido nel suo stato più puro e vitale, derivante dall'avvenuta unione tra due esseri sessuati. «Laddove il mito di Aristofane racconta che è l'altro, la sua metà sessuale, che il vivente cerca nell'amore, il mito della lamella spiega che il soggetto non insegue il suo complemento sessuale, bensì quegli oggetti che gli sostituiscano quella perdita di vita che è la sua di essere sessuato»¹⁵, e che è vissuta come la perdita di un organo del proprio corpo (paragonabile, per Lacan, a qualcosa di extrapiatto che si sposta come l'ameba, e che comparirebbe ogni volta che si rompono le membrane dell'uovo da cui uscirà il feto che sta diventando un neonato)¹⁶. Per avere un'idea di quanto sia forte e simbiotico il legame del godimento con il corpo bisogna dunque risalire fino allo stadio embrionale del soggetto.

1.2 Il fenomeno del “come se” o la nostalgia della mente per il corpo

Per le neuroscienze, cervello e corpo costituiscono un sistema integrato e complesso. Sulla base dell'ipotesi damasiana del *marcatore somatico* (*somatico* perché interessa il *corpo*, e *marcatore* perché contrassegna un'*immagine*), avviene ad esempio che, quando si pensa agli esiti negativi di una determinata azione, si avverte una sensazione spiacevole alla bocca dello stomaco. In pratica, l'elaborazione dei sentimenti non sarebbe limitata al solo sistema limbico, ma riguarderebbe soprattutto quei settori dell'encefalo che integrano i segnali provenienti dal corpo. «Se non fosse per la possibilità di sentire stati del corpo che sono intrinsecamente consacrati a essere dolorosi o piacevoli, nella condizione umana non vi sarebbero sofferenza o beatitudine, brama o mercé, tragedia o gloria»¹⁷, sostiene Damasio, per il quale le intuizioni di William James – teorico delle

¹⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 201.

¹⁵ Cfr. l'interessante articolo di Paolo Gomasca *Il Reale è due. La differenza sessuale. Lacan e Lévinas*, reperibile sul sito <http://www.filosofionline.com/?p=389>

¹⁶ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 192.

¹⁷ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, cit., p. 23. Numerosi sono gli esempi di connessione tra mente e corpo proposti dall'autore: lo stress abbassa le difese immunitarie, «tristezza e ansietà possono alterare vistosamente la regolazione degli ormoni sessuali [...]. Il lutto [...] conduce ad una depressione del sistema immunitario tale che l'individuo è più suscettibile di contrarre infezioni e di sviluppare certi tipi di cancro, come conseguenza diretta o indiretta. Di cuore spezzato *si può morire*» (ivi, p. 178). Sulla complessa interazione di mente e corpo rimandiamo nuovamente al nostro secondo capitolo, dove, sulla scia di Matte Blanco, ricordavamo i modi di dire che esprimono nella lingua parlata un malessere psichico localizzato nel corpo o nei luoghi del corpo, come “chiodo in testa”, “fitta al cuore”, “peso sullo stomaco”. Sarà utile ricordare, a questo proposito, il caso di Cécilie M. riportato da Freud negli *Studi sull'isteria* (1892-1895); si tratta di una paziente isterica che avrebbe somatizzato in una nevralgia del trigemino il ricordo di aver subito in passato una grave offesa verbale, paragonabile ad uno “schiaffo in faccia”. È interessante infine notare come, in ambito teatrale, Franco Ruffini abbia rilevato in maniera simile, riprendendo l'*atletica affettiva* di Artaud, l'analogia organica che esiste tra esercizio muscolare ed esercizio affettivo, riconoscendo nell'attore l'esistenza di una sorta di

emozioni – sulla mente umana sarebbero paragonabili forse soltanto a quelle di Shakespeare o di Freud.

Se noi immaginiamo qualche emozione intensa e poi cerchiamo di astrarre dalla nostra coscienza di essa tutte le percezioni dei suoi sintomi corporei, troviamo che non rimane nulla, che non vi è una “materia mentale” della quale l’emozione possa essere costituita, e che tutto quel che rimane è uno stato freddo e neutro di percezione intellettuale. [...] Per me è del tutto impossibile pensare quale genere di emozione rimarrebbe se non fosse presente il sentire un’accelerazione del battito cardiaco, o una contrazione del respiro, o un tremito delle labbra, o un indebolimento degli arti, o la pelle d’oca, o i visceri in subbuglio¹⁸.

Quando in *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) Bruna (Silvana Corsini) chiede a Ettore (Ettore Garofolo) come fa a essere realmente sicuro di voler bene a sua madre, il ragazzo le risponde: «*Perché se dovesse morì me metterei a piagne*». Analogamente, in *Lui* di Buñuel, nel dialogo tra Gloria (Delia Garcés) e la madre – quando questa, ingannata da Francisco (Arturo de Córdoba), cerca di convincere la figlia dell’assoluta affidabilità del comportamento del marito – sentiremo la donna dire: «Un uomo che piange non mente», a sancire ancora una volta questa sorta di garanzia di indissociabilità tra l’autenticità di un comportamento o di un atteggiamento mentale e la sua corrispondente manifestazione fisiologica, cioè la fenomenologia naturale che esso cerca e trova nel corpo.

Lucilla Albano riprende le parole con cui Emanuele Trevi ricorda oggi gli effetti di una proiezione all’aperto di *Salò* di Pasolini avvenuta nel 1985, facendo riferimento a un cinema dotato di una straordinaria forza, di «una magia capace di scatenarsi nei cuori, negli intestini, negli organi genitali», dunque nei luoghi più intimi e viscerali del corpo¹⁹.

È curioso notare come lo stesso Lacan si interessi a volte al corpo nelle sue funzioni più strettamente fisiologiche, sostenendo ad esempio in *Ancora*: «Che ci sia qualcosa che fonda l’essere, è indubbiamente il corpo [...]. Se per caso le lacrime si esaurissero, l’occhio non andrebbe più tanto bene. È quel che chiamo i miracoli del corpo. Si sente subito. Supponete che non pianga più, che non coli più – avrete dei fastidi»²⁰.

Il corpo è infatti centrale nella psicoanalisi, che tuttavia rimane, prima di tutto, *disciplina della parola*. «Da sempre si sa che, in molti casi, parlare guarisce» scrive Miller. «Per esempio essere

“muscolatura affettiva” corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti: «l’attore è un atleta del cuore»; F. Ruffini, *Teatro e boxe. L’“atleta del cuore” nella scena del Novecento*, Il mulino, Bologna 1994, p. 141 e segg.

¹⁸ A. R. Damasio, *L’errore di Cartesio*, cit., pp. 189-190.

¹⁹ L. Albano, *Cinema e psicoanalisi: attraversando i dispositivi*, saggio in corso di stampa. Il testo a cui si fa riferimento è E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Firenze 2012.

²⁰ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., pp. 109-110.

malati può significare un modo di parlare quando non c'è possibilità di parlare: il che si chiama somatizzazione. Cioè, il corpo diventa un mezzo della parola»²¹. Capiamo allora quanto sia cruciale, in un contesto del genere, il ruolo che il corpo può giocare e il suo rapporto con il linguaggio. La nozione freudiana di *compiacenza somatica*, utilizzata per indicare i fenomeni psicopatologici di conversione isterica, definisce precisamente questa disponibilità del corpo ad essere ingravido dall'intrusione del simbolo, dalla parola. Senza questo fenomeno il sintomo – irriducibile alla propria componente psichica – non potrebbe neppure insorgere. Paralisi, eccessi di tosse, vomiti, contorsioni, irrigidimenti, svenimenti, disturbi visivi, pseudogvidanze: Freud ci ha insegnato che il corpo isterico è interamente imbevuto di senso, esso è innanzitutto un fenomeno di linguaggio. Ecco perché il godimento del corpo ha sempre, strutturalmente, qualcosa di linguistico. In particolare potremmo dire, con Gabriella Ripa di Meana, che l'isteria ignora il corpo organico, è sganciata da esso. Ad esempio, nella paralisi isterica del braccio, ad alterarsi è l'*idea* di braccio, non il braccio in sé. Il sintomo psiconalitico infatti – che ha valore *affettivo* prima ancora che patologico – colpisce il *soggetto*, non l'organismo, diventando il luogo principe di elezione della propria individualità²².

E che nel sintomo, il soggetto, in qualche maniera goda, a Freud era ben chiaro; mentre infatti nei casi di lesioni anatomiche ordinarie la fisionomia del paziente appariva nettamente sofferente al tocco del medico, nei casi di sintomi isterici il soggetto sembrava invece trarre da questo contatto una certa piacevole soddisfazione. Negli *Studi sull'isteria* da lui concepiti assieme a Breuer tra il 1892 e il 1895 compare ad esempio il caso di una paziente affetta da iperestesia e iperalgesia della pelle e dei muscoli – cioè da un'eccessiva sensibilità alla percezione del dolore – che al tocco del medico emetteva suoni di piacere, arrossiva, «riversava la testa e il busto all'indietro, chiudeva gli occhi»²³. Famoso è anche il caso dell'Uomo dei Topi, che nel raccontare a Freud la propria ossessione nei confronti del supplizio cinese basato sulla penetrazione di un topo nell'ano, recava sul viso una strana espressione di orrore misto a piacere²⁴.

²¹ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 158.

²² Cfr. Seminario Schegge, 3 febbraio 2011, Roma.

²³ R. Chemana, *La jouissance, enjeux et paradoxes*, cit., p. 147.

²⁴ Lo ricorda Patrick Valas, *La di(t)mensions de la jouissance*, cit., p. 27. Anche Georges Bataille era ossessionato dal supplizio cinese, e concluderà la sua ultima opera *Le lacrime di Eros* – un intenso sguardo retrospettivo su tutta la produzione iconografica dell'Occidente cristiano – con alcune fotografie tra cui quella di un uomo che subisce il supplizio cinese dei cento pezzi. «Il mondo legato all'immagine aperta del suppliziato fotografato [...] è, a mia conoscenza, il più angosciante di quelli che ci sono accessibili attraverso immagini fissate dalla luce [...]. A partire da questa violenza [...] io fui così sconvolto che accecai all'estasi», scrive Bataille (G. Bataille, *Les Larmes d'Éros* [1961], tr. it. *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 220). «Quel che improvvisamente vedevo e che mi chiudeva nell'angoscia – ma che nello stesso tempo me ne liberava – era l'identità di questi perfetti contrari che

Jacqueline Barus-Michel sostiene a questo proposito che il rapporto del godimento con il dolore è *fisiologico*, dal momento che sarebbero gli stessi tipi di terminazioni nervose ad essere interessati tanto dal piacere quanto dal dolore, incrementando così l'oscillazione continua da un polo all'altro. È un circuito assolutamente a doppio senso: «piacere e dolore sono delle iscrizioni nel corpo, sono datate e localizzate»²⁵.

Un altro funzionamento percettivo importante descritto da Damasio è rappresentato dal circuito corticale del “*come se*”, sorta di *dispositivo* neurale sviluppato dal nostro organismo nel corso del suo adattamento all'ambiente e basato sull'acquisizione delle ripetute associazioni che si stabiliscono tra una determinata immagine mentale e il surrogato dello stato corporeo corrispondente. Tale circuito ci consentirebbe di “aggirare” il corpo vero e proprio permettendo tuttavia di sentirci *come se* stessimo provando realmente un certo stato emotivo²⁶.

Viene quasi spontaneo, ancora una volta, il richiamo alla psicoanalisi, che aveva individuato qualcosa di simile nelle *personalità “come se”* descritte nei primi anni Quaranta dalla psicoanalista polacca Helene Deutsch, allieva di Freud, forme cliniche prepsicotiche in cui il soggetto, dotato di un'identità fluttuante e scarsamente radicata, tende mimeticamente ad assumere le caratteristiche delle persone con cui si relaziona, facendo propria l'immagine altrui. Leonard Zelig – in *Zelig* di Woody Allen (1983), film non a caso interpretato dal regista stesso, che costruisce un formidabile *mockumentary* sul curioso caso di un “camaleonte umano”, un uomo qualunque ma “dalle caratteristiche straordinarie” – rappresenta nel cinema un esempio eccellente di questa pratica: il protagonista, incarnazione letterale del conformismo e dell'ossessione dell'adattamento, grazie a una strabiliante capacità di metamorfosi si modella di volta in volta sui tratti e sugli stili di vita delle persone che incontra, diventando nero con i neri, obeso con gli obesi, musicista con i musicisti, come del tutto incapace di obbedire al folgorante imperativo nietzschiano “Diventa ciò che sei”²⁷.

Un meccanismo del genere, è facile notarlo, è sorprendentemente vicino a quanto si verifica nella storia dell'arte e delle immagini attraverso il fenomeno dell'*empatia* – oggi enormemente ripreso in considerazione dalla neuroestetica grazie alla scoperta dei neuroni specchio e al conseguente meccanismo della *simulazione incarnata* – che dà agli spettatori la sensazione di essere coinvolti in

oppongono all'estasi divina un orrore estremo» (ivi, p. 222). Per Bataille dunque la commistione estatica e sconcertante di voluttuosità e orrore profondo passa attraverso l'immagine. Possiamo senz'altro parlare, anche in questo caso, di *godimento*. Sui rapporti tra Bataille, Lacan e la teoria del godimento cfr. il capitolo IV.

²⁵ J. Barus-Michel, *Jouissance, destruction, procréation*, cit., p. 49.

²⁶ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, cit., pp. 222-227.

²⁷ Sulle *personalità “come se”* nel cinema e sulla *figura dell'impostore* nella psicoanalisi e nei film cfr. É. Vartzbed, *Comment Woody Allen peut changer votre vie* [2011], tr. it. *Come Woody Allen può cambiare la vostra vita*, Archinto, Milano 2012, pp 81- 91.

qualche modo dalle immagini che vedono raffigurate in un quadro o in una scultura *come se* essi fossero realmente presenti in essa o nella scena che mostra, o nelle azioni che suggerisce. Tale fenomeno parrebbe avvenire in maniera ancora più naturale nel cinema, che alla verosimiglianza e all'antroporfismo ha aggiunto tempo e movimento.

È stato ancora una volta Freedberg ad occuparsi in maniera estesa di questo problema nel campo delle arti. Egli individua a più riprese un principio di reazione alla vista di alcune immagini in base al quale, sebbene i corpi riprodotti siano solo raffigurati, per lo spettatore «è *come se* essi fossero presenti»²⁸; così come, per quanto riguarda la funzione erotica delle immagini, questa si scatenerrebbe proprio nei casi in cui le forme umane rappresentate vengono percepite *come se* fossero vive²⁹.

Ricordiamo a questo proposito che anche Matte Blanco, trattando il problema della natura e della misurabilità delle emozioni, aveva preso in considerazione la situazione percettiva del “come se”: «questo è un dolore *come se* qualcuno mi stesse pungendo», oppure «mi sento *come se* stessi soffocando». Secondo l'autore ci sarebbe possibile descrivere tali sensazioni solo grazie al ricordo di una precedente simile esperienza di percezione, da cui *prendiamo in prestito* con l'aiuto

²⁸ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p. 52.

²⁹ Ivi, p. 491. Freedberg propone un'ampia e accurata casistica di immagini (appartenenti tanto alle culture ritenute “remote” o “primitive” quanto a quelle “occidentali” e “avanzate”) trattate *come se* fossero vive (è il caso ad esempio delle effigi funerarie, nutrite con cibo o interpellate in attesa di risposta; ivi, p. 83) o capaci di operare miracoli: far camminare gli storpi, far parlare i muti, rendere fertile ciò che era sterile, ridare la salute ai malati (ivi, p. 181). Per non parlare della «convinzione che un bel nudo appeso in camera da letto serva in qualche modo a rendere migliore la prole al momento del concepimento»; ivi, p. 24. O ancora, nei casi più feroci di iconoclastia, «l'efficacia della mutilazione per opera di coloro che desiderano privare l'immagine di una parte della sua carica sessuale; ma [...] assai spesso, anche la distruzione degli occhi, che sono gli indicatori più chiari e ovvi della vitalità della figura rappresentata. Più sembrano vivi gli occhi, più sembra vivo il corpo; se si tolgono gli occhi, si asportano i segni della vita»; ivi, p. 601. Secondo l'autore sembrerebbe infatti più semplice capire l'inclinazione a distruggere e aggredire *ciò che è figurato* – cercando perfino in esso segni di forma biologica – piuttosto che ciò che è apertamente astratto; ivi, pp. 605 e 636. Il principio del *come se* è in definitiva costitutivo dell'intera questione dell'efficacia delle immagini. Freedberg conclude infatti il suo lungo studio arrivando a sostenere che le immagini sarebbero molto più dell'ordine della *realtà* che non di quello della *rappresentazione*: in questo consiste il loro potere (ivi, p. 639). «Reagire a un quadro o a una scultura “come se” fossero reali non è molto diverso dal reagire alla realtà in quanto realtà»; ivi, p. 640. Sul fenomeno del “come se” si veda anche il capitolo “La dénégation. Le *comme si* et le *presque*”, in D. Vasse, *La dérision ou la joie. La question de la jouissance*, Seuil, Parigi 1999, pp. 127-134. Secondo lo psicoanalista le parole proferite dall'analizzante durante la seduta attraverso la libera associazione sarebbero dei termini speciali capaci di imprimere al linguaggio ordinario una modalità particolare, “come se” e “quasi” facessero parte di esso. La modalità del “come se” è infine parte integrante del funzionamento amoroso in Lacan. Antonio Di Ciaccia, in occasione della presentazione della recente riedizione del *Seminario XX* di Lacan presso la Biblioteca Nazionale di Roma (12 ottobre 2011) spiega così, da un punto di vista lacaniano, l'esistenza dell'amore: esso supplisce all'assenza di rapporto sessuale - impossibile perché il godimento maschile non corrisponde e non corrisponderà mai a quello femminile - e fa “come se” si godesse dell'altro, mentre in realtà è del proprio corpo che si gode.

dell'immaginazione. Matte Blanco definisce questo affascinante fenomeno come *nostalgia della mente per il corpo*³⁰.

1.3 Cinema e psicopatologie contemporanee

Riteniamo che alcune forme della clinica psicogena contemporanea – e in particolare quelle delle personalità prepsicotiche, che agiscono a imitazione di qualcuno designato come il proprio doppio speculare – possono essere prese in considerazione e fatte interagire con la questione dell'identificazione cinematografica, particolarmente in alcuni film.

In questi nuovi mali contemporanei il soggetto aderisce addosso al proprio godimento come una colla, incarnando un sintomo che non è più una formazione di compromesso con il proprio desiderio né il sostituto della sua attività sessuale, come indicava la dottrina freudiana, ma «si configura in una coincidenza clinicamente inedita col carattere stesso del soggetto, con la sua personalità, con la sua identità»³¹. Emerge ancora una volta con forza il carattere massivo e monoreferenziale del godimento, prodotto da un sintomo sempre meno interessato a interagire con l'esterno.

La *personalità multipla a scissione verticale* ad esempio – ci ricorda Recalcati, riprendendo il libro di Massimo De Carolis *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica* (2008) – è una delle figure più caratteristiche della psicopatologia contemporanea, non più riducibile alla clinica nevrotica della rimozione³². Accanto a questa e alle già citate *personalità “come se”*, in cui l'identificazione del soggetto tende ad assumere un carattere rigido, adesivo e desoggettivato, modellandosi plasticamente e adattativamente sull'altro ma senza porre all'altro alcuna domanda, Recalcati colloca le *personalità del falso Sé* di Winnicott: si tratta, in questi casi,

³⁰ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 290. A proposito della *nostalgia* – etimologicamente, “dolore del ritorno” – Jean Allouch fa notare che si tratta di uno stato d'animo avvertito in misura speciale tanto nel caso di abbandono da parte della persona amata quanto in quello del lutto. Lo stesso Freud tendeva poi ad assimilare sofferenza psichica e dolore fisico sostenendo che l'oggetto perduto – nel lutto così come nell'amore deluso – rivestirebbe una stessa funzione, dando luogo in sostanza a un malessere simile a quello provocato da una parte del corpo dolorante; cfr. J. Allouch, *Douleur, plaisir et jouissance*, in AA. VV., *Plaisir, souffrance et sublimation*, Pleine Page, Bordeaux 2008, pp. 339-353.

³¹ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 183. I pazienti psicotici dicono spesso di sentirsi «*collés à leur image*», *incollati* alla propria immagine; D. Vasse, *La dérision ou la joie*, cit., p. 250.

³² M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 155. A differenza del modello a *scissione orizzontale* che definiva la versione classica della clinica delle nevrosi e che stabiliva una netta distinzione tra un sopra e un sotto (cioè rimozione/ritorno del rimosso), il modello individuato da De Carolis propone una nuova topica “verticale” che divide irreversibilmente e senza alcuna possibilità di intersezione ciò che la rimozione aveva separato: mondi, micromondi, nicchie, parti scisse. Ne deriva, per il soggetto, un processo di *dissociazione felice*, attraverso il quale egli «si protegge dal flusso indifferenziato degli stimoli generando una nicchia operativa sua propria», quale ad esempio il gioco, oppure, nel nostro caso, il cinema.

di una vera e propria organizzazione della personalità che tende a riparare il soggetto dall'angoscia ingessandolo in identificazioni rigide e monolitiche e annullandolo nella sua originalità e capacità creativa, producendo così un soggetto vuoto, completamente aspirato dalle convenzioni.

Mentre nella psicosi freudiana classica – di cui quella schreberiana, basata sulla disgregazione e l'esplosione della soggettività, rappresentava il modello assoluto – il soggetto rompeva del tutto con la realtà, alienandosi nel proprio esclusivo delirio, l'alienazione del “falso Sé” non allontana il soggetto dal mondo, ma fa sì che vi *aderisca eccessivamente*, svuotandosi della propria soggettività. «Se per Schreber è la realtà che si eclissa di fronte a uno straripare della soggettività delirante, per il falso Sé winnicottiano è il soggetto che si eclissa di fronte a un adattamento impersonale e totalmente alienato alla realtà»³³.

In queste patologie infatti il sintomo non è più un fattore di divisione della soggettività in attesa di essere decifrato, ma un'istanza massiccia di unificazione e solidificazione che impone al soggetto un'eccessiva adesività – acritica e impersonale – al sistema, fatto che lo allontana sempre più dal rapporto autentico e compromissorio con il proprio desiderio e con il desiderio dell'altro.

Così accade nella *malattia normotica* descritta da Christopher Bollas, nella quale il soggetto, come “disumanizzato”, tende a “farsi oggetto” tra gli oggetti concreti della realtà, sganciandosi completamente dal desiderio come espressione della *mancanza a essere* poiché le cose di cui è circondato, nella loro più acerba materialità, sembrerebbero promettere e garantire quell'estinzione del vuoto che il godimento innanzitutto insegue e comporta³⁴.

Questa vera e propria *iperidentificazione* alla realtà può trovare un corrispettivo anche nel cinema. Lucilla Albano ricorda ad esempio il caso, riportato da Musatti, di uno spettatore che durante la proiezione di *Io ti salverò* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) si identificò a tal punto con il film da dover essere trasportato d'urgenza in una clinica a causa di un «acuto malore» (il film richiamava in maniera forte alcuni episodi della sua vita)³⁵.

Un esempio inverso rispetto a quello appena considerato viene riportato da Marco D'Agostini e Franco Fabbro nella loro recente ricerca consacrata alla “psicologia degli enneatipi” – sostanzialmente, lo studio delle tipologie generali di personalità e dei loro sottotipi – attraverso

³³ Ivi, p. 186.

³⁴ Ivi, p. 190.

³⁵ L. Albano, *Lo schermo dei sogni*, cit., p.188. Ricordiamo a tale proposito anche una dichiarazione molto intima di Giuseppe Bertolucci, che nel rievocare un ricordo d'infanzia legato al cinema – quando un giorno, in compagnia della madre, vedeva *Ordet* di Dreyer (1955) – afferma: «non credo di aver mai provato una commozione così forte al cinema, né di aver mai più sperimentato un fenomeno di identificazione così totale come quello che avvenne quel pomeriggio tra il personaggio della madre del film e la mia mamma, seduta accanto a me, in prima fila nella galleria del Rialto: morta e risorta, perduta e ritrovata»; G. Bertolucci, *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011, p. 187.

l'analisi di personaggi cinematografici significativi, in grado di attivare nello spettatore forti meccanismi di *dissociazione, regressione, conversione, annullamento e rimozione*. In particolare, gli autori raccontano di un loro amico che avrebbe più volte negato di conoscere il film *Gente comune* (*Ordinary People*, Robert Redford, 1980) sebbene lo avesse visto almeno due volte, esperienza che avrebbe completamente rimosso «perché nella sua vita aveva subito una tragedia quasi identica a quella descritta nella pellicola»³⁶.

Sempre per quanto riguarda le reazioni degli spettatori ai film – e, più nello specifico, le reazioni dei pazienti in cura psichiatrica – Glen e Krin Gabbard ricordano invece i seguenti episodi:

Dopo aver assistito a *Qualcuno volò sul nido del cuculo* [*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975], un paziente ricoverato in un ospedale psichiatrico revocò l'assenso dato in precedenza al trattamento con elettroshock [...]. Un'altra paziente ospedalizzata uscì da *Frances* [Graeme Clifford, 1982] dopo una scena in cui le pazienti venivano violentate da un gruppo di marinai che erano stati spacciati all'interno dell'ospedale come assistenti psichiatrici. La paziente, che disse che il film l'aveva fatta sentire come se “tutto il mondo si fosse rivelato contro di me”, affermò che fino ad allora aveva percepito il proprio reparto d'ospedale come un luogo sicuro, ma che il film le aveva fatto mettere in dubbio sia le ragioni dei professionisti della salute mentale sia il fatto che fossero degni della sua fiducia³⁷.

In generale, affermano gli autori, «la forza del cinema è particolarmente evidente quando un paziente in trattamento afferma di sentirsi “guarito” da una psicoterapia rappresentata in un film. Alcuni fra gli spettatori si identificano a tal punto con i personaggi del film, da vivere la terapia come se coinvolgesse direttamente loro stessi»³⁸.

Non solo: è evidente che l'influenza dell'esperienza di visione cinematografica si esercita con forza, oltre che sui pazienti, sui dottori stessi. Uno di questi confessa ad esempio, con qualche imbarazzo, che

era stato così colpito dal ritratto affascinante di Judd Hirsch [il dottor Berger in *Gente comune*] da aver cercato di inserire alcune delle sue qualità nel proprio comportamento verso i pazienti. Confessò persino di aver preso a prestito letteralmente alcune battute del personaggio [...]. Un analista più anziano ammise di aver scelto la

³⁶ M. D'Agostini, F. Fabbro, *Enneagramma e personalità. Tipi e sottotipi nei personaggi dei film*, Astrolabio, Roma 2012, p. 227. Curioso notare come questo stesso film compaia nell'esempio proposto da Glen e Krin Gabbard che considereremo tra un istante. Sul tema dell'universalità di personaggi, tipi e archetipi dei film cfr. anche W. Indick, *Psychology for Screenwriters* [2004], tr. it. *Psicoanalisi per il cinema. Teorie psicologiche e psicoanalitiche per costruire storie e personaggi universali*, Dino Audino, Roma 2005.

³⁷ G. O. e K. Gabbard, *Cinema e psichiatria*, cit., pp. 234-235.

³⁸ Ivi, p. 239. Sulle virtù salvifiche e curative delle immagini e sui film dalle proprietà terapeutiche e post-traumatiche rimando nuovamente a L. Albano *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico*, cit.

psichiatria a causa del ritratto fornito da Claude Rains al dottor Jaquith di *Perdutamente tua*. Più probabilmente era stato sensibile all'aura del personaggio, giacché il dottor Jaquith non si impegna mai nell'attività psicoterapeutica nel corso di tutto il film. Un altro psichiatra [...] riconosceva che l'aver visto da ragazzino *La donna dai tre volti* l'aveva convinto a diventare uno psichiatra³⁹.

Glen e Krin Gabbard dimostrano così – riguardo ai temi della cura e della malattia mentale – quanto l'impatto delle rappresentazioni cinematografiche sia influente e decisivo per il paziente, per il terapeuta e spesso per il trattamento stesso.

Recentemente, anche lo psicoanalista Serge Tisseron, in *Comment Hitchcock m'a guéri. Que cherchons-nous dans les images?*, ci ha dato un resoconto prezioso, in prima persona, di quanto possa essere decisiva l'influenza dell'immagine cinematografica nell'affrontare il proprio vissuto interiore e nel fare i conti con le esperienze personali più intime. Secondo l'autore uno dei modi essenziali per elaborare e risolvere in qualche modo i traumi passati consisterebbe non tanto nel tentare di riviverli o di fare in modo che qualcun altro li subisca al posto nostro, quanto piuttosto nell'andarli a vedere rappresentati al cinema⁴⁰.

Prenderemo adesso in considerazione alcuni particolari fenomeni di malfunzionamento visivo, percettivo e propriocettivo (come ad esempio *anosognosia*, *dismorfofobia* e *transitivismo*) per metterli in relazione al processo di ricezione di un film da parte dello spettatore.

Se a Freud i casi clinici servivano, per comodità di metodo, a mettere in luce tendenze presenti in misura minore in tutti gli esseri umani, perché allora non ritenere altrettanto utile – per gli studi sul cinema – il prendere in esame casi estremi o particolarmente accentuati di identificazione (o alcuni aspetti delle psicosi) per tentare di ottenerne dati illuminanti relativi al funzionamento percettivo di base dello spettatore “normale”?

³⁹ G. O. e K. Gabbard, *Cinema e psichiatria*, cit., p. 241.

⁴⁰ S. Tisseron, *Comment Hitchcock m'a guéri. Que cherchons-nous dans les images?*, Hachette, Parigi 2003, p. 59. Oltre al racconto della propria esperienza personale – la riemersione di un episodio traumatico dell'infanzia grazie al rinvenimento, nei film di Hitchcock, di un particolare tipo di sguardo che gli avrebbe permesso di rivivere quello terrorizzato della madre davanti al rischio della sua morte durante un incidente avvenuto quand'era bambino, e associato da quel momento ad un terribile senso di colpa – l'autore riporta ad esempio il caso di un giovane che si sarebbe reso conto dei tradimenti della madre nei confronti del padre solo dopo aver visto *I 400 colpi*, o ancora quello di un amico d'infanzia che andava continuamente a vedere *Lilli e il vagabondo* (*Lady and the Tramp*, Walt Disney, 1955) nella speranza di costruirsi una sorta di “mitologia personale” che lo riscattasse dall'umiliante sensazione di fallimento e devalorizzazione di sé che la famiglia gli aveva trasmesso (ivi, p. 34), fino al caso estremo di Richard Durn, che nel 2002 in preda a una follia omicida uccise otto membri del consiglio municipale di Nanterre dichiarando di aver preso questa decisione in seguito alla visione di *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976); ivi, p. 36. Secondo l'autore le immagini sarebbero delle vere e proprie “madri adottive”, capaci di intrattenere con lo spettatore lo stesso tipo di relazione affascinata che il neonato instaura nei confronti dello sguardo materno; ivi, pp. 107-109.

La psicopatologia non illustra supposti deficit dello sviluppo, quanto qualcosa di essenziale della natura umana. Lo stesso Freud afferma che «la patologia ci ha sempre reso il servizio di farci distinguere, isolandole ed esagerandole, condizioni che nella normalità sarebbero rimaste nascoste»⁴¹. Ricorderemo del resto che anche Raymond Bellour, parlando dell'*hypnose-cinéma*, concludeva sostenendo che «è la realtà della trance profonda a permetterci di far luce su quella della trance leggera, così come per Freud è stato possibile delineare le condizioni della “normalità” a partire da quelle della “patologia”»⁴².

Dal punto di vista strettamente neurologico, ad esempio, sappiamo che i segnali provenienti dalla retina permettono la formazione delle immagini all'interno delle cortecce visive di ordine inferiore. Quando tali cortecce sono lese – ricorda Damasio – la capacità di formare immagini viene gravemente compromessa, lasciando tuttavia un residuo di sensibilità sensoriale dal momento che le strutture subcorticali connesse sono rimaste intatte. Questo vuol dire che anche in caso di un'estesa distruzione delle cortecce visive di ordine inferiore, alcuni pazienti riescono a puntare lo sguardo in direzione di bersagli luminosi che tuttavia dichiarano di non vedere: è la cosiddetta *vista cieca*⁴³. Il deficit percettivo può essere decisamente specifico; si parla ad esempio di *acromatopsia* nei casi di incapacità di vedere i colori.

Viene subito in mente *Blue* di Derek Jarman (1993), film in cui lo spettatore si trova per circa ottanta minuti di fronte ad un unico monocromo fotogramma di colore blu (è la caratteristica tonalità di blu oltremare creata da Yves Klein) mentre l'autore descrive con la propria voce⁴⁴ – altra suprema forma di autoreferenzialità del godimento – il progredire inquietante della malattia su di sé (Jarman era ammalato di AIDS e *Blue* rappresenta il suo testamento filmico), malattia che ne compromise la vista fino al distacco della retina.

Ricordiamo in secondo luogo che, tra le figure dominanti delle *apocalissi intime* cui accennavamo nell'Introduzione in riferimento alla centralità del corpo nel cinema, assieme a manifestazioni fisiche quali piaghe, lacerazioni o ferite, Laurence Schifano e Sylvie Robic prendono in considerazione forme di alterazione psicofisiche come il mutismo (nel caso di *Persona*) o la balbuzie (ne *Lo specchio* [*Zerkalo*, Andrej Tarkovskij, 1974]), nonché arresti, disequilibri o stati limite del corpo – stupore, vertigine, meraviglia, folgorazione, catalessia, afasia – e altre figure

⁴¹ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 525

⁴² R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p. 89.

⁴³ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, cit., p. 153.

⁴⁴ Sull'utilizzo della propria voce, ricordiamo che Lacan era profondamente affascinato dalla relazione del soggetto con la sua stessa parola, se non altro per il fatto puramente acustico che egli «non potrebbe parlare senza sentirsi»; J. Lacan, *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, cit., p. 529.

dell'incanto o del disastro (colpo di fulmine, siderazione, trauma, shock) che trovano nel corpo o nell'immagine del corpo il veicolo di espressione più fecondo.

Anche Nestor Braunstein del resto, nella sua definizione di *jouissance*, propone di considerare innanzitutto i casi di godimento *extradiscorsivo*, non regolati dallo sfintere della parola e del linguaggio, cioè quelli dei corpi ridotti alla loro esistenza fisica negli stati estremi di ubricachezza, nell'autismo, nella prima infanzia, nelle psicosi⁴⁵. Lo psicotico infatti *vive* nel godimento: la borsa e la vita, non sceglie. Le parole sono per lui le cose, poichè tra *percipiens* e *perceptum* regna l'indistinzione più assoluta. È proprio nei casi di rottura fra soggetto e discorso che si ha godimento, poichè si è liberi dalla parola, quindi dalla necessità di scegliere⁴⁶.

1.4 *Deserto rosso*. Anatomia di un godimento

Clélia Zernik, nel suo studio sullo stile cinematografico come attivatore di disposizioni percettive diverse e variabili da parte dello spettatore, individua e definisce un vero e proprio *carattere patologico della ricezione cinematografica*, per poi descrivere gli effetti paradossali che la messa in scena di una patologia all'interno della diegesi comporta⁴⁷. L'autrice, in particolare, fa di Michelangelo Antonioni il regista in assoluto più cosciente delle distorsioni percettive introdotte dal medium cinematografico, al punto di realizzare un'integrazione perfetta della patologia percettiva all'interno del film stesso, unitamente alla fusione quasi totale di personaggio e spettatore⁴⁸.

Ciò che *Il deserto rosso* mette in scena, infatti, è esattamente la storia di una donna soggetta a una simile patologia, intrappolata in un rapporto guasto e malfunzionante tra percezione e azione, quindi quasi completamente incapace di agire nello spazio che la circonda, nel mondo.

Un approccio di questo tipo al film – approccio sostanzialmente fenomenologico, che tutto il cinema di Antonioni, più in generale, sembra sollecitare – può aiutarci a pensarlo meglio, fin da subito, come un film “di corpo”, quindi di godimento.

Il deserto rosso, come vedremo, nonostante la freddezza oggettiva e cerebrale solitamente attribuita al cinema di Michelangelo Antonioni, è un film di una fisicità sanguigna incredibile.

«Non si tratta di un titolo simbolico. I titoli di questo tipo mantengono con l'opera un cordone ombelicale [...]. “Deserto” forse perché non esistono più molte oasi; “rosso” perché rosso è il

⁴⁵ N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 142.

⁴⁶ Ivi, pp. 237 e 248.

⁴⁷ C. Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Vrin, Parigi 2010, p. 49 e segg.

⁴⁸ Ivi, p. 67 e segg.

sangue. Un deserto sanguinante, vivente, abitato della carne degli uomini», sostiene Carlo Di Carlo, intervistato a Parigi all'uscita del film, nel 1964⁴⁹.

Giuliana Bruno, a sua volta, definisce significativamente Antonioni l'inventore di «un'estetica che si basa sull'anatomia filmica dello spazio»⁵⁰, e questo ci permetterà di procedere al meglio nella nostra analisi del film in rapporto al godimento e al corpo.

Innanzitutto, ancora sulla scia di Clélia Zernic, possiamo rilevare nel personaggio di Giuliana (Monica Vitti) un'accentuata tendenza ad afferrare le cose (*Greifen*), a toccare gli oggetti, i muri, le superfici, a rifugiarsi insomma nei gesti di presa. Infatti, come afferma Maurice Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* (1945), ci ricorda l'autrice,

mentre nel soggetto normale ogni avvenimento motorio o tattile trasmette alla coscienza un brulicare di intenzionalità che procedono – a partire dal corpo come centro d'azione virtuale – sia verso il corpo stesso che verso l'oggetto, nel soggetto malato, al contrario, l'impressione tattile resta opaca e richiusa su di sé⁵¹.

Capiamo allora come mai Giuliana, durante tutto il film, tenti continuamente di “aggrapparsi” ad azioni concrete come mangiare un sandwich o toccare il muro o un tappeto: deve avere un contatto fisico col mondo, esplorarlo col tatto, esperirlo attorno a sé, possederlo. Se dovesse partire – dirà a un certo punto a Corrado (Richard Harris) – porterebbe via con sé tutto: ogni cosa deve essere sua a tal punto da poter diventare un oggetto personale da mettere in valigia. E così, continua Zernic, «L'“avere” della rappresentazione si sostituisce all'“essere” della presenza»⁵². Il godimento del possesso – ancora una volta – si oppone alla natura vacante ed effimera del desiderio legato all'essere.

Cesare Musatti ammette che Antonioni, come ogni artista, non ha alcuna simpatia per gli psicologi. Tuttavia il nostro interesse per questo film, in rapporto alle dinamiche del godimento e alle sue manifestazioni nel corpo, rimane altissimo. Tanto per cominciare, se Antonioni è definito da Musatti “un rallentatore” – per la sua consolidata esigenza di prolungare e differire l'azione,

⁴⁹ C. Di Carlo (a cura di), *Antonioni. Il deserto rosso*, Cappelli, Bologna 1978, p. 24. Nonostante il film sia generalmente conosciuto come *Deserto rosso* (tale è il titolo che compare sulla locandina originale), nei titoli di testa è indicato come *Il deserto rosso*. Un'inquadratura del film – quella che mostra l'interno della casa dell'operaio quando sua moglie riceve Corrado e Giuliana – richiama inoltre, nella sua composizione figurativa, il quadro di Matisse *La desserte rouge* (1908). Il titolo iniziale pensato per il film era in realtà *Celeste e verde*, i due colori dominanti nell'inquadratura in questione. Sull'uso del colore nel film cfr. C. Simond, *La desserte rouge*, in J. Aumont (a cura di), *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milano 1995, pp. 23-24.

⁵⁰ G. Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* [2002], tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 87.

⁵¹ C. Zernik, *Perception-cinéma*, cit., pp. 70-71.

⁵² Ivi, p. 77.

attraverso un indugio «che quando è eccessivo può anche diventare fastidioso»⁵³ – possiamo includere con una certa facilità alcuni aspetti della sua opera nelle forme di godimento al cinema, trattandosi appunto di aspetti che mostrano una tendenza ostinata all'eccesso, all'insistenza, alla dilatazione.

Ciò nondimeno, *Il deserto rosso* è un film che «non ha una struttura definita, [...] procede a tentoni; potremmo dire che la vicenda è viziata dalla patologia»⁵⁴. Così anche per Tommaso Chiaretti, il quale ci dice, a proposito della storia raccontata, che «anche di questo si tratta: dell'analisi o della proposta di un caso clinico»⁵⁵.

Molti hanno visto in questo film – punto d'approdo della tetralogia iniziata con *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962) – «i sintomi di un discorso che ormai girava su se stesso, in una pericolosa *impasse* ispirativa»⁵⁶, caratterizzata da un eccesso di lentezza introspettiva e dal sovraccarico espressivo di ogni inquadratura. Se già il finale de *L'eclisse* aveva affermato «una sorta di meccanico rispecchiamento del predominio delle cose sugli uomini»⁵⁷ (tornano in mente i soggetti normotici di Bolla), così il paesaggio industriale e la nevrosi in *Deserto Rosso* favorirebbero la dissoluzione della poetica in «una visione freddamente fenomenologica del rapporto di coazione degli oggetti sugli oggetti»⁵⁸, coazione che rimanda alla lenta e angusta meccanica del godimento (basti pensare al robot di Valerio che urta contro il muro, ripetutamente, sempre nello stesso punto, o alla trottola con cui il bambino gioca, contenente un giroscopio: gioco della ripetizione, composto unicamente da un oggetto che ruota senza interruzione su se stesso).

Giuliana, in preda allo shock dovuto al suo “incidente automobilistico” (in realtà un tentativo di suicidio avvenuto durante il ricovero in clinica), è incapace di avere rapporti con l'altro, respinge costantemente il marito Ugo (Carlo Chionetti), rifiuta la sua fisicità e il suo contatto (il godimento, non dimentichiamolo, è la malattia dell'Uno, del rifiuto dell'Altro). La vediamo spesso di spalle – il volto incorniciato da inquadrature che la isolano dal resto dell'ambiente – e anche quando volge lo sguardo verso di noi, lo nega completamente agli altri personaggi. I suoi dialoghi sono evasivi, le frasi troncate, e i suoi gesti meccanici alternano bruscamente stati di euforica allegria ad altri di malinconica tristezza⁵⁹.

⁵³ C. L. Musatti, *L'ultimo Antonioni dinanzi a uno psicologo*, «Cinema Nuovo», 219, 1972 pp. 339-340.

⁵⁴ G. Riccioli, *Infelicità e sentimento in Antonioni*, «Cinema 60», 45, 1964, p. 18.

⁵⁵ T. Chiaretti, *Affettuosamente incolore*, «Cinema 60», 45, cit., p. 22.

⁵⁶ L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia 1975, p. 239.

⁵⁷ Ivi, p. 27.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Sandro Bernardi, riprendendo uno studio di Pierre Sorlin (P. Sorlin, *Estétiques de l'audiovisuel* [1992], tr. it. *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia, Firenze 1997), paragona la Vitti a un animale in fuga braccato dalla

«In un modo o in un altro, le donne di Antonioni sono tutte delle nomadi dell'eros», afferma Giuliana Bruno, e il personaggio interpretato da Monica Vitti rientra a pieno in questa definizione⁶⁰. Sappiamo che nei film di Antonioni – in cui «la struttura psichica del personaggio è topofilicamente dislocata nell'architettura o nel paesaggio», dunque il mondo interiore si trasferisce nelle configurazioni spaziali circostanti – le emozioni delle protagoniste si dispiegano nel loro movimento sul terreno.

A questo transito – continua Bruno – non è estraneo l'erotismo. Il desiderio è, infatti, circolazione. [...] L'incostanza del desiderio muove i film di Antonioni e, in particolare, guida i suoi personaggi femminili, che spesso sono affetti da una forma di irrequietudine amorosa. [...] In *Deserto rosso* le instabili emozioni di Giuliana finiscono in realtà per “colorare” il panorama post-industriale della città di Ravenna⁶¹.

Il deserto rosso rappresenta poi un caso esemplare di mancata comunicazione tra madre e figlio (eviteremo però di cadere nell'equivoco stantio della generica e abusata “incomunicabilità” così facilmente attribuita ed attribuibile ad Antonioni).

«Solo il rapporto con il figlio dà alla madre una soddisfazione illimitata; di tutte le relazioni umane è questa in genere la più perfetta, la più esente da ambivalenza»⁶², ci dice Freud. Sebbene l'episodio di un bambino che improvvisamente non camminava più, raccontato ad Antonioni dallo sceneggiatore Tonino Guerra, abbia costituito soltanto uno spunto di partenza per il film – che dirotterà poi la sua attenzione interamente sulla madre – consideriamo il rapporto tra la protagonista Giuliana e il figlio Valerio fondamentale per lo svolgimento della vicenda e per la costruzione narrativa stessa.

Rivolgeremo ora la nostra attenzione alla famosa sequenza dell'isola, momento che produce una vera e propria frattura nel film e che vede ricomparire dopo quasi metà della storia il piccolo Valerio, rimasto praticamente inosservato fino a questo punto.

macchina da presa.«Giuliana scappa davanti alla cinepresa come davanti al suo peggior nemico [...]. Si tratta di una vera e propria lotta fra la protagonista e la macchina»; S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 185.

⁶⁰ G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 88.

⁶¹ *Ibidem*. Si ricordi in particolare la scena in cui la camera d'albergo nella quale si trovano Corrado e Giuliana cambia letteralmente tonalità con l'emozione della percezione erotica della donna. Sull'ambiguità dello statuto cromatico delle percezioni e sul lavoro di Antonioni con il colore cfr. il prezioso studio di Federico Pierotti, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Genova 2012, p. 231 e segg. In particolare Antonioni, in questo film, grazie all'impiego decisivo del colore negli equilibri di una percezione in perenne corso di mutazione, avrebbe realizzato, nei confronti dello spettatore, una «sistematica frustrazione delle attese cromatiche»; *ivi*, p. 236

⁶² S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit. p. 536.

Il bambino è costretto a letto perché non riesce più a camminare; Giuliana allarmata gli tocca le gambe, ma lui non capisce dove gli fa male, non sente dolore. Ci troviamo davanti ad una prima anomalia nel trasferimento di parola da madre a figlio, poiché è la mamma a chiedere al bambino che tipo di male ha, a farsi spiegare bene che cosa sente, mentre di norma la verbalizzazione dovrebbe passare innanzitutto per la bocca della madre. Ma Valerio non risponde, non parla.

Per sapere che io godo, sostiene Marisa Fiumanò, è necessario che qualcuno *me lo dica*, mi dica che sono proprio io che provo piacere o dispiacere (per gli animali invece, che non parlano, questo problema non c'è: gli animali se ne infischiano della nostra alienazione, non devono ricorrere all'altro né alla sua parola). La psicoanalista fa appello qui alle tesi di Jean Bergès – specialista di psicoanalisi infantile – secondo le quali un bambino può rendersi conto delle proprie sensazioni soltanto se qualcuno le verbalizza per lui (“Hai fame”?, dice la madre al lattante che piange, permettendogli così di attribuirsi una sensazione che probabilmente il succhiare al seno allevierà). Nel caso dell'autismo però i bambini sembrano non aver acquisito la capacità di identificare correttamente le proprie sensazioni: essi possono farsi male senza provare alcun dolore, e pur se dotati di un'ottima motricità possono cadere o ferirsi e rimanere completamente indifferenti, reagendo come se fosse successo a qualcun altro, perché la parola della madre non si è loro trasferita e quindi non l'hanno assunta⁶³.

Diverso è il caso dell'*anosognosia*, bizzarra sindrome neurologica per cui non si percepisce su di sé la menomazione, anche una paralisi del corpo. Le neuroscienze escludono in questi casi motivazioni psicologiche, poiché se la paralisi interessa il lato cerebrale destro non dà gli stessi effetti che si avrebbero se interessasse quello sinistro. I pazienti meno gravi possono avere il *ricordo visivo* dell'arto immobile e dedurre che c'è qualcosa che non va, oppure possono ricordare le dichiarazioni di parenti e medici nel constatare la paralisi, quindi intuirne l'esistenza. Tuttavia – in questi e altri casi di assenza di dolore congenita – i soggetti non provano alcuna angoscia per la propria malattia, e questo impedirebbe loro di acquisire strategie di comportamento adeguate alla sopravvivenza (il dolore è necessario per sopravvivere, poiché ci avvisa e ci protegge dai pericoli)⁶⁴.

⁶³ È un resoconto della conferenza *Che cosa intendiamo per godimento?*, cit. Analogamente, ricordiamo quanto sia importante, ai fini di una corretta percezione del proprio corpo, l'essere investiti dallo *sguardo* dell'Altro (oltre che dalla sua parola). L'umanizzazione dell'immagine del proprio corpo – secondo Lacan, ma, in contesti diversi, anche secondo Winnicott e Lévinas – avviene infatti e innanzitutto tramite il riconoscimento dell'Altro. Per avere un'idea del tipo di problemi che il mancato riconoscimento da parte dello sguardo dell'Altro può provocare nel soggetto sia sufficiente pensare alle crisi dismorfofobiche di alcuni adolescenti di oggi, alla visione distorta che hanno del loro aspetto esteriore nel momento in cui, non riconoscendosi più nella propria immagine, percepiscono il proprio corpo come estraneo, inadeguato, inconsistente e brutto (cfr. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., pp. 115-116).

⁶⁴ A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, cit., 357. L'autore fornisce un quadro preciso di altre simili patologie neurologiche dove l'esclusione completa dell'emozione renderebbe il ragionamento difettoso. È il caso di Elliot,

Ma ci troviamo, in questo caso, di fronte a qualcosa di più profondo.

Anche Denis Vasse, interessato al problema del legame tra linguaggio e corpo nel rapporto madre-bambino, sostiene che il piccolo d'uomo, per edificarsi in quanto soggetto, ha bisogno della parola dell'Altro, di un altro che gli spieghi ciò che prova, ciò di cui si ricorda, le sensazioni che sente nel proprio corpo e che riconosce nelle parole che le designano. È solo attraverso questo scambio di parola che egli può raggiungere la percezione di se stesso come organismo in carne ed ossa, come essere vivente. La presa di coscienza della propria identità da parte del bambino, dunque, non è mai diretta né sentita in prima persona, ma sempre mediata, *mediatizzata*, potremmo dire, attraverso il linguaggio di un altro, generalmente la madre. Mostrare a un bambino il suo nome scritto su una lavagnetta – sostiene ancora Vasse – non è la stessa cosa che fargli guardare la propria immagine riflessa in uno specchio (ricordiamo per inciso che mentre Valerio è nel suo letto incapace di alzarsi, Giuliana disegna e cancella nervosamente delle forme su una lavagnetta). E ciò perché il proprio nome – il nome proprio – è il significante di sé *non riducibile ad alcuna sensazione corporea* («Quando qualcuno si identifica pienamente con ciò che sente – ad esempio con la propria timidezza [...] – egli diventa *il* timido: si caratterizza cioè grazie al proprio sintomo ma, in un certo senso, perde il suo *nome*») ⁶⁵. Allora può prodursi una vera e propria confusione sensoriale tra madre e bambino, dove gli organi percettivi sono fantasmaticamente amputati o strappati: «il sesso, la bocca, gli occhi, le orecchie e la pelle non sono più nient'altro che il teatro di una relazione ambigua e doppia, come si vede bene nei disegni dei bambini o in alcuni discorsi degli adulti» ⁶⁶.

paziente che, soggetto ad un improvviso cambiamento di personalità a seguito della rimozione di un tumore al cervello, «riusciva a raccontare la tragedia della sua vita con un distacco che strideva rispetto alla portata degli eventi. Era sempre controllato, sempre capace di descrivere vicende e circostanze con la freddezza dello *spettatore* non coinvolto; anche se era lui il protagonista, mai si aveva il senso della sua sofferenza» (ivi, p. 84, corsivo nostro). L'autore, per dare un'idea di questo tipo di personalità, propone di pensare a George Sanders quando interpreta Addison DeWitt in *Eva contro Eva* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950); ivi, p. 72. Damasio aveva notato che in questi pazienti non c'era alcun tipo di reazione neppure alla visione di stimoli visivi e immagini capaci di suscitare emozioni (crolli di palazzi, tragedie, feriti). Tra gli altri casi di perdita o modificazione della sensazione del proprio corpo, l'autore ricorda poi il procedimento inverso della sindrome dell'*arto fantasma*, in cui si continua ad avere la percezione di una parte del corpo in realtà mancante (ivi, pp. 170 e 219). «Io sono un mutilato che continua ad avere male alla gamba amputata», scriveva Barthes sull'attesa d'amore, nei suoi *Frammenti* (R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 42).

⁶⁵ D. Vasse, *La dérision ou la joie*, cit., p. 247. A questo proposito può essere curioso ricordare che David Freedberg, indagando le origini della credenza che alcune immagini abbiano il potere di colpire coloro che vi sono rappresentati (sia che rechino un danno fisico all'individuo, sia che gli provochino vergogna) descrive alcune pratiche di stregoneria tra cui la *defixio* (dal latino *defigo*, in greco *katadō* = lego strettamente), che prevedeva l'incisione del nome della vittima su una tavoletta di piombo da seppellire poi con incanti e cerimonie appropriati così da far avvenire le stesse cose alla corrispondente persona in carne ed ossa; D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p. 391.

⁶⁶ D. Vasse, *La dérision ou la joie*, cit., p. 249.

In *Deserto rosso* la madre è afflitta da un disagio psichico, ma è il figlio che non si sente più le gambe: la sua paralisi non è che il riflesso, nel corpo, dell'inquietudine mentale materna.

Valerio dunque – immobilizzato a letto in attesa di guarire – dopo aver gettato via uno dei suoi giochi (*Fort-Da...*), chiede alla mamma di raccontargli una favola (*fabula, favella*, dal latino *fari*, che significa semplicemente “dire, parlare”), favola che diventerà, nel film, luogo privilegiato di godimento.

Giuliana, che inizialmente esita e sembra incapace di parlare, dà finalmente inizio al racconto della bambina sull'isola – celebre sequenza ambientata sulla spiaggia rosa di Budelli, in Sardegna – segmento a sé stante e dotato di una sorta di “autonomia di godimento” che lo separa dal resto del film; fatto accentuato tra l'altro, sul piano formale, da un'incredibile esplosione di colore⁶⁷ (occorre ricordare che *Il deserto rosso* è il primo film a colori di Antonioni, che dimostra qui la sua genialità artigianale chiedendo di pitturare letteralmente alcuni oggetti e parti del paesaggio).

Grazie a questa memorabile sequenza il cinema risolve il problema comunicativo madre-bambino attraverso i mezzi specifici del linguaggio suo proprio: le immagini dell'isola irrompono nella storia con la forza cromatica dell'azzurro del mare e del rosa del paesaggio, colori che squarciano le geografie spente, nebbiose e industriali di Ravenna che fino a questo momento avevano dominato il racconto, producendo un'immagine nebbiosa e offuscata poiché i fumi delle fabbriche, fin dai titoli di testa, sfocavano i contorni di ogni cosa. Nella sequenza dell'isola allora, davanti a questa festa di colori, anche l'occhio dello spettatore sembra finalmente godere.

Il colore in *Deserto rosso* va visto come parte integrante del film. «Accade invece [...] che lo si consideri come qualcosa di aggiunto, di addizionale al film stesso», ed è da questa percezione iperplastica, probabilmente, che scaturisce parte del godimento stesso (secondo il regista, che si è dedicato per anni al problema delle relazioni cromatiche, «con il colore le difficoltà raddoppiano»⁶⁸, e il raddoppiamento, come sappiamo, è già di per sé dell'ordine del godimento).

Il colore in assoluto, per Antonioni, non esiste: esso deriverebbe sempre da un rapporto, «un rapporto tra l'oggetto e l'osservatore (addirittura lo *stato fisico* dell'osservatore), tra l'oggetto e la direzione dei raggi che l'illuminano, tra la materia di cui è formato l'oggetto e l'umidità che c'è

⁶⁷ Come osserva Pierotti a proposito di questo episodio, «il bambino, calato nell'ambiente tecnologico della sua cameretta, smette di camminare finché la madre non gli rivela con il racconto dell'isola un mondo mitico e magico, completamente estraneo al suo abituale campo percettivo»; F. Pierotti, *La seduzione dello spettro*, cit., p. 241.

⁶⁸ C. Di Carlo (a cura di), *Antonioni. Il deserto rosso*, cit., p. 19.

nell'aria»⁶⁹. Se i colori influenzano affettivamente la nostra vita, possiamo affermare che essi costituiscono, nel cinema, dei vettori speciali di godimento⁷⁰.

Parallelamente al contrasto cromatico stabilito dalla sequenza dell'isola con il resto del film, notiamo che anche sul piano acustico il canto limpido e dolce delle invisibili sirene (un vocalizzo sonoro astratto composto da Giovanni Fusco e cantato da Cecilia Fusco, già ascoltato nei titoli di testa) fa da contrappunto ai cupi boati e ai fastidiosi sibili prodotti fino a quel momento dai macchinari, dalle navi e dai getti di vapore in uscita dalle fabbriche.

La sequenza si chiude sulle ripetute inquadrature delle rocce immobili, dalle quali sembra provenire – in una situazione di spiazzamento sonoro che con Michel Chion potremmo definire *acusmatica* – il melodioso canto. Non c'è altra forma di vita sull'isola a parte la bambina (anche il veliero che attraversa il mare pare un veliero-fantasma, sembra non essere guidato da nessuno), e questo non può che accentuare il carattere autoreferenziale e monolitico dell'episodio.

Pasolini collocava a giusto titolo questa sequenza – «improvvisamente concepita quasi in un ovvio technicolor (a imitare, o meglio, a rivivere, attraverso una “soggettiva libera indiretta” l'idea fumettistica che ha un bambino delle spiagge dei tropici)» – tra i punti del film universalmente riconoscibili come *poetici*⁷¹. In *Deserto Rosso* Antonioni sarebbe infatti riuscito a creare la condizione stilistica ideale per una soggettiva indiretta libera che coincide con l'intero film; avrebbe cioè abbandonato il formalismo che caratterizzava le sue opere precedenti per guardare il mondo «immergendosi nella sua protagonista nevrotica, rivivendo i fatti attraverso lo “sguardo” di lei»⁷².

Quale più grande forma di godimento potremmo immaginare per un autore? Antonioni «ha potuto finalmente rappresentare il mondo visto dai suoi occhi, perché ha sostituito, in blocco, la visione del mondo di una nevrotica, con la sua propria visione delirante di estetismo»⁷³. La visione della malata ha completamente sostituito quella dell'autore, attraverso una sorta di vero e proprio “trasferimento di godimento”, di appropriazione del corpo altrui; Antonioni *si serve* insomma del proprio personaggio come strumento personale di godimento.

Del resto, è allo spettatore che è rivolta la favola, non a Valerio. Valerio non può *vederla*, ma solo ascoltare le parole della madre. È allo spettatore che è dato di lasciarsi sorprendere da una tessitura cromatica che, se fino a questo momento gravitava sul grigio, «con l'immissione delle tonalità

⁶⁹ Ivi, p. 20, corsivo nostro.

⁷⁰ Sull'importanza psicologica dei colori nella nostra vita e sui legami tra colori ed oggetti, ricordi e immagini cfr. M. Pastoureaux, *Les couleurs de nos souvenirs* [2010], tr. it *I colori dei nostri ricordi. Diario cromatico lungo più di mezzo secolo*, Ponte alle Grazie, Firenze 2011.

⁷¹ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* [1972], Garzanti, Milano 2000, p. 179.

⁷² Ivi, p. 180.

⁷³ Ivi, pp. 180-181.

violente della favola – sono colori quasi pubblicitari – acquista altre possibilità di risonanza, si strumentala diversamente, con un risultato di complessa magia»⁷⁴ (la malattia di Valerio si rivelerà in effetti una simulazione).

Tuttavia, dopo la favola, il bambino guarisce.

Ma che cosa succede alla madre? Che cosa succede al *suo*, di corpo? «Mi fanno male i capelli, gli occhi, la gola, la bocca»⁷⁵, dice Giuliana disperata, incapace di guarire pur se ammalata “di niente”. Al suo profondo malessere è collegata, poco dopo, l'impossibilità della scena d'amore con Corrado, una scena faticosa, impedita, visivamente intralciata da ostacoli e disturbata, sul piano del sonoro, da un sibilo sgradevole e continuo. Non c'è nulla di erotico, di caldo o di eccitante in questa scena: la visione dei corpi risulta scomoda, distorta o troppo ravvicinata, la macchina da presa appare a disagio nel tentativo di filmare i due assieme, avvinghiati l'uno all'altra.

In tutto il film ci sono due scene d'amore. Giuliana-Ugo, Giuliana-Corrado. Entrambe ubbidiscono ad un rituale contrastato e faticoso, dovuto alla resistenza nevrotica di Giuliana. Il parallelismo fra le due scene esclude dalla storia il clima del triangolo. Tutta la casistica cartacea del vecchio dramma erotico, gelosia, tradimento, sotterfugi ecc. non ha l'onore di un solo fotogramma in questo film⁷⁶,

interamente assorbito dal sintomo di Giuliana, che distrugge ogni possibilità di interazione o di rapporto con l'altro. «Ricordo cosa disse Antonioni a Harris mentre lo dirigeva nella scena della camera d'albergo. “Deve passargli la mano sulla schiena come se carezzasse un cane che scivola via”»⁷⁷.

Il linguaggio, più di ogni cosa, fa problema in Antonioni (così in Lacan). Problema suggellato dalle battute finali del marinaio – pronunciate in una lingua incomprensibile, intraducibile – durante l'incontro enigmatico, allucinato ed astratto con Giuliana che vaga spaesata e senza meta per la nave. «Se lei mi punge – dice la donna al marinaio – lei non soffre...», i corpi dunque – lo sa bene Giuliana – sono *separati*. Ciascuno soffre per sé, e ciascuno per sé gode.

Il godimento è infatti per Lacan, come più volte sottolineato, il rapporto di un essere parlante con il proprio corpo; rapporto che, nella sua forma più accentuata, rischia di debordare nel fenomeno psichico del *transitivismo*, consistente in una incompleta differenziazione tra sé e gli altri, normale

⁷⁴ G. Riccioli, *Infelicità e sentimento in Antonioni*, cit., p. 19.

⁷⁵ La famosa battuta «Mi fanno male i capelli», accolta con ironia dal pubblico di Venezia, è in realtà il verso di una poesia di Amelia Rosselli. La critica è in genere concorde nel collocare la sceneggiatura di *Deserto rosso* tra i punti più deboli del film.

⁷⁶ C. Di Carlo (a cura di), *Antonioni. Il deserto rosso*, cit., p. 31.

⁷⁷ *Ibidem*.

nei bambini ma patologica negli schizofrenici. In particolare il transittivismo – che da un punto di vista fenomenologico è un effetto della destrutturazione della sfera di appartenenza, quella che consente a ciascuno di distinguere ciò che è proprio da ciò che è altro da sé – comporta una sostanziale incapacità di attribuire a sé i propri pensieri e i propri vissuti, riferiti piuttosto ad altre persone. Il vero tormento di Giuliana, così come emerge dalle sue ultime battute, risiede proprio nell'impossibilità di penetrare l'altro da sé⁷⁸.

Il film si chiude infine come era iniziato, con la mamma che tiene per mano il suo bambino, camminando; stessi abiti, stessi colori. Non bisogna sottovalutare l'importanza del binomio madre-figlio che apre e chiude la storia, incorniciandola tra due sequenze che paiono racchiuderne significativamente il senso. In quella conclusiva, il piccolo Valerio fa domande alla mamma, che ora gli risponde, prima di uscire dall'inquadratura portandoselo via per mano. Forse un dialogo tra i due si è ristabilito (nell'omologa sequenza iniziale, madre e figlio quasi non si erano scambiati parola, Giuliana appariva distante e come ipnotizzata dallo squallore del paesaggio industriale circostante; si era appartata divorando un panino da sola mentre Valerio la seguiva rincorrendola)⁷⁹.

Un anno prima Bergman, con *Il silenzio* (*Tystnaden*, 1963), film dal finale linguisticamente controverso, aveva toccato qualcosa di molto simile, stabilendo un legame forte e complesso tra le tre funzioni parola/madre/bambino e rassegnandosi infine ad una sorta di impossibilità strutturale di comunicazione, di sfiducia totale della lingua, indecifrabile ed enigmatica, mai così prossima alla resa e al vuoto di senso. In un mondo che appare completamente azzerato e metastorico – dove l'incomprensione verbale e la confusione babelica rendono quasi impossibile la ricerca dell'Altro – il piccolo Johan, protagonista del film, viene iniziato alla scoperta e all'esplorazione della vita sessuale materna fino all'intuizione finale che lo vedrà protagonista quando, leggendo in treno il misterioso biglietto che la zia morente gli aveva lasciato prima che lui ripartisse con la madre, resterà l'unico depositario del significato delle poche traducibili parole di una lingua aliena e incomprensibile.

⁷⁸ Ancora più precisamente Loig Le Bihan, nel suo accurato studio sulle condizioni psichiche dello spettatore in sala, ricorda che se il *transittivismo* designa, in psicologia, il fenomeno attraverso il quale il soggetto concepisce ciò che vive come se fosse esperienza dell'altro, l'*appropriazione*, al contrario, indica il fenomeno inverso (L. Le Bihan, *Du film au souvenir*, cit., p. 30). A quanto ci risulta, tra gli studi che ci precedono, quello di Le Bihan è stato l'unico ad aver accostato il fenomeno del transittivismo all'esperienza dello spettatore cinematografico, in virtù di una speciale capacità sensoriale che gli permetterebbe di attribuire a sé gli stati d'animo esperiti dal personaggio; ivi, p. 36.

⁷⁹ A proposito della "vulnerabilità" generalmente attribuita dalla critica a questo film, Chiaretti ricorda che «mentre *l'Eclisse* terminava con una serie di immagini informali di una città e di una condizione [...], *Deserto rosso* conclude invece con un dialogo siffatto: "Mamma, perché quel fumo è giallo? – Perché c'è il veleno. – Allora se un uccellino passa lì muore. – Sì, ma gli uccellini ormai lo sanno, e non ci passano più»»; T. Chiaretti, *Affettuosamente incolore*, cit., p. 22.

Bernardo Bertolucci affronterà il problema del rapporto tra madre, bambino e linguaggio in maniera molto diversa con *La luna* (1979), film che il regista stesso non esita a definire *materno*, interamente costruito sul binomio madre/figlio, un binomio viscerale, tutto corpo. Qui – in luogo della parola – è l’Immaginario a regnare sovrano negli scambi comunicativi tra madre e figlio. Una sequenza in particolare ci permette di guardare al problema dell’identificazione secondo Winnicott, per il quale, nello sviluppo emozionale del bambino, precursore dello specchio è la faccia della madre (il lattante, guardando il suo viso, vedrebbe se stesso). È la sequenza che vede alternarsi i primi piani del piccolo Joe – adagiato nel cestino della bicicletta condotta dalla mamma, e in posizione frontale rispetto a questa – a quelli del volto della madre e della luna, una luna piena, tonda e chiara che regna nel cielo livido e spettrale dell’alba⁸⁰.

Si pensi a questo proposito anche all’*intersoggettività* descritta da Daniel Stern nel rapporto madre/figlio e all’imitazione reciproca dei comportamenti che si attiva tra di loro nei primi mesi di vita del bambino. Raymond Bellour descrive bene questa vera e propria *sintonizzazione affettiva* – basata sull’equivalenza ritmica, la condivisione fisica (e non verbale) delle stesse sensazioni e lo stabilizzarsi del ciclo di respirazione – ricordando che lo stesso Stern realizzò dei veri e propri film sull’interazione madre/figlio, film i quali, proiettati fotogramma per fotogramma, davano spesso effetti sorprendenti, come quello in cui una madre sembrava addirittura aggredire il proprio bambino⁸¹.

L’anomalo rapporto che lega madre e figlio in *Deserto rosso* ha forse faticato troppo ad emergere dal film in maniera definita. Non mancò a questo proposito il disappunto di Antonioni nei confronti della critica cinematografica italiana: ««Bellissimo il colore ma fragile la tematica». Come può essere? Se quello che vedete è bello, non potete dire che quello che c’è dietro è brutto»⁸². L’opera va infatti considerata integralmente (inverso della *sineddoche*: il tutto per la parte; ci torneremo tra

⁸⁰ Bertolucci individua l’origine di questa sequenza in un ricordo infantile: stava seduto nel cestino della bici, con le spalle alla strada, il viso rivolto alla madre, e la luna dietro il volto di questa. L’autore ricorda lo stupore dovuto alla confusione tra il viso della donna, così giovane, e quello della luna, così antico. Cfr. l’intervista registrata a Roma il 7 marzo 2006 e riportata integralmente in B. Bertolucci, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Garzanti, Milano 2010, pp. 98-106. Sempre restando ancorati alla questione del rapporto madre/figlio, ricordiamo che Bertolucci, in riferimento ai carrelli di avvicinamento e di allontanamento nel cinema, scrive che, dietro di questi, «c’è sempre [...] il movimento del bambino che corre verso la mamma o che scappa da essa. Il cine-figlio è condannato a diventare cine-filo»; cfr. L. Albano e G. De Vincenti (a cura di), *Incontro con Bernardo Bertolucci, «Imago»*, 1, *Immaginare l’Europa. Identità e transiti audiovisivi*, a cura di G. De Vincenti e G. Anaclerio, 2010, p. 204.

⁸¹ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., pp. 161-162 e 215.

⁸² In T. Chiaretti, *Affettuosamente incolore*, cit., pp. 21-22.

breve), «nel senso che la magnificenza del colore è l'esatto risultato dell'atteggiamento generale dell'autore nei riguardi della sua materia»⁸³.

Ma *Il deserto rosso* è un film che di conduce anche a tutta un'altra serie di riflessioni.

Probabilmente per Antonioni le cose sono esclusivamente cose, oggetti, «ed il loro valore di allusione è inesistente, semmai lasciato all'arbitraria o legittima interpretazione dello spettatore; legittima in quanto arbitraria, come in un romanzo di Saporta»⁸⁴. Le cose sono dunque le cose – osservazione di carattere decisamente antimetaforico – così come un orgasmo, per il godimento, non è che un orgasmo, lo avevamo già osservato.

Pensiamo al lavoro di Antonio Ferro sulla *difficoltà di simbolizzazione* che caratterizza la clinica contemporanea. Egli individua una forma di patologia determinata da uno sviluppo inadeguato del rapporto tra *funzione alfa* (per Bion, quella del pensiero e della simbolizzazione) e *funzione beta* (quella delle impressioni emotive originaire), fatto che andrebbe a compromettere la capacità rappresentativa della mente, come se *la pellicola di un film* si impressionasse ma non riuscisse a organizzarsi in una trama ordinata, secondo una metafora proposta dallo stesso Ferro. Gli stimoli percettivi originari non riuscirebbero insomma a trasformarsi in «immagini visive della pellicola di pensiero», producendo anomalie percettive, allucinazioni, malattie psicosomatiche⁸⁵.

Qualcosa di simile era già stata individuata da Lacan stesso in tutta una serie di fenomeni clinici dal carattere *olofrastico* e *antimetaforico*: Lacan, come abbiamo più volte sottolineato, aveva preconizzato l'esistenza di un'altra clinica al di là di quella classica delle nevrosi, basata sul valore metaforico e interpretabile del sintomo come sostituto compromissorio di un rimosso. E questo era avvenuto nel *Seminario XI* con il concetto di *olofrase*, figura retorica che colloca una parola al posto di un'intera frase. L'olofrase, come accennavamo nell'Introduzione, non veicolando alcun tipo di messaggio e non rappresentando nulla, può essere definita come l'esatto fallimento dell'operazione metaforica, consistendo in una pura solidificazione monolitica del senso⁸⁶.

È ciò che avviene ad esempio nel fenomeno psicosomatico (come l'ulcera), che non è analogo al sintomo isterico: mentre il sintomo isterico parla (per *metafora*), il fenomeno psicosomatico espone una lesione muta (un'*olofrase*), un puro segno privo di significazione, un pezzetto di reale refrattario al simbolico. Lacan paragona infatti il fenomeno psicosomatico a un *numero*, elemento puramente significativo e asignificante⁸⁷. È lo stesso principio che si ritrova nelle psicopatologie

⁸³ Ivi, p. 21.

⁸⁴ Ivi, p. 22.

⁸⁵ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 147.

⁸⁶ Ivi, p. 148.

⁸⁷ Ivi, p. 264.

contemporanee (anoressie, bulimie, disturbi da attacchi di panico, tossicodipendenze), dove, come abbiamo visto, «il godimento si dissocia dal desiderio e si afferma come una volontà tirannica»: a prevalere in questo caso è la fissazione sterile ad una ripetizione a-metaforica e priva di senso⁸⁸.

L'olofrase è dunque un'antimetafora, di cui Roland Barthes ci offre un altro eccellente esempio. Riferendosi esplicitamente a Lacan, Barthes fa dell'*io-ti-amo* un'olofrase. «Il verbo *amare* non esiste all'infinito (se non per artificio metalinguistico)»⁸⁹, è una locuzione che fatica a trovare il suo posto nell'ordine linguistico. In essa il desiderio non è né represso né riconosciuto, «ma semplicemente: goduto. Il godimento non si dice; ma esso parla e dice: *io-ti-amo*»⁹⁰. L'*io-ti-amo* si impone contro la lingua, si trova slegato dal suo sistema, resta all'estremo limite della sintassi, accetta la tautologia. Non è un segno (non deve essere interpretato), ma un contro-segno, collocabile secondo Barthes proprio nella dimensione del godimento.

La stessa metafora rischia a volte di poter essere interpretata *in maniera letterale*. È quanto accade nel caso – paradigmatico – dello schizofrenico, che sperimenta stati sensoriali complessi in cui varie cose succedono simultaneamente («La schizofrenia – secondo un'eccellente formula di Deleuze e Guattari⁹¹ – è, nello stesso tempo, il muro, lo sfondamento del muro e i fallimenti di tale sfondamento»), fino a pensare, per esempio, che l'uomo abbaia⁹². Il linguaggio diventa per lui l'equivalente dell'azione: «qui l'esperienza è così vicina all'azione che *essere e fare diventano la stessa cosa*»⁹³ (ricordiamo a questo proposito che la *sinestesia*, prima ancora che una figura retorica, è un fenomeno di contaminazione sensoriale di carattere *percettivo*; analogamente l'*epifora* – figura retorica che consiste nel far terminare più versi con la stessa parola – indica, in campo medico, una secrezione continua di lacrime, per irritazione o infezione).

⁸⁸ Ivi, p. 21.

⁸⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. p. 118. In maniera simile si esprimerà in seguito Julia Kristeva: «Il linguaggio amoroso è una fuga di metafore [...]. Linguaggio singolare, non lo ammetto che in prima persona»; J. Kristeva, *Storie d'amore*, cit., p. 3.

⁹⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 120.

⁹¹ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo* [1972], tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002, p. 153.

⁹² I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 450. Un esempio cinematografico molto preciso capace di offrire un'esplicita rappresentazione visuale di questo bizzarro effetto è costituito da *Temple Grandin – Una storia straordinaria* (*Temple Grandin*, Mick Jackson, 2010), film ispirato a una storia vera e integralmente costruito, con l'aiuto di particolari effetti speciali, su come il mondo viene esperito da parte di un'autistica. La protagonista presenta al direttore del mattatoio per cui lavora un progetto da far approvare e firmare. Quando questi le dirà, ironicamente, che il progetto sembra essere stato scritto direttamente dalle mucche, poiché i fogli sono sporchi di terra e di fango, la giovane donna si figurerà nella mente la breve e fantasiosa immagine di una mucca armata di carta e penna. Ricordiamo infatti che l'autismo comporta – assieme a una marcata ipersensibilità agli stimoli sensoriali esterni – l'acuta tendenza a trasformare ogni cosa in immagini visive, utilizzando la memoria visuale come un vero e proprio supporto audiovisivo.

⁹³ Ivi, p. 485.

Soprattutto, occorre tenere in considerazione che il fenomeno psichico di depersonalizzazione, nella schizofrenia, arriva ad invadere anche il campo scopico. Lo schizofrenico non ha accesso all'Immaginario, il suo è un corpo senza immagine, disarticolato, debordante. Egli prende se stesso per l'immagine e l'altro per sé. Ma non solo. Lo schizofrenico identifica la parte con il tutto, ed ecco che ci torna utile ancora una volta lo studio di Matte Blanco sulla funzione metonimica e sullo spinoso paradosso dell'identità tra la parte e il tutto: anche se sottraiamo una parte dal tutto, il tutto rimane comunque infinito, invariato⁹⁴.

Tale fenomeno è attribuito da Matte Blanco innanzitutto al lattante, per il quale l'oggetto singolo – mettiamo, il seno materno – rappresenta fantasmaticamente l'insieme infinito. Si tratta dello stesso principio che regola la nozione di *oggetto parziale*: per l'inconscio ogni oggetto è *totale*, esso non può trattare con parti, la sola unità è per lui la classe o l'insieme.

L'autore spiega questo paradosso in termini matematici: dal momento che è possibile stabilire una corrispondenza biunivoca tra due insiemi infiniti (ad esempio tra quello dei numeri naturali e quello dei numeri pari, sottoinsieme del primo), si contraddice il principio secondo cui il tutto è maggiore della parte. È un'idea sconcertante, ma corrisponde esattamente al tipo di logica che regna nell'inconscio, il quale pone l'identità tra l'individuo e la classe – tra la parte e il tutto – ribaltando così il valore della sineddoche (come è possibile che i numeri pari, sottoinsieme dei numeri naturali, siano *tanti quanti* i numeri naturali?). Un problema formidabile come $1 = 2$ corrisponderebbe allora, secondo l'autore, ad una qualsiasi turbolenza affettiva del nostro inconscio.

La riflessione sulla schizofrenia – o, più generalmente, sulla distorta capacità di attribuire percezioni a sé o all'altro da sé – si avvicina in un certo senso al fenomeno già accennato dell'*empatia*.

Freedberg fa notare quanto sia stato comodo, nella storia dell'arte, il relegare ai primitivi, agli psicotici, alle folle e ai bambini la spiccata tendenza che l'uomo mostra, in alcune circostanze, a identificare la realtà effettiva con la sua rappresentazione figurata⁹⁵. Ricorda ad esempio il commento di Plinio sulla statua di Pitagora di Reggio a Siracusa, la quale rappresentava in maniera così formidabile un uomo zoppicante, che «perfino gli spettatori sembravano avvertire il dolore causato dalla sua piaga»⁹⁶.

⁹⁴ Ivi, p. 333. Ricordiamo poi che la questione della quantificazione è presente anche in tutto ciò che caratterizza la *condensazione* – quindi la metafora – la quale consiste innanzitutto in una *riduzione di volume*, e comporta dunque anch'essa un problema di quantità, di dimensione, di estensione. Metz gli dedica un capitolo (“La condensazione”, in C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., pp. 213-223), e ricorda poi che *metonimia* non è solo la parte per il tutto, ma anche il tutto per la parte, anche se «generalmente si dimentica la seconda metà della formula»; ivi, p. 157.

⁹⁵ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., pp. 303-304.

⁹⁶ Ivi, p. 288.

Si entra in empatia con un'immagine perché ha o mostra un corpo simile al nostro (la preoccupazione per la verosimiglianza – osserva Freedberg – è una costante nella storia dell'arte),

ci sentiamo vicini ad essa a causa della somiglianza del suo fisico con il nostro e con quello dei nostri vicini; soffriamo con essa perché porta i segni della sofferenza. [...] Quando non ci sono immagini davanti a noi, possiamo provare compassione solo ricreando immagini mentali sulla base di ciò che abbiamo visto o conosciuto⁹⁷.

Fenomeno, quest'ultimo, che richiama tra l'altro la già ricordata *nostalgia della mente per il corpo* descritta proprio da Matte Blanco.

1.5 *Eyes Wide Shut* e il godimento cerebrale nel cinema di Kubrick

Sulla questione di godimento e corpo vogliamo adesso parlare di Kubrick, di cui è ben noto il ritmo di creazione straordinariamente lento (un'intera carriera consacrata a “soli” tredici film: quasi tutti dei capolavori), di una lentezza che nelle sue manifestazioni più esasperate ha spesso evocato l'opera dello stesso Antonioni⁹⁸.

Nonostante si tratti di un cinema che Gilles Deleuze definiva giustamente *di cervello*, e malgrado la raggelante perfezione e la bellezza siderale e cosmica di film dalle risonanze profondamente metafisiche ed astratte, lunari – extraterrestri, forse, prima ancora che umane, fisiche, corporee o sensoriali – davanti ai film di Kubrick si gode, e si gode spesso di corpi, con i corpi, attraverso i corpi.

Con *Eyes Wide Shut* – film di una potenza inesplicabile, dotato di una speciale forza magnetica che risucchia lentamente e misteriosamente al suo interno – entriamo subito nel vivo del problema⁹⁹.

⁹⁷ Ivi, p. 285. Sulle questioni di verosimiglianza e somiglianza nella fotografia e nel cinema cfr. in particolare le pp. 342-347. L'autore sostiene inoltre che le leggende di miracoli legati alle immagini non possono essere liquidate senza uno studio accurato né ricondotte esclusivamente alla psicologia popolare; non si tratterebbe solo di pratiche curiose e folcloristiche, quanto piuttosto della testimonianza storica di un fatto cognitivo importante: esse «ci dicono [...] qualcosa dei poteri costitutivi di uomini e donne» (ivi, p. 428). Del resto, «la letteratura occidentale contiene un numero straordinario di riferimenti a quadri e statue che dimostrano la loro vitalità in moltissimi modi: sudano, sanguinano se colpiti, distillano olii e altre sostanze medicamentose» (ivi, p. 423).

⁹⁸ Cfr. P. Duncan, *Stanley Kubrick. Filmographie complète*, Taschen, Köln 2011, p. 184.

⁹⁹ A sostegno della necessità di una lettura psicoanalitica del film si confrontino i due brevi saggi di Giovanni Bottirolì *Kubrick contro Eros* (2000) e *Doppia trama in Eyes Wide Shut* (2000), consultabili on-line sul sito dell'autore http://www.giovannibottirolì.it/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1

Sandro Bernardi definisce questo film «una grande macchina di pensiero visivo»¹⁰⁰. Ma *Eyes Wide Shut* è anche un'enorme macchina di *godimento* visivo (e sonoro), se non altro per il fatto che ci dà a vedere in continuazione corpi che godono, corpi di godimento.

Basti ripercorrere la lunga sequenza dell'inquietante visita notturna di Bill (Tom Cruise) nella misteriosa villa in cui scoprirà l'orgia, visita durante la quale il protagonista – intruso non invitato – attraversa stanze sontuose ed elegantissimi corridoi popolati da corpi di uomini e donne impegnati in ogni sorta di atto sessuale, corpi circondati a loro volta da altri corpi di uomini e donne dal volto sempre mascherato, che si osservano a vicenda come spettatori immobili, dall'aspetto infernale, minaccioso, grottesco. Una musica inquietante, mesta e ripetitiva – *Masked Ball*, riarrangiamento di una precedente composizione di Jocelyn Pook – accompagna il lento, macabro cerimoniale.

Dal fondo delle stanze e dei corridoi si stagliano corpi quasi completamente nudi di donne perfette, simili a bambole meravigliose – il rosa della carne dei loro corpi contrasta fortemente con il nero cupo dei lunghi mantelli che indossano gli uomini – donne anonime e dal volto mascherato, quindi come *prive di volto*: tutto qui gioca a favore del corpo: osserviamo corpi che si contorcono su tavoli e divani, appoggiati alle pareti, sdraiati; corpi che si intersecano, si strofinano, si toccano. È in tale sovrabbondanza di corpi – avvolti dalle variazioni cromatiche di un rosso minaccioso e aggressivo – che soprattutto risiede la ritualità dell'orgia, forse l'incubo più terrificante mai filmato da Kubrick¹⁰¹.

Le poche, terribili, martellanti note di pianoforte che scandiscono il rito (difficile dimenticarsene dopo aver visto il film; si tratta di un brano di Gyorgy Ligeti, *Musica ricercata II*) hanno un effetto sconcertante sullo spettatore: è come se gli ricordassero incessantemente l'imminenza della minaccia, rilanciandone senza scampo il terrore (le orecchie – lo si sa – non hanno palpebre, esse sono per Lacan, «nel campo dell'inconscio, il solo orifizio che non possa chiudersi»)¹⁰².

La festa delle maschere, ci ricorda Bernardi, «è una sequenza di algidi coiti ridotti a sontuoso spettacolo porno-funereo», in cui si assiste a «un rito antico e banale, groviglio di corpi, coiti esibiti e multiformi», una lugubre carnevalata tra le cui fonti cinematografiche è possibile riconoscere *Il Casanova* di Fellini (1976), dove si assiste alla ripetizione continua ed estenuata di amplessi meccanici, sterili, malinconici: entrambi i film sembrerebbero perseguire un analogo intento, quello

¹⁰⁰ S. Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il castoro, Milano 2000, p. 17.

¹⁰¹ Sull'uso dei colori primari nel film e sulla loro valenza simbolica (rosso: tentazioni del sesso, giallo: colore del tradimento, blu: pericolo e paura) cfr. P. Duncan, *Stanley Kubrick*, cit.

¹⁰² J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit. p. 190.

di «indicare la sostanziale povertà ossessiva e ripetitiva dell'immaginario, che agita in eterno lo stesso tema – il fantasma del sesso – sotto apparenze sempre diverse»¹⁰³.

Eyes Wide Shut, incompreso come *Viaggio in Italia* (1953) di Rossellini alla sua uscita, racconta «la discesa agli Inferi di un uomo e di una donna che alla fine si ritroveranno aggrappati l'uno all'altra come ad un'ancora di salvataggio»¹⁰⁴. Il film, uscito nel 1999, pochi mesi dopo la morte di Kubrick, fu tacciato di inverosimiglianza nonostante nascesse esplicitamente come *film onirico*, basandosi sulla lunga novella di Schnitzler *Doppio sogno* (*Traumnovelle*, 1926) che ossessionava il regista da più di trent'anni. Kubrick ne spostò l'ambientazione da Vienna a New York, sua città natale, ricreandola in uno studio londinese.

Il peso, sul film, del pensiero di Freud – che era stato a lungo corrispondente dello stesso Schnitzler, terrorizzato all'idea di incontrarlo di persona proprio per paura di trovarsi davanti “il proprio doppio” – questo peso, dicevamo, è enorme¹⁰⁵. Se non altro per le principali cifre stilistiche a cui il film ricorre – dissolvenze incrociate e carrelli all'indietro, così congeniali a Kubrick – che esprimono senso di vertigine, «ebbrezza, perdita di coscienza, sfinimento, sprofondamento nel sogno», nonché un'indefinita ma diffusa sensazione di godimento¹⁰⁶.

Nell'ultima scena del film, oltretutto – quella in cui Bill afferma la celebre formula secondo cui «nessun sogno è mai solamente un sogno» – l'azione, come accade nei sogni, si arresta proprio nel momento in cui sta per compiersi: il film si chiude istantaneamente sul nero improvviso del monosillabo finale «*fuck*» pronunciato da Alice (Nicole Kidman), a indicare ciò che i due avrebbero veramente bisogno di fare al più presto. *Eyes Wide Shut* è allora un film che viene esattamente al posto del rapporto sessuale, rapporto che tra i due protagonisti, lungo tutta la storia (e nonostante le numerose e ardite sequenze erotiche a cui lo spettatore assiste) non avverrà mai, non lo vedremo.

¹⁰³ S. Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, cit., p. 18. Hans-Thies Lehman definisce la grottesca e surreale orgia kubrickiana un vero e proprio «teatro sessuale», popolato da fauni, guerrieri e maschere del Carnevale di Venezia con richiami a illustrazioni erotiche settecentesche (H.-T. Lehman, *Film/theatre. Masks/identities in Eyes Wide Shut*, «Kinematograph», 20, numero monografico *Stanley Kubrick*, 2004, p. 236).

¹⁰⁴ Cfr. la prefazione di Martin Scorsese a M. Ciment, *Kubrick* [1983], Calmann-Lévy, Borgo S. Dalmazzo 2011, tr. it. Rizzoli, Milano 2007.

¹⁰⁵ Bernardi illustra come Kubrick conoscesse bene Freud, individuando nel *perturbante* – qualità che abbiamo già definito come intimamente vicina al godimento – il principale motivo tematico e stilistico della sua estetica (si pensi all'uso spiazzante della soggettiva senza soggetto, o ai lentissimi zoom indietro, che sembrano interminabili; cfr. S. Bernardi, *Kubrick, Freud e la coazione a ripetere*, «Bianco & Nero», 5, 1999, pp. 52-53).

¹⁰⁶ M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 264. Augusto Sainati individua nel cinema di Kubrick un'altra figura interessante e facilmente riconducibile all'ordine del godimento: il *labirinto*, immagine legata da un lato ad un senso di pienezza geometrica ed eccedenza vitale, dall'altro all'idea della perdita e dello smarrimento. «È dunque una figura produttrice di un *senso di troppo*, di un eccesso semantico»; A. Sainati, *Il cinema oltre il cinema*, cit., p. 59.

I tentativi di Bill di fare luce su quanto avvenuto quella notte – così da poter finalmente separare i sogni dagli incubi, e le avventure immaginarie da quelle reali – resteranno per sempre incompiuti, mentre le parole finali di Alice, piuttosto concrete, chiuderanno simmetricamente il cerchio aperto dalla prima inquadratura del film, che la ritraeva di spalle in quella che Michel Ciment definisce, con ogni probabilità, l'inquadratura più erotica di tutta l'opera di Kubrick¹⁰⁷.

Il direttore del doppiaggio Edgar Reitz, poco dopo la prima del film, ricorderà la scelta geniale di un'attrice come la Kidman, così piena di segreto e dotata di qualcosa di ipnotico e perfetto, di un'intelligenza sensuale e misteriosa che impedisce di distogliere lo sguardo da lei. «Tutto ciò provoca automaticamente il desiderio di penetrarne la pelle, la bellezza, il pudore»¹⁰⁸: desiderio di penetrazione e possesso, dunque, invito del corpo al godimento. Un godimento che Jean-Baptiste Morain individua anche in una variazione “perversa” – operata da Kubrick certo non per caso – rispetto alla novella di Schnitzler, e che consiste nell'aver dato ad Alice, nei confronti di Bill, un desiderio di vendetta: «Se Alice si lascia andare a una confessione così crudele [quella di raccontare al marito un episodio del passato in cui lei avrebbe profondamente desiderato di tradirlo] è esattamente per il fatto che Bill l'ha fatta godere come non mai. Perché mai l'orgasmo – che dovrebbe invitare all'abbandono e all'arrendevolezza – si traduce al contrario in una manifestazione di odio e di distruzione» in cui gli opposti – come nella *jouissance* di Lacan – coesistono, creando una spaesante commistione di gioia e di dolore?¹⁰⁹ Del resto, anche Sandro Bernardi fa della *coincidentia oppositorum* – forse il tratto più caratterizzante del godimento – un caposaldo dell'estetica kubrickiana¹¹⁰.

A cogliere ancora più direttamente la dimensione lacaniana del film è stato Hans-Thies Lehman, il quale individua, chiaramente fin dal titolo, il tema della visibilità come intrinsecamente legato al fascino del paradosso e dell'ossimoro, in cui la *dimensione simbolica del dire* si mescola in maniera fortemente ambigua con la *dimensione immaginaria del vedere*¹¹¹.

¹⁰⁷ M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 264.

¹⁰⁸ H.-T. Lehman, *Film/theatre. Masks/identities in Eyes Wide Shut*, cit., p. 249.

¹⁰⁹ J.-B. Morain, *Eyes Wide Shut*, «Les Inrocks 2», 39, numero monografico *Kubrick. Le cerveau et le monde*, 2011, p. 39.

¹¹⁰ S. Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, cit., p. 57.

¹¹¹ H.-T. Lehman, *Film/theatre. Masks/identities in Eyes Wide Shut*, cit., p. 234. Riproponiamo brevemente, a questo proposito, alcune acute osservazioni di Keith Cohen sull'ossimoro scelto da Kubrick per il titolo: «Affiancando le due opposte forme idiomatiche dell'inglese americano ne risulterebbe “eyes wide open” (occhi spalancati) e “eyes closed tight” (occhi serrati). “Shut” (chiuso) non viene solitamente usato con gli occhi [...], “Shut” è più usato, anche se nel linguaggio parlato, in relazione alla bocca: “Shut your mouth” (chiudi la bocca) o solo “Shut up” (zittati) per stare zitto. Il maldestro titolo combina quindi occhi e bocca, sottolineando l'ampio (e spesso imbarazzante) ruolo che dev'essere svolto dal discorso»; K. Cohen, *Erotica, epistemologia, etica: Eyes Wide Shut come prüfung postmoderna*, in L. Cimmino, D. Dottorini, G. Pangaro, *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, Il castoro, Milano 2007, p. 131.

Senza parlare dello spaesamento derivante dal fatto che spesso, in Kubrick, «il particolare oscura l'intero e cresce a sue spese»¹¹²: ripensiamo allora al paradosso del rapporto tra la parte e il tutto, che – come abbiamo osservato a proposito del funzionamento della metonimia con il godimento – tormentò Matte Blanco per tutta la vita.

A proposito del cinema di Kubrick, Bernardi richiama poi l'*effetto di reale* che Barthes inventò per la letteratura, ad indicare

la natura “superflua”, oppure “inutile” di certi dettagli, di certe osservazioni, che possono essere definite descrittive, ma che non hanno una funzione espressiva né significativa. Per esempio il barometro di cui parla Flaubert nella descrizione del salotto di madame Aubain (*Un cuore semplice*) è un oggetto “né incongruo né significativo”, è un “dettaglio inutile”¹¹³.

Gli effetti di reale sono allora dei veri e propri “lussi della narrazione”, e per via di questa loro tendenza ad *eccedere* il testo, possono essere considerati, a giusto titolo, dell'ordine del godimento. È lo stesso Bernardi a suggerirlo, sostenendo che l'*effetto di reale* – di cui Kubrick farebbe largo uso – si contrapporrebbe in maniera radicale al *verosimile*, e, restituendoci la coscienza del nostro sguardo, «ci restituisce anche le aperture di senso del visibile, e la *jouissance*, l'oscurità e l'ampiezza della visione, il piacere del testo»¹¹⁴.

Infine, a corroborare la nostra ipotesi di *Eyes Wide Shut* come supremo film di godimento, consideriamo la questione della *ripetizione*, che abbiamo ampiamente definito come uno degli aspetti più decisivi della *jouissance*, e che rappresenta una questione fondamentale anche in Kubrick. Già in *Rapina a mano armata* (*The Killing*, 1956) – fa notare ancora Bernardi – alcune scene venivano ripetute a una certa distanza viste da punti di vista differenti. Anche in *Lolita* (1962) ci sono cose che avverranno “due volte”, fino ad arrivare a *Barry Lindon* (1975) in cui «la *ripetizione* diventa una concezione del tempo», producendo, come in *Eyes Wide Shut*, un racconto intrinsecamente disturbato da una profonda oscurità di senso¹¹⁵.

¹¹² S. Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, cit., p. 13.

¹¹³ Ivi, p. 143.

¹¹⁴ Ivi, p. 144 (in francese nel testo).

¹¹⁵ Ivi, p. 99. L'autore parla a questo proposito di un tempo iterativo in cui «i personaggi sembrano condannati a ripetere le stesse azioni per un numero indefinito di volte», un tempo che con Bergson potremmo definire *ripercorsibile* (ivi, p. 98), e che non era estraneo al cinema fin dalle sue origini, da *The Life of an American Fireman*, (Edwin S. Porter, 1903), dove alcune scene, come è noto, vengono letteralmente ripetute, a *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, Sergej M. Ejzenštejn, 1926), in cui due volte la madre ferita cade a terra e due volte la carrozzella inizia la sua lenta e rovinosa caduta, fino a Godard, che in *Les Carabiniers* (1963) fa strappare due volte alla ragazza rivoluzionaria il cappello, prima in campo lungo, poi di nuovo in primo piano.

Nella sua esauriente analisi del nostro film¹¹⁶, Michel Chion individua, in alcuni dialoghi tra i personaggi, delle “ripetizioni a pappagallo” che Keith Cohen mette in relazione ad alcune osservazioni su uno dei due tipi di afasia descritti da Roman Jakobson nel 1960 in *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, e cioè il “disordine per somiglianza”, disturbo linguistico in cui le frasi vengono concepite come sequenze ellittiche che devono essere supplite da frasi precedentemente emesse, se non immaginate, dallo stesso afasico, o che questi ha ricevuto da un altro partner nel colloquio, effettivo se non immaginario.

Ho designato – afferma Cohen – tale tic linguistico “ecolalia”, un altro disordine in cui il paziente ripete le ultime parole del suo interlocutore come risposta a ogni domanda posta, poiché essa sembra di solito attuarsi nel film allorché il secondo interlocutore fa letteralmente da eco alle parole del partner quale tattica volta a differire. Il “disordine per somiglianza” di Jakobson [...] aggiunge un fattore psicomotorio all’equazione: la costernazione e lo stordimento di Bill aumenta enormemente nei momenti in cui la sua riserva mnemonica si svuota, e tutto ciò che egli può fare per mantenere il nesso comunicativo è ripetere quanto ha appena sentito. Agisce come gli afasici di Kurt Goldstein nei quali: “le parole sono identificate, distinte e riprodotte”, anche se “esse possono essere afferrate come note ma non comprese”¹¹⁷.

La stessa *coazione a ripetere* descritta da Freud – un moto pulsionale profondo e demoniaco, abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio di piacere, e che abbiamo collocato tra i fattori fondamentali da cui trae origine la *jouissance* – costringerebbe spesso i personaggi del cinema di Kubrick ad azioni che essi ripetono senza neppure rendersene conto.

La ripetizione è dunque la forza dello stile kubrickiano, e dimostra quanto sia di fatto «esiguo e poverissimo, ripetitivo e banale, popolato sempre dagli stessi fantasmi» il regno apparentemente sconfinato dell’immaginario, di cui Kubrick pare aver ridotto all’osso le strutture ossessive: il cineasta, da *Lolita* in poi, farà sempre lo stesso film, continuando però a produrre, nei suoi spettatori, forme sempre nuove e rinnovabili di godimento¹¹⁸.

¹¹⁶ M. Chion, *Eyes Wide Shut*, British Film Institute, Londra 2002.

¹¹⁷ K. Cohen, *Erotica, epistemologia, etica*, cit., p. 148. A proposito di queste ultimissime parole, cfr. le osservazioni sul bizzarro fenomeno neurologico della *vista cieca* a cui avevamo accennato parlando di *Blue*, fenomeno per il quale sarebbe possibile, in alcuni casi di lesione parziale del nervo ottico, “vedere” e “non vedere” contemporaneamente.

¹¹⁸ S. Bernardi, *Kubrick, Freud e la coazione a ripetere*, cit., pp. 52-53.

Capitolo 2

Sua Maestà il Linguaggio: il godimento nei dispositivi di visione e nel discorso d'amore

*Quando parlo con te mi è difficile resisterti.
Tu hai veduto le cose all'inizio.
Tu sei l'ulivo, l'occhiata e la nube.
Dici un nome, e la cosa è per sempre.*

(Cesare Pavese)

2.1 Il funzionamento discorsivo della *jouissance*

Per Lacan il linguaggio non è comunicazione, è prima di tutto inganno, problema, malinteso, alienazione. È il linguaggio la grande Malattia dell'essere umano, il suo più profondo trauma, il discrimine massimo che lo separa senza rimedio alcuno da tutte le altre specie viventi.

«Un essere di linguaggio non può godere come un animale, non con la stessa pienezza, con la stessa immediatezza. Il linguaggio stacca dal nostro corpo un pezzo d'essere irrecuperabile che illustra la realtà umana come strutturalmente intaccata da una mancanza»¹, nonché dipendente dall'Altro, dalla sua presenza e dalle sue cure (il primo atto di parola – l'occasione per la nascita stessa del linguaggio – consiste proprio nel chiamare l'altro quando non c'è).

L'essere umano dunque, proprio perchè parlante, è condannato per tutta la vita a una ricerca che trascende la mera soddisfazione di un bisogno, per il semplice fatto che *la parola manca sempre la cosa*.

Dal momento stesso in cui parliamo, secondo Lacan, ci è impedito una volta per tutte ogni accesso diretto al godimento, poiché – una volta accettate le leggi del linguaggio – queste impediscono immediatamente di godere di alcune cose, prima tra tutte la madre, la Cosa inaccessibile e primordiale. Ecco perché il godimento è proibito *a chi parla in quanto tale*².

Il soggetto dunque, con tutte le sue complessità, non è, per Lacan, che un *effetto* del linguaggio. La prospettiva è decisamente inquietante, poiché lascia irrisolto un enigma forse irrisolvibile: perché l'uomo è l'unico animale in grado di parlare?

¹ M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, cit., pp. 62-63.

² R. Chemana, *La jouissance, enjeux et paradoxes*, cit., p. 99. Per dirla con Lacan, «il corpo parlante [...] non può riuscire a riprodursi se non grazie a un malinteso del suo godimento. Cioè si riproduce soltanto grazie al fallimento di ciò che esso vuol dire – cioè, come dice bene il francese, il suo *sens*, – è il suo godimento, *jouissance* effettivo»; J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., pp. 120-121.

Probabilmente – sostiene Patrick Valas – perché il suo stesso corpo avrebbe un’*affinità speciale* con il linguaggio, affinità sulla quale la neurobiologia non avrebbe ancora fatto luce. Non sappiamo tuttavia se egli parla perché il suo godimento è in difetto rispetto al linguaggio, o viceversa³.

Certo è che quando Lacan cerca una possibile forma di godimento primordiale e originario che preesista al linguaggio – e lo fa interrogando ironicamente gli amori di blatte e scarafaggi, della mantide religiosa e dei batteri, o i lunghi orgasmi delle libellule e il godimento dell’albero (forme viventi, insomma, ma che *non parlano*) – non lo trova («Se l’animale mangia regolarmente, è chiaro che lo fa per non conoscere il godimento della fame»)⁴.

Se il godimento dunque, come abbiamo visto nel capitolo precedente, è innanzitutto del corpo, è impossibile tuttavia, per le ragioni appena esposte, immaginarlo disgiunto dal linguaggio. Per la psicoanalisi infatti – a differenza di quanto sostenuto dalle neuroscienze – gli esseri umani non sono fatti esclusivamente di corpo e di cervello, poiché l’intervento decisivo del linguaggio infligge tanto all’uno quanto all’altro una ferita che recheranno su di sé per tutta la vita a partire dal momento stesso in cui si viene al mondo.

Secondo Lacan, ci ricorda Nestor Braunstein, il corpo sarebbe esattamente il prodotto dell’intrusione del linguaggio nella carne («Il corpo è la carne investita dal linguaggio»)⁵; un po’ come, dal punto di vista scopico, possiamo affermare lacanianamente che *lo sguardo è l’occhio investito dal desiderio*.

Braunstein, non a caso, ricorre a una metafora visiva per dare l’idea del funzionamento del godimento in rapporto al linguaggio. La parola – sorta di droga che l’Altro istilla fin dalla culla al parlessere – è ciò che fa da *diaframma* al godimento: va considerata come un vero e proprio filtro in grado di regolare un flusso di luce in entrata, simile alla pupilla che si dilata al buio e si ritrae davanti ai raggi luminosi. Un eccesso di luce impedirebbe la corretta visibilità dell’immagine, così come un’eccessiva carenza ne compromette la definizione: è necessario uno strumento sfinterico in grado di rendere la pupilla adattabile a tutte le condizioni di luminosità⁶. Così per la parola: nello psicotico, ad esempio, essa non agisce più; non funziona, il diaframma è completamente aperto, il

³ P. Valas, *La di(t)mensions de la jouissance*, cit., pp. 59-60.

⁴ *Ibidem*.

⁵ N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 65.

⁶ Sulla regolazione della distanza simbolica che un film, grazie alla sua costruzione stilistica, può stabilire rispetto allo spettatore – funzionando proprio come un diaframma in grado di aprirsi e chiudersi in maniera variabile attraversando tutto lo spettro dei possibili – Clélia Zernik ha costruito il suo libro *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d’un dispositif*, cit. L’autrice, che come abbiamo visto predilige un approccio fenomenologico, analizza attraverso alcuni esempi le *deviazioni* dalla percezione ordinaria a cui è sottoposto lo sguardo dello spettatore cinematografico nel contesto immutabile del dispositivo di ricezione, individuando nello stile proprio di ogni film e nell’estetica di ciascun cineasta lo strumento privilegiato di regolazione per una più o meno accentuata partecipazione spettatoriale.

godimento inonda il parlessere, lo assale, e le barriere che filtrano la penetrazione della parola dell'Altro si rompono. Nella nevrosi, al contrario, questo diaframma è eccessivamente contratto, chiuso e privo di flessibilità, pronto a difendere il soggetto da ogni penetrazione di godimento⁷.

La speciale affinità che possiamo stabilire tra corpo e linguaggio e che, come vedremo, porta al culmine della *jouissance* – del “*jouis-sens*”, del “*godì-senso*” – era stata prefigurata anche da Roland Barthes nelle ultime pagine de *Il piacere del testo*, in cui l'autore immaginava esattamente una sorta di *scrittura ad alta voce*, «un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio»⁸. La cosa più interessante è che, secondo Barthes, di questa immaginaria “scrittura vocale” sarebbe proprio il cinema a fornire l'idea migliore:

Basta infatti che il cinema prenda *molto da vicino* il suono della parola [...] e faccia sentire nella loro materialità, nella loro sensualità, il respiro, l'increspato, la polpa delle labbra, tutta una presenza del muso umano [...], perché riesca a trascinare lontanissimo il senso e a gettare, per così dire, il corpo anonimo dell'attore dentro al mio orecchio: qualcosa granula, crepita, accarezza, raspa, taglia: gioisce⁹.

Difficile immaginare una descrizione più accurata di quello che potrebbe essere il godimento al cinema nella sua doppia composizione di corpo e di linguaggio. Del resto, anche nei *Frammenti di un discorso amoroso* Barthes definiva “*loquela*” la forma enfatica del discorso d'amore, dove «trovare la parola giusta rende euforici; io la rimastico, me ne nutro; come i bambini o i dementi affetti da mericismo, io inghiottisco e rigurgito continuamente la mia ferita d'amore»¹⁰.

⁷ N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 70.

⁸ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 127. Vale la pena, a questo proposito, riportare alcune affascinanti riflessioni di Vladimir Nabokov sulle forme e i colori della scrittura alfabetica: «La sensazione del colore sembra essere causata dal fatto stesso di formare oralmente una determinata lettera, mentre ne immagino il contorno. La “a” dell'alfabeto inglese ha per me il colore del legno esposto alle intemperie, ma una “a” francese mi ricorda l'ebano lucidato. Questo grumo nero comprenderà altresì la “o” dura (gomma vulcanizzata) e la “r” (uno straccio fuliginoso che venga lacerato)». Il passo è riportato in D. Chianese, A. Fontana (a cura di), *Per un sapere dei sensi*, cit., p. 115.

⁹ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 127.

¹⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 129. Sulla natura linguistica del discorso amoroso, come sappiamo, Barthes ha ragionato a lungo, ricordando ad esempio La Rochefoucauld per il quale «vi sono persone che se non avessero mai sentito parlare dell'amore non sarebbero mai state innamorate» (ivi, p. 112). Analogamente possiamo ricordare il mito di Aristofane – rievocato proprio da Lacan – di Dafni e Clòe che non sanno che esiste l'amore finché non scoprono di essere innamorati l'uno dell'altra; J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 200-201.

E proprio nei bambini Lacan pone l'accento sul fenomeno fonetico della *lallazione*, la lingua materna originaria fatta di corpo e di gioco, dove a regnare è la dimensione del contatto fisico tra madre e figlio, e la parola è parola asemantica, puro dispendio, godimento che non serve a nulla¹¹.

Linguaggio e corpo, ancora una volta, si ritrovano avvinghiati in un nodo che li rende indistinguibili. Nessuno infatti meglio del bambino è capace di godere attraverso il linguaggio, di cui – osserva Valas – «ha piena la bocca»¹². Il godimento, ci ricordano a questo proposito Jadin e Ritter, è la reciproca costrizione che esiste tra corpo e linguaggio; o, detto ancora meglio, «il corpo è annodato a *lalangua* attraverso il Reale di cui esso stesso gode»¹³.

La bocca, oltre ad essere luogo della parola, del linguaggio, rappresenta anche, grazie all'allattamento, «la prima modalità di prendere e ricevere amore e vita», fonte originaria di ogni godimento. Il “tranello” imbastito dalla Natura consisterebbe proprio nel *piacere* che il bambino prova durante la suzione (il piacere del bacio infatti – espressione del desiderio solo umano di incorporare ed essere incorporati – è profondamente legato a questa esperienza precocissima: l'allattamento è un bacio, il più puro che esista)¹⁴.

Truffaut ha parlato a lungo, a proposito del cinema, di *piacere degli occhi*. Forse allora non è un caso che lo psicoanalista Jean-Claude Polack, nell'accostare il cinema (arte dello *sguardo*) alla psicoanalisi (disciplina della *parola*), paragoni gli occhi dello spettatore, in questo così simile al bambino, a due “bocche inquiete” («L'universo perviene all'infanzia attraverso le bocche inquiete degli occhi»)¹⁵. Al godimento nel cinema concorrono dunque bocca e occhi, viscere e linguaggio, trasporto psichico e biologia del corpo (lo stesso Truffaut, del resto, diceva di aver imparato a baciare le ragazze grazie ai film d'amore)¹⁶.

Dal sopracitato fenomeno della lallazione deriva una speciale forma di godimento che Lacan chiama “*jouissance du bla-bla-bla*”, in cui la parola – indirizzata non alla comunicazione, ma al

¹¹ Perché – precisa Lacan – scrivere *lalangua* con una sola parola? per omofonia con il latino *lallare*, che designa il cantare (“la, la”) per far addormentare i bambini. «Il termine designa inoltre il farfugliare del bambino che ancora non parla e che tuttavia è in grado di produrre dei suoni. La lallazione è il suono disgiunto dal senso ma non dalle sensazioni di appagamento che il bambino può trarne»; C. Soler, *Lacan, l'inconscient réinventé*, Presses Universitaires de France, Parigi 2009, p. 25. Nonostante l'assenza di scopi comunicativi, *lalangua* ha dunque degli effetti fondamentali e straordinari di carattere *affettivo*. *Lalangua* è dell'ordine del godimento (ivi, p. 29).

¹² P. Valas, *La di(t)mensions de la jouissance*, cit., p. 162.

¹³ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 463. Il Lacan “borromeo” assimila infatti il corpo all'Immaginario, *lalangua* al Simbolico, il godimento al Reale.

¹⁴ A. Carotenuto, *Eros e pathos*, cit., pp. 82-83.

¹⁵ J.-C. Polack, *L'obscur objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéophile*, Campagne Première, Parigi 2009, p. 18. A suggerire la forza dell'analogia tra occhi e bocca nel cinema rimandiamo a quanto osservato, nel capitolo precedente, a proposito del titolo di Kubrick *Eyes Wide Shut*.

¹⁶ S. Tisseron, *Les bienfaits des images*, cit., p. 181.

godimento puro – è del tutto disgiunta dalla struttura del linguaggio. «Questa beanza iscritta nello statuto stesso del godimento [...] nell'essere parlante, ecco ciò che sgorga [...] attraverso [...] l'esistenza della parola. Dove si parla, si gode»¹⁷, afferma Lacan, aggiungendo che

lalingua serve a tutt'altre cose che alla comunicazione [...], questa lalingua che come sapete io scrivo in una parola sola, per designare ciò che è affar nostro, di ognuno, lalingua cosiddetta materna, e non a caso così detta. [...]. Ma lalingua serve innanzitutto al dialogo? Come ho articolato altre volte, niente è meno certo di questo¹⁸.

Un discorso di questo tipo – come vedremo meglio in seguito – varrebbe in misura speciale proprio nel cinema, dotato anch'esso, in un certo modo, di una sua *lalingua*, se non altro per il semplice fatto che sa di rivolgersi ad un interlocutore *muto* – lo spettatore – dal quale non può attendersi (e non riceverà) alcuna risposta.

Lalingua dunque non è voler-dire ma voler-godere, essa non produce senso ma godimento, poiché – come osserva Andrea Bellavita – lalingua ha il potere di “*équivoquer*”, cioè di creare attraverso il malinteso: essa non ha niente a che fare con il dizionario¹⁹.

In rapporto a *lalingua* allora – cioè in rapporto alla parola *prima* della sua sistemazione grammaticale e lessicografica – il concetto stesso di linguaggio appare in Lacan come a sua volta derivato e non originario. È stato Jacques-Alain Miller a sottolineare questo aspetto, affermando che «blablabla vuol dire esattamente che, considerata nella prospettiva del godimento, la parola non mira al riconoscimento, alla comprensione, ma che è solo una modalità di godimento dell'Uno»²⁰.

Da qui deriverebbe una delle caratteristiche che più volte abbiamo attribuito al godimento, il quale «è in fondo un godimento idiota e solitario», ottuso, cieco: non vuol dir niente a nessuno, non bada che a se stesso²¹.

2.2 La scena del linguaggio. Godimento delle figure d'amore

Qualcosa di simile a questo *godimento del dire* può avvenire anche nel fenomeno della scrittura descritto ancora una volta da Roland Barthes, che in apertura a *Variazioni sulla scrittura* afferma di voler considerare la scrittura non in quanto segno, ma in quanto *gesto*: gesto manuale, corporeo, implicante l'impugnatura della penna, il tracciato della mano («Dalla parola scritta potrei risalire

¹⁷ «Là où ça parle, ça jouit»; J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 114.

¹⁸ Ivi, p. 138.

¹⁹ A. Bellavita, *Schermi perturbanti*, cit., p. 106.

²⁰ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 39.

²¹ Ivi, p. 40.

alla mano, alla nervatura, al sangue, alla pulsione, alla cultura del corpo, al suo godimento», afferma l'autore)²².

Oltre ad essere evidentemente strumento di potere – ci dice a questo proposito Barthes – la scrittura è infatti una vera e propria «pratica di godimento, legata alle profondità pulsionali del corpo e alle produzioni più sottili e più felicemente riuscite dell'arte»²³. Del resto, «si obbligavano un tempo gli scolari a copiare, come penso, delle frasi, delle coniugazioni di verbi; [...] d'altra parte non manca chi provi [...] una certa voluttà nello scrivere, nel far scorrere la penna, a tracciare l'arabesco delle parole senza riguardo alcuno per ciò che esse significano»²⁴. Queste esperienze di pura “*scrizione*”, senza considerazione alcuna per il contenuto, oltre a basarsi sul diletto della pura copia – dunque sulla *meccanicità* e la *ripetizione*, due dei principali attribuiti della *jouissance* – sono facilmente assimilabili alle forme pocanzi descritte di *godimento del bla-bla-bla*: «Venga sottratto il senso, resta tuttavia il corpo», conclude significativamente Barthes. La scrittura, del resto, è legata al corpo anche nell'accesso alla sessualità: «tutti sanno che gli adolescenti, arrivando alla pubertà, cambiano di scrittura come di voce»²⁵.

Se vi è una scrittura per ogni corpo – continua Barthes – vi è anche una scrittura per ogni supporto, il quale condiziona, evidentemente, la scrittura stessa, «perché la contestura della materia (il patinato o il ruvido, la rigidità o la morbidezza, il colore stesso) obbliga la mano a gesti di aggressione o di carezza»²⁶. Pietra, ciottolo, ardesia, mattone, coccio, oro, avorio, vetro, bronzo, ferro, rame, legno, papiro, cuoio, pergamena, stoffa, carta... Perché non includere la *pellicola cinematografica* tra i tanti materiali che Barthes elenca come implicati nella produzione materiale e “tattile” di godimento attraverso l'atto di scrittura stesso? D'altra parte, se egli attribuisce in ultimo alla scrittura una sua specifica *vettorialità*, lo scorrimento della pellicola – materia prima del cinema – non può che evocare alla lettera un analogo procedimento di movimento in avanti.

Ma Barthes si avvicina al problema del godimento forse in maniera ancora più diretta. In *Sade, Fourier, Loyola* egli definisce questi tre autori dei grandi “logoteti”, veri e propri inventori di lingue, capaci cioè di una creatività che va ben oltre il contenuto dei loro testi. La lingua che essi producono non è certo una lingua “linguistica”, di comunicazione (se volessero *dire qualcosa* –

²² R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 58.

²³ Ivi, p. 6.

²⁴ Ivi, p. 51.

²⁵ Ivi, p. 53. Sulla questione della voce e del godimento ad essa legato segnaliamo l'importante studio di Laura Pigozzi, *Voci smarrite. Godimento femminile e sublimazione*, Antigone, Torino 2011.

²⁶ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 64.

sostiene Barthes – si potrebbero *riassumere*)²⁷.

Così, ad esempio, in Sade la retorica diventa un'erotica, e viceversa: impossibile staccare la parola dall'azione, la lingua dalla prassi. Se il principio dell'erotica sadiana implica la saturazione di tutta l'estensione del corpo – l'impiego di ogni suo luogo – la stessa cosa avviene, a livello grammaticale, nella frase: è anch'essa un corpo (soggetto-verbo-complemento) che bisogna "riempire" (con espansioni, incisi, subordinate). Ciò che più contraddistingue, secondo Barthes, l'erotografia sadiana – i suoi *porno-grammi* – è esattamente il fatto che «la struttura del godimento non si distingue da quella del linguaggio»²⁸, producendo una nuova chimica del testo che consente la fusione di corpo e discorso, di Logos con Eros («Eccomi tutta nuda, – disse Eugénie ai suoi professori: – dissertate quanto vorrete su di me») ²⁹. Sade insomma «distribuisce il godimento come le parole di una frase (pose, figure, episodi, sedute)»³⁰.

Assieme a questa singolare voluttà di scrittura, Barthes individua poi, in tutti e tre gli autori, una stessa *ossessione numerativa* per la classificazione, la combinatoria e la contabilità (questione che riprenderemo più avanti a proposito dei rapporti Kinsey nel cinema), attraverso una particolare pratica dell'immagine capace di sostituire la piattezza dello stile con il volume della scrittura. Questa vera e propria operazione di *teatralizzazione* – dove teatralizzare «non è decorare la rappresentazione, ma *illimitare il linguaggio*»³¹ – rende i tre autori simili a *scenografi*.

Nel volume *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études*, che raccoglie pagine inedite e preziose dei *Frammenti di un discorso amoroso*, Barthes arriva poi ad affermare che il godimento è soggetto alla stessa aporia della scrittura d'amore: voglio dare, scrivendo, ciò che non posso dare, un linguaggio che è fuori linguaggio. «*L'écriture est du côté de la jouissance*»: la scrittura è dal lato del godimento³². Da qui deriva una profonda disperazione, è la struttura stessa del discorso amoroso che mi costringe alla disperazione. Questa disperazione, per Barthes, è a tal punto una forma del discorso che può essere considerata la definizione normativa dell'amore, così

²⁷ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971] seguito da *Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977* [1978], tr. it. *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezioni*, Einaudi, Torino 2001, p. XXIV. La semiologia per Barthes non è un'ermeneutica, essa *dipinge* anziché scavare, e – come il godimento – è «piuttosto nella linea del *porre* che non in quella del *levare*»; *ivi*, p. 192.

²⁸ *Ivi*, p. 117

²⁹ *Ivi*, p. 146.

³⁰ *Ivi*, p. XXII. Bernardo Bertolucci a sua volta, parafrasando Barthes – per il quale certi modi di scrivere potrebbero essere letti come posizioni di kamasutra tra l'autore e il lettore – parla di "kamasutra" a proposito delle posizioni che la macchina da presa, nel rapporto tra regista e spettatore, può assumere grazie alle sue possibilità di movimento continuo e sensuale; cfr l'intervista registrata a Roma il 7 marzo 2006, cit.

³¹ *Ivi*, p. XXIV, corsivo nostro.

³² R. Barthes, *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, Seuil, Parigi 2007, p. 498.

come le nasali contraddistinguono la lingua francese differenziandola da molte altre lingue. Nella disperazione amorosa, insomma, il mio essere coincide perfettamente con la mia lingua³³.

Frammenti di un discorso amoroso è d'altra parte un testo che ci conduce subito – se non altro per il suo titolo – ad una prima elementare riflessione, la quale vede contrapposto il *discorso d'amore* a quello che Massimo Recalcati chiama oggi, al contrario, il *discorso dell'anti-amore*, forse la voce maggiormente caratterizzante del più generale *discorso del capitalista* che abbiamo già definito, attraverso Lacan, come il discorso tipico del godimento. Tale discorso infatti – che è quello dell'età contemporanea – prevede la distruzione di ogni legame sociale con l'altro nonché l'accumulo forsennato e compulsivo dell'oggetto di consumo, sorretto da una spinta inarrestabile a godere di tutto in maniera ininterrotta. È il discorso sorto sulle ceneri dell'Edipo, ovvero sul crollo della funzione paterna che aveva per scopo di preservare il legame sociale, vietando l'incesto e imponendo la rinuncia a godere della Cosa.

Se l'amore si offre infatti come il modo più umano per trattare in maniera feconda la propria *mancanza a essere* (dare qualcosa che non si ha a qualcuno che non la vuole), il *discorso del capitalista* colma (o promette illusoriamente di colmare) ogni mancanza, alimentando senza sosta la domanda di godimento sulla quale si regge oggi il potere del mercato. L'oggetto del godimento infatti *ottura* la mancanza ad essere del soggetto, una mancanza invece fondamentale per strutturarne il desiderio. Mancare della propria mancanza può comportare infatti conseguenze gravissime (lo vedremo meglio parlando dell'angoscia), e le psicopatologie odierne non fanno che confermarlo.

Ma la cosa fondamentale dei *Frammenti* di Barthes è che si tratta di un testo in cui l'"altro" – è l'autore stesso a dirlo – manca completamente (quindi un testo che già solo per questa sua esclusività dell'Uno ci interessa in rapporto al godimento e al suo carattere autotrofico), è muto e privo di bocca, al contrario del soggetto amoroso che è invece sfigurato per l'effetto opposto: il soliloquio lo rende un mostro, un'enorme lingua (ricordiamo la già citata immagine proposta da Freud di una bocca che bacia se stessa come modello ideale di autoerotismo)³⁴. I frammenti amorosi sono, in questo senso, proprio il discorso dell'Uno, e molte delle loro caratteristiche, come vedremo, li avvicinano all'essenza più autentica del godimento.

³³ Ivi, pp. 663-664.

³⁴ Ivi, p. 688. Sul godimento legato alla sovrabbondanza della parola – quindi all'enorme privilegio che l'essere parlante ha sempre su quello parlato – cfr. il seminario tenuto da Jacques-Alain Miller al Teatro Dejaset di Parigi, cit. È per via di questo privilegio immenso che la parola non è affatto vincolata alla cosa, a ciò che realmente esiste. È stato forse Shakespeare colui che meglio di chiunque altro ha individuato la superiorità della parola rispetto alla cosa, fino a ridurre quest'ultima a niente: "*Much Ado About Nothing*", osserva Miller: molto rumore per nulla.

Quando sono preso nel discorso d'amore ad esempio, scrive Barthes, non mi interessano gli altri discorsi. «Sono asimmetrico al mondo. La mia sintassi – sia essa ellittica, metaforica, o anacronistica – non è conforme al mondo, e questa irregolarità corrisponde alla disintegrazione sociale del soggetto amoroso»³⁵, disintegrazione che, come abbiamo visto, è al centro anche del nostro *discorso del capitalista*. Impegnato nell'ascolto ininterrotto e pacificatore di un ritornello, l'innamorato è per Barthes simile al bambino autistico, capace di riprodurre alla perfezione delle arie musicali e di passare ore ad ascoltare lo stesso brano³⁶.

Barthes chiama i suoi frammenti di discorso “*figure*”, da intendersi però, come dice l'autore, *in movimento continuo* e non in stato di riposo – come delle vere e proprie figure cinematografiche – simili al gesto del corpo colto in movimento, «il corpo degli atleti, degli oratori, delle statue: ciò che è possibile immobilizzare del corpo sotto sforzo»³⁷. E il godimento, come sappiamo, richiede sempre uno sforzo del corpo. Così come sotto sforzo continuo è l'innamorato, in preda alle sue figure, turbolente e tempestose: la figura – oltre ad essere una *scena di linguaggio*, un episodio, un fatto di linguaggio – è infatti «l'innamorato al lavoro», scrive ancora³⁸.

Le figure amorose di Barthes, un po' come le varie forme del godimento, sono poi “fuori sintagma”, fuori racconto. Non seguono alcuna logica e alcuna contiguità, si cozzano tra loro in maniera disordinata: il *dis-cursus* – cioè il correre qua e là attraverso mosse, passi, intrighi – non è dialettico, come non-dialettico è il godimento.

Dunque il discorso amoroso di Barthes è fatto essenzialmente di *figure*. Entriamo allora nel vivo della *figuralità* – intendendo per figura semplicemente una *rappresentazione visiva*, senza neppure

³⁵ R. Barthes, *Le discours amoureux*, cit., p. 650.

³⁶ Ivi, p. 662. Ricordiamo le osservazioni di Julia Kristeva sull'enigma dell'autismo come impossibilità di accesso al linguaggio nonostante una vita pulsionale spesso molto complessa (le pulsioni, già per Freud, erano altamente tributarie del linguaggio, trattandosi di esseri «psicosomatici e intraverbali: transverballi, direi»; cfr. J. Kristeva, *Du sens au sensible: logiques, jouissance, style*, in B. Chouvier, a cura di, *Symbolisation et processus de création. Sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse*, Dunod, Parigi 1998, p. 84). Il fenomeno dell'autismo – secondo l'autrice – farebbe pensare a una caverna sensoriale ancora più buia, profonda e intraducibile di quella di Platone, poiché completamente sprovvista di simboli (le ombre), quindi assolutamente irriducibile al linguaggio (ivi, p. 88). Accanto all'analogia rilevata da Barthes tra l'autistico e l'innamorato, ricordiamo che Glen e Krin Gabbard, nel loro studio consacrato ai rapporti tra cinema e psichiatria, osservando l'enorme differenza di atmosfera, nel pubblico cinematografico, all'ingresso e all'uscita dalla sala, si accorgono che se prima di calarsi nell'esperienza di visione gli spettatori appaiono chiassosi e festanti, alla fine del film, richiamati alla realtà, essi sono piuttosto pensosi e riflessivi, «a volte un po' sbalorditi, altre volte un po' autistici»; G. O. e K. Gabbard, *Cinema e psichiatria*, cit., p. X, corsivo nostro. Lo stesso Barthes del resto, nel suo celebre articolo *En sortant du cinéma* (cit.), aveva insistito a lungo sullo stato molle di sonnolenza e assopimento in cui si ritrova lo spettatore all'uscita della sala.

³⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 5.

³⁸ Ivi, p. 6.

sfiocare la spinosissima questione del figurativo e del figurale – e vediamo quello che avviene tra *discorso amoroso* e *cinema* dal punto di vista del godimento.

2.3 Il discorso d'amore nel cinema. Esempi e modalità di scrittura

Abbiamo individuato, con Lacan, un godimento del dire, del parlare, e con Barthes un godimento della *scrittura del discorso*, in particolare di quello amoroso. Come lo “scrive”, il cinema, questo discorso? E come agisce il godimento che ne deriva? Esistono dei film che fanno del *godimento del dire* la propria forma visuale?

Prenderemo ora in considerazione alcuni film che hanno tentato, in modi diversi, una messa in discorso dell'amore e del sesso al cinema, dunque non semplicemente il sesso e l'amore nel cinema, ma il loro *farsi discorso*, e nella fattispecie, *discorso per immagini*, film.

Nel tentare di definire il dominio discorsivo del sesso al cinema, si ricorderà quanto fatto da Michel Foucault nei tre volumi della sua *Storia della sessualità* attraverso la lunga analisi dei rapporti tra volontà di sapere, giochi di potere, uso dei piaceri e forme di soggettivazione di fronte ai divieti, dimostrando quanto le pratiche discorsive stesse partecipino, alimentandola, alla produzione del desiderio sessuale prima ancora che il desiderio in sé. «La storia della sessualità deve essere fatta innanzitutto dal punto di vista di una storia dei discorsi», afferma Foucault, per il quale questa storia sarebbe – in ultima analisi – nient'altro che il tentativo di studio di un *interdetto di linguaggio*³⁹.

L'ipotesi foucaultiana allora – quella di una vera e propria *scientia sexualis* nelle nostre società moderne, che metterebbe largamente in discussione l'evidenza storica dell'ipotesi repressiva freudiana – considera il potere come *mai esclusivamente proibitivo*, oppositivo, o piramidale: la complessità delle tecnologie del sesso, attraverso dispositivi molto diversi dalla repressione (e cioè meccanismi *positivi*, tutt'altro che inibitori), si basa al contrario sulla creazione di una rete sottile di giochi intrecciati e tendenziosi con il potere, e non su un respingimento ostinato, totalizzante e selvaggio. Proibizioni, rifiuti, occultazioni e divieti andrebbero quindi collocati in un'ottica più complessa e globale, non orientata univocamente verso la rimozione.

Semplificando molto, potremmo dire che quello che in un'ottica freudiana era “sguardo furtivo e proibito” – il *voyeurismo* – diverrà in Foucault “*surveillance*”, sguardo istituzionale e politicamente autorizzato.

³⁹ M. Foucault, *La volonté de savoir* [1976], tr. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 64.

La volontà di sapere legata al sesso – da cui deriverebbe, da un punto di vista psicoanalitico, la volontà di sapere *tout court*, quindi anche il desiderio di scoprire come va a finire una storia, principio su cui poggia, in generale, il gusto del racconto – servirebbe infatti alle produzioni discorsive e agli effetti del potere indipendentemente dal fatto che essi vogliano formulare verità del sesso o occultarle con errori, misconoscimenti e menzogne. Negli ultimi tre secoli questa volontà, anziché arrestarsi, si è piuttosto accanita a costituire una scienza della sessualità che ha prodotto attorno al sesso un’innegabile proliferazione discorsiva. Tutti i divieti, le censure e le negazioni che l’ipotesi repressiva raggruppa in un unico gruppo destinato a dire “no”, svolgerebbero in realtà soltanto un ruolo locale e tattico in una trasposizione in discorso ben più complessa e non riducibile ad essi.

La messa in discorso del sesso allora, secondo Foucault, soprattutto a partire dalla fine del Cinquecento, non solo non ha subito alcun effetto di restrizione, ma anzi è stata sottoposta a un meccanismo di incitazione crescente. L’istituzione della pratica della *confessione* associata alla penitenza dopo il Concilio di Trento (1545), per esempio, avrebbe provocato la massima *proliferazione verbale del desiderio del sesso*: il pericolo incessante della sessualità non avrebbe fatto altro che rilanciare incessantemente l’ingiunzione a parlarne (è facile immaginare come un analogo discorso possa valere nella pratica della censura filmica)⁴⁰.

Le società moderne dunque – anche (anzi: soprattutto) nei loro intenti repressivi – hanno sempre obbligato il sesso ad un’esistenza discorsiva vivace e chiassosa, se non altro al fine di

⁴⁰ Sul problema della censura, dell’eccitazione dei sensi e delle implicazioni sessuali dei rapporti tra immagini e sguardo cfr. ancora una volta D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., particolarmente il capitolo tredicesimo, “Sensi e censura”, pp. 511-556. «Il paradosso della censura è che, se può distruggere una parte di un’immagine e danneggiarne di fatto le qualità artistiche, tuttavia consente all’immagine di restare entro la categoria delle opere d’arte» (ivi, p. 515). I limiti tra sensuale, erotico e pornografico possono infatti spostarsi con estrema facilità a seconda del contesto, essendo, tali definizioni, tra le più passibili di mutamento. L’autore individua il punto massimo dell’insorgere del problema dell’eccitazione davanti ad un’immagine con la nascita della fotografia, che sconvolse le regole delle arti introducendovi un realismo fino a quel momento inedito, realizzando la forma più perfettamente compiuta dello sguardo fisso che feticizza il suo oggetto (ivi, p. 516). La fotografia, del resto, non era considerata pericolosa soltanto perché realistica – quindi immediatamente eccitante – ma anche perché infinitamente *disponibile per le masse*, a differenza invece della “vera arte”, che è “bella ed elevata”, e rivela i suoi segreti solo a persone selezionate (ivi, pp. 520-523). Un fenomeno simile si era già verificato con la censura delle stampe cinquecentesche di soggetto erotico, anch’esse – come in seguito la fotografia – ampiamente *riproducibili* quindi potenzialmente volgari, poiché suscettibili di finire nelle mani del *vulgus*, della plebe (ivi, p. 532). Freedberg mostra come molte di queste stampe a contenuto sessuale abbiano subito l’aggiunta decorosa della foglia di fico per coprire erezioni e corpi nudi degli amanti. Per quanto riguarda invece il vecchio parallelo tra pittura e poesia – o più generalmente, dati gli obiettivi di questo nostro capitolo, tra *immagine* e *discorso* – in nessun’altra area come in quella della sessualità e del suo potenziale sovversivo emerge, secondo l’autore, il fatto che *le immagini sono più efficaci delle parole*; ivi p. 531. Glen e Krin Gabbard individuano ne *La donna dai tre volti* (*Three Faces of Eve*, Nunnally Johnson, 1957) uno dei primi film ad aver utilizzato la patologia della malattia mentale per oltrepassare i limiti consueti imposti ai film in fatto di sesso; cfr. G. O. e K. Gabbard, *Cinema e psichiatria*, cit., p. 117 e segg.

normalizzarla, codificarla e classificarla, attraverso una molteplicità di saperi istituzionali che spaziano dal campo giuridico, educativo, pedagogico e religioso a quello medico, psichiatrico, poliziesco, biopolitico. Foucault non parla mai di discorsi artistici né tantomeno cinematografici, ma è chiaro che, per quello che a noi qui interessa, il cinema può essere facilmente incluso tra i dispositivi produttori di pratiche e di discorsi legati alla sessualità, alla volontà di sapere e all'ermeneutica stessa del desiderio.

L'iscrizione del sesso nel discorso cinematografico allora – dal momento che consideriamo il cinema come uno dei più grandi e affermati generatori di sessualità e di desiderio di sempre – ci obbliga a porre una particolare attenzione alle modalità di racconto e di messa in scena di tale discorso all'interno dell'universo filmico, sia cercando di definire, se ve ne sono, *figure della sessualità* nettamente connotate e isolabili nel testo, sia individuando operazioni formali e scelte di regia capaci di innescare meccanismi simili a quelli veicolati da tali figure di discorso, ad esempio attraverso la creazione di particolari situazioni di eccitazione, attesa o rilancio del desiderio, costruite in maniera analoga alle prime.

Il dispositivo cinematografico, rispetto a tali pratiche, fa da mediatore, da inibitore, o da catalizzatore?

Pensiamo al caso, abbastanza emblematico, di *Sesso bugie e videotape* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989) di Steven Soderbergh, dove è la parola, il raccontare, il raccontarsi – o meglio, il *filmare* qualcuno che racconta la propria sessualità – a eccitare, a produrre sesso, senso, discorso. Sarà così che il godimento di Graham (James Spader), uno dei due protagonisti maschili del film – il quale colleziona videocassette di donne che, da lui intervistate, gli raccontano la propria vita sessuale – è un godimento a un tempo scopico (Graham si eccita rivedendo i video filmati) e verbale (l'eccitazione deriva dal fatto che l'oggetto di conversazione sia il sesso).

Soderbergh incastra così vari piani di discorso: assistiamo infatti prima alla registrazione (su nastro) della *messa in discorso* del sesso, e successivamente alla sua *messa in scena*, riprodotta e riproducibile sullo schermo attraverso il videotape. Sarà proprio grazie a questa sorta di dispositivo scopico-verbale creato da Graham che verranno attivati e messi in gioco desideri, segreti, confessioni e bugie degli altri tre personaggi della commedia: l'avvocato John (Peter Gallagher), sua moglie Ann (Andie MacDowell) e la sorella di questa, Cynthia (Laura San Giacomo), che ha una relazione proprio con il marito della sorella, John. Anche Ann – che sembrava un personaggio destinato a una vita erotica inappagata e frustrante – delusa dai tradimenti del marito riuscirà infine ad avere un rapporto sessuale con Graham, e l'unica parte *non parlata* del film sarà proprio quella in cui lei riesce a fare sesso. Il sesso dunque arriverà ad occupare, nel corso del film, il posto del discorso, a

sostituirlo. È a questo punto, non a caso, che Graham spegne la sua videocamera e smette di riprendere: non ha più bisogno di un surrogato visivo nel momento in cui, con la donna che ha davanti, c'è finalmente un contatto vero.

In modo completamente diverso affrontava il problema della verità legata ai fatti d'amore Eric Rohmer nei suoi sei *Racconti morali* (*Contes moraux*, 1962-1972). Le voci narranti dei protagonisti, qui, sono bugiarde, nella misura in cui le cattive intenzioni di cui esse si fanno carico verranno sistematicamente smentite dai comportamenti dei personaggi⁴¹. La struttura del racconto infatti, in ciascuno di questi film, è sostanzialmente la stessa: un uomo, innamorato di una donna, pur tormentato dalla tentazione di un'altra resiste fino all'ultimo alle seduzioni di questa per ritornare infine dalla sua amata⁴².

Nonostante la condotta reale dei protagonisti dunque, nello svolgimento delle vicende, finisca col coincidere con un comportamento moralmente accettabile e con delle scelte d'amore eticamente corrette, la loro voce – ovvero la loro *parola*, presente in ciascuno dei sei racconti (eccetto che nel *Ginocchio di Claire*) sottoforma di voce narrante – sembra procedere in direzione contraria poiché, abitata dalla coscienza dell'inevitabilità delle passioni terrene, incarna una verità ben più vicina alla contraddittorietà intrinseca dell'animo umano e alla sua perenne (e insoddisfatta) ricerca di godimento.

Pochi anni dopo i *Racconti morali* di Rohmer, i *Racconti immorali* di Walerian Borowczyk (*Contes immoraux*, 1974, titolo a cui la distribuzione italiana, come per deresponsabilizzarsi, ha aggiunto in un primo momento la precisazione “di Borowczyk”) proporranno al contrario un esplicito estetismo sessuale che in Francia, oltre al premio dell'Âge d'or, ebbe l'approvazione della critica e ottimi incassi⁴³.

⁴¹ Sul modello estetico-antropologico dei personaggi di Rohmer e sugli effetti di seduzione e ambiguità che producono nello spettatore cfr. M. Tortajada, *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Kimé, Parigi 1999. Sui meccanismi di interazione tra le voci interiori dei personaggi e la costruzione narrativa dei film cfr. invece l'accurato studio di Gabriele Anaclerio, *L'immagine evocata. Narrazioni della voce nel cinema francese*, Kaplan, Torino 2008, pp. 48-61.

⁴² I sei *Racconti morali* di Rohmer sono: il cortometraggio *La fornaia di Monceau* (*La Boulangère de Monceau*, 1963), il mediometraggio *La carriera di Suzanne* (*La Carrière de Suzanne*, 1963), e i quattro lungometraggi *La collezionista* (*La Collectionneuse*, 1967), *La mia notte con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), *Il ginocchio di Claire* (*Le Genou de Claire*, 1970) e *L'amore il pomeriggio* (*L'Amour, l'après-midi*, 1972). Eccetto quest'ultimo, ideato espressamente per il cinema, gli altri racconti sono tratti da novelle letterarie pubblicate nella raccolta omonima nel 1974; cfr. G. Anaclerio, *L'immagine evocata*, cit. L'autore ricorda le parole con cui Rohmer descrisse il passaggio dall'opera scritta al film parlato: «gli interpreti [...] impararono a memoria un testo definitivo, come se si trattasse della prosa di un altro, quasi dimenticandosi che erano loro a pronunciarlo»; ivi, p. 48.

⁴³ L'edizione italiana invece, scorciata di tredici minuti e con gli episodi impaginati in modo diverso (oltre che intercalati da sequenze del documentario *Une Collection particulière* [1973] dello stesso Borowczyk, e corredati da un commento di Giuseppe Berto), è del tutto inaccettabile.

La rigorosa struttura quaternaria del film, suddiviso in quattro episodi, quattro piccoli teoremi visivi (*La marea, Teresa filosofa, Erzsébet Bathory, Lucrezia Borgia*), è assecondata dai quattro diversi secoli in cui sono ambientati (Novecento, Ottocento, Seicento, Quattrocento) e dalla trasgressione dei quattro tabù sessuali attorno ai quali ciascun episodio ruota (fellatio, masturbazione, lesbismo, incesto).

Ciò che emerge dalla visione dei *Racconti immorali* è soprattutto l'invasione dei primissimi piani unita all'asperazione di dettagli e particolari dei corpi sessuati e sessuali dei personaggi – bocche, dita, pelle, occhi (in Borowczyk, «gli occhi sono anch'essi più volte posti in dettaglio per creare una corrispondenza associativa con l'organo genitale») ⁴⁴ – la quale fa capo, nella poetica dell'autore, alla volontà di creare un'unità che derivi da un luogo molto piccolo e il più possibile compresso, con pochi personaggi. Avremo così inquadrature affollate e cariche di ingrandimenti e piccoli dettagli. «I luoghi chiusi sono ossessivi e preferisco comprimere la composizione della scena per arrivare all'unità dell'azione», afferma Borowczyk, per il quale «la cosa principale è condensare» ⁴⁵. Queste brevi osservazioni stilistiche ci permettono di connotare i *Racconti immorali* di alcuni tratti formali riconducibili a quella che possiamo definire la nostra estetica del godimento (la ritroveremo in maniera più definita, come vedremo in seguito, in Marco Ferreri), basata sulla costruzione di uno spazio filmico le cui dominanti sono la condensazione, la compressione, l'accumulo e l'eccesso, caratterizzazioni che rappresentano, come è facile immaginare, altrettante forme di godimento. Non è un caso se si è parlato, in riferimento all'Eros di cui Borowczyk si fa creatore, di «oltranzismo della visione»: un procedere voyeuristico che con furore crescente, eccedente, ostinato, va in direzione della propria scarica di eccitazione ⁴⁶.

Un altro particolare modo di trattare le forme dell'erotismo al cinema è rappresentato invece da *Crash* di David Cronenberg (1996), dove la scrittura del sesso si fa materica al punto tale da investire il corpo stesso del film in ogni aspetto della sua messa in scena, del tutto inquietante e «malsana» ⁴⁷. A essere erotici – o a essere trattati, da un punto di vista visuale, *come se* fossero erotici – sono usi e forme degli oggetti: strutture, pezzi e accessori delle automobili (ricordiamo che i protagonisti del film sono sessualmente e morbosamente attratti da incidenti stradali mortali e da violenti scontri automobilistici) equivalgono a parti e organi del corpo umano, suscettibili pertanto di produrre e subire eccitazione. La messa in scena di ogni elemento nell'inquadratura del film

⁴⁴ V. Caprara, *Walerian Borowczyk*, Il castoro, Firenze 1980, p. 82.

⁴⁵ Ivi, pp. 4-5.

⁴⁶ Ivi, p. 75.

⁴⁷ Sulla concezione del *malsano* e dei suoi effetti somatici nel campo dell'estetica, e sulle nozioni di *contaminazione* e *contagio* nel cinema di David Cronenberg cfr. D. Roche, *L'imagination malsaine*, L'Harmattan, Parigi 2007.

sottolinea allora in maniera insistente la natura sessuale non solo dei corpi, ma anche della meccanica degli oggetti e delle loro relazioni.

«Le immagini che svegliano il desiderio o provocano lo spasmo conclusivo – scrive Bataille – sono di solito torbide, ambigue: se mirano al ribrezzo o alla morte, lo fanno sempre in modo ipocrita. [...] La sfera dell’erotismo è consacrata senza possibili scappatoie allo stratagemma»⁴⁸. L’oggetto che provoca il moto di Eros, insomma – proprio come avviene in *Crash* – si fa passare spesso per quello che non è.

Un altro caso interessante rispetto al nostro argomento è quello dei film di Catherine Breillat, dove invece è il corpo stesso dei personaggi (generalmente femminili) a tracciare – attraverso liquidi, umori e prodotti fisiologici – i segni tangibili della propria essenza e del proprio discorso.

Dietro ai processi più esibiti e sgradevoli di scrittura del sesso nei film di Breillat, Uta Felten individua un programma estetico ben preciso, volto a rovesciare codici e valori del discorso dominante attraverso la creazione di un controdiscorso in grado di superare i confini del corpo ordinario, “politicamente corretto”, sostituendolo con un corpo che tematizza, al contrario, i propri escrementi e le proprie secrezioni, mettendo letteralmente in scena l’orrore e il disgusto per la melma.

È quanto avviene ad esempio nel film d’esordio della regista, *L’adolescente (Une vraie jeune fille, 1976)*, interamente costruito sulle fantasie erotiche e solitarie della giovane e annoiata protagonista, e incentrato proprio sul tentativo di una ricodificazione del corpo femminile, di una sua *riscrittura* (si ricordi la scena in cui la ragazza, alla continua ed entusiasta scoperta della propria sessualità, spogliandosi davanti allo specchio della sua cameretta si imbratta il corpo nudo di *inchiostro*). Breillat – che oltre ad essere una regista è anche una scrittrice – mira a liberare la pornografia dalle codificazioni del genere, reintegrandola così in una cornice estetica, e per fare questo ha bisogno di affiancare alla scrittura del corpo quella di un sistema linguistico diverso, di un vero e proprio discorso⁴⁹.

Altro caso, ben diverso, di messa in discorso del sesso nel cinema, è quello incarnato dal film di Bill Condon del 2004, *Kinsey* (dal brutto titolo italiano *Kinsey – e ora parliamo di sesso*), che semplicemente *racconta* un discorso sul sesso – un discorso cioè che ha avuto, dal punto di vista della storia della sessualità, una certa rilevanza – trasponendo sullo schermo cinematografico la biografia dello studioso Alfred Kinsey che sul finire degli anni Quaranta sconvolse l’opinione

⁴⁸ G. Bataille, *Madame Edwarda* [1941], tr. it. *Madame Edwarda. Il morto. Il piccolo*, Gremese, Roma 1992, p. 24.

⁴⁹ U. Felten, *Cinema e corpo. Estetica della trasgressione nel cinema di Almodovar e Breillat*, lezione tenuta all’Università Roma Tre il 12 febbraio 2009.

pubblica e le istituzioni americane con i suoi *Rapporti Kinsey*, resoconti dettagliati di un immenso studio empirico consacrato alla sessualità umana e basato su questionari, inchieste, verifiche sul campo e statistiche⁵⁰.

Georges Bataille, nella sua convinzione dell'impossibilità di "raccontare" la sessualità – o meglio, l'eroticismo – prende come esempio proprio i *Rapporti Kinsey*, caso in cui l'attività sessuale è trattata alla stregua di un *dato esteriore*, mentre in realtà i fatti che essa produce vengono esperiti sempre ed esclusivamente *dall'interno* – quindi in prima persona – da coloro che li vivono.

«Nulla è così difficile da osservare dall'esterno come il fatto sessuale»⁵¹, osserva Bataille, il quale considera l'eroticismo «un'esperienza che non possiamo valutare dal di fuori, come una cosa»⁵².

Non si tratta affatto, parlando dell'eroticismo, di impiegare il linguaggio oggettivo della scienza. Parlare dell'eroticismo significa parlare di una sofferenza o di una gioia che noi proviamo, significa parlare da amante – felice o infelice, al tempo stesso felice, infelice – della vita umana [...]. Della vita umana, in effetti, l'eroticismo ha la crudeltà delirante e l'ebbrezza⁵³.

Quello proposto da Alfred Kinsey, al contrario, è un metodo fondato proprio sul *racconto*: il racconto dei soggetti si sostituisce così all'osservazione diretta dell'atto sessuale. Sarebbe questo – per l'erotologo Bataille – il grande errore implicato nei *Rapporti*: trattare i fatti sessuali come cose, mentre essi costituiscono un oggetto di osservazione ben diverso da qualsiasi altro, per il solo fatto che un'attività sessuale non celata alla nostra vista è suscettibile di eccitare, quindi di coinvolgerci intimamente:

vedendo, io *vivo dall'interno* l'emozione di chi è preda del momento erotico. [...] noi conosciamo immediatamente l'eccitazione dell'altro, eccitandoci a nostra volta, condividendola. È proprio per questo che l'eccitazione e il godimento non sono "cose": di regola, non possiamo partecipare di una pietra o di un pezzo di legno, ma partecipiamo della nudità della donna che abbracciamo⁵⁴.

⁵⁰ Lo stesso spirito di indagine tipico delle scienze sociali si ritrova in *Sessualità* di George Cukor (*The Chapman Report*, 1962), film basato sull'omonimo romanzo di Irving Wallace ispirato a sua volta alle ricerche di Kinsey. La non riuscitissima commedia di Cukor, tuttavia, è molto più interessata alla costruzione delle storie delle quattro donne protagoniste del film piuttosto che all'aspetto storico e sociologico del problema.

⁵¹ G. Bataille, *L'érotisme* [1957], tr. it. *L'eroticismo*, Sugar, Milano 1962, p. 175.

⁵² Ivi, p. 171.

⁵³ G. Bataille, *Le lacrime di Eros*, cit., p. 241.

⁵⁴ Id., *L'eroticismo*, cit., p. 175. Curioso notare, a proposito del paragone con la "pietra" o il "legno", l'analogia con l'immagine rievocata da Lucilla Albano nell'accostare il dispositivo cinematografico alla caverna di Platone, per cui «le ombre che i prigionieri [...] vedono proiettate dal fuoco sulla parete sono quelle di "statue e di immagini in pietra o in legno" e non "cose vere e proprie" o uomini in carne e ossa»; L. Albano, *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico*, cit., p. 27 (il corsivo è nostro).

Osservare direttamente un atto sessuale produrrebbe insomma un tipo di coinvolgimento profondamente diverso da quello che il *racconto* di tale atto produrrebbe⁵⁵. Dunque, secondo Bataille, nonostante dall'esterno si possano analizzare frequenza, modalità ed abitudini dell'atto sessuale, fornendo numeri, misure e classificazioni («Io sono un tassonomo, un misuratore»: così si definisce il protagonista del film), l'atto rimane in sé inafferrabile, irriducibile. È per questo che *Kinsey* – pur avendo al centro del suo discorso esclusivamente il sesso – è quanto di più lontano si possa immaginare da un film erotico (le scene di sesso sono pochissime: il sesso in *Kinsey* rimane *parlato*)⁵⁶.

Che cosa succede, in pratica, trasponendo il modello dei *Rapporti Kinsey* sullo schermo cinematografico?

Intanto si eleva al quadrato il problema posto da Bataille sull'impossibilità di descrivere dall'esterno il fatto sessuale, poiché non solo i fatti sessuali sono raccontati verbalmente piuttosto che direttamente vissuti, ma il film stesso – che è fatto di immagini – ci dà un'ulteriore trasposizione in discorso di questi resoconti, complicando semiologicamente le cose e distanziandosi di un grado di più dall'esperienza diretta dell'atto.

Il film è costruito, dal punto di vista formale, sulla contrapposizione dialettica che oppone – generalmente attraverso il campo/controcampo dei rispettivi primi piani – le domande sul sesso, poste dagli intervistatori, alla risposte che gli interlocutori forniscono. Lo stesso Alfred Kinsey (Liam Neeson) si sottoporrà al questionario, così da offrire alla diegesi del film l'espedito tecnico più ovvio e scontato per raccontare in prima persona la propria storia. L'autoracconto del protagonista – dall'adolescenza al difficile rapporto con il padre, dagli studi di biologia al matrimonio, fino alla rivoluzionaria battaglia per l'educazione sessuale nelle università, e alla lotta contro le restrizioni sociali e la demonizzazione delle perversioni sessuali in atto nell'America degli anni Cinquanta – verrà alternato alle sequenze in cui vengono mostrate le interviste effettuate su campioni di centinaia di cittadini americani, in un accavallarsi accelerato di domande e di risposte

⁵⁵ È per questo motivo che secondo Giovanni Bottioli – il quale non esita a descrivere l'incontro con l'opera d'arte in una prospettiva *erotica* – «quando assistiamo a una scena di felicità paradisiaca, appartenente a due o più persone, e in cui non abbiamo la possibilità di penetrare, di avere un posto, come non potremmo mai averlo nel fregio di un tempio greco o di un affresco raffigurante un corteo, quando desideriamo *avere l'impossibile*, allora il desiderio è pronto a trasformarsi nel desiderio di *essere*»; cfr. G. Bottioli, *Jacques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Bergamo University Press, Bergamo 2002, pp. 115-116 e p. 235. L'identificazione, secondo l'autore, non è infatti investimento oggettuale (desiderio di avere), bensì *desiderio di essere*; ivi, p. 252.

⁵⁶ Non è un caso forse che le sole scene realmente sessuali del film siano relegate al di fuori dei limiti convenzionali del racconto, e cioè nel breve inserto di immagini in bianco e nero di accoppiamenti di animali che scorrono assieme ai titoli di coda.

sul sesso che vedono susseguirsi particolari di bocche che parlano, occhi che interrogano, voci, volti e storie sessuali che si sovrappongono in maniera vertiginosa incrementando una fervida e inarrestabile produzione di discorso. Il film stesso accelererà il proprio ritmo narrativo assecondando l'aumento esponenziale delle persone intervistate e l'estensione sul territorio delle ricerche di Kinsey, fino alla controversa pubblicazione dei suoi volumi dedicati alla sessualità umana e la fondazione, il successo e poi il declino di un vero e proprio istituto di ricerca.

Kinsey dimostrerà foucaultianamente che esisteva eccome – dietro il conformismo dei discorsi dominanti – un vivissimo discorso sul sesso in America, e che il Paese traboccava letteralmente di attività sessuale pur se disapprovata dalla società e dai suoi discorsi ufficiali.

Per quanto riguarda infine i rapporti tra discorso sessuale, erotismo, e influenza del cinema su abitudini e comportamenti umani, ricordiamo brevemente anche un'altra inchiesta americana consacrata alla sessualità, quella presa in considerazione da Claudine Eizykman nel già citato *La jouissance-cinéma*, inchiesta che rivela come il tasso di coppie che si prestano alla sodomizzazione sia aumentato del 25% nell'anno successivo a *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci (1972), film che avrebbe così consentito l'allargamento dei possibili sessuali in rapporto al godimento integrando un certo tabù nella scala sociale, con la conseguenza di una proliferazione enorme di film erotici (anche se di più debole intensità e potenza d'affetti), sexy-shop, riviste osé. «Di uno stesso oggetto la società può godere in diversissimi modi», osservava a questo proposito l'autrice⁵⁷.

Non siamo troppo lontani da quanto ricorda Aldo Carotenuto in *Eros e pathos* a proposito delle sofferenze del giovane Werther e della loro influenza sui lettori: dopo la pubblicazione del romanzo di Goethe nel 1774, infatti, il numero di suicidi in Germania aumentò considerevolmente. L'arte, nelle sue forme più riuscite ed eccezionali, può raggiungere un'intensità tale da agire su di noi in maniera così prepotente da diventare realtà⁵⁸.

Un altro tipo di trasposizione cinematografica del discorso sessuale e amoroso è quello proposto dal documentarista belga Jan Bucquoy nel 1999 con *La Jouissance des hystériques* (quarto episodio del progetto *La vie sexuelle des belges, 1950-1978*), film che ha attirato la nostra attenzione se non altro per il suo titolo, ispirato all'omonimo seminario del 1974 che lo psicoanalista Lucien Israël ha consacrato al tema della perversione, di cui nel film verranno letti alcuni passi.

⁵⁷ C. Eizykman, *La jouissance-cinéma*, cit., pp. 250-251. Per farsi un'idea dell'influenza che questo film ancora oggi può esercitare sullo spettatore e sulla spettatrice cfr. O. Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Gallimard, Parigi 2012, pp. 56-59.

⁵⁸ A. Carotenuto, *Eros e pathos*, cit., p. 32.

La Jouissance des hystériques è un documentario che si autoracconta attraverso la voce in prima persona del regista, insofferente all'ipocrisia della società contemporanea alla quale vorrebbe opporre – facendo appello a Lacan stesso – una vera e propria *società del godimento*.

Bucquoy si chiede: che cosa vogliamo veramente? Certo non andare a lavorare ogni mattina. La nostra società risulterebbe allora infinitamente triste, nella misura in cui non teniamo affatto conto dei nostri veri desideri, vivendo piuttosto in base a quelli degli altri, a ciò che gli altri esigono o si aspettano da noi (l'errore fatale del nevrotico consiste proprio nel prendere la domanda dell'altro come il proprio desiderio).

Durante il film passano in rassegna le donne per il casting che l'autore sta effettuando; queste si presentano e iniziano a raccontare le proprie vite di coppia, rispondendo alle domande del regista che ne studia a fondo il carattere e i volti, i corpi, la pelle, la luce, malcelando tra l'altro le sue (fallimentari) avances nei loro confronti (il rischio del desiderio è di volere spesso un oggetto doloroso, deludente, e di volerlo malgrado tutto, sostiene Bucquoy).

Scopriremo infine, senza eccessi di *pathos*, che il film è dedicato dal regista alla figlia, morta suicida proprio nel giorno del compleanno del padre. A lasciare sgomenti, a questo punto, non sarà tanto la realtà documentaria narrata dal film – il fatto cioè di sapere che ciò di cui si sta parlando è realmente accaduto – ma proprio il Reale di Lacan, con tutto il suo carico di dolore inenarrabile e di angoscia.

Diverso è il caso di *Éloge de l'amour* di Jean-Luc Godard (2001), in cui la volontà di raccontare quattro diverse fasi dell'amore (incontro, passione fisica, separazione, ritrovamento) attraverso i tre principali momenti della vita umana (gioventù, età adulta, vecchiaia) si trasforma in un progetto socio-antropologico ben più ampio, che godardianamente arriverà a ragionare, attraverso le varie storie raccontate, sulla Storia umana in sé, con le sue ambiguità e complessità, le sue politiche e le sue forme di immaginario, i suoi sistemi di segni e i suoi prodotti, la sua polisemia e le sue contraddizioni. La Grande Storia – insomma – che attraversa le piccole storie.

Ne risulterà un racconto decisamente anomalo dell'amore, perché in realtà non è dell'amore in sé che qui si parla, quanto piuttosto dell'amore *di qualche cosa* (Godard ce lo dice inserendo dei pannelli), di *qualcosa d'altro*: il teatro, la letteratura, la pittura, il colore, il cinema stesso.

“*Éloge*” del resto è un termine che stabilisce – tanto dal punto di vista fonetico quanto da quello etimologico – un'analogia forte con il *logos*, con il dire, che in Godard fa sempre, superbamente, problema, dispiegandosi in un gioco complesso e stratificato di piste e false piste, di citazioni, inserti e rimandi extratestuali, di disgiunzioni e variazioni di forme e formule di racconto, di metariflessione e metadiscorso.

2.4 Dire l'amore. I *Comizi* di Pasolini o la coscienza erotica del *logos*

Il film che maggiormente si avvicina alle intenzioni di questo capitolo è probabilmente *Comizi d'amore* di Pier Paolo Pasolini, documentario girato nel 1964 con lo scopo di indagare – attraverso una lunga inchiesta che vede il regista stesso armato di cinepresa e microfono – le opinioni degli italiani sulle questioni della sessualità, del senso morale e dell'amore⁵⁹.

Georges Didi-Huberman fa notare che se il 1974 è stato l'anno in cui Lyotard pubblicava *l'Économie libidinale* e Foucault iniziava la sua grande ricerca sulla *Storia della sessualità* in Occidente, «Pasolini, da parte sua, aveva già capito da molto tempo, ad esempio nel suo documentario *Comizi d'amore* [...] che le forme accettate o marginali della sessualità implicano o suppongono una certa *posizione politica* mai disgiunta – come l'amore – da una certa *dialettica del desiderio*». Ecco perché si potrebbe parlare, a proposito di questo film, di una *storia politica della sessualità* o, meglio ancora, di una *storia sessualizzata della politica*⁶⁰.

Nell'idea iniziale, Pasolini aveva in mente un film didattico-educativo sul tema della sessualità in Italia, che prevedeva l'alternanza di sequenze dedicate alle interviste vere e proprie ed altre composte da esempi illustrativi, materiale di repertorio e commenti approfonditi da parte di personaggi illustri come Moravia e Musatti⁶¹. In seguito però, deluso dalle risposte ipocrite e conformiste che riceveva, l'autore cambiò il suo progetto e il film si trasformò in un'altra cosa: fu messa a tacere la parola dei “dotti” – cioè di coloro che conoscevano e dovevano spiegare la vita sessuale – e rimase la voce del pubblico, delle decine di uomini e donne interrogati sulle cose dell'amore e del sesso. La loro fisicità spettacolare, la loro vividezza, la loro “italianità”, erano talmente forti da far sì che si impossessassero naturalmente e con prepotenza del film. Il *discorso del sesso* ha avuto così la meglio sul *discorso sul sesso*⁶².

Come trattare i problemi sessuali? Quali sarebbero le implicazioni morali, e quali quelle estetiche, di una simile trattazione? Esiste una “norma” sessuale? E quanto peso riveste il problema del sesso nella vita degli italiani di oggi? È da questi interrogativi che parte Pasolini, per scoprire che si tratta di argomenti dei quali alcuni si rifiutano di parlare, molti li tollerano, qualcuno li approva.

⁵⁹ Al film si è ispirato, più recentemente, il documentario di Antonio Scurati *La stagione dell'amore* (2007).

⁶⁰ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, cit., p. 45.

⁶¹ Cesare Musatti racconta la sua collaborazione ai *Comizi* in C. L. Musatti, *Riflessioni sul pensiero psicoanalitico e incursioni nel mondo delle immagini*, cit.. L'autore ricorda che il film riuscì male e fu proiettato solo per poco tempo in qualche sala di periferia (ivi, pp. 266-267).

⁶² Cfr. G. Giuliani, *Le strisce interiori. Cinema italiano e psicoanalisi*, Bulzoni, Roma, 1980, pp. 101-102.

L'autore interroga giovani, soldati, famiglie, bambini, studentesse e studenti universitari, operai e operaie in uscita dalle fabbriche, sportivi, contadini: il tentativo è quello di sondare il livello di autenticità, ipocrisia o conformismo delle varie dichiarazioni sul tema. Pasolini si domanda che cosa pensano le donne della prostituzione, intervista alcuni bagnanti in spiaggia sulle questioni di matrimonio, coppia e divorzio, entra in contatto con la lettura che gli uomini meridionali danno della gelosia, dell'onore, del tradimento: una lettura "dialettale", integerrima, ottusa.

Chiede alla gente cosa ne pensa dell'omosessualità, e se sa cosa siano il sadismo e il masochismo. Scoprirà ribrezzo, disgusto, ripugnanza; nel migliore dei casi, compassione, ma, in tutti i casi, scandalo. E, ci dice Moravia, lo scandalo è conformista, integralmente conformista, è sinonimo di paura e di incertezza, mentre le credenze fondamentali di un popolo andrebbero acquisite in maniera più critica e complessa, non ereditate e accettate a occhi chiusi.

Il discorso del sesso è destinato dunque a problemattizzarsi, e a fare corpo con la sua stessa necessaria problematizzazione.

Dove si trova esattamente – si chiede il regista – la *verità del sesso*? Nell'Italia che si è lasciata intervistare, o in quella che ha deciso di non rispondere? Ed è a questo punto che il film – come accennavamo – tende a trasformarsi esso stesso in discorso, quando Pasolini, in uno dei capitoli finali di cui la struttura è composta, si rende conto che la sua ricerca sta attraversando un'impasse, e si vede costretto a riformulare le domande, concentrandosi su un piano più pratico e meno generale. E allora le risposte agli interrogativi posti ai suoi interlocutori si intrecceranno con le proprie riflessioni sul film, nonché sulle risposte e sulle domande stesse. Godimento di discorso, tutto incentrato su di sé.

Delineando differenti tematizzazioni del sesso (come hobby, come piacere, come dovere) Pasolini – una volta preso atto dell'ipocrisia borghese e della sua non volontà di compromettersi nel discorso sulla sessualità – si chiede se il suo film restituisca un'immagine reale o parziale dell'Italia, concludendo che questa inchiesta ha in realtà valore negativo, demistificatorio: al miracolo economico italiano – cioè all'Italia del benessere materiale – non corrisponderebbe alcun miracolo culturale e spirituale.

Al breve racconto finale delle nozze di due giovani sposi, Tonino e Graziella, che del loro amore fanno soltanto «che è amore», seguono le parole conclusive che il regista rivolge ai due: «e al vostro amore, si aggiunga la *coscienza* del vostro amore». Ancora, è attraverso un'operazione di scrittura – atto che possiamo idealmente porre alla base di ogni presa di coscienza – che l'amore può esistere in quanto amore, e in quanto discorso.

2.5 *D'amore si vive*. Godimento e tenerezza nella storia di un discorso

Se in *Comizi d'amore* abbiamo visto Pasolini formulare e porre in prima persona le domande sul sesso, nel documentario *D'amore si vive* di Silvano Agosti (1984) – altro tentativo, seppur molto diverso, di costruire e dare corpo e vita a un discorso su questo tema – non vediamo il regista, quanto piuttosto le immagini d'“amore” costruite e descritte dagli interlocutori che rispondono alle sue domande. Il tono del film è decisamente più intimo e meno collettivo dei *Comizi*.

D'amore si vive, film autoprodotta e mai distribuita (sono state contate oltre tremila proiezioni non autorizzate), è definita dallo stesso autore – attraverso le scritte che compaiono sulle primissime inquadrature del film – come «un primo tentativo per una discussione più ampia sulla tenerezza, la sessualità, l'amore»⁶³.

Il film è il frutto di una ricerca durata tre anni e condotta dal regista nella città di Parma interpellando centinaia di persone sugli argomenti d'amore. Dalle nove ore di girato ricavate, Agosti sceglierà soltanto sette interviste: le uniche in cui – a parer suo – le persone incontrate avevano realmente, sui problemi della sessualità, *qualcosa da dire*. Ci soffermeremo, tra breve, su alcuni di questi interventi.

Il film si apre su quella che potremmo definire una vera e propria immagine di godimento: il primo piano di un neonato e i suoi vagiti di sofferenza (sappiamo che il trauma della nascita è per Freud la prima fonte di angoscia); la mamma porge quindi il seno al suo bambino, in un piano molto ravvicinato, per farlo allattare. Questi pochi, luminosi secondi – girati in esterno, tra i suoni della natura – hanno la dolcezza di un miracolo («Personalmente ogni scena la giro una sola volta ottenendo dagli interpreti un'intensità espressiva altrimenti irraggiungibile»⁶⁴, afferma l'autore), e possiamo commentarli con importanti parole di Freud sull'allattamento:

Il succhiare al seno materno diventa il punto di partenza dell'intera vita sessuale, il modello inattuabile di ogni successivo soddisfacimento sessuale, al quale la fantasia fa spesso ritorno in periodi di privazione. Esso implica il fare del seno materno il primo oggetto della pulsione sessuale. Non so come darvi un'idea di quanto sia importante questo primo oggetto per ogni successivo rinvenimento di oggetto, dei profondi effetti che produce nelle sue trasformazioni e sostituzioni fin nelle zone più remote della nostra vita psichica⁶⁵.

⁶³ Cfr. S. Agosti, *Cinema bricolage*, «MicroMega» *Almanacco del cinema*, 6, 2011, p. 234. Il film fu pensato inizialmente per la televisione. Sulle sue motivazioni, la sua genesi, le polemiche che scatenò e i tentativi di sequestro subito dalla pellicola cfr. l'intervista dell'autore su <http://www.gianfrancobertagni.it/autori/silvanoagosti.htm>

⁶⁴ Ivi, p. 223.

⁶⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino 1976, p. 472. L'importanza di questo passo per quanto riguarda la scelta oggettuale e il rapporto amoroso è stata ampiamente sottolineata, come vedremo in

In controcampo, di profilo, vediamo il volto sorridente della mamma, gli occhi rivolti al figlio che allatta.

Nel capitolo precedente avevamo esaminato alcune osservazioni sull'importanza del rapporto madre/bambino; al fine di interpretarle, più nello specifico, dal punto di vista del godimento, è interessante ora – approfittando di questa bella immagine di allattamento – integrarle con la visione proposta dallo psicoanalista Pierre Marie, per il quale il bambino trarrebbe parte del godimento che prova mentre allatta dal fatto che *anche la madre ne gode*. Il godimento infatti – secondo Marie, e a differenza di quanto da noi finora sostenuto – non è dell'Uno, ma (come il desiderio) *dell'Altro*: io godo del fatto che si goda di me, voglio vedere nello sguardo dell'Altro che egli gioisce nel guardarmi. Il godimento sarebbe dato insomma da un piacere supplementare che si trae necessariamente dall'Altro, poiché la mera presenza dell'oggetto non sarebbe sufficiente a scatenarlo. Marie – per il quale il godimento del lattante non consiste affatto nel piacere di sazietà e appagamento che deriva dal succhiare, nè nelle sensazioni cinestetiche e muscolari labiali e boccali connesse alla suzione – arriva ad affermare che «*l'enfant mange pour nourrir sa mère*»: il lattante mangia per nutrire sua madre, si offre come bocca per colmarla, per riempirla⁶⁶.

Possiamo inoltre chiamare in causa nuovamente, nello scambio di sguardi tra madre e figlio in questa scena, la *sintonizzazione affettiva* descritta da Daniel Stern nella relazione intersoggettiva che unisce l'una all'altro e fa sì che i rispettivi stati d'animo – senza alcun tipo di scambio verbale – si accordino su una stessa linea emozionale fino a coincidere. Loig Le Bihan, a questo proposito, ricorda come già Balázs nell'*Uomo visibile* (1924) avesse parlato di *concordanza emozionale* a proposito degli affetti che è possibile afferrare *simultaneamente* attraverso tutte le sfumature dell'espressione di un viso, fatto che solo il cinema, tra le arti, permette di cogliere:

In effetti, l'espressione del viso è più polifonica rispetto alla lingua. Le parole, come i suoni di una melodia, ci arrivano una dopo l'altra, mentre invece su un volto le espressioni più diverse possono apparire contemporaneamente, come in un accordo musicale, e il rapporto determinato da questi tratti differenti produce le più ricche armonie e modulazioni. Si tratta di accordi emozionali, la cui essenza risiede precisamente nella simultaneità. E questa non può tradursi in parole⁶⁷.

seguito, da Lucilla Albano nel saggio *L'amore impossibile e l'oggetto perduto*, in E. Dagrada (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 165-179.

⁶⁶ P. Marie, *La jouissance*, cit., p. 28.

⁶⁷ L. Le Bihan, *Du film au souvenir*, cit., p. 54.

Vediamo allora come, nella sequenza analizzata, la scelta del primo piano della madre e del bambino supplisca all'assenza di comunicazione verbale tra i due, pur permettendo di cogliere attraverso i loro volti un altissimo numero di informazioni.

Solo successivamente, infatti, la madre si rivolge alla macchina da presa (e non più al figlio) per dare inizio al suo racconto: il parto, i dolori, l'istante in cui i suoi occhi hanno incontrato per la prima volta e a lungo quelli del figlio. Si delinea così da subito l'intenzione del film di fare dell'amore un discorso, un racconto.

La donna successiva, ad esempio, afferma davanti al regista il suo bisogno di *dichiarazioni* d'amore: esse andrebbero fatte e *ripetute sempre* (riconosciamo qui la ripetizione del godimento), e non dichiarate una volta e poi mai più. Le viene chiesto di raccontare la sua prima notte di nozze, della quale ricorda soprattutto il dolore, fisico e mentale, e la paura. Il racconto, costruito con fatica ed esitazioni, viene incentrato sulla difficoltà che ha comportato per lei l'atto sessuale, con l'asportazione chirurgica dell'imene e la conseguente perdita della propria identità sessuale, che a partire da quel momento sarebbe stato impossibile percepire attraverso il corpo («Mi pareva impossibile che potesse entrare una cosa del genere in un buco che per me era inesistente. Non me lo sentivo [...] non ne ero cosciente. Continuavo a chiedere al ginecologo se ce l'avessi io questa vagina, se avessi quest'apertura [...] in me»). Nonostante la rigida educazione religiosa ricevuta – che ha fatto sì che il suo corpo, e più in generale il sesso, venisse vissuto come un terribile tabù di cui vergognarsi – questa donna riesce adesso a *parlarne*, e lo fa grazie al film, alla domanda del film, che trasforma il divieto sessuale (prima ancora che in immagine) in discorso.

Il racconto seguente – che resta impresso nella memoria per quanto è spontaneo e vivido, quasi palpabile – è quello di un ragazzino, disinvolto e divertito nel fornire al regista la sua fantasiosa lettura della sessualità e del piacere. Al tono “medio”, corale, e anonimo dei *Comizi* di Pasolini, si contrappone qui in maniera vistosa un tono personale, anzi, personalissimo, dove nulla appare insincero o costruito. Nel film di Agosti gli occhi delle persone interrogate – donne, bambini, prostitute, travestiti, tutti vicinissimi alla macchina da presa – guardano dritto in camera, ed emerge con forza la verità estrema dei micro-gesti di ciascuno: l'insetto che si posa per caso sui capelli di una donna, il chewing-gum masticato con enfasi dal giovanissimo ragazzo. Questi racconta, con fare da adulto e con minuzia di dettagli, di aver spiegato chiaramente a una sua compagna di giochi che cos'è il rapporto sessuale, prima di averne avuto con lei uno; parla poi della masturbazione, e la macchina da presa si avvicina a lui con una fisicità tale da far scaturire un discorso per immagini che pare dotato di vita propria. Il ragazzo ci appare fiero come può esserlo un bambino di nove anni perfettamente istruito sulla fecondazione; la sua sorprendente lezione di vita si traduce in un invito

all'amore e alla gioia che ha qualcosa di genuino, autentico e puro, di filosofico forse, e questo avviene esclusivamente attraverso la forza del suo discorso, delle sue parole.

Più avanti ascolteremo Anna – ex prostituta non più giovanissima – che dà consigli alle ragazze su come fare l'amore con un uomo. Il regista interviene sempre nelle conversazioni, vi *insiste*: chiede ai suoi interlocutori esempi, descrizioni, illustrazioni, rilancia le domande, alimenta il discorso. Così Anna sarà invitata a “mostrare” le carezze di cui sta parlando, e lo farà nominando e toccando il proprio corpo a un tempo. È così che il discorso d'amore adesso si mette in scena, attraverso le parole di questa donna che ripercorr, dettagliatamente e senza segreti, episodi sessuali del passato mentre la macchina da presa, offrendoci un lungo primissimo piano, indaga a fondo un volto in cui gli occhi si fanno piano amari, lucidi e tristi. Ma Anna riprende subito a ridere, per poi raccontare della disperazione di sadici e perversi, di chi, tra i suoi clienti, godeva mangiando merda. La donna continua infine parlando dei suoi sogni e dei suoi incubi, dell'Inferno e di Dio, mentre alcune scritte scorrono sull'immagine informandoci che il giorno successivo Anna sarebbe morta per aver ingerito una bottiglia di acido muriatico. D'amore si muore, anche. Comincia a questo punto la seconda parte del film.

Incontriamo Gloria – transessuale destinato a non poter realizzare il suo sogno di divenire cantante lirica – a casa sua; inizia il racconto dei suoi amori intonando superbamente un'aria di *Madama Butterfly*. Con sguardo struggente e tenero Gloria, che non ha paura di confessare la propria sconvolgente solitudine, racconta la prostituzione come unica possibilità di lavoro e di vita. Combatte la sofferenza con la lirica, passione innata, assieme al desiderio di essere donna. La voce allora – che è pur sempre, in qualche modo, una parte del corpo – si fa carico di tutta un'identità sessuale, si muove di pari passo con essa, proprio come un'aria d'opera aderisce perfettamente alle note musicali che l'accompagnano e che ne calcano il senso, raddoppiandola. Amante della musica e dell'amore, cosciente del suo destino inaggrabile di isolamento, afflitta nel profondo dal dolore inguaribile dovuto a una condanna sociale inevitabile e feroce, Gloria produce un discorso d'amore di una verità sconcertante, un discorso così vero da far ammutolire.

D'amore si vive è un film che riesce a mettere in scena e a costruire il discorso sull'amore e sul sesso realizzando al contempo un'opera originale di grande trasporto emotivo e poetico (si pensi alla sequenza conclusiva, piuttosto autonoma rispetto al resto del film, in cui si vede un bambino down accarezzare una bambola, con fare tenero, dolce e lento). La scelta delle inquadrature, delle musiche e delle luci – così come i lievissimi spostamenti della macchina da presa nell'avvicinarsi o nell'allontanarsi, di volta in volta, da volti e corpi dei protagonisti – si fa carico del personalissimo discorso che il regista costruisce e intesse con i diversi discorsi dei suoi interlocutori.

Nel film l'uso stesso della parola – del suo offrirsi come discorso d'amore, all'interno di un racconto per immagini – non è mero strumento descrittivo di una figuralità che si suppone la illustri fedelmente, ma veicolo complesso, strutturato ed efficace di godimento.

Capitolo 3

Monotonia del godimento e malattia della ripetizione: il sintomo

Il poeta è un fingitore. Finge così completamente che arriva a fingere che è dolore, il dolore che davvero sente.

(Fernando Pessoa)

3.1 Ontologia di un accidente irrinunciabile. Che cos'è un sintomo

I film vengono generalmente associati, dalla teoria psicoanalitica del cinema, ai sogni. Tuttavia, come accennavamo nell'Introduzione, abbiamo deciso – in questo studio – di discostarci parzialmente dal versante onirico nello studio dei film per orientarci piuttosto su quello *sintomatico*, che richiede un approccio diverso¹.

Tanto per cominciare – e sintetizzando molto – i sogni sono felici, mentre il sintomo è doloroso. Secondo: il sintomo è dotato di una sorta di solidità e consistenza, a differenza del sogno, più evanescente e volatile: il sogno è una *scena*, è fatto di immagini, mentre il sintomo – che consiste piuttosto in uno stato o in un'azione, quindi qualcosa di meno astratto – avviene nel corpo, è definito da Lacan «un simbolo scritto sulla sabbia della carne»², dunque è a suo modo indelebile.

Inoltre – fatto importante – laddove il sogno, caratterizzato prima di tutto dalla proprietà di *raffigurabilità*, è sostanzialmente muto (ma sia chiaro: si tratta comunque di un evento di senso), il sintomo, al contrario, *parla*, e «parla là dove il soggetto soffre» (il soggetto, dice Lacan, «*grida* con il suo sintomo»)³.

Se il sogno poi, generalmente, dura poco – il tempo di una notte – il sintomo, al contrario, *persiste*: è stabile e ostinato, si ripete, può prolungarsi per tutta la vita. «Semplicemente, il sintomo rispunta come erba matta, compulsione di ripetizione»⁴, afferma Lacan, che nel *Seminario V* rende conto dell'*eccezionalità* del sintomo rispetto alle altre formazioni dell'inconscio proprio perché non ha la stessa ontologia fragile e passeggera di lapsus, sogni e motti di spirito.

Freud, in maniera apparentemente sbrigativa – e sulla base della classica formula secondo cui la nevrosi sarebbe l'inverso della perversione (un nevrotico si limiterebbe cioè a fantasticare ciò che

¹ Per quanto riguarda gli studi cinematografici più recenti legati al sogno segnaliamo M. Martin, L. Schifano (a cura di), *Rêve et cinéma. Mouvements théoriques autour d'un champ creative*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Parigi 2012.

² M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 66.

³ Ivi, p. 67. Corsivo nostro.

⁴ J. Lacan, *La direzione della cura*, cit., p. 620.

un perverso mette in atto) – affermava nei *Tre saggi* che «i sintomi [...] sono l'attività sessuale dei malati»⁵. Ma le cose, come vedremo, sono molto più complesse.

In particolare, il sintomo è per Lacan “il modo in cui ciascuno soffre in rapporto al proprio godimento” («*La façon dont chacun souffre dans son rapport à la jouissance, [...] voilà le symptôme*»)⁶. È grazie al sintomo, dunque, che ciascun soggetto gode, a modo suo.

Residuo di esperienza traumatica refrattario a farsi trasformare in simbolico (il sintomo oppone sempre una *resistenza* all'interpretazione, altrimenti non si ripeterebbe), formazione sostitutiva e compromissoria di qualcosa che non ha avuto luogo e che invece avrebbe voluto manifestarsi (esso «è un significante che prende il posto di un significato rimosso»)⁷, il sintomo si configura – in una delle più belle definizioni date da Gabriella Ripa di Meana – come il *luogo di elezione della singolarità di ogni individuo*, ovvero ciò che in maniera più autentica ne caratterizza e ne definisce l'unicità, l'irripetibilità, il carattere inedito⁸.

È per questo motivo che niente al mondo meglio del sintomo dà prova del fatto che *non esiste una forma universale di godimento*: bisogna «elucubrare, improvvisare, delirare, arrangiarsi», per usare parole di Alfredo Zenoni, inventarsi cioè di volta in volta – e ciascuno secondo la sua maniera di godere – un modo diverso di cavarsela con il Reale⁹. Ogni sintomo infatti, sebbene insista in maniera “sempre uguale” all'interno del soggetto, richiede tuttavia da parte di ciascuno una soluzione specifica, particolare, diversa: il sintomo non ha rimedio ortopedico. Sintetizzando alcune recenti e preziosissime osservazioni di Jacques-Alain Miller su questo tema, diremo allora che *il sintomo ha azione costante ma non risoluzione universale*¹⁰.

L'aspetto che meglio fa cogliere la contraddittorietà del sintomo rispetto alla maniera di goderne – cioè rispetto al tornaconto che il soggetto stesso trae dal proprio malessere – è che i sintomi vanno considerati non tanto come accidenti inevitabili, quanto piuttosto come accidenti *irrinunciabili*. Il

⁵ S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 475.

⁶ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVI* cit., p. 41.

⁷ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 66.

⁸ Cfr. a questo proposito G. Ripa di Meana, *Il sintomo come legame sociale*, resoconto del seminario *Schegge* (2010-2011), ora reperibile sul sito <http://www.lacan-con-freud.it/RipadiMeanaIlSintomocomelegamesociale.html>, e G. Ripa di Meana, *Lacune*, Nottetempo, Roma 2012, pp. 43-47.

⁹ A. Zenoni, *Dal padre onnipotente al padre evanescente*, intervento del 20 gennaio 2012 all'Istituto Freudiano di Roma. Zenoni sostanzialmente delinea l'equivalenza che si stabilisce, nell'ultimo Lacan, tra *sintomo* e *Padre*: nelle parti finali dell'insegnamento di Lacan, infatti, il Simbolico – cioè la Legge, il Nome del Padre – non sarà più nient'altro che un mito, un delirio, un'enorme finzione, un assioma non dimostrabile a cui credere e basta. A partire da questo momento la questione del Padre non si porrà più sotto l'ordine del Simbolico, ma sotto quello del *sintomo*: la particolarità del modo di godere di ciascuno (cioè il sintomo) subentrerebbe alla pretesa universalità del significante, della Legge (cioè il Padre).

¹⁰ Cfr. seminario tenuto al Teatro Dejazet di Parigi, marzo 2011, cit.

soggetto, in un certo senso, *decide* di godere attraverso il proprio sintomo, nonostante la sofferenza che il sintomo stesso gli procura.

I pazienti – constata Lacan – sono infelici. E tuttavia, indubbiamente, essi, soffrendo, *soddisfano a qualcosa*. «Diremo che ciò a cui soddisfano attraverso le vie del dispiacere è comunque – e questo è comunemente noto – la legge del piacere. Diciamo che, per questa sorta di soddisfazione, essi fanno fin troppa fatica. Fino a un certo punto, è questa *troppa fatica* che è l'unica giustificazione del nostro intervento»¹¹. Ed è questa stessa *troppa fatica* che dà origine al godimento (il quale, lo ricordiamo ancora una volta, è definito da Lacan innanzitutto come un dispendio di energia *apparentemente inutile*).

Anche Freud lo diceva che i sintomi, tecnicamente, sono *inutili*, poiché comportano per il paziente un doppio dispendio psichico: produrli e combatterli. «“Essere ammalati” – osservava – è un concetto essenzialmente pratico», comporta una gran fatica¹².

3.2 L'interminabile litania della ripetizione

Nonostante l'enorme sforzo psico-fisico che l'ammalarsi comporta, il soggetto in qualche modo dal proprio sintomo trae godimento, e il godimento, come abbiamo imparato, gioca su una modalità particolare del tempo: la *ripetizione*. Per Freud la ripetitività del sintomo è funzionale al benessere e al giovamento del soggetto, capace di trarre dal sintomo stesso un qualche beneficio (sarà Lacan a enfatizzare enormemente il carattere *voluttuoso* della sofferenza nel sintomo). Il sintomo, dunque, innanzitutto *si ripete*.

In secondo luogo è proprio attraverso il sintomo, cioè attraverso l'attaccamento del soggetto al proprio dolore, che capiamo quanto l'essere parlante – per Lacan, così come per Heidegger, un *essere-per-la-morte* – non lavori esclusivamente per il proprio Bene¹³.

Già fin dagli *Studi sull'isteria* di Freud e Breuer, d'altra parte, si intravedeva l'ombra di una soddisfazione, per gli esseri umani, legata a situazioni spiacevoli e penose (ripensiamo alla nozione di *compiacenza somatica* di cui abbiamo parlato in precedenza, o – nel caso del cinema – al semplice fatto che spesso ci piace vedere e rivedere proprio i film che maggiormente ci “procurano

¹¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 162.

¹² S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 326.

¹³ Sarebbe stata questa, secondo la lettura di Massimo Recalcati, l'ultima parola di Freud, estremamente vicina alla metafisica del godimento di Schopenhauer, per la quale l'essere sarebbe ripetizione priva di senso, pura ripetizione di godimento, e l'universo, che non ha alcun *telos*, sarebbe null'altro che il riflesso della volontà di vita che vuole se stessa, sino alla sua distruzione. Cfr. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 298.

dolore” o ci fanno piangere: esempio estremamente chiarificatore di un analogo meccanismo di godimento).

Ma a rendere ancora più contorte le cose c'è da considerare il fatto che non solo è difficile spiegare come mai si tenda – attraverso il sintomo – a ripetere un'esperienza dolorosa (che comporta peraltro una gran fatica), ma occorre anche conciliare questa tendenza con quella opposta – pure presente – di ripetere, al contrario, esperienze che procurano benessere pieno e appagamento: l'essere umano infatti, per Freud, resta innanzitutto un ricercatore instancabile di piacere, «e ogni rinuncia a un piacere che ha già goduto una volta gli riesce assai difficile»¹⁴.

Il lattante, ad esempio, vuole ripetere l'esperienza dell'assumere cibo pur non avendo più fame: ciò significa che l'atto del ciucciare è associato a un piacere che inizialmente *si appoggia* ad una funzione vitale, ma poi se ne dissocia quasi completamente per ricercare un suo proprio autonomo, particolare, soddisfacimento¹⁵.

Centrale poi, nel concetto di ripetizione, è la molla «dell'incontro sempre evitato, della possibilità mancata. La funzione del fallimento – afferma Lacan – è al centro della ripetizione analitica»¹⁶. È piuttosto evidente infatti che nella ripetizione «si produce qualcosa che è un difetto, uno scacco»¹⁷, e per la psicoanalisi – che considera il fallimento, l'errore e la dimenticanza come gli atti più imbevuti di intenzionalità e di senso – non c'è niente di più radicale e micidiale di questa condanna. «Quel che si è dimenticato di fare una volta, lo si dimenticherà ancora altre volte», scrive Freud in *Psicopatologia della vita quotidiana*¹⁸.

L'incidenza della ripetizione – fondamentale sotto molti aspetti in psicoanalisi – è alla base anche dei legami così apparentemente incomprensibili delle passioni e dell'amore. Colette Soler ricorda che Freud, fin dall'inizio, ha postulato che questi legami non sono affatto privi di logica: «Ogni amore ripete un amore precedente. Detto altrimenti, l'oggetto d'amore reca sempre i tratti distintivi dell'oggetto primario. Il primo, dunque, è anche sempre il secondo, sostiene Freud»¹⁹ («Se non si

¹⁴ S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., p. 150.

¹⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 285. Del resto, come ci ricorda Gabriella Ripa di Meana, i problemi per il lattante incominciano proprio quando incomincia a capire che tra una poppata e l'altra dovrà aspettare (lezione tenuta all'Università Roma Tre durante il corso *Interpretazione e analisi del film* di Lucilla Albano, 12 ottobre 2010).

¹⁶ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit, p. 126.

¹⁷ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse, 1969-1970*, tr. it. *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi, 1969-1970*, Einaudi, Torino 2001, p. 51.

¹⁸ S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, cit., p. 194.

¹⁹ C. Soler, *Lacan, l'inconscient réinventé*, cit., p. 177. A sostegno della tesi secondo cui nelle scelte d'amore rimangono indelebilmente impressi i caratteri materni, Freud, in *Psicologia della vita amorosa* (1910-1917), avanza addirittura un parallelismo con la conformazione cranica del neonato, la quale, dopo un parto prolungato, recherebbe l'impronta della strettoia pelvica materna.

fosse suicidato, Werther avrebbe riscritto le stesse lettere a un'altra donna», osservava Roland Barthes, nei suoi più volte ricordati *Frammenti di un discorso amoroso*)²⁰.

Anche l'amore dunque – davanti all'impasse che la coazione a ripetere gli impone – fallisce spesso nel tentativo di evitare situazioni affettive disastrose, e ricerca sempre, instancabilmente, un unico doloroso oggetto. Così Scottie (James Stewart), ne *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), ossessionato dalla ricerca della sua Madeleine, non potrà che ritrovarsi a inseguire la stessa, identica donna – questa volta di nome Judy –, esplicitando un meccanismo fortissimo di godimento in cui la ricerca dell'identico è spinta a tal punto all'estremo da arrivare a coincidere con se stessa (Judy Barton altri non è che Madeleine Elster in persona, interpretata nuovamente da Kim Novak).

O ancora, se pensiamo a *La signora della porta accanto* (*La Femme d'à côté*, François Truffaut, 1981) – una delle vette più alte mai raggiunte dal cinema nel raccontare la tragedia di una passione amorosa – la necessità di ricaduta sullo stesso si manifesta nell'impossibilità totale, per i due amanti, di separarsi. Bernard (Gérard Depardieu) e Mathilde (Fanny Ardant) sono infatti attratti rovinosamente l'uno dall'altra come due calamite, e l'unica soluzione al loro amore impossibile sarà la morte. Anche in questo caso è una dinamica pura di godimento a reggere l'intera struttura del film, come dimostra la bella analisi di Rosamaria Salvatore, che mette in luce quanto i corpi dei due protagonisti siano soggiogati dalla forza dannosa del godimento e dal suo reiterato comando, e come e ogni nuova decisione di separarsi sia irrimediabilmente destinata al fallimento, fino alla catastrofe finale²¹.

In maniera non dissimile, il meccanismo infernale della coazione a ripetere – incarnato alla lettera da figure mitologiche quali Sisifo, Prometeo o le Danaidi, condannate ad uno sforzo perpetuo, vano e irriducibile, nonché sempre uguale a se stesso – dimostra che lo scopo della pulsione non è tanto il soddisfacimento, quanto piuttosto lo scacco, che ne rilancia infaticabilmente il movimento eterno verso l'avanti.

3.3 Il “dispositivo” del *Fort-Da* e la dialettica del godimento

Il godimento, dunque, passa necessariamente per la via della ripetizione. Le origini di questo importante meccanismo vanno ricercate nel già ricordato gioco del *Fort-Da*, esperienza che – come

²⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 207.

²¹ R. Salvatore, *La distanza amorosa*, cit., pp. 55-67.

sappiamo – ha costituito per Freud il punto di partenza per *Al di là del principio di piacere* (oltre che un primo, abbozzato passo in direzione del godimento).

È interessante innanzitutto notare come i due principi alla base di questo gioco con cui il bambino getta via e poi riattira a sé il rocchetto – e cioè il principio dell'*alternanza* (vicino-lontano, presente-assente) e quello della *ripetizione* (poiché le due fasi alternate continuano a succedersi l'una all'altra) – si ritrovino all'opera, in maniera piuttosto fedele, nel meccanismo più elementare del cinema stesso, basato essenzialmente sull'*alternanza* e la *ripetizione* di inquadrature e su un movimento continuo di scorrimento della pellicola.

Raymond Bellour, dalle sue prime analisi del film negli anni Sessanta e Settanta fino ad oggi, ha insistito a lungo su quanto variazione e ripetizione rappresentino – oltre che i principi basilari della suggestione ipnotica – anche le due grandi categorie costitutive del cinema, destinate a coesistere ed implicarsi l'un l'altra (la variazione suppone l'alternanza dei termini secondo un certo ritmo)²².

Per quanto riguarda il principio del *Fort-Da*, è stato notato che la particolarità del gioco consiste più precisamente nel fatto che il bambino non trae tanto il piacere dall'avvicinare l'oggetto a sé, quanto piuttosto dall'*allontanarlo*. «Questo attaccamento alla perdita in quanto perdita potremmo chiamarlo godimento», afferma Roland Chemana²³.

Dunque il *Fort-Da* è all'origine dell'automatismo di una ripetizione che servirebbe a padroneggiare ciò che è difficilmente accettabile o che procura dispiacere: la privazione di un oggetto, la partenza della madre, una mancanza, un allontanamento, una perdita.

È stato Didi-Huberman – nella sua lunga riflessione sull'ineluttabile scissione connessa all'atto del vedere – a mettere in relazione il funzionamento dell'elementare dispositivo freudiano del *Fort-Da* con quello della visione *tout court*, sostenendo che ciò che vediamo, nei casi maggiormente interessanti da un punto di vista affettivo, altro non è che quanto resta di una perdita, «può morire in ogni momento, andando e venendo come batte un cuore o come rifluisce l'onda». Il *Fort-Da* allora – secondo l'autore – inventerebbe un vero e proprio luogo per l'assenza, rimettendo in gioco dialetticamente e in un rilancio perpetuo, attivo e dinamico la convivenza fondamentale tra *vedere* e *perdere*²⁴. Per Didi-Huberman i corpi (e certamente anche le immagini) sono «cose da toccare, da carezzare, ostacoli contro cui “battere il cranio” [...]; ma anche cose da cui uscire e in cui rientrare, volumi dotati di vuoti, di tasche e ricettacoli organici, bocche, sessi, forse anche l'occhio stesso»²⁵.

²² R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p. 334.

²³ R. Chemana, *La jouissance, enjeux et paradoxes*, cit., p. 22.

²⁴ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* [1992], tr. it. *Il gioco delle evidenze*, Fazi, Roma 2008, p. 48.

²⁵ Ivi, p. 6.

Si tratterebbe allora di un modo di percezione che da *ottico* diventa *aptico*, implica cioè il contatto, il toccare, l'avanzamento fisico nello spazio, così da produrre una conoscenza sensibile, tangibile, riguardante il corpo ed implicante il sintomo²⁶. La visione si fa così *epidermica*, cinestetica, corporale²⁷.

Possiamo considerare questo tipo di visione una modalità del sintomo, poiché alcune immagini – le immagini del godimento – sarebbero capaci di attivare in noi una speciale sensorialità per la quale avvertiamo che all'atto del vedere, quindi dell'acquisire, del “guadagnare” qualcosa, corrisponde sempre, inversamente, una perdita costante, che «mette in opera il gioco anadiomene, ritmico, della superficie e del fondo, del flusso e del riflusso, del tiro e del ritiro, dell'apparizione e della sparizione»²⁸. Alternanza e ripetizione, dialettica del godimento.

Vedere – conclude Didi-Huberman – è sempre un'operazione del soggetto, dunque un'operazione scissa, inquieta, agitata, “aperta”. In una parola, *sintomatica*. Poiché l'immagine, come il sintomo, può essere dotata di una straordinaria complessità dialettica e visuale.

Nel campo delle immagini infatti, almeno da Warburg in poi, la rappresentazione stessa è sottomessa al sintomo, e in alcuni casi l'immagine, nella sua tensione dialettica – altro punto di comunanza con i paradossi della *jouissance*, per i quali anche le immagini di terrore hanno spesso carattere attraente – si fa carico e veicolo di speciali formule patetiche.

Di fronte a un quadro di Botticelli ad esempio – fosse anche il nudo apparentemente pudico, minerale e impenetrabile di una Venere – Aby Warburg notava che l'immagine era in grado quasi di “toccare” l'osservatore, di ferirlo e lacerarlo nel profondo, grazie ad un altissimo valore partecipativo per il quale «l'elemento psichico, patico, ovvero empatico» si apriva ad un'infinità di connessioni con l'esterno. Anche una figura come quella di Venere allora, grazie alla coesistenza inquieta e impura di sobrietà apollinea e violenza dionisiaca, non possiede, in definitiva, alcuna stabilità semantica²⁹.

²⁶ Sul trasferimento in ambito cinematografico del concetto di *aptico* – elaborato nella storia dell'arte da Alois Riegl – nel suo contrasto con l'*ottico* cfr. A. Lant, *Haptical Cinema*, «October», 74, 1995, pp. 45-73, e D. Trotter, *Stereoscopy, Modernism and the “Haptic”*, «Critical Quarterly», 46, 2004, pp. 38-58.

²⁷ Si ripensi alla già ricordata teoria dell'*Io-pelle* affrontata in L. Albano, *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico*, cit.

²⁸ G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, cit., p. 8.

²⁹ Id., *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* [1999], tr. it. *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001, p. 21. Per quanto riguarda più nello specifico il cinema contemporaneo come incarnazione dei nuovi sintomi rimando nuovamente ad A. Bellavita *L'emersione del Reale*, cit., in cui l'autore individua una serie di film capaci di mostrare i segni della dimensione patologica ostentando la loro malattia «sia nei corpi e nelle azioni che mettono in scena, che nel loro corpo proprio, cioè nel loro corpo linguistico» (ivi, p. 222). In molte forme del cinema e dell'arte contemporanea, ci ricorda Bellavita, la patologia diviene dunque un regime discorsivo, cosicché la psicoanalisi risulta lo strumento interpretativo più adatto ad interrogare questi discorsi.

3.4 Logiche della ripetizione nel cinema e nelle arti

Il problema della ripetizione – basilare nella questione del sintomo – non è estraneo alle arti.

Per quanto riguarda più precisamente “la ripetizione dello stesso”, Rosalind Krauss spiega in termini psicoanalitici, ad esempio, l’ossessione che aveva Picasso di disegnare fino a diciotto volte in un giorno lo stesso tema: bisognerebbe immaginare i ricalchi sovrapposti di questi disegni come una sorta di cartoon in sequenza da sfogliare rapidamente, tecnica che, come i *flip-books*, permetterebbe di animare il contenuto (spesso apertamente erotico) raffigurato nei disegni, riproducendo contemporaneamente il movimento dell’andirivieni della pulsione. Il meccanismo di un simile procedimento ricalcherebbe esattamente quello del desiderio, nella sua corsa continua ed estenuante verso un oggetto che non trova e che non troverà mai. Un gesto di questo tipo segna ancora una volta il passaggio dalla modalità del piacere a quella del godimento, attraverso un tentativo di appagamento che raggiunge la sua massima forma di soddisfazione proprio nell’atto della ripetizione stessa³⁰.

Così, sempre secondo Krauss, i *Rotoreliefs* di Duchamp – dischi rotanti colorati che, sfruttando il fenomeno della persistenza retinica, davano l’illusione del rilievo se messi in movimento alla velocità di settantotto giri al minuto – avrebbero costituito il primo tentativo concreto di impiegare l’occhio come un vero e proprio organo erotico³¹.

Possiamo poi considerare, in ambito musicale, la ripetitività alla John Cage: si ricordi che il compositore eseguì alla lettera un suo breve interludio per pianoforte di otto secondi reiterandolo per ottocentoquaranta volte in un concerto che durò diciotto ore³². Un simile parossismo della durata ricorda la situazione immaginata da Eizykman nelle ultimissime pagine de *La jouissance cinéma*, in cui l’autrice si chiede che cosa sarebbe successo al cinema se Kulešov – in quello che è probabilmente il più antico e famoso esperimento di montaggio della storia del cinema – avesse presentato il viso di Mosjoukine, piuttosto che per pochi istanti, per dieci, sessanta, o settecentoventi minuti. «L’effetto Warhol e il cinema indipendente», decreta l’autrice, che come sappiamo aveva individuato proprio su questo versante il più alto coefficiente di godimento cinematografico³³.

Possiamo ritrovare una simile tendenza alla dilatazione temporale e all’exasperazione monomaniacale dello Stesso in *Una voce umana*, il primo dei due episodi che compongono

³⁰ M. Senaldi, *Enjoy!*, cit., pp. 62-63.

³¹ Ivi, p. 64.

³² Ivi, p. 103.

³³ C. Eizykman, *La jouissance-cinéma*, cit. p 303.

L'amore di Roberto Rossellini (1948), film ispirato all'omonimo atto unico di Jean Cocteau e completamente dominato dalla presenza di Anna Magnani – unico personaggio – che interpreta Nannina, una donna lasciata dall'uomo che ama, e che si consuma in un disperato e struggente monologo d'amore durante una telefonata che lui le fa e che occuperà all'incirca l'intera durata dell'episodio. La “totalità” della donna nei confronti di questa lunga monosequenza è assoluta: rispetto alla vicenda (di cui è la sola protagonista), all'ambientazione (tutta “rinchiusa” in una camera da letto), alla messa in scena e alla costruzione delle inquadrature (prevalentemente dei primi piani), al coinvolgimento dello spettatore, all'intensità drammatica della recitazione della Magnani. «*Amore* è stato un infelice esperimento, eppure non è una cosa indifferente, specie per l'apporto di linfa e di sangue della Magnani», ci racconta Attilio Bertolucci nei suoi scritti sul cinema di quegli anni³⁴.

Spostandoci sul versante extratestuale è facile intuire, a partire dalla speciale forma filmica dell'episodio girato da Rossellini, il grande amore del regista per la sua attrice, e ripensare ad esempio all'analoga ossessione che aveva Truffaut per il viso di Isabelle Adjani, che lo portò a costruire un intero film – *Adele H., una storia d'amore* (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975) – attorno al suo volto³⁵ («Non conosco Isabelle Adjani, eppure la sera i miei occhi sono stanchi per averla guardata e ascoltata troppo intensamente»)³⁶, ossessione che è senz'altro un fortissimo indizio di godimento.

3.5 *Marnie*. Sul godimento femminile

A partire da queste ultimissime considerazioni sull'interazione tra il rapporto del regista con l'attrice e la configurazione del film – interazione che in qualche modo si trasferisce nei modi stessi della messa in scena – esemplare è il caso di *Marnie*.

Nella sua ampia biografia di Hitchcock, Donald Spoto ha insistito molto (e in maniera fin troppo edulcorata) su questo aspetto. Nel rapporto tra i due protagonisti del film – Mark Rutland (Sean Connery) e Marnie Edgar (Tippi Hedren) – ci sarebbe infatti molto del vero, morboso rapporto che legava il regista alla sua attrice, così che Mark, nei confronti di Marnie, non sarebbe altri che

³⁴ A. Bertolucci, *Riflessi da un paradiso. Scritti sul cinema*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Moretti & Vitali, Bergamo 2009, p. 250.

³⁵ Ce lo ricorda nella sua analisi del film Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa*, cit., pp. 17-53. A questo proposito si pensi anche a Jean-Luc Godard quando ricorda «la graziosa leggenda secondo la quale Griffith, commosso dalla bellezza della sua attrice, inventò il primo piano per fissarne meglio i dettagli»; L. Albano, *Lo schermo dei sogni*, cit., p. 166.

³⁶ Ivi, p. 24.

l'incarnazione del sentimento ossessivo dello stesso Hitchcock per Tippi Hedren, sentimento per il quale «il film stava diventando la storia del desiderio di un regista per un'attrice inaccessibile»³⁷.

Storia di desiderio, dunque, ma anche storia di godimento: *Marnie* – un film che si potrebbe davvero vedere e rivedere una volta dietro l'altra senza mai stancarsi né intaccare in alcun modo il profondo piacere che da ogni visione deriva (anzi, forse accrescendolo) – rappresenta non a caso, nella storia che racconta, un caso classico di sintomo (la cleptomania, ma anche la repulsione del contatto fisico: aptofobia).

Come forse tutti i film di Hitchcock, *Marnie* è in sé un film profondamente psicoanalitico: consiste in un'indagine per scoprire le ragioni di un sintomo, racconta parallelamente a questa indagine una storia d'amore, si conclude con l'emersione di un trauma infantile, dimostra in maniera squisitamente freudiana la natura sessuale dei disturbi psichici e delle nevrosi, il tutto mettendo in gioco fortissimi meccanismi di feticismo, voyeurismo ed erotizzazione dello sguardo³⁸.

Ma soprattutto, dicevamo, *Marnie* è un film sul godimento (quindi implica il corpo, e sappiamo bene quanto Hitchcock fosse cosciente delle percezioni corporee che i suoi film avrebbero prodotto negli spettatori: racconta ad esempio di aver girato *Psycho* esclusivamente per fare presa sulle emozioni del pubblico, per farlo reagire «in modo emozionale», fisico)³⁹, ed essenzialmente sul *godimento femminile*, argomento misterioso, affascinante e inesauribile riguardo al quale Lacan si è interrogato a lungo, per arrivare a emancipare completamente la sessualità femminile dal paradigma freudiano dell'invidia. Per Lacan, infatti, il godimento femminile non è affatto complementare a quello maschile, ma è *supplementare* ad esso. Quando in *Ancora* egli afferma che la donna “è non

³⁷ D. Spoto, *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock* [1983], tr. it. *Il lato oscuro del genio: la vita di Alfred Hitchcock*, Lindau, Torino 1999, p. 472 e segg. (ed. or.). Secondo l'autore, Hitchcock avrebbe mandato all'attrice, per mesi interi, champagne e regali che la donna rifiutava sistematicamente e con irritazione. La frigidità di Marnie-personaggio deriverebbe in parte anche da tale rifiuto. Spoto ricorda la profonda crisi depressiva che afflisse il regista durante le riprese, e individua dietro ai momenti stilisticamente meno riusciti di *Marnie* la totale perdita d'interesse dell'autore per il proprio film a causa del rifiuto amoroso della Hedren. Hitchcock non si sarebbe rivisto negli Studios per settimane dopo l'insuccesso totale di *Marnie* (ricordiamo come la frustrazione continua del desiderio e la reiterazione del fallimento siano alla base di ogni meccanica del godimento).

³⁸ Come osserva lo psiconalista Éric Vartzbed, *Marnie* incarnerebbe a pieno il primo modello di guarigione elaborato da Freud, secondo il quale il soggetto guarisce quando rivive affettivamente un sentimento di paura o di collera rimosso dalla coscienza. «In questo modello, a una memoria lacerata si sostituisce un racconto e il sintomo è “solubile” nella parola»; É. Vartzbed, *Come Woody Allen può cambiare la vostra vita*, cit., p. 26. Si ricordi che *Marnie* è un film del '64, appartenente al periodo pienamente americano di Hitchcock, connotato da uno spostamento progressivo verso la psicologia e le dinamiche del desiderio dei personaggi, in anni in cui la psicoanalisi invadeva letteralmente gli schermi hollywoodiani; cfr. a questo proposito V. Pravadelli, *Alfred Hitchcock. Notorius*, Lindau, Torino 2003, p. 19.

³⁹ F. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock* [1966], tr. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1997, p. 233. Ricordiamo che Lacan stesso si servì di *Psycho* «per parlare della posizione dell'analista nella cura all'inizio del suo *Seminario Il transfert (Sem. VIII)*»; R. Cavasola, *La cosa più inquietante di Psycho*, «La Psicoanalisi», 43-44, cit, p. 137.

tutta”, bisogna intendere che essa è “*non tutta compresa nel godimento maschile*”, quindi lo oltrepassa, è altrove, ha qualcosa *di più*.

Il primato del fallo dunque, in Lacan, non equivale affatto ad una supremazia dell'uomo sulla donna, ma unicamente alla supremazia dell'ordine simbolico per ambedue i sessi, poiché vale a pari titolo tanto per l'uomo quanto per la donna⁴⁰. Il fallo «non è il simbolo del potere, quanto piuttosto di una certa idiozia, di un ostacolo, di un ingombro del soggetto»⁴¹, ingombro che non assilla affatto il godimento né il corpo della donna, il cui “non-tutto fallico” «è un'occasione e non una malattia o un handicap»⁴². È per questo che se il godimento fallico (cioè maschile) è compulsivo, cumulativo e meschino – tende cioè idraulicamente alla scarica, alla detumescenza, «alla ripetizione monotona, seriale, macchinina come accade nel *Casanova* di Federico Fellini», dove le movenze delle prestazioni sessuali sono fortemente orientate verso una mortifera coazione a ripetere⁴³ – il godimento femminile rappresenta al contrario un'apertura eccedente la misura fallica, emancipata dall'aver, non ingombrata dall'esigenza della ripetizione e del fallo: si tratta di una forma di godimento infinitamente superiore che Lacan arriva ad accostare alla beatitudine e alla trascendenza dell'esperienza mistica.

Si pensi alla lunga e famosa scena in cui Marnie, terrorizzata dal rosso della divisa del fantino durante la passeggiata nei giardini di casa Rutland, all'improvviso scappa via di corsa a cavallo dell'adorato Forio – che era solita cavalcare con giubilo: estasiata, sorridente, pienamente appagata dal suo godimento⁴⁴ – scena che si concluderà, non a caso, con una tragica caduta, quando Forio inciampierà sulla staccionata spezzandosi le zampe e scaraventando Marnie per terra. Vero e proprio ostacolo – la staccionata – funge da inaggirabile ingombro al piacere di Marnie, che abbiamo seguito in questa cavalcata veloce in cui mostrava un'espressione mista di angoscia, godimento e paura. Si interromperà così, in maniera brutale, un godimento ormai alle stelle (la *jouissance*, come sappiamo, si definisce in opposizione al piacere, di cui costituisce l'al di là).

⁴⁰ Lacan, come è noto, a proposito del fallo ricorre alle due categorie dell'*essere* e dell'*avere*: l'uomo lo ha ma non lo è, mentre la donna lo è ma non lo ha (ovvero: l'assenza del pene rende la donna fallo). Questa forma di attaccamento all'aver tipica del godimento maschile produce «una certa ebetudine, una forma particolare di idiozia. Non a caso Lacan ha definito il godimento maschile della masturbazione il *godimento dell'idiota*» (M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit. p. 165).

⁴¹ Ivi, p. 164.

⁴² Ivi, p. 166.

⁴³ Ivi, p. 165. Sui dibattiti sollevati dal film di Fellini alla sua uscita nel contesto femminista italiano cfr. A. Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 154-155.

⁴⁴ Non era nuova, nel cinema, l'idea dell'amore che può legare una donna a un cavallo, si pensi ad esempio ad *Estasi* (*Estase*, 1933) di Gustav Machaty o a *Gran Premio (National Velvet)*, 1944) di Clarence Brown.

Ciò che mi interessa – afferma Hitchcock a proposito di questa sequenza – è l'emozione in rapporto al movimento. Marnie cade dal suo cavallo prima di doverlo uccidere, c'è allora un suo grande primo piano, poi la vediamo correre verso la casa, sempre in primo piano, perché è l'emozione che bisogna mostrare. Non faccio mai vedere dove si sta dirigendo, il suo punto di vista. In un'altra scena l'avrei fatto⁴⁵.

L'emozione in questo caso era dunque tale da dover restare “compressa” in un unico primo piano piuttosto che andare dispersa nell'ambiente circostante (un po' come avviene nella scena del bacio tra i due protagonisti, ripresa in maniera così ravvicinata da sembrare quasi pornografica)⁴⁶. Questa breve descrizione, costruita ad arte sulla centralità assoluta di Marnie, ci permette di definire tale sequenza una perfetta scena di godimento, volta a condensare nel primo piano un affetto molto forte così da poterlo percepire nel suo massimo livello di tensione.

Nel corso del nostro studio infatti abbiamo attribuito al godimento – in contrapposizione al desiderio – caratteristiche del pieno, dell'eccesso, della tangibilità, dell'eccedenza. In questo senso, e soprattutto grazie alla celebre lettura che ne ha dato Bellour, *Marnie* è un film che si può accostare al feticismo (del resto, come vedremo fra breve, Hitchcock lo affermerà esplicitamente), e il *sistema degli oggetti* costituisce un importante principio costruttivo e formale della sua messa in scena⁴⁷. Che il feticismo poi abbia direttamente a che fare con la logica del godimento è facilmente intuibile, se non altro per il fatto che il feticista, pur di scongiurare la castrazione materna, «è costretto alla ripetizione di un rito sempre uguale a se stesso»⁴⁸.

Sia sufficiente pensare all'*incipit* del film in cui seguiamo Marnie camminare e ne osserviamo i gesti senza mai perdere di vista i suoi astucci, le sue borse e valigie, tutti oggetti atti a contenere, uniti al piacere evidente con cui la donna osserva chiavi, cassette e casseforti. Secondo Bellour l'enorme e insistita attenzione che il film ci porta a rivolgere sugli accessori di Marnie è dovuta al fatto che la donna in sé è in realtà *mancante*: la sua identità, fin da principio (e fin dal nome, che nel

⁴⁵ J. Bontemps, J. Douchet, *Alfred Hitchcock devant Marnie*, intervista ad Alfred Hitchcock, «Cahiers du cinéma», 157, 1964, pp. 38-39. Il cavallo rappresenta in *Marnie*, come è facile intuire, un fortissimo simbolo di minaccia. Marisa Fiumanò riprende a questo proposito un famoso caso clinico di Freud, quello del piccolo Hans, ovvero l'*Analisi della fobia di un bambino di cinque anni* (curiosamente, cinque anni è anche l'età in cui Marnie subisce il suo trauma), nel quale il bambino è afflitto dal terrore del morso di un cavallo avvertito come incombente punizione paterna in risposta alle sue tendenze voyeuristico-esibizioniste. L'autrice fa notare che si tratta del caso in cui Freud lega in maniera più vistosa *pulsione scopica* e *angoscia* (M. Fiumanò, *Un sentimento che non inganna*, cit., p. 33). È stato Hitchcock stesso ad affermare che dietro al cavallo di Marnie c'è l'immagine del padre (J. Bontemps, J. Douchet, *Alfred Hitchcock devant Marnie*, cit.).

⁴⁶ Si ricordi quanto diceva Gilles Deleuze a proposito della costruzione dell'inquadratura in Hitchcock, che opererebbe «un richiudersi di tutte le componenti» isolando un sistema in maniera centripeta e neutralizzando parzialmente il fuoricampo (G. Deleuze, *L'immagine movimento*, cit., p. 29).

⁴⁷ R. Bellour, *L'analyse du film* [1979], tr. it. *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005, pp. 234-243.

⁴⁸ M. Fiumanò, *Un sentimento che non inganna*, cit., p. 41. Il corsivo è nostro.

corso del film slitta metonimicamente da una falsa identità all'altra) risulta divisa, e la macchina da presa gode a frammentarne il corpo, a parcellizzarlo, a scomporlo inquadratura dopo inquadratura facendone un feticcio perfetto.

Ma la *jouissance* in *Marnie* funziona ancora su altri livelli. Se abbiamo definito con Freud il piacere “omeostatico”, il godimento si caratterizza al contrario per un surplus, per il superamento di un limite o di una misura; esso è dunque legato e tutte le situazioni iperboliche dell'eccesso e della ripetizione: il maniaco che parla senza sosta, l'atleta che mira a superarsi continuamente, lo psicotico che ama il proprio delirio come se stesso, il soggetto afflitto da un sintomo dal quale non riesce a disancorarsi (è questo il caso di Marnie). Tutte queste situazioni – che comportano tensione, sforzo e fatica – soprattutto producono *angoscia*, uno stato che si accompagna in genere, per Freud, «a sensazioni corporee che si riferiscono ad organi ben precisi, quelli preposti alla respirazione e al cuore»⁴⁹ (cioè gli organi vitali). L'angoscia dunque, in psicoanalisi, non mente: essa parla un linguaggio concreto e fornisce attraverso il corpo un segno tangibile della sua presenza. Ecco allora come mai se Marnie si sente così male ogni volta che sta per compiere un furto (si pensi alla paura che la paralizza e le fa tremare la mano quando, dopo aver aperto la cassaforte, non riuscirà ad afferrare i soldi, e allo zoom violento e ripetuto sulle banconote che accentuerà in maniera tipicamente hitchcockiana questo effetto), assieme a lei anche lo spettatore, sebbene profondamente scosso e turbato proprio in questi che sono i momenti più inquietanti del film (ripensiamo alla *suspense* descritta da Vanoye), non desidera far altro che continuare a guardare, poiché è esattamente in questi momenti – in virtù di quest'angoscia, di questo “affetto che non mente” – che i livelli di identificazione e di partecipazione emotiva raggiungono il picco, l'apice del godimento. Anche grazie all'uso sconvolgente che Hitchcock fa, in questo film, del colore rosso, un significante che varierà le sue forme attraverso un preciso sistema di ripetizione con variazioni – si tratta, come è noto, delle ricorrenti inquadrature di oggetti di colore rosso che riportano con violenza Marnie al suo trauma infantile, riattivandone il terrore – sistema associato, sul piano del sonoro, alle impetuose scansioni musicali del caratteristico tema pensato da Bernard Hermann⁵⁰.

A questo proposito – da un punto di vista fenomenologico – Clélia Zernik fa notare come lo stile hitchcockiano, piuttosto che tentare di organizzare armonicamente le parti in un tutto, frammenti la

⁴⁹ Ivi, p. 22. Quando subentra il corpo, siamo nel campo del godimento.

⁵⁰ Come nota Federico Pierotti a proposito della visione di lampi improvvisi di colore da parte di personaggi psichicamente turbati, «già Powell e Pressburger avevano ideato una simile soggettiva cromatica in *Narciso nero* (*Black Narcissus*, 1946) nel momento in cui un violento shock emotivo faceva perdere i sensi a suor Ruth. L'effetto, ottenuto in sede di stampa della pellicola, fu ripreso da Nicholas Ray in *Dietro lo specchio* (*Bigger Than Life*, 1956) per esprimere l'alterazione di personalità del protagonista»; F. Pierotti, *La seduzione dello spettro*, cit., pp. 160-161.

percezione del film *prelevando* un elemento che diventa poi un'ossessione in grado di metamorfizzare tutto il mondo esperito. In *Marnie*, allora, la presenza sintomatica e ricorrente di questo colore diventa un elemento di totale disorganizzazione percettiva: le macchie rosse si dipartono dal centro dell'inquadratura per poi dissolversi nello spazio circostante e assorbire fino ai contorni tutta l'immagine. Non sarà più possibile stabilire da questa alcuna distanza né definirne gli elementi: non rimane che un affetto puro, pura presenza del colore percepito dall'occhio. L'autrice paragona questo stato di tensione a quello di un elastico troppo teso o di un pallone gonfiato troppo e pronto a esplodere, due immagini che ci sembrano fin troppo adeguate per dare un'idea del funzionamento della *jouissance* e della sua tendenza a debordare infrangendo ogni limite⁵¹.

Il film del resto – come osserva Bellour – fa di tutto per evitare ogni possibilità di rosso nelle immagini che non riguardano il trauma, così da favorire in maniera finanche troppo esclusiva l'irruzione di un colore dotato dello stesso carico d'intensità di uno stato interiore così totalizzante. Una procedura di questo tipo è finalizzata esattamente a portare l'affetto in questione al suo più alto livello espressivo, producendo così un incredibile eccesso d'intensità (quindi – possiamo aggiungere – di godimento). È la simbolizzazione stessa dell'idea di sangue che, attraverso l'accentuazione estrema del rosso, è portata all'eccesso. Questo “colore Marnie” appare insomma dotato di una fortissima matericità, di uno spessore proprio tale da saturare completamente l'immagine fino a produrre «una sorta di energia propriamente somatica»⁵².

In *Marnie* dunque, grazie alla ripetizione del sintomo e all'angoscia che lo accompagna, e attraverso la ricorrenza di questa particolare forma di messa in scena, vediamo emergere quel nodo stretto che in Hitchcock lega in maniera indissolubile alcune delle questioni fondamentali della *jouissance*. Come afferma Truffaut, «si potrebbe dire che il materiale dei suoi film sia attinto da tre elementi: l'angoscia, il sesso, la morte», che sono anche tre assi portanti del godimento⁵³.

Era impossibile – prosegue Truffaut, riferendosi a una proiezione del 1974 che raggruppava un centinaio di brani dei film di Hitchcock – non vedere che tutte le scene d'amore erano girate come scene di omicidio e tutte le scene di omicidio come delle scene d'amore [...]. Sullo schermo non c'erano che schizzi di fango, fuochi

⁵¹ C. Zernik, *Perception-cinéma*, cit., p. 64 e segg. Sulla ripetizione di motivi visuali, formali e materiali in Hitchcock cfr. inoltre S. Žižek, *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2004, pp. 30-32. L'autore identifica in questo particolare tipo di immagini ricorrenti dei veri e propri *sinthomi*: segni puri, privi di significazioni o interpretazioni simboliche, capaci tuttavia di condensare un elevato investimento libidico che ci permette di considerare lo spettatore cinematografico come “un corpo affetto da godimento”. Sarebbe stato proprio a partire da questi concreti elementi visivi che Hitchcock costruiva le sue narrazioni.

⁵² R. Bellour, *La couleur Marnie*, in J. Aumont, *La couleur en cinéma*, cit., p. 148.

⁵³ F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, cit., p. 266.

d'artificio, eiaculazioni, sospiri, rantoli, grida, perdite di sangue, lacrime, polsi torti, e mi resi conto che nel cinema di Hitchcock [...] fare l'amore e morire sono una cosa sola⁵⁴.

Affermazione perentoria, evidente, difficilmente contestabile. Da questo punto di vista, le immagini forti e confuse del flashback finale di *Marnie* – quelle in cui Marnie-bambina rivive la sua terribile “scena primaria” in una delle sue versioni più devastanti, cioè la violenza subita dalla madre durante l'incontro erotico con un marinaio, violenza che la bambina vendicherà uccidendo l'aggressore, il quale a sua volta tentava di molestarla – sono immagini esemplari, nella misura in cui rendono l'assassinio estremamente simile al rapporto sessuale, attraverso una violenta successione di inquadrature che creano – grazie all'intreccio dei corpi nello scontro – un effetto incredibilmente forte di sovrapposizione tra situazioni antitetiche: Eros e morte, violenza e passione, terrore e godimento, sangue e rosso dappertutto. L'accesso a questa scena traumatica che la madre di Marnie avrebbe tentato di rimuovere dalla memoria della figlia per evitarle un dispiacere troppo grosso le permetterà al contrario di guarire.

Ma da dove viene il sintomo? Il sintomo viene al posto del rapporto sessuale, che in Lacan, per definizione, è mancante, impossibile da scrivere o da formulare. Il caso di Marnie, da questo punto di vista, è eccellente: in lei coesistono frigidità e cleptomania.

«Quel che si ama fondamentalmente in qualcuno – sostiene Jacques-Alain Miller – è il suo sintomo, cioè il modo in cui questo qualcuno tratta l'assenza del rapporto sessuale». O ancora meglio: «ognuno ha per partner un sintomo. Non ha per partner l'altro sesso. Ha per partner un modo di godere che, talvolta, include la persona»⁵⁵. Risuona a questo punto incredibilmente rivelatrice una nota affermazione di Hitchcock rispetto al film: «Mi piaceva soprattutto l'idea di far vedere un amore feticista. Un uomo vuole andare a letto con una ladra perché è una ladra»⁵⁶. Un sintomo forte, dunque, affligge anche Mark. *Marnie* – che Truffaut non ha esitato a definire un «grande film malato»⁵⁷ – è allora una forte esperienza di sintomi, d'amore e di godimento, dal momento che per Marnie guarire significherà anche guarire dall'incapacità di accettare il contatto da parte di un uomo, da quell'“*afanisi*” (dal greco *aphánisis*, il “far sparire”) che Lacan riprende da Ernest Jones ad indicare la sparizione completa e irrevocabile del piacere sessuale, cioè della capacità e

⁵⁴ Ivi, p. 290.

⁵⁵ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 130. Sull'amore nei confronti dei sintomi delle persone che si amano cfr. anche S. Tisseron, *Comment Hitchcock m'a guéri*, cit., pp. 24-29.

⁵⁶ F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, cit., p. 249, corsivo nostro.

⁵⁷ Ivi, p. 272.

dell'occasione di godere⁵⁸. Non a caso, Marnie non ha mai ricevuto dalla madre una carezza. E non essere mai stati abbracciati – come sostiene Aldo Carotenuto – è una situazione di estrema sofferenza, perché impedisce l'esperienza fondamentale dell'oggettivazione, dell'essere cioè oggetto dell'altro, del far parte della sua brama di voler dividere la vita con noi.

L'esperienza del contatto dei corpi è ancora più profonda e necessaria di quella del nutrirsi. Il toccare, il carezzare, rappresentano dei modi primari ed essenziali di conoscere e di amare. [...] La sensazione di ricevere affetto viene interiorizzata proprio sulla base delle primissime esperienze di contatto e va a strutturare il senso di sicurezza personale. [...] La vicinanza corporea rappresenta la più diretta e intensa comunicazione non verbale, che si riattacca al momento in cui, nel pericolo, nella paura, nella tenerezza la madre stringe al seno il bambino⁵⁹.

Sia sufficiente figurarsi la scena finale di *Viaggio in Italia*, in cui Alex e Katherine Joyce si perdono trascinati dalla folla della processione per poi ricongiungersi nuovamente in un abbraccio, per avere un'idea concreta di quanto l'esperienza dell'abbracciarsi possa essere forte – fa notare Adriano Aprà – se non addirittura *religiosa* (da *re-ligare*: “unire assieme, allacciare”)⁶⁰.

Una chiara spiegazione del sintomo di Marnie, del resto, ce la danno le parole di Mark sul finale: «un bambino che non riceve amore, da grande prenderà quello che trova».

3.6 Nagisa Oshima e l'impero della *jouissance*

L'impero dei sensi di Oshima rappresenta un caso paradigmatico della ripetizione esasperata e coattiva dell'atto sessuale che culminerà nella peggiore delle angosce immaginabili – quella di castrazione – fino a realizzarla concretamente: molti spettatori hanno affermato di sentirsi incapaci di assistere alla scena di mutilazione finale «perché hanno l'impressione di sentirla sulla propria pelle»⁶¹. A proposito del finale del film, Chiara Mangiarotti – riprendendo un'espressione di Jean Epstein – ha parlato non a caso di “tragedia anatomica”⁶², mentre la psicoanalista Christiane

⁵⁸ Éric Vartzbed ci ricorda che in ambito medico un altro termine utilizzato per indicare l'incapacità di provare piacere è “*anedonia*”, segnalandoci che la parola corrisponde a quello che in origine doveva essere il titolo di *Io e Annie* (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977); É. Vartzbed, *Come Woody Allen può cambiare la vostra vita*, cit., p. 113.

⁵⁹ A. Carotenuto, *Eros e pathos*, cit., pp. 61-62.

⁶⁰ Intervento nell'ambito dell'incontro *Figure del femminile tra Cinema e Psicoanalisi*, Cinema Trevi, Roma, 27 febbraio 2010.

⁶¹ L. Nagib, *L'empire de l'individu*, «Cinémathèque», 9, 1996, p. 69.

⁶² C. Mangiarotti, *Ecco l'impero dei sensi*, «La psicoanalisi», 43-44, cit., p. 134. Epstein aveva parlato di “tragedia anatomica” nel cinema per indicare gli effetti psichici di forte turbamento e di altissimo coinvolgimento emozionale prodotti dal primo piano, un vero e proprio “generatore di intensità”; cfr. J. Epstein, *Bonjour cinéma* [1921], tr. it. in Id.,

Terrisse attribuisce al film la speciale capacità di interrogare il masochismo attraverso un dolore che si fa «segno della beanza del *parlessere* condannato a non poter fare a meno del corpo», vanificando il tentativo estremo di *disparaître* – di svanire dissolvendosi – poiché del corpo restano sempre e inevitabilmente residui e brandelli, tracce e secrezioni⁶³.

Il film, preceduto da un intervallo creativo di quattro anni (ricordiamo che anche *Il godimento* era seguito ad una lunga pausa produttiva di Oshima: l'impressione generale, in entrambi i casi, è quella di film prodotti a seguito di un lungo sforzo), appartiene a un periodo in cui

il cinema di Oshima, giunto alla sua maturità, si è sublimato in qualcosa di più del cinema: è un corpo attraversato, ferito, coperto di ustioni, reso dal dolore più sensibile alla registrazione libidinale delle onde emotive. È un apparecchio guasto e desiderante nello stesso tempo, fatto e disfatto tante volte per programmare un'*erotica* dell'immaginario collettivo⁶⁴.

Da un contesto del genere emergono fin da subito alcuni dei tratti più caratterizzanti del godimento: la fisicità di un corpo affetto da pulsionalità tendenti all'eccesso o alla compresenza di dinamiche opposte – il protagonista Kichizo, davanti alla sua amata Sada, si sente «al tempo stesso troppo felice (“Ero troppo felice per poter dormire”) e troppo sofferente (“Non provo piacere. Soffro”)⁶⁵ – e l'interesse per l'erotismo, un erotismo disperato e totalizzante.

Pascal Bonitzer ha individuato a sua volta nell'*Impero dei sensi* alcune “marche d'eccesso” che ci permettono di attribuirgli con facilità una chiara logica del godimento: innanzitutto l'“*enroulement*” – dunque l'“avvolgimento”, piuttosto che lo “svolgimento” – di una vicenda che diviene sempre più

L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte, Fondazione Scuola Nazionale del Cinema, Roma 2002, pp. 29-33. Nell'*Impero dei sensi* il primo piano gioca del resto un ruolo fondamentale, soprattutto nelle sue versioni più aberranti, come quella della bocca di Sada che, simile a una piaga, arriverà ad inghiottire interamente lo schermo; cfr. P. Bonitzer, *L'essence du pire (L'empire des sens)*, «Cahiers du cinéma», 270, 1976, p. 48.

⁶³ C. Terrisse, *L'encaisse jouissance. Introduction au film de Claire Devers Noir et Blanc*, «La Lettre mensuelle», 79, 1989, pp. 7-9. L'autrice paragona il film alla pellicola d'esordio di Claire Devers *Noir et blanc* (1985) – film di un sadomasochismo letterale: un uomo ama farsi picchiare fino alla morte, un altro esegue godendone: incarnazione cinematografica eccezionale della *jouissance*, nella sua inscindibilità di piacere e dolore – ricordando l'insopportabile scena finale in cui uno dei due protagonisti muore lanciando un urlo straziante mentre viene maciullato dai macchinari del rullo compressore ai quali, su sua espressa richiesta, il compagno lo aveva incatenato. Anche in questo caso il soggetto risulta inevitabilmente inchiodato alla trappola spietata e inaggirabile del proprio corpo, poiché lo stesso grido a cui l'uomo si riduce morendo, rappresenta – secondo l'autrice – un prodotto dell'organismo alla pari del sudore, del sangue o dello sperma.

⁶⁴ S. Arecco, *Nagisa Ōshima*, cit., pp. 92-93.

⁶⁵ M. Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir* [2003], tr. it. *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*, Oscar Mondadori, Milano 2012, p. 79. L'autrice insiste sulla centralità della fisicità e del corpo nel rapporto che lega in maniera carnale, l'uno all'altra, i protagonisti del film: «Tutto ciò che faranno avrà come scopo l'immersione nel corpo dell'altro; tutta la loro storia sarà il tentativo di trasformare il possesso fisico in appartenenza fisica», attraverso una sorta di vera e propria fusione; *ivi*, p. 81.

soffocante e si svolge in uno spazio sempre più ristretto, poi la moltiplicazione continua dei primi piani, infine il principio della ripetizione nello sviluppo della storia, dove ogni scena sembrerebbe ripetere la precedente e i protagonisti «fanno sempre la stessa cosa»⁶⁶. Il risultato sarebbe un film di gioia eccedente, di eccesso di gioia; ma soprattutto, ciò che viene mostrato di questa gioia, è un “*déchet*”: il suo scarto, l’avanzo, «la parte rattrappita o sanguinante, il simulacro ignobile»⁶⁷.

Non solo. A livello produttivo e stilistico possiamo individuare con esattezza nell’Oshima di questo periodo una dimensione tutta improntata all’esagerazione e alla ridondanza: «Al cinema *povero* della Sōzōsha [la sua prima casa di produzione], sperimentale ad ogni costo, precario e improvvisato, subentra dopo quattro anni di ripensamenti questo cinema *ricco*, voluttuoso»⁶⁸. È proprio in questo momento che Anatole Dauman – direttore della casa distributrice francese delle opere di Oshima, la Argos – gli commissiona un film, che potrà essere apertamente trasgressivo dal momento che in Francia è stata abolita la censura. Oshima si lascerà ispirare da un terribile fatto di cronaca avvenuto a Tōkyō nel 1936 (e da cui nel 1974 Noboru Tanaka aveva già tratto un modesto film erotico, *Abesada – L’abisso dei sensi* [*Jitsuroku Abe Sada*]): l’uccisione di un uomo da parte di una serva sua amante, che arriverà ad asportargli i genitali dopo averlo strangolato, durante un amplesso, con il suo stesso consenso.

Nasce così lo scandalosissimo *Impero dei sensi*, bloccato in Italia dalla censura per tre anni e poi deformato da tagli (di oltre un quarto d’ora) e addirittura inserti di altri film giapponesi (la versione originale è uscita soltanto in DVD), film che renderà celebre un regista il quale già da circa vent’anni non faceva altro che violare in maniera straordinaria e dirompente fondamentali tabù cinematografici lavorando sempre ai margini della produzione corrente⁶⁹.

Sarà fortissima l’invettiva di Oshima contro la censura e l’accusa di oscenità da parte della polizia giapponese, accusa che gli costerà un processo durato quasi tre anni, al termine del quale sarà finalmente dichiarato innocente. Negli estratti degli atti del processo pronunciati dal regista a difesa del proprio film leggiamo quanto Oshima ci tenesse a sottolineare il fatto che *L’impero dei sensi* altro non era che la storia di una donna e di un uomo profondamente innamorati ma soprattutto liberi: integralmente, completamente liberi. «Solo gli esseri a cui è dato di conoscere questa

⁶⁶ P. Bonitzer, *L’essence du pire*, cit., p. 49. Sulla progressiva tendenza alla segregazione – che porterà i due amanti a non uscire quasi più dalla loro abitazione condannandoli all’infernale clausura del “dentro” – cfr. nuovamente M. Marzano, *La fine del desiderio*, cit., p. 83.

⁶⁷ P. Bonitzer, *L’essence du pire*, cit., p. 52. Il termine francese *déchet* indica sia “calo, diminuzione” che “cascame, residui, scorie”, dunque sia l’avanzo che il disavanzo (cfr. Dizionario Garzanti Linguistica).

⁶⁸ S. Arecco, *Nagisa Ōshima*, cit., p. 116.

⁶⁹ Ivi, p. 112.

immensa gioia e questa immensa tristezza legate a tale libertà possono amarsi», sostiene il regista, ricordando che in amore tutto è permesso⁷⁰.

In effetti *L'impero dei sensi* è un film interamente costruito attorno al rapporto esclusivo e morboso che lega indissolubilmente la giovane Abe Sada (Eiko Matsuda) al suo padrone Kichizo Ishida (Tatsuya Fuji), un rapporto improntato alla reiterazione ossessiva e irrefrenabile di atti sessuali completamente svuotati di significato simbolico (si tratta tra l'altro di coiti non simulati: copulazioni pure)⁷¹. Il rituale erotico della coppia – un rituale monomaniacale e altamente autodistruttivo – verrà celebrato e ripetuto fino alla delirante e mortifera cerimonia finale, in cui Abe Sada strangolerà il compagno in un ultimo, definitivo amplesso prima di amputargli i genitali. Sul piano compositivo, tra gli aspetti più evidenti del film vi è sicuramente il trionfo del colore rosso, che domina in tutte le sue sfumature, dal rosa al porpora, assumendo un significato erotico forte e un valore altamente simbolico: violento, sensuale e caldo, il rosso è un colore barbaro, primitivo, eretico⁷². Un altro fatto importante è che le inquadrature di particolari e dettagli sono così ravvicinate da rendere spesso impossibile la distinzione delle varie parti del corpo degli attori. Andrea Bellavita non a caso attribuisce al film carattere normativamente pornografico: Oshima dissemina volutamente pelo pubico e vulve ovunque, facendo davvero di tutto perché risultino visibili. «Le mostra ripetutamente seguendo con scrupolo le norme di genere del cinema pornografico [...] sceglie di seguire una modalità di rappresentazione fortemente statica e normata»⁷³.

⁷⁰ N. Oshima, *Le drapeau de l'eros flotte dans les cieux*, «Cahiers du cinéma», 309, 1980, p. 12. La figura di Kichizo, un uomo che decide liberamente di morire solo per soddisfare la gioia sessuale della donna che ama, contrastava in maniera inaccettabile con le concezioni dominanti del potere nel Giappone dell'epoca, volte a mobilitare gli uomini alla guerra, a morire sui campi di battaglia e non per amore. Si ricordi, a questo proposito, la scena emblematica del film in cui Kichizo, nell'andare incontro alla propria morte, risale simbolicamente una stradina *in senso inverso* rispetto alla direzione di marcia di un gruppo di soldati.

⁷¹ Con questo film Oshima intendeva pervenire a un'espressione radicale della sessualità filmando i coiti "tali e quali"; cfr. N. Oshima, *Écrits 1967-1978*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Parigi 1980, p. 113.

⁷² L. Nagib, *L'empire de l'individu*, cit., p. 67.

⁷³ A. Bellavita, *L'impero dei non sensi*, cit., p. 120. Diversamente la pensava Roland Barthes, per il quale *L'impero dei sensi* altro non è che «un film d'amore. Forse non ne sono stato molto toccato, per ragioni mie personali. Ma è un film bellissimo. L'esempio stesso del film d'amore» (intervista comparsa su «Playboy», settembre 1977, e riportata in R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 237). Dello stesso avviso è Catherine Breillat, che ha definito *L'impero dei sensi* il più bel film d'amore che esista, un film di un amore totale, feroce e puro, capace di conferire verdetto di eternità e di morte ad un godimento femminile senza sosta e senza remissione (C. Breillat, *L'empire des sens*, «Cahiers du cinéma», 17, 1993, pp. 50-51). Infine, per Michela Marzano, sarebbe il gioco complesso che Oshima costruisce tra esibizione e voyeurismo a impedire definitivamente la collocazione del film nella pornografia (M. Marzano, *La fine del desiderio*, cit., pp. 77-85). D'altra parte lo stesso regista ha insistito molto sul fatto che Abe Sada non soffrirebbe tanto di erotomania, quanto soprattutto d'amore: *L'impero dei sensi* è prima di tutto e inequivocabilmente una storia d'amore, Oshima non fa che ripeterlo (N. Oshima, *Le drapeau de l'eros flotte dans les cieux*, cit.).

Infatti potremmo dire che il voyeurismo, in questo film – nonostante non compaia una sola scena sessuale che non sia osservata apertamente o segretamente spiata da un terzo – non funziona affatto. Le insistite immagini di coiti e fellatio, secondo Pascal Bonitzer, provocherebbero piuttosto disagio, agitazione e malessere; i primi piani dei sessi sono spesso insostenibili e producono un’impressione «raggelante o assurda», mai libidinosa. Il film impedirebbe insomma ogni desiderio di contatto: «raramente il voyeurismo è stato scoraggiato a tal punto»⁷⁴. Anche Catherine Breillat ha definito non ordinario il voyeurismo dell’*Impero dei sensi*: malgrado le silenziose porte scorrevoli e prive di serrature (di cui il film fa largo uso) permettano sistematicamente ai servi di vedere con grande facilità e incredibile frequenza i loro padroni mentre fanno l’amore, non c’è alcuna sorpresa, trasgressione o intrusione in quegli sguardi, che sono al contrario fortemente legittimati⁷⁵. Il voyeur è anzi sistematicamente privato del suo ruolo, poiché viene invitato, quando non addirittura costretto, a prendere parte all’azione (è il caso dell’anziana suonatrice di shamisen, che Sada desidera a tutti i costi veder fare l’amore con il suo giovane uomo per portarlo allo stremo, al limite del disgusto).

Rottura della distanza scopica, dunque, e forte implicazione del corpo: con *L’impero dei sensi* – esempio cinematografico in cui si arriva letteralmente a *godere della propria morte* – siamo in un regime di pieno godimento. Non a caso Lacan, che in quegli anni ha visto il film, nel *Seminario XXIII* gli consacrerà un lungo commento. Più precisamente, il film di Oshima avrebbe permesso a Lacan di illustrare in maniera estremamente esaustiva il concetto di *jouissance*, presentando da una parte il *godimento fallico* (cioè quello maschile), con la ripetizione piatta e noiosa dell’atto sessuale durante quasi tutto il film, e dall’altra il *godimento dell’Altro* (cioè quello femminile), un godimento totale e aperto al tutto, dunque una *jouissance* per la quale l’unico partner possibile è un partner ridotto allo zero, morto e castrato (dunque un partner impossibile)⁷⁶. Si tratta di un tipo di godimento femminile completamente diverso da quello di *Marnie*, proprio perché tenterebbe di realizzare una scena talmente estrema, insopportabile e Reale da renderne quasi impossibile la rappresentazione.

E tuttavia secondo Lacan – osserva Chiara Mangiarotti – la storia raccontata da Oshima non sarebbe altro che il *passaggio all’atto* del fantasma di evirazione da parte di una donna e l’elevazione di

⁷⁴ P. Bonitzer, *L’essence du pire*, cit., p. 51.

⁷⁵ C. Breillat, *L’empire des sens*, cit., p. 50. Il fatto che vi sia sempre un terzo personaggio a osservare la scena d’amore dimostra tra l’altro quanto in Giappone ogni azione individuale abbia allo stesso tempo carattere comunitario e collettivo. Anche le case sono costruite in modo tale da condividere facilmente con gli altri la propria intimità (L. Nagib, *L’empire de l’individu*, cit., p. 69).

⁷⁶ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l’enseignement de Lacan*, cit., pp. 367-368.

questo fantasma a modello supremo di erotismo femminile⁷⁷. Si tratterebbe dunque di un vero e proprio omaggio alla protagonista del film, Abe Sada, così da conferire «alla particolarità del suo caso, in cui il fantasma è stato agito, il valore universale di un fantasma generalizzabile alla femminilità»⁷⁸. *L'impero dei sensi* è infatti un film che porta il godimento femminile al suo più elevato grado di totalità, fino al punto di voler “inglobare” il partner stesso nel proprio corpo, appropriandosi definitivamente del suo organo sessuale e conservandolo dentro di sé. Forse è utile ricordare, a questo proposito, l'etimologia del vocabolo “*evirare*” (*e-virare*), che a questo proposito non lascia dubbio: togliere le qualità di uomo maschio (*vir*), privare degli organi della generazione; è un termine dunque fortemente privativo, tutto a favore della donna e, in questo caso, del suo godimento.

⁷⁷ C. Mangiarotti, *Ecco l'impero dei sensi*, cit. Secondo la lettura di Pascal Bonitzer, il vero fantasma del film sarebbe di *acceciamento* prima ancora che di castrazione. Rasoi, lame, forbici, vetri rotti e coltelli – su cui il film ritorna insistentemente – rasentano molto da vicino l'immagine terribile dell'incisione sull'occhio in *Un Chien andalou* di Buñuel. È per questo che davanti a un film come *L'impero dei sensi* il nostro occhio tenderebbe a contrarsi piuttosto che ad aprirsi (P. Bonitzer, *L'essence du pire*, cit., p. 52). È stato notato inoltre l'evidente legame che unisce il film all'*Historie de l'œil* di Bataille, dove si legge che «gli impiccati [...] si irrigidiscono talmente tanto al momento dello strangolamento che, per la troppa tensione, eiaculano». Analogamente sappiamo che Sada inizia a strangolare Kichizo sperando di ottenere da lui una nuova erezione; cfr L. Nagib, *L'empire de l'individu*, cit., p. 72.

⁷⁸ C. Mangiarotti, *Ecco l'impero dei sensi*, cit., p. 127.

Capitolo 4

Il godimento e il suo rovescio. L'angoscia

Al bordello potevo togliermi i pantaloni, sedermi sulle ginocchia della vice-mâîtresse e piangere.

(Georges Bataille)

4.1 *Gaudium oppositorum*

In psicoanalisi gli opposti hanno una forte affinità concettuale e sono particolarmente vicini nell'associazione psicologica (in breve: chi è capace di un sentimento, è sicuramente capace anche del suo esatto contrario)¹.

Nei sogni le contrapposizioni vengono trattate allo stesso modo delle concordanze, e questa naturale tendenza alla reversibilità degli opposti, al rilancio continuo dei contrari, porterà Freud a dire che, ad esempio, «non si trova nel sogno una rappresentazione del “no”»².

La questione dell'ambivalenza non ha mai smesso di interessare la psicoanalisi: è in questa ottica che dobbiamo entrare per capire come mai il godimento rasenti molto più da vicino quello che sembra essere a prima vista il suo contrario più evidente – l'*angoscia* – piuttosto che il *piacere*, il quale parrebbe al contrario appartenere alla famiglia dei “godimenti”. Il godimento sconfinava infatti molto più facilmente nell'una piuttosto che nell'altro.

Per avere un'idea di quanto il godimento derivi dalla sofferenza prima ancora che dal piacere, leggiamo le parole con cui Sergio Givone fa riferimento al tormentato protagonista dostoevskiano di *Memorie dal sottosuolo* (1864), destinato ad una crudele e cupa introspezione autoanalitica che lo rende vittima e carnefice di se stesso, «essendo condannato a scarnificarsi senza fine, a soffrire pene indicibili. Salvo ricavare da questo tormento un piacere di secondo grado. Perciò il suo atteggiamento ha carattere patologico. E per tale malattia c'è perfino un nome: “ipertrofia della coscienza”».

Vi giuro, signori, che veder troppo chiaro, è una malattia, una vera e propria malattia – afferma l'eroe, sofferente – al punto che l'amarezza, alla fine, si convertiva in una ignominiosa, maledetta dolcezza e, alla fine, in vero, autentico godimento! Sì, in godimento, in godimento! C'insisto. Perciò mi son messo a parlare, perché ho sempre voglia di sapere con certezza se anche altri abbiano di questi godimenti. Vi spiegherò: il godimento, qui,

¹ Sappiamo ad esempio, come ci ricorda Matte Blanco, che per Freud «il persecutore altri non è se non l'amato di un tempo»; cfr. I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, cit., p. LXVIII.

² S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 168.

proveniva precisamente dalla troppo chiara coscienza del tuo avvilito; dal fatto che tu stesso sentivi di essere giunto all'ultimo limite; che era una cosa pessima, ma non poteva neppure essere altrimenti; che ormai non c'era via d'uscita per te, che mai più saresti diventato un altro uomo [...]. Ma il punto principale alla fin fine, è che tutto questo avviene per le normali e fondamentali leggi di un'intensa coscienza³.

Ritroviamo ancora una volta, legata al godimento, la sensazione di un eccesso, e, nella fattispecie, un *eccesso di visione*, di coscienza. È questa la malattia. Scoprire di essere colpevoli e capaci di mali, ignobiltà e abiezioni, per l'uomo del sottosuolo, non ha nulla di catartico. Egli ha imparato a dubitare delle buone intenzioni. Ed è precisamente in questo suo «consapevole seppellirsi vivo dal dolore»⁴ che l'eroe trova lo strano godimento che pure lo appaga (*pharmakon*, come ci ricorda Didi-Huberman, è il rimedio, ma anche il veleno)⁵.

Sul piano cinematografico, è forse l'*ab-gioia* di Pasolini l'affetto che meglio si avvicina a questo stato di cose, a questa assoluta e straziante *coincidentia oppositorum*. Mostro concettuale capace di “far danzare i conflitti” tenendo avvinghiati gioia e dolore in un nodo insolubile, l'*ab-gioia* di Pasolini, secondo Didi-Huberman, è una figura non solo d'*attachement* – cioè di affetto, d'attaccamento, d'affezione – ma anche d'*affrontement*: di scontro, distacco, sradicamento⁶. È in questo conflitto che risiede la sua forza e la sua capacità di creare immagini potenti, immagini che risultano essere più vicine all'atto che non alla cosa, al gesto che non allo stato di riposo, al confronto dialettico che non alla stasi. L'*ab-gioia* dunque – elemento chiave di tutta la poetica di Pasolini, della sua sacralità e del suo *pathos* – funzionerebbe come un cuore in un corpo vivo, un cuore che pulsa ritmicamente alternando un movimento a due tempi, sistole e diastole, producendo assieme un'euforia poetica e una sorta di nostalgia della vita, unita a un senso penoso di esclusione dovuto probabilmente all'impossibilità, per il regista, di amare secondo la norma. *Ab*, in latino, indica infatti origine e provenienza ma anche distacco e allontanamento: è un punto di inizio ma anche un punto d'arrivo. L'*ab-gioia* – conclude allora Didi-Huberman – è “*la joie malgré tout*”, la gioia malgrado tutto, anche se si tratta di una gioia aberrante, poiché contigua a uno sgomento abissale («La bellezza del mondo – scrive Virginia Woolf – ha due tagli: uno di gioia, l'altro di

³ S. Givone, *Dire le emozioni*, in F. Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo*, cit., pp. 384-385.

⁴ Ivi, p. 386.

⁵ G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, cit., p. 68. Serge Tisseron ricorre a questa stessa ambiguità della parola greca per indicare come identiche immagini possano, a seconda della loro “dose di assunzione”, delle circostanze e dell'osservatore, tanto procurare un dolore quanto alleviarlo. Ricorda ad esempio un'inchiesta che ha mostrato come, in un pubblico di adulti, i più grandi divoratori di film horror siano stati spesso bambini terrorizzati proprio da questo tipo di film. «Questi spettatori cercano le immagini che più gli ricordano i loro terrori infantili per averne, da adulti, il potere di controllo e la possibilità di guarirne»; S. Tisseron, *Les bienfaits des images*, cit., p. 10.

⁶ Conferenza tenuta all'Accademia di Francia di Roma il 20 febbraio 2010.

angoscia, e taglia in due il cuore»⁷. L'autore passa a considerare, in *Accattone* (1961), la scena della lotta furibonda tra il protagonista ed il cognato, uno scontro fisico in cui i due sembrano formare un solo corpo, restando come incollati l'uno all'altro e “ringhiando come bestie”, costretti – ci dice la sceneggiatura – a “combattere senza lasciarsi” e tuttavia “senza colpirsi”, quindi quasi a una fusione amorosa (la scena, sintesi suprema del sentimento dei contrari, è commentata dalla *Passione secondo Matteo* di Bach, sonorità extradiegetica che le conferisce una sacralità grave e perturbante)⁸. Ne risulta una sorta di abbraccio, in cui coesistono crudeltà e tenerezza, distanza e prossimità, tra due corpi annodati e avvinghiati l'uno all'altro, inseparabili, in una scena oltretutto piuttosto lunga, che possiamo senz'altro definire una scena di godimento. «Il godimento irrompe incontestabilmente nel momento in cui comincia ad essere avvertito un dolore»⁹, affermano Jadin e Ritter, e in questa osservazione riecheggiano nuovamente alcune parole di Bataille, quando scriveva che in un locale di donne nude, «a vedermi triste e le labbra piegate in una smorfia di angoscia, nessuno immaginerebbe che godo»¹⁰.

4.2 Un sentimento che non inganna

Il fattore economico della *quantità* (cioè della dimensione delle energie che entrano in gioco in un affetto) accanto al fattore dinamico (che ne stabilisce invece le caratteristiche qualitative) è infatti fondamentale nel godimento. Affinché scoppi un conflitto psichico, ci insegna Freud, devono essere raggiunte certe intensità d'investimento. E se da uno stimolo esterno ci si può mettere al riparo con la fuga, la pulsione al contrario – che è interna – non permette via di scampo, costringe all'aumento

⁷ Ce lo ricordano Chianese e Fontana; D. Chianese e A. Fontana (a cura di), *Per un sapere dei sensi*, cit., p. 340.

⁸ Come scrive Stefania Parigi, in *Accattone* (e massimamente in questa scena, dalla fisicità estremamente dolorosa) i corpi, «non disciplinati da un codice di verosimiglianza, [...] eccedono la rappresentazione», incarnando «una forza pulsionale che fuoriesce dalle dinamiche del racconto» (S. Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, p. 108). L'autrice ha insistito a lungo sulla forte tensione funebre di *Accattone* e sulla sua gravità spettrale, individuando nel clima generale del film il contrasto fra purezza e corruzione, umile e sublime, violenza e sacro, arcaico e moderno: «per Pasolini i contrari rimandano tutti allo stesso principio misterioso che domina la vita. Nella coesistenza e circolarità degli opposti, nella reversibilità di dritto e rovescio è inscritta l'ambiguità ontologica dell'esistenza» (ivi, p. 137). E ancora: «Il nero e il bianco, il basso e l'alto, il diavolo e l'angelo convivono in *Accattone*» (ivi, p. 140), film che risulta essere estremamente vicino alla logica dei contrasti tipica del godimento, una logica rinvenibile del resto anche nella principale cifra stilistica del film – il primo piano frontale – la cui caratteristica è la *disperazione* e non la speranza (ivi, p. 33). Si pensi infine ai contrasti chiaroscurali di una luce «usata per flagellare religiosamente la carne dei poveri cristi borgatari» (ivi, p. 125). Sull'intersecarsi, nell'opera di Pasolini, tra il corpo del poeta e quello della sua scrittura cfr. Ead., *Pasolini: corpo dell'opera e corpo dell'autore*, «Imago», 4, *Autorialità, autobiografia, autoritratto*, a cura di L. Albano e A. Salatino, 2011, pp. 61-75.

⁹ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 191.

¹⁰ M. Surya, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Gallimard, Parigi 1992, p. 109.

e all'accumulo¹¹. La durata del rapporto sessuale nell'uomo rispetto alle altre specie animali è infatti del tutto singolare, poiché l'energia investita nell'atto «non è ridotta a quella rappresentata dalla emissione dello sperma. [...] Lo spreco di energia dell'antropoide, il cui orgasmo ha richiesto non più d'una decina di secondi, è evidentemente inferiore a quello dell'uomo civile, che prolunga il gioco per ore»¹², indirizzandolo così *al di là* del principio di piacere, quindi al godimento. «La misura dell'amore è amare senza misura», diceva Godard in *Éloge de l'amour*, con parole di Sant'Agostino, e attraverso l'analisi dei film proposti in questo capitolo vedremo quanto possa arrivare ad essere dannosa una simile tendenza al godimento sfrenato e senza misura, destinato generalmente a capovolgersi in angoscia.

A proposito della distribuzione di forze, energie e tensioni operanti nella struttura dei film, riprendiamo ora brevemente Claudine Eizykman, per la quale ogni film può essere descritto dalla forma della sua *curva energetica*, cioè la risultante degli affetti che lo abitano¹³. Tale curva si discosta in maniera più o meno marcata dal modello canonico (quello che abbiamo definito NRI: forma narrativa-rappresentativa-industriale). Esemplare è il caso di *Satyricon* (Federico Fellini, 1969), film di estrema profusione e ridondanza, la cui curva "affettiva" si allontana in maniera vistosa dal modello NRI fratturandone completamente l'economia, grazie a personaggi e oggetti che

¹¹ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 503.

¹² G. Bataille, *L'eroticismo*, cit., p. 185. L'ejaculazione rappresenta inesorabilmente, nell'ottica batailliana, uno sperpero mortale di energia. Curioso notare come Žižek, elogiando il cinema eroticomico italiano, citi a questo proposito il film *Conviene far bene l'amore* di Pasquale Festa Campanile (1975), che racconta di come, in un prossimo futuro, quando il mondo rimarrà senza alcuna risorsa «gli scienziati scopriranno che un'incredibile quantità di energia viene rilasciata dal corpo umano durante l'atto sessuale, a condizione che la coppia non sia innamorata» (S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, cit., p. 7). Sul mancato rapporto tra Lacan e Bataille cfr. R. Ronchi, *Lacan e Bataille*, intervento al convegno *Lacan e il suo tempo*, 21 gennaio 2012, Casa Internazionale delle Donne, Roma. Secondo Ronchi, Bataille avrebbe addirittura il "copyright" del godimento lacaniano: nel '23 conosceva già *Al di là del principio di piacere* di Freud e aveva intuito la necessità di una nuova economia pulsionale non più limitata al piacere. Bataille sapeva bene quanto il problema della *produzione* fosse connesso a quello dello *spreco* (l'essere vivente è «complice dei vulcani», diceva); aveva cioè capito che la *perdita* è necessaria per il *consumo*, e che è proprio lei a dare un senso all'azione umana. È qui che nasce la sua concezione di godimento come "*dépense*", cioè come dispendio, guasto, corruzione, degradazione, spreco della sostanza. A questo proposito Ronchi contrappone alla definizione classica di salute come "silenzio degli organi" (cioè quella del *principio di piacere* freudiano, che abbiamo ricordato nell'Introduzione), la definizione estrema di salute come "quantità di abusi che un uomo è capace di sopportare", definizione che si pone, come risulta evidente, ben *al di là* del principio di piacere.

¹³ Anche Bellour parla oggi di "curve di film" in riferimento alle inquadrature o alle scene che non scegliamo mai per caso di analizzare, poiché vi è sempre dietro una ragione affettiva: la rievocazione di qualcosa di proprio e di personale, di intimo o di lontano, forse un ricordo infantile, qualcosa in grado di curvare una linearità, qualcosa che "punge". Questa memoria sensibile riattivata dal corpo sarebbe un miracolo possibile soltanto alle arti del tempo. Simili momenti, a seconda che siano più o meno lunghi e più o meno numerosi, darebbero al corpo del film, secondo Bellour, il suo più autentico respiro: si tratta di "*courbes de films*" (cfr. R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit. p. 228). «Le curve sono troppo cariche d'emozione», scriveva non a caso Mondrian, il pittore delle forme perfette (cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p. 13).

fungono da moltiplicatori e catalizzatori infaticabili di energie, in grado di conferire al film una forza pletorica, sovrabbondante, eccessiva e multiforme. Fellini qui esibisce e sovraccarica ogni oggetto, amalgamando corpi – belli, brutti, grotteschi, difformi, sontuosi – così da produrre «troppa energia, troppa mobilità per fissarne la libido in una forma pre-impostata»¹⁴. In *Satyricon* gli oggetti del desiderio «non hanno altro destino che quello di essere ripetuti [...]. Ma la ripetizione comporta dolore; l'eccesso, la dismisura caratterizzano le ninfomani e l'ermafrodita. Gli oggetti sono essenziali e ripetitivi fino al dolore e alla morte», prosegue l'autrice¹⁵. Il godimento deriverebbe allora da questo carico eccedente, che produce una non coincidenza forte tra il film e il sistema ideale di base.

Eizykman individua del resto una forma di coesistenza degli opposti nel dispositivo cinematografico stesso: «Il cinema è un generatore di effetti e di condizioni propriocettive e psichiche estremamente sottili e complesse: che ingenuità credere che esso sia qualcosa di spassoso; il carico affettivo che esso produce è tanto più faticoso quanto più grande è il godimento che procura», scrive ancora nella sua *Jouissance-cinéma*¹⁶. Dunque la situazione cinematografica è capace di indurre nello spettatore non soltanto uno stato di piacevole beanza, ma anche di angoscia profonda. Perché il cinema è senz'altro, nella sua originarietà e nella sua sostanza, *solitudine* e *oscurità*, e Freud ci dice, a proposito dell'angoscia, che «le prime fobie dei bambini connesse con determinate situazioni sono quelle dell'oscurità e della solitudine [...]; a entrambe è comune il fatto che viene sentita la mancanza della persona amata che si cura del bambino, quindi della madre»¹⁷.

Se per Freud l'angoscia è un affetto legato all'esperienza della perdita, della privazione e dell'abbandono, per Lacan, in quanto “mancanza che viene a mancare”, essa è piuttosto un affetto legato ad un troppo, ad un eccesso, ad una eccessiva prossimità con il Reale. Un esempio riportato da Massimo Recalcati su questo tema, riguarda curiosamente proprio il cinema. Un paziente DAP (cioè affetto da disturbi da attacchi di panico), racconta Recalcati, sogna di essere al cinema: improvvisamente la sala prende fuoco ma lui non riesce a scappare. Da qui la crisi di panico, che si caratterizza innanzitutto per questa sensazione angosciante di *essere ridotti al proprio corpo*,

¹⁴ C. Eizykman, *La jouissance-cinéma*, cit., p. 82. Sui paradossi dell'eccedenza nella messa in scena felliniana e la nozione batailliana di *dépense* affiancata all'interpretazione del suo cinema cfr. A. Minuz, *La seduzione permanente o l'elogio attrazionale del cinema. Preliminari per una analisi dello “sguardo in macchina” nella scrittura di Federico Fellini*, in P. Bertetto (a cura di), «Studi (e testi) Italiani», 29, *Analisi e decostruzione del film*, 2007, pp. 85-102.

¹⁵ C. Eizykman, *La jouissance-cinéma*, cit., p. 83.

¹⁶ Ivi, p. 20.

¹⁷ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 369. Di angoscia reale vera e propria, fa notare Freud, il bambino sembra infatti provarne ben poca: corre sul bordo dell'acqua, sale sul davanzale, gioca con oggetti pericolosi, dunque la sua angoscia è più vicina a quella dei nevrotici che non a quella reale, essa sorge cioè «da libido inutilizzata e rimpiazza l'oggetto amoroso venuto a mancare con un oggetto esterno o con una situazione» (ivi, p. 370).

imprigionati, incatenati ad esso. La sala cinematografica, in questo caso, viene vissuta come agente di una saturazione occlusiva che impedisce ogni via di fuga. È proprio in questa “mancanza della mancanza” che, secondo Lacan, consiste l’angoscia¹⁸.

Potremmo rievocare a questo punto, con Clélia Zernik, quell’analogia sensazione di oppressione che caratterizza tutte le situazioni “senza uscita” nei film Hitchcock, in cui il personaggio è accerchiato da ogni lato e deve scappare da un ambiente soffocante. È quanto avviene ad esempio nel *Sipario strappato* (*Torn Curtain*, 1966), dove i due protagonisti, sul finale, si ritrovano rinchiusi nella sala di un teatro circondata dagli agenti nemici. Urlare «a fuoco!» – immaginare cioè, come nell’incubo pocanzi descritto, un incendio della sala – sarà per Michael Armstrong (Paul Newman) l’unica via d’uscita che renderà possibile la fuga: è proprio attraverso il raddoppiamento estremo della sensazione di imprigionamento fino al limite dell’esplosione che Hitchcock individuerà la soluzione, scegliendo in questo caso la via dell’eccesso e permettendo a un tempo, sul piano del dispositivo stesso, una strabiliante, momentanea rottura della distanza che separa lo spettatore dall’ambiente circostante, fatto che rappresenta precisamente – nello studio dell’autrice – una delle principali caratteristiche che distinguono la percezione cinematografica da quella ordinaria¹⁹.

Ma l’angoscia lacaniana non è soltanto panico e impossibilità d’azione: essa, dal punto di vista della sessualità, coincide proprio con il massimo livello di godimento. Come ci ricorda Marisa Fiumanò, nel *Seminario X* Lacan propone come sinonimo di godimento l’orgasmo, e l’orgasmo come sinonimo di angoscia. Secondo la psicoanalista

la ragione per cui niente, a livello umano, dà una soddisfazione maggiore dell’orgasmo, è dovuta non alla quantità di piacere che comporta, ma alla certezza che l’accompagna [...]: fra tutte le angosce, sostiene Lacan, l’orgasmo è l’unica che ha realmente fine. L’angoscia e il godimento coincidono quindi nel godimento sessuale²⁰.

L’esaurirsi dell’orgasmo, dunque, il suo scacco – inevitabile, dice Lacan, come il riflusso dell’onda marina che si infrange sulla sabbia – mostra con assoluta certezza (è la certezza data dall’angoscia che si prova subito dopo) che questa è un affetto che non mente, “un sentimento che non inganna”, proprio nella misura in cui attiene al corpo e vi si realizza trovandovi una soluzione fisiologica: per Lacan l’ejaculazione si produrrebbe nel soggetto maschile proprio all’apice dell’angoscia. Il piacere

¹⁸ M. Recalcati, *L’uomo senza inconscio*, cit., p. 128.

¹⁹ C. Zernik, *Perception-cinéma*, cit., p. 60-61.

²⁰ M. Fiumanò, *Un sentimento che non inganna*, cit., p. 110.

dell'orgasmo è dunque istantaneamente votato a trasformarsi nel suo contrario, e questi due aspetti si rinviano l'uno all'altro come le due metà di uno stesso foglio.

Ma Lacan arriva ancora più lontano nel non ridurre il godimento sessuale esclusivamente alla sua componente piacevole, poiché il desiderio che si produce nell'orgasmo, ci ricorda ancora Fiumanò,

ha di mira ciò che resta dopo, il fallo molle, detumescente [...]. Con un singolare capovolgimento rispetto alle comuni concezioni psicoanalitiche [...], Lacan prospetta un'economia psichica in cui la potenza fallica non costituisce la mira centrale del desiderio, ma, al contrario, lo è il suo venire a mancare: al cuore del desiderio c'è quanto resta di un'erezione, un pene rammollito. Così agisce l'angoscia, così si produce il godimento²¹.

Come vedremo, una struggente e bellissima scena pensata da Kieslowski in *Breve film sull'amore* tradurrà alla lettera questo meccanismo.

Arriviamo così alla questione della tristezza *post coitum* – quello straniante senso di vuoto che spesso segue l'orgasmo, dovuto al troppo che si è appena avuto e che si è immediatamente versato – reazione al fatto che l'Io si sarebbe spinto, attraverso l'atto sessuale, troppo in là nell'oblio di sé.

“*Post coitum animal triste*” (nota sentenza che Lacan ha completato con “*praeter mulierem gallumque*”: eccetto la donna e il gallo)²² è il titolo scelto da Brigitte Roüan per il suo film del 1997 che racconta le avventure extraconiugali di Diane Clovier (Brigitte Roüan, la regista stessa) con il giovane idraulico Emilio (Boris Terral), e il dolore tremendo che affliggerà la donna quando lui improvvisamente deciderà di lasciarla. La narrazione – tutto un flashback – è scandita dai momenti di solitudine e tristezza di Diane mentre si accarezza e piange: è il tempo presente, il tempo della disperazione e del Reale, dell'abisso profondo e nero in cui la donna è sprofondata dopo che il suo amante è partito in maniera brutale e inaspettata. Diane rasenta la follia, parla da sola, non sa più vivere, osserva il proprio corpo invecchiare e si dispera fumando e bevendo senza sosta. Come Saffo, alla fine anche lei si lancerà da Leukada, riemergendo infine dall'acqua per sorridere, come vuole la leggenda.

Thierry Jousse definisce il film un autoritratto convincente, esercizio supremo di autogodimento in cui la regista-attrice si filma godere e disperarsi, contorcendosi da sola su un letto in quelli che sono i momenti più riusciti della messa in scena, quelli in cui la protagonista si sente più a proprio agio²³. Anche Frédéric Strauss individua nella perfetta coincidenza di personaggio-regista-attore il

²¹ Ivi, p. 111.

²² Cfr. J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 200, e N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., pp. 117-118.

²³ T. Jousse, *Post coitum animal triste de Brigitte Roüan*, «Cahiers du cinéma», 514, 1997, p. 27.

principale punto di forza di un film dalla sincerità integrale e sconcertante, non foss'altro per il modo in cui mescola due affetti così lontani eppure così simili, l'angoscia e il godimento²⁴.

4.3 Con lo stomaco pieno e i genitali svuotati. *La grande abbuffata*

Quello che ci interessa adesso, rispetto alla questione dell'eccesso che conduce all'angoscia, è l'analisi di un caso cinematografico particolarmente illuminante: *La grande abbuffata* di Marco Ferreri.

«Entrati nei campi di Eros, noi scorgiamo per prima cosa una coorte di personaggi stomachevoli, disarmati, degradati – e distrutti – dalla ricerca del piacere. È possibile, anzi, è inevitabile riderne, ma il terrore si sostituisce presto all'allegria. Il terrore, la disperazione, le lacrime...»²⁵, scrive Bataille, mettendo in luce ancora una volta con quanta facilità il godimento si possa capovolgere nel suo rovescio, l'angoscia; fatto di cui un film come quello di Ferreri incarna a pieno lo scandalo (meglio godere che vivere...), raccontando il progetto folle di un gruppo di amici che decidono di rinchiudersi in una casa a mangiare fino alla morte.

Non è un caso se Pasolini definisce *La grande abbuffata* «un'opera sugli estremi che si ribaltano e si annullano», cioè un'opera in cui le funzioni vitali sono esasperate al punto di rivolgersi contro la vita stessa²⁶. Così per Lino Micciché, che individua a sua volta il motivo peculiare del film esattamente in «quella dolce ferocia fatta di esplosivi paradossi»²⁷; lo stesso regista, d'altra parte, afferma che il suo film avrebbe anche potuto rappresentare l'estremo opposto, cioè il digiuno totale dei monaci buddisti²⁸. E tuttavia, Ferreri sceglierà le vie dell'eccesso. È per questo motivo che possiamo considerare *La grande abbuffata* un perfetto film di godimento, collocandolo idealmente al polo opposto del *Fascino discreto della borghesia* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) di Buñuel, film nel quale, al contrario, era impossibile mangiare, e a prevalere era piuttosto il registro della privazione, della mancanza, del desiderio continuamente rinviato²⁹.

²⁴ F. Strauss, *Le choix des armes*, «Cahiers du cinéma», 516, 1997, pp. 66-67.

²⁵ G. Bataille, *Le lacrime di Eros*, cit., p. 240.

²⁶ Ce lo ricorda Stefania Parigi, *Il corpo pneumatico*, in Ead. (a cura di), *Marco Ferreri. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 1995, p. 44.

²⁷ L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, cit., p. 138.

²⁸ M. Ferreri, *Perché ho fatto un film fisiologico*, «Cineforum», 132, 1974, p. 328.

²⁹ Cfr. a questo proposito la scheda del film a cura di Adelio Ferrero su «Cineforum», 132, cit., p. 320.

«Il soggetto bulimico non mangia per il piacere di mangiare, ma per il godimento di scoppiare, di mangiare sino a morire»³⁰, afferma Massimo Recalcati nel descrivere la clinica di alcune delle psicopatologie odierne, quali anoressie e bulimie, disturbi i cui sintomi – diversamente dalle forme patologiche classiche di nevrosi, psicosi e perversione – sono *senza storia* e *senza racconto*, votati alla *ripetizione* piuttosto che alla narrazione, completamente sganciati dall'Altro e pienamente autoreferenziali nell'afflizione monocorde che producono sul soggetto³¹.

Qualcosa di simile avviene nella struttura del film di Ferreri, nel quale, come scrive Sandro Bernardi, «l'azione è una sola, infinitamente ripetuta e variata, come in una serie visiva di variazioni Goldberg, o di poesie epanalettiche in cui ricorrono sempre gli stessi versi»³². E ancora, ricorda l'autore, «è nota [...] la durata oltremodo protratta delle inquadrature e delle sequenze ferreriane», altro tratto che avvicina questo cinema – nelle sue forme votate all'eccesso – alla nostra clinica del godimento³³.

Del godimento si fa carico inoltre quell'atmosfera di monomania e di allegria disperata e iperreale – da «funerale festoso»³⁴ – che domina il film e il suo progetto allucinante fin dai primi minuti, quelli in cui prendono avvio i preparativi e l'organizzazione maniacale di ogni dettaglio del rituale a venire: scorte alimentari immense, affilamento dei coltelli, preparazione di portate abnormi e gigantesche in vista di ingestioni folli e meccaniche.

In questa prima parte del film compare inoltre un'immagine importante, in cui Rosamaria Salvatore ha individuato il momento inaugurale del destino dei quattro protagonisti. Si tratta della scena in cui

³⁰ M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, cit., p. 113. Ricordiamo che l'autore cita esplicitamente il film di Ferreri in Id., *Clinica del vuoto. Anoressie, dipendenze, psicosi*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 220-221.

³¹ Sul tema cfr. l'intervento dello psicoanalista Sergio Sabbatini tenutosi a Roma il 26 novembre 2011 in occasione della giornata di studi dell'Istituto di Studi avanzati di Psicoanalisi.

³² S. Bernardi, *I luoghi del cinema nell'opera di Ferreri*, in S. Parigi (a cura di), *Marco Ferreri*, cit., p. 21. Bernardi chiama dunque in causa l'*epanalessi*, figura retorica che potremmo classificare senz'altro come una figura del godimento, dell'intensificazione, basandosi sulla ripetizione di una stessa parola nel corso di un unico segmento testuale sintattico o ritmico.

³³ Ivi, p. 20. Bernardi ripercorre poi tutta una serie di cucine "mostruose" nel cinema di Marco Ferreri; così Andrea Martini: «Si potrebbe obiettare [...] che il primo quarto d'ora di quasi tutti i film di Ferreri, propriamente o impropriamente, *si passa a tavola*» (A. Martini, *Il cochecito di Rabeleis. Marco Ferreri e l'humour nero*, in S. Parigi, a cura di, *Marco Ferreri*, cit., p. 53). L'ossessione del cibo in tutta la filmografia di Ferreri è inoltre messa in luce da Tinazzi (G. Tinazzi, *Il tempo del non ritorno*, in S. Parigi, a cura di, *Marco Ferreri*, cit., p. 79). Segnaliamo a questo proposito l'originale studio di Gianni-Emilio Simonetti intitolato, certo non a caso, *Le figure del godimento. Cultura materiale e arti cucinarie*, Derive Approdi, Roma 2008, in cui le rappresentazioni della tavola e le forme del cibo – dall'abbondanza mercantile della modernità fino al consumismo dei giorni nostri – vengono fatte interagire con la questione dell'opera d'arte in un testo che integra la storia della cultura alimentare e la critica del gusto con ricette di cucina e una ricca iconografia.

³⁴ L'espressione è di Marcello Mastroianni, che in un'intervista di Fabio Ferzetti ricorda il clima del film durante le riprese (S. Parigi, a cura di, *Marco Ferreri*, cit., p. 300).

la balia di Philippe – che lo ama di un amore morboso e lascivo – lo masturba e lo porta al suo seno. L'uomo, senza troppo entusiasmo, la lascia fare: il primo piano del suo volto tuttavia non ci mostrerà un orgasmo felice. «I seni enormi della donna – scrive Rosamaria Salvatore – che sembrano traboccare dallo schermo mentre masturba l'uomo, sono segno di un'alterità tesa a manifestarsi come puro comando di godere, sorta di Super Io materno» che assoggetterà i protagonisti «alla reiterazione di un movimento in cui la perdita e il vuoto vengono sempre riciclati al fine di essere negati»³⁵. Una simile meccanica di riempimento e svuotamento porterà ad avere «lo stomaco traboccante e i genitali svuotati»³⁶, trasformando quella purezza della sopravvivenza animale dei protagonisti nella loro ineluttabile vocazione all'autosoppressione.

I quattro brevi prologhi che precedono il corpo del racconto del film, ci dice Pasolini, sono quattro brevi lussuosi ritratti di personaggi fissati per sempre «nella ontologicità allucinatoria dell'esistenza corporea». Si tratta di uomini illustri appartenenti alla buona borghesia degli anni Settanta (un alto magistrato, un coreografo raffinato, un pilota di aerei e un cuoco prestigioso), e tuttavia essi sono personaggi dalla «carne insana», «resi enigmatici dalla loro eccessività»³⁷. Il fatto stesso di aver mantenuto, per i personaggi, i veri nomi degli attori – Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Marcello Mastroianni, Philippe Noiret – conferisce peraltro al film un tratto di realtà piuttosto inquietante, attraverso un meccanismo che ricorda la scelta non casuale di Tom Cruise e Nicole Kidman in *Eyes Wide Shut* da parte di Kubrick, dove il fatto che la coppia fosse tale anche nella vita reale, ha sicuramente intensificato la complessità della loro interazione sul set.

I quattro amici si riuniscono quindi nella casa: la villa di Neuilly, luogo solitario e a sé stante, perfettamente autoreferenziale e come votato all'implosione, dotato dell'esattezza poligonale del diamante, tutto ripiegato su se stesso, e soggetto a una forza centrifuga di risucchio che mira anch'essa a inghiottire e fagocitare tutto e tutti, senza rigurgiti e senza scampo, nella tagliola infernale del godimento.

Arriva il cibo, arrivano camion di cibo: carne, frutta e verdura in quantità industriali, che si tradurranno – su tavole ricolme di piramidi di cibo d'ogni sorta – in un continuo masticare, affettare, sorseggiare, un divorare forsennato e ripetuto, competitivo, ininterrotto. Al folle banchetto si uniranno tre prostitute, seguite poi dalla maestra Andréa (Andréa Ferréol), l'unica delle quattro

³⁵ R. Salvatore, *La distanza amorosa*, cit., p. 74. Secondo l'autrice, il rituale cannibalico presente in molto cinema di Ferreri, così come il corpo della donna nelle sue infinite declinazioni, costituirebbe in definitiva il tentativo disperato e ultimo di coprire e saturare l'angoscia del vuoto strutturale che sovrasta i personaggi maschili.

³⁶ L'espressione, che è di Moravia, viene ripresa da Mario Sesti, *La grande abbuffata*, in S. Parigi (a cura di), *Marco Ferreri*, cit., p. 225.

³⁷ P. P. Pasolini, *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, «Cinema Nuovo», 23, 1974, p. 345.

donne che deciderà di restare anche dopo aver compreso le brutali intenzioni degli uomini (si noti a questo proposito che saranno proprio le prostitute, disgustate da simili eccessi, le sole donne pronte a sottrarsi al progetto estremo di godimento). Il ripetuto motivetto musicale di un disco sul grammofono – triste riverbero della monomania impietosa a cui i quattro resteranno inchiodati – risuonerà come sottofondo lungo tutto il film.

Ha inizio un erotismo sfrenato e orgiastico, senza distinzioni di coppie né predilezione di posti della casa. Inevitabile mostrare le conseguenze fisiche dell'abbuffata di sesso e cibo: vomito, coliti, congestioni, dolori di pancia, lamenti, aerofagie dalla violenza squallida e tristemente risibile, fino ad arrivare all'esplosione del gabinetto: spaventosa, immonda, coi liquidi e la merda che si espandono per casa, cui fa da contrappunto la risata sfrenata e isterica di Ugo che ride tossisce e vomita tutto assieme. L'eccesso – principale cifra stilistica e contenutistica del film – è avvertito come tale proprio perché disturba, esagera, "eccede", appunto. A questo proposito, nel suo studio sull'importante funzione efrastica dei titoli dei film, collocati a metà tra l'universo visivo e quello verbale, Noëlle Rouxel-Cubberly fa notare che i titoli degli anni Settanta – tra i quali, per l'appunto, *La grande abbuffata* – rendono conto di un momento particolarmente libero e irriverente di una società che osa in questo momento «*montrer ses fesses*», volgarmente: mostrare il culo³⁸.

Ferreri, del resto, definisce significativamente il suo film un'opera *fisiologica*. «Il mio compito – dichiara – sarà quello di cercare delle immagini che non siano [...] rassicuranti ma che tocchino, fisicamente, chi le riceve»³⁹. «È proprio questa la parola esatta [...]. Facciamo un po' vedere alle persone il loro lato materiale, fisico, senza tanti sentimenti adatti solo a nascondere la vera realtà, quella del corpo. [...] è tempo di ritornare all'uomo come animale fisiologico»⁴⁰. L'uomo di Ferreri è allora l'uomo del godimento, l'uomo del corpo, lo stesso che porta Franco Vigni a dire che i suoi film

assumono le fattezze di corpi essi stessi, dati in pasto [...] allo spettatore, al pubblico, alla critica; e, talvolta, possono risultare "inconsumabili, indigesti, e indigeribili", secondo un'efficace affermazione di Pasolini riferita ai propri film ma che si attaglia, ci sembra, anche a quelli di Ferreri: "i consumatori li mettono in bocca, ma poi li sputano, o passano la notte col mal di pancia"⁴¹.

³⁸ N. Rouxel-Cubberly, *Les titres de film*, Michel Houdiard, Parigi 2011, p. 65.

³⁹ R. Salvatore, *Il vuoto come origine e come perdita*, in S. Parigi (a cura di), *Marco Ferreri*, cit., p. 93.

⁴⁰ M. Ferreri, *Perché ho fatto un film fisiologico*, cit., p. 323. L'autore afferma ancora, provocatoriamente, di aver voluto, con questo film, «sbattere in faccia allo spettatore la sua vera faccia, quella che i sentimenti gli nascondono, e cercare di fare in modo che abbia una reazione. Per questo sono contento quando fischiano e urlano al mio film, vuol dire che ho colpito proprio giusto»; ivi, p. 324.

⁴¹ F. Vigni, *La fortuna critica in Italia*, in S. Parigi (a cura di), *Marco Ferreri*, cit., pp. 138-139.

E allora, nella *Grande abbuffata*, si continua a mangiare a oltranza, *si deve* continuare a mangiare a oltranza. Con gioia, con golosità, con tristezza, con eleganza, con disgusto o con rabbia, si mangia per tutto il film: mentre si parla (le ricette da cucina vengono recitate come brani di letteratura), mentre si fuma, mentre si suona il piano, mentre si fa l'amore, sempre. Sdraiati, seduti, in piedi, ovunque. E tuttavia, commenta Pasolini, l'assunto di base del film – suicidio comune per indigestione – resta «incapace di sviluppi, cioè di proliferare metafore. Esso pare non avere altra possibilità che iterare l'affermazione di sé all'infinito». Tutto finisce lì, nell'impostazione (dati quattro uomini che hanno deciso di suicidarsi...), nei dati di partenza, non negli effetti o nei loro significati. Ecco ancora un buon esempio di *olofrase* in luogo della metafora, di un'*antimetafora*. «Bisognerà dedurne che il “principio metafisico e metaforico” di Ferreri è inarticolato, arbitrario e non dialettico, tale da produrre ripetizioni e non evoluzioni»⁴², assimilabile pertanto ad una perfetta modalità del godimento che, come abbiamo osservato, rade al suolo ogni dialettica e non ammette mediazioni: esso non aspira che a ripetersi. Ferreri non ama la metafora né la sovrapposizione didascalica; se vi è un senso nei suoi film è infatti *letterale*, va cercato nei segni che lo istituiscono testualmente, non nel commento⁴³.

Pasolini analizza ancora i dialoghi del film, «dove *mai* la parola è pregiata, a causa dell'assoluto privilegio conferito alla chiacchiera. La lingua di tutto il film non è mai non solo espressiva, ma nemmeno referenziale: essa è solo e semplicemente “fatica”. Si parla solo per parlare, e si parla sempre d'altro: ma questo “altro” è insignificante»⁴⁴. Viene in mente a questo proposito il “godimento del blablabla”, l'intuizione lacaniana di questa lingua che è una non-lingua, non volendo comunicare nulla.

Ma le tracce del godimento nella *Grande abbuffata* si possono rinvenire facilmente anche dal punto di vista figurativo, a cominciare dalla messa in scena: la voluttuosità degli arredi e l'eleganza degli interni della casa – legni lucidi e scuri, tappezzerie dorate, specchi, cornici, lampade, quadri e pesanti tendaggi – non lasciano un solo angolo vuoto nell'inquadratura, che risulta così completamente sovraccarica di dati. Si pensi, ancora, alle forme giunoniche di Andrèa, che col suo corpo generoso di donna si offre in maniera genuina e procace al piacere di ciascuno dei quattro uomini, da questo punto di vista assolutamente equivalenti, interscambiabili. In una simile

⁴² P. P. Pasolini, *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, cit., p. 347.

⁴³ Cfr. la scheda del film a cura di Adelio Ferrero, «Cineforum», 132, cit., pp. 315-329.

⁴⁴ P. P. Pasolini, *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, cit. p. 346.

ammucchiata di personaggi grotteschi e di «paccottiglia scenografica»⁴⁵, in una tale sovrabbondanza di corpi, di oggetti e interni pieni fino a straripare, risuona senz'altro una forte eco felliniana, come un eccesso di godimento.

Maurizio Grande ha descritto a questo proposito, nel cinema di Marco Ferreri, due tipi di spazi interni: *densi* o *dilatati*. Mentre gli spazi dilatati stanno a indicare la persistente disunione degli individui e la distanza incolmabile che separa i soggetti, quelli densi comprimono, al contrario, persone e oggetti in maniera soffocante e intollerabile, ammassando individui e cose. Sono gli spazi del primo Ferreri e, ovviamente, quelli della *Grande abbuffata*, che si delineano «quasi a siglarne visivamente il tema dell'*intasamento* mortale [...]. Spazi sovraccarichi di mobilia, di ninoli [...]; spazi compressi dall'abitudine [...] a non cambiare né una tappezzeria né un ordine consacrato al ritornello del sempre-uguale», ritornello tipico della *jouissance*⁴⁶.

Del resto, come osserva Giorgio Tinazzi, nel film anche «i comportamenti si accumulano, così come gli oggetti si sommano. La tendenza a ripetere si complica in una vera coazione (l'*Abbuffata*), forma rituale che tenta di esorcizzare la paura del vuoto, cioè la presenza della morte». Il film costituirebbe allora una vera «teatralizzazione per eccesso dell'autoannientamento», che ha come cifre stilistiche salienti la *circolarità* e la *chiusura*⁴⁷.

Andando ancora più a fondo, capiamo che questa dinamica – che è una dinamica di godimento – oltre agli oggetti e ai comportamenti, arriva a comprendere anche (e soprattutto) i corpi.

Stefania Parigi ha messo in evidenza la ricerca costante dei corpi nel cinema di Marco Ferreri. Specialmente nel primo Ferreri, «dove persone, animali e cose si mescolano quasi organicamente e si confondono come se fossero emanazioni reciproche»⁴⁸. Un'attenzione viva e tangibile alla percezione fisica dei personaggi nello spazio – al contatto con cose, luoghi e corpi – era rinvenibile già ne *L'ape regina* (1963), in cui «cibo e sesso, come sempre uniti in quanto funzioni vitali e generatrici, si rovesciano nel loro contrario»⁴⁹, divenendo quasi strumenti di morte; o in *Dillinger è*

⁴⁵ L'espressione è, ancora una volta, di Pasolini; *ivi*, p. 347.

⁴⁶ M. Grande, *La scrittura celibe*, in S. Parigi (a cura di), *Marco Ferreri*, cit., p. 6. Adelio Ferrero individua negli interni del film dei forti sentori di morte, definendoli «sovraccarichi di fregi e tendaggi, lampade e decorazioni che stanno, ambigualmente, tra la cripta sepolcrale e il mausoleo liberty». Anche il lettino di Michel, incassato nel muro, ricorda «un loculo caldo e segreto» (cfr. la scheda del film in «Cineforum», 132, cit., pp. 317-318).

⁴⁷ G. Tinazzi, *Il tempo del non ritorno*, cit., p. 78. Ricordiamo ancora una volta l'affermazione di Roland Barthes per cui teatralizzare «non è decorare la rappresentazione, ma *illimitare il linguaggio*»; R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezione*, cit., p. XXIV.

⁴⁸ S. Parigi, *Il corpo pneumatico*, cit., p. 33.

⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

morto (1969), dove le funzioni vitali della carne e della sessualità si fanno «riti riempitivi del tempo, espressione di una mortuaria coazione a ripetere», coazione fondamentale del godimento⁵⁰.

«A me sembra che i suoi film siano tutti variazioni sul tema di un unico, semplice, tragico e mostruoso *leitmotiv*: la fine del mondo. Trovo in una vecchia recensione una frase paradossale e vera: “Ferreri gira sempre lo stesso film”», afferma Davide Ferrario⁵¹.

La fine del mondo, dunque. Il crollo di un’umanità disperata e delirante in corsa accelerata verso la catastrofe: la *Grande abbuffata* altro non è, in definitiva, che una macabra celebrazione del trionfo della Morte. A cominciare da quella di Marcello – il primo a morire – che rimarrà congelato sotto una bufera di neve, nell’amata Bugatti azzurra mentre tenta invano la fuga dalla villa, a bocca aperta, rigido e immobile come uno stoccafisso. Sulla scia di questa *rigidità* ricordiamo ancora una volta quanto sia indissociabile il legame della sessualità con la morte, due concetti antitetici ma «frequentemente collegati attraverso l’idea che la morte irrigidisce le cose», scrive Freud⁵². Non dimentichiamo che poco prima di morire Marcello aveva imposto, al corpo snello di una delle prostitute, la marmitta metallica della sua Bugatti al posto del proprio pene⁵³.

Seguirà la morte parossistica di Michel, paralizzato da un dolorosissimo peto mentre suona il piano, in una smorfia di sofferenza atroce.

Nonostante la morte dei due amici, il gioco perverso nella villa di Neuilly non si arresta: un’ennesima ricetta è pronta e cattura nuovamente le energie dei tre rimasti, seduti ancora una volta a tavola, sul fondo i due cadaveri con lo sguardo fisso, dal vetro dei congelatori. Si continua allora a mangiare, con fatica, con stanchezza. Philippe e Andréa tuttavia cominciano a cedere, rifiutandosi di ingurgitare l’ultimo pasto preparato con orgoglio e gran gusto da Ugo, che non smette di deliziarsi col suo enorme paté, sotto lo sguardo dei morti. Poi, sdraiato sul tavolo, lo vediamo gemere, godere e soffrire mentre Philippe lo imbocca e Andréa lo masturba piangendo, evocazione macabra di una sorta di trittico delle delizie. È così che muore finalmente, tra gemiti di dolore e di

⁵⁰ Ivi, p. 38.

⁵¹ D. Ferrario, *La fine del mondo*, in S. Parigi (a cura di), *Marco Ferreri*, cit., p. 98. A proposito di *Break up* (1979) – film che ruota attorno all’interrogativo: quanta aria può contenere un palloncino prima di esplodere? – l’autore afferma che «non si potrà mai sapere, perché la risposta coincide con la distruzione del pallone. Fermarsi prima è troppo presto, fermarsi dopo è troppo tardi». Osserviamo ancora una volta un principio che regola il funzionamento più caratterizzante del godimento (ivi, p. 101).

⁵² Cfr. l’esemplare annotato da Freud dell’edizione del 1904 di *Psicopatologia della vita quotidiana*, cit., p. 98.

⁵³ A proposito della peculiarità del godimento maschile rispetto a quello femminile, Ferreri dice che «l’uomo ha un ciclo complicato come quello del pistone, che ha un tempo morto e, solo successivamente, un tempo di reazione. [...] Dopo aver fatto l’amore l’uomo è morto, la sua macchina ha bisogno di un tempo enorme per riprendersi»; R. Salvatore, *Il vuoto come origine e perdita*, cit., p. 96 (si ripensi al funzionamento del godimento fallico in Lacan e alla nozione batailliana di *dépense* a indicare il costo enorme dell’emissione dello sperma nell’atto sessuale dell’uomo e il “disavanzo” che gli è connesso).

piacere, e le sue ultime parole – osserva Monica Sagaria Rossi – saranno «*Sì e ancora*, le parole dell'affermazione, della gioia e del godimento»⁵⁴.

Sarà infine il turno di Philippe, che si affoga con un ultimo vistoso piatto preparatole da Andrèa, a forma di due grossi seni rosa – esplicito richiamo alla già ricordata scena iniziale del film – avvolto in una coperta sulla panchina del giardino, tra le braccia della donna⁵⁵. Intanto i macellai, da poco arrivati con un ultimo carico di cibo, lanciano la carne nel giardino: carcasse intere di animali dappertutto, in preda ai cani affamati. Andrèa rientra in casa, sola; l'immagine, esausta, sfuma.

Ferreri sottolinea il fatto che nel suo film nessuno dei personaggi fuma. Egli non aveva affatto intenzione di fare un campionario di vizi: mangiare e fare l'amore non sono vizi, ma fatti fisici⁵⁶. La fame e l'amore – ci ha insegnato Freud – sono i due principali bisogni dell'uomo, attraverso i quali il singolo essere vivente serve due intenti: l'autoconservazione e la conservazione della specie⁵⁷. Sarà Lacan a spostare l'accento sulla Morte, poichè l'essere umano – come avviene nella *Grande abbuffata* – è il solo tra i mammiferi che può *voler morire*. «Vedete in questo modo che il legame del sesso con la morte, con la morte dell'individuo, è fondamentale», scrive⁵⁸. «La pulsione senza dubbio rappresenta [...] la curva del compiersi della sessualità nel vivente. Come stupirsi che il suo ultimo termine sia la morte?»⁵⁹. Non c'è morte, in effetti, che là dove vi è riproduzione sessuata. «L'amore è forte come la morte», canta il *Cantico dei Cantici*, e i commentatori recenti – osserva Julia Kristeva – suppongono che questo canto di amore sublime derivi proprio dalle orge funebri⁶⁰. Eros va insieme a Thanatos, sempre – si pensi, oggi, a un film come *Amour* (2012) di Haneke – e l'angoscia della morte segue il godimento dell'amore come un'ombra. È il senso profondo che emerge dal film successivo.

⁵⁴ M. Sagaria Rossi, *Il desiderio e il suo rovescio. Consumi, godimento e Todestrieb nella Grande Bouffe di Marco Ferreri*, in P. Bertetto (a cura di), «Studi (e testi) Italiani», 29, cit., p. 215. L'autrice sostiene inoltre che il film non è soltanto una satira, come è stato tradizionalmente interpretato (quella della borghesia – se non di un'intera società dei consumi – al suo declino), ma anche una chiara emanazione del *discorso del capitalista* di Lacan, al nostro studio così caro, che orienta e regola la società dei consumi oggi, nella coazione a ripetere un godimento inesauribile e ossessivo, «privo di freni simbolici e quindi strutturalmente ingovernabile» (ivi, p. 211). Dal momento che l'essere è, per sua natura, mancante, l'illusione di saturabilità dei protagonisti del film non potrà che completarsi con un'autodistruzione per eccesso di consumo, e con «la sostituzione del registro dell'essere con quello dell'avere, della *manca* col vuoto», col vuoto «riempitivo» del godimento (ivi, pp. 111-112).

⁵⁵ È ancora Monica Sagaria Rossi a individuare nella ricorrenza del seno femminile uno dei principali punti di vibrazione del film, dandone una lettura apertamente psicoanalitica come desiderio fondamentale di ricongiungimento al seno materno: i quattro protagonisti non sarebbero in definitiva che degli infanti, dei «*bouffeurs*» affetti da infantilismo, affiancati non a caso attraverso una serie di inquadrature agli alunni della maestrina (ivi, pp. 207-208).

⁵⁶ M. Ferreri, *Perché ho fatto un film fisiologico*, cit., p. 326.

⁵⁷ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 502.

⁵⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 146.

⁵⁹ Ivi, p. 172.

⁶⁰ J. Kristeva, *Storie d'amore*, cit., p. 340.

4.4 Breve film sull'amore. Il godimento di Kieslowski

«Probabilmente sono sempre più interessato da ciò che è dentro di me, nella mia testa, nella mia pancia», afferma in un'intervista Krzysztof Kieslowski⁶¹, dandoci da subito l'idea di un cinema profondamente viscerale e “somatico”, nonostante l'impressione di opacità quasi metafisica che domina spesso le atmosfere sfumate, silenziose e rarefatte dei suoi film.

Breve film sull'amore, girato nel 1988, è la versione lunga del sesto episodio del Decalogo, di poco successivo: *Dekalog, sześć* (nella versione italiana *Non commettere atti impuri*, titolo del tutto fuorviante poiché rimanda al nono comandamento – *Non desiderare la donna d'altri* – piuttosto che al sesto), che fu accorciato per ragioni produttive, essendo il Decalogo destinato alla televisione polacca. Il film, amputato di alcune delle scene più belle (e con un finale completamente diverso), dura infatti 83' contro i 65' del *Decalogo 6*.

Il giovane Tomek (Olaf Lubaszenko) passa le giornate a spiare con un telescopio, dalla finestra della sua stanza, l'affascinante donna che abita nell'appartamento di fronte, Magda (Grazyna Szapolowska), di cui è perduto innamorado. Voyeur silenzioso e solitario, Tomek osserva la vita di Magda abbandonandosi ad una smania d'amore ininterrotta e senza consolazione: le telefona soltanto per osservarla alzare la cornetta e immaginarne la voce, la vede fare l'amore nel suo appartamento con altri uomini (simulerà anche una fuga di gas per interrompere uno di questi incontri), segue ogni accadimento della sua vita anche perché – lavorando alle Poste – può gestirne la corrispondenza, cambierà persino mestiere, per occuparsi delle consegne del latte nel tentativo di avvicinarsi finalmente alla sua porta.

E tuttavia, nella parte iniziale del film, Tomek sceglie di mantenersi distante dalla donna, poiché è esattamente della sua *assenza* che vive, della sua completa *mancanza*, della sua *attesa*: la osserva da lontano e senza fiatare, non osa neppure immaginare di toccarla, se ne resta in disparte sognante e silenzioso. Siamo quindi in pieno regime di *desiderio*, un desiderio puro e lacerante, e questa prima parte del film è sicuramente uno dei più begli omaggi al voyeurismo che la storia del cinema ci abbia mai regalato. Tomek è innamorato,

ordisce, quindi, oscure trame di avvicinamento e di sottrazione dell'oggetto desiderato. Lo incastona con meticolosa accuratezza nel sentimento della perdita, nella mancanza, nella nostalgia. Lo cerca ogni sera e lo

⁶¹ S. Murri, *Krzysztof Kieslowski*, Il castoro, Milano 1997, p. 70.

lascia quando vuole [...]. Immacolato, prende ciò che nessuno gli dà e ne gode sia la presenza che la sparizione.
“Fort... Da” (“Via... Qui”)⁶²,

scrive Gabriella Ripa di Meana, evocando il famoso rocchetto di Freud – prototipo di tutti i giochi di conquista e perdita e di tutte le situazioni di avvicinamento e abbandono vissute dall’essere umano – il quale pare indicarci ancora una volta quell’*al di là del principio di piacere* che si realizzerà a pieno nella seconda parte del film, quella del *godimento*, con l’angoscia dietro che lo segue come un’ombra.

L’incantesimo si spezzerà proprio quando i due protagonisti si incontreranno per la prima volta di persona – grazie all’appuntamento che Tomek riuscirà a ottenere da Magda – violando definitivamente e a un tempo la distanza scopica e la legge del desiderio che finora li separava. C’è del resto una scena di pochi istanti che fa da preludio alla catastrofe che seguirà – quella che porterà il ragazzo a tentare il suicidio – e che rappresenta una breve concessione di “godimento testuale” in un film dai toni piuttosto cupi e ombrosi, come è tipico dell’opera di Kieslowski. Tomek corre felice ridendo e tirandosi dietro il carretto del latte dopo che Magda ha accettato il suo invito a uscire. Il ragazzo gira in tondo – lo seguiamo in panoramica – in una corsa rapida e sfrenata, sorta di “godimento a circuito chiuso” in cui sembra davvero costeggiare il bordo di un abisso. Questa breve sequenza si svolge sotto lo sguardo interrogativo e muto della misteriosa figura incarnata da Artur Barcis che compare enigmaticamente in ogni episodio del Decalogo. Testimone dei personaggi e delle loro crisi devastanti, l’uomo apparirebbe proprio nei punti di svolta dei loro destini⁶³.

Una volta conosciuta Magda, il ragazzo potrà avere finalmente un accesso diretto al suo oggetto d’amore: potrà toccarlo, accarezzarlo, possederlo, potrà infine goderne, godere della Cosa. Anche in questo caso, allora, al regime dell’*essere* (che, ci dice Lacan, è privativo per struttura) subentrerà quello dell’*avere*: al *desiderio* subentrerà il *godimento*, o ancora, in altri termini, al regime dello *sguardo* sopravverrà quello del *corpo*.

Gabriella Ripa di Meana individua proprio nel passaggio dalla *vista* al *tatto* il salto decisivo tra il regime dell’*incorporeità* di Tomek (il quale non chiede a Magda “*niente*”, come lui stesso a un certo punto le dice) e quello della *carnalità*, del contatto fisico con la donna, in un film tutto

⁶² G. Ripa di Meana, *La morale dell’altro*, cit., p. 145.

⁶³ Ivi, p. 80.

costruito attorno al «contrasto apparente tra la purezza e l'impurità dell'amore, tra l'innamoramento e la fisicità, tra l'idealizzazione degli affetti e la concretezza della sessualità»⁶⁴.

In questa seconda fase Magda e Tomek non saranno più separati da vetri, muri, finestre o altri tipi di schermo e di barriera (ricordiamo che l'etimologia di *schermo* indica uno scudo, un riparo, una difesa: e il godimento, lo abbiamo visto, “*ça creve l'écran*”, lo perfora questo schermo, privandoci di ogni protezione), come avveniva nella prima parte del film, né da altri strumenti o dispositivi di riduzione della distanza (il telescopio, che ravvicina l'oggetto, ingrandendolo): Magda ora è lì, in carne ed ossa, cominciamo a vederla *direttamente* in primo piano, mentre finora questo capitava soltanto grazie alle vedute di lei che Tomek – vero e proprio regista della sua vita, di cui cambia e gestisce ogni evento – grazie al telescopio, otteneva.

Dal momento in cui il voyeurismo diviene autorizzato, come dicevamo, il desiderio cederà piano il passo al godimento: Magda ora si dà allo sguardo, sa bene di essere guardata e si esibisce con gusto: sposta il letto ai piedi alla finestra, in modo tale da risultare ben visibile agli occhi di Tomek, al quale augura di “godersi lo spettacolo” prima di fargli vedere che sta per accogliere accanto a sé un uomo. C'è un *di più* di cui la donna gode in questa scena, ed è esattamente lo sguardo esterno di Tomek su di lei. A questo proposito, Patrick Valas ci ricorda che Lacan ha aggiunto alla coppia grammaticale “vedere/essere visti” la via medio-attiva del *farsi vedere*⁶⁵.

Ma dura poco, come sempre, la felicità promessa dal godimento, e Tomek lo confermerà con un gesto terribile quando, torturato da un desiderio sempre più disperato nei confronti della donna, scappa via sul tetto del palazzo e sotto a un cielo livido e muto si spacca due pezzi di ghiaccio sulle orecchie, serrando forte i denti e stringendo gli occhi in una smorfia atroce di dolore. Lacrime e gocce d'acqua gelida gli coleranno giù per il viso, sulle note malinconiche e dolci del piano di Zbigniew Preisner, compositore che ha accompagnato Kieslowski lungo tutta la sua carriera. La scena – densa di affetti, lancinante – rappresenta un momento altissimo e intenso di godimento cinematografico.

Si tratta di “*lacrimae rerum*”, direbbe Žižek, che racconta come l'opera di Kieslowski, partita da un approccio puramente documentaristico, si sarebbe poi riversata completamente nella finzione per l'incapacità di intromettersi in maniera illegittima e moralmente non autorizzata nei momenti più intimi e privati delle vite degli altri⁶⁶. Questo terrore per l'autentico – per le lacrime “reali” –

⁶⁴ S. Murri, *Krzysztof Kieslowski*, cit., p. 109.

⁶⁵ P. Valas, *La di(t)mensions de la jouissance*, cit., p. 110.

⁶⁶ S. Žižek, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Éditions Amsterdam, Parigi 2005, p. 12. La scelta avvenne durante un documentario girato nel 1974, *Il primo amore (Pierwsza miłość)*, in cui un padre

porterà il regista a scegliere la via della finzione, poiché solo sotto forma di finzione, esattamente come ci insegna Lacan, può essere tradotto il Reale dell'esperienza, e le lacrime vere possono farsi teatrali attraverso gli artifici della messa in scena («Posso anche comprare della glicerina e metterne qualche goccia negli occhi dell'attrice per farla piangere», afferma Kieslowski, convinto che mostrare le lacrime autentiche sarebbe del tutto immorale se non addirittura pornografico)⁶⁷. *Lacrimae rerum* sono anche quelle incarnate, nel film, da un altro simbolo forte: il latte. In un momento di infinita tristezza, Magda – da sola in casa, e sotto lo sguardo silenzioso e perenne di Tomek – ne rovescerà per sbaglio una bottiglia sul tavolo, dove poi si accascierà anche lei, per giocherellare lentamente con le dita sul latte bianco che si spande, affranta. La scena viene subito dopo quella in cui Tomek, essendosi tagliato con le forbici, si succhia il sangue dal dito: attraverso l'insistenza sui liquidi il film sancisce così l'unione simbolica (e dolorosa) di umori tra un uomo e una donna proiettati in un rapporto che non si è ancora consumato. «Tomek resta colpito dalla sofferenza di Magda, che torna a casa dopo una lite con un uomo e piange, disperata, in cucina. Per dividerne il dolore – scrive Serafino Murri – si ferisce con una forbice»⁶⁸. Si tratta di un punto cruciale del film (e tuttavia assente nella versione corta), in cui è evidente l'analogia del latte e del sangue con il liquido seminale e con il latte materno (che a Tomek probabilmente è mancato: il ragazzo, orfano, vive con la padrona di casa, vaga sostituta della madre). Vedremo quindi Magda di spalle, la testa china sul tavolo, mentre singhiozza e trema piangendo; un piano molto ravvicinato mostrerà poi il latte che cola giù dalla bottiglia, bianco, a gocce.

Una volta violato il regime delle distanze che regolavano il rapporto tra i due – regime di cui la sequenza appena descritta ci offre un'immagine molto potente – Magda, sempre più attratta dal ragazzo, che provoca in lei un misto di curiosità, desiderio di derisione e divertimento, tenderà maliziosamente di avvicinarlo a sé, fino a portarlo a casa propria. Qui gli farà dono del suo corpo sensuale ed esperto di donna matura, invitando il giovane Tomek a toccarlo e a scoprirlo. Ma per il ragazzo lo shock sarà terribile: quando Magda gli prenderà la mano per mettersela tra le gambe, lui, terrorizzato, stringe forte gli occhi e piange: è questo il suo primo orgasmo. «Di già?» esclama lei, risentita, per poi aggiungere, con tono seccato: «ecco, è tutto qua l'amore». Tomek scappa via sconcertato⁶⁹.

scoppia in lacrime prendendo in braccio il suo bambino, scena così toccante che al regista parve osceno violarla intromettendovisi con le riprese.

⁶⁷ Ivi, pp. 12-13.

⁶⁸ S. Murri, *Krzysztof Kieslowski*, cit., p. 111.

⁶⁹ L'amore, per Kieslowski, è in assoluto la cosa più importante della vita, ciò che governa completamente il senso della nostra esistenza. «Del resto, tutti i libri e tutti i film parlano d'amore. O dell'assenza d'amore, che è l'altra faccia dell'amore. Tutto qui»; ivi, p. 10.

«L'uomo è quanto resta, per qualche tempo, del coito. Idea mia», scriveva lapidariamente Schopenhauer nella *Metafisica dell'amore sessuale*, perché la natura – che rappresenta alla volontà ciò che giova alla specie – non farebbe altro che illudere e ingannare il singolo individuo attraverso l'amore, col solo interesse di salvaguardare il perpetuarsi dell'intera specie⁷⁰. Da qui deriva il profondo scoramento dell'innamorato nello scoprire che tutto ciò che aveva ardentemente bramato dell'altro non dà nulla di più di un qualsiasi altro appagamento sessuale, e che «il suo piacere non è stato diverso da quello che può offrire qualsiasi appagamento sessuale: contrariamente alla sua aspettativa, egli non si ritrova più felice di prima»⁷¹ (sembra quasi una frase di Lacan).

Dopo il suo terribile orgasmo, Tomek corre a casa e si taglia i polsi in cerca di sollievo. Il sangue scorrerà lieve sotto l'acqua, in una scena in cui ancora una volta liquidi e umori si mescolano scivolando: *lacrimae rerum*.

A questo punto – due terzi circa del film – la situazione si ribalta: dopo essere venuta a conoscenza del tentativo di suicidio di Tomek sarà infatti Magda che comincerà a cercarlo, provocando un totale cambiamento di prospettiva, poiché mentre il punto di vista finora era stato quello del ragazzo, da questo momento in poi seguiremo il film attraverso gli occhi della donna. In *Breve film sull'amore*, come afferma Kieslowski, «vediamo sempre l'amore dal punto di vista di chi soffre»⁷².

Se nella versione breve del film Magda ritroverà in ultimo il ragazzo al suo posto di lavoro, sereno, guarito e di nuovo al sicuro dietro al vetro dello sportello dell'ufficio postale⁷³, completamente diverso è il finale della versione lunga – quello che a noi qui interessa – in cui la donna, dopo aver cercato Tomek dappertutto, finalmente lo incontra (non vista) per strada coi polsi fasciati. Andrà allora a bussare alla sua porta e, aperta dalla padrona di casa, resterà ad aspettarlo nella sua stanza – dove però non lo vedremo tornare – mettendosi al suo posto a osservare dalla finestra col telescopio, vedendo così l'interno del proprio appartamento proprio *come se* lei fosse Tomek. È a questo punto che in una sequenza molto triste e bella Magda rivive la scena della sua stessa

⁷⁰ A. Schopenhauer, *Metaphysik der geschlechtsliebe* [1844], tr. it. *Metafisica dell'amore sessuale. L'amore inganno della natura*, Rizzoli, Milano 2008, p. 145.

⁷¹ Ivi, p. 105.

⁷² K. Kieslowski, *O Sobie* [1993], tr. fr. *Le cinéma et moi*, Noir sur Blanc, Losanna 2006, p. 183.

⁷³ Tomek, come molti altri personaggi del Decalogo, ricomparirà in un altro degli episodi del ciclo: il decimo, *Non desiderare la roba d'altri* (*Dekalog, dziesiec*, 1989), sempre nella parte di impiegato alle Poste. Questo decimo episodio fa capo a sua volta ad alcune dinamiche tipiche del godimento: i due fratelli protagonisti, eredi della preziosissima collezione di francobolli paterna, saranno presi dalla smania ossessiva del possesso, del godimento insaziabile dell'avere, del raccogliere, del collezionare. Cfr. S. Murri, *Krzysztof Kieslowski*, cit., pp. 128-129.

sofferenza – quando piangeva china sul tavolo, col latte versato – e la completa immaginando che il ragazzo le si avvicini infine con dolcezza, consolandola⁷⁴.

In questo finale che è una vera e propria *rêverie* (il film termina sugli occhi chiusi della donna), i punti di vista dei due protagonisti per un breve attimo arriveranno a coincidere annullando finalmente ogni distanza e ogni dialettica, come vuole il godimento. È per questo motivo che *Breve film sull'amore* «sintetizza in maniera perfetta lo sguardo paradossale, ossimorico di Kieslowski sui sentimenti umani, su ciò che è al contempo bello e brutto, rassicurante e imbarazzante, dell'esistenza»⁷⁵. Del resto, il gioco degli opposti che sempre accompagna il godimento, è rinvenibile nel film anche dal punto di vista formale, nel contrasto cromatico che oppone la stanza di Tomek, immersa in un freddo e cupo blu notte, all'abitazione di Magda, dominata invece da tonalità rossastre, calde ed avvolgenti⁷⁶.

Tra desiderio e godimento – sostengono Jadin e Ritter – l'alternativa è evidente: o l'uno o l'altro. O la mancanza connessa all'uno (cioè l'amore, la castrazione, il $-\phi$), o la mancanza della mancanza, cioè l'angoscia, inscindibile dall'altro. *Breve film sull'amore* ce ne ha dato un altissimo esempio⁷⁷.

4.5 *Il sorpasso di Dino Risi. Dismisura del godimento*

Interrogandosi sull'*appagamento*, sensazione simile alla fusione di tutte le voluttà della terra, Roland Barthes si chiede:

Che cos'è che mi colma a tal punto? Una totalità? No. È qualcosa che, muovendo dalla totalità, la supera. [...] la mia anima non è solo colmata, ma sommersa [...]; io produco un *troppo*, ed è proprio in questo *troppo* che l'appagamento ha luogo [...]; nel momento in cui non sono più nel *troppo*, io mi sento frustrato; per me, *giusta misura* vuol dire *non abbastanza*⁷⁸.

⁷⁴ Sarebbe stata l'attrice stessa a chiedere al regista di girare un finale più felice e appagante, aggiungendo una scena d'amore altrimenti assente: si sarebbe realizzata così la possibilità di sognare un contatto che nel film non è avvenuto. Kieslowski aveva immaginato in un primo tempo, per la serie televisiva del Decalogo, un finale apocalittico, con una terrificante esplosione dell'intero condominio a causa di una fuga di gas; ivi, p. 83.

⁷⁵ Ivi, p. 115.

⁷⁶ La casa di Magda, «incorniciata da aperture quadrangolari e invasa da cavalletti, mobili e altri oggetti che ne frammentano costantemente la continuità», sebbene nel film appaia così vicina allo sguardo del ragazzo, è stata in realtà ricostruita in un prefabbricato distante trenta chilometri da Varsavia e ripresa da una torre costruita a settanta metri di distanza con teleobiettivi da trecento e cinquecento millimetri. La *distanza* che abbiamo posto come fattore caratterizzante del regime discorsivo del desiderio (a cui abbiamo ricondotto la prima parte del film) ha dunque, in questo caso, qualcosa di profondamente Reale (ivi, p. 114).

⁷⁷ J.-M. Jadin, M. Ritter, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, cit., p. 111.

⁷⁸ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 30.

Potrebbe valere come un'ennesima definizione della *jouissance*, di ciò che supera le possibilità che il desiderio aveva soltanto lasciato intravedere. Grazie a questa specie di miracolo – continua Barthes – «senza essere né pago né satollo, oltrepasso i limiti della sazietà e, invece di trovare il disgusto, la nausea, o anche solo l'ebbrezza, scopro... la *Coincidenza*. La dismisura mi ha condotto alla misura, coincido con l'Immagine, le nostre misure sono le stesse»⁷⁹.

Questo stato di esuberanza, questa «potenza grondante e senza impiego»⁸⁰ che più volte abbiamo riconosciuto al godimento, la ritroviamo sotto forma di immagini nel *Sorpasso* di Dino Risi.

Il film si apre istantaneamente su una corsa sfrenata in automobile, mentre scorrono i titoli di testa e la musica incalza, a suggerire la frenesia inarrestabile e spedita di una storia fin da subito tutta protesa in avanti.

Per la costruzione di una commedia così amara sono sufficienti due personaggi, due personalità opposte dal cui confronto prende forma e vigore tutto il racconto: Bruno Cortona (Vittorio Gassman), nullafacente irrequieto e disinibito, insofferente alla calma e alla noia, incarnazione letterale del godimento, e Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant), studente di legge timido e ligio al dovere, prudente e incline all'introversione: rappresenta il desiderio, ciò che è destinato a rimanere incompiuto, in attesa, silenzioso.

Con un carico di entusiasmo dirompente, a bordo della sua Lancia Aurelia Sport decapottabile, Bruno attraversa sfrecciando Roma deserta. C'è tutta una dimensione acustica rumorosa e frastornante a contraddistinguerlo, nel film, e a segnalarne il passaggio, soprattutto per via dei continui e prepotenti colpi di clacson che, per pura provocazione, Bruno lancia contro gli altri automobilisti. Questa "pienezza sonora" del personaggio – portatore di un universo invadente ed inesauribile di suoni e continue sovrapposizioni di suoni (l'uomo canta e fischia mentre è al volante, e urla sempre quando parla), rende *Il sorpasso* un film terribilmente chiassoso, rumorosissimo.

Avvilto dal vuoto della città durante il torrido pomeriggio di Ferragosto (negozi chiusi, nessuno in giro), Bruno finirà col costringere Roberto a unirsi a lui in una gita improvvisata – senza soldi in tasca e senza destinazione – all'insegna del piacere dissoluto e del vizio, e alla ricerca inarrestabile e continua di qualcosa di cui godere (la fame, la voglia di bere e il desiderio smodato di sigarette cresceranno violentemente durante tutto il viaggio). Bisogna insomma divertirsi *a tutti i costi*, fino

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ L'espressione è di Charles Baudelaire, ed è ripresa da Alberto Boatto nel suo libro sull'autoritratto a proposito dell'ideale di bellezza virile, a voler dare l'idea di un'eccedenza di passione e d'energia, di un surplus che – come il godimento – non consente nessuna quiete; cfr. A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 1997, p 42.

alla fine («I freni proprio non vanno!», esclama a un certo punto Bruno, inseguendo in automobile due belle tedesche, durante una manovra avventata e pericolosa).

Per strada, allora, occorre mantenere un'andatura spericolata ininterrotta, occorre *sorpassare*: oltrepassare, superare il limite, andare oltre. E Bruno, «invadendo con la sua gioiosa, vitalissima, pervicace prepotenza qualunque luogo», si fa beffa – pur senza reali cattive intenzioni – di ogni automobilista che accosta durante i suoi azzardati sorpassi⁸¹. Questa tendenza sfrenata all'esagerazione e alla velocità eccessiva – frutto di una vera e propria illusione di inarrestabilità, di invulnerabilità ed onnipotenza, che è certo anche un riflesso del boom economico di quegli anni e delle sue grandi promesse – ci appare come una manifestazione finanche troppo didascalica del godimento e di quella gioia dello sperpero che gli è connessa. In particolare, si pensi allo scherzo fatto da Bruno all'autostoppista quando, prima di caricarlo in macchina per dargli un passaggio, si diverte a far finta di accostare per farlo salire, così che il pover'uomo si ritrova a dover inseguire ogni volta la macchina. Uno scherzo fatto per puro spasso, perfettamente gratuito, inutile, come inutile e smodato è il dispendio di energie nel godimento.

Il viaggio procede così, inarrestabile, una sosta dietro l'altra, in un susseguirsi di itinerari offerti dalla strada e di tappe qualsiasi (locande, trattorie, sale da ballo), prive di traiettorie e cronologie precise: il senso sta tutto lì, nel non fermarsi. Anche Roberto – che ha soltanto voglia di andarsene – fallirà sistematicamente nel tentativo di tornare a Roma, tentativo continuamente dilazionato, spostato in avanti, rimandato nel tempo, tanto da lasciarci intuire che probabilmente non andrà in porto.

C'è una sequenza – in una delle locande in cui i due si fermeranno lungo la strada – che rende bene conto della diversità profonda dei protagonisti mettendo in luce le conseguenze dannose della ricerca continua di *jouissance*. La sequenza mostra, da parte dei due uomini, un approccio alle donne completamente diverso: Bruno, carnale e godereccio, inizierà a toccare visibilmente la prorompente donna con cui sta ballando, stringendola forte a sé così da farle sentire il proprio corpo. Roberto invece se ne rimarrà seduto, limitandosi a cercare a lungo con occhi silenziosi la bella e misteriosa ragazza seduta al tavolo dietro di lui, senza fare nulla, solo beandosi del suo stesso desiderio. La scena si concluderà con una violenta rissa – animata evidentemente da Bruno – a seguito della quale i due andranno a cercare riparo per la notte a casa della sua ex moglie, che deciderà di accoglierli nonostante il profondo livore che ancora nutre verso l'ex compagno. Qui Bruno incontrerà anche sua figlia, ormai cresciuta e promessa sposa, che si accorgerà di amare molto più di quanto credesse, nonostante sia stato un pessimo padre.

⁸¹ M. Comand, *Dino Risi. Il sorpasso*, Lindau, Torino 2002, p. 76.

L'amarezza verrà smorzata da una bella giornata in spiaggia – dove Bruno porterà anche la figlia – ancora una volta improntata al divertimento e alla gioia sfrenata. Motoscafo, sci d'acqua, ping pong: tutto quanto possa fare da schermo ai pensieri più cupi, sommergendoli in un'ondata spaventosa di allegria. Così vediamo Bruno completamente incapace di restar fermo: è sempre occupato, iperattivo, impegnato in una nuova azione o comportamento che lo porti a saturare i suoi vuoti interiori con qualche forma di eccesso.

Dopo quest'episodio, i due si rimetteranno in viaggio per una nuova meta: Viareggio. Ora anche Roberto si esalta, cede all'entusiasmo dirompente ed urla a squarciagola in macchina: forse si è finalmente deciso a godere, contagiato dal delirio crescente dell'amico. Sono gli ultimi cinque minuti di film, e colpiranno lo spettatore come un pugno nello stomaco: lo schianto sulla scogliera di Calafuria (una delle poche sequenze del film che richiese il ricorso a più di una macchina da presa) arriva all'improvviso e brutalmente con due rapidi zoom – ravvicinatissimi, folgoranti. Uno in campo medio sull'automobile, mentre Bruno cerca disperatamente e invano di frenare, l'altro, subito dopo, sul suo volto terrorizzato e contratto in un grido straziante. Il camion che viaggia nella corsia opposta è ormai troppo vicino, la macchina sbanda e si schianta giù lungo la scogliera fracassandosi. Sarà Roberto a pagarne il prezzo, morendo all'istante, lasciando Bruno sgomento, e completamente solo.

Questi brevi ultimi minuti di film riescono a condensare con raggelante esattezza in un unico, violentissimo punto tutto il carico emotivo di una storia che fin dall'inizio malcelava dietro un'allegria eccessiva e quasi artificiosa i suoi presagi funesti e il suo pericolo di morte (la morte aveva già fatto capolino durante l'incidente in cui i due si erano imbattuti lungo la strada, dove un camion si era ribaltato; ma lo si dimenticherà presto)⁸². Ci sembra un finale completamente assoggettato all'imperativo categorico della pulsione di morte nel tentativo forse di realizzare quel "ripristino di uno stato precedente" descritto da Freud nell'*Al di là del principio di piacere* – lo stato inorganico che precederebbe la nascita di ogni forma di vita, e verso il quale ogni forma di vita tenderebbe inesorabilmente a ritornare – condizione con la quale anche Roberto arriverà (non solo) simbolicamente e ricongiungersi. E come l'idea freudiana di una vita che non farebbe altro che cercare, "a modo suo", di morire, scandalizzò un'epoca e fa fatica ancora oggi ad essere accettata, così il finale del *Sorpasso* non piacque per nulla a pubblico e critica, che devastarono letteralmente il film definendolo banale, frammentario, scurrile, facilone.

⁸² M. Comand, *Dino Risi*, cit., pp. 49-50. L'autrice individua nel film un forte sentimento di instabilità anche dal punto di vista linguistico-enunciativo, in cui tutto vacilla grazie all'uso della *camera-car*.

Eppure *Il sorpasso* – il film italiano più visto nel 1962 – fu campione di incassi, nonostante fosse costato pochissimo: girato in sei settimane e per buona parte improvvisato. Lino Micciché lo ricorda come il miglior risultato della filmografia risiana nonché la più bella commedia all'italiana in assoluto di quel decennio: malgrado la debolezza di un'episodica spesso limitata alla battuta divertente «e non sempre con il necessario senso della misura» (è proprio quello che ci preme mettere in luce), il film godrebbe infatti, nel complesso, di una tenuta splendida⁸³.

Ma non è solo in virtù di questo costante superamento della misura che possiamo leggere *Il sorpasso* come un film purissimo di *jouissance*. Esso si fa infatti carico di quel capovolgimento dei contrari – l'angoscia dietro al godimento – individuabile generalmente in tutta la commedia italiana del boom economico, dove i luoghi deputati al divertimento e all'euforia cieca (cioè tutti quelli attraversati dai due protagonisti del film) spesso si colorano di tinte fosche e amare, così come i luoghi tristi (galere, funerali) assumono al contrario toni comici o grotteschi⁸⁴. Ancora una volta – come sempre accade nel godimento – gli opposti sconfinano l'uno nell'altro con grandissima facilità.

Tra gli scenari prediletti del genere – nella furia godereccia dei riti del nascente consumismo e del divertimento di massa – compaiono non a caso le spiagge (a cui il nostro film consacra, nella parte finale, sequenze importanti), brulicanti di ombrelloni e sdraio colorate, canzonette a tutto volume, corpi e folle chiassose di bagnanti.

La cifra stilistica del film preso in esame, anche in questo caso, ha prediletto la logica dell'accumulo straripante, a cui si unisce

l'ostilità verso i primissimi piani e la predilezione per i piani di ripresa che immergessero gli attori nell'ambiente circostante. Anche la scelta del teleobiettivo – e *Il sorpasso* fu uno dei primi film in cui se ne fece un uso massiccio – rispondeva a questa volontà [...] di isolare e “rubare” fisionomie, particolari e dettagli e ricostruire attraverso il racconto di essi un quadro d'insieme⁸⁵.

Un'estetica di questo tipo, volta all'accumulo debordante di fatti e all'exasperazione di luoghi, corpi e scenari, risulta essere molto vicina, ancora una volta, alla logica di base del godimento.

⁸³ L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, cit., p. 84. In particolare, Micciché individua nel cinema di Dino Risi uno scarto forte tra «la felice vena inventiva e la acutezza sociologica [...] e il loro sfociare in confezioni consolatoriamente “spettacolari” che ne capovolgono la sostanziale amarezza in spassoso cinismo, ne ottendono la pungente satira in innocua iconoclastia goliardica, ne stemperano ogni “sgradevolezza” in “divertente” esibizione divistica»; ivi, pp. 85-86.

⁸⁴ M. Comand, *Dino Risi*, cit., pp. 14-15.

⁸⁵ Ivi, p. 30.

Capitolo 5

Godimento e sesso: la disarmonia strutturale e il malinteso dell'amore

Per me un lieto fine non è una coppia che si riunisce, ma che va fino in fondo.

(François Truffaut)

5.1 Il problema dell'amore in Lacan

«Non faccio altro, dai miei vent'anni, che esplorare i filosofi sul soggetto dell'amore», ci dice Lacan in *Ancora*, il *Seminario XX*, interamente consacrato a questo tema¹. «Parlar d'amore infatti, non si fa che questo nel discorso analitico. [...] parlar d'amore è in sé un godimento», conclude significativamente².

L'esperienza amorosa – come ci insegna la psicoanalisi – è tra le più significative dell'esistenza umana, forse quella maggiormente capace di metterci in rapporto con il nostro inconscio. «Amare veramente qualcuno è credere che, amandolo, si può accedere a una verità su di sé. Si ama colui o colei che custodisce la risposta, o una risposta, alla nostra domanda: “chi sono?”», sostiene Jacques-Alain Miller³, affermazione cui fanno eco ancora una volta alcuni frammenti amorosi di Barthes, quando afferma: «Nella mia vita, io incontro milioni di corpi; di questi milioni io posso desiderarne delle centinaia; ma, di queste centinaia, io ne amo uno solo. *L'altro di cui io sono innamorato mi designa la specialità del mio desiderio*»⁴.

La vicenda amorosa è inoltre l'unica che ci permette di fare esperienza dell'infinito psichico – sappiamo benissimo che gli amori finiscono, eppure li viviamo come se durassero per sempre⁵ – avvicinandosi vertiginosamente in questo al godimento: ricordiamo ancora una volta la *logica simmetrica* di Matte Blanco, che varrebbe tanto nell'innamoramento quanto nell'esperienza orgasmica (oltre che negli stati psicotici, nell'estasi mistica e, talvolta, nell'esperienza estetica),

¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., pp. 74-75.

² Ivi, p. 82.

³ Intervista comparsa su «Psychologies Magazine», 278, 2008. Tra le opere più recenti sul tema dell'amore in psicoanalisi e in Lacan segnaliamo J. Allouch, *L'amour Lacan*, Epel, Parigi 2009; D. Monnier, *Le réel de l'amour. Trois modèles lacaniens*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011; J.-P. Lucchelli, *Le malentendu des sexes. Freud, Lacan et l'amour*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011 (in particolare la seconda parte del libro, “Variations sur la jouissance”); P. Avrane, *Les chagrins d'amour*, Seuil, Parigi 2012.

⁴ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 18. Il corsivo è nostro.

⁵ Cfr. A. Carotenuto, *Violenza dell'Eros*, «Rivista di psicologia analitica», 21, *L'esistenza amorosa*, 1980.

tenendo conto del fatto che per Freud l'amore sessuale – l'amore genitale – procura all'essere umano le più forti sensazioni della sua esistenza e costituisce il prototipo stesso della felicità⁶.

Il problema dell'amore in Lacan, come emerge dal seminario *Ancora*, non è mai disgiunto da quello del godimento. La domanda d'amore e quella di godimento però – come ha ricordato recentemente Miguel Bassols – sono incompatibili, non possono cioè essere soddisfatte contemporaneamente⁷. Questa disgiunzione di ordine strutturale risiede in un equivoco di fondo, e cioè il malinteso radicale che esiste tra il sesso maschile e quello femminile, dove la presenza del significante fallico costituisce una vera e propria barriera all'amore, ostruendo letteralmente ogni accesso diretto al godimento dell'altro.

Sarebbe proprio il fallo, in altre parole, a impedire il godimento tra i sessi, a sbarrargli la porta: «Dirò che il godimento fallico è l'ostacolo grazie al quale l'uomo non arriva a godere del corpo della donna, precisamente perché ciò di cui gode è il godimento dell'organo», del proprio organo, conclude Lacan⁸. Insomma non si gode mai dell'altro, ma sempre e unicamente del proprio corpo.

La questione della disgiunzione tra godimento e amore – sempre seguendo le suggestive osservazioni di Bassols – potrebbe arrivare addirittura a coincidere con un problema puramente lessicale: come amare *ciò* di cui si gode, e come godere *di colui* che si ama? È di un *oggetto*, infatti, che si gode, mentre l'amore è rivolto ad un *soggetto* (si pensi ad esempio all'amore di transfert, cioè quello tra psicoanalista e analizzante) e prevede una reciprocità che nel godimento, come abbiamo tentato a lungo di mettere in luce, è del tutto assente: il godimento è Uno, cioè godimento senza

⁶ Il rapporto specifico del godimento con il sesso e con l'orgasmo è innegabile ma complesso: le due cose coincidono molto meno di quanto si possa immaginare. Si rimane stupiti ad esempio – come fa notare Nestor Braunstein – da quante poche volte compaia il termine “orgasmo” in tutta l'opera di Freud. Nei *Tre saggi*, addirittura, esso viene utilizzato una sola volta, e non a proposito della copulazione o dell'attività genitale, bensì con riferimento al bambino che allatta beato al seno della madre, godendo di una reazione muscolare paragonabile a una sorta d'orgasmo; o ancora, Freud parla di orgasmo rispetto alle situazioni di attacchi epilettici o isterici, se non addirittura allo stato di irritabilità delle bambine che hanno subito un clistere. Si pensi infine al caso delle emissioni di sperma durante situazioni particolarmente angosciose. In Freud l'utilizzo del termine “orgasmo” appare insomma come sostanzialmente slegato dalla soddisfazione genitale (N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit., p. 118).

⁷ M. Bassols, *Amore e godimento vanno assieme?*, conferenza tenuta all'Istituto Freudiano di Roma, 16 dicembre 2011.

⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 8. Del resto, come ci ricorda Umberto Veronesi, «per oltre due miliardi di anni la riproduzione è avvenuta sul nostro pianeta per via asessuata, e ancora oggi, in molti esseri viventi, avviene per duplicazione. Il bisogno di diversificazione, da cui nasce la sessualità, compare solo nell'ultimo miliardo di anni e, per la scienza evolucionistica, è un fenomeno recente»; U. Veronesi, *Dell'amore e del dolore delle donne*, Einaudi, Torino 2010, p. 41. L'atto sessuale peraltro, da Freud in poi, è irriducibile al paradigma naturale della riproduzione: le cosiddette zone erogene (orale, anale, fallica), sorta di vere e proprie localizzazioni speciali di godimento, mostrano esattamente che «ciò di cui il corpo gode non è il corpo dell'altro sesso, ma una parte del proprio» (M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, cit., p. 48). C'è dunque nella pulsione sessuale una forte componente autoerotica, del tutto sganciata dal piacere derivante dallo scambio tra i sessi. La psicoanalisi si occupa esattamente di indagare e accogliere il carattere particolare e irriducibile a norme universali del modo di godere e di desiderare di ciascuno.

l'Altro. Nel godimento la pulsione fa il suo giro arrivando all'altro, prendendo da lui qualcosa, e ritornando indietro, ecco perché è impossibile impadronirsi del godimento dell'altro, sia perché io non posso vivere nel suo corpo, sia perché non posso appropriarmi, dall'esterno, di ciò che egli prova. «È sempre il proprio corpo che gode, con qualsiasi mezzo», insiste a sua volta Miller⁹.

Il godimento, dunque, non passa in alcun modo per l'altro dell'amore. L'amore consisterebbe allora proprio nel tentativo di rimediare a questa mancanza di reciprocità implicata dal rapporto sessuale e dal godimento («ciò che supplisce al rapporto sessuale, è precisamente l'amore», afferma in maniera piuttosto chiara Lacan)¹⁰. La scena di *Mamma Roma* in cui Anna Magnani si rivolge alla giovane prostituta Biancofiore per chiederle di far dimenticare al figlio Ettore “il suo primo amore”, è un ottimo esempio cinematografico per capire quanto le due questioni dell'amore e del godimento marcino su binari differenti.

L'unica situazione in cui la dissimmetria tra godimento e amore pare annullarsi, non a caso, è un delirio: l'erotomania. Il delirio erotomane infatti – descritto da de Clérambault come la certezza inattaccabile (e fuori dimostrazione) di essere amati da qualcuno e di vedere con chiarezza inequivocabile i segni di questo amore (esempio cinematografico supremo è la storia di *Adele H.*) – è strutturale nel soggetto psicotico¹¹. Sarebbe questa la sola eccezione a quello che è il punto di partenza (e di approdo) di Lacan in *Ancora*, e cioè che «il godimento dell'Altro [...] non è il segno dell'amore»¹². Il fatto che l'altro goda non è affatto garanzia d'amore, poichè l'Uno a cui aspira l'amore – un Uno fusionale, che mira a fare la somma di due unità – non è affatto l'Uno del godimento, che è invece disgiuntivo, cumulativo, puramente contabile. In nessun caso due corpi, secondo Lacan, possono “fare uno”, per quanto ci sforziamo di avvicinarli. L'atto sessuale non sarebbe altro che l'intersezione di due mancanze, e «l'amore è impotente benché sia reciproco, perché ignora di non essere altro che il desiderio di essere Uno, il che ci impedisce di stabilire la loro, *d'eux*, di relazione: *d'eux* chi? – loro due, due sessi»¹³.

Di questa illusoria fusione che l'amore promette, allora, io posso goderne soltanto in quanto parola, come illustra superbamente Barthes a proposito del lemma “*unione*”, consistente nell'appropriazione assoluta dell'altro, quindi nella più compiuta e piena *fruizione* dell'amore: «con

⁹ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 38.

¹⁰ Ivi, p. 45.

¹¹ Cfr. G. G. de Clérambault, *Les psychoses passionnelles* [1921], tr. it. *Le psicosi passionali: l'erotomania* (a cura di G. e P. Kantzas), ETS, Pisa 1993. Accanto al film di Truffaut – per il quale rimandiamo ancora una volta a R. Salvatore, *La distanza amorosa*, cit., pp. 17-53 – sul delirio erotomane ricordiamo i più recenti e modestissimi *M'ama non mama (À la folie... pas du tout*, Laetitia Colombani, 2002) e *Obsessed* (Steve Shill, 2009).

¹² Lacan lo ribadisce significativamente in apertura e in chiusura del seminario; cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 5 e p. 137.

¹³ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 7.

la sua fricazione iniziale e il suo scorrere di vocali acute, il godimento di cui essa parla s'accresce di una voluttà orale; dicendola, io godo di questa unione *nella bocca*»¹⁴.

In altre parole il rapporto fra i sessi, secondo Lacan, esiste solo come malinteso, poiché la sessualità consiste esattamente «nel mettere in rapporto cose che non hanno alcun rapporto»¹⁵. Per Lacan infatti un rapporto esiste solo se può essere scritto, calcolato, formalizzato, se cioè uno dei due termini che lo costituiscono può essere applicato sull'altro tramite una formula.

Nel rapporto tra i due sessi il fallo – che non ha alcuna funzione di mediazione o di congiunzione tra essi (se è collegato ad uno, sarà scollegato dall'altro) – impedisce radicalmente e definitivamente tale bipolarità, facendo sì che i due partner seguano ciascuno il proprio cammino in direzione del godimento senza mai incontrarsi¹⁶. «Così Medusa e Narciso vissero ancora insieme per molti anni felici e contenti, guardando altrove», scrive Giuseppe Bertolucci a proposito della personalità di Pasolini, immaginando la reciproca posizione di due figure in una statua bifronte in cui una faccia nega l'altra¹⁷.

5.2 Dal non-rapporto al regime della contingenza. Il melodramma, l'ostacolo, l'amore

«Non è ridicolo? – ribatte tra sé e sé il protagonista di *Provaci ancora, Sam*, riferendosi alla moglie e alla loro vita sessuale disastrosa – come potevamo avere un problema sessuale? Non avevamo neanche rapporti!». Così Woody Allen spinge ironicamente il tragico paradosso lacaniano del non rapporto sessuale fino al limite del non-senso: il far cilecca è infatti, secondo Lacan, la sua sola forma di realizzazione. «Si tratta di ripetere a sazietà perché fallisce. Fallisce. È oggettivo»¹⁸. È per questo che non si esaurisce mai la domanda d'amore: «l'amore domanda l'amore. Non cessa di domandarlo. Lo domanda... *ancora*. *Ancora* è il nome proprio della faglia da cui nell'Altro parte la

¹⁴ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 203. Ricordiamo che nella fonetica articolatoria, attenta al processo fisiologico di produzione del suono per mezzo degli organi vocali e della loro anatomia, la fricazione indica il fenomeno per il quale il suono di alcune consonanti viene prodotto in due fasi successive, mediante la graduale apertura del canale orale attraverso cui passa l'aria proveniente dai polmoni.

¹⁵ J.-P. Lucchelli, *Le malentendu des sexes*, cit., p. 16.

¹⁶ La formula del rapporto sessuale, come ci insegna Jacques-Alain Miller, potrebbe realizzarsi soltanto se, nella scelta dell'oggetto d'amore compiuta da un individuo di un certo sesso, bastasse come unica condizione che esso appartenesse al sesso opposto. «Se diciamo che non c'è rapporto sessuale è in quanto non c'è una condizione necessaria e sufficiente per ambo i sessi che li faccia complementari. Non c'è una condizione universale della scelta d'oggetto», non tutti gli uomini convengono a tutte le donne e viceversa (J.-A. Miller, *Logiche della vita amorosa*, cit., p. 36).

¹⁷ G. Bertolucci, *Cosedadire*, cit., p. 72.

¹⁸ Lacan fa notare, a questo proposito, l'incredibile vicinanza che la lingua francese stabilisce tra «*il faut*» del verbo *faillir* (correre il rischio di, essere lì lì per) e «*il faut*» del verbo *falloir* (mancare, fare difetto, necessitare); J. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., pp. 58-59.

domanda d'amore», scrive Lacan in apertura del suo ventesimo seminario, il cui titolo – *Ancora* – fa riferimento sia a questa tendenza inesauribile alla ripetizione e al rinnovo perpetuo dell'amore e della sua domanda (“ne voglio *ancora*”), sia al corpo inteso come luogo primario del godimento (*encore*, in francese, si pronuncia allo stesso modo di *en corps*, “in corpo”) ¹⁹.

Jacques-Alain Miller, non a caso, definisce *Ancora* il seminario dei “non-rapporti”, individuandovi il paradigma lacaniano della disgiunzione totale: tra il significante e il significato, tra l'amore e il godimento, tra l'Uno e l'Altro, e tra l'uomo e la donna sotto la forma del “non c'è rapporto sessuale”. Ai termini sacralizzati dello strutturalismo e della scienza subentrerà infatti, a partire da questo momento, il primato della pratica e della pragmatica sociale, attraverso i concetti di *routine* ed *invenzione*, i due principali assi attorno ai quali ruota, in Lacan, tutto ciò che riguarda il legame sessuale.

Il concetto di non-rapporto – un'intersezione vuota tra due cerchi euleriani – farà così vacillare dalle fondamenta l'impero lacaniano della *structure* (*ce- truc- dur*, “questa cosa dura”), cioè tutto ciò che finora si era portati ad ammettere come dato trascendente e non falsificabile. Emerge infatti adesso, attraverso il rapporto con l'altro, «una relazione esposta alla contingenza, all'incontro, una relazione sottratta alla necessità», esposta al caso ²⁰. Al trascendentale della struttura si sostituisce dunque il pragmatico, e all'impossibilità strutturale del rapporto sessuale si sostituisce la singola occasione offerta all'uomo o alla donna: puntuale, precisa, in grado di comprendere tutto ciò che è sottoposto all'invenzione e che permette di rinnovare l'incontro («la struttura comporta dei buchi e, in questi buchi, c'è posto per l'invenzione, per la novità, per degli operatori di connessione che non sono lì da sempre», cioè che non le preesistono) ²¹.

Quella dell'oggetto d'amore è una scelta rigorosa, unica (è proprio in questo che il transfert amoroso si distingue da quello analitico: l'uno è specifico, l'altro universale). «Per trovare l'Immagine che, tra migliaia, si confà al mio desiderio, ci sono volute molte combinazioni, molte sorprendenti coincidenze (e forse molte ricerche). È un enigma che io non riuscirò mai a risolvere: perché mai desidero il Tale?», si domanda Barthes, che fa di questo enigma un fallimento linguistico, e, per troppa fatica, vi si rassegna. Il linguaggio non può che arrendersi alla tautologia: ti amo perché ti amo ²².

¹⁹ Ivi, p. 6. «Chi sta con gli immortali non conosce fatica», scrive Bruno Moroncini; «non così per l'*homme du désir*: desiderare stanca»; B. Moroncini, *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Cronopio, Napoli 2005, p. 169.

²⁰ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, cit., p. 41.

²¹ *Ibidem*.

²² R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 18.

Il regime assoluto dell'amore è infatti la contingenza, e la contingenza, la contingenza pura, non può essere resa permanente né può essere scritta. Solo lì l'amore funziona: nel momento in cui subentra la necessità, esso è impedito. Sono queste, in definitiva, le fortissime conclusioni di *Ancora*.

Non a caso, spostando la questione in ambito cinematografico, Lucilla Albano ha mostrato esemplarmente, da un punto di vista psicoanalitico, come il cuore del genere melodrammatico – basato sulla messa in scena di un amore impossibile, ostacolato o contrastato – rappresenti una struttura universale che favorisce un potente meccanismo erotico capace di catturare lo spettatore in maniera implacabile²³. Infatti, come afferma Freud in *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, sia la frustrazione del godimento sessuale che la disponibilità sessuale illimitata impediscono un godimento soddisfacente: «è facile constatare che il valore psichico del bisogno d'amore scema immediatamente appena il soddisfacimento è diventato agevole»²⁴.

Questa impossibilità senza rimedio del godimento completo – continua l'autrice – ha a che fare con qualcosa di intrinseco alla sessualità, «al fatto che non vi è mai, non vi può mai essere, una coincidenza tra la prima scelta oggettuale, il primo “rapporto amoroso”, il cui prototipo è “il lattante attaccato al petto della madre”, e le scelte oggettuali successive»²⁵. «Occorre un ostacolo per spingere in alto la libido – scrive ancora Freud – e, là ove le resistenze naturali contro il soddisfacimento erotico non bastano, gli uomini hanno in tutti i tempi introdotto resistenze convenzionali per poter godere dell'amore»²⁶. Lacan arriverà a sostenere che l'oggetto cui il soggetto desiderante aspira è irraggiungibile poiché strutturalmente mancante: «ciò che si cerca non coincide mai con ciò che si trova», dunque «il pieno appagamento non esiste, l'incontro amoroso è sempre un *incontro mancato*»²⁷. Così il melodramma, «raccontando qualcosa che sposta sempre in là, all'interno della storia d'amore stessa, il soddisfacimento agognato [...], non è altro che un dispositivo, una “resistenza convenzionale”, che esplicita e mette in scena l'*ostacolo* per “poter

²³ L. Albano, *L'amore impossibile e l'oggetto perduto*, cit., p. 166. Su quanto il cinema sia impegnato, oggi, nel mettere in scena i paradossi dell'incontro con l'altro sesso, cfr. C. Ramirez, *Psychoanalyse et cinéma – Couples d'aujourd'hui: à la rencontre du partenaire-sinthome*, «La Lettre mensuelle», 303, 2011, pp. 17-18. Sul ruolo cruciale della contingenza dell'incontro amoroso nel cinema vedi anche J. Assef, *La rencontre amoureuse selon Woody Allen: Whatever Works!*, «La Lettre mensuelle», 303, cit., pp. 28-30. L'incontro tra due partner – come ci insegna Lacan e come ci mostra esemplarmente l'ultimo Woody Allen – dipende non tanto dall'inseguimento di un ideale, quanto dalla ricerca di un sintomo, inteso come modalità di godimento dell'altro; ivi, p. 28.

²⁴ S. Freud, *Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne* [1910-1917], tr. it. *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, in Id., *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino 1974, p. 429.

²⁵ L. Albano, *L'amore impossibile e l'oggetto perduto*, cit., p. 167.

²⁶ S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 527 (ed. del 1970).

²⁷ L. Albano, *L'amore impossibile e l'oggetto perduto*, cit., p. 168.

godere dell'amore»²⁸. Quello che Lacan chiama "oggetto *a*" rappresenta a un tempo sia l'effetto di questa perdita (è l'oggetto perduto) che ciò che la tampona. Esso, sempre doloroso e consolatorio assieme, è buco ma anche tappo: istituisce una mancanza radicale, promette sempre di colmarla. Del resto – conclude Lucilla Albano – la stessa arte della narrazione

consiste nello scandire e nel dilazionare la ricerca e l'inseguimento di quell'oggetto, il cui raggiungimento è continuamente minacciato, impedito, ritardato fino alla fine del racconto. È solo quando soggetto e oggetto si raggiungono, o si ricongiungono ("e vissero felici e contenti"), che non c'è più nulla da raccontare. E infatti quel "e vissero felici e contenti" non lo ha proprio mai raccontato nessuno²⁹.

Ma come nasce un racconto? Affinché accada qualcosa, afferma Deleuze ne *L'Abecedaire*, «c'è bisogno di una differenza di potenziale e ci vogliono due livelli, bisogna essere due, allora accade qualcosa»³⁰. Potremmo completare idealmente questa sentenza con l'osservazione di Jacques Lacan secondo cui «*dès que vous mettez en camp deux sujets – je dis deux, pas trois – les sentiments sont toujours réciproques*»: possiamo in questo senso parlare d'amore³¹.

Per Aldo Carotenuto invece, quando si tratta di Eros, occorre essere almeno in tre: la gelosia – come vedremo meglio nei due film di cui ci occuperemo in questo capitolo: *Lui* di Buñuel e *L'amore probabilmente* di Giuseppe Bertolucci – dimostra quanto il modello del triangolo sia fondamentale nell'esperienza sentimentale, dove il terzo è talmente necessario alla nostra immaginazione che

²⁸ Ivi, pp. 168-169.

²⁹ Ivi, p. 179.

³⁰ R. De Gaetano, *Tra due. L'immaginazione cinematografica dell'evento d'amore*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2008, p. 98. Secondo l'autore sarebbe infatti la categoria dell'evento a definire l'amore. Un evento, rispetto a una situazione, è raro, vive in uno spazio-tempo incommensurabile e deriva da un incontro di contingenti in cui «l'intervallo, la differenza, l'intermezzo, sono il modo in cui la (presunta) unità si dà» (ivi, pp. 13-14). Il "tra" rappresenta allora, nell'evento d'amore, un modo d'essere fondamentale. De Gaetano, riflettendo su questo tema nel cinema odierno, pare negare la possibilità di raccontare adeguatamente l'esperienza amorosa: il modello prevalente sarebbe piuttosto quello osceno e pornografico imposto dai media. L'autore – denunciando, in certo cinema erotico contemporaneo, un'adesione senza filtri al reale e una sessualità ridotta a pura «fisiologia senza schermo» – suppone una parallela eclissi dell'amore e del cinema, poiché nel cinema di oggi corpi e segni, soggetti a un'esponibilità totale e a una trasparenza senza più alcuna opacità, giocherebbero in un'adiacenza ormai priva di scarto. L'evento amoroso, infatti, non sarebbe convertibile in moneta tanto quanto la pornografia. Assistiamo così all'annullamento di ogni potenzialità di "evento" e alla cancellazione del "due" costitutivo dell'amore, del "tra" che, secondo l'autore, rende possibile ogni distanza, ogni velo, ogni schermo, ogni discorso (ivi, p. 9 e segg.).

³¹ «Dal momento in cui mettete in campo due soggetti – e dico due, non tre – i sentimenti sono sempre reciproci». La citazione, tratta dal *Seminario I*, compare in R. Barthes, *Le discours amoureux*, cit., p. 665. Inoltre, «grazie a una curiosa coincidenza, ogni volta che abbiamo a che fare con il numero due, ecco evocato il sesso, almeno a livello dell'immaginazione» (J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVI*, cit. p. 222). Così nel cinema classico – e soprattutto nel melodramma, soggetto a fortissime modalità di auto-censura – «il sesso c'è sempre, è sempre presente, ma non si vede mai, non si deve vedere mai» (L. Albano, *L'amore impossibile e l'oggetto perduto*, cit., p. 166).

quando non esiste nella realtà dobbiamo inventarlo³². È ciò che avviene in maniera esemplare in *Schatten* (Arthur Robison, 1923), piccolo capolavoro dell'espressionismo tedesco, nella scena in cui il marito geloso, convinto che la moglie lo tradisca, percepisce in maniera distorta, per via di un effetto ottico prodotto da una tenda, alcune ombre che delineano la sagoma della donna circondata dai suoi pretendenti in procinto di metterle le mani addosso. In verità si tratta soltanto dei servitori che le controllano l'abito, ma il protagonista è talmente ossessionato dalla gelosia che inciampa a pieno nel trabocchetto visivo, attraverso un'efficace *mise en abyme* che ricalca, nei suoi stessi termini (proiezione di ombre su una tela) l'illusione cinematografica *tout court*: figurarsi cose che non ci sono. Se "l'essenziale è invisibile agli occhi", come recitava il Piccolo Principe di Antoine de Saint-Exupéry, il superfluo, l'eccessivo – ciò che più ci fa male e di cui non avremmo neppure bisogno – lo vediamo perfino quando non c'è.

Anche per Marc Léopold Lévy, in amore, occorre necessariamente un terzo. Come fare, altrimenti, a prolungare nel tempo qualcosa di così violento, breve e folgorante come la passione? «Ci vuole qualcosa di esterno alla coppia», conclude Lévy, evocando così un terzo elemento che sia *altro* rispetto ai due soggetti implicati: si tratti di una persona, una distanza geografica, un impedimento qualsiasi da parte della famiglia o della politica, un progetto extra come una vacanza o un bambino³³. *Ultimo tango a Parigi*, secondo l'autore, radicalizzerebbe magnificamente questo tentativo di far durare la passione in eterno attraverso un espediente estremo: rinunciare alla parola. Nel film tutto comincerà a rovinarsi tra i due amanti proprio quando inizieranno a parlarsi. Lévy è uno psicanalista, non si occupa di cinema. Eppure, nel descrivere questa necessità di *un altro* fra i due affinché la struttura dell'amore si compia e funzioni, parla proprio di "*mise-en-scène*", di magia: dev'esserci dell'"incredibile", dello "straordinario" nelle cose d'amore, così come straordinario e incredibile è il funzionamento del dispositivo cinematografico stesso, il quale, come l'amore, altro non è, in definitiva, che un grande inganno, una magnifica e strabiliante illusione.

³² A. Carotenuto, *Eros e pathos*, cit., p. 90. L'autore, a questo proposito, ripercorre nel cinema il topos degli amanti che uccidono il coniuge di uno dei due, da *Ossessione* di Visconti (1943) a *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) di Billy Wilder, da *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) a *Cronaca di un amore* di Antonioni (1950), film che seguirebbero tutti lo stesso schema: innamoramento, decisione di eliminare l'ostacolo, complicità degli amanti nell'azione omicida, rimorso, infelicità, morte. È lo stesso tema che ritroviamo nel film di Oshima *L'impero della passione* (*Ai no borei*, 1978), di poco successivo a *L'impero dei sensi*. Sul motivo cinematografico del ricongiungimento degli amanti dopo la morte cfr. invece R. Campari, *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 15-21.

³³ M-L. Lévy, *Critique de la jouissance comme Une*, cit., p. 131.

5.3 Il miracolo delle mani vuote o l'illusione della reciprocità. Il cinema come metafora dell'amore

Laurent Jullier ricorda il lungo dialogo sulla diatriba antihollywoodiana tra Florence (Elsie Ames) e Minnie (Gena Rowlands) in *Minnie e Moskowitz* (*Minnie and Moskowitz*, John Cassavetes, 1978), all'uscita dal cinema dopo aver visto *Casablanca*: Minnie si lamenta del fatto che il cinema, attraverso i suoi film, illuderebbe ingiustamente il pubblico costringendolo a credere nell'amore, quando l'amore non esiste («Non c'è Charles Boyer nella mia vita, Florence. Non ho mai incontrato un Charles Boyer. Né un Clark Gable, né un Humphrey Bogart. Mai»). L'autore ricorda quindi l'insistenza della macchina da presa sullo sguardo afflitto della donna mentre parla, sull'infinita tristezza dei suoi occhi³⁴.

Per Lacan, come abbiamo finora messo in luce, tutta la tradizione della teoria dell'amore attribuirebbe ai due partner posizioni impari, disuguali: Eros – supremo agente decostruttore – non unisce, disgiunge. Eros non è medio, è scisso, incapace di unire: divarica gli estremi allontanandoli l'uno rispetto all'altro, così che non si è mai amanti insieme, ma l'uno è l'amante, l'altro l'amato.

È nel *Seminario VIII* che Lacan analizza la questione del rapporto d'amore per chiarirne la natura asimmetrica, attraverso il commento al *Simposio* di Platone³⁵.

Qui Lacan inventa, sul modello platonico, un proprio mitologema: la *metafora dell'amore*, cioè l'immagine di una mano protesa ad afferrare un frutto o una rosa, o un ceppo ardente. Se da questo oggetto venisse fuori un'altra mano – e se questa mano venisse a sua volta incontro a noi – allora si produrrebbe l'amore. «Questa mano che appare dall'altro lato è il miracolo, il miracolo dell'amore», scrive Bruno Moroncini, che alla rilettura lacaniana del *Simposio* di Platone ha consacrato un libro³⁶. La metafora dell'amore, in ultima analisi, non significa altro che l'amore è una metafora: «Sostituite al frutto, alla rosa e al ceppo, l'oggetto amato. Cosa vi aspettate? Che quest'oggetto improvvisamente si animi, che da desiderato da voi si trasformi come per miracolo in colui o colei che vi desidera. E che voi siate trasformati nell'oggetto del suo desiderio. L'amore è una sostituzione»³⁷. Ciò che io desidero deve farsi a sua volta attivo e desiderarmi, facendo sì che io diventi il suo oggetto del desiderio. La metafora dell'amore esprime dunque a un tempo *l'illusione della reciprocità e la verità della dissimetria*.

³⁴ L. Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Stock, Parigi 2004, pp. 7-8.

³⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert, 1960-1961*, tr. it. *Il seminario. Libro VIII. Il transfert, 1960-1961*, Einaudi, Torino 2008.

³⁶ B. Moroncini, *Sull'amore*, cit., p. 31.

³⁷ Ivi, p. 32.

Ce ne dà un'immagine bellissima Godard in *Nouvelle Vague* (1990), nel dialogo tra i due amanti che si incontrano per la prima volta e si ritrovano a sfiorarsi le mani, senza fare altro: «*Quelle merveille que de pouvoir donner ce qu'on n'a pas!*», dice lei; «*Miracle des mains vides*», risponderà lui, «dolce miracolo», conclude la donna (in italiano), descrivendo alla lettera – nel suo malinteso di fondo, e nella sua impossibilità ontologica – la definizione lacaniana dell'amore: dare qualcosa che non si ha (perché dare ciò che si ha è invece carità) a qualcuno che non la vuole³⁸.

Appoggiandoci ancora sulla lettura lacaniana del *Simposio* di Platone, ci pare adesso più facile capire come il cinema – il cinema *tout court* nella configurazione stessa del suo apparato – si sganci dalla logica della reciprocità implicata dal desiderio, dalla domanda e dall'amore per attivare al contrario una fortissima condizione di godimento. Il *Simposio* infatti – che ha per tema non il godimento, ma l'amore – è uno dei luoghi deputati all'esperienza dell'altro; qui,

in base al principio dell'isonomia, i convitati si dispongono nella sala [...] in modo tale da potersi vedere reciprocamente, ognuno deve essere a portata di sguardo e di voce rispetto a tutti gli altri e a tal fine i letti sono accostati alle pareti mentre il cratere viene posto al centro³⁹.

Spicca subito all'occhio come questo modello sia ben diverso da quello cinematografico, dove al contrario il rapporto dei soggetti-spettatori tra di loro è completamente annullato a vantaggio di quello che ciascuno di essi intrattiene singolarmente con lo schermo. Non c'è alcuna reciprocità, in sala, tra uno spettatore e l'altro: ecco perché il cinema, inteso come piacere solitario dello spettatore con se stesso, può essere letto, in questo senso, come un catalizzatore estremo del godimento.

Se c'è una forma d'"amore" nella situazione cinematografica va cercata piuttosto sul versante dell'*ipnosi*, oggi descritta da Raymond Bellour come uno dei tormenti più vivi del secolo scorso, e in un certo senso legata al cinema molto più di quanto possa esserlo il sogno. L'*ipnosi* infatti – a differenza del sogno e proprio come il cinema – richiede, per funzionare, un apposito dispositivo di messa in scena: in entrambi i casi, insomma, lo stimolo è indotto *dall'esterno*⁴⁰.

Se possiamo dunque accostare il cinema – in virtù dei processi di fascinazione e incantamento a cui sottopone lo spettatore – ai meccanismi stranianti dell'*ipnosi*, sappiamo anche che lo stato ipnotico,

³⁸ Sul ruolo decisivo che la pittura, le arti visive, la poesia e il mito hanno giocato nella riflessione di Lacan sull'amore e nell'elaborazione dei suoi enunciati e delle sue note formule, cfr. ancora J. Allouch, *L'amour Lacan*, cit., pp. 14-15.

³⁹ B. Moroncini, *Sull'amore*, cit., p. 41. Ricordiamo per inciso che il termine *isonomia* indicava nella Grecia classica sia l'uguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge sia, in campo medico, il perfetto equilibrio delle sostanze e degli umori di cui è costituito il corpo (equilibrio omeostatico implicato dal principio di piacere ma completamente sovvertito dal godimento).

⁴⁰ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p. 84.

in psicoanalisi, è paragonabile proprio all'innamoramento: in nessun'altra esperienza umana infatti, come nota Carotenuto, si è catturati con altrettanta intensità dall'oggetto⁴¹. Come nell'ipnosi, la relazione amorosa provoca una fissazione della libido sull'essere amato (Nestor Braustein, a proposito del termine freudiano *Libido*, invita a ricordare che esso deve essere pensato in una lingua in cui amore si dice *Liebe*)⁴², rendendo l'innamorato come stregato e ossessionato dall'immagine dell'altro.

Bataille ha dimostrato come l'oggetto cui aspira l'erotismo, sebbene sia posto al di fuori di se stessi (altro caso di "dispositivo esterno"), non è che il riflesso dell'interiorità del *proprio* desiderio. Con parole bellissime egli scriveva ne *L'erotismo* che «per colui che ama l'essere amato è *la trasparenza del mondo*»⁴³. C'è dunque un nodo stretto che lega le grandi questioni dell'*identificazione*, dello *stato amoroso*, del *cinema* e dell'*ipnosi*: «In quanto miraggio speculare, l'amore ha essenza di inganno»⁴⁴, scrive Lacan nel suo undicesimo seminario, e la stessa affermazione – alla luce di quanto finora osservato – potrebbe valere per il cinema.

Si pensi ad esempio all'immagine emblematica di Narciso – figura mitologica dell'amore nel suo stato più puro, cioè nella sua componente, appunto, *narcisistica* – che mentre beve chinato su una fonte, «sedotto dall'immagine della propria bellezza, si invaghisce di un riflesso senza consistenza, scambia per un corpo ciò che non è che un'ombra»⁴⁵. È un'immagine che dimostra quanto l'amore, nella sua essenza ultima, abbia come oggetto proprio un miraggio, mero prodotto di un errore degli occhi. «L'amore è, insomma, lo *sguardo* dell'anima verso le cose invisibili»⁴⁶, così come è "invisibile", in un certo senso, anche il significante cinematografico, che dell'oggetto rappresentato – oggetto che consente la stessa illusione referenziale – non è che un riflesso.

5.4 Lui di Buñuel. La *jouissance* catastrofica del *coup de cloche*

Lui, uno dei film preferiti di Buñuel – personalissimo e dichiaratamente autobiografico⁴⁷ – riveste un'importanza capitale nel corso del periodo messicano del regista (che va dal 1946 al 1965) oltre

⁴¹ A. Carotenuto, *Eros e pathos*, cit.

⁴² N. A. Braunstein, *La jouissance, un concept lacanien*, cit. p. 151.

⁴³ A. Carotenuto, *Eros e pathos*, cit., p. 19.

⁴⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 264.

⁴⁵ J. Kristeva, *Storie d'amore*, cit., p. 97.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Buñuel stesso aveva un cognato ossessivo, geloso e paranoico. Ma non solo: «È forse il film in cui ci ho messo più di mio» afferma l'autore; «c'è nel protagonista qualcosa che mi appartiene». Cfr. T. Pérez Turrent, J. de la Colina (a cura di), *Buñuel por Buñuel* [1986], tr. it. *Buñuel secondo Buñuel*, Ubulibri, Milano 1993, p. 99. Gli autori individuano peraltro nei gesti dell'attore protagonista, Arturo de Córdoba – soprattutto nei movimenti delle spalle – alcune movenze

che una posizione centrale nella sua filmografia, trovandosi esattamente a metà strada tra l'esordio e la fine, generalmente ritenuti i due momenti espressivi più felici di tutta la sua produzione⁴⁸.

È inoltre un film che si fa carico di uno degli atteggiamenti più caratterizzanti del cinema buñueliano: l'approccio "entomologico", cioè l'osservazione attenta e accurata del comportamento (più che della psicologia) dei personaggi. «Mi interessa come uno scarafaggio o un anofele»⁴⁹, dice Buñuel a proposito del protagonista Francisco, rievocando così un atteggiamento non troppo distante da quello di Lacan, che nel corso del suo insegnamento ha spesso fatto appello all'interpretazione della vita animale per meglio individuare la specificità dell'essere umano, e che del resto conosceva molto bene il film. Se *Lui* infatti, come ricorda Buñuel, venne accolto piuttosto male a Parigi, fu proprio Jacques Lacan – che lo aveva visto durante una proiezione privata organizzata alla Cinémathèque per cinquantadue psichiatri – a dare al regista una grande consolazione: «Mi parlò a lungo di *Lui* – scrive Buñuel – nel quale riconosceva l'accento della verità, e lo presentò varie volte ai suoi allievi» nell'Ospedale psichiatrico di Sant'Anna⁵⁰.

Lui è il ritratto di un paranoico (Buñuel amava i personaggi animati da idee fisse ed ossessioni). Un titolo così anonimo e monolitico – nella cui autoreferenzialità è possibile intravedere un celato sottotesto autoerotico, se non omosessuale⁵¹ – rimanda all'onnipotenza del Dio supremo, chiamato, in ebraico, "Él"⁵². Il paranoico, del resto, è afflitto in maniera permanente dall'ossessione del

di Buñuel stesso; ivi, p. 101. Del resto Jeanne Rucar, la compagna di vita di Buñuel, non nasconde che il marito fosse «un macho jaloux», "un macho geloso"; C. Tesson, *Él. Étude critique*, Nathan, Parigi 1995, p. 21.

⁴⁸ Il periodo messicano di Buñuel rappresenta senza dubbio una tappa necessaria all'interno di questo percorso, se non altro per il fatto che esso copre oltre i due terzi dell'intera filmografia (ventitre film sui trentadue totali); cfr. D. Bruni, *Il "Buñuel messicano": un amore tradito*, «Cinecritica», 23, 1991, p. 58.

⁴⁹ A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, *Entretien avec Luis Buñuel*, «Cahiers du cinéma», 36, 1954, p. 8, e C. Tesson, *Él*, cit., p. 6. L'anofele, insetto dalla puntura mortale, affascinava Buñuel perché difficile da distinguere da un'altra specie che gli assomiglia molto e che è invece innocua. È facile individuare in questa osservazione un commento implicito al protagonista del film. Su quanto alcuni animali in particolare, come la giraffa, il gallo o le formiche, avessero sempre ossessionato Buñuel, cfr. A. Kyrrou, *La grande tendresse de Luis Buñuel*, «Positif», 10, 1954, pp. 34-35.

⁵⁰ L. Buñuel, *Mon dernier soupir* [1982], tr. it. *Dei miei sospiri estremi*, Rizzoli, Milano 1983, pp. 199-200. A difesa del film – considerato un'opera capitale nonostante l'ostilità e l'indifferenza con le quali venne accolto sia in Messico che in Francia, dove fu definito risibile se non addirittura ridicolo (Jean Cocteau vi lesse addirittura «l'atto di morte di Luis Buñuel»; cfr. C. Tesson, *Él*, cit., p. 5) – la redazione di «Positif» nel 1954 ha consacrato un lungo studio collettivo (*Un chef-d'œuvre. Él de Luis Buñuel*, «Positif», 10, cit., pp. 45-56).

⁵¹ Sull'omosessualità latente nel film cfr. C. Tesson, *Él*, cit., p. 50.

⁵² Ivi, p. 77 e p. 107. Sul valore numerico delle lettere dell'alfabeto ebraico, sulle implicazioni mistiche, esoteriche e cabalistiche del film e sulla complessa combinatoria simbolica di alcune consonanti ricorrenti nella forma delle architetture e degli oggetti che in esso compaiono cfr. ancora ivi, p. 111: «*Lui* è un film costruito attorno all'assemblaggio di figure geometriche, a partire dal triangolo e dai suoi numerosi risvolti. La sua composizione ritmica, sulla base di continue ripetizioni, nasce dalla frequenza algebrica di questi stessi motivi».

centro: egli – come ricorda Lacan nel seminario sulle psicosi – vive di un egocentrismo invasivo e assoluto che lo induce a rapportare tutto a se stesso⁵³.

Il film nasce da molto lontano, risale in particolare al 1939, anno in cui Buñuel presentò al MOMA di New York un progetto intitolato *Psicopatologia*, documentario scientifico sui deliri ossessivi di un malato, la cui realizzazione – che avrebbe richiesto l'aiuto di specialisti del settore – non fu mai portata a termine. Altra importante fonte d'ispirazione del film è l'omonimo romanzo autobiografico di Mercedes Pinto, del 1926 – spesso ricordato con il titolo *Pensamientos* – nel quale l'autrice avrebbe raccontato, sotto forma di romanzo in prima persona, la sua vita coniugale folle e burrascosa affidando a un finto prologo scritto da medici, psichiatri e avvocati il resoconto clinico del proprio caso⁵⁴.

Cominciamo dalla sequenza d'apertura del film, formidabile: l'inquadratura fissa di una campana deformata da un grandangolo – immagine della quale, durante tutto il film, resterà difficile disfarsi – getta fin da questo momento un'ombra minacciosa e incombente sulla storia a venire.

Siamo in una chiesa di Città del Messico e Francisco Galvan de Montemayor (Arturo de Córdoba) – ricco borghese, proprietario terriero rispettato da tutti e cattolicissimo – prende parte alla lavanda dei piedi del giovedì Santo.

Nonostante si tratti di una cerimonia liturgica, il momento produce fin da questi primissimi minuti un clima di erotismo dissacratorio e dirompente (in Buñuel nulla come il sacro va a nozze col profano), soprattutto per il fatto che Padre Velasco (Martinez Baena), incaricato di celebrare il rito, bacia uno ad uno i piedi dei fedeli, scatenando in Francisco fortissimi meccanismi di feticismo e seduzione amorosa. Egli seguirà infatti con lo sguardo i piedi dei presenti in attesa seduti sulle panche, restando profondamente colpito da quelli di una donna. Muovendosi dal particolare di questi piedi, lo sguardo di Francisco risalirà percorrendo avidamente il corpo della donna a cui appartengono, fino ad arrivare al viso: è Gloria, di cui l'uomo si innamora istantaneamente.

In questa scena, considerando il momento esatto in cui gli sguardi dei due si incontrano per la prima volta, è stato letto un «colpo di fulmine cinematografico, equivalente al “*coup de cloche*” [il “tocco di campana”] di cui parla Lacan a proposito dell'ingresso del soggetto nella psicosi»⁵⁵. Il rintocco delle campane infatti – si ripensi alla prima inquadratura del film – rappresenta forse la più pura e

⁵³ Ivi, p. 109. Sulla gelosia come afflizione paranoica e implacabile del pensiero cfr. G. Ripa di Meana, *Lacune*, cit., pp. 11-15.

⁵⁴ C. Tesson, *Él*, cit., pp. 22-24.

⁵⁵ Cfr. É. Marion, Y. Trichet, *À propos de Él de Luis Buñuel, le regard dans la paranoïa*, «La Lettre mensuelle», 299, 2011, p. 10. Il seminario di Lacan cui si fa riferimento è il terzo, J. Lacan, *Il seminario. Libro III*, cit., p. 290 (edizione Seuil, Parigi 1981).

inesorabile situazione ottico-sonora in grado di rendere conto del momento preciso in cui, per il soggetto, scocca l'ora che segnerà il suo disancoramento completo dalla realtà e l'ingresso nella dissociazione psicotica.

In Francisco questo momento così folgorante coincide con l'innamoramento. *Lui*, in effetti, racconta proprio lo scatenarsi, nel protagonista, di un incontenibile delirio di paranoia e gelosia, di un disperato *passaggio all'atto* e di un epilogo terribile e Reale, malgrado l'apparente guarigione e l'impressione di serenità che domina il convento in cui l'uomo, sul finale, si ritirerà.

Sarà dunque a partire dal primo, fondamentale scambio di sguardi tra i due amanti che ogni cosa, nel film – come sempre avviene nella mania di persecuzione paranoica – sarà giocata e vissuta nel regime della certezza inequivocabile e dell'inesorabilità («*Tout semble joué dans la certitude*»)⁵⁶.

Lui dimostra infatti chiaramente che nell'incontro tra uomo e donna esiste qualcosa – qualcosa dell'ordine del Reale – che si oppone completamente alle rassicurazioni del Simbolico lasciando il soggetto del tutto privo di difese e in balia del proprio inguaribile delirio⁵⁷.

Nonostante Gloria sia fidanzata con Raul (Luis Baristain) – l'amico ingegnere di Francisco – questi farà di tutto per attirare la donna a sé finché non riuscirà a sposarla. E tuttavia già a partire dal viaggio di nozze la loro vita insieme sarà un inferno.

È attraverso un lungo flashback che Gloria racconterà a Raul – incontrato un giorno per caso lungo la strada – le sue terribili vicende matrimoniali e l'impossibilità di lasciare Francisco nonostante la sua gelosia morbosa⁵⁸. Da questo punto di vista il film è affetto da un'incongruità cronologica assoluta, poiché per via delle continue infrazioni, dei ritorni indietro e delle ellissi, lo spettatore avrà come la percezione di una dissoluzione completa del tempo, piegato a un parossismo spiazzante: egli, lungo tutto il film, verrà condotto all'interno di situazioni cronologicamente disgiunte poiché ad essere raccontati sono solo gli eventi importanti per i personaggi e i loro rispettivi punti di vista⁵⁹.

In *Lui* possiamo senz'altro riscontrare una logica riconducibile alle strutture del godimento poiché il film predilige una strategia narrativa fondata sull'*antifresi*, figura dei contrari, dei capovolgimenti: da una parte infatti Buñuel fa ricorso a schemi e norme stilistiche convenzionali, dall'altra stravolge

⁵⁶ M. Aure-Chueca, *Él de Buñuel: réflexions sur la paranoïa*, «La cause freudienne», 46, 2000, p. 115.

⁵⁷ Ivi, p. 117.

⁵⁸ In *Lui*, come osserva Charles Tesson, ci sono due diverse modalità di narrazione: quella "in atto", incarnata da Francisco, e quella "a parole", di Gloria. Più nello specifico, la funzione narrativa di Francisco è di natura oculare, mentre quella di Gloria è esclusivamente verbale. In questo film «l'uomo è un occhio (Francisco) e un orecchio (Raul), mentre la donna è una bocca»; C. Tesson, *Él*, cit., pp. 55-57. Ne viene fuori un sorta di mostro informe, un vero e proprio "film-corpo" capace di sprigionare su differenti livelli potentissime manifestazioni di godimento.

⁵⁹ AA. VV., *Un chef-d'œuvre. Él de Luis Buñuel*, cit., p. 46.

continuamente le attese create nello spettatore. Così, nonostante il triangolo amoroso che si viene delineando tra Francisco, Gloria e Raul paia in un primo momento prendere la strada tradizionale del melodramma, all'improvviso il film muta registro e si trasforma in una sorta di documentario su un caso clinico di paranoia degno di uno studio psichiatrico, dal momento che l'impeccabile protagonista – cristiano esemplare ancora vergine e ossequiato da tutti – si rivelerà affetto da una gelosia malsana ed impetuosa e da una furiosa impotenza sessuale che lo renderanno matto. Per dar sfogo alla sua follia disperata Francisco progetterà finanche di ricucire il sesso della sua donna, situazione che produrrà nel pubblico dell'epoca un'incontenibile scroscio di risate⁶⁰.

In tutta la filmografia di Buñuel, d'altra parte, lo scandalo è permanente, e in massima misura in questo film dove il protagonista, a costo di portare a compimento il dramma estremo, insopprimibile e disperato dell'*amour fou*, da gentiluomo prestigioso e rispettabile, «difensore della fede e martire del sacrificio», si trasformerà in «un perverso feticista e un maniaco pericoloso»⁶¹.

L'ipocrisia cattolico-borghese – incarnata egregiamente da Padre Velasco, che ostacolerà con ogni mezzo la rottura della coppia, poiché bisogna sempre e comunque salvare le apparenze – emerge con forza da questo contrasto sconcertante tra forma ed apparenza, smascherato da Buñuel con straordinaria e beffarda acutezza, un contrasto capace di spezzare il film letteralmente in due: sebbene *Lui*, almeno fino a un certo punto della narrazione, sia stilisticamente ascrivibile ad un registro classico (alto numero di inquadrature, molti raccordi sul movimento, montaggio pulito), in esso irromperanno di colpo scelte registiche violente, brusche e spiazzanti (forti contrasti cromatici, angolazioni bizzarre della macchina da presa, ellissi e fratture evidenti, continue infrazioni alla regola).

La terribile condizione psichica di Francisco concorre insomma anche dal punto di vista stilistico a rendere *Lui* un film altamente sovversivo, lavorando in maniera estrema e dirompente sul registro angoscioso e opprimente della paranoia.

⁶⁰ Per quanto riguarda l'uso eccezionale dell'ago all'interno del film – in questa scena e in quella in cui Francisco infila uno spillo nel buco della serratura con la speranza di infilzare l'occhio di un presunto *voyeur* – Charles Tesson nota che l'uso dell'oggetto appuntito, oltre a richiamare evidentemente la freccia di Cupido nell'immaginario amoroso, è legato espressamente a due organi precisi del corpo: l'occhio e il sesso femminile, due organi del resto, se pensiamo al Bataille di *Histoire de l'œil*, facilmente associabili l'uno all'altro; cfr. C. Tesson, *Él*, cit., p. 85 e p. 88.

⁶¹ AA. VV., *Un chef-d'œuvre. Él de Luis Buñuel*, cit., p. 50. Più in generale, sul senso del contrario in Buñuel, «per cui spesso vi è un'azione che ne nega un'altra, o un'azione che nega un'affermazione», cfr. G. Tinazzi, *Il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 64.

“*Anticiurro*” è il termine coniato da Buñuel ad indicare la sua opposizione al “*ciurro*” cinematografico, cioè la maniera convenzionale di girare: *Lui* avrebbe rappresentato un antidoto a tutto questo, attraverso un vero e proprio rovesciamento del modello allora imperante in Messico⁶². Forse è per questo motivo che Bazin aveva definito il film un perfetto equivalente cinematografico del *trompe-l'œil* surrealista: dietro all’universo apparentemente pulito, ordinato e smaccatamente leggibile della morale borghese – un universo ad altissima “definizione fotografica” – si nasconde un registro incredibilmente perverso, intollerabile⁶³.

La tematica erotica, assieme al feticismo ossessivo dei piedi e delle gambe (si ricordi la scena in cui Francisco, di pessimo umore, è a tavola con Gloria – sempre più sconvolta dai comportamenti allucinati del marito – e chinandosi sotto al tavolo per osservarle i piedi verrà preso all’improvviso da un’incontenibile allegria) riveste senz’altro un ruolo imperante nell’immaginario buñueliano. Il desiderio di tortura e di sadismo di Francisco nei confronti di Gloria – attraverso l’uso di oggetti concreti e terribili quali lame, rasoi, forbici, cotone, ago e filo – rievoca del resto esplicitamente il Sade della *Philosophie dans le boudoir* e la tortura inflitta a Madame de Mistival.

Non stupisce, del resto, ritrovare gli aspetti più perversi della *jouissance* nell’opera di un regista che affermava di essere sempre stato attirato, nella vita come nei film, «dalle cose che si ripetono. Non so perché e non cerco di spiegarmelo. Nell’*Angelo sterminatore* ci sono almeno una decina di ripetizioni»⁶⁴. E ancora, afferma Buñuel parlando del *Fascino discreto della borghesia*, «Ho già detto [...] quanto mi attirino le azioni e le parole che si ripetono. Stavamo cercando un pretesto per un’azione ripetitiva»⁶⁵. Anche in *Lui* è possibile rilevare una serie piuttosto evidente e sistematica di ripetizioni e raddoppiamenti, di cose che avvengono due o più volte, creando così una sensazione diffusa e spiazzante di *déjà-vu*⁶⁶.

Come abbiamo a lungo tentato di mettere in luce, la tendenza ottusa e cieca alla ripetizione è la forma fenomenica più tipica del godimento, godimento già fortemente presente in un film che racconta attraverso la gelosia ossessiva e un feticismo totalizzante l’exasperazione più assoluta del possesso, del “godimento di un bene”: occorre tenere presente che Francisco è l’erede di una

⁶² Su queste osservazioni cfr. l’intervista di David Bruni contenuta nel DVD della RaroVideo.

⁶³ A. Bazin, *Él*, «France-Observateur», 10 e 17 giugno 1954.

⁶⁴ L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 234.

⁶⁵ Ivi, p. 243. «Riconosco che si è sempre attirati dalle stesse ispirazioni, dagli stessi sogni – afferma Buñuel in risposta a quanti hanno rilevato l’estrema somiglianza tra *Lui* e *L’âge d’or* (1930) – e che ho potuto fare cose [in *Lui*] che richiamano *L’âge d’or*»; A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, *Entretien avec Luis Buñuel*, cit., p. 8.

⁶⁶ Tra le azioni che si ripetono più volte Tesson ricorda la lavanda dei piedi, la serie di sguardi che i protagonisti si scambiano in chiesa, l’interruzione di un personaggio mentre sale le scale e poi torna indietro, e molte altre, più o meno evidenti; C. Tesson, *Él*, cit., pp. 102-104.

famiglia messicana proprietaria di un intero contado, e rivendicherà fino all'ultimo e con ogni mezzo la sua *proprietà*.

La scena del bacio tra Gloria e Francisco nel parco, fortissima, suggella e consolida questa ossessione del possesso. Francisco, a partire da questo momento, *ottiene* infatti ciò che vuole, fondendosi con l'oggetto amato attraverso l'abolizione fisica della distanza che fino a questo momento lo separava da lei: in questa scena, come osserva Tesson, tutto suggerisce che «il bacio dell'uomo trasforma la donna desiderata in una cosa sua»⁶⁷.

L'immagine del bacio sfuma in una lunga dissolvenza in nero, accompagnata dal suono di un'esplosione che sarà possibile localizzare soltanto nella sequenza successiva, quella del cantiere di lavoro presieduto da Raul, sequenza che interromperà bruscamente l'atmosfera amorosa facendosi traduzione affettiva e figurale di una sensazione a cui il bacio – attraverso lo shock ravvicinato del contatto tra le labbra – aveva fornito lo spunto: «Un suono d'esplosione viene utilizzato per delle immagini d'amore. Da un lato esso è sinonimo di fusione, dall'altro di distruzione»⁶⁸.

Suprema coincidenza degli opposti, vetta assoluta di *jouissance* resa attraverso un'operazione di regia formidabile e carica d'affetto, la sovrapposizione del bacio e dell'esplosione convoglia in questa immagine una forza tale che l'immagine stessa sembra destinata a saltare in aria. In effetti questa scena funge da anello di congiunzione tra le due parti principali del film: come osserva ancora Tesson, «il rumore dell'esplosione emesso nel momento dell'apertura delle labbra separando le due immagini ha valore di bacio narrativo, segno di una fatalità e di un congegno a doppio innesco» che lascia presagire inesorabilmente il destino rovinoso della coppia e la loro rottura vertiginosa⁶⁹. Il bacio – lo avevamo visto già con *Marnie* – incolla l'uno all'altro i due corpi degli amanti polverizzando tutto il resto. Tesson paragona questo istante a un vero e proprio corto circuito prodotto dal contatto improvviso tra due fili, tra due corpi, tra due immagini. Ci sembra lecito parlare ancora una volta, immaginando l'innescarsi di questa scintilla, di “*coup de cloche*”.

La gelosia ossessiva di Francisco irromperà con forza, come accennavamo, già durante il viaggio di nozze: pensiamo alla scena del buco della serratura nella stanza d'hotel dove per caso alloggia anche, nella camera accanto, un vecchio amico di Gloria (la fissazione sul rivale è tipica della paranoia): lo sguardo che Francisco spera di sorprendere a godere dietro la porta dev'essere punito, così l'immaginario occhio posto dall'altro lato della serratura sarà infilzato da uno spillo che l'uomo

⁶⁷ Ivi, p. 46.

⁶⁸ Ivi, p. 48.

⁶⁹ Ivi, p. 49.

infilerà violentemente nel buco. L'episodio affonda le sue radici in un ricordo d'infanzia di Buñuel, risalente all'epoca in cui le donne, sulle spiagge di San Sebastián, portavano nei capelli dei lunghi fermagli a spillo che erano solite poi introdurre nelle serrature delle porte delle cabine per evitare di essere spiate da sguardi curiosi. Buñuel, bambino, ricorda come lui e i suoi compagni, per proteggersi dagli spilli, piazzassero nei buchi della serratura dei piccoli pezzetti di vetro⁷⁰.

Lui, per tutte queste ragioni, è un film che non ha mai smesso di affascinare gli psicoanalisti, e in particolare i lacaniani. Margarita Auré Chueca ricorda che Buñuel assimilava i paranoici ai poeti: entrambi interpretano la realtà in base alle proprie ossessioni, alle quali tutto il mondo pare adattarsi. Come afferma la psicoanalista a proposito del film, il personaggio di Francisco sembrerebbe estratto direttamente da *Structure des psychoses paranoïaques* (1931), testo in cui Lacan presenta il soggetto paranoico come un soggetto «diffidente, suscettibile, rigido»⁷¹.

Osserva Recalcati che per il paranoico – così come per l'innamorato di Stendhal e poi di Roland Barthes – «tutto è segno»: è con questo formidabile assioma che Lacan indicava il regime totalitario e totalizzante che conduce il paranoico a sopprimere il non-senso dal registro dell'esperienza e a trasformare ogni verità in una certezza che esclude il dubbio (il sospetto paranoico anticipa e costruisce, infatti, i segni stessi che lo confermerebbero. Il paranoico ce l'ha con l'intero genere umano)⁷².

Ecco come mai, al culmine del suo delirio, Francisco è realmente convinto che tutti, in chiesa, ridano di lui, come vediamo attraverso una sequenza mirabile e straordinaria in cui Buñuel sceglie di alternare con stacchi molto netti di montaggio le inquadrature di quanto realmente sta accadendo nella chiesa – immagini ordinarie dei fedeli durante la predica – e quelle disturbanti e iperreali di come Francisco, allucinato, vede le cose attorno a lui: tutti lo deridono e lo scherniscono con ghigni,

⁷⁰ É. Marion, Y. Trichet, *À propos de Él de Luis Buñuel*, cit., p. 11. E tuttavia, nell'intervista sul film rilasciata da Buñuel a Tomás Pérez Turrent e José de la Colina (*Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 104), leggiamo, a proposito della suddetta scena: «Io non ho mai spiato nessuno guardando da una serratura, ma so di poterlo fare». E poco più avanti, «È tanto vero che in un cinema raffinato la cosa migliore sarebbe fornire ad ogni spettatore una serratura, per permettergli di vedere il film con maggior godimento».

⁷¹ M. Aure-Chueca, *Él de Buñuel*, cit., p. 115. Un simile modello di paranoia affligge il protagonista de *La lettera accusatrice* (*Cause for Alarm*, Tay Garnett, 1951), a tal punto ossessionato dalla gelosia nei confronti della moglie da accusarla – in una lettera ufficiale spedita al procuratore – di volerlo avvelenare (fatto di cui l'uomo, contro ogni logica, è fermamente convinto).

⁷² M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 237 e segg. Un esempio cinematografico recente ed efficace che illustra quanto il pensiero paranoico possa arrivare ad influenzare il vissuto e le attività quotidiane del soggetto è costituito da *Reality* di Matteo Garrone (2012), il cui protagonista vive nell'assurda e totale convinzione che da un momento all'altro lo chiamino per partecipare al Grande Fratello, immaginando che ogni suo comportamento ed ogni sua azione avvengano sotto gli occhi di qualcuno che lo controlla e lo spia costantemente.

risate e gestacci, come in un terribile incubo. Questa sorta di allucinazione visivo-sonora collettiva è forte a tal punto che l'uomo, esasperato, finirà col fiondarsi contro Padre Velasco per strangolarlo. L'atto dello strangolare, «catalizzatore di godimento in Sade o in Bataille quando parla dell'erezione negli impiccati», oltre ad avere fortissime implicazioni sessuali – ripensiamo al finale dell'*Impero dei sensi* – rappresenta, secondo Tesson, la risposta logica di Francisco nello stabilire, durante il film, una connessione tra il “basso” e l’“alto” del corpo, passando dalle “labbra sui piedi” alle “mani sul collo”⁷³.

Il tentativo di strangolamento rappresenta inoltre un chiaro *passaggio all'atto* che ci introduce a fondo nel regime più caratterizzante del film, quello dell'eccesso, del godimento, del Reale, un eccesso che già si era imposto come cifra stilistica nella messa in scena e nel *décor* (si pensi alla tortuosità barocca e alla disposizione inabituale e ridondante delle architetture su diversi livelli nel salone di Francisco: interni lussuosi, mobili antichi, letto a baldacchino, scala doppia e vertiginosa), dove nonostante gli sconvolgenti effetti di deformazione prodotti dalle prospettive di stanze enormi dai soffitti schiacciati e dagli angoli distorti, nessun elemento è riconducibile al regime del fantastico, poiché ogni cosa fa parte semplicemente della realtà circostante e ordinaria⁷⁴.

L'insistenza del film sul registro dell'eccesso non sarà affatto attenuata dal ritiro spirituale di Francisco suggerito nel finale del film, quando – trascorsi alcuni anni – Gloria e Raul di nuovo uniti e in compagnia di un ragazzino significativamente chiamato Francisco (ma di cui non conosciamo il padre) si recheranno nel convento in cui l'uomo ha cercato rifugio⁷⁵.

Nonostante appaia adesso sereno e sopito, parte della sua certezza delirante rimane in qualche modo intatta. «“Ha visto, Padre, che avevo ragione?” dirà Francisco alla fine, nel giardino del convento. Buñuel chiude con una scena in cui il Reale insiste: malgrado la calma apparente, qualcosa resta fissa e non cessa di manifestarsi»⁷⁶. Fatto reso ancora più evidente dall'andatura a zigzag, tipica dei

⁷³ C. Tesson, *Él*, cit., p. 46.

⁷⁴ AA. VV., *Un chef-d'œuvre. Él de Luis Buñuel*, cit. Buñuel, a proposito degli spazi chiusi e soffocanti dell'ambientazione (casa, scompartimento di treno, stanza d'albergo, chiesa, monastero), dichiara in un'intervista: «Lì la scenografia è in uno stile che mi piace, perché mio padre [...] si fece una casa in stile '900, un po' *art nouveau*. Amo quell'epoca. Dalí e io eravamo affascinati dallo stile *art nouveau* e dall'architettura di Gaudí» (T. Pérez Turrent, J. de la Colina, a cura di, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 105). In *Lui*, girato quasi interamente in studio, gli oggetti e le azioni ad essi collegate – raddrizzare un quadro alla parete, allineare un libro sul ripiano – rivestono un'importanza enorme. Sull'architettura della casa di Francisco cfr. anche S. Liandrát-Guigues, *Él, le plaisir de l'escalier*, «Positif», 391, 1993, pp. 84-87.

⁷⁵ I conventi erano luoghi amatissimi da Buñuel, i più belli mai conosciuti, che definiva “*lugares entrañables*”: luoghi cari, adorabili. Buñuel, ci ricorda Tesson, era solito scrivere le sue sceneggiature al convento di El Paular. «Che il suo film *Lui*, quello in cui ha messo più di se stesso, finisca in un luogo simile, rappresenta la maniera più sensata di concludere, fungendo da richiamo discreto alla sua vera origine»; C. Tesson, *Él*, cit., p. 66.

⁷⁶ M. Aure-Chueca, *Él de Buñuel*, cit. p. 120.

malati, che Francisco, barcollante, tiene nell'ultima scena del film, quando si allontana solo ed esitante lungo il chiostro, suggerendo così l'idea di una guarigione stentorea e dall'esito incerto. Nonostante l'illusione di riconciliazione e pentimento, infatti, il suo corpo è in realtà schiavo di una deriva ambulatoria grave e votata al soliloquio, «mostrandosi – il corpo in atto – indifferente alla parola pronunciata»⁷⁷. Predominio del corpo sul linguaggio. Ancora una volta è il godimento che comanda.

5.5 Il godimento, forse. *L'amore probabilmente*

Abbiamo osservato in questo capitolo quanto il rapporto del godimento con l'amore sia ambiguo e controverso, e le contorsioni di questo percorso ci hanno portati a definire, in un'ottica lacaniana, l'amore come supremo modello di finzione.

Tale questione trova al cinema forma quasi letterale ne *L'amore probabilmente* di Giuseppe Bertolucci, dove la messa in scena dell'amore diviene motore stesso del film nel suo farsi, e il grande inganno che questo sentimento comporta arriva a confondersi con il grande inganno implicato a sua volta dall'arte dell'attore, fino a coincidervi completamente.

Il problema eterno della "verità" in rapporto alla "finzione" parla cioè in questo film la lingua stessa dell'amore, il suo malinteso di fondo. Ci si chiede allora, in un senso duplice, *come interpretare* l'amore: che senso dare ai suoi segni e alle sue manifestazioni, ma anche che ruolo giocare nel rapporto con l'altro.

«La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni», diceva Pasolini ne *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) ad indicare lo statuto incerto e fragile di un concetto così relativo e inafferrabile quale quello di "verità", e analogamente la verità dell'amore – o meglio, *le* verità dell'amore – emergono da questo film come inevitabilmente difettose, frantumate, oblique, contraffatte, così come inevitabilmente contraffatta è la trasposizione filmica di un tema del genere, sottoposto sullo schermo di Bertolucci a continue manipolazioni audiovisive e a modalità inedite e originali di rappresentazione che fanno dell'amore – esattamente come del cinema *tout court* – un grande, indecifrabile bluff.

⁷⁷ C. Tesson, *Él*, cit., p. 19. E tuttavia, intervistato sul senso dello zigzagare finale di Francisco, Buñuel risponde a Bazin che tale scelta «non indica nulla. Semplicemente mi fa ridere vederlo andar via così, ma la cosa non ha alcun significato particolare»; A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, *Entretien avec Luis Buñuel*, cit., p. 9.

«Non bisogna mai fidarsi dei simboli troppo trasparenti, delle metafore troppo evidenti»⁷⁸, afferma significativamente l'autore, che include tra le doti fondamentali del regista «la curiosità (non per fuggire a filmare territori lontani, ma per scoprire ogni giorno una nuova macchia sul soffitto della camera da letto) e la testardaggine (non per essere fedeli a una propria “poetica”, ma per contraddire – cocciutamente – le idee del giorno prima)»⁷⁹.

La verità, dunque, non è mai definitiva né irreversibile, e la finzione assume qui le forme di un gioco abilmente premeditato. È per questo che le azioni del film, di volta in volta, sono ripetute dai personaggi più volte, o meglio, vengono interrotte e spezzettate in tre differenti contesti, legati l'uno all'altro grazie alla continuità dei dialoghi: quello delle prove del film – con gli attori che leggono il copione e seguono le indicazioni del regista, di cui sentiamo la voce – poi il set vero e proprio (cioè la reale ambientazione delle cose, quella prevista dal film), ed infine il palcoscenico di un teatro, con tanto di sipario, ulteriore moltiplicatore dei paradossi della finzione, che svela così dietro la scena un'altra scena, e dietro di questa un'altra ancora.

Come scrive Christian Uva, in questo film

la possibilità di girare *ad libitum* determina, in particolare, il crollo della vecchia progettualità delle sequenze e autorizza una sorta di ininterrotta “presa diretta” in cui il mezzo tecnico, più che registrare un profilmico inteso come ricostruzione preorganizzata della realtà, si rivolge liberamente al mondo come nuovo set possibile. In tale contesto, come sostiene lo stesso Bertolucci, la narrazione “avviene”, cessando di essere semplicemente “messa in scena”⁸⁰.

⁷⁸ M. Giraldi, *Giuseppe Bertolucci*, Il castoro, Milano 2000, p. 6.

⁷⁹ Cfr. le note di regia sul sito ufficiale del film <http://www2.kwcinema.kataweb.it/lamoreprobabilmente/index.html>. Bertolucci, difensore infaticabile della necessità di trasgressione e sperimentazione che il cinema e il teatro consentono, amava collocarsi in una «marginalità consapevole» paragonabile a una vera e propria scelta di campo, suggerita da lui stesso come formula del proprio lavoro, dove “marginalità” va inteso come libertà assoluta: «Ho sempre pensato che la forza e la poesia di un film debbano emergere in un modo molto discreto, essere quasi celate, mai esplicitate al primo livello del linguaggio (la scelta dell'inquadratura, il tipo di montaggio, la musica ecc.)»; Cfr. *Il cinema di Giuseppe Bertolucci. Una marginalità consapevole*, intervista a cura di F. Montini e P. Spila, «Cinecritica», 23, cit., p. 8.

⁸⁰ C. Uva, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 172 (l'articolo cui l'autore fa riferimento è: G. Bertolucci, *Giornale di viaggio (il digitale e dintorni)*, «Close-up», 14, 2003, p. 22). Inoltre – continua Uva – nel film «la pellicola super 16 mm e il DVCAM stabiliscono una dialettica tra estetiche e grammatiche differenti funzionale a un cinema che, nelle intenzioni dell'autore, abbandonando la dimensione meramente narrativa, approda a forme ibride in cui entrano in gioco il documentario e il film-saggio. La tipologia di digitale cui si affida Bertolucci per due terzi del girato è quella delle piccole Sony DVCAM DSR-PD 100 utilizzate per abbattere la messinscena e per svelare la finzione in una sorta di backstage inserito, a tratti, all'interno dello stesso film», ivi, p. 171. Ricordiamo tra l'altro, fra i dati tecnici più caratterizzanti del film, il ricorso al suono in presa diretta, «scelta tecnica e poetica – afferma il regista – alla quale non ho mai più rinunciato»; cfr. M. Giraldi, *Giuseppe Bertolucci*, cit., p. 5. Come ricorda la montatrice Federica Lang nel suo diario di produzione, il fonico Maurizio Argentieri «ha ripreso il suono di questo film su Nagra Digitale con una procedura nuova che ha inventato lui e che restituisce integralmente l'ambiente di ripresa, il colore

L'amore probabilmente – controcanto al celebre titolo bressoniano *Il diavolo probabilmente* (*Le Diable probablement*, 1977)⁸¹ – è un film interamente strutturato attorno alla riflessione tripartita tra Simbolico (il primo episodio), Reale (il secondo episodio) e Immaginario (il terzo), struttura che organizza il film in tre capitoli – menzogna, verità e illusione – ispirati a loro volta a tre diverse “maestre di recitazione”, tre donne amatissime del cinema di Bertolucci: Mariangela Melato, Stefania Sandrelli e Alida Valli⁸².

Sofia (Sonia Bergamasco) e Chiara (Rosalinda Celentano), due amiche alle prese con Ibsen, sono incapaci di interpretare il monologo di Nora in *Casa di bambola*, rifiutando l'idea di dover assumere il ruolo di un personaggio, cosa invece necessaria alla rappresentazione, che per sua natura – come fa notare loro l'insegnante Mariangela Melato – è intrisa di finzione e di menzogna. A teatro è necessario barare, e ciò che le due allieve dovrebbero imparare è esattamente questo “mostruoso piacere di mentire”. Un piacere che la protagonista Sofia non esiterà a prendere alla lettera riversandolo completamente nella vita reale, intaccando così i rapporti con il suo ragazzo Cesare (Fabrizio Gifuni) e con la stessa Chiara.

La messa in pratica della menzogna nell'amicizia e nell'amore scatenerà una vera catastrofe, destinata a mandare in frantumi i rapporti fra i tre: quando Sofia inventerà di sana pianta una storia terribile sul suicidio del padre di Cesare e sulla sua follia ereditaria – per poi svelare all'amica che si trattava soltanto di uno scherzo – Chiara andrà su tutte le furie.

Seguiranno malumori, litigi, malesseri, vomito e pianti, ma Sofia continuerà a rilanciare il proprio talento di bugiarda raddoppiando l'imbroglio: nella sequenza girata alle cave di marmo – ambientazione che trasforma il luogo in una vera e propria scena di teatro, dove un semplice battito di mani, per effetto dell'eco, produrrà finanche una sorta di applauso – si inventa un amante e confessa tutto a Cesare. A questo punto viene fuori la verità, la verità quella vera, ben più dolorosa:

dell'aria, ogni sospiro, ogni sussurro»; cfr. nuovamente il sito <http://www2.kwcinema.kataweb.it/lamoreprobabilmente/index.html>

⁸¹ G. Bertolucci, *Cosedadire*, cit., p. 197.

⁸² Il numero tre – già comparso come fattore misterioso e inquietante nel secondo film di Giuseppe Bertolucci, *Oggetti smarriti* (1980) – riveste qui un ruolo speciale. Come spiega il regista, esso è il solo numero capace, nel contare fino a dieci, di “far sorridere”. Il tre rappresenta inoltre un numero chiave anche per quanto riguarda le relazioni tra i personaggi, generalmente suddivisi in una coppia più “un escluso” che ne altera l'armonia. Occorre tuttavia tener presente, come osserva Giovanni Bottiroli, che «il numero *tre* è per la psicoanalisi, grazie a Lacan, anzitutto il numero dei registri dell'esperienza e solo secondariamente il numero dei partecipanti al triangolo edipico»; G. Bottiroli, *Jacques Lacan*, cit., p. 236. Ricordiamo infine che per Freud il numero tre è principalmente il simbolo della virilità e della rappresentazione del genitale maschile; S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit. pp. 147 e 155.

Chiara e Cesare sono realmente e da tempo segretamente innamorati l'uno dell'altra; Sofia raccoglie le macerie del disastro provocato, abbandona i due e parte.

Ha inizio qui il secondo capitolo, la seconda lezione (che si rivelerà non meno deludente e impraticabile della prima): la verità.

L'ambientazione ora è quella, così cara al regista, di una stazione ferroviaria. «Le stazioni e i treni sono un luogo privilegiato e ossessivamente ricorrente in molti miei film»⁸³, afferma Bertolucci, per il quale «la stazione è il tempio della provvisorietà, del mutamento e della casualità, e il caso come primo motore immobile è l'unico piccolo vizio metafisico che mi concedo»⁸⁴.

Sofia si accuccia in un vagone, piange, geme, soffre, bacia disperatamente il vetro del finestrino, metafora trasparente del confronto con una verità devastante e senza rimedio. Il treno, diretto a Lugano, durante la notte parte; Sofia, confusa e abbattuta, troverà sul sedile una rivista, dalle cui pagine compare l'immagine animata di Stefania Sandrelli – seconda attrice omaggiata dal film – che parlando del miracoloso potere della rappresentazione al cinema inneggia alla verità, «tutta la verità, nient'altro che la verità»: sulla scena un'attrice non è mai nient'altro che se stessa.

Sofia tenterà allora questa seconda via, mettendola in pratica nel rapporto con Pietro (Teco Celio), il controllore del treno conosciuto durante il viaggio e con il quale inizierà una storia d'amore travolgente e profonda. Arrivati a destinazione, tra gli scaffali di un supermercato in cui celebrare l'incontro, i due amanti stapperanno una bottiglia di anice, nonostante il dottore abbia proibito a Pietro di bere. Entriamo così, ancora una volta, nella modalità del troppo, di questa speciale qualità dell'animo che spinge l'uomo, malgrado il male arrecato, agli eccessi e al godimento: Pietro se ne frega dei consigli del medico quando si sente “troppo”. «Troppo che?» gli chiede Sofia. «Troppo contento, troppo infelice... troppo», risponde lui.

«Ti sento il cuore», gli dirà Sofia mentre lui le si avvicina («Ascolta come mi batte forte il tuo cuore», recita un verso di Wislawa Szymborska, che con parole simili ed esatte descrive la cocciuta e reiterata promessa dell'amore di “fare uno”), senza che si siano ancora toccati. Lo faranno successivamente, a bordo del traghetto, seduti l'uno accanto all'altra su una panchina mentre guardano entrambi verso il lago, intrecciandosi le mani e mettendo poi l'uno la mano tra le gambe dell'altra – la mano, ancora una volta metafora del dare e del ricevere amore – fino a raggiungere un orgasmo profondamente malinconico e sofferto, senza alcuna reciprocità di sguardo: ciascuno gode per sé, pur servendosi della mano dell'altro.

⁸³ M. Giraldi, *Giuseppe Bertolucci*, cit., p. 5.

⁸⁴ Ivi, p. 27.

Ma la verità, non meno disastrosa della menzogna, travolgerà presto Sofia con la violenza feroce e rapida di un treno in corsa: Pietro le rivela di avere una moglie e una figlia; lei, delusa e ferita più di prima, ancora una volta scappa. Ma non senza prima raccontare tutto a Erika (Elisabetta Carta), la moglie di Pietro, fragile e depressa, straziata dal racconto micidiale della donna, che le riporterà ogni dettaglio erotico della sua storia col marito, consegnandole addirittura la prova materiale di questo amore: il fazzoletto che Pietro le aveva dato per pulirsi dopo che, sul traghetto, le aveva bagnato la mano.

Seguirà il capitolo finale: l'illusione. Sofia nella notte vaga a lungo da sola per le strade di Lugano, finché, attratta dalla vista di un maglione rosso esposto nella vetrina di un negozio – sorta di oggetto-memoria che la riporta con la mente a Cesare, al quale tempo prima aveva regalato, assieme a Chiara, un maglione simile – si piomberà dritta contro la vetrina sbattendo forte la testa al vetro, spaccandosi il naso e la fronte, per poi non ricordare più nulla. La verità e la trasparenza del ricordo – doloroso e duro come un quarzo, scampato per qualche motivo al processo di rimozione – faranno risvegliare Sofia in uno stato di completa confusione mentale.

La via dell'illusione è l'ultima rimasta: Sofia si prepara per un provino a Cinecittà, e Bertolucci immagina che, durante l'attesa, le si avvicini Alida Valli – attrice “rubata” dalle immagini in bianco e nero di *Eugenia Grandet* (Mario Soldati, 1947), indimenticabile, tragica storia di un amore sognato ma non corrisposto – che le svelerà i segreti e i paradossi del mestiere dell'attore, quella confusione e quell'ambiguità multiforme dell'arte intesa non come menzogna né come verità, ma come pura illusione. Sarà così che Sofia riuscirà ad ottenere la parte. Non è un caso che il film scelto per far entrare in scena Alida Valli sia proprio *Eugenia Grandet*, un testo tutto “a profitto dell'immaginario”, in cui a tratti – come ha dimostrato Lucilla Albano – «la cancellazione delle frontiere tra l'illusione e la realtà, tra l'oggetto e il suo riflesso, scandisce e articola, sommessamente, il racconto stesso»⁸⁵, e dove grazie alla perfetta consonanza tra l'attrice scelta per interpretare Eugenia – Alida Valli – e l'eroina del romanzo di Balzac a cui il film è ispirato, Soldati può procedere «scorrendo, impercettibilmente, dalla realtà esteriore a quella psichica, coniugando la ricostruzione artificiosa con la rappresentazione dell'immaginario e la rivelazione dei sentimenti con la *mise en scène*»⁸⁶. Un po' come avviene, d'altra parte, nello stesso testo di Bertolucci, che sui giochi e gli artifici della rappresentazione ha costruito l'intero marchingegno di messa in scena del film e dell'amore.

⁸⁵ L. Albano, *Lo schermo dei sogni*, cit., p. 78.

⁸⁶ Ivi, p. 90.

«Non si vuole mai una cosa sola», osserverà in conclusione del film il personaggio del regista Gerard (Marcello Catalano), rapito dall'interpretazione di Sofia durante il suo provino, interrogandosi definitivamente sul senso del suo film, della sua attrice e del suo ruolo, dell'attrazione che prova per la donna e per il suo barare, e sul senso dell'amore. Parole profonde e struggenti se intese non tanto in senso meramente quantitativo ("sono tante le cose che si desiderano"), bensì come coesistenza estrema di piacere e dolore – tratto fondamentale del godimento – come dirà lo stesso Bertolucci prima dei titoli di coda del film, dedicato «a mio padre che mi ha insegnato la gioia e l'angoscia».

Regista e attrice si allontanano infine insieme, abbracciandosi, portandosi dietro l'inganno del cinema, e quello dell'amore. Il teatro si svuota, tutti escono, rimane solo Sofia, di spalle, sulla soglia, con il maglione rosso – colore affettivo di un vissuto – stretto tra le mani a ricordare non solo la forza dell'assenza e della perdita, ma anche che l'amore si ripartisce sempre con un terzo. L'immagine sfuma dolcemente in una dissolvenza in bianco.

Abbiamo assistito ancora una volta all'esperienza di un'illusione capace di rivelarci l'uomo come un soggetto irrimediabilmente torturato dal desiderio e dal linguaggio, dal godimento e dall'amore, probabilmente.

La vera grandezza di Freud – come sostiene Charles Melman – è stata quella di scoprire che il rapporto dell'essere umano con il mondo, a differenza di quello animale, non è organizzato da un oggetto verso il quale guiderebbe naturalmente l'istinto, ma dalla sua assenza. Così

siamo i soli, nel regno animale, per cui la possibilità di realizzazione sessuale è organizzata da una disfunzione, poiché la scelta dell'oggetto è regolata non da una identificazione dei tratti caratteristici del partner, partner del sesso opposto, o dagli odori specifici, ma dalla perdita, dalla rinuncia all'oggetto amato⁸⁷.

Sviscerando un simile paradosso potremmo dire allora che non è l'oggetto, ma la sua mancanza a marcare i tratti della specificità umana. Mancanza a cui il pieno del godimento – a volte anche attraverso il cinema – si sforza fino allo stremo di fornire un'illusoria consolazione.

⁸⁷ C. Melman, *L'uomo senza gravità*, cit., p. 14.

BIBLIOGRAFIA

PSICOANALISI

AA. VV., *Plaisir, souffrance et sublimation*, Pleine Page, Bordeaux 2008

Jean ALLOUCH, *L'amour Lacan*, Epel, Parigi 2009

Patrick AVRANE, *Les chagrins d'amour*, Seuil, Parigi 2012

Jacqueline BARUS-MICHEL, *Désir, passion, érotisme... L'expérience de la jouissance*, Érès, Toulouse 2009

Nestor A. BRAUNSTEIN, *El goce: un concepto lacaniano* [1990], tr. fr. *La jouissance, un concept lacanien*, Érès, Toulouse 2009

Roland CHEMANA, *La jouissance, enjeux et paradoxes*, Érès, Ramonville Saint-Agne 2007

Domenico CHIANESE, Andreina FONTANA, *Immaginando*, FrancoAngeli, Milano 2010

– (a cura di), *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica*, Alpes, Roma 2012

Michel CONSTANTOPOULOS, *En-jeux de l'Autre. Entre plaisir et jouissance*, Arcanes, Strasburgo 2009

Gaëtan Gatian DE CLÉRAMBAULT, *Les psychoses passionnelles* [1921], tr. it. *Le psicosi passionali: l'erotomania* (a cura di Giuliana e Panayotis Kantzas), ETS, Pisa 1993

Antonio DI CIACCIA, Massimo RECALCATI, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, 2000

Marisa FIUMANÒ, *Un sentimento che non inganna. Sguardo e angoscia in psicoanalisi* [1991], Raffaello Cortina, Milano 1995

Nicolas FLOURY, *Le réel insensé : introduction à la pensée de Jacques-Alain Miller* [2010], tr. it. *Il reale insensato. Introduzione al pensiero di Jacques-Alain Miller*, Quodlibet, Macerata 2012

Sigmund FREUD, *Briefwechsel Freud/Andreas Salomé* [1912-36], tr. it. *Eros e conoscenza. Lettere tra Freud e Lou Andreas Salomé*, Bollati Boringhieri, Torino 1990

– *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905], tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975

– *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905], tr. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Id., *Opere*, vol. 4, Bollati Boringhieri, Torino 2005

– *Jenseits des Lustprinzips* [1920], tr. it. *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2009

– *Totem und Tabu: Einige im Übereinstimmungen Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913], tr. it. *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, Torino 1991

– *Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne* [1910-1917], tr. it. *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, in Id., *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino 1974

– *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* [1915-17], tr. it. *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2010

– *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [1901], tr. it., *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Id., *Opere*, vol. 4, Bollati Boringhieri, Torino 2005

Jean-Marie JADIN, Marcel RITTER, *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, Érès, Toulouse 2009

Jacques LACAN, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* [1957], tr. it. *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in Id., *Scritti*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002

– *Du Trieb de Freud et du désir du psychanalyste* [1964], tr. it. *Del Trieb di Freud e del desiderio dello psicoanalista*, in Id., *Scritti*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002

– *La direction de la cure et les principes de son pouvoir* [1958], tr. it. *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in Id., *Scritti*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002

– *La science et la vérité* [1965], tr. it. *La scienza e la verità*, in Id., *Scritti*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002

– *Le séminaire. Livre III. Les Psychoses, 1955-1956*, tr. it. *Il seminario. Libro III. Le psicosi, 1955-1956*, Einaudi, Torino 1985

– *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956-1957*, tr. it. *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale, 1956-1957*, Einaudi, Torino 2007

– *Le séminaire. Livre V. Le formations de l'inconscient, 1957-1958*, tr. it. *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio, 1957-1958*, Einaudi, Torino 2004

– *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, tr. it. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, Einaudi, Torino 2008

– *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert, 1960-1961*, tr. it. *Il seminario. Libro VIII. Il transfert, 1960-1961*, Einaudi, Torino 2008.

– *Le séminaire. Livre X. L'angoisse, 1962-1963*, tr. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia, 1962-1963*, Einaudi, Torino 2007

– *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964*, tr. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, Einaudi, Torino 2003

- *Le séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre, 1968-1969*, Seuil, Parigi 2006
- *Le séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse, 1969-1970*, tr. it. *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi, 1969-1970*, Einaudi, Torino 2001
- *Le séminaire. Livre XX. Encore, 1972-1973*, tr. it. *Il seminario. Libro XX. Ancora, 1972-1973*, Einaudi, Torino 1983
- *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* [1949], tr. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino 2002
- *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* [1957], tr. it. *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in Id., *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino 2002
- *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* [1960], tr. it. *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in Id., *Scritti*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002
- Marc-Léopold LÉVY, *Critique de la jouissance comme Une. Leçons de psychanalyse*, Érès, Ramonville Saint-Agne 2003
- Juan Pablo LUCHELLI, *Le malentendu des sexes. Freud, Lacan et l'amour*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011
- Octave MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Parigi 1969
- *Histoire de la jouissance (en deça du principe de plaisir)*, in Id., *Ça n'empêche pas d'exister*, Seuil, Parigi 1982
- Ignacio MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic* [1975], tr. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000
- Charles MELMAN, *L'homme sans gravité. Jouir à tout prix* [2002], tr. it. *L'uomo senza gravità. Conversazioni con Jean Pierre Lebrun*, Mondadori, Milano 2010
- Jacques-Alain MILLER, *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma 2001
- *Logiche della vita amorosa. Sintomo e fantasma – il Gide di Lacan*, Astrolabio, Roma 1997
- *Pièces détachées* [2004], tr. it. *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII. «Il sintomo»*, Astrolabio, Roma 2006
- David MONNIER, *Le réel de l'amour. Trois modèles lacaniens*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011
- Cesare L. MUSATTI, *Riflessioni sul pensiero psicoanalitico e incursioni nel mondo delle immagini*, Boringhieri, Torino 1976
- Francesco ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973

- Laura PIGOZZI, *Voci smarrite. Godimento femminile e sublimazione*, Antigone, Torino 2011
- Régnier PIRARD, *Le sujet postmoderne entre symptôme et jouissance*, Érès, Ramonville Saint-Agne 2010
- Massimo RECALCATI, *Clinica del vuoto. Anoressie, dipendenze, psicosi*, Franco Angeli, Milano 2002
- *Elogio dell'inconscio. Dodici argomenti in difesa della psicoanalisi*, Bruno Mondadori, Milano 2007
- *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2010
- Gabriella RIPA DI MEANA, *Dialogo immaginario con Jacques Lacan*, Nottetempo, Roma 2010
- *Lacune*, Nottetempo, Roma 2012
- Colette SOLER, *Lacan, l'inconscient réinventé*, Presses Universitaires de France, Parigi 2009
- *Les affects lacaniens*, Presses Universitaires de France, Parigi 2011
- Davide TARIZZO, *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma-Bari 2003
- Serge TISSERON, *Les bienfaits des images*, Odile Jacob, Parigi 2002
- Patrick VALAS, *Les di(t)mensions de la jouissance*, Érès, Ramonville Saint-Agne 1998
- Denis VASSE, *La dérision ou la joie. La question de la jouissance*, Seuil, Parigi 1999
- Isidoro VEGH, *Le prochain, nouage et dénouage de la jouissance*, Érès, Ramonville Saint-Agne 2005
- Armand ZALOSZYC, *Freud et l'énigme de la jouissance*, Losange, Nizza 2009
- Slavoj ŽIŽEK, *How to Read Lacan* [2006], tr. it. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009

TEORIE DEL CINEMA, DEI MEDIA E DELLE ARTI

- AA. VV., *I cinque sensi del cinema*, atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine-Gorizia, 15-18 marzo 2004
- AA. VV., *Pop porn. L'immaginario contemporaneo del porno*, Et. Al., Milano 2010
- Pietro ADAMO, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004

- Woody ALLEN, *Side Effects* [1980], tr. it. *Effetti collaterali*, Bombiani, Milano 1981
- Vincent AMIEL, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Presses Universitaires de France, Parigi 1998
- Gabriele ANACLERIO, *Il corpo e il frammento. Memoria / linguaggio / rispecchiamenti / emozioni / sogni / rêveries nel "personaggio-ipertesto" del cinema moderno*, Bulzoni, Roma 2012
- *L'immagine evocata. Narrazioni della voce nel cinema francese*, Kaplan, Torino 2008
- Jacques AUMONT, Michel MARIE, *L'analyse des films* [1988], tr. it. *L'analisi dei film*, Bulzoni, Roma 1996
- Raymond BELLOUR, *L'analyse du film* [1979], tr. it. *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005
- *Le corps du cinéma*, P.O.L., Parigi 2009
- *L'Entre-Images* [2002], tr. it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007
- Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002
- Paolo BERTETTO, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007
- Attilio BERTOLUCCI, *Riflessi da un paradiso. Scritti sul cinema*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Moretti & Vitali, Bergamo 2009
- Bernardo BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Garzanti, Milano 2010
- Giuseppe BERTOLUCCI, *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011
- Alberto BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 1997
- Giovanni BOTTIROLI, *Jacques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Bergamo University Press, Bergamo 2002
- Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Bruxelles 1998
- Patrick BRUN, *Poétique(s) du cinéma*, L'Harmattan, Parigi 2003
- Giuliana BRUNO, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* [2002], tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006

Roberto CAMPARI, *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Bulzoni, Roma 1990

Giulia CARLUCCIO, Federica VILLA (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006

Francesco CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005

Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Verdier, Parigi 2012

Roberto DE GAETANO, *Tra due. L'immaginazione cinematografica dell'evento d'amore*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2008

Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement* [1983], tr. it. *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1997

Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* [1992], tr. it. *Il gioco delle evidenze*, Fazi, Roma 2008

– *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* [1999], tr. it. *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001

– *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, Parigi 2009

Bruno DI MARINO, *L'ultimo fotogramma. I finali nel cinema*, Editori Riuniti, Roma 2001

Matthieu DUBOST, *La tentation pornographique. Réflexion sur la visibilité de l'intime*, Ellipses, Parigi 2006

Claudine EIZYKMAN, *La jouissance-cinéma*, Union générale d'éditions, Parigi 1976

Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN, *Neravnodušnaja priroda* [1945-1947], tr. it. *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003

Thomas ELSAESSER, Malte HAGENER, *Film Theory. An Introduction Through The Senses* [2009], tr. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009

– *Le cinéma et les sens* (edizione francese a cura di Jeremi Szaniawski), Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011

Jean EPSTEIN, *Bonjour cinéma* [1921], tr. it. in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Fondazione Scuola Nazionale del Cinema, Roma 2002

– *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, vol 2., Seghers, Parigi 1975

David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* [1989], tr. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009

- Jérôme GAME (a cura di), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Ens, Lyon 2010
- Marco Maria GAZZANO, *Kinēma. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma 2012
- Sergio GIVONE, *Dire le emozioni*, in Franco Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo*, vol. 1, Einaudi, Torino 2001
- Carlo GRASSI (a cura di), *Cinema come macchina produttrice di emozioni. Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma 1998
- Fredric JAMESON, *Signatures of the Visible* [1992], tr. it. *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli, Roma 2003
- Laurent JULLIER, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Stock, Parigi 2004
- Gerard LENNE, *Le sexe à l'écran*, Henri Veyrier, Parigi 1978
- Marie MARTIN, Laurence SCHIFANO (a cura di), *Rêve et cinéma. Mouvances théoriques autour d'un champ creative*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Parigi 2012
- Laura U. MARKS, *Touch, Film and Multisensory Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002
- Arturo MAZZARELLA, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004
- Enrico MENDUNI, *I media digitali. Tecnologia, linguaggi e usi sociali*, Laterza, Bari 2007
- Lino MICCICHÉ, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia 1975
- Andrea MINUZ, *Dell'incantamento. Hitchcock, Bergman, Fellini e il motivo dello sguardo*, Ipermedium, S. Maria C. V. (CE) 2009
- Ruwen OGIEN, *Penser la pornographie* [2003], tr. it. *Pensare la pornografia*, ISBN Edizioni, Milano 2005
- Francesco ORLANDO, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo*, vol. 1, Einaudi, Torino 2001
- Nagisa OSHIMA, *Écrits 1967-1978*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Parigi 1980
- Pier Paolo PASOLINI, *Empirismo eretico* [1972], Garzanti, Milano 2000
- Federico PIEROTTI, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Genova 2012
- Lucia PIZZO RUSSO, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa 2009

Veronica PRAVADELLI, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007

Andrea RABBITO, *Il cinema è sogno*, Mimesis, Milano-Udine 2012

David ROCHE, *L'imagination malsaine*, L'Harmattan, Parigi 2007

Olivia ROSENTHAL, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Gallimard, Parigi 2012

Noëlle ROUXEL-CUBBERLY, *Les titres de film*, Michel Houdiard, Parigi 2011

Franco RUFFINI, *Teatro e boxe. L'“atleta del cuore” nella scena del Novecento*, Il mulino, Bologna 1994

Augusto SAINATI, *Il cinema oltre il cinema*, ETS, Pisa 2011

Marco SENALDI, *Enjoy! Il godimento estetico*, Meltemi, Roma 2006

Steven SHAVIRO, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993

Gianni-Emilio SIMONETTI, *Le figure del godimento. Cultura materiale e arti cucinarie*, Derive Approdi, Roma 2008

Chiara SIMONIGH, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le Mani, Genova 2008

Vivian SOBCHACK, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004

Pierre SORLIN, *Estétiques de l'audiovisuel* [1992], tr. it. *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia, Firenze 1997

Michel THEVOZ, *Le miroir infidèle*, Éditions de Minuit, Parigi 1996

François TRUFFAUT, *Les films de ma vie* [1975], tr. it. *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio 1978

Christian UVA, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012

Francis VANOYE, *L'emprise du cinema*, Aléas, Lyon 2005

Linda WILLIAMS, *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1989

– *Porn Studies*, Duke University Press, Durham 2004

Clélia ZERNIK, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Vrin, Parigi 2010

Slavoj ŽIŽEK, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Éditions Amsterdam, Parigi 2005

– *The Plague of Fantasies* [1997], tr. it. *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004

CINEMA E PSICOANALISI

AA. VV. *Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan* [2011], in italiano su «La Psicoanalisi», 43-44, *Jacques Lacan regarde le cinéma. Il cinema guarda Jacques Lacan*, 2008

AA. VV., *Théories du cinéma*, Petite anthologie des CDC, vol. 7, Parigi 2001

Lucilla ALBANO, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004

Lucilla ALBANO, Veronica PRAVADELLI (a cura di), *Cinema e psiconalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008

Jean-Louis BAUDRY, *L'effet cinéma*, Albatros, Parigi 1978

Andrea BELLAVITA, *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Vita & pensiero, Milano 2005

Janet BERGSTROM, *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, University of California Press, Londra 1999

Marco D'AGOSTINI, Franco FABBRO, *Enneagramma e personalità. Tipi e sottotipi nei personaggi dei film*, Astrolabio, Roma 2012

Gianna GIULIANI, *Le strisce interiori. Cinema italiano e psicoanalisi*, Bulzoni, Roma, 1980

William INDICK, *Psychology for Screenwriters* [2004], tr. it. *Psicoanalisi per il cinema. Teorie psicologiche e psicoanalitiche per costruire storie e personaggi universali*, Dino Audino, Roma 2005

Loig LE BIHAN, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films*, Atelier National de reproduction des thèses, Villeneuve D'Ascq 2003

Todd McGOWAN, Sheila KUNKLE, *Lacan and Contemporary Film*, Other Press, New York 2004

Christian METZ, *Le signifiant immaginarie. Psychanalyse et cinéma* [1977], tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980

Jean-Claude POLACK, *L'obscur objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéophile*, Campagne Première, Parigi 2009

Gabriella RIPA DI MEANA, *La morale dell'Altro. Scritti sull'inconscio dal "Decalogo" di Kieslowski*, Liberal, Firenze 1998

Rosamaria SALVATORE, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011

Serge TISSERON, *Comment Hitchcock m'a guéri. Que cherchons-nous dans les images?*, Hachette, Parigi 2003

Slavoj ŽIŽEK, *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi*, Campanotto Editore, Pesian di Prato 2004

– *Enjoy Your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York 1992

Éric VARTZBED, *Comment Woody Allen peut changer votre vie* [2011], tr. it. *Come Woody Allen può cambiare la vostra vita*, Archinto, Milano 2012

TESTI SU AUTORI CINEMATOGRAFICI E ANALISI DI FILM

Sergio ARECCO, *Nagisa Ōshima*, Il castoro, Milano 1979

Olivier ASSAYAS, Stig BJÖRKMAN, *Conversation avec Ingmar Bergman* [1990], tr. it. *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994

Sandro BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il castoro, Milano 2000

Luis BUÑUEL, *Mon dernier soupir* [1982], tr. it. *Dei miei sospiri estremi*, Rizzoli, Milano 1983

Valerio CAPRARA, *Walerian Borowczyk*, Il castoro, Firenze 1980

Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, British Film Institute, Londra 2002

Michel CIMENT, *Kubrick* [1983], Calmann-Lévy, Borgo S. Dalmazzo 2011, tr. it. Rizzoli, Milano 2007

Mariapia COMAND, *Dino Risi. Il sorpasso*, Lindau, Torino 2002

Giorgio DE VINCENTI (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, Marsilio, Venezia 2012

Carlo DI CARLO (a cura di), *Antonioni. Il deserto rosso*, Cappelli, Bologna 1978

Paul DUNCAN, *Stanley Kubrick. Filmographie complète*, Taschen, Köln 2011

Massimo GIRALDI, *Giuseppe Bertolucci*, Il castoro, Milano 2000

Krzysztof KIESLOWSKI, *O Sobie* [1993], tr. fr. *Le cinéma et moi*, Noir sur Blanc, Losanna 2006

Andrea MINUZ, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012

Serafino MURRI, *Krzysztof Kieslowski*, Il castoro, Milano 1997

Stefania PARIGI, *Marco Ferreri. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 1995

– *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008

Tomás PÉREZ TURRENT, José DE LA COLINA (a cura di), *Buñuel por Buñuel* [1986], tr. it. *Buñuel secondo Buñuel*, Ubulibri, Milano 1993

Veronica PRAVADELLI, *Alfred Hitchcock. Notorius*, Lindau, Torino 2003

Donald SPOTO, *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock* [1983], tr. it. *Il lato oscuro del genio: la vita di Alfred Hitchcock*, Lindau, Torino 1999

Charles TESSON, ÉL. *Étude critique*, Nathan, Parigi 1995

Giorgio TINAZZI, *Il cinema di Luis Buñuel*, Palumbo, Palermo 1973

Maria TORTAJADA, *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Kimé, Parigi 1999

Emanuele TREVI, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Firenze 2012

François TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock* [1966], tr. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1997

ESTETICA E FILOSOFIA

Giorgio AGAMBEN, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée De Brouwer, Parigi 2004

Georges BATAILLE, *Le dossier de l'œil pinéal* [1930], in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Parigi 1970

– *L'érotisme* [1957], tr. it. *L'eroticismo*, Sugar, Milano 1962

– *Les Larmes d'Éros* [1961], tr. it. *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino 1995

– *Madame Edwarda* [1941], tr. it. *Madame Edwarda. Il morto. Il piccolo*, Gremese, Roma 1992

Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2001

– *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, Seuil, Parigi 2007

– *Le plaisir du texte* [1973], tr. it. *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Einaudi, Torino 1999

– Sade, Fourier, Loyola [1971] seguito da *Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977* [1978], tr. it. *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezione*, Einaudi, Torino 2001

Laura BOSSI, *De l'agalmatophilie ou l'amour des statues*, L'Échoppe, Parigi 2012

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe* [1972], tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002

Michel FOUCAULT, *La volonté de savoir* [1976], tr. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 2008

– *L'usage des plaisirs* [1984], tr. it. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità II*, Feltrinelli, Milano 2009

Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour* [1983], tr. it. *Storie d'amore*, Donzelli, Roma 2012

Michela MARZANO, *La pornographie ou l'épuisement du désir* [2003], tr. it. *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*, Oscar Mondadori, Milano 2012

Bruno MORONCINI, *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Cronopio, Napoli 2005

Jean-Paul SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1939], tr. it. *Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2007

Arthur SCHOPENHAUER, *Metaphysik der geschlechtsliebe* [1844], tr. it. *Metafisica dell'amore sessuale. L'amore inganno della natura*, Rizzoli, Milano 2008

Susan SONTAG, *Regarding the Pain of Others* [2003], tr. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006

– *The Pornographic Imagination* [1967], in Ead. *Styles of Radical Will*, Secker & Warburg, Londra 1969, tr. it. in Ead., *Interpretazioni tendenziose*, Einaudi, Torino 1975

STENDHAL, *De l'amour* [1822], tr. it. *Dell'amore*, Garzanti, Milano 2003

Michel SURYA, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Gallimard, Parigi 1992

SOCIOLOGIA, PSICOLOGIA, PSICHIATRIA E NEUROSCIENZE

AA. VV., *Emozioni in celluloide. Come si ricorda un film*, Raffaello Cortina, Milano 1989

Zygmunt BAUMAN, *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds* [2003], tr. it. *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Laterza, Roma-Bari 2010

Aldo CAROTENUTO, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Bompiani, Milano 2009

Antonio R. DAMASIO, *Descartes' error. Emotion, Reason, and the Human Brain* [1994], tr. it. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 2009

Glen e Krin GABBARD, *Psychiatry and the Cinema* [1987], tr. it. *Cinema e psichiatria*, Raffaello Cortina, Milano 2000

Marco IACOBON, *Mirroring People. The New Science of How we Connect With Others* [2008], tr. it. *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che gli altri fanno*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Michel PASTOUREAU, *Les couleurs de nos souvenirs* [2010], tr. it. *I colori dei nostri ricordi. Diario cromatico lungo più di mezzo secolo*, Ponte alle Grazie, Firenze 2011

Michaël PINO, *Pourquoi on est-on déçu par un film au cinéma? Microsociologie et typologies de la déception*, Connaissances et Savoir, Parigi 2008

Cesare SECCHI, *Immagini della follia: catalogo audiovisivo sulla malattia mentale*, Guaraldi/Gu.Fo Edizioni, Rimini 1994

Umberto VERONESI, *Dell'amore e del dolore delle donne*, Einaudi, Torino 2010

RIVISTE DI CINEMA, ARTICOLI, SAGGI E INTERVISTE

AA. VV., «CinémAction», 121, *Le corps filmé*, 2006

AA. VV., *Un chef-d'œuvre. Él de Luis Buñuel*, «Positif», 10, 1954

Silvano AGOSTI, *Cinema bricolage*, «MicroMega» *Almanacco del cinema*, 6, 2011

Lucilla ALBANO, *Cinema e psicoanalisi: attraversando i dispositivi*, saggio in corso di stampa

– *Hiroshima mon amour, l'uno vale l'altro*, «La Psicoanalisi», 43-44, 2008

– *L'amore impossibile e l'oggetto perduto*, in Elena Dagrada (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma 2007

– *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico*, «La Valle dell'Eden», 15, 2005

Lucilla ALBANO, Giorgio DE VINCENTI (a cura di), *Incontro con Bernardo Bertolucci*, «Imago», 1, *Immaginare l'Europa. Identità e transiti audiovisivi*, a cura di Giorgio De Vincenti e Gabriele Anaclerio, 2010

Roland BARTHES, *En sortant du cinéma*, «Communications», 23, 1975

André BAZIN, *Él*, «France-Observateur», 10 e 17 giugno 1954

André BAZIN, Jacques DONIOL-VALCROZE, *Entretien avec Luis Buñuel*, «Cahiers du cinéma», 36, 1954

Andrea BELLAVITA, *L'emersione del Reale: perché una psicoanalisi del cinema contemporanea/o?*, in Lucilla Albano, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psiconalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008

– *L'impero dei non sensi: il Diabolo di Nagisa Oshima e Jacques Lacan*, «La Psicoanalisi», 43-44, 2008

Raymond BELLOUR, *L'ipnosi-cinema*, in Lucilla Albano, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psiconalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008

Alain BERGALA, *Da Il covo dei contrabbandieri di Fritz Lang a Un mondo perfetto di Clint Eastwood: come si diventa padre?*, «La Psicoanalisi», 43-44, 2008

Sandro BERNARDI, *Kubrick, Freud e la coazione a ripetere*, «Bianco & Nero», 5, 1999

Paolo BERTETTO, *Il riflesso, la lacrima, il nero*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005

Giuseppe BERTOLUCCI, *Giornale di viaggio (il digitale e dintorni)*, «Close-up», 14, 2003

Mireille BERTON, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicoanalisi all'alba della modernità*, in Lucilla Albano, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psiconalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008

Pascal BONITZER, *L'essence du pire (L'empire des sens)*, «Cahiers du cinéma», 270, 1976

Jacques BONTEMPS, Jean DOUCHET, *Alfred Hitchcock devant Marnie*, intervista ad Alfred Hitchcock, «Cahiers du cinéma», 157, 1964

Giovanni BOTTIROLI, *Identità come identificazione: nei film (e non negli spettatori)*, «Imago», 2, *Cinema e filosofia*, a cura di Paolo Bertetto e Andrea Minuz, 2010

Catherine BREILLAT, *L'empire des sens*, «Cahiers du cinéma», 17, 1993

Enrico CAROCCI, *La battaglia di Algeri*, in AA. VV., *Nostalgia dell'altrove. Storie e geografie di Gillo Pontecorvo*, Città del Sole, Reggio Calabria 2010

– *La figura cinematografica e l'emozione*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006

David BRUNI, *Il "Buñuel messicano": un amore tradito*, «Cinecritica», 23, 1991

Roberto CAVASOLA, *La cosa più inquietante di Psycho*, «La Psicoanalisi», 43-44, 2008

Tommaso CHIARETTI, *Affettuosamente incolore*, «Cinema 60», 45, 1964

Pip CHODOROV, *Grains de beauté*, «Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique», 4, Erogène, 1999

- Keith COHEN, *Erotica, epistemologia, etica: Eyes Wide Shut come prüfung postmoderna*, in L. Cimmino, D. Dottorini, G. Pangaro, *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, Il castoro, Milano 2007
- Jean-Louis COMOLLI, *L'attente du prochain coup*, «Cahiers du cinéma», 593, 2004
- Marco FAGNOCCHI (a cura di), intervista a Michelangelo Frammartino, «Dude», 1, 2012
- Marco FERRERI, *Perché ho fatto un film fisiologico*, «Cineforum», 132, 1974
- Thierry JOUSSE, *Post coïtum animal triste de Brigitte Roïan*, «Cahiers du cinéma», 514, 1997
- Ado KYROU, *La grande tendresse de Luis Buñuel*, «Positif», 10, 1954
- Antonia LANT, *Haptical Cinema*, «October», 74, 1995
- Yann LARDEAU, *Le sexe froid. Cinéma et pornographie*, «Cahiers du cinéma», 289, 1978
- Hans-Thies LEHMAN, *Film/theatre. Masks/identities in Eyes Wide Shut*, «Kinematograph», 20, numero monografico *Stanley Kubrick*, 2004
- Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Él, le plaisir de l'escalier*, «Positif», 391, 1993
- Jean-François LYOTARD, *L'acinéma*, «Revue d'Esthétique», numero speciale *Cinéma: théorie, lectures*, Parigi 1973, tr. it. in *Bellaria FilmFestival 2003*, Bellaria 2003
- Chiara MANGIAROTTI, *Ecco l'impero dei sensi*, «La psicoanalisi», 43-44, 2008
- Giacomo MANZOLI, *Cinema popolare, cinema tout court. Il Potëmkin, tra Adorno, Fantozzi e qualche considerazione sul pornografico*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006
- Andrea MINUZ, *La seduzione permanente o l'elogio attrazionale del cinema. Preliminari per una analisi dello "sguardo in macchina" nella scrittura di Federico Fellini*, in Paolo Bertetto (a cura di), «Studi (e testi) Italiani», 29, *Analisi e decostruzione del film*, 2007
- Franco MONTINI, Piero SPILA, *Il cinema di Giuseppe Bertolucci. Una marginalità consapevole*, «Cinecritica», 23, 1991
- Jean-Baptiste MORAIN, *Eyes Wide Shut*, «Les Inrocks 2», 39, numero monografico *Kubrick. Le cerveau et le monde*, 2011
- Cesare L. MUSATTI, *L'ultimo Antonioni dinanzi a uno psicologo*, «Cinema Nuovo», 219, 1972
- Lucia NAGIB, *L'empire de l'individu*, «Cinémathèque», 9, 1996
- Nagisa OSHIMA, *Le drapeau de l'eros flotte dans les cieux*, «Cahiers du cinéma», 309, 1980
- Jean-Pierre OUDART, *L'effet de réel*, «Cahiers du cinéma», 228, 1971

Pier Paolo PASOLINI, *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, «Cinema Nuovo», 23, 1974

Stefania PARIGI, *Pasolini: corpo dell'opera e corpo dell'autore*, «Imago», 4, *Autorialità, autobiografia, autoritratto*, a cura di Lucilla Albano e Arianna Salatino, 2011

Marc PLAS, *Écran total*, «Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique», 4, *Erogène*, 1999

Veronica PRAVADELLI, *Eccesso, spettacolo, sensazione. Sul melodramma e Come le foglie al vento*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006

Giovanni RICCIOLI, *Infelicità e sentimento in Antonioni*, «Cinema 60», 45, 1964

Monica SAGARIA ROSSI, *Il desiderio e il suo rovescio. Consumi, godimento e Todestrieb nella Grande Bouffe di Marco Ferreri*, in P. Bertetto, «Studi (e testi) Italiani», 29, *Analisi e decostruzione del film*, 2007

Arianna SALATINO, *Cinema e isteria: lo sguardo incredulo. Breve storia di un secolo di illusioni*, «Fata Morgana», *Credito*, numero in corso di stampa

Rosamaria SALVATORE, *Shame. Il godimento solitario del corpo*, «Imago», 5, *La configurazione del soggetto*, a cura di Paolo Bertetto e Giulia Fanara, 2012

Clotilde SIMOND, *La desserte rouge*, in Jacques Aumont (a cura di), *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milano 1995

Frédéric STRAUSS, *Le choix des armes*, «Cahiers du cinéma», 516, 1997

Giorgio TINAZZI, *Le quattro volte, realismo come rivelazione*, «Lo stato delle cose. Cinema e altre derive», 1, 2012

David TROTTER, *Stereoscopy, Modernism and the "Haptic"*, «Critical Quarterly», 46, 2004

François TRUFFAUT, *En avoir plein la vue*, «Cahiers du cinéma», 25, 1952

Francis VANOYE, *Esquisse d'une réflexion sur l'émotion*, «Cinémaction», 50, 1989

Linda WILLIAMS, *Film, Bodies, Gender, Gener, and Excess*, «Film Quarterly», 4, 1991

Vito ZAGARRIO, *La psicoanalisi e il 3D*, «Imago», 3, *Rivoluzioni digitali e nuove forme estetiche*, a cura di Enrico Menduni e Vito Zagarrìo, 2011

SAGGI, ARTICOLI E RIVISTE DI PSICOANALISI E PSICHIATRIA

AA. VV., «La Psicoanalisi», 28, *Il corpo*, 2000

Jean ALLOUCH, *Douleur, plaisir et jouissance*, in AA. VV., *Plaisir, souffrance et sublimation*, Pleine Page, Bordeaux 2008

Jorge ASSEF, *La rencontre amoureuse selon Woody Allen: Whatever Works!*, «La Lettre mensuelle», 303, 2011

Margarita AURE-CHUECA, *Él de Buñuel: réflexions sur la paranoïa*, «La cause freudienne», 46, 2000

Jacqueline BARUS-MICHEL, *Jouissance, destruction, procréation*, «Le journal des psychologues», 235, 2006

– *L'expérience de la jouissance. Jouissance et perversion*, «Le journal des psychologues», 274, 2010

Marie-Hélène BROUSSE, *Sport et psychanalyse*, «La Lettre mensuelle», 78, 1989

Kenneth E. CALLEN, *Auto-Hypnosis in Long Distance Runners*, «American Journal of Clinical Hypnosis», 26, 1983

Aldo CAROTENUTO, *Violenza dell'Eros*, «Rivista di psicologia analitica», 21, *L'esistenza amorosa*, 1980

Philippe DE GEORGES, *Del godimento*, in AA. VV., *Scilicet. Gli oggetti a nell'esperienza psicoanalitica*, Associazione mondiale di psicoanalisi, Quodlibet, Macerata 2008

Julia KRISTEVA, *Du sens au sensible: logiques, jouissance, style*, in Bernard Chouvier (a cura di), *Symbolisation et processus de création. Sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse*, Dunod, Parigi 1998

Donald R. LIGGETT, Sadao HAMADA, *Enhancing The Visualization of Gymnasts*, «American Journal of Clinical Hypnosis», 35, 1993

Pierre MARIE, *La jouissance*, «Topique. Revue freudienne», 86, 2004

Élisabeth MARION, Yohan TRICHET, *À propos de Él de Luis Buñuel, le regard dans la paranoïa*, «La Lettre mensuelle», 299, 2011

Charles MELMAN, *La question du corps en psychanalyse* [2000], bollettino dell'Associazione Lacaniana Internazionale, tr. it. *La questione del corpo in psicoanalisi*, «Aut Aut», 330, 2006

Jean-Daniel MOUSSAY, *Sport et jouissance*, «La Lettre mensuelle», 78, 1989

Camilo RAMIREZ, *Psychanalyse et cinéma – Couples d'aujourd'hui: à la rencontre du partenaire-sinthome*, «La Lettre mensuelle», 303, 2011

Giacomo RIZZOLATTI, *Lo scienziato è un musicista della realtà. Così abbiamo scoperto i neuroni dell'empatia*, «La Repubblica», martedì 14 febbraio 2012

Christiane TERRISSE, *L'encaisse jouissance. Introduction au film de Claire Devers Noir et Blanc*, «La Lettre mensuelle», 79, 1989

Hanna WAAR, intervista a Jacques-Alain Miller, «Psychologies Magazine», 278, 2008

SITI INTERNET

AA. VV. *History of Sex in Cinema: The Greatest and Most Influential Sexual Films and Scenes*, <http://www.filmsite.org/sexinfilms1.html>

AA. VV., intervista a Silvano Agosti, <http://www.gianfrancobertagni.it/autori/silvanoagosti.htm>

Lucilla ALBANO, *Dispositivo cinematografico*, voce della Enciclopedia del Cinema Treccani, 2003, [http://www.treccani.it/enciclopedia/dispositivo-cinematografico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dispositivo-cinematografico_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Giovanni BOTTIROLI *Kubrick contro Eros (2000) e Doppia trama in Eyes Wide Shut (2000)* http://www.giovannibottirolit.it/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1

Dipartimento di Neuroscienze dell'Università degli Studi di Parma, sito ufficiale, <http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>

Marisa FIUMANÒ, *Che cosa intendiamo per godimento?*, 2009 <http://www.lacanlab.it/clinica/articolo.php?id=83>

Paolo GOMARASCA *Il Reale è due. La differenza sessuale. Lacan e Lévinas*, <http://www.filosofionline.com/?p=389>

L'amore probabilmente, sito ufficiale del film, <http://www2.kwcinema.kataweb.it/lamoreprobabilmente/index.html>

Moreno MANGHI (a cura di), *Il gioco del Fort-Da. L'entrata inaugurale della morte nella vita*, 2010, http://www.lacan-con-freud.it/aiuti/letture/mm_intro_fort_da.pdf

Gabriella RIPA DI MEANA, *Il sintomo come legame sociale*, 2011 <http://www.lacan-con-freud.it/RipadiMeanaIlSintomocomelegamesociale.html>

FILMOGRAFIA

9 Songs (Michael Winterbottom, 2004)
Abesada – L'abisso dei sensi (Jitsuroku Abe Sada, Noboru Tanaka, 1974)
Accattone, Pier Paolo Pasolini, 1961
Adele H., una storia d'amore (L'Histoire d'Adèle H., François Truffaut, 1975)
Amor di perdizione (Amor de perdição, Manoel de Oliveira, 1978)
Amore liquido, Marco Luca Cattaneo, 2010
Amour (Michael Haneke, 2012)
Angoscia (Gaslight, George Cukor, 1944)
À tout de suite, Benoît Jacquot, 2004
Barry Lindon, Stanley Kubrick, 1975
Blue, Derek Jarman, 1993
Break-up, Marco Ferreri, 1979
Breve film sull'amore (Krotki Film o Milosci, Krzysztof Kieslowski, 1988)
Calcutta, Louis Malle, 1968
Casablanca, Michael Curtiz, 1942
Come le foglie al vento (Written on the Wind, Douglas Sirk, 1956)
Comizi d'amore, Pier Paolo Pasolini, 1964
Conviene far bene l'amore, Pasquale Festa Campanile, 1975
Crash, David Cronenberg, 1996
Cronaca di un amore (Michelangelo Antonioni, 1950)
D'amore si vive, Silvano Agosti, 1984
Decalogo, 10. Non desiderare la roba d'altri (Dekalog, dziesięc, Krzysztof Kieslowski, 1989)
Decalogo, 6. Non commettere atti impuri (Dekalog, sześć, Krzysztof Kieslowski, 1988)
Desiderio, Roberto Rossellini e Marcello Pagliero, 1945
Dietro lo specchio (Bigger Than Life, Nicholas Ray, 1956)
Dillinger è morto, Marco Ferreri, 1969
Ecco l'impero dei sensi (Ai no corrida, Nagisa Oshima, 1976)
Éloge de l'amour, Jean-Luc Godard, 2001
Estasi (Estase, Gustav Machaty, 1933)
Estasi di un delitto (Ensayo de un crimen, Luis Buñuel, 1955)
Eugenia Grandet, Mario Soldati, 1947
Eva contro Eva (All About Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950)
Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick, 1999
F come falso (F for Fake, Orson Welles, 1973)
Frances, Graeme Clifford, 1982
Gardenia Blu (The Blue Gardenia, Fritz Lang, 1953)
Gente comune (Ordinary People, Robert Redford, 1980)
Gran Premio (National Velvet, Clarence Brown, 1944)
Il Casanova, Federico Fellini, 1976
Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964
Il diavolo probabilmente (Le Diable probablement, Robert Bresson, 1977)

Il disprezzo (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963)
Il fascino discreto della borghesia (Le Charme discret de la bourgeoisie, Luis Buñuel, 1972)
Il fiore delle Mille e una notte, Pier Paolo Pasolini, 1974
Il godimento (Etsuraku, Nagisa Oshima, 1965)
Il grattacielo tragico (The Dark Corner, Henry Hathaway, 1946)
Il postino suona sempre due volte (The Postman Always Rings Twice, Tay Garnett, 1946)
Il primo amore (Pierwsza miłosc, Krzysztof Kieslowski, 1974)
Il silenzio (Tystnaden, Ingmar Bergman, 1963)
Il sipario strappato (Torn Curtain, Alfred Hitchcock, 1966)
Il sorpasso, Dino Risi, 1962
Io e Annie (Annie Hall, Woody Allen, 1977)
Io ti salverò (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945)
I quattrocento colpi (Les 400 coups, François Truffaut, 1959)
Jules e Jim (Jules et Jim, François Truffaut, 1962)
Ken Park, Larry Clark, 2002
Kinsey – e ora parliamo di sesso (Kinsey, Bill Condon, 2004)
La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966
La corazzata Potëmkin (Bronenosec Potëmkin, Sergej M. Ejzenštejn, 1926)
L'adolescente (Une vraie jeune fille, Catherine Breillat, 1976)
La donna che visse due volte (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)
La donna dai tre volti (Three Faces of Eve, Nunnally Johnson, 1957)
La donna del ritratto (The Woman in the Window, Fritz Lang, 1944)
La fiamma del peccato (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944)
La figlia di Ryan (Ryan's Daughter, David Lean, 1970)
La finestra sul cortile (Rear Window, Alfred Hitchcock, 1953)
L'âge d'or, Luis Buñuel, 1930
La grande abbuffata (La grande bouffe, Marco Ferreri, 1973)
La Jetée, Chris Marker, 1962
La Jouissance des hystériques, Jan Bucquoy, 1999
La lettera accusatrice (Cause for Alarm, Tay Garnett, 1951)
La luna, Bernardo Bertolucci, 1979
L'amore, Roberto Rossellini, 1948
L'amore probabilmente, Giuseppe Bertolucci, 2001
L'angelo sterminatore (El angel exterminador, Luis Buñuel, 1962)
L'anno scorso a Marienbad (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961)
La notte Michelangelo Antonioni, 1961
L'ape regina, Marco Ferreri, 1963
La rosa purpurea del Cairo (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985)
La scampagnata (Partie de campagne, Jean Renoir, 1936)
La signora della porta accanto (La Femme d'à côté, François Truffaut, 1981)
La stagione dell'amore, Antonio Scurati, 2007
L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1960
L'eclisse Michelangelo Antonioni, 1962

Le quattro volte, Michelangelo Frammartino, 2010
Les Carabiniers, Jean-Luc Godard, 1963
Lilli e il vagabondo (Lady and the Tramp), Walt Disney, 1955)
L'impero della mente (Inland Empire), David Lynch, 2006)
L'impero della passione (Ai no borei), Nagisa Oshima, 1978)
Lolita, Stanley Kubrick, 1962
Lo specchio (Zerkalo), Andrej Tarkovskij, 1974)
Lui (Él, Luis Buñuel, 1953)
M'ama non mama (À la folie... pas du tout), Laetitia Colombani, 2002)
Mamma Roma, Pier Paolo Pasolini, 1962
Marnie, Alfred Hitchcock, 1964
Minnie e Moskowitz (Minnie and Moskowitz), John Cassavetes, 1978)
Monica e il desiderio (Sommaren med Monika), Ingmar Bergman, 1953)
Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971
Narciso nero (Black Narcissus), Michael Powell e Emeric Pressburger, 1946)
Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, 1990
Noir et blanc, Claire Devers, 1985
Obsessed, Steve Shill, 2009
Oggetti smarriti, Giuseppe Bertolucci, 1980
Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1955
Ossessione, Luchino Visconti, 1943
Perdutamente tua (Now, Voyager), Irving Rapper, 1942)
Persona, Ingmar Bergman, 1966
Pina, Wim Wenders, 2011
Post coïtum animal triste, Brigitte Roïan 1997
Provaci ancora, Sam (Play It Again, Sam), Herbert Ross, 1972)
Psyco (Psycho), Alfred Hitchcock, 1960)
Qualcuno volò sul nido del cuculo (One Flew Over the Cuckoo's Nest), Milos Forman, 1975)
Racconti morali (Contes moraux), Eric Rohmer 1962-1972)
Racconti immorali (Contes immoraux), Walerian Borowczyk, 1974)
Rapina a mano armata (The Killing), Stanley Kubrick, 1956)
Reality, Matteo Garrone, 2012
Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945
Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975
Satyricon, Federico Fellini, 1969
Schatten (Schatten: Eine Nächtlliche Halluzination), Arthur Robison, 1923)
Sesso bugie e videotape (Sex, Lies and Videotape), Steven Soderbergh, 1989)
Sessualità (The Chapman Report), George Cukor, 1962)
Shame, Steve McQueen, 2011
Solo una notte (Sylvie et le fantôme), Claude Autant-Lara, 1946)
Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976
Télévision, Benoît Jacquot, 1973
Temple Grandin – Una storia straordinaria (Temple Grandin), Mick Jackson, 2010)

The Life of an American Fireman, Edwin S. Porter, 1903
Ultimo tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972
Un amore di gioventù (Un Amour de jeunesse, Mia Hansen-Løve, 2011)
Un Chien andalou, Luis Buñuel, 1929
Une Collection particulière, Walerian Borowczyk, 1973
Vertigine (Laura, Otto Preminger, 1944)
Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, 1953
Zelig, Woody Allen, 1983