

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
TEORIA E ANALISI DEL TESTO**

XXVIII CICLO

Settore scientifico-disciplinare: L/FIL/LET-14

Critica Letteraria e Letterature Comparete



Darwine Delvecchio

(matricola 1000106)

**Jacques Lacan:  
«L'amore è un sentimento comico»  
Logica, Immaginario e narrazioni**

**\*\***

Supervisor: Prof. Giovanni Bottirolì e Prof.ssa Franca Franchi

Anno Accademico 2015/2016



## SOMMARIO

### Jacques Lacan: «L'amore è un sentimento comico» Logica, Immaginario e narrazioni

#### II.

<b>CAPITOLO 4. L'AMORE SI DICE IN MOLTI MODI</b> .....	1
<b>4.1 La decostruzione del mito romantico dell'amore e la disgregazione del soggetto metafisico</b> .....	3
4.1.1 Freud: ogni amore è un sogno narcisistico .....	4
4.1.2 Lacan: «L'amore è una metafora». Il fraintendimento romantico della sublimazione cortese e il Soggetto come <i>Spaltung</i> .....	16
<b>4.2 Gli amori comici: casi paradigmatici nella letteratura e nel cinema</b> .....	28
4.2.1 <i>Semper eadem</i> : l'instabilità della scelta oggettuale in Dossi, Gozzano e Hardy .....	33
4.2.2 <i>La migliore offerta</i> : l'innamorato-automa fra illusione e confusività .....	55
<b>4.3 Oltre il narcisismo: le proposte di Recalcati e di Jullien</b> .....	75
4.3.1 <i>L'uomo che guarda</i> : l'amore che perdona .....	77
4.3.2 <i>Suite francese</i> : l'intimità, o l'amore che tace .....	97
<b>5. CONCLUSIONE. UTILITÀ E DANNO DEL COMICO E DELL'AMORE PER L'IO</b> .....	119
5.1 Comico, tragico e sublime: spunti per una teoria del personaggio comico .....	123
5.2 Il comico, l'amore e le funzioni dell'Io: difesa, sublimazione o possibilità ricca e inquieta di oltrepassamento di sé? .....	134
5.3 Verità e paradossalità del comico e dell'amore .....	143

## APPENDICI

I. La distinzione tra <i>Witz</i> , comico e umorismo .....	147
II. Traduzione dell'articolo di Jean Guillaumin “ <i>Freud entre les deux topiques: le comique après l'Humour (1927), une analyse inachevée</i> ” .....	149
III. Traduzione dell'articolo di John Morreall “ <i>Philosophy of Humour</i> ” .....	195
IV. Testo e traduzione del numero 35 dello <i>Spectator</i> (10 aprile 1711) .....	225

## BIBLIOGRAFIA .....

231

A. Opere letterarie e filmiche .....	231
B. Saggistica specifica sul comico .....	235
C. Saggistica specifica sul desiderio .....	242
D. Teoria della letteratura, filosofia, scienze umane .....	245

## CAPITOLO 4. L'AMORE SI DICE IN MOLTI MODI

ARMADO: [...] L'amore è un diavoletto custode, l'Amore è il diavolo stesso, non c'è angelo con le corna tranne l'Amore. Ma pure Sansone fu tentato, ed era il più forzuto di tutti; e Salomone anche lui si prese la cotta, e aveva un cervello che non vi conto. Il dardo senza barbigli di Cupido fu troppo possente perfino per la clava d'un Ercole, per cui l'ha troppi vantaggi sullo spadone d'uno spagnolo. [...] Ha la sfortuna d'esser chiamato fanciullo, ma la sua gloria l'è di soggiogare i maschioni.

(W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, I, ii, vv. 163-174)

L'amore è così pieno di forme che lui soltanto sa fantasticare.<sup>1</sup>

(William Shakespeare, *La dodicesima notte*)

L'amore è il segno, puntualizzato come tale, del fatto che si cambia ragione, ed è per questo che il poeta si rivolge a questa ragione. Si cambia ragione, ovvero: si cambia discorso.

(Jacques Lacan, *Seminario XX*, p. 16)

Nella storia del pensiero, le teorie dell'amore e del desiderio sono tanto numerose quanto quelle del comico: per avere un'idea della quantità degli approcci più recenti all'argomento è sufficiente sfogliare lo studio classico di Denis de Rougemont sull'amore in Occidente del 1939 e la raccolta di saggi *Che cos'è l'amor*, che riunisce interventi di neuroscienziati (come Steven Pinker), psicologi (Margo Wilson e Martin Daly), antropologi (William Jankowiak), sociologi (Eva Illouz), neuropsichiatri (Jean-Michel Oughourlian), psicoanalisti (Martin S. Bergmann), filosofi della mente (Fabio Bacchini), e altri ancora (come Remo Ceserani, Martha C. Nussbaum, Adam Phillips, Salvatore Veca...). Ognuno di loro fa riferimento a teorie diverse, a

---

<sup>1</sup> «*So full of shapes is fancy That it alone is high fantastical.*»

partire dalle quali elabora un apparato di concetti e di strumenti originale per esaminare un problema circoscritto che riguarda l'amore. Una tale quantità di discorsi sull'amore sembrerebbe smentire l'affermazione di Lacan secondo cui «dell'amore non si può parlare», ma quello che egli intende è piuttosto che il problema di chi abita il linguaggio è quello di non poter dire *in un modo qualsiasi*, e di dover dire di qualcosa – l'amore – il cui parlarne rappresenta di per sé un godimento (SXX 78). E tuttavia, «l'amore non si concepisce se non nella prospettiva della domanda. Non c'è amore se non per un essere che può parlare» (SVIII 390). A differenza di quanto sta avvenendo oggigiorno, in talune epoche l'argomento ha subito un'emarginazione ancora maggiore rispetto a quella toccata alle questioni attinenti il riso: per quanto concerne il desiderio, bisogna aspettare la metà del Novecento per osservare un dibattito intenso e diffuso al riguardo, avviato dai maggiori esponenti della cultura francese, nelle riflessioni dei quali ha rivestito un ruolo centrale (si pensi agli studi di René Girard, Georges Bataille, Gilles Deleuze). Per il nostro lavoro il concetto di desiderio è particolarmente importante perché, secondo le indicazioni della psicoanalisi freudiana e lacaniana, che ci fornirà gli strumenti concettuali per analizzare l'amore in questo capitolo, *il soggetto umano si identifica con il proprio desiderio*, pur sfuggendo questo all'attività di sintesi dell'Io. Riconosciuta come illusoria ogni affermazione di sintesi, si rende necessario, per tentare di coglierne la particolarità, indagare la diversità (e i tratti di costanza) dei desideri nello stesso Soggetto desiderante e i modi attraverso i quali esso si relaziona con altri soggetti, congiuntamente all'analisi dei modi di identificazione e delle altre funzioni alle quali l'Io è preposto. Questi saranno perciò i temi principali verso i quali sarà orientata la nostra attenzione nel corso dei prossimi due capitoli: casi paradigmatici forniti dai protagonisti di alcuni racconti e film scelti ci aiuteranno a illustrare le nostre ipotesi sulla comicità che riguarda alcuni elementi essenziali del desiderio e del soggetto (del discorso) amoroso.

## 4.1 La decostruzione del mito romantico dell'amore e del soggetto metafisico

Di che si tratta dunque nell'amore?  
(Jacques Lacan, *Seminario XX*)

Ogni autore che si è interrogato sull'amore ne ha fornito un ritratto diverso: urge per noi comprendere in quale senso Lacan intende l'amore prima di ricercare gli aspetti che gli hanno permesso di definirlo come un sentimento comico. Lacan stesso fornisce alcune indicazioni al riguardo, specialmente insistendo (1) sul rapporto molto diretto che lega il riso e la funzione dell'*Immaginario* umano, con i suoi meccanismi di *seduzione*, *mascheramento* e *smascheramento*, ecc.; (2) sull'*intento che si prefigge il ça<sup>2</sup>*, sulle condizioni richieste per la *soddisfazione della propria domanda* (che altro non è se non un altro modo per dire "l'amore") *credendo totalmente al proprio oggetto metonimico* e (3) sul ruolo cruciale ricoperto dall'*Altro*, garante del linguaggio, attraverso il quale passa necessariamente il desiderio, quell'*Altro che il Soggetto innamorato vorrebbe tutto per sé*. Prima di passare alla teoria lacaniana dell'amore, e per comprenderne l'originalità, ritorniamo a Freud: le novità introdotte dalla psicoanalisi freudiana nella concezione dell'amore e del desiderio sono debitorie, nei loro presupposti e soprattutto per quanto riguarda lo stile di pensiero privilegiato, capace di includere il paradossale e la contraddizione, dell'atteggiamento di disamina critica e contestataria nei confronti di alcuni pensieri tradizionalmente accettati avviato a inizio Ottocento da filosofi come Ludwig A. Feuerbach<sup>3</sup> e Arthur Schopenhauer<sup>4</sup>, dapprima sulla scorta e poi, sotto molti aspetti, anche in decisa opposizione ai sistemi filosofici idealisti e al pensiero dialettico, la cui maggiore (e scandalosa) conquista consiste nell'affermazione della perenne contraddittorietà non soltanto della condizione umana, ma anche dell'Assoluto (di Dio,

- 
- 2 Quello che Lacan denomina *ça* è l'equivalente dell'Es freudiano: ancora una volta, si manifesta la necessità di superare le distinzioni rigide fra *Witz*, comico e umorismo, perché diversamente non si giustificerebbe il riferirsi all'inconscio in relazione al comico (processo che ha sede nel pre-conscio e nella coscienza).
  - 3 Ci riferiamo in particolare alla dichiarazione di Feuerbach contenuta nell'*Essenza del Cristianesimo* (1841) con la quale rovescia i termini della Creazione per smascherare l'alienazione religiosa: è stato l'uomo a creare Dio a propria immagine, attribuendogli le proprie caratteristiche, e non Dio l'uomo. Di riflesso, l'uomo pensando a Dio, che descrive qualità umane all'infinito, costituisce se stesso.
  - 4 Sono molti gli aspetti della teoria dell'amore schopenhaueriana che vanno decisamente in direzione anti-romantica, rivelando una presa di distanza dall'Ideale posticcio composto dai concetti di *oblatività*, *univocità*, *spiritualità* con i quali il Romanticismo ha voluto canonizzare il sentimento d'amore autentico e più elevato, (orientando specialmente uno "sdoppiamento" della donna, con l'intento di mascherare il reale osceno e indicibile della spinta pulsionale) e anticipando alcune posizioni freudiane: ci riferiamo ai concetti esposti nella "Metafisica dell'amore sessuale" nel quarantaquattresimo capitolo dei *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione* (1819), editi nel 1844, mentre altre considerazioni sull'amore, espresse in forma di appunti e di aforismi, costituiscono il *Nachlaß* ('lascito', 'eredità'). È necessario tuttavia fare una distinzione importante: mentre la potenza della quale il desiderio è espressione appartiene, secondo Schopenhauer, allo spirito della Natura, secondo la teoria di Freud essa è da ricondurre invece al *desiderio inconscio*.

dello Spirito, dell'Idea)<sup>5</sup>. La riflessione di Friedrich W. Nietzsche è altrettanto imprescindibile per comprendere su quale terreno si innesta la teoria freudiana, che non è “soltanto” scientifica, ma anzitutto filosofica e linguistica: l'ipotesi genealogica sui valori morali, la relazione fra i principi che chiama apollineo, dionisiaco e razionale, il ruolo positivo attribuito al nulla (si veda il «nichilismo attivo»), l'opposizione al caso della struttura ciclica del tempo nell'eterno ritorno, l'attenzione verso l'uomo e le sue risorse – fra le quali la volontà di potenza, l'accettazione della morte di Dio, la capacità di superare l'angoscia dello scorrere del tempo, le possibilità creative frutto dell'intreccio fra lo spirito dionisiaco e l'apollineo – sono tutti aspetti che, sotto diversa forma, Freud rinviene studiando i principi dell'attività psichica, rielaborandoli in maniera originale.

#### 4.1.1 Freud: ogni amore è un sogno narcisistico

*“L'amore rende uguali”*. L'amore vuole risparmiare all'altro, al quale si consacra, ogni senso di *estraneità* (*Fremdsein*). Conseguentemente è tutto un fingere e un assimilarsi, un continuo ingannare e recitare la commedia di un'uguaglianza che in verità non esiste. E questo avviene così istintivamente, che le donne innamorate negano questa finzione e questa costante dolcissima impostura e affermano temerariamente che l'amore rende uguali (cioè opera un miracolo). Questo processo è semplice: quando uno dei due *si lascia amare* e non trova necessario fingere, piuttosto lo lascia fare all'altro, a colui che ama. Ma quando entrambi sono completamente invaghiti l'uno dell'altro, e quindi ognuno rinuncia a se stesso e vuole farsi uguale all'altro e a lui solo, non c'è commedia più ingarbugliata e impenetrabile, e alla fine nessuno sa più cosa deve imitare, a che scopo deve fingere, per chi deve spacciarsi. La bella absurdità di questo spettacolo è troppo perfetta per questo mondo e troppo sottile per occhi umani. (F.W. Nietzsche, *Aurora*, v, 1, v, §532)

Malgrado Freud non abbia elaborato una teoria sistematica dell'amore, ne possiamo ricostruire una considerando i suoi lavori sul narcisismo (*Introduzione al narcisismo*, 1914) e

---

5 A permettere di conciliare l'Eterno con il Divenire è l'interpretazione *razionalizzata*, cioè secondo prospettiva giustificazionista (per cui tutto ciò che è reale è razionale) dell'Assoluto.



sull'identificazione (in particolare i capitoli dal V al XII in *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, 1921). Prima, però, è bene ripercorrere sinteticamente la sua teoria delle pulsioni, cui dedica il saggio del 1915 "Pulsioni e loro destini" che si trova nella *Metapsicologia*<sup>6</sup>, che rappresenta una delle maggiori novità della psicoanalisi rispetto alla teoria tradizionale del desiderio. Mentre la filosofia si era fino ad allora preoccupata soprattutto della qualità delle passioni, introducendo il concetto di *pulsione* (*Trieb*), Freud pone attenzione all'*aspetto quantitativo* delle passioni (il *punto di vista economico* nella sua terminologia). Nelle prime pagine, egli descrive la *pulsione* come un *concetto limite tra somatico e psichico*, cioè che affonda nel somatico pur non essendo riducibile completamente a un concetto biologico. La pulsione presenta una certa quantità di *energia*, per cui essa è descrivibile come l'energia del desiderio, e si esprime attraverso un suo *rappresentante*, cioè un'immagine, nella psiche. Freud procede a partire da osservazioni cliniche e distingue la *pulsione sessuale, erotica* (la *libido*, che può soddisfarsi autoeroticamente) dalle *pulsioni dell'Io o autoconservative* (meno elastiche di quelle sessuali, perché legate al mondo esterno e perciò non possono soddisfarsi in modo autonomo, come la fame, la sete, il sonno). Freud spiega che la pulsione è una *forza imperiosa* di fronte alla quale non esistono strategie di fuga e che esige il proprio soddisfacimento: non è possibile ignorare la pulsione, perché questa, a differenza dello stimolo che appartiene al mondo esterno e che si può quindi evitare, appartiene al soggetto, al suo mondo interno, tanto che il soggetto stesso è questa eccitazione interna. Per quanto imperiosa, la pulsione è tuttavia *essenzialmente plastica*: se fosse rigida avrebbe sempre lo stesso oggetto e non cambierebbe meta. La quantità di eccitazione interna serbata nella psiche produce un'*eccedenza ingovernabile*; questo significa che la pulsione si ripresenta e che le sue ricomparsa costringono il soggetto verso «sentieri tortuosi»: le pulsioni hanno la forza di *spingere il soggetto oltre se stesso*, di trasformarsi e di migliorarsi. Infine, Freud elenca i possibili destini delle pulsioni:

1. il soddisfacimento diretto;
2. la rimozione;
3. la sublimazione;
4. la trasformazione nel contrario;
5. il volgersi sulla persona stessa del soggetto.

È la caratteristica *plasticità della pulsione*, che permette a essa di prestarsi ai modellamenti e alle trasformazioni più vari e plurali, che implica la possibilità di un soddisfacimento della pulsione

---

6 S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, (1915), in *Opere 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. 8, trad. it. di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1987.

parzialmente libera dalla quota fissata (ogni pulsione esige infatti una quota di soddisfacimento legata a una zona erogena specifica, a seconda di quale zona la attivi, e ogni parte del corpo è passibile di diventare erogena)<sup>7</sup>. Freud torna sulla teoria delle pulsioni e rivede le proprie ipotesi nel 1920: nel saggio *Al di là del principio di piacere*<sup>8</sup> alle *pulsioni di vita* (le pulsioni dell'Io e le pulsioni sessuali) egli contrappone la *pulsione di morte*, che funziona come una spinta regressiva; alla forza di *Eros*, che unisce e fonde, si oppone la spinta disgregatrice di *Thanatos*. Se prima di questa svolta

Freud analizza dunque la pulsione chiarendo che non si tratta di un concetto atomico, ma che consiste nella *somma di quattro fattori*:

– la *fonte*, il luogo dal quale la pulsione ha origine (e che può essere più o meno facile da localizzare);

– la *spinta*, la forza motoria, lo slancio del soggetto verso l'oggetto, l'energia che punta verso l'oggetto del desiderio;

– l'*oggetto*, ciò in relazione a cui, o mediante il quale, la pulsione può raggiungere la propria meta. È questo l'elemento più variabile della pulsione, tanto che può essere sostituito. In relazione all'oggetto si può parlare di *regressione* e *fissazione* della pulsione (quando essa appare vincolata sempre al medesimo oggetto), nella quale si osserva un conflitto tra *fissazione* e *mobilità/flessibilità*: il soggetto tende a *ripetere* un'esperienza che ha trovato piacevole nonostante ci siano altre possibilità di piacere: malgrado la sua plasticità, la pulsione tende a fissarsi e pertanto i soggetti (i loro comportamenti, le loro scelte) appaiono come tendenzialmente ripetitivi;

– la *meta* o il *destino*, il soddisfacimento che può essere raggiunto soltanto sopprimendo la stimolazione. Esistono *mete dirette*, ma sono anche possibili *soddisfacimenti indiretti* e *non-soddisfacimenti*, quando la meta è negata. La definizione di *sublimazione* come *processo inibito alla meta*, intendendo per meta una meta sessuale, mostra chiaramente che essa è una delle possibili forme di soddisfacimento indiretto. Per quanto sembri porsi sotto il segno della rinuncia e del sacrificio, tuttavia la sublimazione, in un certo numero di casi, dà piaceri intensi, specialmente se legata all'attività creativa<sup>9</sup>.

---

7 Si è precisato 'parzialmente libera', poiché, a differenza di quanto sostenuto da Jung e dai suoi seguaci 'spiritualisti', Freud afferma che la plasticità non annulla mai la pulsione, che esige sempre una quota di fissazione.

8 S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, (1920), trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

9 Il mistero della sublimazione come fondamento della capacità di creazione artistica risiede nei modi in cui la pulsione può trasformarsi e dare origine a una *soddisfazione altrettanto appagante, anche più elevata* perché *culturalmente riconosciuta e socialmente utile*. La sublimazione pone perciò il problema di definire come si può

Le riflessioni di Freud sul desiderio (*Wunsch*) si accompagnano coerentemente alla sua teoria del soggetto: rispetto alla concezione tradizionale – che prevede un soggetto indiviso che desidera senza ambiguità né ambivalenze un oggetto indiviso – Freud propone un modello nel quale un *soggetto diviso dall'alterità desidera in maniera ambivalente un oggetto*, anch'esso *diviso dall'alterità*. Il passaggio dalla *prima topica* (1900-1921) alla *seconda* (1922-1939) evidenzia il ruolo dell'altro nella scissione del soggetto: se, infatti, la divisione livellare e relativamente statica (mereologica) della psiche (secondo la qualità delle rappresentazioni presenti) in *coscienza*, *preconscio* e *inconscio* non implica direttamente l'azione di un altro soggetto, invece il secondo modello, più complesso, consente di acquisire una nuova prospettiva sulla psiche, più dinamica, intesa come prodotto delle *relazioni* (di compromesso, di conflitto, ecc.) fra i sistemi chiamati *Io*, *Es*, *Super-Io*, *Ideale dell'Io* e *Io Ideale*, che mostrano la dipendenza del soggetto dall'alterità per la propria stessa costituzione. Originariamente e di per sé, infatti, il soggetto consta solamente dell'Es, cioè del serbatoio di pulsioni, l'istanza inconscia<sup>10</sup> matrice dell'Io e del Super-Io (l'istanza che nasce dall'interiorizzazione della Legge e dei divieti e che presiede alla coscienza morale): gli altri sistemi che articolano e differenziano ogni soggetto vengono costituiti grazie alla relazione con l'altro, con effetti diversi in base alle zone psichiche che si vanno formando. Inoltre, l'energia pulsionale, desiderante, in virtù della propria essenziale plasticità, può assumere qualunque forma: questa forma non la trova in sé, ma viene suggerita da alcuni modelli che fungono da oggetti di identificazione (*oggetti del desiderio*), ognuno dei quali struttura le diverse zone psichiche. L'identità soggettiva non è costituita quindi né da proprietà né dalla somma di parti autonome, ma dagli effetti dell'introiezione di *alter*, cioè di particolari oggetti (del desiderio). L'Io ha la delicata funzione di coordinare le richieste che giungono dall'Es, dal Super-Io e dalla realtà esterna: la nevrosi è il rifugio nel quale tale istanza ripara quando non

---

dare una *nuova forma alla forza della pulsione*, mettendo al contempo in luce la plasticità di questa. Può essere utile ricordare schematicamente le cinque tesi per mezzo delle quali Recalcati ricapitola la teorizzazione freudiana della sublimazione: 1. La sublimazione è un prodotto del rapporto tra fissazione e plasticità della pulsione; 2. La sublimazione è disgiunta dalla rimozione; 3. La sublimazione è disgiunta dall'idealizzazione; 4. Il cambiamento di meta della pulsione impone l'idea della soddisfazione sublimatoria come sociale; 5. C'è un elemento di rinuncia che accompagna il destino sublimatorio della pulsione. (M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, B. Mondadori, Milano, 2007, pp. 14-20.) Il concetto di sublimazione (*Sublimierung*), che per Freud è alla base dell'*attività artistica*, ha origine fisica (indica il passaggio di una sostanza dallo stato solido a quello gassoso) ed è in virtù di questa 'smaterializzazione' che egli lo introduce per descrivere la *possibilità della pulsione sessuale di soddisfarsi non sessualmente*, ma per una *via culturale, sociale, linguistica*. La sublimazione è una possibilità della pulsione che ne implica una *soddisfazione senza rimozione*, perché, nonostante la pulsione subisca un'inibizione alla meta, essa *non viene separata dall'Io*: la soddisfazione così raggiunta non è né minore, né depotenziata rispetto a quella sessuale ("altra soddisfazione" dirà Lacan, per distinguerla da quella sessuale). Inoltre, in quanto i prodotti della sublimazione possiedono un "valore", tale processo è legato da Freud primariamente a una questione *etica*.

10 Ricordiamo che l'Es e l'inconscio non coincidono completamente: vi sono infatti anche zone dell'Io e del Super-Io che sfuggono al controllo della coscienza.

riesce a gestire tale compito. Prima della svolta teorica del 1921, Freud evidenzia l'azione adattativa rispetto al mondo esterno come la principale competenza dell'Io: il passaggio dal principio di piacere a quello di realtà (del quale la capacità di differire il soddisfacimento dei desideri è un esempio emblematico) che permette al soggetto di integrarsi nella società avviene grazie all'Io. A seguito degli studi sull'*identificazione* e sull'*innamoramento*, si impone il modello relazionale dell'identità soggettiva e l'Io appare piuttosto come il risultato di una serie di identificazioni: analizzando il fenomeno del fascino e della forza di attrazione che le masse hanno sui singoli individui – potenti al punto di indurre il singolo a *rinunciare al proprio narcisismo* (una parte assai preziosa di noi stessi, l'amore più forte) per dissolversi nella massa e tali da produrre come effetto un cambiamento notevole del comportamento abituale, che generalmente corrisponde a una regressione dal punto di vista morale – in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Freud ipotizza che i legami fra i componenti dei gruppi organizzati (aggregati stabili quali l'esercito e la chiesa cattolica, dove sussistono valori condivisi e gerarchie) siano di *natura libidica, erotica*. Se è vero che il legame erotico fra gli individui corrisponde al *processo di identificazione*, la libido non può assumere la forma del *desiderio di avere l'altro*, come avviene nel caso dell'*investimento oggettuale*<sup>11</sup>, ma la coincidenza fra *idem* e *alter* muove e si rinsalda sulla base del *desiderio di essere l'altro*. Entrambe le forme della libido – desiderio di avere e desiderio di essere – svolgono un ruolo essenziale nel complesso che costituisce il nucleo fondamentale della vita desiderante del soggetto: il complesso di Edipo mette in gioco la combinazione di questi due desideri, il desiderio di avere la madre e il desiderio di essere il padre. Non soltanto: quando il complesso ha luogo nel bambino (in genere fra i tre e i quattro anni di età), esso contribuisce alla differenziazione dei due desideri, che coesistevano ed erano rivolti naturalmente verso le persone che si prendono cura del bambino. Il complesso di Edipo segna così l'autonomia di due vie: il soggetto si può identificare *con una persona dello stesso sesso*, che assume un ruolo modellizzante nella formazione dell'identità e aiuta a crescere (è inclusa in questa modalità di identificazione, al limite, anche l'assunzione dei tratti patologici e dei sintomi del modello, a livello dell'*Ideale dell'Io*) e si può parimenti identificare *con una persona del sesso opposto* (a livello dell'*Io*). Benché, a un primo sguardo, tale scelta possa apparire incongrua in un quadro eterosessuale, essa segna la differenza fra il semplice desiderio fisico per l'oggetto dell'*investimento oggettuale* e l'*innamoramento*, che è mescolanza del desiderio di avere e del desiderio di essere l'altro, di identificarsi e di confondersi in una certa misura (variabile) con la persona amata. Come mostra il fenomeno patologico della melanconia, il funzionamento del

---

11 Con investimento oggettuale si intende ogni slancio della pulsione verso il proprio oggetto.

meccanismo dell'identificazione consiste nell'introiezione dell'oggetto amato con effetti permanenti nel sé. Generalmente, l'oggetto amato va a occupare la zona dell'Io, costituendolo come luogo di compiacimento per ciò che il soggetto stesso è; in casi eccezionali, esso modifica invece la zona dell'Ideale dell'Io, cioè l'istanza del comportamento etico, del dover-essere come via dell'autoperfezionamento (all'interno del medesimo sistema del Super-Io, che corrisponde invece alle proibizioni). Sempre il fenomeno della malinconia permette di osservare che la libido scorre da un soggetto a un altro secondo il *principio dei vasi comunicanti*: originariamente il soggetto è dotato di una quantità di libido della quale può beneficiare per se stesso (*libido narcisistica*) o che può essere indirizzata verso un oggetto (*libido oggettuale*); qualora l'oggetto amato fosse investito di tutto l'infinito amore che il soggetto riserva a se stesso (alla propria immagine narcisistica), il soggetto si troverebbe in una delicata situazione di vulnerabilità, al punto d'incorrere in una vera e propria emorragia di libido, a meno che l'amore non venga ricambiato dall'altro, rifornendolo (almeno) della quantità dissipata<sup>12</sup>. È necessario chiarire che quella che corrisponde al narcisismo non è una situazione esclusivamente patologica, non si tratta soltanto di una perversione<sup>13</sup>, perché ha un posto nel corso normale dello sviluppo sessuale del soggetto umano: Freud lo definisce come «il complemento libidico dell'egoismo della pulsione di autoconservazione»<sup>14</sup> e, grazie all'analisi delle psicosi, ne individua i due tratti fondamentali nel delirio di grandezza e di onnipotenza (la credenza nella centralità del proprio Io) e nel distacco dell'interesse dalle persone e dalle cose del mondo esterno. In riferimento a questa seconda occorrenza, Freud distingue il caso dei nevrotici, che serbano nella fantasia un contatto con la realtà, cui andrebbe riservato il termine di “introversione della libido” coniato da Jung), e il caso degli psicotici, che invece non indirizzano la propria libido verso delle fantasie, ma che possono reindirizzarla verso l'Io (espressione questa di un tentativo di guarigione): è questo caso quello che Freud riconosce come il *narcisismo secondario*, cioè il ritorno sul Soggetto di un narcisismo più antico, *primario*. Freud ricava da alcune osservazioni e

---

12 Esistono tuttavia Soggetti dotati di una struttura intrapsichica particolarmente sfavorevole all'amore, il cui Super-Io oppone all'Io un'ostilità tale da gettarlo nella malinconia più cupa, cui nemmeno l'amore di un altro Soggetto riesce a procurare sollievo. M.S. Bergmann, “L'amore e i suoi nemici”, in *Che cos'è l'amor*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003, p. 410.

13 «Il comportamento di una persona che tratta il proprio corpo allo stesso modo in cui è solitamente trattato il corpo di un oggetto sessuale, compiacendosi cioè sessualmente di contemplarlo, accarezzarlo e blandirlo, fino a raggiungere attraverso queste pratiche il pieno soddisfacimento. Sviluppato fino a questo grado il narcisismo ha il significato di una perversione che ha assorbito l'intera vita sessuale dell'individuo [...]» S. Freud, op. cit., (1914), p. 15. Osserviamo che non bisogna confondere l'autoerotismo con il narcisismo: a differenza delle pulsioni autoerotiche, che sono assolutamente primordiali, parziali, il narcisismo riguarda una fase successiva; perché si produca il narcisismo è necessario infatti che sopravvenga una nuova azione psichica, che consiste in un ulteriore sviluppo dell'Io.

14 Ivi, p. 16.

interpretazioni della vita psichica dei bambini e dei popoli che vivono allo stato primitivo alcuni indizi – che consistono nella sopravvalutazione del potere dei propri desideri e atti psichici, nell’“onnipotenza dei pensieri”, nella fede nella virtù magica delle parole e nella magia – che gli consentono di sostenere la propria teoria dualistica delle pulsioni che vede la contrapposizione fra *libido dell'Io* e *libido oggettuale (o sessuale)*. Le due forme di energia psichica giungono a differenziarsi soltanto a partire dall'investimento d'oggetto: l'innamoramento è precisamente un caso – il punto più alto cui perviene la libido oggettuale nel proprio sviluppo – di rinuncia da parte del soggetto della propria personalità in favore di un investimento d'oggetto. Freud segue dunque le vie aperte dallo studio di alcune malattie organiche, dall'ipocondria e da alcuni eventi della vita amorosa degli uomini e delle donne per approfondire l'analisi del narcisismo e osserva che

- quando è colpito da una malattia, il Soggetto ritira sull'Io i propri investimenti libidici cosicché, come in principio, la libido e l'interesse non sessuale tornano a essere indistinguibili;
- l'egoismo tipico dei sogni è legato al disinvestimento del mondo esterno che il sonno assicura al soggetto per consentirgli di dormire;
- nell'ipocondria si produce un interesse esagerato verso una zona del proprio corpo considerata “a rischio”;
- anche in alcune nevrosi si riscontra un eccesso di libido narcisistica, sotto forma di un “eccesso di interiorità” che causa un *ingorgo della libido*: quando la libido non riesce a scorrere fluidamente verso un oggetto del mondo esterno che potrebbe appagare il desiderio, questo viene realizzato fantasmaticamente accompagnandosi a un senso di impotenza, angoscia e frustrazione.

Tali considerazioni portano Freud ad affermare la necessità, per la salute della vita psichica, di andare oltre le frontiere del narcisismo e di applicare la libido agli oggetti: sebbene il narcisismo protegga in una certa misura il soggetto dal pericolo di restare delusi o feriti per essersi legati a certi oggetti del mondo esterno o per essersi abbandonati agli altri, troppa libido fa male perché rinchiude il Soggetto; la via della salute è pertanto quella della creazione, della rielaborazione e della metamorfosi della pulsione, attività questa che porta il Soggetto a misurarsi con i propri limiti e che lo apre verso il mondo esterno. A questo punto, Freud è in grado di tracciare la storia delle diverse tipologie di investimento pulsionale: in un primo momento, le pulsioni sessuali si appoggiano al soddisfacimento delle pulsioni dell'Io, come testimonia la relazione di interesse libidico che il bambino instaura verso la persona che lo nutre, lo cura e lo protegge

(solitamente la madre, o chi ne fa le veci); il piacere erotico del ciucciare fa nascere la bocca come zona erogena. Accanto a tale scelta di investimento libidico di un oggetto che appartiene al mondo esterno, detta “*per appoggio*” o (*anaclitica*), esiste un'altra possibilità fondamentale, quella che il bimbo scelga se stesso come oggetto libidico, la scelta *narcisistica*. In ciò consiste il *narcisismo primario*, originario, infantile, che Freud postula sia presente in ogni essere umano e del quale indica una permanenza, o meglio una “risurrezione”, nell'amore parentale<sup>15</sup>. Egli prosegue spiegando che, mentre l'*amore d'oggetto*, corrispondente al tipo di scelta oggettuale per appoggio, che si manifesta con una spiccata sopravvalutazione sessuale – derivata dal narcisismo infantile traslato sull'oggetto sessuale, cui si aggiungono tratti della coazione nevrotica e che è all'origine dell'impoverimento libidico subito dall'Io a vantaggio dell'oggetto d'amore, tipico dell'innamoramento –, è una caratteristica tipicamente maschile, il tipo femminile più puro e autentico mostra invece caratteristiche narcisistiche, come l'autosufficienza e una certa quale “beatitudine psichica”, che ne incrementano il fascino e l'aura enigmatica agli occhi degli uomini<sup>16</sup>. I dubbi che l'uomo nutre circa l'amore della propria donna derivano dall'incompatibilità fra questi due tipi di scelta oggettuale: l'attrazione verso la donna e verso le creature, come i gatti o i bambini, che mostrano autosufficienza e inaccessibilità deve molto all'invidia che si genera constatando che essi hanno conservato il primato della libido narcisistica, un assetto libidico inattuabile cui l'uomo ha rinunciato da tempo. Freud riassume, così, le possibilità dell'uomo per quanto concerne la scelta oggettuale. Secondo il tipo di scelta oggettuale per appoggio egli può amare (a) la donna nutrice o (b) l'uomo protettivo (o chi fa le veci di queste figure, per cui ogni scoperta di un nuovo amore è una “*riscoperta*” del primo amore infantile), mentre secondo una scelta oggettuale di tipo narcisistico le varianti sono rappresentate da:

- a) quel che egli stesso è (se stesso);
- b) quel che egli stesso era;
- c) quel che egli stesso vorrebbe essere;
- d) la persona che fu una parte del proprio sé.

Analizzare la scelta di amare “quello che il soggetto vorrebbe essere” da un punto di vista dinamico significa introdurre le questioni dell'identificazione e della distinzione fra i

---

15 Il narcisismo primario dei genitori si capovolge nella completa dedizione per l'oggetto d'amore quando il bambino viene sopravvalutato e tutta la libido è rivolta a lui, fino ad amarlo come il loro stesso Io. Ivi, pp. 42-44.

16 Naturalmente Freud presenta queste distinzioni come propensioni tipiche, senza escludere che alcuni uomini possano amare secondo il tipo narcisistico o alcune donne possano provare un completo amore d'oggetto: egli descrive infatti l'amore per il figlio cui danno la vita come un pieno amore oggettuale per una parte del proprio corpo che si presenta loro come un oggetto estraneo. Ivi, p. 41.

meccanismi che producono l'Ideale dell'Io e l'Io Ideale. La domanda che Freud si pone in partenza riguarda il destino della libido dell'Io: scartata l'ipotesi secondo la quale essa scomparirebbe sotto la spinta della rimozione, risulta invece chiaro che l'amore del quale l'Io reale aveva goduto durante l'infanzia viene reindirizzato verso l'ideale (dell'Io) che il Soggetto proietta davanti a sé. Ciò evita al Soggetto di dover rinunciare al soddisfacimento goduto in passato per effetto della perfezione narcisistica: nell'infanzia egli stesso era il proprio ideale e il successivo sviluppo dell'Io, che ha costretto il Soggetto a prendere le distanze dal narcisismo primario, dà luogo anche allo sforzo inteso a recuperarlo. L'allontanamento dal narcisismo primario consiste nello spostamento della libido su un modello che il Soggetto costruisce come Ideale cui vuole corrispondere, ottenendo soddisfacimento ogni volta che riesce a raggiungerlo: la libido dell'Io può investire un'immagine ideale che si può trovare nell'Io (caso del narcisismo in senso più stretto) o in un oggetto esterno, per cui il riflusso della libido determina la scissione dell'individuo in due sistemi distinti: l'Io e l'*Ideale dell'Io*<sup>17</sup>. In aiuto all'Ideale dell'Io viene spesso l'oggetto amato: abbiamo visto che, secondo un tipo oggettuale o per appoggio, l'innamoramento dipende dall'adempimento di condizioni amorose infantili, per cui qualunque oggetto adempia a questa condizione viene *idealizzato*. Spesso, in questi casi, *a essere amato è, perciò, l'oggetto che possiede le prerogative che mancano all'Io per raggiungere il proprio Ideale*. Tale oggetto aumenta di valore grazie alla libido narcisistica con la quale è investito e, grazie al suo particolare valore acquisito, è in grado di garantire una certa *stabilità* all'amore (che è attrazione durevole, non effimera, discontinua, come quella meramente sessuale) colmando gli intervalli creati dal ritmo di ascesa e discesa del desiderio. A parere di Martin S. Bergmann, la capacità di amare è strettamente dipendente dalla tensione fra l'Io e l'Ideale dell'Io: chi non avverte alcuna tensione fra la rappresentazione che ha di sé e il proprio ideale, percependoli come un tutt'uno, sarebbe incapace di amare perché ostacolato dal narcisismo<sup>18</sup>. Perché un Soggetto possa amare un altro individuo è necessario quindi che superi il narcisismo: ad accompagnare la condizione di innamoramento vi sono, inoltre, secondo Michael Balint, l'allievo più famoso di Sandor Ferenczi, il progenitore delle teorie delle relazioni oggettuali e dell'esperienza emotiva, *l'idealizzazione dell'oggetto amato; l'unione di tenerezza e di desiderio; l'identificazione reciproca* (che libera entrambi i soggetti dell'eccesso di bisessualità grazie alla proiezione sull'altro dei desideri maschili o femminili, dell'identità di genere, per cui le donne innamorate si sentono più

---

17 Nelle ultime pagine dell'*Introduzione al narcisismo*, Freud non distingue (ancora) in maniera rigorosa l'Ideale dell'Io dall'Io Ideale, ma sulla base della collocazione dell'oggetto investito dalla libido possiamo di volta in volta procedere alla distinzione. Inoltre ricordiamo che la comparsa di un Ideale dell'Io non è "obbligata": si tratta di un'eventualità che dipende dal grado di condiscendenza che ciascuno ha rispetto alla Legge.

18 M.S. Bergmann, op. cit., (2003), p. 410.



femminili e gli uomini più mascholini)<sup>19</sup>. Oltre a quella classica freudiana, altre teorie sull'origine dell'amore sono state sviluppate dalla psicologia psicoanalitica dell'Io e da Melanie Klein:

- negli anni Settanta, Heinz Kohut ha messo in discussione la conversione del narcisismo in amore per l'oggetto, perché il narcisismo avrebbe una propria peculiare linea di sviluppo;
- secondo Heinz Hartmann e Anna Freud il bambino dapprima ama soltanto coloro che provvedono al *soddisfacimento* dei suoi bisogni e quando, poco alla volta, tale amore cede il passo alla costanza dell'oggetto, allora ama la persona e non gli importa più del soddisfacimento del bisogno. Naturalmente, alcuni individui possono non superare la prima fase e restare ancorati al livello di soddisfacimento dei bisogni;
- secondo Melanie Klein il neonato proietta il *surplus* di aggressività del quale è dotato sulle persone che si prendono cura di lui e teme una loro ritorsione: giunto allo stadio della «condizione depressiva», la madre viene percepita e introiettata come una persona completa, nella quale si unificano gli elementi di amore, odio, ansia, senso di perdita e di colpa, e il bambino sviluppa sentimenti di rimorso per la propria aggressività e i propri desideri cannibaleschi.

Martin S. Bergmann fonda invece la propria teoria in antitesi esplicita al *pessimismo* espresso dalla letteratura romantica dell'Ottocento, il cui caso emblematico è rappresentato dall'opera wagneriana *Tristano e Isotta*, circa la possibilità che gli amanti raggiungano la felicità su questa terra. La psicoanalisi avrebbe assorbito parzialmente tale pessimismo, che si ritroverebbe nella qualificazione (della suzione) del seno (o della condizione intrauterina) quale punto di partenza dell'intera vita sessuale, «modello inattuabile» – *das Unerreichte Vorbild* – di ogni successivo soddisfacimento sessuale e massima felicità raggiungibile da un essere umano. Per comprendere le ragioni che hanno favorito l'atteggiamento pessimistico nei confronti dell'amore Bergmann si propone di individuare e analizzare gli elementi che lo ostacolano: prima però puntualizza alcune osservazioni sull'amore in aggiunta alla teoria di Freud che paventano l'impossibilità di amare (in un senso soddisfacente, libero da coazione)<sup>20</sup>. Anzitutto, Bergmann spiega che quando gli amanti formano una coppia essi incorrono in una serie di mutamenti intrapsichici rilevanti, come l'instaurarsi di un narcisismo comune della coppia al posto del narcisismo individuale e di una certa dose di paranoia nei confronti del mondo esterno, verso il quale spesso gli amanti riversano un'aggressività che fa da “collante” al loro rapporto libidico: l'unità

---

19 Ivi, pp. 412-413.

20 Tali osservazioni risalgono a un testo precedente cui rimandiamo: M.S. Bergmann, *Anatomia dell'amore*, Einaudi, Torino 1987.

finanziaria e sociale rappresentata dalla coppia è assimilabile pertanto a un *sistema* di equilibrio tra i *due partner*, la *coppia* e il *mondo esterno*, in grado di condividere anche le nevrosi. Inoltre, Bergmann sostiene che il Soggetto che si innamora non è solamente alla ricerca di ritrovare qualcosa che ha avuto: spesso, infatti, quando gli oggetti d'amore genitoriali non sono stati ottimali, si cerca piuttosto ciò che non si ha mai avuto da loro. La condizione dell'innamorato sarebbe dunque quella di una *tensione fra il desiderio di ritrovare e il desiderio di trovare ciò che non abbiamo mai avuto* (naturalmente nulla assicura che l'oggetto d'amore riesca a sanare le sofferenze del passato, quando i traumi sono stati pesanti, e la coazione a ripetere può avere il sopravvento imponendo di ritrovare un oggetto d'amore deludente). Una difficoltà diversa, stavolta nel *concentrare* il proprio amore, può riguardare coloro i quali da bambini non hanno avuto un oggetto d'amore predominante perché sono stati allevati contemporaneamente da diverse persone (madre, fratello, nonna, bambinaia, padre...). Se la *funzione integrativa dell'Io* non è abbastanza forte da riunire gli aspetti dei vari oggetti d'amore dell'infanzia nel ritrovamento di un unico oggetto d'amore, il Soggetto sentirà il bisogno di più di un oggetto alla volta o di un oggetto dopo l'altro. Se si considera poi la delicata fase di passaggio che porta il bambino *dal rapporto simbiotico con la madre alla separazione e all'individuazione*, emerge l'elemento più profondamente tragico dell'amore (di ogni amore): benché tali stadi possano essere superati senza sofferenza, la fase simbiotica lascia un residuo di desiderio che non si potrà mai appagare interamente e che il Soggetto serba con sé, perché ciò che un tempo avevamo non può mai essere ritrovato<sup>21</sup>. Nessuna delle grandi opere letterarie che parlano d'amore sarebbe stata realizzata se il poeta non avesse vissuto la separazione dall'oggetto amato: ciò confermerebbe che *l'amore è un sentimento complesso, composto da stati di unione e da stati di separazione e perdita* (dalla gioia dell'unione, alla paura della separazione, dal desiderio per l'oggetto d'amore assente alla gioia della riunificazione). Date queste premesse, gli ostacoli all'amore che Bergmann individua sono<sup>22</sup>:

1. il *complesso di Edipo*, quando il soggetto si rivela incapace di risolvere in modo adeguato l'originario attaccamento a una o a entrambe le figure genitoriali, facendo ricadere il tabù edipico sul nuovo oggetto d'amore. Otto Kernberg ha legato tale ritorno del complesso rimosso con un insuccesso nella simbolizzazione: un soggetto incorre in

---

21 Bergmann rinviene nella gelosia patologica e nel tipo di identificazione profonda nel quale prevale un senso preverbale di armonia, espresso dal termine "anima gemella", le tracce di una permanenza eccessivamente forte del bisogno simbiotico. Ivi, pp. 418-419.

22 Alleati dell'amore sarebbero invece l'introspezione e la conoscenza di sé, la gratitudine (intesa in senso kleiniano), la capacità di perdonare se stessi e il partner, la capacità di crescere e di permettere al partner di evolvere. Anche il narcisismo, se trasformato, può diventare un sostegno per l'amore perché sembra più facile amare quando si è contenti di se stessi.

- questo insuccesso quando vive un nuovo oggetto d'amore come se fosse quello precedente, come il simbolo del vecchio oggetto, senza considerare le differenze (per creare un simbolo bisogna tenere presenti sia le differenze e sia le somiglianze fra le entità);
2. la *pulsione aggressiva*, sempre presente in una certa dose in ogni amore e che si manifesta nell'ambivalenza di ogni passione autentica, ma che non deve avere la meglio sull'amore;
  3. l'*idealizzazione*, che è massimamente forte nei casi di proiezione del proprio Super-Io sull'amato (anziché dell'Ideale dell'Io): l'amante si sente perennemente inferiore all'amato e vive nella convinzione che l'amato non potrà tollerare alcuna sua debolezza (tipicamente, l'innamorato regredisce a uno stato infantile, teme il partner e tende a mentirgli spesso);
  4. l'*invidia* e la *gelosia*: oltre alla gelosia normale – per cui desideriamo prevalere su un avversario che possiede l'oggetto che amiamo – esistono anche altri tipi, come la *gelosia proiettata*, per cui il soggetto immagina che l'amato sia innamorato di qualcuno di cui è inconsciamente innamorato (di un amore omosessuale represso) lui stesso, e la *gelosia convertita*, che permette di trasformare in amore l'invidia verso qualcuno contro il quale non si riesce a competere;
  5. il *narcisismo* e il *pigmalionismo*. Il narcisismo tende due insidie all'innamorato: per un verso, un narcisismo molto forte può alimentare ostilità nei confronti dell'amore e dell'eccitazione sessuale per un eccesso di egoismo che impedisce l'apertura, l'abbandono all'altro; per un altro, il soggetto che si rispecchia nell'amato inserendolo all'interno dei confini del proprio Io al punto di confondersi totalmente con lui può incontrare gravi difficoltà ogni qualvolta l'altro fa un errore o viene umiliato a livello sociale perché il tipo di relazione instaurata lo porta a soffrire come se tutto ciò fosse accaduto a sé. Un problema a livello dell'accettazione della differenza dell'altro (e della sua necessità di mutamento autonomo) è evidente nel pigmalionismo, quando l'innamorato sente necessariamente il bisogno di trasformare il partner per poterlo amare (per farlo coincidere con l'immagine ideale che ha di sé e dell'amato). L'amore nel quale prevalgono il narcisismo e il pigmalionismo si rivela molto fragile, dal momento che è sufficiente che venga meno – anche per un dettaglio minimo – la coincidenza fra l'oggetto amato quale realmente è e la sua immagine ideale per far esaurire il sentimento.

### 4.1.3 Lacan: «L'amore è una metafora». Il fraintendimento romantico della sublimazione cortese e il Soggetto umano come *Spaltung*

Da quando avevo vent'anni in poi non ho fatto altro che esplorare i filosofi sul soggetto dell'amore.

(Jacques Lacan, *Seminario XX*)

Nel *Simposio* non vi è un solo punto del discorso che non sia da prendersi con un sospetto di comicità.

(Jacques Lacan, *Seminario VIII*)

Lacan apre il *Seminario VIII* denunciando che la società contemporanea ha relegato l'amore in una posizione precaria e minacciata, addirittura clandestina, e che si è verificato un suo scollamento rispetto alla bellezza e al tragico, che ne amplifica di riflesso il carattere comico e immaginario: «è assolutamente chiaro che oggi l'amore non è più all'unisono con il livello della tragedia [...]. Esso è al livello che nel discorso di Agatone viene indicato come quello di Polimnia. È il livello di ciò che si presenta come la materializzazione più viva della *fiction* nella sua essenzialità. Per noi è il cinema» (*SVIII* 18-19; 38-39). Attraverso la rilettura del *Simposio* di Platone Lacan mette in luce alcuni aspetti del sentimento amoroso che differenziano l'amore di *transfert*<sup>23</sup> nella relazione medico-malato dall'amore che lega «pastore e pastorella»: perché entrambe le relazioni comincino in maniera ottimale, esse non devono confondersi né con la negoziazione diplomatica né con il tranello, in altre parole, l'amore non si deve basare né su un contratto né sull'inganno. Come Socrate, lo psicoanalista è tenuto a testimoniare (*in primis* a se stesso) di sapere qualcosa sull'amore, quel qualcosa che all'analizzante manca e che apprenderà in quanto amante.

Ecco un uomo, lo psicoanalista, dal quale si va a cercare la scienza di ciò che si ha di più intimo – è questo lo stato d'animo con cui lo si accosta di solito – e dunque di ciò che, di primo acchito, si dovrebbe supporre essergli totalmente estraneo. E tuttavia, nello stesso tempo, ecco che cosa incontriamo all'inizio dell'analisi: lo psicoanalista è supposto avere questa scienza. (*SVIII* 72)

Si delinea da subito un rapporto problematico e paradossale: se infatti «l'amore consiste nel dare ciò che non si ha» (*SVIII* 39; 143), di quale genere può essere il sapere che sempre supponiamo nell'altro che amiamo? Per indagare il rapporto che esiste fra l'amore e il sapere, la via migliore non è l'amore per le donne, troppo complicato dalle pretese delle donne, ma quella esemplificata dall'amore greco per i bei fanciulli – forma di perversione e, al contempo, di sublimazione, utile per distinguere nella relazione i due partner in forma *neutra* e *pura*: l'articolazione essenziale del problema dell'amore passa infatti dalla posizione reciproca

---

23 Ricordiamo che Freud inizialmente considera l'amore di *transfert* come un ostacolo per l'analisi.

dell'*erastes* e dell'*eromenos*, dell'amante e dell'amato, di colui che è il soggetto del desiderio e dell'altro che è il solo ad avere qualcosa.

*La questione è di sapere se ciò che egli ha abbia un rapporto, direi addirittura un rapporto qualsiasi, con ciò di cui l'altro, il soggetto del desiderio, è mancante.*

*La questione dei rapporti tra il desiderio e ciò su cui si fissa ci ha già condotti alla nozione del desiderio come desiderio di altra cosa. Ci siamo arrivati per le vie dell'analisi degli effetti del linguaggio sul soggetto. È molto strano che una dialettica dell'amore come quella socratica, che è stata interamente costruita per mezzo della dialettica e mediante una prova degli effetti imperativi dell'interrogazione come tale, non ci conduca allo stesso crocevia. Essa fa ben di più, ci permette di andare oltre e di cogliere il momento di oscillazione e di rovesciamento in cui, dalla congiunzione del desiderio con il suo oggetto in quanto inadeguato, deve sorgere quella significazione che si chiama amore.<sup>24</sup> (SVIII 40)*

Lacan ricorda che è il fallimento dell'oggetto a rivelarne la natura fantasmatica: il problema, apparentemente insolubile, ha la forma di una matassa che più la si cerca di sciogliere più si aggroviglia, perché più si cerca di raggiungere se stessi (il proprio desiderio) tramite l'oggetto del proprio desiderio, più si rafforza l'impressione di averlo mancato. Per questo motivo Lacan afferma che «vi è da sempre qualcosa di sospeso nel problema dell'amore, una discordanza interna, una certa duplicità» (SVIII 43), che si fa lacerazione e discordanza (che non significano già contrapposizione). Tutto il problema dell'amore risiede nella non-coincidenza fra ciò che manca all'uno e ciò che vi è di nascosto nell'altro, e non potrebbe essere diversamente dal momento che l'*erastes* è caratterizzato essenzialmente da ciò che gli manca e l'*eromenos*, l'oggetto amato, è quello che non sa ciò che ha (di nascosto) e questo costituisce propriamente la sua attrattiva. La struttura che lega i due non è di simmetria e di ritorno, a meno di un *miracolo*: che una cosa qualsiasi risponda al desiderio, dice Lacan, è sempre inesplicabile, quindi materia per il mito. L'amore come significante giunge alla significazione grazie alla *funzione metaforica* della quale è investito colui che ama quando, in quanto è il soggetto della mancanza, viene al posto e si sostituisce all'oggetto amato (eventualità questa che spiega l'ammirazione riservata da parte degli uomini e degli dèi ad Achille, che, pur essendo nella posizione dell'amato, si è comportato come ci si aspetta dall'amante), cioè quando avviene la sostituzione dell'*erastes* all'*eromenos*. La funzione metaforica dell'amore svela così la complessità di quello femminile: dal lato della donna si situano infatti sia la mancanza sia l'attività. Il rapporto con l'altro in quanto *oggetto amato* appare problematico sotto diversi aspetti:

- anzitutto perché esiste una «differenza tra l'oggetto del nostro amore, in quanto rivestito dei nostri fantasmi, e l'essere dell'altro, in quanto l'amore si interroga per sapere se può essere raggiunto» (SVIII 53);
- inoltre, ciò che sempre il soggetto del desiderio manca – senza poter ritrattare la

---

24 I corsivi sono nostri.

propria inadempienza a causa della lontananza dell'altro – è precisamente la *qualità di oggetto* dell'altro;

- infine, il punto di incontro, di congiunzione, di coincidenza fra i due – come afferma Pausania<sup>25</sup> – appartiene al discorso e corrisponde a *ciò che dirige la scelta dell'amante, che cerca nell'amato qualcosa da dargli.*

Il *transfert* assomiglia molto all'amore e lo chiama in causa nella dimensione essenziale dell'ambivalenza: il soggetto che ricerca ciò che ha e non conosce (dell'inconscio il soggetto, benché ce l'abbia, non ha alcuna idea) troverà ciò di cui manca. Il suo desiderio si articola precisamente come ciò di cui il soggetto manca e la realizzazione del desiderio non consiste nel possesso di un oggetto, ma nell'emergenza alla realtà del desiderio come tale. Si passa dall'amore al *desiderio*, e alla *mancanza*, non appena – come fa Socrate – ci si chiede «di che cosa è l'amore». Al discorso di Pausania segue quello del medico Erissimaco, tutto basato sul principio dell'accordo (*harmonia*): l'essenza della funzione dell'amore fra gli esseri sarebbe quella di creare un accordo. Lacan interpreta tale insistente apprezzamento delle consonanze come l'avversione all'idea di riferirsi a qualunque congiunzione dei contrari unita a una lettura molto parziale di Eraclito – «la visione eraclitea del conflitto di per sé creatore non può in alcun modo essere accettata da certe menti» (SVIII 82) – e mette in guardia circa un'adesione frettolosa al modello della consonanza, poiché

una quantità di modelli della fisica ci hanno trasmesso l'idea di una fecondità dei contrari, dei contrasti, delle opposizioni, e di una non-contraddizione assoluta tra il fenomeno e il suo principio conflittuale. Tutta la fisica tende ben più in direzione dell'immagine dell'onda che in direzione della forma, della *Gestalt*, della buona forma, checché ne abbia fatto la psicologia moderna. (SVIII 82)

Se *l'amore* fosse una *relazione congiuntiva fra correlativi*, come potrebbe il discorso di Erissimaco avvicinarne la verità, a che genere di discorso spetta dire la verità dell'amore? Sottolineando che il tono generale del *Simposio* è comico, Lacan sta affermando che ogni discorso in lode dell'amore si presta a essere inteso come derisorio – l'elogio, spingendosi oltre nei suoi termini, potrebbe far ridere di colui di cui si tratta (SVIII 167) –, in particolare quello enunciato da Aristofane, «formidabile gag» di un formidabile buffone, apertura beante sull'idea che Platone

---

25 Dal discorso di Pausania emerge la concezione dell'amore quale valore: quello di Pausania è denominato da Lacan il “discorso del ricco” sulla base delle regole che impone allo sviluppo dell'amore e all'investimento di cure, del rapporto con la difficoltà di accesso all'oggetto amato e del merito personale cui è legato. A questo genere di amore non è estraneo l'inganno: anzi, il valore dell'amore rende bello l'inganno. La considerazione nella quale è opportuno tenere il discorso di Pausania è però rivelata da Aristofane, il cui singhiozzo viene interpretato da Kojève e da Lacan come l'indizio capace di rivelare che il discorso del ricco l'ha fatto ridere a crepapelle, suggerendo l'opinione di Platone a proposito (SVIII 63-70).

poteva avere dell'amore:

si tratta – arrivo fino a questo punto – della derisione radicale che il solo approccio dei problemi dell'amore arreca a quell'ordine incorruttibile, materiale, superessenziale, puramente ideale, partecipatorio, eterno e increato che tutta la sua opera – forse ironicamente – ci discopre. (SVIII 85-86)

Aristofane è il primo dei convitati a parlare d'amore come ne parliamo oggi, cioè dopo la sublimazione cortese e il suo fraintendimento romantico. *L'amore cortese* «è un modo assolutamente raffinato di supplire all'assenza di rapporto sessuale facendo finta che siamo noi a ostacolarlo. È veramente la cosa più formidabile che sia mai stata tentata. Ma come rivelarne la finta?» (SXX 65-66) e il *Romanticismo l'ha frainteso* nella misura in cui l'ha interpretato in direzione della *sopravalutazione narcisistica del soggetto che è supposto nell'oggetto amato*. Lacan invita a riflettere sul significato di mettere in bocca le cose migliori sull'amore a un personaggio che ha avuto un ruolo decisivo nella diffamazione e nel destino di Socrate.

Il modo di unione ultima con τὸ πρᾶγμα, con la Cosa, non è sicuramente da cercare nel senso dell'effusione d'amore, nell'accezione cristiana del termine. Né va cercata altrove la ragione del fatto che nel *Simposio* l'unico che parli dell'amore come si deve – vedrete che cosa intendo dire con questo termine – è un buffone. (SVIII 95)

Eppure, in nessun altro passo del *Simposio* si prende l'amore altrettanto seriamente e tragicamente: tagliati in due metà «come un uovo sodo», gli esseri originati dalla partizione delle *sferi* – tutte maschili, tutte femminili o androgine, simboli del vivente per eccellenza, forme immaginarie, dove niente sporge, inafferrabili, frutto della *Verwerfung* della castrazione – hanno un unico desiderio: quello di diventare (ritornare) da due, uno, ritrovando la propria metà. Il loro destino è, tuttavia, quello di deperire a fianco di essa, in un inutile abbraccio, per l'impotenza a ricongiungersi. Il ridicolo che viene innescato in questa situazione è duplice e impone una svolta decisiva a tutto il seguito: da un lato, Platone sembra compiere un esercizio comico-parodico sulla propria stessa concezione del mondo e dell'anima del mondo esposta nel *Timeo*; dall'altro, il comico si innesca grazie all'insistenza sul passaggio dei *genitali* sulla faccia anteriore di questi esseri bizzarri (non c'è innesco del comico senza riferimento al *fallo*). Al centro dell'opera, insieme al discorso di Aristofane, prende posto anche quello di Agatone: anche in questo caso, una lettura seria delle sue parole non può che mandare in confusione l'interprete. Lacan mostra che il suo elogio dell'amore ha un carattere assolutamente stravagante, come i versi improvvisati dal poeta:

si tratta di produrre sempre il medesimo effetto di ironia, anzi di disorientamento, effetto che, in un poeta tragico, non ha altro senso se non quello di sottolineare che l'amore è qualcosa di veramente *inclassificabile*, che viene a mettersi di traverso in tutte le situazioni significative, che *non*

*si trova mai al posto giusto, che è sempre fuori luogo. (SVIII 121)*

Oltre al carattere stravagante, le qualità dell'amore come viene descritto da Agatone rispecchiano gli attributi di Socrate stesso, la sua *atopia* anzitutto, e disegnano un ritratto contraddittorio del sentimento, nel quale coesistono le quattro virtù elencate nella *Repubblica*, insieme al paragone con Ate: l'amore libera e svuota dell'estraneità predisponendo al buonumore, ma pure si fa trascinare dalla sventura e dalle calamità. L'*atopia del desiderio* è legata al posto, al vuoto che esso occupa, sotto forma di metonimia, nella *dialettica* nella quale è implicato perché è *sospeso a una catena significante*. Il supporto della catena che articola una domanda inconscia è stato rinvenuto da Freud nella pulsione di morte, nel carattere mortiforme dell'automatismo di ripetizione, responsabile del carattere eccentrico del desiderio che costituisce il paradosso dell'etica (il tentativo di spiegare i desideri con il sistema dei bisogni equivale a voler imporre al mondo la prospettiva delle sfere, pur non potendo rientrare in alcun modo in essa, se non come illusione). L'unico piacere che Socrate conosce è quello di parlare con colui che ama – questo è il senso delle prime schermaglie con Agatone – e la funzione di ogni sua interrogazione è quella di far scoprire all'*eromenos*, che diviene *erotomenos* (l'interrogato), ciò in cui consiste la sua *mancanza essenziale*. La funzione della mancanza è costitutiva della relazione d'amore, della funzione desiderante dell'amore: il discorso di Socrate ruota tutto attorno a questo assunto, congiuntamente all'articolazione di *eros-amore* con *eros-desiderio*, che deriva dall'osservazione che l'amore deve pur essere amore *di* qualcosa. Con l'intervento di Socrate cambiano le regole del gioco, cambia il registro, il modo di agire con la parola: Socrate interroga il sapere interno al gioco del significante, la coerenza del significante che diventa manifesta e visibile nel discorso, per cercare di comprendere di che cosa, come significante, l'amore è il correlativo. Secondo Socrate, il sapere del significante, interamente trasparente a se stesso, corrisponde alla verità: la psicoanalisi ha mostrato precisamente i limiti del discorso dell'*episteme*, che non può proseguire oltre un certo limite *quando si tratta dell'amore*. Il campo di questo si rivelerà – nel discorso di Diotima – essere quello della conoscenza mitica, della prassi, che si pone al medesimo livello della *doxa*, i cui contenuti sono veri senza che il soggetto possa saperlo (è incapace di renderne conto e non sa in che senso sia vera). A questo proposito si delinea la differenza cruciale fra il metodo socratico e quello psicoanalitico:

il passo senza dubbio essenziale di Socrate assicura l'*autonomia della legge del significante* e prepara per noi quel campo del verbo che permetterà di criticare tutto il sapere umano in quanto tale. Ma la novità dell'analisi – se è corretto ciò che vi insegno circa la rivoluzione freudiana – è esattamente questa, che *qualcosa può sostentarsi nella legge del significante non solo senza che ciò comporti un sapere ma anzi escludendolo espressamente*, costituendosi come *inconscio*, cioè come qualcosa che al suo livello necessita l'*eclissi del soggetto* per sussistere come catena inconscia, come ciò che costituisce quanto



vi è di *irriducibile*, fondamentale, nel rapporto del soggetto con il significante.<sup>26</sup> (SVIII 130-131)

Riguardo al discorso di Socrate, che di suo dice ben poco visto che riporta le parole di Diotima, la Straniera di Mantinea, sacerdotessa e maga, Lacan fa un'osservazione importante: non soltanto non è nello stile (di pensiero) di Socrate lasciare il proprio uditorio di fronte alle faglie beanti che si aprono nel discorso di Diotima (sottolineate da Socrate con repliche divertite), ma l'intervento di una donna, al proprio posto, evocherebbe e riprodurrebbe la *Spaltung*, la scissione soggettiva. Socrate può parlare dell'amore – l'unica cosa della quale si intende – soltanto mantenendosi nella zona dell'ignoranza<sup>27</sup>: pur sapendo, non può parlare di ciò che sa, perciò è costretto a far parlare *qualcuno che parli senza sapere*. La donna (che è in Socrate) può parlare in un modo che va oltre le possibilità accessibili all'azione della legge del significante, perché ricorre al *mito*: ovunque ci sia il bisogno di supplire alla faglia beante di ciò che può essere accertato con la dialettica, sorgono i miti. Alla domanda sulla bellezza o (*aut*) bruttezza dell'Amore, posta secondo il metodo tipicamente socratico, specifico della legge del significante, metodo detto del più o del meno, del sì o del no, della presenza o dell'assenza, Diotima risponde narrando il mito, divenuto il più popolare, della nascita di Amore. Amore è figlio di *Póros* – Espediente, Risorsa, Astuzia (*Póros* è figlio di *Metis*) – e di *Penia*, Povertà, Miseria: questa, giunta alla festa per la nascita di Afrodite, non avendo nulla da offrire in dono, era rimasta sulla porta e approfitta (lei è l'*erastes*) della sonnolenza (dell'inconsapevolezza) e dell'ubriachezza di *Póros* per concepire insieme a lui un figlio<sup>28</sup>. In virtù dell'ascendenza materna, l'amore non può essere articolato se non intorno alla mancanza, di ciò che esso desidera non può avere che mancanza. La genealogia di Amore riporta il pensiero nella direzione opposta a quella esposta da Erissimaco: Amore è il prodotto di due opposti – di un padre pieno di risorse e di una madre che è aporia, che può offrire solamente la propria mancanza costitutiva – e il suo regno è a metà strada, *metaxù*, fra i genitori, come fra gli dèi e i mortali (la natura di Amore è demonica). Diotima spiega che, in virtù della coincidenza fra la data di nascita di Afrodite e quella del concepimento di Amore, questo ha sempre un qualche oscuro rapporto con il bello e sviluppa ulteriormente il loro rapporto chiarendo le funzioni della bellezza. Il bello ha effetti di illusione e di difesa, effetti eminentemente *immaginari*:

---

26 I corsivi sono nostri.

27 «Socrate non può affermarsi qui nel suo sapere se non mostrando che sull'amore può esservi un discorso soltanto dal punto in cui egli non sapeva. Ecco spiegato così il significato della scelta compiuta da Socrate, in quel momento preciso, di un tale modo d'insegnare.» (SVIII 146).

28 Lacan fa una precisazione importante riguardo al tempo logico rappresentato in questa scena: si tratta del tempo logico che precede la nascita di Amore, un tempo nel quale la metafora che restituisce l'*eron*, l'*erastes* all'*eromenon* manca, per difetto dell'*eromenon* in partenza: Penia, o Aporia, non viene riconosciuta perché non ha alcunché da offrire. (SVIII 144).

- di *illusione*, «come miraggio fondamentale da cui l'essere perituro e fragile è sostenuto nella sua ricerca della perennità, che è la sua aspirazione essenziale» (SVIII 140); in altre parole, il bello aiuta l'individuo a superare i momenti difficili che si prospettano quando, nel generare, si accosta al permanente e all'eterno;
- di *difesa*, quando interviene come barriera rispetto alla Cosa, alla zona tra-le-due-morti.

Entrambi gli effetti non sono tuttavia estranei alla dimensione reale, in quanto il desiderio di bello risponde alla presenza nascosta del desiderio di morte. Il registro del reale affiora nel discorso di Diotima come la dimensione cui appartengono gli dèi: per comunicare con gli uomini essi si avvalgono di Amore, *demone* messaggero dei loro messaggi, il cui regno è perciò a metà strada (*metaxu*) fra il divino e l'umano. Inoltre, nel discorso di Diotima osserviamo (1) uno slittamento del bello che da *guida* dell'uomo diviene lo *scopo da ricercare*, sostituendosi agli oggetti che possono esserne il supporto e (2) lo spingersi fino al paradosso, per cui anche l'estremo sacrificio tragico (si pensi ad Alceste) è fatto per assicurarsi l'immortalità, perché se ne parli per sempre. Ma, a questo punto, Diotima si ferma perché dubita che Socrate possa sconfinare sul terreno dei *misteri*. Lacan coglie l'occasione per evidenziare la corrispondenza fra la *definizione dialettica dell'amore* fornita da Diotima e la *funzione metaforica del desiderio*: «proprio di questo si tratta nel suo discorso: di qualcosa che è al di là di tutti gli oggetti, che è nel passaggio di una certa mira e di un certo rapporto, vale a dire del desiderio, attraverso tutti gli oggetti e verso una prospettiva senza limiti» (SVIII 142). Il termine cui si mira, ora è chiaro, non si situa a livello dell'avere, ma dell'essere, dal momento che il progresso dell'ascesi e della trasformazione si spinge fino all'identificazione ultima del soggetto con il supremo amabile: più il soggetto desidera e più diventa egli stesso desiderabile. L'ingresso di Alcibiade sviluppa ulteriormente il percorso di scoperta dell'amore introdotto dal racconto di Diotima, passando da una dimensione duale dell'amore a una triplice, della quale il suo rapporto con Socrate e con Agatone è il rispecchiamento. Il porsi Alcibiade a metà, *metaxu*, fra i due – «tra i gioco di colui che sa e, sapendo, mostra di dover parlare senza sapere, e il gioco di colui che, non sapendo, ha senza dubbio parlato come un allocco, ma nondimeno ha parlato molto bene, come Socrate stesso ha sottolineato» (SVIII 147) – mette in scena e chiarisce un primo senso dell'affermazione di Lacan circa la necessità di essere in tre per amare, e non in due (SVIII 147), insieme all'essenziale della scoperta analitica, cioè il rapporto del soggetto con il Simbolico, distinto essenzialmente dall'Immaginario e dalla sua cattura (SVIII 151). Il carattere di messinscena caricaturale e lo stile scandaloso che accompagnano l'irruzione di Alcibiade suggeriscono una prima verità sulla dimensione dell'amore che, laddove si manifesta nel reale, *non tende all'armonia*;

il sentimento della gelosia risponde al desiderio di avere soltanto per sé l'amato (amare significa volere un altro tutto per sé): a differenza di quanto avviene – se seguiamo Kant – ogni qualvolta esprimiamo un giudizio estetico, l'atteggiamento di Alcibiade mostra che «nelle manifestazioni dell'amore non è contemplato che voi chiamate tutti gli altri ad amare ciò che voi amate, a fondersi con voi nell'ascesa verso l'*eromenon*» (SVIII 148). Anche Alcibiade cambia le regole del gioco quando invece di tessere l'elogio dell'amore fa l'elogio di Socrate e lo fa superando ogni limite del pudore: egli non nasconde l'oggetto del proprio desiderio – l'oggetto *a* del fantasma –, come si farebbe per escludere la concorrenza, anzi lo espone platealmente, salvo poi venire smentito da Socrate stesso, che riconosce in Agatone il vero destinatario delle sue parole. L'elogio di Socrate si sostituisce, metaforicamente, così, non solo all'elogio dell'amore, ma anche all'amore stesso. Paragonando Socrate a un sileno, al satiro Marsia, Alcibiade descrive quanto egli custodisce al proprio interno di desiderabile, i suoi *αγάλματα* e aggiunge che nessuno a parte lui ha avuto accesso alla natura agalmatica, ai tesori meravigliosi di Socrate. Alcibiade espone tutto ciò lasciandosi trascinare dal linguaggio della passione per cercare di ottenere un segno da Socrate, un segno del suo desiderio per lui. Si offre a Lacan l'occasione per soffermarsi sulla funzione dell'oggetto *αγάμα*, che è un oggetto dal potere speciale perché

- si costituisce come *segno*, rinviando sempre ad altro, in virtù dell'accumulazione a strati che indica la presenza di qualcosa attorno alla quale si concentrano gli effetti più vari;
- in qualità di *feticcio*, nel senso che permane negli *idoli* e nelle *icone*, non può reggersi da sé, perché da sé non vale niente, non sta in piedi;
- è sempre in rapporto con *immagini* particolari, dal *fascino* peculiare, tanto da essere usate grazie al loro *splendore* come «trappole per gli dèi» (SVIII 157).

Lacan afferma perciò che la radice *gal* (che si conserva anche nel francese antico), dalla quale deriva anche il nome di Agatone, 'colui che è ammirabile' (*αγαστος*), indica una significazione centrale che la psicoanalisi ha permesso di analizzare: si tratta dell'aspetto fondamentale *parziale* dell'oggetto e della funzione di tale *oggetto parziale* «in quanto esso è il perno, il centro, la chiave del desiderio umano» (SVIII 159). Si delinea chiaramente un'alternativa all'interpretazione dell'altro, in quanto oggetto del desiderio, frutto della dialettica della totalizzazione, che lo vuole come un “tutto” sferico e compiuto: la sostanza agalmatica smaschera l'oggetto del desiderio come una *somma di oggetti parziali*, che affollano l'Es. Certamente, vedere l'altro come un “tutto” è la base della questione dell'*oblatività*: Lacan osserva tuttavia la duplicità latente in questa funzione – cerchiamo il godimento (dell'unione genitale) o la perfezione (dell'ascesi) dell'altro

cui dedichiamo la nostra oblatività? – per concludere che a favore dell'amato non deriva alcun vantaggio se viene considerato (a propria volta) come un soggetto, anziché come un oggetto. L'altro che amiamo non è soltanto un *soggetto*, cioè un individuo che la sottomissione al *linguaggio* marca con una *Spaltung*, ma è sempre necessariamente *anche* un *oggetto*, esposto all'eventualità di essere respinto, cambiato, svalutato, come un oggetto qualunque, un oggetto come gli altri. Lacan avverte che riconoscere nell'altro non soltanto un oggetto (del nostro desiderio) ma anche un soggetto non significa soltanto dare un sostegno (peraltro ambiguo) alla propria oblatività, ma espone all'ignoto dell'altro, al suo *ça*:

A partire da questi termini possiamo vedere come sia strettamente necessario che nel soggetto ci sia una parte dove *parla* da solo, cosa in cui, tuttavia, il soggetto resta sospeso. E per l'esattezza si tratta di sapere – come si fa a dimenticare una questione simile? – quale funzione svolga in quella relazione elettiva, privilegiata, che è la relazione d'amore il fatto che il soggetto con il quale, tra tutti, abbiamo un legame d'amore sia anche l'oggetto del nostro desiderio. Se si mette in evidenza la relazione d'amore, lasciando in sospeso il suo ancoraggio, il suo punto girevole, il suo centro di gravità, il suo aggancio, è impossibile dirne qualcosa che non sia un escamotage. (SVIII 161)

A fronte della *sopravalutazione (romantica) del soggetto che è supposto nell'oggetto amato* – la cui base (inconscia) narcisistica era stata già smascherata da Nietzsche<sup>29</sup> – Lacan richiama alla necessità di accentuare il correlativo oggetto del desiderio nella sua funzione di oggetto parziale (comunque lo si chiami: seno, fallo o merda)

poiché è questo l'oggetto e non già l'oggetto dell'equivalenza, del transitivismo dei beni, della transazione delle cupidigie. È quel qualcosa che è l'obiettivo del desiderio in quanto tale, che contraddistingue un oggetto, fra tutti, in quanto impareggiabile. A quest'accentuazione dell'oggetto risponde l'introduzione, in analisi, della funzione dell'oggetto parziale. (SVIII 162)

Per quanto si tenti di nascondere o di camuffarlo, ciò di cui si tratta nell'amore è il rapporto di un individuo con il proprio *ça*, forma primaria del soggetto, «prima persona dell'inconscio» (*ça > c'est > c'es*) (SVIII 428): le commedie antiche, l'amore boccaccesco, i personaggi rabelaisiani e i monomaniaci di Molière ci mostrano precisamente che ciò attorno a cui ruota il loro desiderio non ha altra funzione se non quella stessa ricoperta dal fallo, dal seno, dalla merda, che – e ormai ciò non dovrebbe più stupirci – rappresentano anche sempre gli oggetti che innescano il comico. Non ci deve stupire dunque nemmeno il tentativo di epurazione di questi oggetti da parte del discorso romantico, che tuttavia non può contrastare il loro ritorno sotto forma di elementi rimossi: i temi più cari alla poesia romantica, come l'amore incestuoso tra fratello e sorella e l'amore dopo la morte, appaiono come il tentativo di allontanare quelle passioni che non si è in grado di controllare. Un esempio su tutti del fallimento nel quale incorre la censura

---

<sup>29</sup> Si veda, a questo proposito, anche quanto afferma Platone nel *Fedro*, trad. it. di M. Bonazzi, Einaudi, Torino 2011, 255d-e.

dell'oggetto che dà espressione al *ça* è fornito dall'inquietante sostituzione della congiunzione degli amanti con la miscela delle lacrime dell'uno con le ceneri dell'altra nel seguente passo di Novalis, che ha posizione centrale nel primo *Inno alla notte*, sottolineato dall'assonanza dei termini che chiudono la frase: «*In Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen*» («Voglio precipitare in gocce di rugiada e mescolarmi con la cenere») <sup>30</sup>. Un altro destino degli oggetti (così vergognosi!) che sostengono il desiderio è quello di fornire la materia per i *doppi sensi* comici: il successo dell'esilarante serie di doppi sensi che nella spumeggiante commedia di Howard Hawks *Susanna!* (1938) vengono pronunciati sia dalla protagonista femminile, Katharine Hepburn, sia dal protagonista maschile, Cary Grant (a cominciare dal soprannome di questi, David Bone, cioè David Osso, con velato riferimento fallico) è dovuto all'irresistibile attrattiva degli oggetti *a*. Il potere magnetico di tali oggetti è tale da spingere il protagonista a rinunciare, un giorno prima delle nozze, al serio impegno di matrimonio contratto con la propria segretaria per tuffarsi in un'avventura, che ne promette molte altre, altrettanto strampalate, con la stravagante ereditiera appena incontrata. Limitato e sfuggente, l'oggetto parziale, *αγαλμα*, l'oggetto *a* piccolo, del desiderio, è il punto più alto dell'esperienza analitica: ne danno conferma le sue *funzioni di identificazione* (a livello dell'Ideale dell'Io e dell'Io ideale), grazie alle quali ogni individuo costituisce la propria *soggettività*, e il riferimento radicale all'oggetto buono o cattivo che nella teoria kleiniana è assunto a dato primordiale. Il vertice assoluto del dialogo, il punto in cui la seduzione, le richieste insistenti di Alcibiade di avere un segno da parte di Socrate culminano nel rifiuto di essere stato *eromenos*, desiderabile, degno di essere amato, bloccando la metafora dell'amore, è rappresentato dalla dichiarazione di Socrate di essere nient'altro che *vuoto*. Socrate rifiuta di mostrare ad Alcibiade la metafora dell'amore dicendogli semplicemente che dove egli vede qualcosa, in realtà alberga il vuoto (il vuoto che, fin dall'inizio del dialogo, viene opposto al pieno di Agatone). Socrate non potrebbe fare diversamente perché è il sapere che ha sull'amore a renderlo incapace di mostrare ad Alcibiade i segni del suo desiderio, nella misura in cui rifiuta di essere un oggetto degno del desiderio di Alcibiade o di chiunque altro. E il sapere sull'amore è il solo sapere che Socrate detiene: per il resto egli non sa nulla, è nell'*inscienza*, e «nell'inscienza soggiacente, dove già si situa in un'antiorità velata la dignità dell'*eromenos* per ciascuno dei partner, risiede tutto il mistero della significazione d'amore assunta dalla rivelazione del loro desiderio» (*SVIII* 172). La struttura soggiacente a ogni manifestazione dell'amore, che corrisponde a quanto Lacan ha chiamato la «metafora dell'amore», in quanto si mantiene in ogni manifestazione, gli permette di parlare di

---

30 Novalis, *Inni alla notte e canti spirituali*, trad. it. di G. Bemporad, Garzanti, Milano 1986, pp. 4-5.

una *teoria generale dell'amore*. Alcibiade, dal canto suo, rivela la funzione centrale nell'articolazione del rapporto d'amore quando dichiara di volere i tesori nascosti in Socrate a prescindere dall'effetto che avranno su di lui, al di là del bene e del male, ma “li vuole perché li vuole”. Mentre Socrate tenta di portare Alcibiade sulla via del suo *bene* – delineando il problema della coincidenza del bene con l'oggetto del desiderio la nozione di “bene” appare in tutta la propria ambiguità –, l'atteggiamento appassionato e assoluto, sublime, di Alcibiade lo fa assurgere a «uomo del desiderio» (SVIII 173): *i suoi desideri non conoscono limiti* e, nella misura in cui è immune al timore della castrazione, egli non si “femminilizza” affatto quando diventa il desiderante, cioè quando in lui si realizza il miracolo dell'amore. Socrate, proprio perché sa cos'è l'amore, si inganna, misconoscendo la funzione essenziale dell'oggetto *agalma*, e *sostituisce una cosa a un'altra*: lodando Agatone, egli sta indicando ad Alcibiade la possibilità di amare Agatone, di assumere l'immagine di sé come amante che gli consentirà di entrare «nella via delle identificazioni superiori tracciate dal cammino della bellezza» (SVIII 175). Eppure, Alcibiade non mira né alla bellezza, né all'ascesi o all'identificazione con Dio, ma ai tesori che ha visto in Socrate: è da questi tesori che Socrate svia Alcibiade, perché sa di non averli. Anche in Agatone, Alcibiade non desidera altro che i suoi *agalmata*, che rappresentano «il punto supremo in cui il soggetto si abolisce nel fantasma» (SVIII 175). La triade composta da Socrate, Agatone e Alcibiade mostra così il significato dell'anticipazione di Lacan riguardo alla necessità di essere in tre perché ci sia amore: si tratta dell'*incarnazione immaginaria del soggetto*, del processo di costituzione dell'*immagine narcisistica quale sostanza dell'Io Ideale*, che Freud ha riconosciuto come l'*essenziale dell'innamoramento*.

Non è possibile non evocare a tal riguardo, non foss'altro che come supporto del nostro pensiero, la dialettica intrasoggettiva dell'ideale dell'io, dell'io ideale e, appunto, dell'oggetto parziale, e non ricordare il piccolo schema che vi ho dato altre volte dello specchio sferico.

Davanti a tale specchio si crea, sorge, il fantasma dell'immagine reale del vaso nascosto nel dispositivo. Se quest'immagine illusoria può essere supportata e percepita come reale è nella misura in cui l'occhio mette a fuoco ciò attorno a cui l'immagine viene a realizzarsi, vale a dire il fiore che vi abbiamo messo. Vi ho insegnato a sostenere con queste tre notazioni – l'ideale dell'io, l'io ideale e *a*, l'*agalma* dell'oggetto parziale – i rapporti reciproci fra i tre termini di cui si tratta ogni volta che si costituisce – che cosa? – esattamente ciò di cui si tratta al termine della dialettica socratica. (SVIII 176)

Osserviamo che la *parzialità dell'oggetto* ha un rapporto molto stretto con la funzione della *metonimia*. Alcibiade – come ogni innamorato – *vede il fallo proprio là dove non c'è* e la sua illusione, come quella di Socrate, consiste in ciò: l'oggetto del desiderio – che è strutturato come oggetto parziale – in rapporto al corrispondente libidico del narcisismo nel suo nucleo centrale implica che «è nella misura in cui il fallo reale resta, all'insaputa del soggetto, ciò attorno a cui viene mantenuto il massimo investimento che l'oggetto parziale si trova a essere eliso, lasciato in

bianco nell'immagine dell'altro in quanto investita» (SVIII 422). La *bellezza* non dipenda da altro che dalla *presenza invisibile della parte che manca, del resto, del miraggio che ha fondamento narcisistico* (dal quale si attinge tutto ciò che viene a formare la struttura oggettuale). È per questo motivo che *l'amore è un fenomeno sognato*, che ha la medesima sostanza di *un'immagine tutta ideale*: «il serbatoio dell'amore oggettuale, in quanto è amore del vivente, è lo *Schatten*, l'ombra narcisistica» (SVIII 422). Nondimeno, l'amore non è affatto una vuota fantasia, ma come ogni sogno ha un senso: «l'amore è la prima immaginazione e invenzione della verità» (SVIII 58-59). Alcibiade, infatti, afferma in conclusione Lacan, è il *demone* di Socrate: Alcibiade, senza saperlo, mostra gli effetti dell'ascesi socratica, così simile alla dialettica dell'amore elaborata dal cristianesimo, ma opposta alla prospettiva dell'*agape* divina sostenuta dai protestanti. Da un lato ci sono gli dèi ce si rivelano agli uomini solo nella pietra dello scandalo, nell'*agalma* di qualcosa che infrange tutte le regole, dall'altro c'è un Dio che ama gli uomini in quanto peccatori. La “rivelazione” psicoanalitica indica che il soggetto si costituisce in dipendenza dall'inconscio e l'oggetto nodale chiamato *agalma* può dire qualcosa riguardo a ciò che costituisce l'inconscio. Alcibiade è l'incarnazione delle gesta scandalose degli dèi, dell'atteggiamento arbitrario, ingiustificabile, incoerente e ridicolo che assumono quando amano. Sia Socrate sia Alcibiade si ingannano, prede del potere seduttivo dell'immagine, ma l'abbaglio maggiore è quello di «colui che segue con fermezza e senza lasciarsi sviare quel che gli traccia un amore che chiamerei spaventoso» (SVIII 180). L'analisi lacaniana del *Simposio* chiarisce così anche il senso della famosa formula per cui il desiderio è sempre *desiderio dell'Altro e dare ciò che non si ha*, dal momento che

1. «nell'amore la metafora del desiderante implica ciò a cui essa è sostituita come metafora, ossia il desiderato. Che cosa è desiderato? È il desiderante nell'altro, che può avvenire solo se il soggetto stesso è posto come desiderabile» (SVIII 390);
2. non si può amare se non ponendosi come non avente, anche se si ha. L'amore come risposta implica il dominio del non-avere, poiché dare ciò che si ha è la festa, non è l'amore.

Sarà nostro compito ora analizzare i rapporti che legano il soggetto e l'oggetto parziale, i modi dell'identificazione con l'oggetto del desiderio e riesaminare alcuni fenomeni già presentati – il grafo del desiderio, il legame reciproco fra investimento narcisistico e investimento dell'oggetto, le funzioni dell'Io, ecc. – alla luce di quanto acquisito dalla lettura lacaniana del *Simposio*.

## 4.2 Gli amori comici: casi paradigmatici nella letteratura e nel cinema

OTTAVIO: [*appassionatamente*] Non è niente  
– soltanto il cuore spezzato di un uomo.  
Non suona ridicolo?<sup>31</sup>  
(George Bernard Shaw, *Uomo e superuomo*)

Prima di procedere nella lettura di alcune opere letterarie e filmiche che utilizzeremo per mostrare in azione i fenomeni che descriveremo nella teoria (l'instabilità della scelta oggettuale, i modi dell'identificazione, ecc.) che, entro determinati contesti e in presenza di alcune condizioni specifiche, fanno apparire il comico dell'amore, è bene che richiamiamo quanto presenta il grafo del desiderio – sul quale abbiamo già seguito il percorso del motto di spirito – riguardo alle posizioni del soggetto e del desiderio rispetto al bisogno e alla domanda, all'altro immaginario e all'Altro simbolico. Il soggetto e il significante sono in un rapporto fondamentale e il desiderio si iscrive nella catena significativa inconscia sulla base della metonimia che marchia il soggetto del linguaggio:

La forma generale del grafo è data dallo *splitting*, lo sdoppiamento fondamentale delle due catene significanti in cui si costituisce il soggetto. Ciò implica che si dia per dimostrato che tale sdoppiamento è di per sé necessitato dal rapporto logico iniziale, inaugurale, del soggetto con il significante in quanto tale, e che l'esistenza di una catena significativa inconscia deriva dalla semplice posizione del termine soggetto in quanto determinato, come soggetto, dal fatto di essere il supporto del significante. [...]

Rispetto alla catena significativa inconscia in quanto costitutiva del soggetto che parla, il desiderio si presenta come tale in una posizione che non può essere concepita se non sulla base della metonimia determinata dall'esistenza della catena significativa. La metonimia è quel fenomeno che si produce nel soggetto in quanto supporto della catena significativa. Per il fatto che il soggetto subisce il marchio della catena significativa, si istituisce in esso fondamentalmente qualcosa che chiamiamo metonimia e che non è nient'altro se non la possibilità dello slittamento indefinito dei significanti sotto la continuità della catena significativa. (*SVIII* 185)

Effetto della metonimia è l'indefinito slittamento dei significanti al di sotto della catena significativa, che si interrompe grazie alla fissazione da parte del soggetto su un oggetto dal valore particolare, il fantasma fondamentale: ciò che fa segno che siamo in diritto di operare con dei segni, cioè il garante della catena, è *phi*, il significante del fallo, il significante sempre nascosto, velato, insopportabile perché è presenza reale di desiderio. Dall'identificazione del soggetto con il fantasma (che è supporto del desiderio) ha propriamente origine il desiderio come desiderio dell'altro (A):

Ora, è nella misura stessa in cui qualcosa si presenta come una rivalutazione di quella sorta di slittamento infinito, ossia dell'elemento dissolutivo che la frammentazione significativa apporta di

31 «OCTAVIUS: [*affectionately*] *It's nothing – only a man's broken heart. Doesn't that sound ridiculous?*» (George Bernard Shaw, *Man and Superman*)



per sé nel soggetto, che questo qualcosa assume valore di oggetto privilegiato e arresta lo slittamento infinito. Un oggetto può così assumere rispetto al soggetto quel valore essenziale che costituisce il fantasma fondamentale. Il soggetto stesso vi si riconosce come fermato o, per richiamarvi una nozione più familiare, fissato. In questa funzione privilegiata noi lo chiamiamo *a*. Ed è nella misura in cui il soggetto si identifica con il fantasma fondamentale che il desiderio come tale prende consistenza e può essere designato – che il desiderio di cui si tratta per noi è radicato, per la sua stessa posizione, nella *Hörigkeit*, vale a dire, per riprendere la nostra terminologia, che si pone nel soggetto come desiderio dell'Altro, del grande A. (SVIII 186)

La posizione del grande Altro, il genere di alterità che esso rappresenta in quanto legata all'articolazione significativa (affinché qualcosa significhi bisogna che sia traducibile nel luogo dell'Altro), è fondamentale per capire la natura mai stabilmente determinata del soggetto e del “suo” desiderio:

A si definisce per noi come il luogo della parola, quel luogo sempre evocato non appena c'è parola, quel luogo terzo che esiste sempre nei rapporti con l'altro, *a*, non appena c'è articolazione significativa. [...] Quest'Altro, così come vi insegno qui ad articolarlo, che è necessitato e insieme necessario come luogo, ma al contempo sottoposto incessantemente alla questione di che cosa lo garantisca in se stesso, è un Altro perpetuamente evanescente e che, per questo stesso fatto, mette anche noi in una posizione perpetuamente evanescente. (SVIII 186)

Come mostra il grafo del desiderio, ciò che il soggetto rivolge all'Altro, a partire dal proprio bisogno, è una domanda, un oggetto di linguaggio che va a indicare qualcosa che è sempre oltre l'Altro, al di là della sua possibilità di rispondere:

Ora, l'amore in quanto tale si ricollega alla questione posta all'Altro riguardo a ciò che può darci e a ciò che deve risponderci. Non già che l'amore sia identico a ciascuna delle domande con cui lo assilliamo, ma esso si situa nell'aldilà di questa domanda, in quanto l'Altro, come presenza ultima, può risponderci oppure no. (SVIII 186)

Il soggetto si rivolge all'Altro perché suppone che esso sappia, perché lo considera garante di un sapere e quanto gli viene restituito. Ogni domanda, in quanto parola, tende a strutturarsi in modo da invocare dall'altro la risposta invertita: la domanda, per la sua stessa struttura, evoca la propria forma trasposta secondo una certa inversione: l'incontro e il confronto fra due domande genera una lacerazione e uno scacco. Il soggetto non può fare affidamento sulla risposta dell'Altro alla domanda perché anche l'Altro ha subito la castrazione, anche l'Altro non ha il fallo. Il fallo, nel campo dell'Immaginario, è la radice della mancanza (nell'Altro) di un significante<sup>32</sup>: ciò non toglie naturalmente che l'Altro abbia una relazione privilegiata (per quanto complessa) con l'oggetto *phi* (il fallo), sia perché esso simbolizza ciò che manca all'Altro per essere l'Altro noetico, sia perché *a* non è altro che il grande A meno *phi* (si badi che

---

32 Il fallo è la funzione perno che permette di situare (1) ciò che se ne distingue, cioè *a*, e (2) in *a* la funzione generale dell'oggetto del desiderio. *Phi* è al centro della funzione di *a* piccolo nella misura in cui consente di situare la serie, il punto di origine, indietro e in avanti, dei diversi modi di oggetto possibili che intervengono nel fantasma.

l'oggetto fallo e il piccolo *a* sono due oggetti ben distinti).

La difficoltà dei rapporti della domanda del soggetto con la risposta che gli viene data va situata più a monte, in un punto del tutto originario dove ho cercato di condurvi mostrandovi ciò che risulta, nel soggetto che parla, dal fatto – lo esprimerei in questo modo – che i bisogni devono passare per le sfilate della domanda. In questo punto originario ne consegue che tutto ciò che nel soggetto che parla è tendenza naturale deve situarsi in un al di là e in un al di qua della domanda.

In un al di là che è la domanda d'amore. In un al di qua che è quello che chiamiamo desiderio, con ciò che lo caratterizza come condizione e che noi chiamiamo la sua condizione assoluta nella specificità dell'oggetto che esso concerne: piccolo *a*, oggetto parziale. Ho cercato di mostrarvi come esso sia incluso fin dall'origine, come *agalma*, in quel testo fondamentale di teoria dell'amore che è il Simposio, identificandolo anche con l'oggetto parziale della teoria analitica. (*SVIII* 218)

Appena appare il desiderio, le cose si complicano. Il desiderio, come suggeriscono anche le teorie di Sartre e di Hegel, comporta necessariamente una *relazione* tra il soggetto desiderante e l'oggetto desiderato. La lettura in chiave esistenziale del conflitto tra le due autocoscienze nel rapporto di riconoscimento tra padrone e servo da parte di Kojève è alla base della formulazione lacaniana «il desiderio è il desiderio *dell'altro*»: il desiderio nella teoria lacaniana non è solo legato all'altro, ma l'essenza del desiderio risiede nel *desiderare il desiderio dell'altro*, cioè *desiderare che l'altro mi desideri*. *Nell'amore la metafora del desiderante implica ciò a cui essa è sostituita come metafora, cioè il desiderato: il desiderato è il desiderante nell'altro, che può avvenire solo se il soggetto stesso è posto come desiderabile (questo è il contenuto della domanda d'amore)*. L'ambivalenza primaria di ogni domanda risiede nell'implicito volere da parte del soggetto, per salvaguardare il proprio desiderio, che essa non sia soddisfatta: la domanda non può essere infatti soddisfatta senza estinguere il desiderio. Questa dinamica permette di comprendere

1) perché la natura dell'altro sia assimilata a quella dell'oggetto.

Tutto il problema sta nel rendersi conto del rapporto che lega l'Altro, al quale è rivolta la domanda d'amore, all'apparizione del desiderio. L'Altro, allora, non è più un nostro pari, l'Altro al quale aspiriamo, l'Altro dell'amore, ma qualcosa che ne rappresenta, propriamente parlando, un decadimento, in altri termini qualcosa che è della natura dell'oggetto.

Ciò di cui si tratta nel del desiderio è un oggetto, non un soggetto. Sta precisamente qui quello che possiamo chiamare lo spaventoso comandamento del dio dell'amore. Questo comandamento impone di fare dell'oggetto che ci indica qualcosa che, primo, è un oggetto e, secondo, è un oggetto davanti al quale veniamo meno, vacilliamo, scompariamo in quanto soggetto. Infatti questo decadimento, questo deprezzamento, siamo noi, in quanto soggetto, a incassarlo. (*SVIII* 186-187)

e 2) che il problema dell'amore riguarda l'impossibilità da parte del soggetto di soddisfare la domanda dell'Altro a meno di non sminuirlo, cioè facendone l'oggetto del proprio desiderio.

All'oggetto accade esattamente il contrario. [...] Questo oggetto è sopravvalutato. Ed è in quanto sopravvalutato che ha la funzione di salvare la nostra dignità di soggetto, vale a dire di fare di noi qualcosa di diverso da un soggetto sottomesso allo slittamento infinito del significante. Esso fa di noi qualcosa di diverso dal soggetto della parola, quel qualcosa di unico, di inestimabile, in ultima analisi di insostituibile che costituisce il punto in cui possiamo veramente indicare quella che ho

chiamato la dignità del soggetto. (SVIII 187)

Il desiderio è il margine dell'incomprensibile al di là della domanda: si comprende perché la domanda non debba essere soddisfatta considerando che ciò di cui il soggetto ha veramente bisogno è ciò che egli significa metonimicamente e che non si trova in alcun punto di questa parola. Senza la domanda, con l'aldilà d'amore che proietta, non ci sarebbe posto per il desiderio che si costruisce attorno all'oggetto privilegiato, che assume valore erotico *nachträglich*, per retroazione (la divergenza fra il desiderio e la domanda segna tutte le prime tappe dell'evoluzione libidica). Ciò spiega il senso della formulazione «l'amore è dare ciò che non si ha»: anche se si ha, non si può amare se non ponendosi come non avente, perché l'amore come risposta implica il dominio del non-avere. È solamente in quanto *soggetto del desiderio* che ha senso parlare di *individualità* soggettiva: il soggetto vacilla di fronte all'oggetto che contiene l'*agalma*, ma questo stesso incontro con il proprio fantasma fondamentale instaura il luogo in cui il soggetto può fissarsi come desiderio, come individualità.

Osserviamo ancora più da vicino che cosa costituisce il *soggetto* secondo Lacan. L'essere del desiderio, il parlante è essenzialmente strutturato attorno a un vuoto, «la mancanza-a-essere insorta da un certo rapporto con il discorso – insorta da una poesia» (SVIII 402). In più luoghi Lacan ripete che il soggetto è la *Spaltung* stessa che il linguaggio apre in esso, cioè la frattura aperta fra il bisogno e la domanda, la *distanza* – così traduce volentieri Lacan il termine *Spaltung* (SV 345, 351), conferendo a esso una sfumatura dinamica che a 'frattura' manca – che li fa divergere. Una poesia di Rilke illustra le diverse articolazioni delle quali è passibile il concetto di distanza: si tratta del ventesimo sonetto nella seconda parte degli Inni a Orfeo.

Quanta distanza fra gli astri! Eppure, quanto maggiore  
è quella che in terra apprendiamo.

Un bambino, ad esempio ... e un altro, ed ancora –,  
oh quanto inconcepibilmente lontano.

Col metro dell'Essere forse il destino misura,  
e per questo estraneo ci pare;

pensa quanto divida già solo uomo e fanciulla,  
quand'essa lo fugge, volendolo amare.

Tutto è lontano – e mai il cerchio si chiuderò.

Ecco nel piatto, servire su mesa serena,

le facce dei pesci: è strano guardarli ...

I pesci son muti: così si diceva. Chissà?

Ma infine non v'è forse un luogo, ove una vera, una piena

lingua dei pesci – *in loro assenza* parli?<sup>33</sup>

[...il linguaggio sarebbe, *senza* di essi parlerebbe?]

[su mensa serenamente preparata]

[lo strano volto dei pesci]

[dove ciò che dei pesci...]

33[Sonetto delle distanze e dei pesci]

*Zwischen den Sternen, wie weit; und doch, um wieviele noch weiter,  
was man am Hiesigen lernt.*

*Einer, zum Beispiel, ein Kind ... und ein Nächster, ein Zweiter –,*

Anche la distanza si dice in molti modi e i modi nei quali si dà la relazione nella distanza svelano diversi aspetti del soggetto stesso. La distanza fisica, spaziale fra gli astri, per quanto possa apparire enorme e impossibile da calcolare da parte dell'uomo, così piccolo al confronto, con gli strumenti adeguati risulta misurabile, padroneggiabile. Così estranei all'uomo – come la luna alla quale si rivolge pastore errante di Leopardi – gli astri non sono tuttavia irraggiungibili: il Novecento ha visto l'uomo camminare sulla luna e i viaggi nello spazio sono prossimi a diventare un lusso per milionari annoiati. La distanza come differenza fra elementi numerabili, in-dividui, data dalla successione delle nascite apre all'infinito susseguirsi delle epoche, all'interno delle quali la definizione delle generazioni rappresenta la possibilità di articolazione del tempo. Ma, una volta articolati, misurati, riordinati, depurati dal caos e dal caso lo spazio e il tempo, i pensieri – nel tentativo di affrontare e superare con l'attività e gli strumenti propri della *ratio* l'angoscia della consapevolezza della nostra finitezza e mortalità che sfuggono da sempre alla ragione stessa – non può che sorgere il pensiero di qualcosa di ancora più misterioso, che ci riporta di nuovo ironicamente proprio al nostro essere finiti e mortali: il destino, che ha un metro del quale non conosciamo l'unità di misura, quello dell'Essere. C'è poi, in tutta la sua ambivalenza, la distanza fra soggetti umani, necessaria per poter pensare l'alterità, e che viene instaurata dall'ingresso nel linguaggio, esiliandoci a noi stessi. Lacan definisce il desiderio proprio come distanza (*Spaltung*) fra gli estremi del bisogno e della domanda. Distanza questa che non si lascia spiegare né comprendere (quale tipo di 'scienza' lo potrebbe fare?). Per l'uomo, che abita la dimensione del desiderio, della mancanza che sempre si rinnova, per l'uomo che ha sempre da essere, il cerchio non si chiude: «il desiderio è desiderio di niente (di niente di nominabile)», dice Lacan, il desiderio non è mai svelato nemmeno con l'analisi, e tuttavia fa segno alla mancanza che costituisce l'uomo, la sua verità di essere non-tutto, la stessa mancanza che fa esistere e rivela l'essere a se stesso. Fuori dalla dimensione del Simbolico non c'è articolazione, ma domina la compattezza sorda e muta del Reale, che si mostra nella semplice-presenza compatta e sempre coincidente con se stessa, che al tempo stesso è alterità assoluta e

---

*o wie unfaßlich entfernt.*

*Schicksal, es mißt uns vielleicht mit des Seienden Spanne,  
daß es uns fremd erscheint;  
denk, wieviel Spannen allein vom Mädchen zum Manne,  
wenn es ihn meidet und meint.*

*Alles ist weit –, und nirgends schließt sich der Kreis.*

*Sieh in der Schüssel, auf heiter bereitetem Tische  
seltsam der Fische Gesicht.*

*Fische sind stumm ..., meinte man einmal. Wer weiß?*

*Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische  
Sprache wäre, ohne sie spricht?*

R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, trad. it. di C. Testa, Moretti e Vitali, Bergamo 2014, pp. 116-117.

irriducibile, noumenica, al limite del pensabile, mai esperibile direttamente: tutto questo si mostra nell'immagine delle teste dei pesci. Immagine ottusa e vicina all'informe, è metafora dell'uomo muto e a-morfo, solido ma fragile, perché privo di struttura cristallina, così come lo sono la pietra pomice, l'ossidiana e il vetro. La poesia tuttavia non esclude la possibilità che 'altrove' – un luogo 'lontano', altro, che sappia tenerci a distanza dalla semplice-presenza, forse “il regno della parola” – ci sia una lingua che sappia 'parlare i pesci', rendere parlante ciò che sembra totalmente estraneo alla parola, cioè inserire la distanza, il taglio del significante, dove fessure in grado di accogliere e formare del *sensò* – come prodotto dei meccanismi metaforici e metonimici – sembra non ve ne siano. Una lingua, suoni articolati, niente più e niente meno che il verbo originario: la 'parola altrove' è la dimora di un dio che può spezzare quella compattezza che mortifica l'uomo? Forse bisogna rivolgersi all'erotismo per trovare la parola che sorpassa tutte le parole, la parola di Dio:

Ma ciò che il misticismo non ha potuto dire (al momento di dirlo, veniva meno, non ce la faceva), l'erotismo lo dice: Dio è nulla se non è il superamento di Dio in tutti i sensi: nel senso del comune volgare; nel senso dell'orrore e dell'impurità; infine nel senso del nulla... Non possiamo aggiungere impunemente al linguaggio la parola che sorpassa tutte le parole, la parola di Dio; nel momento stesso che lo facciamo, questa parola si sorpassa essa stessa, distrugge vertiginosamente i propri limiti. Ciò che Dio è, non retrocede davanti a nulla, è dappertutto dove è impossibile trovarlo; esso stesso è una «*enormità*». Chiunque ne ha il sospetto anche minimo, tace subito. Oppure, cercando l'uscita, e ben sapendo che, invece, di chiudere sempre più, cerca in se stesso ciò che potendolo annientare, lo rende simile a Dio, cioè simile al nulla.<sup>34</sup>

#### 4.2.1 *Semper eadem*: l'instabilità della scelta oggettiva in Dossi, Gozzano e Hardy

Il tempo umano non ruota in cerchio ma avanza veloce in linea retta. E' per questo che l'uomo non può essere felice, perché la felicità è desiderio di ripetizione.  
(Milan Kundera)

Come abbiamo visto, il desiderio non riguarda un semplice oggetto empirico che riempie le mancanze del soggetto, perché le divisioni di entrambi implicano un rapporto più complicato. Ogni oggetto d'amore è molto più complesso di quanto appare perché fin dall'origine è implicato nel rapporto (1) con il *significante*, come anche l'oggetto che è al suo principio, (2) con il *soggetto* e (3) con il *fallo*:

Abbiamo un oggetto, un oggetto primordiale, e che senza alcun dubbio resta a dominare il seguito della vita del soggetto. Abbiamo alcuni elementi immaginari che svolgono un ruolo

34 G. Bataille, “Prefazione” a *Madame Edvarda*, ora in A. Moravia, “Prefazione” a G. Bataille, *Storia dell'occhio*, (1967), CDE, Milano 1980, pp. 20-21.

crystallizzante, e in particolar modo tutto il materiale dell'apparato corporeo, le membra, il riferimento del soggetto alla dominazione di questi, l'immagine totale. Ma il fatto è che l'oggetto è preso nella funzione del significante.

Un rapporto si costituisce qui tra due serie, una serie di S, S', S'' che simbolizza per noi l'esistenza di una catena significante, e una serie di significazioni al di sotto della prima. Mentre la catena superiore progredisce in una certa direzione, il qualcosa che sta nelle significazioni progredisce nella direzione opposta. È una significazione che scivola sempre via, che sfugge e si sottrae, cosicché in fin dei conti il rapporto profondo dell'uomo con ogni significazione è, a causa dell'esistenza del significante, un oggetto di tipo speciale. Questo oggetto io lo chiamo *oggetto metonimico*.

Qual è il suo principio dal momento che il soggetto ha un rapporto con lui? Il soggetto si identifica immaginariamente con lui in un modo del tutto radicale, e non già a tale o tal altra delle sue funzioni di oggetto che corrisponderebbe a tale o a tal altra tendenza parziale, come si usa dire. Qualcosa richiede che ci sia da qualche parte a questo livello un polo che rappresenti nell'immaginario ciò che sempre si sottrae, e che si intuisce da una certa corrente di fuga dell'oggetto nell'immaginario, a causa dell'esistenza del significante. Questo polo è un oggetto. Esso è il perno centrale di tutta la dialettica delle perversioni, delle nevrosi, ma anche, puramente e semplicemente, dello sviluppo soggettivo. Esso ha un nome. Si chiama fallo. (SV 236-237)

Da ciò derivano (1) l'inconsistenza nel sostenere che l'elezione a oggetto del desiderio sia, da parte del soggetto, totalmente conscia e (2) l'evidenza che l'oggetto del desiderio non consiste solamente di quanto si vede – ulteriore motivo per cui è impossibile ricondurre la sua particolare attrattiva ad alcune sue proprietà – ma si carica di una quantità di sensazioni e di emozioni che ne diventano inscindibili, come quelle del contesto nel quale avviene l'incontro. Si veda a tale proposito il seguente brano, tratto dal racconto *Imprudenza* di Guy de Maupassant, nel quale lo sfondo marino e la fanciulla amata dal protagonista, le sensazioni che l'uno e l'altra suscitano, risultano indistinguibili e le emozioni legate all'uno rinforzano quelle destinate dall'altra e viceversa:

Era stato da principio un incontro gentile su una spiaggia davanti all'oceano. Lui l'aveva trovata deliziosa, la ragazza rosea che passava, con i suoi ombrellini chiari e i suoi vestiti freschi, sul grande orizzonte marino. L'aveva amata, bionda e fragile, in quella cornice di onde azzurre e di cielo immenso. E confondeva la tenerezza che quella donna appena sbocciata gli aveva ispirato con l'emozione vaga e possente che destavano nel suo animo, nel suo cuore e nelle sue vene l'aria forte e salsa e il vasto paesaggio pieno di sole e di onde.<sup>35</sup>

L'occasione di osservare altri aspetti che fanno apparire comico il sentimento dell'amore ci vengono offerti dal fenomeno dell'*instabilità nella scelta oggettuale*: nel secondo contributo alla *Psicologia della vita amorosa* (1912) Freud ipotizza che qualcosa nella natura della pulsione stessa si opponga a un soddisfacimento integrale, come mostrano gli sviluppi della lunga e difficile storia evolutiva della pulsione, nella quale si inseriscono lo scandalo della sessualità infantile e del complesso di Edipo. Da un lato, sono le *esigenze della civiltà* a costringere la pulsione sessuale a un *adeguamento* e a una *rinuncia*; dall'altro, interviene la *barriera contro l'incesto* a deviare la pulsione

35 G. de Maupassant, "Imprudenza" (1885), in *Racconti immorali*, trad. it. di Oreste Del Buono, BUR, Milano 2012, p. 218.

verso un oggetto diverso da quello originale, che ne rappresenta un *surrogato*. A proposito di questa seconda eventualità, Freud ricorda che

la psicoanalisi ci ha però insegnato: quando l'oggetto originario di un moto di desiderio è andato perduto a seguito di rimozione, spesso esso viene sostituito da una serie interminabile di oggetti sostitutivi, nessuno dei quali tuttavia soddisfa pienamente. Questo può spiegarci l'instabilità nella scelta oggettuale, la “fame di stimolo” che è propria, così spesso, della vita amorosa negli adulti.<sup>36</sup>

Mostriamo ora attraverso alcuni esempi tratti da opere letterarie che gli oggetti sui quali cade la scelta dell'innamorato possono far apparire comico il soggetto innamorato stesso sia per un eccesso di rigidità e ripetitività, che si esprime nella scelta del *medesimo* oggetto, sia per un eccesso di flessibilità, quando il soggetto rincorre l'*agalma* in oggetti disparati (mutando velocemente oggetto<sup>37</sup>). La fuga della *x* del desiderio si svolge pertanto all'insegna della metamorfosi e della ripetizione, che bisogna considerare in un rapporto di intreccio che fa piuttosto pensare a una “ripetizione nella metamorfosi” o a una “metamorfosi nella ripetizione”. E non potrebbe essere diversamente: se è vero che in ogni metamorfosi (autentica) si osserva sempre un elemento di costanza (Donald Winnicott), tale legge è tanto più valida nel caso del desiderio, che, in quanto appartenente alla dir-mensione, è soggetto alla legge della ripetizione (SXX 107). Sottolineando l'aspetto della ripetizione, lo psicoanalista Edmund Bergler insisteva sull'inutilità del divorzio, poiché – in virtù della coazione a ripetere – si sposerebbe sempre la *stessa* persona, con un nome diverso<sup>38</sup>. La poesia di Guido Gozzano dedicata a *tutte* le donne che, con gesti vari che esprimono le loro rispettive inclinazioni, assaporano i pasticcini nelle confetterie illustra efficacemente l'equilibrio (instabile) fra ripetizione del medesimo e metamorfosi nella scelta dell'oggetto del desiderio. L'io poetico ama nelle diverse donne sempre il medesimo *tratto distintivo* – quel tratto che le distingue dalle non-golose, istituendo un criterio di classificazione buffo, per cui le donne nel suo personale “universo” si dividono in 'golose-desiderabili' e 'non-golose-indifferenti' –, il loro attaccamento al *fa*, a quell'innocuo vizio legato a un genere di cibo che è assai lontano dall'assolvere la funzione di nutrimento e di sussistenza, legato com'è all'idea di puro piacere, stuzzicante per il palato ma anche e soprattutto per gli occhi, che le fa tornare bambine, incaute e indifferenti ai piccoli inconvenienti che gli assaggi dei dolcetti comportano: è la possibilità di un ritorno (per quanto circoscritto nel tempo e nello spazio) all'epoca nella quale il principio di piacere dominava e il soddisfacimento della pulsione

---

36 S. Freud, *Psicologia della vita amorosa*, trad. it. di S. Candreva ed E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 47.

37 Si pensi alla velocità con la quale Romeo dimentica Rosaline perché le preferisce Juliet, che lo fa apparire agli occhi degli amici come particolarmente incostante e frivolo.

38 Ora in Martin S. Bergmann, op. cit., (2003), p. 416.

non trovava censura che la voce narrante ammira nelle donne. L'io poetico approccia il *ça* per tramite delle donne, ridotte sineddochicamente alle dita e alle labbra che sogna di baciare: il tono della poesia è lieve e frivolo come le donne descritte, e stravagante come il *voyeur* che ne registra gli sguardi indovinandone indole e desideri.

Io sono innamorato di tutte le signore  
che mangiano le paste nelle confetterie.

Signore e signorine –  
le dita senza guanto –  
scelgon la pasta. Quanto  
ritornano bambine!

Perché niun le veda,  
volgon le spalle, in fretta,  
sollevan la veletta,  
divorano la preda.

C'è quella che s'informa  
pensosa della scelta;  
quella che toglie svelta,  
né cura tinta o forma.

L'una, pur mentre inghiotte,  
già pensa al dopo, al poi;  
e domina i vassoi  
con le pupille ghiotte.

Un'altra – il dolce crebbe –  
muove le disperate  
bianchissime al giulebbe  
dita confetturate!

Un'altra, con bell'arte,  
sugge la punta estrema:  
invano! chè la crema  
esce dall'altra parte!

L'una, senz'abbadare  
a giovine che adocchi,  
divora in pace. Gli occhi  
altra solleva, e pare  
sugga, in supremo annunzio,  
non crema e cioccolatte,  
ma superliquefatte  
parole del D'Annunzio.

Fra quegli aromi acuti,  
strani, commisti troppo  
di cedro, di sciroppo,  
di creme, di velluti,  
di essenze parigine,  
di mammole, di chiome:  
oh! le signore come  
ritornano bambine!

Perché non m'è concesso –  
o legge inopportuna! –



il farmivi da presso,  
 baciarsi ad una ad una,  
 o belle bocche intatte  
 di giovani signore,  
 baciarsi nel sapore  
 di crema e cioccolatte?  
 Io sono innamorato di tutte le signore  
 che mangiano le paste nelle confetterie.

Torino, confetteria Baratti (1903-1907 ca.)<sup>39</sup>

Gli *Amori* di Carlo Dossi<sup>40</sup> ci forniscono una serie di *oggetti* d'amore se non proprio "indegni" di idealizzazione quantomeno insoliti a venire idealizzati che, nella loro bizzarra varietà, mostrano un altro aspetto essenziale del desiderio, già caratteristica della pulsione, che del desiderio è l'energia: si tratta della particolare *plasticità* che permette alla pulsione di raggiungere la propria meta (anche deviando dal percorso prescelto) attraverso una quantità di oggetti dalla varietà potenzialmente infinita. Collocati su una scala ideale dall'amore più terreno al più celestiale (i capitoli vanno dal primo al settimo cielo e includono due ritorni sulla terra «Se lo specchio de' miei amori ideali restò talora annebbiato dal fumo dell'umana palude, l'appannamento ben presto si dissolveva, lasciando lo specchio più lucente di prima.»<sup>41</sup>), incontriamo i seguenti oggetti d'amore:

- I cielo:
  - a) la carta da gioco che raffigura la *Regina di cuori*
  - b) la rappresentazione della *Madonna*
  - c) il ritratto di una fanciulla ricciutella, cui il narratore dà il nome di *Ricciarda*
- II cielo:
  - d) oggetti della natura inorganica: un orologio (il cui ticchettio suonava come un «ti amo, ti amo»), i libri, un albero (*Tilia*)
- III cielo:
  - e) fra le donne cantate dai poeti antichi *Bacchide*
  - f) tutte le eroine dei romanzi, raccolte in fascio sotto il nome unico di *Amelia*
- IV cielo:
  - g) la violinista *Elvira*, solita suonare di notte, scomparsa prematuramente
- sulla terra:
  - h) *Ester*, la cameriera della zia
  - i) *Lisa*, dalla mano morbida e liscia
  - j) una fanciulla sconosciuta baciata attraverso un vetro
  - k) *amori altrui*: una ragazza che scrive lettere all'amato che non la ricambia
  - l) la ragazza di un amico, *Adele*, dal viso che era «un complesso simpatico di difetti»<sup>42</sup>
  - m) il cane *Tea*
- in cielo:
  - n) *Antonietta*, una ragazza morta per amore: «dicono fosse consunta da un amore profondo

39 G. Gozzano, "Le golose", in *Poesie e prose*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 32-34.

40 C. Dossi, *Amori*, (1887), Adelphi, Milano 1999.

41 Ivi, p. 51.

42 Ivi, p. 69.

che non volle mai palesare»<sup>43</sup>

v cielo: o) *Diana*, un'apparizione alla luce della luna

vi cielo: p) il narratore stesso in sogno si trasforma in una fanciulla di nome *Celeste*, che di giorno diventa la sua musa

vii cielo: q) tutte le donne amate riunite nella *poesia* ispiratrice

Insieme al primo oggetto d'amore, la carta da gioco della regina di cuori, compare il segnale che sempre accompagnerà l'incontro con i successivi oggetti del desiderio: «[...] sentii nel sangue quella vampa di caldo, quella scottante puntura come tocco di acceso carbone, che segnò poi sempre in me l'annuncio di un amore»<sup>44</sup>. Ognuno degli oggetti amati rivela una qualche verità riguardo al desiderio (del narratore): l'amore per le immagini, e in particolare per il ritratto della fanciulla che battezza Ricciarda, per esempio, svela (1) la capacità riflettente, speculare di ogni immagine, che è in grado di restituire al soggetto che la osserva il proprio sguardo e (2) che l'amore è sempre reciproco (*SXX* 5): «mi trattenevo mezz'ora dinanzi a lei [Ricciarda], e, a forza di fissarla, prestandole quasi metà del mio sguardo, finivo a credermi guardato pure da essa. Le dicevo, nell'intimo, le parole più affettuose e me le sentivo da lei ripetute»<sup>45</sup>. La funzione dei diversi oggetti del desiderio prescelti (o “imposti” al desiderio del narratore) è sempre la medesima, cioè quella di permettere al desiderio stesso di palesarsi: «Col vuoto dinanzi a noi, senza scopi, il nostro desiderio si perderebbe negli spazi: un velo, un'ombra, un sogno, che esso trovi sul suo cammino, bastano a trattenerne la dispersione e a rendercelo come un'eco, come un riflesso»<sup>46</sup>. Qualora si tratti di oggetti di natura inorganica, il desiderio del protagonista è in grado di conferire loro un'anima e tale procedimento tipico del pensiero magico, primitivo e infantile, non è solamente prodotto dal desiderio, ma sostiene a propria volta il desiderio. Se l'amore per le immagini e il fascino suscitato dal loro potere di riflettere l'innamorato evocano la figura di Narciso, la fantasia di animare e di creare grazie alla fantasia un oggetto d'amore che corrisponda ai propri desideri allude invece a un altro mito fondamentale per conoscere uno degli aspetti dell'amore – che verosimilmente informa ogni amore –, il mito di Pigmalione:

Qual bimbo, e, più ancora, quale bambina non furono innamorati del loro fantoccio o della loro pupazza e non si coricarono, non mangiarono, non piansero o sorriser con essi, tanto più appassionati e solleciti intorno al loro balocco quanto esso men riproduceva il vero e però più lasciava alla fantasia libero campo di migliorarlo e quasi di crearlo? Già ti narrai – amica geniale – della regina di cuori, mia prima fiamma. Di simili amori, altri ebbi e non pochi, e benché, per la lontananza degli anni e per gli occhi della memoria che vanno affievolendosi, io oggi li scorga

---

43 Ivi, p. 83.

44 Ivi, p. 14.

45 Ivi, p. 19.

46 Ivi, p. 22.

velati come da nebbia, distinguo ancora tra essi una marionetta in vaporosa veste di ballerina, stelleggiata di talco, che, piroettando, fisavami col verniciato suo sguardo, acceso roteante fiammifero, e una salutatrice magoghetta cinese che sì graziosamente moveva la testolina dal lungo ago crinale... – cari amori di legno, di stoffa, di porcellana, che abitarono, a tratti, il cuor mio e ne ingannaron la fame.<sup>47</sup>

Il potere creativo del desiderio si esprime massimamente nel fenomeno dell'idealizzazione, grazie alla quale anche i difetti dell'oggetto amato si tramutano in pregi che lo rendono unico:

E più Adele parlava ed io miravala e più mi sembrava che le sue cento bruttezze minuscole si fondessero in una sola e grande bellezza, quella della intelligente bontà: la sua medesima miopia, che dappprincipio pareami fastidiosa, conferiva al suo viso una espressione tutta speciale di attentività, gratissima a chi la guardava e parlavale.<sup>48</sup>

La scoperta della letteratura, dei mondi creati dai poeti e delle eroine della poesia e dei romanzi, offrono al protagonista di conoscere una varietà immensa di fanciulle, che è in grado di “gestire” soltanto cogliendole in un insieme:

Ogni nuovo amore, per me, era ed è un fiore che aggiungesi al mazzo dei precedenti e ne aumenta il profumo. A questo mazzo imposi però un nome unico, quasi serico nastro che collegasse i vari fiori, «Amelia», creatura ideale tra la nuvola e l'ombra, in cui impersonavo, mano a mano, le virtù e bellezze delle mie eroine e che tutte insieme me le rappresentava, come nel nome di «donna italiana» splendono fuse la formosità delle romane e l'eleganza delle lombarde, lo spirito delle venete e il calor delle sicule.<sup>49</sup>

La fantasia letteraria si rivela come la facoltà creatrice che consente di vivere un sogno a occhi aperti e di iniziare il narratore a esperienze ed emozioni nuove, non ancora – o mai – sperimentate nella realtà:

Le eroine da me preferite, furono invece, pressoché tutte, straniere e specialmente inglesi e tedesche – fanciulle che avevano nei capelli il sole e nella pupilla il sereno mancanti al loro cielo, e nelle carni trasparenze d'alabastro e d'opale, fanciulle in cui non si sapeva discernere dove il sogno finisse e cominciasse la realtà. S'impadronirono esse dei centri sessuali del mio cervello dando sguardi e parola e movenze alla letteraria mia Amelia.<sup>50</sup>

Prese “in fascio” sono, di riflesso, anche alcune delle fanciulle reali che hanno acceso la passione del protagonista:

nessuna di voi mi ha lasciato e lascerà mai, a cominciare da quella frotta folleggiante di ragazzette, che, su'n gran prato, tenendosi per mano, mi sorpredevano, mi accerchiavano, me più bimbo di esse, girotondando schiamazzanti, mentr'io, in mezzo di loro, cercavo afferrar questa o quella, senza – come poi sempre mi accadde – riuscirvi, perché mi piacevano tutte e le avrei tutte volute.<sup>51</sup>

Per quanto fossero vissuti con trasporto o corrisposti, gli amori terrestri sembrano tutti avere

---

47 *Ibidem.*

48 Ivi, p. 71.

49 Ivi, pp. 36-37.

50 Ivi, pp. 37-38.

51 Ivi, p. 53.

come destino comune quello di non andare oltre all'essere sfiorati o appena incrociati:

Fra la mia guancia e la tua, appena appena sarebbe passato un velo da sposa ed entrambe scottavano della stessa fiamma; eppur restavan disgiunte. Un ricciolino della tua chioma, avvicinandosi a' miei capelli, pur ricci, cercava quasi di allacciarsi con essi, eppure non si toccavano, né si toccarono mai.

E voi, belle incognite, apparse e quasi tosto sparite ne' miei viaggi, come potrei obliarvi? [...] <sup>52</sup>

Il contatto con l'amata è determinato da una "legge" che rasenta il paradosso: nel caso di Lisa, un amore cresciuto attraverso le strette delle mani, che pare non essere ostacolato, compare un rivale a separare i due; invece, nel caso di una fanciulla sconosciuta, seguita con lo sguardo dietro le finestre di un albergo in una località di villeggiatura e scoperta triste, il vetro che impedisce il bacio si rivela inaspettatamente un luogo di congiunzione:

Con un subito moto posai la mia bocca sopra il cristallo contro la sua e baciai. Le anime nostre toccaronsi. Fu un istante ineffabile. La fanciulla si distaccò, si strappò quasi dalla vetriata e fuggì. Ma splendeva.

Ed io? Io, all'alba seguente, partivo – sbigottito e felice di aver tanto osato o sì poco. <sup>53</sup>

Benché le differenze fra gli oggetti del desiderio paiano essere assolute, il narratore rinviene in ognuno la presenza di un medesimo misterioso «invisibile essere», un'idea o uno spirito che non si è ancora incarnato, ma che può trovare corpo in ogni lettrice futura, producendo un cortocircuito temporale:

Chi sei tu, invisibile essere, che sempre a me scendi per la scala d'argento della luna, recandomi i doni celesti dell'amore? Sei forse l'eco di una armonia che cessò sulla terra o il motivo, come credo piuttosto, di una non ancor cominciata? E allora, o idea gentile, che aleggi nell'aria che io aspiro o nuoti nell'etere nel quale è tuffato l'opaco nostro pianeta, perché tardi a posarti in questo punto che si chiama vita, e non scegli o non subisci, anche tu, una forma abbracciabile, intanto che ho braccia per stringerti? Ma io conosco chi sei. Io ti vedo attraverso i tempi e già brilli nel mio equatoriale come stella distante da me anni e secoli, e, insieme, vicina pochi minuti secondi. Sei la cara fanciulla che troverà questo minimo libro, e, leggendolo, sospirerà dell'amore ond'io gemo scrivendolo. Io non sarò allora che quanto tu fosti – polve ed ombra – tuttavia, non lamentarti... non lamentiamoci. La vita umana ha radici nel profondo passato e rami e fronde nel più remoto avvenire; l'anima non è in noi solamente ma intorno a noi, e amore non sa confini. Finché io a te penso e tu a me, non potremo mai dire che amore ci manchi. In questo stesso momento – unico per tutti e due – in cui io scrivo e tu leggi, le anime nostre s'incontrano, si riconoscono, si fondono in un bacio schioccante, che non ha fine. <sup>54</sup>

Le metamorfosi più varie sono quelle dischiuse, nel sesto cielo, dai sogni, che culminano nell'immagine del poeta-narratore quando riscopre se stesso come donna e musa, di nome Celeste, della propria stessa poesia <sup>55</sup>. Il settimo cielo rivela che in Celeste ritornano, si rinfrescano e si riassumono tutti gli amori del narratore: l'ispirazione poetica è la sua amata, che

---

52 Ivi, p. 56.

53 Ivi, pp. 61-62.

54 Ivi, pp. 95-96.

55 Ivi, pp. 107-108.

ha rincorso, sempre identica, nei sempre diversi oggetti del desiderio:

Tutte infine le immagini di gentilezza e di generosità che ho sognato, le ritrovai, al mio risveglio, vedendoti. Il sogno tu sei, fatto corpo. Né alcuno ti potrà sciorre da me, non tu stessa – perocché sei la mia ispiratrice Celeste, anima dell'anima mia.<sup>56</sup>

Se l'elenco degli amori di Dossi è riordinato complessivamente secondo una *struttura ascendente*, la serie delle donne amate da Jocelyn Pierston, lo scultore protagonista del romanzo *L'amata* (*The well-beloved*)<sup>57</sup>, l'ultimo di Thomas Hardy (1897), disegna invece una *circonferenza*: l'inseguimento della *x* che muove il desiderio di Pierston, fuggendo da una donna all'altra – ma, di predilezione, scendendo lungo la discendenza di Avice Caro, alla figlia Ann Avice, fino alla nipote Avice Pierston, si arresta dopo quarant'anni ritornando a Marcia Bencomb, l'amore di gioventù che si era allontanata con il padre, sposando un uomo di Jersey. E mentre nel caso di Dossi l'attributo di “comico”, o quantomeno di insolitamente buffo, è appropriato per gli oggetti del desiderio, nel caso dell'*Amata* è il protagonista ad apparire comico: a suggerire ciò sono fin dal principio i titoli delle tre parti nelle quali è diviso il romanzo, I. Un giovane di vent'anni; II. Un giovane di quarant'anni e III. Un giovane di sessant'anni. La tensione fra i processi di ripetizione e di metamorfosi evidente nelle scelte amorose di Pierston sembra un destino ineluttabile per un personaggio che porta iscritte nel proprio cognome la rigidità della roccia (*stone*) e la solidità delle strutture costruite per resistere e scaricare le forze di pressione verticali (*pier*), ma che di vocazione è scultore, discendente di una famiglia di proprietari di cave dell'isola di Portland (in realtà una penisola), luogo descritto come sempre identico e dominato dalle tradizioni. Più che l'ironia verso l'ideale platonico del protagonista, tutto teso a coniugare la Bellezza e l'Arte nella Perfezione dell'opera, vogliamo osservare nel romanzo in che modo viene descritto il fenomeno della migrazione della *x* del desiderio del protagonista nelle donne amate. Ciascuna delle donne amate viene paragonata a una dea – Venere, Giunone e Minerva –, ma in questo caso Pierston come novello Paride è l'unico personaggio coinvolto nella propria personale “guerra” contro i capricci del proprio desiderio: le donne non intrecciano a lungo le loro vite con lui, scegliendo ognuna compagni diversi (Avice Caro non si reca all'appuntamento per fuggire con lui e sposa il cugino Jim Caro; Marcia sposa Mr. Leverre; Ann Avice è legata a Isaac Pierston e non fa che inseguire a propria volta, esattamente come Jocelyn, l'immagine del proprio Amato che trasmigra in diversi amanti; Avice Pierston piuttosto che sposare Jocelyn fugge insieme a Henry Leverre, figlio di Marcia; Nichole Pine-Avon sposa l'amico pittore Alfred Somers). Come anticipato, il romanzo ha una struttura circolare: nella prima parte sono

<sup>56</sup> Ivi, pp. 111-112.

<sup>57</sup> T. Hardy, *L'amata. Schizzo di un temperamento*, trad. it. di S. Donegà, Barbès, Firenze 2008.

infatti annunciati gli sviluppi della storia, che si riavvolgerà su se stessa chiudendosi in un finale già compreso e previsto fin dal principio. Con i medesimi termini che lungo tutto il romanzo vengono ripetuti con insistenza ogni qualvolta il protagonista sottolinea la permanenza, pur nel trasferimento da un corpo a un altro, dell'Amata – identificata lucidamente come effetto dell'idealizzazione – viene registrato il presentimento da parte di Pierston che il sentimento ispiratogli da Avice Caro, ritrovata cambiata e cresciuta al loro primo incontro dopo tre o quattro anni, possa precludere all'amore:

anche se, a dire il vero, il sentimento verso di lei era piuttosto quello di un amico che quello di un innamorato e non si sentiva per niente sicuro che quella *migratoria, inafferrabile idealizzazione* che egli chiamava il suo Amore e che, fin dall'adolescenza, era volata un infinito numero di volte da una forma umana all'altra, stesse per prendere dimora nel corpo di Avice Caro.<sup>58</sup>

Il giovane Pierston è consapevole di essere schiavo dell'«idolo della sua fantasia», ma pare non preoccuparsi eccessivamente delle conseguenze (anche morali) dell'instabilità delle sue scelte d'amore:

Alla sua Amata era sempre stato fedele; ma aveva avuto diverse incarnazioni. Ogni individualità conosciuta come Lucy, Jane, Flora, Evangeline o altre ancora, era stata solo una momentanea espressione di lei. Non lo accettava come una scusa o una difesa, ma semplicemente come un fatto. Per natura non era di sostanza concreta: uno spirito, un sogno, un'allucinazione, un'idea, un profumo, un intero sesso compendiato, una luce d'occhi, un dischiudersi di labbra. Solo Dio sapeva cosa fosse in realtà; Pierston no. Era indescrivibile. [...] Non sapeva mai dove sarebbe stata successivamente, dove lo avrebbe portato, poiché aveva accesso immediato a tutti i ranghi e alle classi sociali, ad ogni tipo di persone. A volte di notte sognava che fosse la «tessitrice d'inganni, figlia del potente Zeus» in persona, venuta a tormentarlo per i suoi peccati d'artista contro la bellezza nella sua arte – proprio l'implacabile Afrodite. Sapeva che amava quella creatura mutevole, ovunque la incontrava, sia con occhi blu, neri o castani; sia che si presentasse alta, esile o rotonda. Non era mai in due luoghi contemporaneamente; ma fino ad allora non era mai stata per molto tempo in un solo luogo.

Avendo chiaro tutto ciò nella sua mente qualche tempo prima, era sfuggito alla maggior parte dei sensi di colpa. Il fatto era semplicemente che colei che lo attraeva sempre e lo trascinava ovunque volesse, come se fosse tirato da un filo di seta, non era mai rimasta l'occupante dello stesso tabernacolo di carne nella sua così lunga carriera.<sup>59</sup>

La sua vocazione artistica gioca un ruolo decisivo nella “teoria del desiderio” di Pierston, come rivela, per esempio, il primo incontro notturno con Marcia: «La raggiunse presto, e riusciva ad avere una vaga idea del suo profilo contro le luci della rada. Era maestoso, solenne, proprio quello di una Giunone. Non aveva mai visto niente di più classico»<sup>60</sup>. La migrazione dell'Amata dal corpo della piccola Avice Caro a quello di Marcia Bencomb è repentino e la fase dell'innamoramento per la nuova arrivata avviene, come prevedibile, tutto nel dominio

---

58 Ivi, p. 24. I corsivi sono nostri.

59 Ivi, pp. 26-27.

60 Ivi, p. 34.

dell'Immaginario. Inoltre, è evidente la proiezione dei propri sentimenti, da parte del protagonista, in un'entità esterna cui egli demanda la capacità di controllare e guidare il proprio desiderio.

Mentre il vapore saliva, si lanciò in un sogno. Di nuovo divenne consapevole del cambiamento che era iniziato durante la passeggiata. L'Amata stava cambiando casa – stava andando verso la proprietaria di quel vestito. Nel corso dei dieci minuti successivi l'adorò.

E cosa dire della piccola Avice Caro? Non pensava più a lei come prima. Non era sicuro di aver mai visto la vera Amata in quell'amica di gioventù, ansioso com'era per il suo benessere. Ma, amandola o no, percepiva che lo spirito, l'effusione, l'idea che chiamava il suo Amore, si stava trasferendo di nascosto da qualche figura lontana a quella più vicina nella camera di sopra.<sup>61</sup>

Una confidenza con l'amico pittore Alfred Somers chiarisce ulteriormente il processo di trasmigrazione dell'Amata ideale da una donna reale all'altra<sup>62</sup>. Pierston ritiene una superstizione universale e infondata la credenza che l'Amata di ogni uomo rimanga sempre o solitamente in un unico involucro corporeo molto a lungo: egli giustifica la propria situazione ricorrendo alla sua discendenza da una razza singolare e sognatrice, quella degli isolani, ed elenca le incarnazioni che la propria Amata ha avuto a partire da quando era un bambino di nove anni. Il primo tramite della sua Amata è stata una bambina di otto anni dagli occhi azzurri, poi una giovane donna a cavallo, Elsie, figlia del colonnello Targe, per poi ripresentarsi quando aveva diciassette anni nelle sembianze di una giovane madre abbandonata dal marito. A proposito di quest'ultima, Pierston osserva con stupore, come a riprova della sua totale soggezione all'Amata, che «era al di là delle mie forze comprendere il perché [l'Amata] avesse scelto questa situazione di supplizio invitante nella forma di una donna irraggiungibile, quando se ne offrivano molte altre»<sup>63</sup>. Come prevedibile, superata l'adolescenza le apparizioni dell'Amata si fanno più frequenti, ma l'incontro con Avice Caro, cui lo legava un antico affetto e rispetto, sembra mostrare che il ragazzo abbia sulla propria Amata una potestà maggiore di quanto dichiarare:

diventai così abituato a queste uscite ed entrate che mi rassegnai a loro completamente e passivamente, parlavo con lei, la baciavo, le scrivevo, soffrivo per lei, in ognuna delle sue molteplici forme. Così è accaduto fino a un mese fa. E allora per la prima volta sono rimasto perplesso. Era entrata, o no, nella persona di Avice Caro, una ragazza che conoscevo dall'infanzia? Alla fine ho deciso che, dopo tutto, non era entrata nella forma di Avice Caro, perché per lei ho ancora troppo rispetto.<sup>64</sup>

Contrario alla rottura del fidanzamento con Avice a seguito dell'incontro con Marcia, Somers obietta che l'amico non avrebbe una natura peculiare che lo rende succube dei capricci di uno

---

61 Ivi, p. 42.

62 Ivi, pp. 46-52.

63 Ivi, p. 50.

64 Ivi, p. 51.

spirito in perenne spostamento, ma che quanto egli vive è tipico di tutti gli uomini, si tratta nient'altro che di incostanza, e che la sola differenza sta nell'intensità con la quale Pierston ne è affetto. Pierston si oppone con decisione all'accusa di dongiovannismo, perché dalla sua prospettiva l'idea dell'Amata è sempre la medesima e la sua migrazione in corpi diversi non significa perciò un cambiamento. Egli descrive inoltre come una sensazione delle più mortificanti il disinnamoramento, connotandolo precisamente come l'esaurirsi dell'idealizzazione: questo spegnersi del desiderio ha un effetto spiacevole sugli occhi del protagonista, più che sul suo cuore, a riprova dell'ambito immaginario e legato all'estetica del suo interesse principale:

Sicuramente incostante non è la parola giusta! Incostante significa stancarsi di una cosa quando la cosa rimane la stessa. Ma io sono sempre rimasto fedele a quella creatura sfuggente che non sono mai stato capace di trattenere, a meno che non l'abbia fatto ora. E lascia che ti dica che il suo passare da una persona all'altra è stato tutt'altro che un piacere per me – certamente non un gioco capriccioso di mia iniziativa. Vedere la creatura che è stata fino ad allora perfetta, divina, perdere proprio sotto il tuo sguardo la divinità che l'aveva invasa, diventare comune, trasformarsi da fiamma in cenere, da una radiosa vitalità in una reliquia, è tutto eccetto che un piacere per qualsiasi uomo, e non è stato niente di meno di uno spettacolo straziante per i miei occhi. Ogni figura svuotata è rimasta malinconica da allora come il nido di un bell'uccello dal quale l'abitante s'è allontanato, per lasciarlo a riempirsi di neve. Mi sentivo assolutamente infelice quando guardavo in un volto dove ero solito vederla, e non la potevo vedere più.<sup>65</sup>

Lo sconforto che assale Pierston nel momento dell'abbandono da parte di Marcia gli fa temere di non poter più scorgere l'Amata in altri corpi, mentre dai venticinque ai trentotto anni si scoprirà in grado di amare ancora, coniugando l'ardore con un autocontrollo sconosciuto in precedenza. Il narratore attribuisce il successo della sua attività artistica, sublimatoria, al fallimento del matrimonio con Marcia e all'unione della stravagante fantasia dell'uomo con il desiderio di esprimere in una forma durevole le sensazioni che lo scultore, attento come un *detective*, carpiva da corpi, volti e frammenti di volti mutevoli: «Jocelyn rovesciò nelle sue creazioni plastiche quella sorgente di emozione continuamente ardente che, senza alcun passaggio nello spazio, si dirige verso l'alto e rovina tutti, eccetto gli uomini più grandi»<sup>66</sup>. La ricerca dell'Amata si trasforma nel tentativo di tracciare il ritratto della propria musa:

«È strano», si diceva, «che questa mia esperienza, o idiosincrasia, o qualsiasi cosa sia, che sarebbe un semplice sperpero di tempo per altri uomini, crei per me un affanno misurato». Perché tutti questi sogni li traduceva in gesso, e scoprì che grazie a loro stava incontrando il gusto del pubblico, che non aveva mai deliberatamente richiesto, anzi, per lo più, aveva disprezzato.<sup>67</sup>

Non sempre, tuttavia, lo scultore riesce nell'impresa, che lo assorbe al punto da renderlo simile

---

65 Ivi, pp. 51-52.

66 Ivi, p. 61.

67 Ivi, p. 64.



ai personaggi monomaniaci protagonisti delle commedie di Molière o a Sisifo o ancora all'ebreo errante:

Recentemente aveva cercato di dare forma artistica alla sua Dea in ogni aspetto o stato d'animo possibile. Era diventato un uomo con un solo interesse – quello di effigiarla. Ma tutti i suoi sforzi erano finiti in insuccessi. [...] Era l'Ebreo Errante del mondo dell'amore; quanto febbrilmente idealistiche fossero le sue fantasie; come l'artista che era in lui avesse consumato l'innamorato [...].<sup>68</sup>

Certo che l'Amata sia sempre accanto a lui, Pierston non esita a riconoscerla nella signora prima non notata al party elegante, alla mostra, al bazar, alla cena, nella commessa graziosa, nella famosa esecutrice, pianista o violinista, nella ballerina del Palazzo Reale... Se avesse voluto fare la sintesi dei tratti di ciascuna apparizione, l'Amata si sarebbe rivelata come un ibrido composto da qualità incompatibili – *creatura paradossale nella realtà (perché la sola qualità costante è la sua mutevolezza!), ma possibile nella fantasia*:

Era bionda, bruna, alta, minuta, agile, asciutta, piena, curvilinea. Solo una qualità rimaneva invariata: la sua discontinuità nel tempo. Come nella frase di Börne, niente era permanente in lei, tranne il cambiamento. [...] «Il suo corpo muore ogni giorno, come l'io corporeo dell'Apostolo; perché ogni volta che vengo alle prese con la realtà, lei non rimane più in quel corpo, così io non riesco ad attaccarmi a un'incarnazione, anche se lo volessi».<sup>69</sup>

Un altro paradosso dell'Amata, “Unica-forma-dai-molti-nomi” shelliana, riguarda il presentimento che assale Pierston poco prima di incontrarla – «quel chiaro scintillio dei suoi occhi, quella musica nelle sue parole, quel volgere della testa, quanto conosceva bene tutto ciò, nonostante i molti cambiamenti superficiali, e come sapeva riconoscerla subito dietro qualsiasi carnagione, lineamento, pronuncia, altezza o portamento lei scegliesse di nascondersi»<sup>70</sup> – e tuttavia l'impossibilità di prevedere il suo aspetto:

«Voi state cercando qualcuno, lo vedo» disse lei.  
«Sì – una donna» disse Pierston.  
«Ditemi il suo nome e cercherò di dirvi se è qui».  
«Non posso; non lo so» disse.  
«Davvero! Che aspetto ha?»  
«Non so descriverla, neppure la sua carnagione o il vestito».<sup>71</sup>

L'avvertimento, dal tono scherzoso, di Somers prefigura quanto Pierston subirà da Ann Avice Caro, figlia di Avice Caro e del cugino Jim, quando se ne innamorerà:

«Sarai catturato un giorno, amico mio» osservava ogni tanto Somers. «Non voglio dire coinvolto in qualcosa di immorale, perché ammetto che sei idealista tanto nella pratica quanto nella teoria.

---

68 Ivi, pp. 74; 76.

69 Ivi, pp. 63-64.

70 Ivi, p. 67.

71 Ivi, p. 68.

Voglio dire che il processo si invertirà. Qualche donna, il cui Amato vola nel mondo come fa la tua ora, catturerà il tuo sguardo, e ti attaccherai a lei come una patella, mentre lei inseguirà il suo Fantasma e ti lascerà soffrire». <sup>72</sup>

A riprova che per il protagonista l'attività artistica e sublimatoria è più importante dell'amore, osserviamo che il suo amore per Avice Caro si riaccende come mai prima soltanto dopo che la donna diviene inaccessibile, dopo che la notizia della sua morte raggiunge Pierston durante il soggiorno londinese. Immediatamente, la scena reale si trasforma agli occhi dell'immaginazione dell'uomo nell'isola natia e, come tutto di fronte a lui scolora, così anche l'attrazione per la sofisticata Nichola Pine-Avon si spegne:

Durante attimi lenti e impercettibili la scena della tavola della cena si allontanò sullo sfondo, dietro la vivida rappresentazione di Avice Caro e delle vecchie, vecchie scene sull'isola Vindilia, che erano inseparabili dalla sua persona. La sala da pranzo non era più reale, mentre si dissolveva sotto il rapido promontorio di pietra e il mare dell'ovest. La bella marchesa col vestito rosso geranio e diamanti, che era visibile alla destra del suo ospite di fronte a lui, diventò uno dei tramonti vermiglio acceso che aveva visto così tante volte sulla baia dell'Uomo Morto, con la figura di Avice in primo piano. [...] Nichola Pine-Avon perse la completa luminosità che aveva recentemente acquisito: diventò una donna di sua conoscenza senza alcun segno distintivo; sembrò diventare materiale, soltanto una superficie di carne ed ossa, una persona di linee e piani; non era più un linguaggio in cifre viventi. [...] L'anima di Avice – la sola donna che non aveva MAI amato tra quelle che lo avevano amato – lo circondò come un firmamento. L'arte si avvicinò a lui nella persona di uno dei più famosi ritrattisti; ma c'era solo un pittore per Jocelyn – la sua memoria. <sup>73</sup>

Il sentimento verso la donna morta si chiarisce dopo aver riosservato un piccolo ritratto di Avice impresso su vetro come si usava fare le prime fotografie: «Amava quella donna morta e inaccessibile come non l'aveva mai amata in vita. [...] La passione era del tutto assente; era amore rarefatto e raffinato nella sua essenza più alta» <sup>74</sup>. L'amore misto a rimpianto nei confronti di Avice Caro condizionano il rapporto di Pierston con Ann Avice, figlia di Avice Caro e del cugino Jim, che lo scultore porta con sé a Londra come governante. L'incontro con Ann Avice ventenne produce nell'uomo sensazioni contrastanti: egli si sente di vent'anni più giovane e tanto si rallegra della grande somiglianza fra la figlia e la madre, quanto si rammarica delle loro differenze caratteriali («questa Avice, più bella di sua madre nel volto e nell'aspetto, le era inferiore per animo e intelligenza.» <sup>75</sup>), salvo poi rivalutarla nel contesto cittadino:

La voce era veramente quella della sua Avice; ma Avice la Seconda era apertamente più pratica, irresponsabile, meno colta di quanto era stata sua madre. Questa Avice non avrebbe mai recitato poesie su un palcoscenico, locale o altro, con giudizio appassionato. Fu deluso nel riconoscerlo; tuttavia lei lo commuoveva come poche avevano fatto [...]. Quei difetti di ragazza di campagna

---

72 Ivi, p. 64.

73 Ivi, pp. 81-82.

74 Ivi, pp. 83; 84.

75 Ivi, p. 96.

diventarono affascinanti in una prospettiva cittadina.<sup>76</sup>

Ann Avice accende in lui la passione che la madre non era mai riuscita a suscitare, la ama per l'effetto ringiovanente che ha su di lui e per l'azione di idealizzazione del proprio passato la ragazza, «qualcuno in cui sembrava trattenuto, come un aroma, tutto il fascino della sua gioventù e del suo paese natio»<sup>77</sup>, che agevola:

Nel suo cuore non si sentiva un giorno di più di quando corteggiava la madre all'età che ora aveva la figlia. [...] Il suo potere ringiovanente aveva su di lui un fascino indicibile [...]. Dal suo grande castello, il suo parco e le scogliere vicine poteva controllare ogni movimento e ogni aspetto di colei che era lo Spirito ringiovanito del suo Passato – nel cui splendore erano ignorati tutti gli squallidi dettagli.<sup>78</sup>

Eppure, egli fatica a credere che l'Amata – vecchia seduttrice, proteiforme creatura di sogno – abbia pervaso una personalità che, mentre rapisce la sua anima, simultaneamente offende il suo intelletto e si convince che tale “calamita mistica” che non ha niente a che vedere con la ragione rappresenti la forma della satira.

Ma la nuova incarnazione non aveva apparentemente niente se non il sesso e la bellezza. Non sapeva come sfoggiare un ventaglio o un fazzoletto, difficilmente come mettersi un guanto. Ma la sua vita era limitata e innocente, e questo contava più di ogni cosa. [...] Anche se gli sembrava strano, *i suoi limiti erano proprio il motivo per cui l'amava.*<sup>79</sup>

Egli pensa addirittura che la fedeltà a una forma che il suo intelletto disprezza sia una punizione per le sue passate peregrinazioni emotive, una punizione divina per le sue idolatrie verso i falsi dèi cui si era rivolto nell'attività artistica e nel cuore:

Ma stava pagando un caro prezzo per le sue Lilith. Vide una terribile vendetta. Cosa aveva fatto per essere straziato così? L'Amata, dopo aver volato da Nichola Pine-Avon al fantasma di una donna morta, che lui non aveva mai adorato in vita, aveva preso corpo nella rappresentazione viva della morta, con una persistenza che l'indifferenza assoluta di quella piccola figura dagli occhi nocciola sembrava solo aumentare. Voleva davvero procedere verso il matrimonio con quella chiacchierona di ragazza? Sì: il desiderio si era infine manifestato. Era vero che non appena l'analizzava vedeva i suoi difetti, oltre alle sue carenze sociali. Il senno, anche cieco, gli diceva che era più fredda di natura, più comune nel carattere della colta, brillante, piccola donna Avice la Prima. [...] «[...] Sono sotto una maledizione, Somers. Sì, sono sotto una maledizione. Era già abbastanza pesante essere sempre ad inseguire il fantasma che vedevo donna dopo donna mentre era in lontananza, ma che svaniva non appena mi avvicinavo; ma ora la cosa orribile è che il fantasma NON svanisce, ma rimane a tentarmi anche quando sono abbastanza vicino da vedere cos'è! Quella ragazza mi ha in pugno, SEBBENE i miei occhi siano aperti, e SEBBENE veda che sono pazzo!»<sup>80</sup>

L'uomo non può evitare di trovare mortificante la ripetizione nel momento in cui è costretto ad

---

76 Ivi, pp. 92; 93.

77 Ivi, p. 115.

78 Ivi, pp. 101; 103; 110.

79 Ivi, p. 103. I corsivi sono nostri.

80 Ivi, pp. 109; 117.

amare una copia: Ann Avice rimane, infatti, per lui la Seconda, «il fantasma di Avice, diventato carne e sangue vivo. [...] La copia di sua madre: era tutto lì.»<sup>81</sup>, della quale non è in grado di isolare e né di

leggere l'individualità del suo carattere, a causa dello sconvolgente effetto della somiglianza con una donna che aveva apprezzato troppo tardi. Non riusciva a non vedere in lei tutto quello che conosceva dell'altra, e di nascondere in lei tutto quello che non si armonizzava con il suo senso della metempsicosi<sup>82</sup>.

Nella fanciulla, Pierston riesce a osservare la lotta di due principi opposti, l'uno ereditato dalla madre e l'altro dal padre: la vivacità della mente della madre, che si era trasmessa alla seconda Avice nel volto e nel corpo, era stata oscurata dalla mescolanza con la mediocrità del padre. Ann Avice è però soprattutto la copia della madre, «l'indifesa orfana della sua dolce Avice originale», ma al contempo è il distillato altamente idealizzato dell'intera categoria delle donne desiderabili:

E lui rimase lì a contemplarla mentre saliva sulla strada; in quel momento la vedeva come un essere luminoso, l'epitome di un intero sesso: dai raggi della sua infatuazione... rivestita in tale estrema gloria che egli non la vedeva; non com'era realmente. Ma per il soldato cos'era? [...] «Che diavolo stai guardando come se fossi in trance? [...] Stavi fissando, come ho potuto vedere, quella graziosa piccola lavandaia col cesto di panni?» riprese il pittore. «Sì; è questo per te, ma non per me. Dietro l'isolana semplicemente carina c'è, ai miei occhi, l'Idea, nel linguaggio platonico – l'essenza e l'epitome di tutto ciò che è desiderabile in questa esistenza... [...]»<sup>83</sup>

Benché l'aspetto di Ann Avice non offra alcunché di nuovo agli occhi di Pierston e nemmeno il suo profilo simile a quello di una delle tre dee nel *Giudizio di Paride* di Rubens sia stupefacente, tuttavia, egli apprezza la musicalità originale della sua voce, che ha poteri sinestesici straordinari:

essendosi da tempo regolarmente installata come esponente della A-lungo-cercata – come una che, non per sua propria iniziativa, era stata prescelta da qualche Potere superiore come il tramite del suo prossimo debutto – lo attraeva con le cadenze della sua voce; improvvisamente la lasciava diminuire fino a un ricco sussurro di malizia, quando la leggera ripetitività rurale della sua parlata scompariva, e l'anima e il cuore – o ciò che sembrava anima e cuore – risuonavano. Il fascino risiedeva negli intervalli, usando la parola nel suo senso musicale. Diceva poche sillabe in una nota, e finiva la sua frase in una dolce modulazione verso l'alto, poi verso il basso, poi di nuovo nella sua nota. La curva del suono era tanto artistica quanto le linee di bellezza scolpite dal suo cesello – tanto appagante quanto le curve di colei che era il Desiderio del Mondo. Non gli importava niente del soggetto del suo discorso – non era più di suo interesse di quanto lo riguardava. Temeva che afferrando la sua voce non comprendesse le sue parole. I toni li captava giusti, ma non le articolazioni. Pian piano non riuscì più a esistere a lungo senza questo suono.<sup>84</sup>

La voce di Ann Avice come puro suono non articolato rappresenta la maggiore attrattiva della ragazza, al punto da rendere l'uomo dipendente da tale armonia. Una certa mancanza di

---

81 Ivi, pp. 93; 103.

82 Ivi, p. 100.

83 Ivi, pp. 116; 117.

84 Ivi, p. 105.

definizione articolatoria è il fascino comune alla famiglia Caro, che, rispetto alle altre famiglie dell'isola, sembra aver mantenuto in potenza un'energia ancora passibile di elaborazione, che attrae irresistibilmente lo scultore: «Era come se i Caro avessero trovato l'argilla ma non il vasaio, mentre le altre famiglie le cui figlie potevano attrarlo, avessero trovato il vasaio, ma non l'argilla.»<sup>85</sup>. I rapporti di potere fra i due vedono però Ann Avice occupare la posizione più vantaggiosa, al punto di rendere l'uomo come una statua: «Era indifferente, quasi inconsapevole, della vicinanza di lui, che non era più che una statua per lei; lei, invece, stava diventando un fuoco per lui»<sup>86</sup>. La confessione di Ann Avice di essere a propria volta alla ricerca dell'ideale impossibile e di aver amato Jocelyn per una settimana appena, per averlo presto trovato troppo vecchio, rivela la natura a doppio taglio della ricerca dell'Amata: Pierston attribuisce a un antenato comune il parallelo fra le idiosincrasie di Avice e propria, che lo inquieta parecchio perché «essere il ricercatore era una cosa: essere uno dei corpi da cui l'abitante ideale si era separato era un'altra»<sup>87</sup>. Alla passione idealizzante di Pierston si oppone il tranquillo dogmatismo dell'amico pittore Somers, che si ritiene pronto a sposare Nichola Pine-Avon soltanto dopo averne avuta una descrizione da Pierston, che «riusciva a lodare dove non poteva dare amore»: Somers è infatti dell'avviso che le donne siano tutte uguali e che nel momento in cui si decide di sposarne una non si fa che scegliere la più graziosa incontrata. A causa della precedente noncuranza verso la madre, Pierston non evita di fare di sé lo zimbello di Ann Avice – «lui sapeva quanto era sciocco. [...] Quanto era sciocco a essere così dedito a questa giovane donna!»<sup>88</sup> – e si convince di poter riuscire a rimediare a quanto avvenuto in passato con “l'originale” sposando e arricchendo la sua copia, nella quale l'Amata staziona da un tempo sorprendentemente assai maggiore rispetto a tutte le precedenti donne: «Certo che andare e portarla con sé avrebbe voluto dire la possibilità di sorvegliarla, di plasmare la sua mente, e educarla [...]. E lui sperava, dopo averla modellata, di conquistarla.»<sup>89</sup>. Pierston conduce con sé Ann Avice a Londra, proponendole di lucidare i mobili e di aiutarlo nello studio eliminando i resti del gesso e pulendo la creta, aiutandolo a modellare e a spolverare tutte le sue «Veneri mancate, le mani, le teste, i piedi e le ossa, e altri oggetti»<sup>90</sup>, sistemazione questa che lo costringe a una bizzarra economia:

ora sedeva a casa davanti alla misera bistecca o braciola a cui si limitava, nella terribile paura che

---

85 Ivi, p. 110.

86 Ivi, p. 103.

87 Ivi, p. 114.

88 Ivi, p. 137.

89 Ivi, p. 127.

90 *Ibidem*.

lei si potesse lamentare del troppo lavoro per una persona sola e che chiedesse di essere mandata a casa. Ogni due o tre giorni veniva una domestica ad ore, provocando uno straordinario consumo di cibo e alcolici [...]<sup>91</sup>

Nonostante i tentativi “pigmalioneschi”, Pierston non riesce a modellare la seconda Avice a immagine della prima, né a coglierne il fascino peculiare: «Quanto inutilmente aveva lavorato per esprimere il carattere di quel volto nella creta e, mentre la catturava nella sostanza, aveva ormai perso qualcosa d'essenziale»<sup>92</sup>. Il desiderio di avere Ann Avice per sé fallisce definitivamente non soltanto a livello della ricerca artistica, ma anche a livello sentimentale quando la fanciulla confessa di essersi sposata in segreto con un giovane isolano che porta lo stesso cognome di Jocelyn: Isaac Pierston. Sapendola legata a un altro uomo, Jocelyn non può più trattenere con sé a Londra la ragazza e decide di aiutare economicamente lei e il marito: mentre Ann Avice dà alla luce una bambina alla quale lo scultore chiede sia imposto il nome di Avice<sup>93</sup>, l'amico Somers contrae matrimonio con Nichola Pine-Avon, e tali eventi danno a Pierston la sensazione di un sogno che svanisce e di una beffa: «in quel periodo Imene, in segreto o palesemente, sembrava perseguitare Pierston con una beffa poco dignitosa che pareva di Arlecchino invece che della portatrice della torcia»<sup>94</sup>. L'incostanza di Ann Avice viene compresa a malincuore da Pierston, che emotivamente non è molto più vecchio di lei, e che, a causa della propria crescita emotiva zoppicante, cioè disarmonica rispetto a quella anagrafica e fisica, si sente come «la più sghemba tra le creature di Dio», condannato da tutte le dee che presiedono all'amore:

Afrodite, Ashtaroth, Freia, chiunque potesse essere la regina dell'amore della sua isola, lo stava condannando crudelmente, dal momento che sapeva anche troppo bene come punire i suoi fedeli, quando indietreggiavano da un atteggiamento incostante a uno saldo. Quando sarebbe finito tutto ciò – questa condanna del suo cuore che non appassiva mentre il suo corpo invecchiava? Forse solo insieme alla vita.<sup>95</sup>

Come mostra la terza parte dell'opera, nella quale ritroviamo Pierston sessantenne tornare sull'isola dopo un lungo soggiorno di studio e di lavoro a Roma (città che, pur molto diversa, non manca di ricordare a un uomo sensibile alle analogie i luoghi nati: «La consuetudine

91 Ivi, p. 131.

92 Ivi, pp. 131-132.

93 La nascita ha luogo sull'isola e il momento preciso del primo vagito avviene in un contesto nel quale viene evidenziata la somiglianza fra l'acqua e la vita: ancora una volta, si scontrano gli opposti dell'incostanza e della fluidità – del mare e della vita – contro l'immutabilità e la solidità della roccia dell'isola e del destino. «Il mare gorgogliava – gorgogliava sempre più – tra le pietre tondeggianti sotto le rovine, e lo spasimo delle sue onde era armonizzato a intervalli regolari. Questi suoni erano accompagnati da un lamento ugualmente regolare che giungeva dall'interno della camera da letto del cottage; così che la spinta complessa dell'acqua e la spinta complessa della vita sembravano soltanto manifestazioni diverse dello stesso Essere terrestre – cosa che in un certo senso erano», Ivi, p. 143.

94 Ivi, p. 146.

95 Ivi, p. 142.

istintiva, comune a così tante persone, di cercare il simile nel dissimile, spesso lo aveva portato ad avvertire, o a immaginare di avvertire, nell'atmosfera romana, nelle sue luci e nelle sue ombre, e soprattutto in quelle riflesse o secondarie, qualcosa che assomigliava all'atmosfera del suo promontorio natio. Forse ciò accadeva perché in entrambi i casi l'occhio si interessava soprattutto alla pietra [...]»<sup>96</sup>) su richiesta di Avice la Seconda, rimasta vedova, il suo aspetto, come la donna osserva, è quello di un uomo molto più giovane:

[...] Quasi le prime parole che lei gli disse furono: «Ma come – siete sempre lo stesso!».

«Lo stesso. Sì, davvero, Avice» disse lui tristemente; perché quella incapacità di invecchiare con il resto della sua generazione lo allontanava dalla proporzione col tempo. Mentre poteva sembrare una commedia, per lui aveva la natura di una tragedia. [...]

Lei continuava a guardarlo con curiosità, con interesse divertito; e lui sapeva cosa le stava passando per la testa: che quest'uomo, a cui un tempo aveva guardato come una persona molto avanti a lei negli anni, adesso sembrava un suo coetaneo ben messo, ed entrambi guardavano il mondo con lo stesso sguardo.<sup>97</sup>

Che il suo aspetto giovanile condizioni la prospettiva di Jocelyn e di Ann Avice viene confermato dal tentativo di indurre Avice la Terza, la figlia appena ventenne di Ann Avice e Isaac Pierston, a sposarlo. Avice Pierston non è soltanto una copia della madre e della nonna (specialmente nell'incostanza), ma ha il pregio di essere

un'edizione ancora più evoluta, aggiornata delle sue Avice, alle quali era stato più o meno attaccato negli ultimi quarant'anni. Era una creatura signorile, quasi elegante. Aveva un aspetto più raffinato di sua madre o di sua nonna, cosa che la rendeva donna più all'aspetto che per l'età. [...] Quella bocca rivelava un temperamento mutevole – che cambiava velocemente dall'affetto all'inimicizia, dal broncio al sorriso. Era Avice la Terza.<sup>98</sup>

Il sogno interrotto al momento della sua nascita sembra restaurato dall'incontro con Avice la Terza, che avviene in corrispondenza alla nuova luna crescente: insieme al sogno viene resuscitata però anche la “maledizione” di Pierston,

i suoi vecchi guai, il suo destino – la sua maledizione, in verità, come l'aveva chiamata ogni tanto – stavano tornando di nuovo. La sua divinità non era ancora stata propiziata per quel peccato originale commesso contro la sua immagine nella persona di Avice la Prima, e ora, all'età di sessant'anni, egli era inseguito ancora e ancora come l'ebreo Assuero – o, secondo l'espressione degli isolani stessi, come un ariete cieco. La Dea, un'utopia per la maggior parte della gente, era per Pierston un personaggio pienamente reale. Aveva osservato le sue immagini di marmo che erano nel suo studio, sotto tutti i mutamenti di luce e d'ombra, nella luminosità del mattino, nell'oscurità della sera, alla luce della luna, alla luce delle lampade. Nessuno meglio di lui conosceva, ovviamente, ogni linea e curva del suo corpo; e sebbene non fosse una fede, era, come è stato sostenuto, una formula, una superstizione, che le tre Avice fossero colme della sua essenza.<sup>99</sup>

---

96 Ivi, p. 151.

97 Ivi, p. 155.

98 Ivi, p. 158.

99 Ivi, p. 160.

Pierston si sente assurdo e ridicolo nel chiedere la mano della fanciulla a causa della differenza d'età che li separa: per questo motivo si premura di non farsi mai vedere in piena luce e continua a sognare di poter tornare giovane, facendo un patto con Mefistofele, e di poter attribuire la propria incostanza e immaturità sentimentale a una confluenza di circostanze possibile soltanto sull'isola, per via degli immemorabili costumi, di matrimoni incrociati e di unioni preuziali che hanno uniformato i lineamenti degli abitanti. La sua pretesa di sposarla senza darsi il tempo di conoscerla, perché crede – a torto – sufficiente per indovinarne il carattere aver conosciuto la madre e la nonna, dimostra il suo attaccamento patologico all'*immagine* comune alle tre donne:

Avice era stupenda, anche se un po' fredda. Egli si congratulò con se stesso che il tempo gli avesse destinato ancora una volta quest'ultima possibilità con una donna di quella discendenza. Lei era molto simile a sua madre, che lui aveva amato nell'aspetto, ma aveva l'anima della nonna, che aveva amato nello spirito – e, per questa ragione, la amava moltissimo. Doveva fare solo una critica alla sua scelta: anche se nell'aspetto sembrava sua nonna idealizzata, non aveva l'innocenza della prima Avice, ma piuttosto la segretezza della madre. Non sapeva mai esattamente cosa stesse pensando o provando. Eppure credeva di avere diritti tali sulle donne del suo sangue che l'occasionale mancanza di confidenza da parte di lei non lo preoccupava troppo.<sup>100</sup>

Il desiderio di Jocelyn, frutto anche della macchinazione di Avice la Seconda che vorrebbe sapere la figlia ben accasata, inizia a sfumare proprio nel luogo dove quarant'anni prima avrebbe dovuto incontrare Avice la Prima, quando la giovane confessa di non aver sospettato un interesse nei propri confronti da parte di Jocelyn, e si esaurisce definitivamente quando la giovane, vedendolo in pieno giorno, sobbalza per la sorpresa nel vedere i segni dell'età sul suo volto e arriva a domandargli, «guardandolo non più come un possibile marito, ma come uno strano relitto fossilizzato in forma umana»<sup>101</sup>, se fosse stato fidanzato, oltre che con la madre e la nonna, anche con la bisnonna. Dal ritorno sull'isola e a cominciare dal primo incontro con Avice la Terza, Pierston sembra effettivamente andare incontro a un progressivo, estremamente rapido, invecchiamento: nell'ultima parte del romanzo si susseguono descrizioni impietose del suo aspetto, che viene paragonato a quello di uno spettro e assimilato a un segnale di sventura. Soltanto gli altri isolani sembrano non accorgersi del cambiamento che Pierston sta vivendo: tutte le giovani donne avrebbero scambiato la propria posizione con quella di Avice la Terza, sia per l'apparente freschezza dell'uomo, sia per l'aura romantica della storia: dopo aver rifiutato la prima Avice, la seconda aveva rifiutato lui, e finalmente aveva raggiunto la terza, con un risultato finale che era tenero e romantico. La fuga della giovane per evitare le nozze lascia Pierston come la casa vuota, «come una persona rimasta a bocca aperta per essere stata

---

<sup>100</sup>Ivi, p. 182.

<sup>101</sup>Ivi, p. 180.



improvvisamente messa in ridicolo»<sup>102</sup>, ma, a una riflessione più lucida, non è del ridicolo che lo scultore si preoccupa, quanto piuttosto di essere frainteso da tutti, apparendo come un uomo attratto da una passione carnale:

I profili spettrale delle forme precedenti assunte dal suo Amore giunsero intorno alla loro sorella, un corpo inconsapevole; intanto esse lo osservavano dal muro in una triste schiera, come le donne troiane dipinte sulle mura di Cartagine rimirate da Enea. Molte di loro le aveva idealizzate in busti e figure, ma non era in quel modo che le ricordava e le rianimava in quel momento; piuttosto in tutte le loro circostanze naturali, debolezze e difetti. Appena tornò in sé, le loro voci divennero più deboli: se n'erano andate tutte per la loro strada e lui era rimasto lì da solo. Non lo interessava il probabile ridicolo che gli sarebbe pervenuto dai fatti del giorno. Ma avrebbe volentieri rimosso i malintesi su cui si sarebbe basato. Cosa che, comunque, era impossibile. Nessuno avrebbe mai conosciuto la verità riguardo a lui: cosa aveva cercato che o aveva tanto sfuggito, tormentato e evitato; cosa lo aveva condotto a una danza simile e, infine, cosa aveva scoperto nella fanciulla che lo aveva lasciato, come pensava proprio nel momento del lutto. Non era la carne; non si era mai inginocchiato davanti a questa. Non aveva mai reso infelice nessuna donna al mondo, anche se ne aveva amate così tante con passione. Nessuno avrebbe immaginato l'altro sentimento – l'affettuosa, adorabile cortesia – che si nascondeva dietro a quello che gli era sembrato l'affascinante compimento di un piacevole destino differito per quarant'anni. La sua attrazione per la terza Avice sarebbe stata giudicata dal mondo come l'egoistico progetto di un vecchio su una fanciulla.<sup>103</sup>

Mentre Pierston pensa a come mettere fine alla propria dedizione alla bellezza ideale, risuona, al piano terreno della casa di Ann Avice, morta da poco, la voce familiare, benché lievemente mutata, di Marcia Bencomb, che dà ragione della fuga di Avice con suo figlio, Henry Leverre: dopo aver scoperto un nuovo interesse per il cognome della giovane Pierston, nome che aveva rifiutato di assumere nella sua gioventù orgogliosamente ricca, Marcia non aveva frapposto ostacoli alla frequentazione dei giovani. L'estinzione definitiva dell'Amata e degli altri ideali avviene a seguito di una malattia, durante la quale Pierston viene curato e vegliato da Marcia: a un primo momento di terrore, che lo assale dopo essersi reso conto di non essere più lo stesso uomo e che «il senso artistico lo aveva abbandonato, ed egli non riusciva più ad assegnare un sentimento definito alle immagini di bellezza rievocate dal passato»<sup>104</sup>, segue il sollievo per non esser più schiavo dell'elemento sensuale che lo ha dominato per tutta la vita e che ha guidato la sua ricerca artistica: «Le Afroditi – quanto ho offeso il loro aspetto stupendo con questi fallimenti! – le Freia, le Ninfe e i Fauni, le Eva, le Avice, e altre innumerevoli Amate – non le voglio rivedere mai più!...»<sup>105</sup>. Al rigetto della propria capacità passata corrisponde un'ammirazione sempre maggiore per Marcia: dal momento che la bellezza ha perso per lui ogni valore e ogni attrattiva, diventando una qualità stupida e inutile, la sua speranza è che la

---

102Ivi, p. 195.

103Ivi, pp. 203-204.

104Ivi, p. 210.

105Ivi, p. 214.

donna non sia bella quanto lo era stata in gioventù e apprezza con sollievo che lo splendore della donna è frutto del trucco e di altri artifici. La rinuncia all'ideale della bellezza riguarda naturalmente anche se stesso, con l'effetto, cambiato lo stile del proprio abbigliamento e avendo scelto abiti di fattura tipica dell'isola alla moda di trent'anni prima, di sembrare un uomo di settantacinque anni. I due si sposano, richiudendo l'intera storia nel punto in cui tutto era cominciato e andando incontro alle «speranze sollecite dei vicini di dare una forma geometrica alla loro storia»<sup>106</sup>: estinto l'ideale della bellezza, anche la ricerca dell'Amata in fuga da una donna all'altra si conclude e con essa il moto perpetuo cui era condannato il protagonista, come un burattino tirato dai fili della  $x$  del proprio desiderio. Il protagonista è comico, in questo caso, non tanto per la varietà nella scelta degli oggetti del desiderio, ma per via

(1) del principio che la sua “passione genealogica” segue – un principio di bizzarra economia, di logica illogica, che gli assicura un “risparmio di rappresentazione” e contemporaneamente un “risparmio di comprensione” legandolo a tre immagini somiglianti, a tre donne delle quali non riconosce le individualità e perciò subisce i rifiuti

e

(2) del desiderio infantile che asseconda – un desiderio di ripetizione che gli dà sicurezza, ma che al contempo lo allontana dalla realtà, dalle differenze tra le donne e dallo scorrere del tempo.

---

<sup>106</sup>Ivi, p. 217.

#### 4.2.2 *La migliore offerta*: l'innamorato-automa fra illusione e confusività

Lasciate, lasciate che il mio cuore s'inebri  
di una *menzogna*,  
che si tuffi nei vostri begli occhi come in  
un sogno  
e che dorma a lungo all'ombra delle  
vostre ciglia!<sup>107</sup>  
(Charles Baudelaire, “*Semper eadem*”, *I fiori  
del male*)

Noi lavoriamo continuamente all'inganno  
di noi stessi. E ora credete voi, che tanto  
parlate e decantate l'“obliar se stessi  
nell'amore”, lo “sciogliersi dell'io nell'altra  
persona”, che ciò sarebbe qualcosa di  
sostanzialmente diverso? Dunque si  
infrange lo specchio, ci si immagina in  
un'altra persona che si ammira, e si gode  
poi la nuova immagine del proprio io,  
anche se la si chiama col nome dell'altra  
persona – e tutto questo procedimento  
*non* sarebbe inganno di sé, *non* sarebbe  
egoismo, gente strana! Io penso che  
coloro che nascondono qualcosa di sé *a  
se stessi* e coloro che a se stessi si  
nascondono come tutto, sono uguali in  
ciò a coloro che commettono un *furto*  
nella camera del tesoro della conoscenza:  
dal che risulta contro quale reato ci metta  
in guardia il detto: “conosci te stesso”.  
(F.W. Nietzsche, *Umano troppo umano*, II,  
§37)

Nessun essere umano può capire  
veramente un altro, e nessun altro può  
fare la felicità di un altro.  
(Graham Greene)

Il personaggio di Virgil, protagonista del film *La migliore offerta* (*Best Offer*, 2013) di Giuseppe Tornatore, ci permette di osservare un altro frangente nel quale l'innamorato può rivelarsi comico: dopo aver analizzato alcuni esempi di instabilità nella scelta oggettuale, introduciamo il fenomeno dell'*identificazione confusiva* come uno dei possibili esiti dell'*amore narcisistico*, che dà ragione della *cecità* tipica degli innamorati e della *rinuncia alla propria volontà* che rende l'innamorato succube dell'altro come un automa. *La Migliore Offerta* è infatti la storia della manipolazione del desiderio di un uomo anziano, Virgil Oldman, da parte di un terzetto di giovani criminali, Robert, Claire e Sarah, che agiscono in accordo con colui che considerava il

<sup>107</sup>*Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge, / Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe / Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils!*

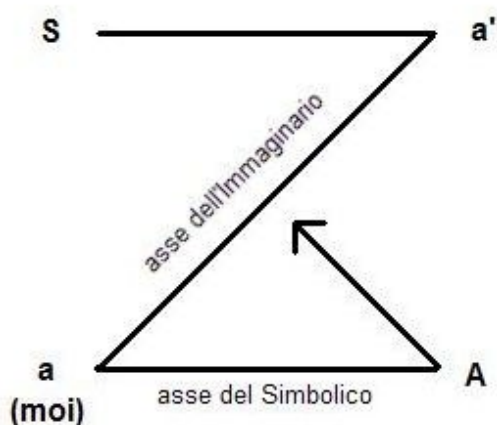
migliore amico, Billy, per derubare il protagonista del proprio tesoro, una collezione di ritratti di fanciulle dal valore inestimabile. Ciò che rende particolarmente interessante questo film per la nostra ricerca è rappresentato dal fatto che gli strumenti “auto-coercitivi” che i giovani utilizzano per privare Virgil della propria volontà, per plagiarlo, e per indurlo ad abbandonare la stabilità delle proprie abitudini sono legati allo stato di *innamoramento* (dedizione totale, sacrificio, gelosia...) cui l'uomo viene indotto, come si trattasse di un *fenomeno ipnotico*<sup>108</sup>. Prima di analizzare le relazioni che legano i personaggi di Virgil, Claire e Billy, compiamo una digressione nella teoria dell'identificazione come presentata nello *schema L* di Jacques Lacan: grazie agli strumenti offerti dalla teoria del soggetto lacaniana daremo un'interpretazione dei meccanismi di rispecchiamento che portano Virgil a consegnarsi, inconsapevole e disarmato, all'amata e ai complici di lei.

Lacan concepisce i *registri*, quelle «corde che muovono l'uomo come marionette», come *campi dell'esperienza* (modi di guardare, di pensare, quindi stili di pensiero e di percezione) e non come livelli: dal momento che essi sono scissi e conflittualmente congiunti dalle loro divisioni, una logica congiuntiva permette di pensare ai loro rapporti e al loro costante intreccio. Osserviamo ora, sinteticamente, in che modo l'identità del soggetto umano è strettamente legata a tale intreccio di registri. Alla prima fase di ricerca di Jacques Lacan degli anni '30-'40, periodo in cui egli stava studiando l'*Introduzione al narcisismo* di Freud, risale la teorizzazione della *fase dello specchio*, nella quale viene privilegiato il registro dell'*Immaginario*. In questa prima fase, il bambino (fra i 6 e i 9 mesi) non è autosufficiente, è privo di coordinazione motoria, non ha di sé un'immagine unitaria: è un soggetto anarchico, caotico, puro *Es*, il suo corpo è come se fosse in frammenti (*corps morcelé*). La creazione di un 'primo embrione' dell'Io avviene nel momento in cui il bimbo si riflette in un altro da sé che per lui ricopre la funzione di specchio: può trattarsi di uno specchio empirico, di un altro bimbo o della madre. La reazione del bambino a questo primo riconoscimento è giubilatoria: l'immagine del suo corpo ottiene contorni stabili, essa viene a formare l'*Io ideale*, cioè l'immagine, perfetta e compiuta dell'Io. L'Immaginario, in quanto sede del narcisismo, è la regione duale per eccellenza, il registro dei doppi, degli specchi e dell'ambivalenza: confrontandosi con la propria *imago* (la propria immagine come forma con potere di captazione) il soggetto si scopre radicalmente diviso, e prova, ad un tempo, l'impossibilità di congiungersi con essa e di sopprimere questo 'rivale'. Superata questa fase, il soggetto ha raggiunto una certa forma, ma non può dirsi ancora individualizzato, perché il processo di soggettivazione è ancora incompleto. È necessario l'ingresso nell'*Altro*, sede del

---

108Si vedano le osservazioni di Freud in proposito.

*Simbolico*, il luogo del linguaggio, della società, che hanno funzione strutturale sugli individui: la teorizzazione di questo registro, con la famosa affermazione «l'inconscio è strutturato come un linguaggio» avviene tra gli anni '50 e la metà dei '60, mentre Lacan studia *L'interpretazione dei sogni* e *Il motto di spirito* di Freud. L'ingresso nel Simbolico avviene attraverso l'*identificazione con un modello*: la *metafora paterna* (o *nome del padre* o *taglio paterno*) opera una sovrapposizione, un'introiezione parziale nel rapporto tra il bimbo e il padre, che è quell'Altro-terzo che spezza il legame duale tra il bimbo e la madre, comportando una prima rinuncia al desiderio (l'Edipo freudiano è rielaborato da Lacan in maniera più astratta e con un'accentuazione del punto di vista logico-simbolico). La rappresentazione schematica dell'Io come relazione tra i registri dell'Immaginario e del Simbolico è fornita dallo *schema L* qui riportato:



L'identità così delineata si rivela *originariamente connessa con l'alterità*:

- l'alterità del simile (*a*),
- l'alterità della legge, del codice sociale (*A*) e
- l'alterità assoluta, il registro del Reale, che comprende ciò che si sottrae al linguaggio e alla nominazione, l'informe all'estremo pensabile (la riflessione sul registro del Reale segue quelle sull'Immaginario e sul Simbolico, motivo per il quale non se ne trova traccia nello schema L presentato nel *Seminario II* del '54-5).

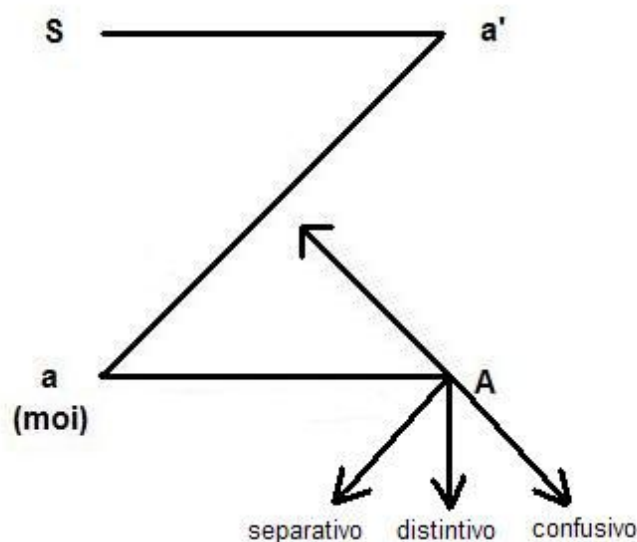
Notiamo che il problema di essere se stessi viene a porsi in maniera completamente capovolta rispetto a quanto accade secondo la tradizionale concezione proprietaria dell'identità, che concepisce il soggetto come indiviso: il soggetto scisso, in quanto radicalmente alienato, non è mai stato se stesso, non possiede un 'nucleo' proprio da dover mantenere e custodire dagli attacchi esterni. *La soggettività autentica non è da recuperare, ma da creare* rivolgendosi a se stessi:

il soggetto è nietzschianamente ciò verso cui tende e che non è mai stato. Poiché la letteratura offre la possibilità di esplorare e confrontare nella pratica dei personaggi del testo un campionario che contempla gran parte dei *diversi modi di identificazione* che si instaurano tra i soggetti umani, concludiamo ricordando alcune distinzioni fondamentali della teoria<sup>109</sup>:

- a) l'*identificazione* corrisponde al *desiderio di essere*, che si manifesta con intensità tale da produrre uno *sconfinamento*: il soggetto si trasforma introiettando l'altro, in misure variabili. In ogni caso, l'identificazione non va confusa con l'*imitazione*, un processo in cui il desiderio di essere 'come l'altro' non produce sconfinamenti;
- b) mentre la *teoria freudiana* mette l'accento sulle *zone* che vengono modificate dall'introiezione di *alter* in *idem*, la *teoria lacaniana* sviluppa questa prospettiva mettendo l'accento sui *modi*, i registri. Si dovrà distinguere allora tra le identificazioni che si svolgono nell'*Immaginario*, che riguardano prevalentemente l'*Io*, e le identificazioni che si svolgono nel *Simbolico*, che riguardano prevalentemente l'*Ideale dell'Io*;
- c) benché privilegiata da Lacan, la metafora non è il solo meccanismo che può descrivere i rapporti di identificazione. Bisogna aggiungere quantomeno la sineddoche; una identificazione metonimica sarebbe il risultato di molte identificazioni che non riescono a trovare una buona sintesi;
- d) una distinzione ulteriore, di carattere modale, riguarda le *diverse versioni del Simbolico*, gli *stili di pensiero*: il *separativo*, il regime della rigidità; il *confusivo*, o delle sovrapposizioni 'eccessive', e il *distintivo*, il regime della flessibilità. Tali diverse modalità di accesso al Simbolico problematizzano, conducendo ad ulteriori sviluppi, lo schema L, elaborato nel seguente modo da Bottioli:

---

<sup>109</sup>Riprendiamo in maniera sintetica la presentazione di questo problema in G. Bottioli, op. cit., (2002), p. 86.



Gli stili di pensiero sono anche *modalità di identificazione* e le quattro *province figurali* – *metafora*, *metonimia*, *sinceddoche*, *opposizione* (opposizione congiuntiva, come quella rappresentata da ossimori e paradossi) – rappresentano altrettanti modi con cui un soggetto o un personaggio si identifica con un altro (o si fa 'figuralizzare' da un altro) costruendo la propria identità. A un primo sguardo, le identificazioni sembrano poter essere soltanto o distintive o confusive. Tuttavia il separativo è uno stile, dunque si può parlare di identificazioni separative per indicare processi di introduzione rigida di singoli tratti o di singole parti. La rigidità del *separativo* accoglie il letteralismo e la lingua come istituzione, mentre il *distintivo* rappresenta il regime della duttilità e della strategia, della figuralità e delle relazioni congiuntive (paradossali: le frontiere distintive uniscono e separano al contempo). Infine, il regime *confusivo* è il luogo della massima fluidità, degli sconfinamenti sregolati, dei linguaggi privati e della moltiplicazione dei sensi (è bene tuttavia distinguere tra forme inferiori e superiori, per non assimilare tale regime alla pura e semplice confusione). Nel caso delle *identificazioni distintive*, un soggetto ne *assimila parzialmente* un altro, eletto a proprio modello, arricchendosi in complessità e ampliando le proprie possibilità, le proprie prospettive. Il diagramma che visualizza questo modo di identificazione è il medesimo che consente di rappresentare il meccanismo della *metafora* come *intersezione* di campi semantici: Rappresentano invece delle *sovrapposizioni complete* i casi di *identificazioni confusive*: il pericolo di una completa perdita di sé, di un'*alienazione* totale, dell'assimilazione dei tratti più rigidi del proprio modello, per il soggetto riflette la possibilità di una metafora confusiva di ricadere nel

letteralismo (effetto *osmotico* del confusivo *iperfigurale*), ma anche l'assimilazione degli stereotipi può rendere un soggetto la caricatura dell'altro (effetto *mimetico* del confusivo *iperletterale*);

- e) infine, va ricordato che l'identificazione è un processo ambivalente, in cui l'amore per il modello non può non generare ostilità verso la dipendenza e l'alienazione.

Esposti i principali modi dell'identificazione e i rispettivi effetti sui soggetti implicati, possiamo ora percorrere i momenti salienti della *Migliore Offerta* per spiegare la nostra interpretazione del legame fra i protagonisti.

Virgil Oldman (Geoffrey Rush) è un esperto d'arte il cui talento è universalmente riconosciuto: viene presentato come il più famoso banditore d'asta – grazie al suo brillante senso dell'umorismo, le sue aste sono spettacoli coinvolgenti, dall'atmosfera leggera – e uno stimatissimo scopritore di talenti, la persona più autorevole per quanto riguarda attribuzioni, valutazioni e perizie di singole opere come di interi patrimoni antiquari. Prima che compaia il titolo del film, lo spettatore è informato (1) del nome e della professione del protagonista (che un esperto di antichità si chiami Oldman suggerisce che, benché il film sia realistico, ogni elemento importante per la trama è da intendere nelle sue potenzialità simboliche); (2) del rifiuto del contatto con tutto ciò che lo circonda, il cui livello di maniacalità è rappresentato dall'enorme parete-armadio nella quale sono esposte innumerevoli paia di guanti che egli indossa quotidianamente in ogni occasione; (3) della malcelata insoddisfazione che Virgil nutre verso la propria immagine, che si indovina grazie all'accostamento della scena nella quale l'uomo, durante un sopralluogo per la valutazione di mobili antico, grazie al proprio talento straordinario, intuisce la presenza di un ritratto nascosto sotto quello che sembra soltanto un vecchio pezzo di legno ammuffito con quella del protagonista che si fa tingere i capelli dal parrucchiere: la successione delle scene viene interpretata come un paragone diretto fra il quadro e l'uomo che, come la tavoletta ammuffita nasconde lo splendore e il valore del ritratto antico, ha qualità eccezionali che non lascia scorgere a nessuno; (4) infine, la richiesta di ricevere in dono dalle proprietarie la tavoletta ammuffita insinua il sospetto che Virgil sia alquanto avido, poiché, malgrado viva nel lusso, tenta di ottenere ciò che gli piace spendendo il meno possibile. La scena che si offre allo spettatore non appena compare il titolo del film conferma un aspetto fondamentale della vita di Virgil che le precedenti hanno suggerito, cioè la sua completa *solitudine*: solo al tavolo del ristorante di sua proprietà (ogni stoviglia porta le sue iniziali) anche nella sera del proprio compleanno. Virgil è un uomo giunto a un momento della vita nel quale ha il timore di fare dei “bilanci”, perché consapevole di non aver altro all'infuori



del proprio lavoro. La percezione che il suo tempo si sta esaurendo viene sottolineata dalla candolina sulla torta che lo *staff* del suo ristorante ha preso l'iniziativa di dedicargli – una ricetta rinascimentale che suona come un *memento* dei suoi difetti, perché farcita con crema bisbetica e mandorle acide – che si consuma velocemente sotto lo sguardo di Virgil, che reagisce alla sorpresa preparata dai dipendenti con stizza, ricordando che il suo compleanno cade il giorno seguente. L'indomani, infatti, lo attendono in ufficio una gran quantità di regali di compleanno: l'unico sollievo di Virgil è che soltanto uno sia un cellulare, perché li detesta. Nella sua vita apparentemente triste e priva di affetti c'è tuttavia spazio per un amico di vecchia data: Billy (Donald Sutherland) è il complice fidato che alle aste compra per conto suo i quadri ai quali è interessato per la propria collezione. Per possedere i quadri che preferisce, Virgil non solo paga lautamente Billy, ma è anche disposto a mentire riguardo all'autenticità di alcuni per aggiudicarseli a un prezzo irrisorio rispetto al loro valore reale: indotto a dubitare dell'onestà di Virgil negli affari, lo spettatore estende il dubbio alla limpidezza del rapporto fra i due uomini, considerando che sarebbe bastato un solo giudizio positivo da parte di Virgil sull'opera pittorica di Billy per garantire a quest'ultimo il successo e svincolarlo dalla dipendenza dall'amico, che si vede raddoppiare il compenso dopo tale recriminazione. Le opere che Virgil si aggiudica, anche con questi stratagemmi poco onesti, compongono il suo grande tesoro: custoditi in un *caveau* nascosto dietro l'armadio dei guanti, tappezzano le quattro pareti di una stanza altissima, nella quale trovano collocazione solamente una poltrona, un *abat-jour* e alcuni libri, centinaia di *ritratti femminili*, fra i quali si riconoscono capolavori degli artisti più noti di ogni epoca, come Leonardo, Bronzino, Lorenzo Lotto, Tiziano, Guido Reni, Rembrandt, Goya, Vigée-Le-Brun, Ingres, Hayez, Renoir, Bouguerau, Tissot, Boldini, Modigliani, Picasso.



Non appena la porta del *caveau* si apre, risuona un coro di voci femminili che sembra raggiungere Virgil insieme agli sguardi, dedicati a lui solo, di tutte le fanciulle ritratte. La passione per le donne, per tutte le donne, per *das Ewig Weibliche*, viene sublimata dal grande esperto d'arte tramite la collezione privata, il suo personale *harem* artistico. Il *caveau* colmo all'inverosimile delle più varie interpretazioni della bellezza femminile esorcizza più di una paura del proprietario:

1. l'*horror vacui*, il timore del vuoto che assale specialmente una persona sola e solitaria da sempre (Virgil, orfano di entrambi i genitori fin dalla più tenera infanzia, ha coltivato la propria passione per l'arte in orfanotrofio, quando le suore per punizione lo mandavano ad aiutare il restauratore del collegio);
2. il *timore delle donne* – affermerà Virgil: «la mia ammirazione per le donne è pari al timore che ho di loro, e alla mia incapacità di comprenderle» –, che include il timore del contatto con l'altro sesso, con un'altra individualità, che sempre implicano il timore dell'accettazione, del riconoscimento, del rifiuto, di “non essere abbastanza”, di venire sostituito, il timore insito nel rischio di esporsi all'altro, *l'angoscia che deriva dal desiderio dell'altro* (la risposta impossibile alla domanda: “Cosa vorrà lui/lei da me?”);
3. anche questa, come ogni collezione, esorcizza il *timore della morte*.



Il primo contatto con Claire Ibbetson (Sylvia Hocks), la donna che sconvolgerà la routine di Virgil, avviene il giorno del compleanno del protagonista: la prima telefonata della giornata è di una giovane donna sconosciuta che esordisce con le parole: «Mi creda, mi creda, la prego!», e che pretende di parlare direttamente e soltanto con Mr. Oldman, per affidargli la valutazione del patrimonio dei genitori, entrambi morti. La giovane chiede espressamente l'aiuto di Virgil, che nel proprio campo è il migliore, perché dice di non conoscere nessuno e di essere sola: cinicamente, Oldman la asseconda, dicendole che è pericolosissimo parlare con le persone – avvertimento questo che l'uomo ha ben interiorizzato. Benché la ragazza dica di sapere molto di lui, sembra ignorare che Virgil non compie mai il primo sopralluogo: dopo molte insistenze, viene fissato un appuntamento alla villa di famiglia (si tratta di Villa Colloredo-Mels-Mainardi-Bianchi di Gorizzo, in provincia di Udine) – una dimora abbandonata, senza campanello, priva di qualsiasi indicazione sul nome dei proprietari all'ingresso –, ma Virgil non trova nessuno ad accoglierlo e, dopo quaranta minuti d'attesa, si ripara nel bar di fronte al cancello principale, dove una nana fa sfoggio della propria abilità di conto e di memoria. A questo primo appuntamento mancato ne seguono altri, che irritano e, al contempo, accendono la curiosità di Virgil: ogni volta, Claire adduce delle scuse per non presentarsi di persona, alimentando il mistero attorno a sé, ma al secondo appuntamento Virgil viene guidato all'interno della villa da Fred (Philip Jackson), il portinaio zoppo che provvede a sorvegliare la casa e a portare i pasti alla giovane. Virgil tenta di ottenere qualche informazione sul conto di Claire da Fred, ma il guardiano ne conosce solamente l'età, ventisette anni, e confessa di non averla mai vista, malgrado lavori da dieci anni per la sua famiglia, perché la giovane soffre di una malattia “strana”. Durante la visita delle cantine, Virgil trova sul pavimento degli *ingranaggi*, curiosamente arrugginiti dalla parte opposta a quella che tocca il suolo, e non esita a portarli all'amico Robert (Jim Strurgess), un giovane dalla vita sentimentale burrascosa, fidanzato con Sarah (Liya Kebede) ma sempre in compagnia di una ragazza diversa, che ha un negozio nel quale aggiusta qualunque tipo di marchingegno meccanico o elettronico. Robert intuisce dalla tecnica con la quale gli ingranaggi sono costruiti che risalgono al 1700 e invita Virgil a procurargli altri pezzi, finché conquista la certezza che gli ingranaggi appartengono a un automa antropomorfo di Vaucanson, al quale Virgil ha dedicato la tesi di laurea. Entrambi sperano di riuscire a ricomporre uno dei suoi famosi automi parlanti, che alloggiavano, nascosto al loro interno, un nano, che rispondeva alle domande del pubblico pagante, e che avrebbe un valore inestimabile, ma il cui vero mistero risiedeva nella miscela di verità e

menzogna, poiché *l'automa parlava con un trucco ma diceva sempre la verità*<sup>110</sup>. Nel frattempo, Virgil è sempre più esasperato dall'atteggiamento di Claire, perché non può stipulare un contratto con il «fantasma di una donna superficiale e stupida». Le telefonate si fanno sempre più frequenti e la giovane non manca mai di sottolineare *la loro grande somiglianza* nell'evitare il contatto con le altre persone e le apparizioni in pubblico. Non appena Virgil scopre che la giovane abita nella villa e la accusa di portare avanti un gioco di cattivo gusto, Claire gli chiede di non occuparsi più del suo patrimonio. Tale interdetto causa la mortificazione della curiosità accesa dalla ricerca degli ingranaggi, che Virgil non riesce a sopportare: sfoga la propria frustrazione su Billy, insultandolo eccessivamente per un errore commesso durante un'asta che gli è costato la mancata acquisizione di un Petrus Christus, e sul collaboratore Lambert (Dermot Crawley) che costringe a differire alcuni importanti impegni di lavoro. Sorprendentemente, Claire lo contatta nuovamente e non solo gli riaffida il lavoro, «perché colpita da come Virgil guardava la casa dal bar», ma gli chiede anche un aiuto più personale, dichiarando di fidarsi ciecamente di lui. Da questo momento in avanti, il rapporto fra i due personaggi imbuca in maniera sempre più evidente la via della *seduzione*: mentre lui non nasconde di pensare sempre più spesso a lei, lei rifiuta di mostrarsi, restando al di là di una parete e fornendogli per la trascrizione dei dati personali un passaporto scaduto che riporta la sua fotografia da bambina. Al tentativo di lui di spiarla, tramite un buco della parete che si trova sull'ala di un uccellino affrescato, Claire reagisce urlando il proprio disgusto per le persone che si tingono i capelli, salvo poi scusarsi, a distanza di qualche giorno, e adularlo per il fascino che esercita. Virgil nel frattempo smette di tingere i capelli, si procura libri di psicologia dedicati all'agorafobia, e confida a Robert il proprio interesse, sempre maggiore, per Claire, e la sua ansia persistente da quando lei gli ha consegnato le chiavi della villa. Robert con una metafora derivata dal mondo della meccanica spiega a Virgil il funzionamento delle relazioni umane, lo sconfinamento che si produce grazie al contatto con un altro soggetto: le persone sono come gli ingranaggi, che dopo essere stati a contatto per lungo tempo assumono le forme reciproche, fenomeno che fa sperare che il tempo renda possibile ogni convivenza. Ma quanto più Virgil si adopera per compiacere Claire, sconvolgendo la propria vita, e per mostrarsi a sua completa disposizione (impara, per esempio, a usare il telefono cellulare per permetterle di contattarlo quando vuole), tanto più la ragazza sembra ritrarsi. Nonostante ciò, Claire fa alcune confidenze a Virgil: gli dice di essere scrittrice

---

110Sugli automi si veda C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009. «Gli automi sembrano “veri”. Non però sino al punto che l'osservatore scambi l'automa per un vivente. In questo caso l'effetto sarebbe andato oltre le intenzioni e sarebbe venuto meno il gusto del gioco: subire l'irresistibile e inquietante impressione che quella “cosa” sia un corpo vivente, pur *sapendo* che non lo è affatto. È solo una macchina, un marchingegno, un automa appunto». Ivi, p. 14.

di romanzi e racconti, sotto falso nome, e di odiare tutto ciò che scrive; gli spiega l'origine della malattia, «così assurda da sembrare un inganno», in principio anche a sua madre; gli racconta della gita a Praga a quattordici anni, del ristorante “Night and Day” nella piazza Grande dell'Orologio, dove si è sentita felice, luogo della nostalgia nel quale non è più tornata, ma dove Virgil si offre di accompagnarla. Parallelamente, Virgil vive grandi soddisfazioni: Billy, «l'amico e complice più fidato, il suo miglior procacciatore di donne», recupera il ritratto perso all'asta e, per farsi perdonare, glielo dona, e l'automa sta prendendo forma, «i pezzi cominciano ad attrarsi tra loro». Ma ancora, più che mai, Virgil sente di essere come il marchingegno: incompleto. Claire, dal canto suo, gli dice di preferire il dialogo con lui a quello con uno psicologo e che sta mettendo in discussione la sua vita. Virgil si affida ai consigli di Robert e cambia “strategia”: la svolta avviene quando, dopo aver ceduto al desiderio di vederla, la spia e ascolta una telefonata con il direttore della casa editrice per la quale scrive, durante la quale lo definisce un bell'uomo e dichiara di fidarsi di lui. La ragazza lo scopre e, dopo un primo accesso di rabbia, lo invita a restare da lei. A ogni progresso compiuto da Virgil nella relazione con Claire corrisponde un perfezionamento dell'automa: giunti a questo punto, il meccanismo si muove, ha forma antropomorfa, occhi e mani. Né lo spettatore né Virgil possono ancora sospettare che il protagonista è vittima di una manipolazione, che tutto quanto riguarda Claire è frutto di una macchinazione ai propri danni ordita da Robert, Sarah, Claire e Billy con l'aiuto di Fred, che, approfittando della scusa di caricare una borsa piena di ingranaggi, ha collocato un localizzatore nel bagagliaio dell'auto di Virgil. Mentre Billy conosce tutto del passato di Virgil, Robert è costantemente informato da Virgil stesso del suo presente: il suo comportamento diventa totalmente prevedibile, tutti i suoi desideri trasparenti, perché manipolati, direttamente “programmati” dai criminali. Il modo in cui Virgil descrive a Robert Claire è indicativo del genere di amore che sono riusciti a far nascere in lui e conferma il successo della loro operazione manipolatrice: agli occhi di Virgil, Claire ha lo stesso valore inestimabile e la stessa purezza delle fanciulle dei ritratti, è «pallida come un'incisione di Dürer», e, cosa ancor più importante, rispecchia i suoi stessi sentimenti: è «impaurita, nei suoi occhi ho letto il mio terrore». Virgil ama Claire di un amore profondamente narcisistico perché la giovane si è offerta come lo specchio delle sue debolezze, degli aspetti più intimi e inconfessati della sua personalità: la *proiezione* ha aperto la strada alla totale *confusione* di sé nell'altra, che ha raggiunto un livello tale da rendere facile ai criminali portare Virgil a fare ciò che vogliono. Virgil è consapevole di assumere comportamenti che non gli appartengono – Robert lo invita a non smettere di stupire Claire, a fare azioni non prevedibili, a mettersi in gioco e a rischiare –, ma è

ben disposto al cambiamento, a qualsiasi cambiamento, pur di non perdere l'amata. Anche ora che si vedono quotidianamente e si sfiorano, che lui le regala abiti e trucchi, la malattia di Claire rimane l'ostacolo maggiore alla possibilità per loro di vivere una vita normale. Ogni gesto d'amore di Virgil per Claire non è altro che una riaffermazione del potere acquisito dalla ragazza e dai complici su di lui. Un dettaglio che potrebbe passare inosservato allo spettatore distratto – e del quale Virgil non si accorge affatto, preso com'è dal fascino dell'amata – insinua il dubbio circa la sincerità della ragazza e di Robert: durante una cena nella villa, Robert, invitato da Virgil che vuole mostrargli la bellezza di Claire, spia la coppia da dietro una statua e viene scorto da Claire. Lo spettatore si aspetta che la ragazza reagisca con una crisi, urlando e perdendo il controllo, invece ricambia lo sguardo del giovane e continua a comportarsi come se lui non fosse presente, non dando segno di essersi accorta della sua presenza. Virgil le ha appena detto il complimento che Robert gli ha suggerito – di dire alla ragazza che lei è più bella della madre – della quale Claire conserva un dipinto, giudicato di poco valore da Virgil, nel quale è vestita da ballerina. Lo sguardo rivolto da Claire a Robert sembra siglare un'intesa, dire: «Queste sono parole tue, non di Virgil!». Segue una serata piacevole, durante la quale Claire si fa raccontare da Virgil l'origine della sua passione per l'arte e per l'antiquariato e lei, che gli dice di amare il suo modo di raccontare, gli chiede di spiegarle una frase letta in un suo articolo, che dice: «In ogni falso si nasconde sempre qualcosa di autentico». Virgil precisa che nel simulare un'opera altrui il falsario non resiste alla fatale tentazione di metterci del suo: in una minuzia, in un dettaglio privo di interesse, l'autore dell'impostura finisce per tradire se stesso rivelando la propria sensibilità. Ogni successivo passo di Virgil si rivela come nient'altro che la reazione a quanto Robert, Claire, Sarah e Billy hanno predisposto: mentre combinano situazioni in modo da stuzzicare la sua gelosia, Claire gli mostra la porzione della villa che abita e si danno il primo bacio. Sia Claire sia Robert mettono alla prova Virgil, insinuando che sia più interessato ai mobili e all'automa che alla ragazza: l'uomo acquista un anello di fidanzamento ma, non riuscendo a trovare Claire in casa per darglielo, inizia a cercarla ovunque in città con l'aiuto di Robert e di Lambert. Disperato per l'imprevisto, dimentica di dover tenere un'asta e quando vi arriva, in ritardo, viene continuamente interrotto dalle telefonate degli amici e, errore dopo errore, si rende pubblicamente ridicolo. Solo insieme a Billy, la conversazione fra i due ritorna a ruotare attorno alla questione del rapporto fra verità e menzogna. Virgil confessa di temere che Robert si sia invaghito di Claire e che l'abbia rapita: istituendo un paragone con il tema centrale di molte commedie classiche, egli osserva che «dal punto di vista letterario sarebbe perfetto: il giovane cavaliere sottrae la bella principessa chiusa nella torre al vecchio incapace di amare», ma

Billy lo rassicura, ripetendogli che, appunto, uno sviluppo del genere è letterario, appartiene al dominio della finzione, non della realtà, e aggiunge che forse Claire si è allontanata volontariamente. Virgil rifiuta questa ipotesi affermando con convinzione che Claire negli ultimi tempi ha vissuto sentimenti incompatibili con la fuga: la replica di Billy all'obiezione di Virgil è inquietante perché getta un'ombra di incertezza e di dubbio su tutto quanto Virgil aveva ormai dato per certo, l'amore di Claire per lui. Gli avvertimenti di Robert circa la necessità di non abbassare mai la guardia quando si ama una donna risuonano tristemente ironici. Billy dice che i sentimenti umani sono come le opere d'arte, cioè possono essere il risultato di una simulazione: pertanto, tutto può essere simulato, la gioia come il dolore o l'odio, la malattia come la guarigione, e persino l'amore. Se questo è un tentativo da parte dell'amico più fidato di aprire gli occhi di Virgil o se è l'ennesima, beffarda, prova della sua cecità, dell'avvenuta trasformazione in un automa, spossessato della propria volontà e della propria capacità di discernimento, non è dato sapere: in ogni caso, Virgil non sembra avere neppure il tempo per riflettere, perché si precipita nella soffitta della villa, dove Fred gli ha comunicato di aver trovato Claire. La ragazza è in preda a una crisi violenta, sembra confondere il passato con il presente quando confessa di essersi nascosta per la paura di essere abbandonata. Virgil la abbraccia e le promette che mai la abbandonerà; mentre fa il bagno nella vasca, Claire gli racconta il trauma dal quale è derivata la sua malattia: lei e il primo ragazzo sono stati investiti da un'auto durante il viaggio a Praga e lui non è sopravvissuto. La scena seguente vede i protagonisti a letto insieme: lei porta al dito l'anello di fidanzamento e lui la contempla nel sonno. Virgil riporta quanto accaduto a Robert: racconta di non aver mai dormito con una donna prima di allora e di aver trascorso l'intera nottata a guardare Claire. Evidentemente turbato dalle parole di Billy, sottopone anche a Robert la questione circa la possibilità di ogni sentimento, e in particolare dell'amore, di essere frutto di una simulazione: secondo la teoria di Virgil sul falso in arte, e a condizione che l'amore sia un'opera d'arte, non potrebbe essere mai *del tutto* falso. Al suggestivo paragone dell'amore con un'opera d'arte – che renderebbe possibile vendere all'asta l'amore e rivivere le storie d'amore al miglior offerente – Robert sostituisce poi una metafora meccanica: la sua storia d'amore con Sarah è tornata a funzionare bene grazie alla sostituzione di qualche “pezzo”. Quella sera stessa, Virgil viene aggredito da tre malviventi incappucciati per strada di fronte al cancello della villa: la nana dall'interno del bar osserva la scena e chiama un'ambulanza, mentre Claire esce finalmente dalla villa per accompagnarlo all'ospedale. L'ultimo tassello che mancava per completare il piano della banda di criminali è, in questo modo, predisposto: costretto a sperimentare la precarietà dell'esistenza, Virgil si

consegna totalmente al proprio affetto più caro, Claire, che sembra sia riuscita a superare la fobia per amor suo. Sembra iniziare una nuova vita normale per la coppia: Virgil apre la propria casa a Claire e la informa degli orari della governante e dei camerieri. Ancora una volta, Claire rileva la loro grande somiglianza, che Virgil conferma, ed entrambi suggellano con un bacio. Dunque, Virgil porta Claire, a occhi chiusi, all'interno del *caveau*, dove le mostra le donne alle quali ha dedicato tutta la vita, e che l'hanno «amato, corrisposto e gli hanno insegnato ad attenderla». Massimo Recalcati dedica un sottocapitolo del “Lavoro del perdono” alla vicenda di Virgil, sottolineando che la sua passione per i guanti e per i quadri «mantiene sempre separato, a distanza di sicurezza, dal reale dell'incontro con l'Altro sesso, dalla combustione ingovernabile dell'amore»<sup>111</sup> l'uomo, che paragona a personaggi come l'avaro di Molière e Mastro Don Gesualdo, ma non distingue i guanti dai ritratti, che definisce “oggetti morti”.

Per Virgil l'abisso della depressione si spalanca quando, finalmente convinto nel volersi esporre all'amore, abbandona la sua passione per gli oggetti morti affidandosi alla donna che ha causato il suo desiderio risvegliandolo dal torpore di una vita aridamente isolata. Salvo poi – una volta derubato spietatamente di tutto – accorgersi che almeno gli oggetti morti garantivano quell'identità impersonale che l'amore gli ha invece irrimediabilmente sottratto...<sup>112</sup>

Senza dubbio, la raccolta di ritratti rappresenta la realizzazione immaginaria del contatto con l'Altro sesso senza averlo e senza esporsi al rischio che comporta, esposizione questa che è percepita specialmente dal maschio come un cedimento fallico, una perdita di quanto si possiede, una mancanza non padroneggiabile. E l'amore è precisamente un'esperienza che impone al soggetto di confrontarsi con la non-patronanza, perché (1) rompe l'equilibrio soggettivo; (2) depotenzia l'Io e il suo narcisismo; (3) è l'amore a possedere il soggetto, non viceversa. Alcuni psicoanalisti hanno rinvenuto nell'*idealizzazione*<sup>113</sup> – sempre necessaria perché possa nascere e sostenersi l'amore – una funzione di difesa rispetto al pericolo che promana dall'oggetto amato (aggressivo e nocivo): l'amore è una *contesa*, innamorarsi significa consegnarsi disarmati al proprio nemico, che può anche decidere di farci a pezzi, consegnare il proprio Io alla possibilità di una (con)fusione totale con l'altro e di una perdita di preziose parti di sé. Tuttavia, non possiamo convenire con Recalcati nell'assimilare i ritratti scelti da Virgil, che sono tutti capolavori, semplicemente come “oggetti morti” perché:

1. Virgil non ha collezionato soltanto guanti, né quadri di paesaggi, ma ritratti femminili

---

111M. Recalcati, *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*, Raffaello Cortina, Milano 2014, pp. 116-117.

112Ivi, p. 117. I corsivi sono nostri.

113«L'amore ha un impulso segreto a vedere nell'altro come possibili le più belle cose del mondo, o a innalzarlo più in alto possibile: ingannarsi a questo riguardo sarebbe per esso un piacere e un vantaggio – e così si fa». F.W. Nietzsche, *Aurora*, (1881), trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2013, IV, §309, p. 186.



che ha – pigmalionicamente – desiderato e amato come fossero donne reali: le ha scelte, cercate, ha fatto in modo di conquistarle, di aggiudicarsele escogitando ogni volta una qualche diversa strategia;

2. ogni opera d'arte non è un oggetto fra gli altri, ma possiede uno statuto peculiare (si veda la riflessione heideggeriana) anche perché, come un individuo, è frutto dell'amore: Eros non è desiderio del Bello, ma desiderio di generare e partorire nel Bello, che sconfigge la morte.

L'amore di Virgil per i ritratti delle fanciulle è una sorta di concretizzazione dell'amore stendhaliano<sup>114</sup>, secondo la sua teoria della cristallizzazione, visionario nella misura in cui soppianta il reale: l'amore per i quadri è la dichiarazione che la donna perfetta, amabile, incantevole, esiste, (benché soltanto) come frutto dell'immaginazione artistica. L'idealizzazione amorosa fa sempre di ogni oggetto amato un oggetto perfetto, lo tramuta in un'opera d'arte: nel caso di Virgil, le amate sono già in principio opere d'arte, pertanto, a differenza di quanto si può obiettare all'amore stendhaliano, il suo amore non può essere falso né esaurirsi, perché l'idealizzazione muove dalla perfezione effettiva, reale, inesauribile, assoluta (sciolta sia dal giudizio soggettivo sia dal giudizio oggettivo) dei capolavori. Alla proposta di Virgil di abitare lì insieme a lui, che avviene di fronte a tutte le altre fanciulle, Claire risponde enigmaticamente: «Qualunque cosa succeda, io ti amo».



Riuniti a cena Claire, Robert e Sarah, che considera la sua “famiglia”, per festeggiare la stampa del catalogo preparato l'asta degli oggetti contenuti nella villa, Claire informa Virgil di non voler più vendere, così all'uomo non resta che distruggere il catalogo, il lavoro di mesi, brindando «al più sofferto e fortunato catalogo» della sua vita, e annunciare loro che quella di Londra sarà

<sup>114</sup>Si veda l'esposizione dei “Falsi amori di Stendhal” in C. Lalli, “Amore senza stima”, in *Che cos'è l'amor*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003, pp. 480-483.

l'ultima asta della propria carriera. All'asta di Londra Claire non è presente e per telefono le sue ultime parole sono: «Buona fortuna, amore mio». Il pubblico, che conosce il motivo per il quale Virgil ha deciso di ritirarsi, gli tributa una *standing ovation* commovente. Il «mi mancherai» con il quale Billy si congeda colpisce Virgil al punto da non potersi trattenere dal rilevare che l'amico si comporta in maniera esagerata, come se non dovesse rivederlo più. Le ultime parole di Billy sono per avvisarlo di avergli inviato a casa un dipinto che gli ricorderà che grande artista sarebbe potuto essere. Rientrato a casa, Virgil non trova Claire da nessuna parte, ma vede il quadro della madre vestita da ballerina e lo porta nel *caveau*. Appena si aprono le porte, per venti secondi lo spettatore osserva le pareti vuote insieme a Virgil: venti secondi che sembrano molto più lunghi, perché *il vuoto, come il silenzio, "estende" il tempo*.



In un angolo, Virgil trova l'automa antropomorfo ricostruito che ripete un messaggio registrato da Robert, nel quale il giovane ricorda la teoria dell'antiquario, secondo la quale alcuni *dettagli* sono in realtà *indizi*: «In ogni falso si nasconde sempre qualcosa di autentico. Sono d'accordo con te. Infatti mi mancherai, Mr. Oldman». A restituire lo sguardo a Virgil non sono più le fanciulle seducenti, ma gli occhi – dai colori diversi – dell'automa: Virgil realizza che nulla è accaduto per caso, che ogni evento e ogni coincidenza erano state predisposte per fare di lui un automa dalle risposte sempre prevedibili. L'innamoramento, l'identificazione confusiva con Claire, i cui atteggiamenti sono stati studiati per indurre la proiezione e il rispecchiamento dell'uomo, ha ridotto Virgil a un automa, garantendo il successo della banda di criminali. L'abbandono di Claire e il tradimento da parte degli unici amici dolorosamente rivelano che il sentimento dell'amore è precario come gliel'aveva descritto Lambert, il fedele collaboratore, in base alla propria esperienza di matrimonio trentennale: «Vivere con una donna è esattamente come un'asta. Non sai mai se la tua offerta sarà la migliore». Gli ultimi dieci minuti del film svelano i dettagli che confermano a Virgil di essere stato manipolato e, contemporaneamente, “aprono gli occhi” dello spettatore, che ha fruito della storia perlopiù condividendo il punto di

vista, limitato, del protagonista e quindi anche la sua cecità alla manipolazione subita<sup>115</sup>. Come tutti i film che mostrano una *struttura duplice*, anche *La migliore offerta* invita a essere visto più volte: fintanto che si segue un' unica direzione si interpretano tutti gli elementi coerentemente con essa, ma non appena un elemento “stona”, insinua una dissonanza foriera di un senso alternativo, tutta la storia esige di essere reinterpretata alla luce della nuova prospettiva – proprio come avviene nel caso della *pointe* del *Witz*. Quando un elemento ritenuto accertato viene smentito dalla narrazione sia il protagonista “cieco”, sia il fruitore subiscono uno *shock*, per via del passaggio repentino dal noto all'ignoto o dall'ignoto al noto<sup>116</sup>. Alla sorpresa e allo smarrimento iniziali si sostituisce il *desiderio di sapere*, non soltanto come la storia andrà a finire, ma di ritrovare tutti gli indizi che permettono di stabilire la verità che è stata abilmente camuffata, o – come in questo caso – l'impostura che è stata spacciata per verità<sup>117</sup>, avviando un intenso lavoro cognitivo teso a scoprire quali indizi sono stati considerati meri dettagli – vivendo in prima persona gli eventi, per quanto riguarda il protagonista, o guardando per la prima volta il film, per quanto concerne lo spettatore. Sempre analogamente a quanto accade con i *Witz*, le visioni successive alla prima perdono irrimediabilmente una parte considerevole della tensione narrativa, dalla quale dipende in misura considerevole il loro fascino, a causa del sovrainvestimento di attenzione necessario all'interpretazione retrospettiva degli elementi isolati come “duplici” e, quindi, salienti. Le scene si fanno brevissime e sono montate a ritmo pressante alternando il presente di Virgil – ricoverato in una clinica dove viene curato per l'esaurimento nervoso seguito allo *shock* del tradimento e del furto – alle retrospettive sul passato recente durante il quale ha reperito gli indizi della “falsificazione” di tutto quanto ha vissuto insieme a Claire e a Robert. Di seguito riportiamo il montaggio delle scene:

- 1) Virgil, con la barba incolta e lo sguardo perso nel vuoto, è seduto su una sedia a rotelle e pare non lo raggiungano le parole di Lambert, che a ogni visita gli porta posta, giornali e riviste;
- 2) Virgil si reca alla villa, sotto la pioggia, ma trova il cancello principale chiuso con una catena;
- 3) Virgil è sulla sedia a rotelle in giardino;
- 4) Virgil entra nel bar antistante la villa, prende un tè caldo senza indossare i guanti, e chiede informazioni al gestore, che lo fa parlare con la nana. Virgil scopre che questa, di nome Claire, è la vera proprietaria della villa, che dà in affitto a produzioni cinematografiche e che negli ultimi due anni ha affittato al giovane tecnico del

115Abbiamo già osservato che l'unico momento nel quale – soltanto nello spettatore e non in Virgil – può sorgere il sospetto di una connivenza fra Robert e Claire è lo scambio di sguardi fra questi ultimi in occasione della cena nella villa.

116Per la spiegazione dal punto di vista neurocognitivo di tale fenomeno rinviamo a S. Calabrese, *La suspense*, Carocci, Roma 2016.

117Si pensi, per esempio, alla maggior parte degli intrighi polizieschi, ma anche a film quali *Memento*, *The Illusionist*, *The Prestige*, che non si basano primariamente sulla *suspense*.

montacarichi che sa aggiustare tutto e che le dà tanti baci, Robert. Grazie alla sua memoria straordinaria, Virgil scopre che negli ultimi diciotto mesi ci sono state tre operazioni di scarico e altrettante di carico di mobili alla villa, per allestire il *set* per ingannarlo, e che la ragazza amata è sempre entrata e uscita dalla villa senza problemi, la sua fobia non era altro che un'invenzione per renderla quanto più simile a lui, per innescare il rispecchiamento, la proiezione, la compassione e l'amore;

- 5) Virgil ruota all'interno di una sfera per riabilitazione;
- 6) Virgil si reca al negozio di Robert e lo trova svuotato e chiuso;
- 7) Virgil ruota all'interno di una sfera per riabilitazione;
- 8) Virgil è a casa: cerca di telefonare a qualcuno, poi volta l'unico quadro che gli rimane – la ballerina, quella che pensava fosse la madre di Claire – e trova la dedica firmata da Billy, che dice: «A Virgil con affetto e gratitudine»;
- 9) Virgil è seduto in treno;
- 10) Virgil apre il bagagliaio dell'auto, dove ci sono tutti i cataloghi della villa, e vi trova il localizzatore, lo stesso che aveva visto consegnare da Robert a una cliente, con il quale la banda monitorava i suoi spostamenti, che può aver posizionato Fred con la scusa di caricare una borsa piena di ingranaggi;
- 11) Virgil è seduto in treno;
- 12) Virgil si reca alla stazione di polizia, ma non entra;
- 13) Virgil è a letto con Claire;
- 14) Virgil è fuori dalla stazione di polizia;
- 15) Virgil è a letto con Claire;
- 16) Virgil è seduto in treno;
- 17) Virgil è a letto con Claire;
- 18) Virgil è seduto in treno;
- 19) Virgil è a letto con Claire;
- 20) Virgil è giunto in una stazione ferroviaria e ha con sé il quadro (della ballerina);
- 21) Virgil è a letto con Claire;
- 22) Virgil prende un appartamento a Praga con vista sulla Piazza dell'Orologio;
- 23) Virgil è nel *caveau* insieme a Claire, che gli dichiara di amarlo;
- 24) Virgil ruota all'interno di una sfera per riabilitazione;
- 25) Virgil è a letto con Claire;
- 26) Virgil ruota all'interno di una sfera per riabilitazione;
- 27) Virgil cammina per Praga con una mappa;
- 28) Virgil è a letto con Claire;
- 29) Virgil entra nel ristorante del quale Claire gli aveva parlato, il “Night and Day”: all'interno del locale le pareti sono costituite da ingranaggi di orologi (l'orologio è l'esempio canonico dell'automa) in movimento. Virgil prende posto a un tavolo che gli permette di osservare l'ingresso. Alla domanda del cameriere se sia solo, il protagonista risponde di essere in attesa di una persona, e sospira. Il cameriere apparecchia per due persone.
- 30) Mentre la telecamera indietreggia, si sentono frammenti di conversazioni in diverse lingue.

L'alternanza delle scene – specialmente di quelle che vedono insieme Claire e Virgil con quelle

dell'uomo che scopre come è stato ingannato – produce come effetto il risorgere della domanda più dolorosa e complessa: “È possibile fingere tutto, anche l'amore?”. L'amore, come ogni sentimento, e forse più di ogni altro, è esposto alla contingenza più assoluta, ma questo è un pensiero che difficilmente un innamorato riesce lucidamente a fare:

Si dirà: un sentimento non garantisce nulla, un sentimento può anche ingannare. Così è infatti. Un sentimento non ha alcuna realtà al di fuori della psiche che lo sperimenta, dunque nessuna garanzia ontologica. È un evento, non una *res*, una cosa. Si radica in se stesso. Per questo può apparire effimero come una falena o immortale come un dio.<sup>118</sup>

Pur nella falsità, i racconti – e l'amore – di Claire conservano forse un elemento veridico? Il rapporto fra verità e menzogna, che è il motivo principale presentato dal film, non è un rapporto semplice: una riflessione molto matura rispetto al problema della verità e della menzogna in relazione alle emozioni e alla loro espressione si trova negli studi di Charles Darwin, che espone il paradosso per cui la simulazione di un'emozione può determinare, a livello mentale, la sua instaurazione come stato mentale autentico. Darwin afferma che l'intimo rapporto che esiste fra quasi tutte le emozioni e le loro manifestazioni esterne (oltre che, parzialmente, dall'influenza diretta dell'esercizio muscolare sul cuore e di conseguenza sul cervello) spiegherebbe perché (1) la libera espressione attraverso segni esteriori delle emozioni le intensifica; (2) la repressione (finché è possibile) di tutti i segni esteriori attenua le emozioni<sup>119</sup> e (3) la circostanza più sorprendente per cui

perfino la simulazione di una emozione tende a suscitarla davvero nella nostra mente. Shakespeare, il quale, data la straordinaria conoscenza che aveva dell'animo umano, deve essere considerato un ottimo giudice, dice:

*It is not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit,  
That, from her working, all his visage wann'd;  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? And all for nothing!<sup>120</sup>*

Le implicazioni che la scoperta dell'inconscio hanno, a questo proposito, sono rilevanti ed esula

---

118M. Trevi, “Sesso, erotica, amore: una possibile geometria”, in Aa. Vv., *L'amore*, Mazzotta, Milano 1992, p. 28.

119«Chi si lascia andare a gesti violenti non fa che aumentare la propria rabbia; chi non controlla i segni della paura si sentirà ancora più terrorizzato; e chi rimane passivo quando è sopraffatto dal dolore perde la migliore occasione per recuperare la propria elasticità mentale.» C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, (1872), Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 391-392.

120Ivi, p. 391. («È mostruoso che un attore, pur fingendo, in un sogno di passione possa forzare l'anima a un concetto così da scolorare tutto in volto e piangere e sconvolgersi, con voce rotta e con gesti che disegnano forme rispondenti all'idea. E tutto per nulla!» W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. di A. Serpieri, Marsilio, Venezia 2007, II, ii).

dagli obbiettivi della nostra ricerca indagarli. Ci limitiamo a ricordare che l'inconscio è l'esito di un'operazione di mistificazione operata dalla coscienza: l'inconscio «è quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco od occupato da una menzogna: è il capitolo censurato» (SXX 39) e compito della psicoanalisi è dunque di lavorare a livello della verità nascente che una simile menzogna sempre veicola nell'istante stesso in cui la censura. Come osserva Silvano Petrosino, la psicoanalisi

non può che operare affinché si ricordi ciò che non si fa altro che dimenticare, e per far questo, «metodo di verità e di demistificazione dei camuffamenti soggettivi», essa non ha altra possibilità che quella di cercare di mantenersi «a livello di un'esperienza integrale». [...] Tale integralità riguarderebbe la non censura della beanza che abita la soggettività stessa del soggetto. Ora, il «mantenimento» del soggetto al livello della sua esperienza integrale, cioè laddove emerge la sua divisione e frattura, è l'unico scopo dell'analisi che opera affinché il soggetto si liberi non tanto dai diversi miraggi e camuffamenti con i quali in qualche modo egli è fin dal principio destinato a convivere, quanto piuttosto dal dominio ch'essi possono esercitare su *tutta* la scena della sua soggettività che in questo modo rischia di trasformarsi in una caricatura, precisamente in ciò con cui si trastulla uno schiavo che si pensa/crede padrone.<sup>121</sup>

La possibilità di scindere autenticità e mistificazione, fin dal principio compresenti nella costituzione del soggetto umano, o quantomeno di isolare i modi della mistificazione, esiste e va nella direzione dell'interrogazione del Simbolico. Il gesto più “onesto” che il soggetto può compiere consiste nell'ammettere la propria dipendenza significante, il proprio perenne rinvio all'Altro. Come sostiene Lacan,

la verità può essere ritrovata; il più spesso è già scritta altrove. Cioè: – nei monumenti: e questo è il mio corpo [...] – nei documenti d'archivio, anche: e sono i ricordi della mia infanzia [...] – nell'evoluzione semantica: e questo corrisponde allo *stock* e alle accezioni del vocabolario che mi è proprio, così come al mio stile e al mio carattere [...] – nelle tradizioni, addirittura nelle leggende che in forma eroicizzata veicolano la mia storia [...] nella tracce, infine, che di questa storia conservano inevitabilmente le distorsioni rese necessarie dal raccordo del capitolo adulterato con i capitoli che l'inquadrano, e delle quali la mia esegesi ristabilirà il senso.<sup>122</sup>

Coerentemente con ciò, la sola cosa che resta da fare a Virgil è, seguendo la propria teoria, ricercare in tutto quanto Claire gli ha confidato, il dettaglio autentico che tradisce l'impostura: per questo ha scelto di recarsi a Praga ad aspettarla, forse in eterno e sacrificando nell'attesa la salute mentale, con la stessa speranza e la stessa rassegnazione del commissario Mattähi nella *Promessa* di Dürrenmatt.

---

121] J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, 1, trad. it. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2002, pp. 231-232.

122] Ivi, pp. 252-253.

### 4.3 Oltre il narcisismo: le proposte di Recalcati e di Jullien

Bisogna promuovere lo *scarto* tra di noi perché un *tra* emerga e ci sia ancora da condividere. L'extimità restituisce anche nel modo più risoluto l'Altro alla sua alterità, di modo che sia preclusa la strada verso l'assimilazione, e l'Altro emerga di nuovo dalla sua lontananza e io possa *incontrarlo*.

(François Jullien, *Sull'intimità*)

Freud ha descritto l'amore come una passione essenzialmente narcisistica: il soggetto è alla ricerca del proprio desiderio, di qualcosa che lo compiacca e, inseguendo la *x* che caratterizza il proprio singolare desiderio, solo la fortuna decide la riuscita della ricerca e se sarà ricambiato. Benché sia convinto di amare l'altro, il soggetto ama se stesso, o meglio la propria immagine ideale restituita come in uno specchio dall'amato: questo tipo di innamoramento ha un effetto di potenziamento e di esaltazione dell'Io, cui non sarebbe estraneo neppure l'amore cristiano verso il prossimo. Ma esiste soltanto questo genere di amore? Bisogna rassegnarsi a credere – sapendo di ingannarsi – in un amore che, frutto di illusione, è, al pari di questa, effimero? Limitarsi a un *amore narcisistico*, nel quale il *rispecchiamento* cela sempre l'*aggressività* e il cui effetto (o destino) è potenzialmente quello della perdita di confini, dell'*alienazione* di sé nell'altro (alienazione questa che è parente stretta dell'estasi mistica)<sup>123</sup>? Esistono modalità per il soggetto di vivere la dir-mensione che consentono di elaborare il sentimento amoroso su un piano più complesso di quello duale, dominato dall'Immaginario? Con le parole di Lacan,

l'amore, se è vero che ha rapporto con l'Uno, non fa mai uscire nessuno da se stesso. Se è questo, tutto questo e nient'altro che questo ciò che Freud ha detto introducendo la funzione dell'amore narcisistico, è intuitivo, tutti hanno intuito, che il problema è allora come possa esserci un amore per un altro. (SXX 45)

Massimo Recalcati e François Jullien si sono interrogati di recente sulle possibilità che la scelta rischiosa da parte del soggetto umano di instaurare un rapporto non soltanto speculare e non soltanto metonimico, ma di natura distintiva, con un altro soggetto può dischiudere, il primo concentrandosi sull'*amore che supera se stesso*, l'amore che sa *perdonare*, durare, puntando all'*eternità*; il secondo proponendo un concetto alternativo all'amore, quello più discreto e profondo di *intimità*, come un reale *contatto* con l'altro amato, con la sua differenza, che non si accontenta di conoscere superficialmente l'altro, di mantenerlo accanto o di fronte a sé, ma che

---

<sup>123</sup>«La violenza si compie sempre in un'immagine». J.-L. Nancy, "Immagine e violenza", in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2011, p. 17.

ne attraversa le frontiere, per condividere uno spazio nuovo, “tra” i due<sup>124</sup>. Presentiamo le proposte di entrambi con il supporto di due esempi tratti dalla letteratura e dal cinema – *L'uomo che guarda* di Alberto Moravia e *Suite Francese* di Saul Dibb –, che utilizziamo come sostegno della nostra tesi, per cui quando la relazione amorosa è orientata prevalentemente da dispositivi che appartengono all'Immaginario, l'amore è narcisistico e comico, mentre quando le strategie dell'Immaginario vengono contrastate in maniera efficace, si apre la possibilità di vivere un amore non comico, ma coraggioso. Riteniamo infatti che il comico e l'amore nelle loro versioni superiori (non solo immaginarie, ma simboliche) si rivelano esperienze di *smascheramento delle pretese dell'Io* e quindi luoghi nei quali il soggetto può sperimentare le proprie *possibilità creative* e, al limite, lo *sradicamento* più totale dal quale nulla lo garantisce, mentre è soltanto nelle loro interpretazioni inferiori – asservite ai meccanismi immaginari – che appaiono come strategie di difesa e di rafforzamento dell'Io. Per questo motivo è utile distinguere le relazioni d'amore nelle quali l'Immaginario domina incontrastato – le versioni narcisistiche e feticiste, la ricerca di identificazione confusiva e la rincorsa del dettaglio, l'annullamento dell'altro nel sé o in un oggetto parziale, diverse forme di annullamento dell'altro, diverse forme della coincidenza con se stessi – e i casi nei quali invece le operazioni di elaborazione simbolica si intrecciano con l'Immaginario, senza ignorare i resti di Reale, che consiste nel rapporto con l'impossibile che una relazione di autentica esposizione all'altro fa sempre avvertire. L'incontro con l'altro, in un rapporto duale, può essere elaborato secondo diversi orientamenti, che possiamo distinguere ricorrendo alla suddivisione gli stili di pensiero:

- al *separativo* riconduciamo l'amore-possesso, la dipendenza dall'altro in termini di desiderio di avere (modo della coincidenza con se stessi e di difesa dell'Io);
- al *confusivo* l'amore narcisistico e l'amore-oblazione, la fase dell'innamoramento, il feticismo, il “Sì, lo so... ma comunque” tipico della denegazione e l'altruismo-egoista, che costituiscono altri modi della coincidenza con se stessi e di rafforzamento dell'Io. In questo spazio si collocano tutti i dispositivi di mascheramento e di illusione, l'accecamento e la dimensione immaginaria della ripetizione<sup>125</sup>, la comicità dell'idealizzazione e della corsa affannosa da un oggetto del desiderio all'altro, della cecità e dell'abdicazione alla propria personalità da parte dell'innamorato-automa, ecc.;
- al *distintivo* l'amore-intimità (come descritto da Recalcati in relazione al perdono e da

124Facciamo riferimento ai seguenti lavori: M. Recalcati, *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*, Raffaello Cortina, Milano 2014 e F. Jullien, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'amore*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

125Franco Lolli ha trattato le dimensioni simboliche e reali della ripetizione, ma non quelle immaginarie in *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Poiesis, Bari 2012.



Jullien a proposito dell'intimità), sperimentazione della *non-coincidenza* che produce un *indebolimento dell'Io*, che si accompagna al riconoscimento della *radicale alterità dell'altro* e all'*esposizione all'irriducibilità del suo desiderio*, con l'assunzione del *rischio* che ciò comporta e con l'accesso ai paradossi (rivelazioni, epifanie quotidiane) del tempo che si fa eterno, di un legame che rende più liberi.

Possiamo perciò distinguere un “amore da commedia” (dominato dall'Immaginario) e un “amore dall'effetto comico” (orientato al Simbolico): se infatti l'amore narcisistico è ridicolo (proprio come ridicola è la pretesa di cancellare la distanza fra sé e l'altro senza cancellare al contempo la possibilità dell'amore, visto che il desiderio ha bisogno di vuoto e di distanza, *Spaltung*), effetti (sul soggetto) paragonabili a quelli che si ottengono sperimentando il comico superiore (non il ridicolo) sono resi invece possibili dall'intimità, condizione questa nella quale gli individui sperimentano l'«inseparabilità nella distinzione»<sup>126</sup> e la priorità della Relazione sulle singole individualità. La specificità umana dell'amore e del comico risiede così nella possibilità di *apertura di un mondo* – diverso da quello 'dato' nella realtà effettuale – ad opera di un *soggetto del desiderio che non è riducibile al soggetto della conoscenza* e del potere delle immagini e dell'Immaginario (immagini come oggetto piccolo *a*, la magia delle immagini, l'oggetto del desiderio che con una certa misura facciamo sempre che sia come un'opera d'arte), che accosta e fonde il “*Volo ut sis*” agostiniano all'imperativo nicciano “Divieni ciò che sei!”.

#### 4.3.1 *L'uomo che guarda: l'amore che perdona*

L'amore può avere diversi volti.  
(Massimo Recalcati, *Non è più come prima*)

Oh, impara a leggere quel che scrive  
l'amor tacito:  
al fine spirito amoroso s'addice udir con  
gli occhi.  
(William Shakespeare, *Sonetti*, 23)

Vedere è avere a distanza.  
(Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo*

---

126G. Ravasi, *Il linguaggio dell'amore*, Qiqaiion, Biella 2005, p. 50. Nel *Pigmalione* di Rousseau, storia di un narcisismo iperbolico, emerge la consapevolezza da parte dell'uomo dell'esigenza di una 'distinzione' dall'altro (per quanto simile a sé) senza la quale il desiderio non sarebbe possibile. La non-coincidenza con l'altro si configura dunque come la condizione *affinché si possa amare effettivamente qualcuno, 'qualcun altro' che non sia un oggetto passivo*: «Que dis-je, ô Ciel! Si j'étois elle, je ne la verrois pas, je ne serois pas celui qui l'aime! Que ma Galathée vive, et que je ne sois pas elle. Ah! que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé...». J.-J. Rousseau, *Pygmalion*, (1762), in *Œuvres complètes*, vol. II, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Gallimard, Paris 1964, p. 1228.

*spirito*)

Si può amare anche qualcuno che è fatto  
di parole, cioè un personaggio, no?  
(Alberto Moravia, *L'uomo che guarda*)

Nel libro dedicato all'elogio del perdono nella vita amorosa<sup>127</sup>, Massimo Recalcati si chiede se esista una versione dell'amore diversa da quella essenzialmente nevrotica ed egoistica fornita da Freud, i cui tratti salienti sono:

- l'evanescenza, l'esaurirsi dell'ebbrezza dell'incontro in un lasso di tempo relativamente breve;
- la separazione strutturale fra amore e desiderio (perché la tenerezza amorosa, il dono di sé all'Altro, esclude necessariamente l'accordo con il godimento sessuale del corpo);
- l'assimilazione a un sogno narcisistico, cui sono estranee tanto la promessa della durata eterna quanto la possibilità di riconoscere nell'altro il destinatario autentico di un amore che in realtà sarebbe amore per se stessi.

Fissando come punti di partenza le affermazioni di Lacan circa “il duro desiderio di durare” (citando da Paul Éluard) che alcune storie d'amore oppongono alla rincorsa perversa del Nuovo (che altro non è se non una versione diversa della coazione a ripetere) e la sua definizione dell'amore quale unica possibilità di superare la dissociazione nevrotica del desiderio e del godimento, Recalcati ipotizza l'esistenza di amori nei quali il desiderio, anziché esaurirsi nel soddisfacimento/delusione, cresce, nella misura in cui allarga eroticamente l'orizzonte dei corpi degli amanti e del mondo, facendo in modo che l'estasi dell'incontro si ripeta ostinatamente, conquistando una temporalità eterna. Egli sceglie di analizzare il *perdono* – argomento “stranamente accantonato” dalla psicoanalisi, che sembra aver preferito approcciare l'amore con un maggiore disincanto (per non dire cinismo) – teorizzando, in analogia al lavoro del lutto e in seguito ai traumi del tradimento e dell'abbandono, il “lavoro del perdono”. Nell'indagare le circostanze e i significati del successo e del fallimento nei quali tale lavoro può incorrere e le conseguenze sull'organizzazione psichica del soggetto (e della coppia) coinvolto in tale lavoro, Recalcati non manca mai di sottolineare (1) l'importanza della singolarità di ogni caso (“clinico” o “umano”) quale origine della dottrina (e non conferma di questa) e (2) l'intrinseca tendenza alla caducità del sentimento amoroso, legata all'esposizione assoluta all'Altro, alla possibilità mai estinguibile del ritiro o della scomparsa di questi. Nella presentazione dei concetti che Recalcati rielabora seguiamo l'ordine di esposizione scelto

---

127M. Recalcati, op. cit., (2014).

dall'autore, che alla parte più estesa dedicata al lavoro del perdono, fa precedere considerazioni che riguardano i fenomeni contemporanei che contrastano la possibilità che l'amore si esprima in maniera non narcisistica: a ognuno dei fenomeni individuati corrisponde un capitolo ("L'ideologia del Nuovo", "Incontro e destino", "Trauma e abbandono"), ma tutte le questioni vengono approfondite e riesaminate nel corso del lavoro. Recalcati rinviene fra le cause principali dell'attuale degradazione della vita amorosa – una delle cui manifestazioni più evidenti risiede nella disgiunzione della corrente tenera e di quella sessuale cui abbiamo accennato e dalla quale deriva che la condizione di vitalità del desiderio corrisponde allo scenario perverso della trasgressione della Legge (la donna con la quale vivere l'erotismo è da ricercare fuori dal matrimonio perché la famiglia è luogo degli oggetti interdetti, come la madre del divieto originario) – alcune "menzogne" del nostro tempo:

- *l'equivalenza fra il Nuovo e la felicità, il culto libertino del Nuovo*, che coniuga una versione nichilista del desiderio insieme all'ideologia capitalista: il funzionamento del desiderio sarebbe improntato alla rincorsa di ciò che è destinato a mancare sempre, proprio come il discorso capitalista non colma effettivamente i bisogni per trasfigurarli in pseudodesideri impossibili da soddisfare che vengono calamitati dalle sirene del Nuovo Oggetto<sup>128</sup>.
- *una versione riduttivamente macchinica dell'uomo*, sostenuta da alcune ricerche scientifiche di biologi e neuroscienziati che, spiegando l'innamoramento come un incremento di dopamina che oscura la facoltà di giudizio e di critica, demolisce l'amore.

A fronte di tali interpretazioni del sentimento amoroso, l'unica scelta possibile sembrerebbe limitata all'alternativa fra la sostituzione di un *partner* dopo l'altro, senza creare legami, per riaccendere il desiderio (ridotto alla sua metonimia vuota) e la rassegnazione alla noia dell'arida realtà del discorso scienziato, entrambe in opposizione alla concezione narcisistica dell'amore. Le versioni che Freud e il discorso psicoanalitico che è seguito al suo insegnamento danno dell'amore sono basate sull'inganno: l'amore è truffa, accecamento, suggestione, ipnosi, innamoramento narcisistico, nient'altro altro che l'effetto di uno strabismo per cui il soggetto confonde l'altro con il proprio Io ideale (l'immagine ideale del proprio Io) e l'altro "eletto" a oggetto del desiderio subisce inevitabilmente una degradazione dal momento che è sempre passibile di essere sostituito (di qui la variabilità dell'oggetto d'amore) e che la sua esistenza particolare viene sacrificata al soddisfacimento dell'Uno, che si crede privo di debiti simbolici con l'Altro dal quale proviene, ignaro che questa è solamente una versione perversa della

---

128Ivi, p. 26.

libertà. Recalcati anticipa che l'amore del quale mostrerà l'esistenza affrontando la questione del perdono del tradimento o dell'abbandono è un amore che resiste alla deriva cinica e narcisistica (che nutre il discorso del capitalista) proponendosi come *esposizione, rischio assoluto* che permettono di ripensare la psicoanalisi nei termini di un *discorso sull'amore*, discorso questo attraverso il quale

- (1) il soggetto può sperimentare congiuntamente il desiderio (nella sua veste più autentica di *domanda d'amore*) e il godimento;
- (2) l'oggetto amato riconquista unicità e insostituibilità. All'inedito dovere superegoico del libertinaggio, Recalcati oppone il valore del *patto simbolico* che lega gli amanti e che, tramite la promessa, consente l'ingresso nella modalità temporale dell'*eternità* che diviene la prospettiva comune della coppia;
- (3) la nuova prospettiva a Due corrisponde all'*apertura di un nuovo mondo* nel quale si dispiega il paradosso di poter *vivere la più autentica esperienza del Nuovo soltanto in seno allo Stesso*.

L'apertura di un nuovo mondo, che rende la potenza del legame d'amore simile a quella dell'opera d'arte come concepita da Martin Heidegger, insieme alla ripetizione sempre nuova dello Stesso – «ripetizione delle cose quotidiane come poesia pura»<sup>129</sup> la definisce Recalcati – hanno il pregio di far emergere in una prospettiva inedita rispetto a quella esemplificata dall'amore narcisistico la dimensione dell'Immaginario (e del desiderio infantile), chiarendo il genere di ripetizione dell'*ancora*, appello del vero amore:

Non è lei che amo sempre come Altra nell'essere se stessa? Non è lo stesso giorno un giorno Nuovo alla luce dell'amore? [...] È per questa ragione che quando Lacan ha dedicato uno dei suoi Seminari più intensi e originali al tema dell'amore ha deciso di intitolarlo *Encore* (Ancora): ancora, ancora, *encore...* “Ancora” è, in effetti, la forma basica che assume la domanda d'amore in quanto tale. [...] Volere ancora lo Stesso che non basta mai, che si vuole bere ancora perché disseta e, al tempo stesso, alimenta una nuova sete che non si esaurisce, ma che cresce proprio mentre si prova a esaurire senza però mai poterla esaurire davvero. È solo nel dono dell'amore che c'è incremento di sé, potenziamento ed espansione della vita che sa vivere l'esposizione assoluta al desiderio dell'Altro. È una delle tesi decisive di sant'Agostino: l'amore non è *cupiditas*, non è consumo avido dell'Altro, ma è dono di sé che accresce innanzitutto chi lo compie.<sup>130</sup>

Prima di mostrare in che senso il dono dell'amore rappresenta un incremento di sé, Recalcati torna a commentare i tratti dell'amore evidenziati da Freud:

1. l'alterazione inconscia dei legami d'amore dovuta alla *ripetizione* che rende la *scelta dell'oggetto pilotata dal fantasma inconscio*, per cui ogni amore adulto sarebbe il calco dell'amore edipico infantile verso il padre o la madre;
2. il *fondamento strutturalmente narcisistico di ogni amore*, che vede e fa dell'Altro –

<sup>129</sup>Ivi, p. 31.

<sup>130</sup>Ivi, pp. 31-32.

sopravvalutato narcisisticamente – l'Ideale irraggiungibile (chi vorremmo essere e non siamo) e il legame con il quale funziona secondo lo schema fisico dei vasi comunicanti (l'oggetto amato cattura l'investimento libidico del soggetto svuotandolo). Quanto più l'oggetto viene sovrastimato, idealizzato in maniera esaltante, tanto più il soggetto gli si asserva, facendone un vero e proprio idolo cui sacrifica la propria libertà (anche critica). Recalcati osserva quanto un amore completamente immaginario – per il quale Freud riserva i termini di accecamento, sovraestimazione, impoverimento, infatuazione, idealizzazione – come questo colluda con il discorso del capitalista: anziché esposizione al desiderio dell'Altro, la moltiplicazione caotica degli oggetti parziali sancisce il trionfo dell'Oggetto<sup>131</sup>.

Per superare la concezione dell'amore freudiana, che lo riduce o alla ripetizione edipica (o pre-edipica) o al narcisismo (alla specularità immaginaria il cui esito è la confusione dell'Io nell'Altro e viceversa), Recalcati si rivolge alla riflessione di Lacan, riproponendone alcune affermazioni che fanno da premesse e segnano il progressivo superamento delle posizioni freudiane:

- l'assoluta *dipendenza della vita del soggetto umano dall'Altro* (Lacan parla di inermità, derelizione, impotenza, abbandono assoluto), cui fin da bambino il soggetto si rivolge e la cui risposta è in grado di trasformare il grido inarticolato in un vero e proprio *appello*, che potrà diventare *domanda d'amore*. Ciò mostra che la vita non è semplicemente “volontà di vita”, pulsione acefala, ma che essa è sospesa integralmente alla risposta dell'Altro, risposta questa capace di dare un senso retroattivo all'esistenza, a quella che altrimenti sarebbe nuda vita, priva di fondamento ed esposta alla contingenza illimitata. La *risposta dell'Altro* è la prima forma di amore umano ed è in grado di umanizzare la vita perché, facendo segno al posto unico, irripetibile, insostituibile, irrimpiazzabile del soggetto che invoca la risposta, gli *fa dono di ciò che non ha*, della propria insufficienza, cioè gli indica la *mancanza* che la sua vita apre in sé;
- *l'incompatibilità fra il modo, lo stile maschile e quello femminile di entrare nel discorso amoroso e di fallire il rapporto sessuale* – l'uomo volendo godere del dettaglio erotico, feticistico del corpo, l'altra godendo delle parole, della lettera d'amore, per sentirsi amata come unica – *cui solo l'amore può supplire*. L'amore rappresenta infatti la sola supplenza che consente di stabilire una relazione fra due elementi che non possono superare le rispettive solitudini, di entrare in un rapporto erotico con l'Altro senza pretendere di appropriarsi della sua alterità. *L'impossibilità di essere Uno con l'Altro* – l'assolutamente Altro che

---

131Ivi, p. 36.

esorbita il godimento dell'Uno e l'immagine narcisistica dell'Io - rappresenta l'ostacolo necessario perché l'amore ci sia e si rinnovi, ogni volta reinventato sullo sfondo di tale contingenza assoluta. Verità e bellezza dell'amore sarebbero pertanto proprio «questo non fare mai Uno è la bellezza più grande dell'amore: essere in rapporto con ciò che sfugge a ogni rapporto, essere nel Due che sfugge all'Uno»<sup>132</sup>;

- l'inadeguatezza degli attributi con i quali si cerca di spiegare il proprio amore per l'Altro sono dovuti al fatto che non si ama l'Altro per qualche sua qualità o proprietà, ma per “tutto” il suo essere, per ciò che ne costituisce la particolarità più propria (e lo rende insostituibile, inestimabile, invalutabile) e che sempre sfugge: il suo *nome proprio*. Tale particolarità è all'origine della spinta a entrare nel mondo dell'Altro per conoscerlo – e non semplicemente per essere ricambiato –, amando, ammirando e mirando al suo mondo, per apprendere che esiste una prospettiva a Due al di là dell'Uno.

Esposto alla *contingenza assoluta* (nessuno può garantire che si incontri l'amore nel corso della vita), l'incontro con l'Altro come *apertura di un mondo* vede la trasformazione della domanda d'amore in domanda di senso, cui l'Altro risponde donando significato alla vita dell'amato, una giustificazione alla sua esistenza che lo salva dalla fatticità. Lacan può pensare alla trasformazione della contingenza dell'incontro in una *necessità* – del caso in un destino – interpretando l'inconscio secondo la temporalità dell'avvenire, del non-ancora realizzato/accaduto, a differenza di Freud che vi evidenziava la dimensione del già-scritto. Recalcati chiarisce ancora altre insidie che l'amore narcisistico nasconde:

- una è rappresentata dalla fragilità dell'illusione sulla quale esso si fonda, cioè l'*illusione che l'Altro possa restituire un'immagine perfetta al soggetto* – imperfetto – che lo sceglie: lo specchio inganna e basta un minimo dettaglio “stonato” a incrinare la parvenza di perfezione dell'Altro e a far dissolvere l'amore. In questo senso Recalcati afferma che l'amore deluso è spesso il più idealizzato. La verità dell'amore è che non c'è rispecchiamento dell'uno nell'Altro perché non esiste simmetria alcuna nel loro rapporto: l'incontro con l'amore scompagina l'identità, dissolve l'illusione dell'autosufficienza, è uno smarrimento, una perdita di controllo che provoca *indebolimento* (non difesa, non rafforzamento) *dell'Io* che si espone – con angoscia – all'incognita del desiderio altrui;
- un'altra consiste nell'apparente inarrestabilità della rincorsa metonimica dell'oggetto parziale, l'oggetto piccolo (a) che causa il desiderio. L'amore vive sì la parzialità

---

<sup>132</sup>Ivi, p. 44.

dell'oggetto, ma il desiderio di ripetere l'incontro (ancora e ancora) arresta la corsa metonimica del desiderio per rivolgere la domanda sempre allo stesso oggetto: quando il godimento (il desiderio sessuale spinge verso l'oggetto e il suo godimento) si sposa con il desiderio (l'amore spinge verso il soggetto e il suo desiderio), l'impersonalità dell'oggetto piccolo (a) si coniuga con l'intraducibilità assoluta del nome proprio dell'amato. A essere domandata è sempre la stessa Cosa in quanto Altra: il godimento dell'Altro accresce il godimento dell'Uno, il nome proprio assume la densità di un corpo e si erotizza mentre il corpo acquista lo stesso valore simbolico del nome. In una temporalità che si fa infinita, i corpi (un corpo incontra ancora e ancora l'altro corpo, e Recalcati osserva che *encore* suona esattamente come *un corps*) si incontrano, desiderandosi per tutto ciò che esprimono dell'essere dell'Altro<sup>133</sup>.

Recalcati si sofferma dunque sulla ripetizione, o meglio sull'infinito in atto della ripetizione, che è la temporalità in cui l'amore vive come parola, patto, promessa, fede, spiegando che è appunto la fedeltà della promessa a introdurre «un frammento di eternità nello scorrere del tempo trasformando il caso in destino, la contingenza in necessità»<sup>134</sup>. In tal modo, egli svincola il concetto di fedeltà dalla morale, rifondandolo non nell'accezione di rinuncia (che fraintende il senso della Legge, interpretandola come vincolo cui sottostare), ma come *patto della parola e della promessa* (che vive la Legge come una liberazione del desiderio): «questa fedeltà rifiuta il sacrificio di sé, non è il nascondimento di una pulsione fedifraga, non è la manifestazione di una mortificazione repressiva della vita, ma concerne l'esposizione all'amore come atto nel quale si gioca tutto l'essere»<sup>135</sup>. Recalcati introduce quindi il rischio della fine come insito in ogni amore riportando il paradosso, isolato da Sartre, che consiste nel desiderio di possedere la libertà dell'amato, benché sia proprio tale libertà – indipendenza, alterità, essere *eteros* – a suscitare l'amore: la fedeltà stessa ha senso soltanto se viene scelta giorno dopo giorno liberamente da due soggetti sempre liberi di lasciarsi. Riassumendo quanto osservato, Recalcati afferma perciò che

---

133Ivi, p. 52. L'interpretazione dell'infinito in atto nell'amore fornita da Recalcati trova riscontro in quella che Gianfranco Ravasi considera la «verità di ogni storia d'amore»: «la comunione piena, vertice dell'amore, non è mai una conquista posseduta una volta per tutte, bensì una relazione vitale continuamente da raggiungere, in-finita e, come tale, anelito all'Infinito». G. Ravasi, op. cit., p. 21.

134M. Recalcati, op. cit., p. 53. Il riferimento all'eternità dischiude tuttavia un altro ordine di problemi: l'eternità cui si vota l'amore evidenzia l'insostituibilità dell'esistenza particolare dell'amato e al contempo, in quanto implica l'apertura di un nuovo mondo, non si limita al rapporto privato tra i Due: Recalcati estende la caratteristica esposizione assoluta all'Altro al rapporto tra figlio e padre, tra uomo e Dio, sostenendo non soltanto che è il volto della creatura a permettere di fondare la possibilità del Creatore, ma anche che l'amore tende all'assoluto – sfidando la finitezza della vita umana – solamente grazie alla creatura. Ivi, pp. 55-57.

135Ivi, p. 55.

l'amante non domanda semplicemente il corpo sessuale dell'amata; l'amore non è infatti riducibile al desiderio feticistico del "pezzo" di corpo dell'Altro. L'erotismo dell'amore attraversa il corpo, ma non si esaurisce mai tutto nel corpo. Piuttosto inonda il mondo. L'amore apre sempre un nuovo mondo e questa apertura, in cui consiste la verità dell'amore, rifonda l'esistenza, la fa nascere, per così dire, un'altra volta. In questo senso la domanda d'amore implica sempre, e insieme trascende sempre, il godimento del corpo. Essa domanda il segno del *desiderio dell'Altro*; l'amante non desidera "qualcosa" dell'Altro – non si limita a esigere la presenza del fallo o dell'oggetto piccolo (a) secondo la teoria di Lacan –, ma desidera essere *desiderato* dall'Altro, desidera essere il desiderio desiderato dall'Altro, desidera il segno di essere la causa della mancanza dell'Altro.<sup>136</sup>

Portando il caso della prigionia di Albertine da parte del protagonista della *Recherche*, Recalcati mostra l'impossibilità di realizzare la claustrazione completa dell'amata, dal momento che l'Altro è irriducibile a ogni progetto di assimilazione e sfugge a ogni disegno appropriativo. Inoltre, una volta reclusa, Albertine perde il fascino che accendeva il desiderio amoroso nell'innamorato: la ragazza non incarna più la trascendenza, ma diviene un oggetto fra gli altri, e ciò perché lo splendore, l'*agalma*, dipende in massima misura dalla distanza che istituisce la differenza, l'*eteros*, che alimenta la spinta del desiderio. Per quanto l'amato possa dichiarare e giurare amore eterno, niente – nessun garante, nessun Altro dell'Altro, nessun Dio – può assicurare la verità assoluta dell'amore, la sua durata: la fiducia (reciproca) sta nel patto simbolico che trascende i contraenti, modificando la struttura delle loro esistenze, e la sola garanzia possibile all'amore risiede nella verità che esso stesso testimonia, esposta all'inatteso, all'imprevisto, alla sorpresa, poiché «il fondamento della promessa può essere solo nel fondamento infondato della propria parola data all'Altro»<sup>137</sup>. Quando la fiducia nell'Altro crolla – come avviene nel trauma dell'abbandono o del tradimento – sono le certezze (simboliche) stesse sulle quali poggia l'esistenza del soggetto, gli argini della sua identità, a rompersi: ogni trauma rappresenta l'irruzione del Reale senza nome nella trama del quotidiano; l'Altro prima familiare appare in un volto nuovo e terrificante, e viene perciò meno come luogo del fondamento del soggetto; il soggetto si scopre inerme di fronte alla forza annientatrice dell'Altro, al punto che ne va del suo legame con il mondo e con il senso. "Il duro desiderio di durare" che anima l'amore più coraggioso è comune anche al trauma ed è ciò che getta il soggetto abbandonato o tradito nell'*angoscia*, «mancanza della mancanza»<sup>138</sup> come impossibilità di sottrarsi ai ritorni del Reale traumatico:

anche il trauma – come i grandi amori – vuol essere per sempre. Questa è la sua maledizione: qualcosa non può più essere dimenticato, insiste a ripetersi e a pungere il soggetto. Per questo per Lacan il trauma è il nome più appropriato del reale. Esso tende a ritornare sempre allo stesso

---

136Ivi, pp. 60-61.

137Ivi, p. 66.

138Ivi, pp. 73-74.



posto, a opporsi a ogni attività di simbolizzazione. L'inerzia reale dell'evento traumatico si oppone al lavoro metaforico del simbolo come la ripetizione reale si oppone a quella simbolica della rimozione.<sup>139</sup>

L'impossibilità di separarsi dal vissuto traumatico è la condanna della soggettività ferita all'impossibilità dell'oblio, all'eterno ritorno dell'evento impensabile, che resiste all'elaborazione. La sfida che Recalcati affronta nell'ultimo capitolo del saggio è quella di opporre al cinismo freudiano – che vede nell'amore nient'altro che un sogno narcisistico facile a dissolversi in un breve arco di tempo – una versione dell'amore talmente coraggiosa e autentica da riuscire a superare anche i traumi dell'abbandono o del tradimento pur di rinnovare, ancora e ancora, l'incontro con l'Altro:

sono amori dove in primo piano non troviamo l'altro ridotto a uno specchio idealizzante dell'Io, ma l'incontro con una esteriorità che viene amata per quello che è – nel suo reale differente e spigoloso – e non per la sua funzione di supporto al mio “Io ideale”. Sono quegli amori che rispettano la distanza, che si nutrono dell'incontro con la differenza, che sanno vivere l'esposizione rischiosa e assoluta nei confronti dell'Altro con generosità e coraggio al di là del narcisismo e della ripetizione. Sono amori rari [...] e, spesso, non sono i primi amori di una vita, ma quelli che si raggiungono solo attraverso altre esperienze meno felici e talvolta traumatiche. Il loro fondamento non è in nessun Altro ideale, ma nella contingenza dell'incontro che ha reso possibile l'esperienza del Due e nel desiderio che questo incontro non finisca, non si esaurisca, ma si ripeta ancora.

Questi amori sono amori coraggiosi perché sono possibili solo se ciascuno dei Due sa sopportare il proprio destino di esiliato dall'esistenza del rapporto sessuale. In questi amori non c'è isolamento – fuga dal mondo –, ricerca di una fusione oblativa dell'Uno nell'Altro, ma esperienza nuova del mondo resa possibile dal sapere sopportare il peso della propria solitudine. Questo non significa però che questi amori siano al riparo dalla rottura, dalla fine o dal trauma del tradimento e dell'abbandono. Anche perché, diversamente dagli amori narcisistici che vivono nel rispecchiamento simbiotico che annulla la differenza e che trasforma il legame in cemento armato o in odio rivendicativo furibondo, essi si sostengono sulla solitudine reciproca degli amanti, dunque sulla libera scelta di stare insieme più che sul bisogno coatto di esorcizzare la paura della solitudine. Sono amori che hanno fatto nascere il mondo in modo nuovo, che hanno segnato una vita, generato passione capace di durare nel tempo [...]. Sono legami che non si esauriscono nell'estasi fuggevole dell'innamoramento narcisistico, ma che sono stati in grado di mantenere intenso e unico il legame erotico nel tempo, di dare dignità alla promessa che unisce tutti gli amanti: “Sarà per sempre!”<sup>140</sup>

Può forse turbare, incuriosire o destare stupore che l'amore che Recalcati descrive in questo modo, si trovi esemplificato in un luogo nel quale non ci si aspetterebbe di trovarlo, dal momento che il testo che siamo in procinto di analizzare è classificato nella narrativa erotica e da esso ha preso ispirazione Tinto Brass per il film omonimo: si tratta del romanzo di Alberto Moravia *L'uomo che guarda*<sup>141</sup>. Lo stupore di trovare l'amore che resiste e dura in un'opera erotica

---

139Ivi, p. 72.

140Ivi, pp. 82-83.

141*L'uomo che guarda* (reg. di Tinto Brass, 1994), con Katarina Vasilissa (Silvia), Francesco Casale (Edoardo), Franco Branciaroli (Alberto), Cristina Garavaglia (Fausta) e Raffaella Offidani (Pascasie). L'edizione di riferimento è A. Moravia, *L'uomo che guarda*, (1985), Bompiani, Milano 2012.

incentrata sul voyeurismo si ridimensiona considerando i termini nei quali Moravia interpreta l'erotismo – nel suo legame con la conoscenza, la mistica, l'eccesso e la morte: «La cultura altro non è che la progressiva scoperta e definizione dell'erotismo originario e inconscio. La fine della cultura logicamente è completa consapevolezza e totale rinvenimento dell'erotismo. A questo punto, spiegazione equivale a distruzione e coscienza ad annientamento»<sup>142</sup> – e che ritroviamo nella prefazione alla *Storia dell'occhio* di Georges Bataille, nella quale l'occhio e il sesso femminile vengono accostati, quasi a significare la possibilità di trasferire la facoltà conoscitiva dalla mente (rappresentata dall'occhio, simbolo di conoscenza e di onnivegenza comune a tutte le religioni) all'istinto, dalla razionalità all'erotismo, dallo spirito al corpo:

L'erotismo sembra essere una forma di conoscenza che nel momento stesso che scopre la realtà, la distrugge. In altri termini si può conoscere il reale per mezzo dell'erotismo; ma al prezzo della distruzione completa e irreparabile del reale medesimo. In questo senso l'esperienza erotica si apparenta a quella mistica: ambedue sono senza ritorni, i ponti sono bruciati, il mondo reale è perduto per sempre. Altro carattere comune all'esperienza mistica e a quella erotica è che esse hanno bisogno dell'eccesso; la misura, che è propria al conoscere scientifico, è sconosciuta tanto all'una che all'altra. Quest'eccesso, naturalmente, porta alla morte. Ma nell'esperienza mistica sarà la morte del soggetto; in quella erotica, la morte dell'altro. Questo forse spiega il carattere *apparentemente* suicida dell'esperienza mistica e omicida dell'esperienza erotica. Dico «apparentemente» perché suicidio e omicidio sono nomi che il mondo dà a certi eccessi; mentre in realtà il misticismo e l'erotismo proiettano l'uomo fuori del mondo. Quanto a dire, ovviamente, che erotismo e misticismo hanno in comune la svalutazione del mondo; e che si può essere santi sia in senso religioso sia in senso erotico. Del resto è noto che le due esperienze erano collegate e indistinguibili nelle religioni primitive [...]. Si torna qui all'idea del delitto che è indivisibile dall'erotismo e che nelle antiche religioni attraverso il rito e il sacrificio perdeva il suo carattere di trasgressione, diventando a sua volta atto religioso. L'amante vuol mordere, divorare, assassinare, distruggere l'amante, in un impossibile sforzo di comunicazione e di identificazione. Nelle religioni questo cannibalismo viene ritualizzato, mediato, trasformato in rappresentazione simbolica.<sup>143</sup>

La trama dell'*Uomo che guarda* verte sulla scoperta da parte di Edoardo, un bell'uomo di trentacinque anni, del tradimento della moglie Silvia con il padre di lui, Alberto, nell'appartamento del quale la coppia vive, e sui difficili e ambivalenti rapporti di potere che legano Edoardo al padre. La voce narrante è quella di Edoardo che riflette su se stesso autoanalizzando il proprio modo di relazionarsi ai propri affetti e al mondo, la focalizzazione è quindi interna e il lettore condivide completamente la prospettiva del narratore (autodiegetico), che dedica il primo capitolo – pensato esplicitamente come prologo, “Un giorno qualsiasi della mia vita come prologo” – a presentare la propria *routine* quotidiana, comprensiva degli accenni «alle incrinature che un giorno o l'altro potrebbero diventare irrimediabili crepe»<sup>144</sup>. Edoardo

---

142A. Moravia, “Prefazione” a G. Bataille, *Storia dell'occhio*, (1967), CDE, Milano 1980, p. 13.

143Ivi, pp. 11-12; 16.

144A. Moravia, *L'uomo che guarda*, (1985), Bompiani, Milano 2012, p. 36.

presenta anzitutto suo padre, che è immobilizzato a letto a causa di un incidente automobilistico, in seguito al quale il protagonista dice di aver iniziato a sentirsi “figlio”. A stupire maggiormente Edoardo non è l'intempestività della sensazione, quanto il dettaglio che ha determinato il mutamento di rapporto, cioè lo sguardo che il padre gli ha rivolto mentre veniva trasportato in barella:

adesso si vorrà sapere come era lo sguardo che ha determinato il cambiamento del mio rapporto con mio padre. Ecco: era lo sguardo non già di un padre a un figlio; ma quello di un uomo angosciato a un altro uomo. Curiosa contraddizione: questo sguardo di uomo a uomo ha fatto sì che da quel momento io abbia cominciato a comportarmi con lui come da figlio a padre.<sup>145</sup>

Edoardo procede a presentare se stesso e il padre osservando somiglianze e differenze – entrambi sono professori universitari, il padre di fisica e Edoardo di letteratura francese; il padre è un uomo bello, ma non un bell'uomo, e Edoardo il rovescio, il primo guida un'auto lussuosa, il secondo un'utilitaria sgangherata – insieme al particolare anatomico del padre che fin da bambino l'ha sempre colpito: il membro dalle dimensioni straordinarie che Edoardo interpreta come il simbolo del potere del genitore, verso il quale è consapevole di nutrire ammirazione, ma non amore. Il confronto con il padre, sotto tutti i punti di vista, ha sempre creato imbarazzo e destato sentimenti ambivalenti in Edoardo, che (inconsciamente) ha bisogno dell'immagine del padre per costruire *e converso* la propria («tu sei colui che odi», afferma Lacan):

Prima dell'incidente mi avveniva spesso di vedere mio padre, laggiù nell'angolo opposto [del cortile] salire nello stesso momento nella sua grossa Mercedes; e tutte le volte non potevo fare a meno di provare la stessa sensazione di disagio che ci ispira la nostra immagine riflessa in uno specchio imprevisto e deformante. Professore universitario di fisica lui, professore universitario di letteratura francese, io. Lui famoso e io oscuro. Lui contento del suo stato e io no. Lui perfettamente integrato e io praticamente emarginato: sì, lui era per me uno specchio ammonitore in cui mi guardavo con la speranza di non rassomigliargli e il timore di trovarci invece qualche tratto comune. Ora perché questa speranza, perché questo timore? Non eravamo forse due persone completamente diverse? E soprattutto perché adesso che la macchina di mio padre non è più parcheggiata nel cortile accanto alla mia, io provo quasi un sentimento di mancanza e di squilibrio? Forse perché io esisterei soltanto in quanto lui esiste?<sup>146</sup>

Edoardo è consapevole della sua dipendenza dall'Altro, impersonato dal padre, cui reagisce sia con irritazione, con l'insofferenza di chi riconosce di essere in qualche modo subalterno a un altro più potente, sia con spirito, immaginando buffi dialoghi, come il seguente:

A ogni modo, l'identità delle nostre professioni mi ha spesso ispirato non so quale senso di ridicolo, come di una coincidenza buffa il cui significato però mi sfugge. Prima dell'incidente, a tavola, all'ora dei nostri pasti piuttosto compassati e silenziosi, mentre sedevo di fronte a mio

---

145Ivi, p. 11.

146Ivi, pp. 18-19.

padre, mi succedeva di immaginare dei dialoghi di questo genere: “Professore, io odio la fisica.” “Professore, io odio la letteratura francese.” “Professore, non mi piaci affatto: se iun borghese, un barone universitario, un uomo dell'establishment.” “E tu, professore, sei un fallito della contestazione, un fallito dell'insegnamento, un fallito della vita.” Eh sì, è difficile convivere col proprio padre!<sup>147</sup>

Se il tratto che caratterizza il padre è quello del membro-enorme-eretto del potere, quello che definisce Edoardo nel suo modo di interpretare il mondo compare già nella prima pagina, per ammissione del protagonista stesso è invece l'occhio, della visione e dell'immaginazione: «io vivo soprattutto attraverso gli occhi»<sup>148</sup> è la frase che introduce la forma perversa della scopofilia e quella estetica della bellezza (caratteristica comune a tutti i protagonisti è di essere belli) quali dimensioni dell'Immaginario che pervadono il romanzo. Ossessionato dall'eventualità che una guerra nucleare metta fine al mondo, Edoardo proietta l'ansia di afferrare l'attimo che fugge sulla moglie, interpretando la sua frenesia sessuale, che insieme all'amore è aumentata negli anni, come il tentativo di approfittare «di una giornata di sole poco prima dell'inverno» e come un'inconscia aspirazione alla maternità. Qualunque aspirazione o desiderio Edoardo tenti di attribuirle, Silvia si presenta come un mistero insolubile per lui, una creatura sempre inafferrabile (quando Edoardo rientra a casa e la cerca – con il timore ingiustificato di essere stato abbandonato – non la trova mai dove la cerca): non soltanto quando gli lascia un biglietto per annunciargli che vuole stare per un po' dalla zia per riflettere sulla propria vita, ma anche già nel periodo di rassicurante stabilità e felice monotonia precedente. Nel volto di Silvia Edoardo ritrova la stessa espressione di pietà contemplativa che l'aveva colpito da bambino osservando – e sentendosi a propria volta osservato con compassione – da una madonna bizantina in una chiesa moderna costruita in falso stile romanico. L'identità della moglie si carica di mistero specialmente durante gli amplessi, quando lui si trova a contemplarla dal basso come un'immagine sacra:

la somiglianza con il volto e l'espressione della madonna bizantina della mia infanzia, mi affascina e raddoppia il mio piacere, mescolandovi non so quale elemento simbolico. Così Silvia, nel tempo che dura il nostro amplesso, diventa una figura emblematica stranamente duplicata di una persona reale. [...] Questa mia contemplazione quasi religiosa dura quasi fino alla fine, trovando riscontro nella analoga contemplazione di Silvia. [...] A questo punto l'identificazione di Silvia con la madonna svanisce [...].<sup>149</sup>

[...] E allora mi dico che il contrasto tra la spiritualità delle dita e la loro prestazione erotica è nient'altro che una mia illusione; che invece, probabilmente, non c'è né spiritualità né erotismo ma una sola, inconscia vitalità capace di esprimersi contemporaneamente nell'uno e nell'altro modo. Da questo alla constatazione dell'ambiguità di Silvia nei miei riguardi, il passo è breve: sì,

---

147Ivi, p. 19.

148Ivi, p. 7.

149Ivi, pp. 27-28.

lei è al tempo stesso la madonna primitiva e l'amante insaziabile e mai l'una o l'altra soltanto.<sup>150</sup>

Appena dopo l'abbandono da parte di Silvia, che vuole comunque incontrare Edoardo una volta alla settimana al ristorante cinese vicino a casa, il protagonista incontra – grazie a una “strana provvidenza erotico-letteraria” – Pascasie, un'africana ex modella che sembra “fatta di due persone diverse” a causa della sproporzione fra il busto normale e il sedere enorme. Edoardo – che da Pascasie si lascia chiamare Dodo, come solo Silvia fa, nomignolo che suona come *'faire dodo'*, cioè dormire, e come il nome di una razza di uccelli estinta – vede in Pascasie un'immagine al negativo, l'incarnazione del personaggio descritto nella poesia di Mallarmé, che l'io poetico spia mentre si intrattiene con una bambina, e desidera fotografarla con la Polaroid (con la quale aveva immortalato una nuvola dietro alla cupola della Basilica di San Pietro, tanto simile a un fungo atomico) nella posa dell'Olimpia di Manet o di una Venere di Tiziano, ma lo sguardo che la nera gli restituisce non permette all'uomo di immortalarla come fosse un oggetto: il duello (che sempre si instaura) fra il *voyeur* e la esibizionista, vede vittoriosa quest'ultima, per via del freddo sguardo scrutatore e calcolatore. La scopofilia è per Edoardo non soltanto un'attitudine naturale, ma anche un concetto sul quale fonda una sua personale teoria della narrazione, della quale illustra i tratti essenziali commentando una poesia di Mallarmé. Edoardo crede che il voyeurismo sia all'origine di gran parte della narrativa e del cinema e che la curiosità profanatoria che anima il *voyeur* sia analoga a quella del fisico che spinge lo sguardo oltre i confini stabiliti dalla natura, considerazione questa che lo fa indugiare a lungo nella ripetizione delle parole “fissione” e “fessura”:

Mi soffermo sul carattere di scoperta della scopofilia: lo scopofilo spia non soltanto ciò che è proibito ma anche ciò che è conosciuto; in altri termini, la scopofilia ha bisogno di scoprire l'ignoto. Allora, tutto a un tratto, mi accorgo che c'è un rapporto oscuro ma indubitabile tra il modo di scoprire della scopofilia e quello della scienza. Lo scienziato, infatti, che riesce a spiare un segreto della natura per la strettissima fessura di un ardimentoso esperimento, alla fine, quando tutto è stato detto, deve provare gli stessi sentimenti di ardente curiosità e di sfida profanatoria del ragazzo inesperto che, nella poesia di Mallarmé, spia, per la fessura della porta, l'apparizione incredibile della “conchiglia pallida e rosa”.

E allora? Allora lo sguardo del ragazzo di Mallarmé ha lo stesso carattere empio dello sguardo dello scienziato di fronte, per esempio, al mistero della composizione della materia.<sup>151</sup>

Durante il primo incontro al ristorante cinese, l'argomento della discussione fra Edoardo e Silvia è il padre: il fascino che l'uomo esercita su Silvia, che l'ha conosciuto in università prima di innamorarsi di Edoardo, e l'attaccamento di Edoardo a lui, un attaccamento perverso perché originato dalla contestazione e dall'odio, e che l'uomo non sa spiegare altrimenti che come un “destino” alla moglie che gli sfugge come una farfalla. Avendo capito che l'allontanamento di

<sup>150</sup>Ivi, p. 67.

<sup>151</sup>Ivi, pp. 44-45.

Silvia dipende in qualche modo dal padre, Edoardo cerca di parlare con lui di Silvia, ma la loro prima conversazione si limita alla discussione del paragone fra il *voyeur* e il fisico istituito da Edoardo, che suo padre contesta con fermezza. In questa occasione, le due correnti edipica e quella scopofila si intrecciano e Edoardo, osservando il padre che si appresta a ricevere un'iniezione dalla giovane Fausta e che gli lancia uno sguardo di “sfida” (il paragone riguarda la virilità dei due, e Edoardo non sospetta, finché Fausta non glielo rivela, che il padre è geloso di lui), pare vicino a scoprire l'origine dell'odio per il padre, che non l'ha mai preso sul serio (come affettuosa dimostrazione di disprezzo, forse), nella sua forza, della quale tuttavia Edoardo sembra ignorare l'origine. La formula che apre il quinto capitolo, “L'amore al ristorante cinese”, fa riflettere ulteriormente il lettore sulla modalità di esperire la realtà “attraverso gli occhi” che Edoardo predilige. Sembra infatti che Edoardo, raccontando di sé, si veda come dall'esterno, comportandosi come una voce fuori campo che commenta quanto il proprio *alter ego* che vive sta facendo, «eccomi di nuovo nel ristorante cinese»<sup>152</sup>. Effettivamente, il seguito del capitolo verte esclusivamente su elementi propri dell'Immaginario:

- l'immagine che Edoardo vorrebbe che Silvia avesse di lui è quella dello strenuo contestatore dei valori dei quali il padre è emblema, battaglia questa che lo rende cieco all'effettiva inconsistenza della battaglia stessa, ma non della reale posta in gioco, il proprio Io Ideale: «in realtà, mi preoccupa non tanto di ciò che Silvia penserà di me quanto di ciò che io penserò che lei ne pensi»<sup>153</sup>;
- Edoardo paragona Silvia a una delle donne ritratte da Modigliani, poi nuovamente a una madonna, ma ciò che più è sorprendente è la consapevolezza da parte di Silvia che Edoardo fa l'amore, sempre nello stesso modo, soprattutto con gli occhi, ricercando la sua rassomiglianza con una madonna, per cui le si atteggia a bella posta e conia il concetto di “voyeurismo mistico”. Silvia confessa che anche l'uomo con il quale sta tradendo Edoardo fa l'amore soprattutto con gli occhi, ma al contrario suo, lui agisce mentre Silvia subisce, *more ferarum*, mentre lui la chiama “porca”, con una voce che non è brutale, ma d'amore;
- insieme, la coppia rievoca la scena di seduzione in seguito alla quale si sono presentati: entrambi erano in vacanza a Forte dei Marmi e alloggiavano l'uno dirimpetto all'altra. Ricordando lo spogliarello improvvisato da Silvia, Edoardo utilizza termini propri della sfera duale dell'Immaginario: la scena è come quella di un *teatro*, sulla quale Silvia si

---

<sup>152</sup>Ivi, p. 97.

<sup>153</sup>Ivi, p. 98.

muove come un'*attrice*, poi danza come una *marionetta*, perché è consapevole e complice dello sguardo dell'uomo che la sta spiando<sup>154</sup>. Il gioco fra *voyeur* ed *esibizionista* non è soltanto una recita (che sfrutta un terzo “personaggio”, un terzo occhio, quello di uno specchio), perché la parvenza dell'amore incipiente è l'elemento che differenzia la *recita* di Silvia da un comune spogliarello: «In realtà, ero riuscito a creare quasi subito tra me e Silvia un rapporto casto e naturale come tra osservazione e apparizione; in questo rapporto c'era già l'amore con le sue domande e le sue risposte, i suoi abbandoni e la sua fiducia»<sup>155</sup>. La percezione dei due del medesimo evento si rivela però diversa per ciascuno: Edoardo – che è stato rimproverato sia da Pascasie sia da Fausta di non dedicare mai loro uno sguardo – è convinto che l'amore con Silvia sia iniziato grazie agli sguardi e le chiede ragione del divieto di guardarla che ora lei gli impone, mentre Silvia chiarisce che lui le era piaciuto perché non aveva nulla del *voyeur*, ma piuttosto il distacco dello spettatore a teatro;

- prima di separarsi, Silvia concede a Edoardo di guardare il suo sesso: la sola richiesta dell'uomo, dal momento che ha fatto l'amore con gli occhi, è di chiudergli gli occhi passandoci sopra la mano, come si fa con i morti: con questa richiesta, Edoardo sembra dirle che guardare è un'operazione tutt'altro che passiva, perché è coinvolgente e stancante.

Per un caso fortuito, Edoardo scopre una somiglianza fra sé e il padre che non sospettava: una notte, mentre si reca nella biblioteca a prendere la Bibbia per rileggere l'Apocalisse di san Giovanni, sorprende e si mette a spiare il padre che chiede a Fausta di mostrarsi nelle stesse pose nelle quali è stata immortalata da un ex ragazzo fotografo, ma mostrandosi in maniera speciale, che sia solo per lui. La reazione di Edoardo è ambivalente: insieme al «solito ribrezzo contraddittorio che ispira in noi il nostro stesso erotismo messo in atto dagli altri. Ma con questo in peggio: che l'altro, nel caso, è mio padre il quale, per giunta, incarna ai miei occhi tutto ciò che rifiuto e condanno»<sup>156</sup>, non può evitare di interrogarsi sul motivo per il quale dalla constatazione della somiglianza scaturisca l'odio anziché l'ammirazione:

---

154«Ho avuto come il senso di una scena di teatro [...]; [...] ho preso ad aspettare ritto in piedi, l'occhio alla fessura, con la pazienza in qualche modo crudele, del cacciatore in agguato [...]; [...] pur guardando con la consapevolezza di spiare, provavo una sensazione di felice benessere come se stessi facendo qualche cosa a cui ero portato per natura. Tanto è vero che dopo un poco, mi è sembrato che non dovevo più nascondermi e ho aperto del tutto le persiane: adesso volevo non soltanto guardare, ma anche essere visto e notato mentre guardavo. [...] Lei non ha potuto fare a meno di guardarmi a sua volta [...]; [...] con palese complicità [...] lei stava rispondendo al mio voyeurismo con un corrispondente esibizionismo e il cuore ha preso a battermi più in fretta.» Ivi, pp. 111-112.

155Ivi, p. 112.

156Ivi, p. 140.

visto che mio padre e io ci assomigliamo al punto di comportarci nello stesso modo in un rapporto così particolare come quello che corre tra scopofilia ed esibizionismo, perché allora continuo a odiare mio padre? Ovviamente perché mi sono riconosciuto in lui come in uno specchio e l'immagine di me che ci ho visto non mi è piaciuta. Ma lo specchio non ha colpa; dunque, delle due, l'una: o assolvo lo specchio e dunque anche me stesso; oppure condanno lo specchio e dunque anche me. C'è, è vero, una terza alternativa: non guardarmi nello specchio e continuare a odiare mio padre non per quello in cui mi somiglia ma per quello in cui non mi assomiglia. Già, ma la momentanea e parziale analogia della nostra condotta non lascia forse sospettare somiglianze imprevedibili anche in altri campi? E per parlare più chiaro, non sarei forse io nient'altro che una versione aggiornata di mio padre? Un membro dello stesso tipo di società, con l'alibi, però, della contestazione?<sup>157</sup>

Riflettendo sull'ostilità ispiratagli dal padre e sulla tentazione di colpirlo nel sonno, Edoardo ricorda con precisione, «la precisione che è propria delle esperienze mai dimenticate né superate»<sup>158</sup>, un evento dell'infanzia (Edoardo aveva circa otto anni) a seguito del quale non ha più considerato Alberto come suo padre e dal quale, probabilmente, è nata la passione voyeuristica. Edoardo osserva, non visto, i genitori mentre hanno un rapporto sulla scrivania dello studio e lo interpreta come un'aggressione del padre alla madre: egli tuttavia sospetta la complicità della madre, dal momento che, quando il bambino si reca nello studio poco prima del loro incontro, ella scambia Edoardo per il padre. Quando il padre lo raggiunge nella sua stanza per dargli i francobolli che colleziona, Edoardo è ancora turbato da ciò che ha visto, prova un sentimento fra il rimorso e la paura, e in un momento di stizza dà al padre uno schiaffo debole e maldestro, un atto mancato, ma che in quell'istante gli appare come un gesto violento e dissacratorio. L'impulso di colpire il padre come allora nasce in Edoardo quando inconsciamente raggiunge la certezza che l'uomo con il quale Silvia lo tradisce è suo padre: inconsciamente, Edoardo raffronta l'amplesso dei genitori con il modo e le parole riportati da Silvia nel descrivere i suoi tradimenti, e quando finalmente tale identità si impone alla coscienza, Edoardo osserva che ogni impulso violento scompare,

strano a dirsi, mentre ho avuto poco fa la tentazione di colpire in faccia mio padre quando non avevo ancora indovinato e ricostruito la verità del suo rapporto con Silvia; adesso che non ho più dubbi, mi pare di guardarlo senza alcun impulso di violenza. E come se la mia violenza fosse legata alla cecità, alla quale adesso segue invece una chiaroveggenza forse sbigottita ma, in fondo, rassegnata di fronte a questo fatto nuovo e per ora incredibile: mio padre è l'amante di mia moglie.<sup>159</sup>

La rinuncia alla separazione da Silvia, che è il primo pensiero di Edoardo, si rivela una mossa ambivalente e che smaschera l'essenza del rapporto di Edoardo con il padre: se, da un lato, l'incesto permette a Edoardo di attribuire una colpa al padre, esso mantiene anche Alberto in

---

157Ivi, pp. 140-141.

158Ivi, p. 153.

159Ivi, p. 164.



una posizione di potere, «questa volontà di vedere nel mio rivale piuttosto il padre che il maschio so che deriva, neppure tanto inconsciamente, dal rapporto creato da mio padre con Silvia, nel quale avverto una crudeltà profanatoria che, attraverso Silvia, mira a me»<sup>160</sup>. Nel colloquio con il padre, che segue a queste riflessioni, Edoardo non riesce ad affrontare in maniera esplicita la questione del tradimento con Silvia, e la discussione si concentra sull'insofferenza di Edoardo verso Alberto, sull'angoscia che Alberto prova temendo di essere odiato dal figlio, sui rapporti di potere che si instaurano in ogni relazione: insinuando il paragone con Alberto, Edoardo sostiene che Don Giovanni sia meno un collezionista che un uomo di potere che cerca una conferma della propria esistenza attraverso il dominio sugli altri e che ci sia talvolta più vitalità nella rinuncia che nel desiderio. Alberto fa capire a Edoardo di essere andato a letto con Silvia e di non amarla, di poter rinunciare a lei perché, spenta la curiosità, è diventata – come suggerisce Edoardo, degradando la propria madonna bizantina, che passa attraverso la disidealizzazione più radicale – «carne senza sale»<sup>161</sup>. Edoardo insiste nel proprio impulso edipico di voler sapere tutto, prima di lasciare solo il padre che gli appare di scorcio come il Cristo morto di Mantegna, perché ne va del suo amore per Silvia: «debbo sapere, sapere tutto perché soltanto in questo modo, metterò alla prova il mio sentimento, saprò se amo veramente Silvia. [...] Per me è la vita intera in bilico tra amare o non amare Silvia»<sup>162</sup>. Da questo momento sino alla fine del romanzo, Edoardo viene osservato e letto dalle “sue” donne – che il suo sguardo scompone feticisticamente: Fausta dalla «mano anormalmente grande per una persona così piccola»<sup>163</sup>, Pascasie dalle natiche enormi, come le veneri primitive, Silvia dal viso di madonna bizantina – che gli restituiscono la verità dei suoi desideri. Nel capitolo intitolato “La parodia” – nel quale Edoardo, spinto dall'impulso mimetico di rivalità, tenta consapevolmente di emulare il modo in cui fa l'amore suo padre con Fausta (per “possedere” Silvia e anche sua madre), ottenendo però un risultato comico, umiliante – Fausta rileva l'attitudine di Edoardo, che è costretto a riconoscere che «tutta la mia smania di sapere, anzi di sapere tutto, alla prima prova si è rivelata per quello che va sotto il nome di fuga in avanti: la paura di sapere mascherata da una proclamata volontà di non ignorare nulla»<sup>164</sup>. La verità accecante<sup>165</sup> che Fausta rivela a Edoardo non lascia più spazio ai dubbi circa l'identità dell'uomo con il quale Silvia lo tradisce: a questa prima verità fattuale opprimente si aggiunge

---

160Ivi, pp. 164-165.

161Ivi, p. 174.

162Ivi, pp. 172; 184.

163Ivi, p. 77.

164Ivi, p. 182. I corsivi sono nostri.

165«[...] ero stato, per così dire, abbagliato dalla verità. [...] Forse la verità mi acceca come i fari di una macchina che mi starebbe investendo». Ivi, pp. 162; 163.

una verità d'ordine diverso, superiore, apparentemente paradossale, la verità del desiderio di Edoardo:

non penso a nulla: mi limito a vedere a mia volta con gli occhi dell'immaginazione ciò che Fausta dice di aver visto: il vicolo sotto la pioggia e Silvia che, infagottata nell'aria ben noto impermeabile nero, esce dal portone e se ne va rasente ai muri. Allora, d'improvviso, mi pare di aver trovato, al di là di questa verità che mi opprime, una verità, per così dire, più vera. Sì, la donna che se ne andava per il vicolo, era, ovviamente, Silvia; ma lo era in maniera così viva e così libera che io non posso fare a meno di amarla, non solo nonostante il tradimento ma anche addirittura a causa del tradimento che contribuisce a renderla ancora più viva e più libera ai miei occhi. A questo punto ho finalmente l'impressione di aver ottenuto il risultato che in fondo mi sono sempre proposto: amare Silvia come realmente è e non come farebbe comodo a me che fosse.<sup>166</sup>

Grazie alla conferma del tradimento di Silvia con suo padre, Edoardo ha l'occasione di sperimentare la verità, il Reale (del desiderio) di Silvia come si presenta al di là dell'ideale con il quale lui l'ha sempre rivestita (la sacralità della madonna bizantina): l'amore di Edoardo ha un fatto passo decisivo oltre il rispecchiamento narcisistico e oltre le paure e le difese che esso nasconde

Ansiosi di fuggire a noi stessi ci innamoriamo di una persona che è bella, intelligente e spiritosa tanto quanto noi siamo brutti, stupidi e noiosi. [...] Forse le origini di un certo tipo di amore sono nell'impulso a sfuggire noi stessi e la nostra fragilità, per mezzo di un'alleanza amorosa con la bellezza e la forza; Dio, il circolo, Lui/Lei.<sup>167</sup>

Preferendo «la Silvia reale che mi tradisce alla Silvia falsa che vorrei fedele»<sup>168</sup>, l'amore di Edoardo si rivela conforme all'espressione amorosa agostiniana, condensata nella formula «*Volo ut sis*», dell'amore che significa fare in modo che l'altro sia ciò che più autenticamente è, nella quale è contenuto già l'imperativo nicciano «divieni ciò che sei!»:

Dobbiamo proibirci di diventare l'ideale di un altro: in tal modo, costui sperpera l'energia per plasmare a se stesso il suo ideale peculiare, lo induciamo in errore e lo allontaniamo da se stesso – dobbiamo far di tutto per illuminarlo o cacciarlo via. Un matrimonio, un'amicizia, dovrebbe essere il mezzo (raro!) di fortificare il nostro proprio ideale: dovremmo vedere anche l'ideale dell'altro e alla sua luce il nostro!<sup>169</sup>

Come un ragazzo tradito si getta fra le braccia della madre, Edoardo torna da Pascasie e fa l'amore con lei al buio, prima di raccontarle i dettagli di come ha scoperto il tradimento di Silvia e i sentimenti che ha fatto nascere in lui: la spiegazione che il protagonista fornisce a Pascasie mostra come quanto accade a livello dell'inconscio non rispetti le regole cui sottostanno le categorie temporali e causali a livello della coscienza<sup>170</sup> e l'origine edipica della sua gelosia verso

<sup>166</sup>Ivi, p. 188.

<sup>167</sup>A. de Botton, *Esercizi d'amore*, (1993), trad. it. Guanda, Milano 1995, pp. 52; 57, ora in U. Galimberti, *Le cose dell'amore*, (2004), Feltrinelli, Milano 2013, p.123.

<sup>168</sup>A. Moravia, *L'uomo che guarda*, (1985), Bompiani, Milano 2012, p. 189.

<sup>169</sup>F.W. Nietzsche, op. cit., (1878), I, VII, §400, p. 227.

<sup>170</sup>«Ma se non sapevi ancora che lui ti aveva rubato la moglie, perché ucciderlo?» «Pascasie, non importa,

il padre, che ha visto fare l'amore allo stesso modo con sua madre e con sua moglie. Pascasie riporta il discorso e il senso dell'accaduto sul rapporto fra padre e figlio, distinguendolo da quello fra comuni rivali, e sulla verità, che secondo il pensiero tradizionale del suo popolo appartiene sempre al padre, anche quando sbaglia:

“[...] Lo sai cosa dice un proverbio del mio paese? Il figlio non possiede la verità, soltanto il padre la possiede.”

“Che vuol dire questo?”

“Che il padre ha sempre ragione.”

“Anche quando ha torto?”

“Soprattutto quando ha torto. Quando ha torto è come se avesse ragione due volte: una perché è tuo padre, e due perché sei suo figlio.”<sup>171</sup>

Edoardo non può evitare di ridere della logica bizzarra – umoristica e infantile – che sostiene la giustificazione fornita da Pascasie, ma che comunque riesce a mettere a tacere la sua presunzione di sapere più di suo padre circa le questioni più importanti della vita e della morte: chiunque pretenda di afferrare la verità, la verità *tutta intera*, deve riconoscere il limite imposto dalla verità stessa che, “essendo donna”, non si dà mai interamente<sup>172</sup>. Mentre Pascasie è convinta che Edoardo abbia perdonato Silvia e Alberto perché, vendicandosi di loro andando a letto con lei, avrebbe soddisfatto il proprio orgoglio, e Edoardo è più propenso a giustificare il proprio perdono ricorrendo alla religione cristiana e al suo atteggiamento riflessivo, poco incline all'azione, lo svolgimento della vicenda rivela che dietro al perdono del protagonista c'è un'altra motivazione: si tratta della sospensione della Legge – del suo carattere sterilmente universale – e della sua introiezione soggettiva<sup>173</sup>. Questa diversa prospettiva sulla Legge consente tanto a Edoardo quanto a Silvia di assumere le proprie responsabilità di fronte ai rispettivi desideri, e indica (1) che il nel desiderio abita una Legge, nel senso che il desiderio è l'unica forma effettiva della Legge; (2) che la *Legge singolare del desiderio* ha il carattere non del capriccio, ma della *vocazione*, del *Wunsch*. Edoardo sceglie di perdonare l'imperdonabile, ma tale scelta non è frutto di un calcolo della coscienza, né è conseguenza del comportamento di Silvia, quanto piuttosto di un lavoro di raccoglimento, che porta il protagonista a scommettere nella

---

sono cose che non si spiegano [...]”». A. Moravia, *L'uomo che guarda*, (1985), Bompiani, Milano 2012, pp. 199-200.

171Ivi, p. 201.

172Torneremo nella conclusione sulla questione della verità in relazione all'amore e al comico.

173Conviene con Recalcati sul fatto che il perdono non proviene dall'Io anche Umberto Galimberti, che propone però, in alternativa alla pratica «insincera» del perdono, quella del «reciproco riconoscimento», dove chi ha tradito deve reggere la tensione senza cercare di rappezzare la situazione e, con brutalità cosciente, deve al limite rifiutare di rendere conto di sé. Il rifiuto di spiegare significa da un lato non misconoscere il tradimento ma lasciarlo intatto nella sua cruda realtà, e dall'altro che la spiegazione deve venire sempre dalla parte offesa. Del resto chi, dopo essere stato tradito, sarebbe in grado di ascoltare le spiegazioni dell'altro?». U. Galimberti, op. cit., (2004), p. 102.

possibilità di un altro incontro e del rinnovamento del legame. È così che, come aveva lasciato che facesse con i propri occhi al ristorante cinese, Edoardo visita il luminoso appartamento che potrebbe abitare insieme a Silvia, senza dividerlo con Alberto, e permette che sia lei ad aprire e chiudere le finestre. Silvia gli confessa di non poter rinunciare a impersonare ai suoi occhi l'immagine della madonna bizantina, di non poter rinunciare allo splendore che l'idealizzazione dell'amato le conferisce, e lo prega di non voler imitare l'uomo con il quale l'ha tradito: la donna confessa anche che proprio Edoardo, insistendo a vivere insieme al padre, l'ha gettata nella braccia dell'altro, più forte di entrambi, già il giorno del loro matrimonio, quando l'altro l'ha posseduta mentre lei era affacciata alla finestra. Questi particolari permettono di comprendere meglio il successo e l'autenticità del lavoro del perdono<sup>174</sup> affrontato da Edoardo:

il lavoro del perdono riconosce l'alterità dell'Altro come inassimilabile alla nostra identità, ruota attorno alla sua libertà irriducibile, riconosce la piega che non si può lisciare, l'increspatura, la rugosità della parete dell'Altro, la distanza che separa il reale dell'oggetto amato da ogni sua rappresentazione ideale.<sup>175</sup>

Il lavoro del perdono di Edoardo si accompagna infine a un riorientamento della prospettiva sulla propria vita – «alla fine, tra la contestazione e il mio amore per te, quest'ultimo è stato il più forte»<sup>176</sup> –, ma il ruolo di Silvia non è meno attivo, sebbene sufficientemente enigmatico da far risorgere i dubbi del marito: la donna sceglie infatti sorprendentemente di tornare a vivere insieme al suocero, dove le occasioni per tradire Edoardo sarenno inevitabili e frequenti, ma, al tempo stesso, Silvia potrà mettere alla prova se stessa e Alberto.

---

174Massimo Recalcati parla di “lavoro del perdono” istituendo un parallelismo con il “lavoro del lutto” freudiano, cfr. M. Recalcati, op. cit., (2014), pp. 95-99.

175Ivi, p. 99.

176A. Moravia, *L'uomo che guarda*, (1985), Bompiani, Milano 2012, p. 217.

### 4.3.2 *Suite francese: l'intimità, o l'amore che tace*

Il gesto intimo apre una breccia in quella frontiera invisibile attraverso la quale ciascuno si conserva e si appartiene.  
(François Jullien, *Sull'intimità*)

Lo sai, mettersi ad amare qualcuno è un'impresa. Bisogna aver un'energia, una generosità, un accecamento... C'è perfino un momento, al principio, in cui bisogna saltare un precipizio: se si riflette non lo si fa.  
(Jean Paul Sartre, *La nausea*)

Una proposta ancora più radicale, che si regge su nozioni al limite del concepibile (per una logica dell'intelletto), è quella elaborata da François Jullien decostruendo le categorie di pensiero della metafisica europea attraverso alcuni strumenti concettuali offerti dal pensiero tradizionale cinese. Jullien introduce la riflessione sul concetto di intimità iniziando a esaminare gli usi del linguaggio quotidiano, osservando il rapporto di opposizione fra i significati: intimo è, infatti, sia ciò che è appartato e celato, ciò che è sottratto agli altri, sia l'attributo che indica una relazione profonda di unione e di condivisione fra due soggetti. Lungi dal rappresentare un'aporia, l'accostamento e la sovrapposizione dei due sensi opposti porta invece con sé una rivelazione, dal momento che «la lingua pensa»: «passando da un senso all'altro, “intimo” attua il seguente capovolgimento: il più interno – che, in quanto il più interno, porta l'interno al suo limite – suscita in sé un'apertura all'Altro; qualcosa, quindi, che fa cadere la separazione, provoca la penetrazione»<sup>177</sup> e sconvolge i tradizionali rapporti fra dentro e fuori. Allo stesso modo, il concetto di intimità agisce sul ritiro e la condivisione, perché più quello che in gioco è intimo e più profonda ne è la condivisione, ma soprattutto solo ciò che è intimo vuole e può esporsi, e l'esposizione implica il dono, l'uscita dalla neutralità e dall'indifferenza. L'intimità si configura pertanto come il movimento attraverso il quale l'interiorità, diventando il superlativo di se stessa, reclama il proprio superamento, che è pari a dire che «l'apertura al fuori sembra iscritta nel cuore dell'approfondimento del dentro»<sup>178</sup>. Nell'intimità si osserva il movimento, l'aspirazione all'assoluto, la traccia di “Dio” nell'uomo che prende la forma della potenza che fa tendere verso il superamento di sé all'interno di sé, passibile di un rovesciamento nell'altro, a un

177F. Jullien, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'amore*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 20. Perché non si crei confusione con il lessico laciano, segnaliamo l'uso specifico che Jullien fa di alcuni termini comuni a entrambi: l'*Altro* corrisponde all'altro coinvolto nella relazione duale con il soggetto, mentre l'*altro* corrisponde all'alterità anonima, indistinta; il *Desiderio* corrisponde alla nozione di godimento, di slancio erotico cieco, desiderio di avere l'altro, mentre il campo del *desiderio* è sovrapponibile a quello del desiderio di essere, come descritto dalla psicoanalisi.

178Ivi, p. 24.

contatto con un aldilà della propria persona che si può incontrare nell'altro. Il rapporto correlativo fra i significati opposti di “intimo” e “intimità” consente di osservare la creazione di una sovrapposizione fra soggetti che, per quanto estesa o profonda, non è confusiva, bensì distintiva:

essere intimi è condividere uno stesso spazio interiore – spazio di intenzionalità: pensiero, sogno, sentimento – senza che ci si chieda più a chi questi appartengano. Ci si evolve in esso come a partire da un fondo comune che ciascuno dei due ravvia, con una frase, un gesto, uno sguardo, [...] ma senza appropriarsene – *senza nemmeno pensarci*.<sup>179</sup>

Le condizioni necessarie perché si possa instaurare l'intimità sono:

1. una relazione duale, la presenza di un *io* e di un *tu*: non si può essere intimi da soli;
2. che i soggetti non mantengano le difese e le protezioni, i pregiudizi e i sospetti, i calcoli e le ragioni che sostengono il culto dell'interiorità e trattengono dall'avventura (dall'inaudito, dall'ignoto e dall'abbandono).

A differenza di quanto avviene con l'amore, le risorse dell'intimità non sono soggette a esaurimento, perché l'intimità non è una condizione stabile, uno stato, ma uno stadio che, sempre nuovo e anticipando (in maniera strategicamente conativa) il legame, si raggiunge e si “intra-tiene” nello spazio che apre “tra” i soggetti<sup>180</sup> – che non possono essere limitati, meschini, mediocri. Ciò che l'intimità attua è la sovversione della concezione insulare di un Io-soggetto prigioniero del proprio solipsismo autarchico, bloccato dal pregiudizio della rappresentazione (quale facoltà principale per mezzo della quale il soggetto si rapporterebbe al mondo): è infatti in maniera immediata – non deduttiva – che nell'intimità si avverte l'altro come coscienza all'unisono con la propria. Il gesto intimo, per quanto nasca con il fine di stabilire la dolcezza di una complicità, rappresenta sempre un'intrusione, una penetrazione nella “privatezza” dell'altro: esso implica un'intenzionalità e un'imposizione, che è però soggetta anche alla volontà altrui e che, se accettata, da violenza che era si trasforma in linguaggio condiviso. Il rapporto fra l'erotico e l'intimo è di estesa e reciproca esclusione – «l'eroico fa momentaneamente tacere ogni intimità e l'intimità farà dimenticare l'erotico, dissolvendolo nella propria infinità»<sup>181</sup> –, che porta Jullien a proporre un nuovo paradigma, che non oppone lo spirituale all'erotico, ma vede nell'intimità un superamento della condizione di esteriorità fra i soggetti avvicinati eroticamente:

---

179 *Ibidem*. Il corsivo è nostro. L'intimità è una condivisione che non ha bisogno di mostrarsi né di dare prova di sé.

180 Sulle valenze della preposizione “tra” rimandiamo a F. Jullien, *Contro la comparazione. Lo “scarto” e il “tra”*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

181 F. Jullien, op. cit., (2014), p. 39.

quanto si escludono [intimità ed erotismo] quindi a vicenda? Abbastanza, comunque, perché la sessualità si propaghi tra i due e anche perché il contrario dell'erotico non sia più tanto lo "spirituale", secondo l'opposizione stereotipata, troppo facile, ereditata dai nostri vecchi dualismi, quanto quella *dimensione intima* che, più si amplia, più ritira la condizione di possibilità – ossia, di fatto, di *esteriorità* – dell'erotico.<sup>182</sup>

Il gesto intimo, che abbiamo visto essere caratterizzato da un'intrinseca ambivalenza, essendo atto di forza in una dolcezza infinità, è sempre audace nella misura in cui punta allo sconfinamento: esso si espone ai pericoli dell'indecenza e della violenza, e al consenso dell'Altro, cui si chiede di far cadere la demarcazione con sé. Tuttavia, non è una particolare espressività a contraddistinguerlo, quanto piuttosto

il fatto che il gesto intimo, facendo irruzione nel campo di appartenenza dell'Altro, attraverso cui questi si riconosce e si appropria di sé, disfa – fa saltare – la barriera tra l'Altro e sé, tra fuori e dentro: un dentro si amplia così attraverso l'altro, invece di urtare contro la sua esteriorità provocante – provocante perché mantiene la distanza, l'accresce persino, come nel caso dell'erotismo.<sup>183</sup>

Lo sconfinamento intimo riesce a compiere un rovesciamento nel quale la trasgressione si ribalta in accoglienza: perciò, per quanto familiare, il gesto intimo non scadrà mai nell'abitudinarietà, conservando sempre qualcosa del nuovo (ci si aspetta di tutto, niente è escluso), dell'evento inaudito, del miracolo. Per questo stesso motivo, tale gesto

anche quando si mostra, non può essere mai completamente svelato; si sottrae allo sguardo altrui per non essere profanato; e, anche se è fatto in pubblico, resta codificato come "segreto". In caso contrario, resta disabitato, perde di efficacia e non è più intimo.

Quando infatti tale gesto non viene più fatto, o il farlo diventa un peso, allora si esprime una reticenza che ristabilisce la frontiera invisibile [...]. Senza quindi rendersene conto, e senza nemmeno pensare di parlarne, è cominciata *de facto*, fisicamente, la separazione [...]. La cessazione del gesto intimo non solo traduce (tradisce) la fine, o anche soltanto il deteriorarsi dell'accordo tacito e della complicità, ma addirittura l'anticipa e al contempo l'accelera. [...] È come arrischiare il gesto, questa volta in senso contrario, non più per aprire ma per negare una possibilità. Il gesto che non si fa più, o che è stato appena ritirato, significa già – a sufficienza – che si rende l'Altro al suo fuori, lo si abbandona alla sua esteriorità.<sup>184</sup>

Il passaggio attraverso la cultura cinese viene compiuto da Jullien per interrogarsi sui limiti culturali e storici dell'esperienza intima e dell'intimità come categoria: una categoria, per principio, ribelle alla filosofia, a quel modo di intendere e di fare la filosofia assimilandola al discorso della conoscenza che poggia su universali («Bisogna salvare il mondo da un pensiero tedioso che scambia l'uniforme con l'universale»<sup>185</sup>), all'intellettualismo che non riconosce che l'esistenza è fatta di singolarità. Una conferma di ciò viene dalla constatazione, attraverso

---

182 *Ibidem*.

183 *Ivi*, p. 40.

184 *Ivi*, p. 41.

185 *Ivi*, p. 10.

l'analisi dei gesti di Ettore e Andromaca che si danno l'addio sulle mura di Troia e delle parole di Alceste a Admeto, che i tratti greci per eccellenza escludono l'intimità<sup>186</sup>:

- 1) Ettore e Andromaca restano entrambi chiusi nel loro tipo e nella loro condizione che blinda e isola l'Io, non permettendo che appaia l'unicità dell'individuale, che scaturisce da un livello più interiore, solo in rapporto all'Altro, quale che sia. Ciò che ostacola il dispiegarsi dell'intimità, in questo caso, non è soltanto il *patetico*, ma anche la *persuasione*, il ricorso al discorso dimostrativo e la disposizione troppo controllata della scena: l'intimità è ingenua e nasce solo quando non c'è un fine cui si mira, quando i soggetti si spogliano dei ruoli che rivestono;
- 2) benché Alceste si proponga di scambiare la propria vita con quella del marito, sembra che *tra* le due vite manchi un autentico contatto: stavolta è la *teatralità*, il lavoro di rappresentazione e di esposizione pubblica, che impedisce il sorgere dell'intimità.

Il soggetto greco (sog-getto nel senso di dispositivo soggiacente, l'*hupokeimenon* aristotelico, lo "strato che permane sotto il cambiamento", ciò di cui si predicano gli attributi, supporto di accidenti o di qualità) non incontra l'altro, lo mantiene separato dal sé, relegato nel suo fuori perché:

- a) lo slancio del desiderio e dell'aspirazione è vissuto nella modalità dell'*eros*, e quindi a distanza;
- b) tutto ciò che supera il limite – l'indefinito e l'eccesso, l'*apeiron* e l'*hybris* – non sono compatibili con i principi del limite e della misura (*peras* e *metron*) che consentono di ritagliare le determinazioni (definizioni) dell'essere come presenze (*ousiai*). L'intimo non è, a rigore, il contrario dell'essere, ma ciò che resta inavvistato, inimmaginato da questo modo di pensarlo, che non può concepirne nemmeno la possibilità.

Jullien si rivolge al pensiero cinese, colto nelle memorie private di Shen Fu (i *Sei racconti della vita fluttuante*, che risalgono alla fine del XVIII secolo, l'ultimo periodo in cui la cultura cinese non ha ancora subito l'influenza delle concezioni occidentali) per cercare traccia dell'intimità, ma neppure nelle parole che il narratore rivolge alla moglie – benché estremamente delicate e cariche di tenerezza – trova il passaggio all'intimità. Perché avvenga l'incontro con l'altro, non basta che si crei uno spazio individuale che i soggetti si ritagliano rispetto alla vita sociale, esaltando l'aspetto emozionale, spontaneo e autentico delle esperienze, e neppure che tale condizione assurga a unico valore permanente, che può essere trattenuto, a fronte della fugacità

---

<sup>186</sup>Nancy rinviene nell'ambivalenza costitutiva il tratto che differenzia l'amore presso gli Antichi (passioni di «oggetti») da quello cristiano e moderno (amore da soggetto a soggetto). J.-L. Nancy, *Sull'amore*, trad. it. di M. Bonazzi, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 25.



e all'instabilità della vita. Nell'incontro si tratta di

incontrare l'“altro”, l'altro in quanto altro e in quanto singolare: l'Altro che, percepito innanzitutto come **assolutamente** esterno, può al tempo stesso, per la sua intrusione nel nostro spazio interiore, farvi sorgere un più dentro di sé; e fungere allora da base, l'unica affidabile, a questo “sé”.<sup>187</sup>

Finché prevalgono l'emotivo, l'affettivo e l'estetizzante non ha luogo l'intimità, cioè la rivelazione, attraverso la mediazione di un altro che emerge improvvisamente dall'uniformità del mondo, di un infinito possibile nel più interno di sé, di un sé che non è più limitato a “sé”, che fa sorgere una risorsa infinita nella condivisione del noi: «perché l'intimità superi lo stadio del sentimento e diventi un'esperienza che cambia l'esistenza, bisognerebbe trovarvi un supporto, o una “soggiacenza”, che fondi la condizione di possibilità del soggetto e della sua effusione»<sup>188</sup>. Jullien individua la svolta per l'Occidente nella possibilità di fondare l'intimità nella riflessione di Agostino, nel suo modo rivoluzionario di porre Dio. Poggiando l'esistenza di ciascuno su quella – eterna, infinitamente buona, sempre vera – dell'unico assoluto, cioè Dio, il Soggetto primo, dal quale ogni soggettività deriva, è possibile dare un fondamento all'intimità, nella quale il soggetto può rivelarsi anche abitato dall'altro.

L'Esteriorità infinita (dell'Infinito) apre in me un'interiorità che non è chiusa, ma anch'essa infinita. È proprio questo che dice l'Incarnazione del Cristo. [...] Scandagliando in “me”, non posso rimanere chiuso in questo “me”, ma vi scopro il bisogno di invocare un “Tu”. [...] È dunque davanti a lui che mi scopro: è rivolgendomi a “te” che io mi scopro in “me”; poiché un “tu” (Dio) è eretto (concepito) a principio della mia esistenza (il che significa che sono “creato”), “io” posso effettivamente esistere, un *io* può instaurarsi. Dio, “vedendo” tutto di me [...], è anche quello che dà a un soggetto effettivo la sua condizione di possibilità. Dio (“Tu”) è quello che mi fa vedere la mia verità, che fa sì che ci sia una verità possibile di questo “io”. [...] La “verità” del cristianesimo è la possibilità che esso apre: un “io” esce dal suo “fluttuare” e dal suo vacillare, grazie a un “Tu”. È proprio perché (nella misura in cui) si è costituito questo Tu scoperto in me (“Dio”) che una soggettività dell'io può dispiegarsi, debordando dall'“io”. Grazie all'intimità del Dio in me, cioè al fatto che Dio è “più interiore della mia intimità”, “io” posso accedere all'Essere, un soggetto può conoscersi nella sua verità, e si scopre anche coinvolto, singolarmente, in un infinito divenire.<sup>189</sup>

L'accesso all'intimità – continua Jullien – non è facile e immediato: la sincerità di chi si confessa (si veda l'esempio Montaigne) non è ancora intimità se l'io che si esibisce in questo sforzo di raccontare tutto di sé «è ancora padrone di sé, non ha la gratuità dell'intimità che si confida, si dà, e non mira ad altro se non alla condivisione»<sup>190</sup>. Il più interno che l'intimità libera è quanto si coglie di più ritirato e di meno posseduto – non necessariamente di più nascosto –, essa è legata al pensiero che si lascia andare, tipica dei pensosi e dei sognatori più che dei caratteri

187F. Jullien, op. cit., (2014), p. 63.

188Ivi, p. 64.

189Ivi, pp. 72-73.

190Ivi, p. 76.

speculativi e inquisitori:

la necessità di abbandonarsi la rende più difficile da catturare. In quanto pregnante e non distinguibile, è la cosa più fugace ma al tempo stesso più aperta; è evasiva e perciò inappropriabile, ma è anche la più personale; si associa a un luogo, a un'ora, s'impregna di un paesaggio si afferra in modo circostanziato e ambientale. Più che studiarla la si ricorda; o meglio, più che ricordarsela torna in mente in modo incidentale; e quando succede, vorremmo più "confidarla" che non confessarla. Da qui il fatto che tende più a essere condivisa che non a farsi "conoscere".<sup>191</sup>

Per arrivare a sondare in sé l'intimità, non bisogna affidarsi in modo indifferenziato ad altri, ma occorre un "tu" di appello o di invocazione di fronte all'"io": questa è la possibilità che il cristianesimo ha dischiuso, rompendo con l'io autarchico e indipendente della saggezza, per promuovere invece un io aperto all'incontro-evento che si verifica singolarmente spossessando l'"io" nel più profondo di sé: «contiene una verità più completa, per quanto singolare, perché fa passare al di qua l'io oltrepassandolo: l'intimità non è solitaria bensì, a causa di questa espropriazione, estremamente solidale»<sup>192</sup>. Jullien rinviene tuttavia sempre in uno dei tratti tipici del cristianesimo anche alcune delle cause per cui l'intimità ha tardato a emergere nel pensiero europeo: utile all'ascetismo è la dialettica – che struttura il romanzo classico, nel quale la narrazione prende le mosse dagli ostacoli a un'azione, a un desiderio, a un'aspirazione – che fa seguire alla soddisfazione del desiderio il disgusto, la delusione, e che rivelerebbe che gli amanti coinvolti in essa non sarebbero riusciti a entrare in intimità. In questo senso, *l'intimità* si configura come un *aldilà della passione*: la possibilità di interpretare l'intimità in questo modo matura nel Romanticismo aprendo la strada alla modernità. L'autore che segna un punto di svolta è Rousseau che nelle *Confessioni* ha riportato nel dominio dell'umano il "Tu", quel dispositivo d'indirizzo e d'invocazione che Agostino aveva trovato in Dio. Ponendo l'Altro di fronte a sé, come entità cui confidarsi, permette la creazione dello sfondo di trascendenza necessario perché si affermi l'immanenza dell'intimità. Densamente pregna di umano, l'intimità, benché paia insignificante e fugace, porta con sé una verità, la verità di un'intesa che non spiega e di quanto c'è di più inconfessabile, al fondo del quale rimane il "ridicolo", il più difficile da confessare, perché non ha nemmeno la grandezza del Male. Solamente l'intimità permette di uscire dalla dialettica desiderio-disgusto:

1. a differenza dell'interesse, sempre presente inizialmente e per principio, nella relazione amorosa, l'intimità è resa possibile a condizione che ogni finalità, mira o progetto sull'altro vengano ritirate;

---

191Ivi, pp. 76-77.

192Ivi, p. 77.

2. nell'intimità la *relazione* conta più dell'individuo cui si sta *accanto, presso, vicino* (“essere vicino” non è che la prima condizione e definizione dell'intimità), in un rapporto che non manca né annoia e non si deteriora nel tempo;
3. per instaurare l'intimità è dunque sufficiente che ci sia un Altro disposto ad aprirsi, disposto all'incontro, capace di impegnarsi e di rischiare, un altro la cui presenza basta a far provare felicità e una promozione (elevamento) del sentimento di “esistere”, nel senso etimologico di *ex-sistere*, “essere a partire da”, il modo di essere di chi riceve il proprio essere da un Altro, retaggio della condizione infantile, ma anche nel senso di ciò che attiva la risorsa della trascendenza dell'altro nell'immanenza della propria vita, scegliendo di viverla con impegno;

L'intimità è inoltre in grado di *sciogliere il legame gerarchico tra desiderio e piacere*: il “tra” attraverso il quale essa si introduce non implica un equilibrio o un giusto mezzo, ma il semplice presentarsi come meno impetuoso dell'amore e più voluttuoso – quindi nell'ordine del sensuale e del piacere immediato – dell'amicizia. L'intimità è *sessuata* (è necessaria la presenza della differenza dei sessi) ma *non sessuale*, non ignora il sessuale e l'inclinazione amorosa (dal momento che talvolta si unisce all'amore), ma non cade sotto la costrizione di questi, perché apre a un'altra logica.

Se “amicizia”, come la intende Rousseau, indica la relazione all'interno dello stesso sesso, rimaniamo allora in un “dentro” nativo, dove non si fa esperienza dell'esteriorità e dell'incontro; dove l'altro è solo un prolungamento di sé, un'estensione dello stesso: non si è usciti da sé, non si è stati aperti dall'Altro, e l'intesa con esso non è stata conquistata. Se, all'inverso, “amore” indica la relazione con l'altro sesso, e tale relazione trova allora il suo oggetto all'esterno di sé e lì deve lasciarlo, rimaniamo nella prospettiva della conquista e della cattura, e, quindi, nel fatale circolo vizioso di frustrazione-possesso-delusione. Delusione perché l'altro, una volta posseduto, non è più così “altro”, la sua esteriorità è stata ridotta, la sua alterità quasi assorbita: la seduzione allora non ha più gioco. Se la sua esteriorità non è più attiva, la relazione di desiderio ne viene infatti indebolita: nell’“amore”, l'altro deve essere mantenuto nella sua esteriorità perché permanga la seduzione; al tempo stesso il desiderio, che è desiderio di possesso, vuole distruggere l'esteriorità – una contraddizione che diventa un vicolo cieco [...].<sup>193</sup>

L'intimità sfugge tanto all'amicizia quanto all'amore perché comporta l'*incontro* (ricordiamo che anche Lacan afferma che «l'amore approda all'essere nell'incontro», *SSX* 140) con un Fuori, un aprirsi alla sua esteriorità senza per questo assorbirlo in sé e, successivamente, provarne la mancanza: l'intimità fa ricadere il fuori in un dentro condiviso, un dentro che non è già dato (come nell'amicizia), ma prodotto dalla condivisione. Il dentro comune è frutto di una conquista (e sempre minacciato da intrusi):

allora non accade più che l'altro non sia più abbastanza altro, che la sua esteriorità venga meno,

---

193Ivi, pp. 92-93.

come teme il desiderio; ma è il rapporto stesso di exteriorità a non essere più pertinente: la barriera della separazione e del proprio è tolta, lasciata alle spalle, confinata o superata.<sup>194</sup>

Il primo significato dell'intimità è la *tenerrezza*, disposizione che rende porosa la frontiera con l'Altro; il suo corollario è il “dolce”, una *dolcezza* metafisica che si oppone all'aridità; il suo proprio, rispetto alla relazione amorosa, è la *stabilità*, che conferisce al soggetto un posto e che non teme di essere pensata nella durata, che si desidera eterna; l'intimità è, infine, *esclusiva* senza essere egoista, perché non possessiva. Nella sua dimensione quotidiana, che non tedia, ogni nonnulla conta, è affascinante, passibile di rovesciarsi nell'inaudito: fanno parte del “nonnulla” quotidiano che rinsalda la *complicità* (l'intesa implicita in ogni momento che si capitalizza nella durata) tanto il parlottio inarrestabile quanto l'intesa tacita, che superano la parola ordinaria perché non sono fatti per comunicare: la parola intima non insegna e non informa, non è un mezzo per lo scambio di qualcosa, ma ha l'unica funzione di “intra-ttenere” il *tra* dell'intimità. La parola dell'intimità è quanto mai “vana”, è un niente che ci si racconta, confrontato al “dire qualcosa” che è il 'parlare' per Aristotele: è l'intimità stessa ciò che la parola intima non cessa di dire, deviando rispetto alla parola comune sul versante

- 1) dell'ampiezza: varia indefinitamente, nutrendosi di tutto quanto capita: niente è importante ma tutto conta; è maniacalmente ripetitiva, al punto da intrecciarsi con il rituale, con gli appellativi e le formule tipici della preghiera; oscilla tra passato e futuro alimentandosi di ricordi e progetti;
- 2) della pienezza: pur non dicendo niente essa è performativa, perché veicola e ravviva l'alleanza iniziata; è un parlottio futile ma espressivo e vitale; è un fluire inesauribile, nella misura in cui non è parola dettata da necessità o intenzione alcuna; non annoia e non è chiacchiera; parola e silenzio si equivalgono, l'intimità ne riassorbe la differenza.

Il confronto costante dell'intimità con la frontiera innesca il movimento, la perenne tentazione di superare il proprio limite, e il ricordo dell'atto di forza e dell'audacia del suo avvenimento e della sua penetrazione in un dentro fa sì che si mantenga nel quotidiano quella vertigine che fa compiere “follie”. Ancora una volta, si impone la tensione interna al concetto di intimità, che ne impedisce l'acquietamento, e che obbliga a pensare – nella prospettiva di una logica congiuntiva – il legame reciproco dei contrari che riunisce come termini correlativi:

quasi “inconcepibile”, perché disfa le categorie di cui disponiamo tradizionalmente per dirlo e che occorre dunque superare concettualmente per dargli il suo posto. Per questo l'intimità non può che far giocare i contrari, sotto la sua tensione, ma senza che alcun termine prevalga.<sup>195</sup>

---

194Ivi, p. 93.

195Ivi, pp. 95-96.

L'intimità invita non soltanto a cambiare logica, ma anche morale, sostituendo a una *morale regolativa*, irrigidita dall'obbligo e caratterizzata dalla sottomissione, all'origine della quale c'è la pietà, una *morale di vocazione*, della promozione (dell'umano, della sua capacità di esistere), che nasca invece dal dispiegarsi dell'intimità<sup>196</sup>, consapevoli che essa non può essere prescritta, ma che è da considerare nei termini di una risorsa, la cui bontà dipende non dalla qualità dell'azione individuale ma da quella della relazione. Essendo la relazione intima una condizione che bisogna *osare*, scuotendo la comodità del proprio, e che dipende dall'incontro occasionale, dall'aleatorietà, dalla *tyche*, la questione è «fin dove entrambi rischiamo – scommettiamo – (versione ormai strettamente umana della famosa scommessa) per uscire dal nostro isolamento-affrancamento (solitudini in parallelo) e cadere “da una stessa parte” di fronte ad “altri” nel mondo»<sup>197</sup>. Una morale che dipende da tali presupposti non può essere certamente universale, ma sarà piuttosto *indiziaria*, l'indizio di una vocazione morale che si può sviluppare con chiunque aprendo insieme a lui un interno; in questo senso, si è sempre responsabili della propria solitudine, di non aver saputo spingere (forzare) la porta dell'altro, rivolgersi e aderire a lui, parlargli come a un “Tu”. Caduta la frontiera fra sé e l'altro, si può arrivare a conoscere l'altro, grazie allo spazio comune interno dischiuso, meglio di lui stesso, senza per questo negargli libertà, perché *eliminare la frontiera è, al tempo stesso, ritirare ogni punto di vista interessato, non proiettare alcun punto di vista su di lui, lasciandolo “ex-istere”*.

Entrare in intimità, perciò, è abbandonare: rinunciare alle mire che si avevano sull'altro, privarsi di ogni strategia nei suoi confronti, dire addio ai progetti di annessione e cattura, trattenersi anche da ogni intenzione. In breve, è abbandonare ciò che si conosce, e che si possiede, come nel caso del proprio “io”.<sup>198</sup>

Per quanto rischiosa, l'intimità non implica le strategie, le azioni di attacco, difesa, trappola che fanno paragonare l'amore a una battaglia: nell'intimità non “succede” niente, si scopre di essere rimasti in attesa di ciò che non sapevamo di aspettarci, come la somiglianza con un'altra “anima”, cui ci siamo esposti rischiosamente, rinunciando a tutti i sistemi di protezione di cui l'io si circonda e con cui si mette al riparo e si risparmia. Esporsi all'intimità significa togliere le ultime difese, affidandosi a quella “tattica senza tattica” che è la naturalezza, opposta all'intrigo e preambolo dell'intimità che fa “parlare una lingua che si ignora”. Il sé si riconosce, così, da sempre alienato nella convenzione (e non opposto a essa!): la lingua dell'intimità può essere articolata quando si rompe con gli altri anonimi, con i quali da sempre si è invischiati, per accedere a un altro singolare. Tale lingua è fatta di riserve, preferisce il ritegno alla prolissità

---

196Ivi, p. 22.

197Ivi, p. 108.

198Ivi, p. 122.

della dichiarazione d'amore, il silenzio, i gesti: il non-detto che rende complici è la sfida più alta all'impero del *logos*; lo scambio implicito dell'intimità, che oltrepassa la parola ordinaria verso un tipo diverso di conversazione,

sotto la superficie della parola pronunciata, in dissidio con essa, prosegue uno scambio implicito. In quanto tale, la parola intima ama sdoppiarsi; non secondo il tradizionale gioco tra concreto e figurato, tra proprio e simbolico, e nemmeno secondo il conflitto tra apparenza (dissimulazione) e verità, ma attraverso la tensione che introduce tra il patente, l'ovvio, l'aperto a tutti, che tutti possono capire, e il latente, selettivo e anche esclusivo nel suo rivolgersi, e che un unico destinatario è in grado di ascoltare.<sup>199</sup>

Il ripiegamento nell'intimità è un'*evasione dalla conversazione comune* che richiama il mistero e, come non teme di affermare Stendhal, l'estasi mistica. Prima di descrivere la peculiarità della vita a due fondata sull'intimità, è utile enumerare le differenze fra l'intimità e l'amore che mostrano il grande contributo che il modo di pensare l'intimità elaborato da Jullien offre alla decostruzione delle categorie tradizionali della filosofia:

- mentre l'amore è (in epoca contemporanea) il solo modo per affermare la nostra iniziativa di soggetti, secondo una necessità propria del post-umanesimo, l'intimità “mette fra parentesi” le pretese dell'io;
- mentre l'amore come *eros*, nato dalla mancanza, è desiderio di possesso che, nel procurarsi ciò di cui è privo innesca la fatalità per cui, una volta sazio, si trasforma in disgusto (il soddisfacimento sarà sempre deluso), l'intimità sfugge a tale *impasse*, perché non nega il desiderio erotico, ma lo orienta e converte (può ancorarsi al sessuale come astenersene);
- a differenza dell'*agape*, che slega il sensuale dallo spirituale e necessita di rinuncia e di ascetismo, l'intimità li lega l'uno all'altro: essa si intrattiene, si ravviva nel sessuale e non ha motivo di rinunciarvi;
- l'intimità sfugge all'immoralismo del desiderio che deriva dall'egoismo che risiede, dissimulato, in ogni amore;
- l'intimità non soffre del post-godimento, ma fa del “riposo amoroso” il momento in cui il possesso si scioglie in un'appartenenza reciproca;
- l'intimità sfugge all'ambivalenza dell'amore, perché il suo contrario non è l'odio, ma il ritorno della frontiera;
- l'intimità non patisce nel lungo periodo l'usura o la caduta cui va incontro il desiderio, ma viene eternamente rigenerata dal fondo inesauribile dello spazio condiviso (del più

---

<sup>199</sup>Ivi, p. 139.

dentro che è stato risvegliato dal fuori);

- lo spazio comune aperto dall'intimità non stimola curiosità, ma l'intuizione e il tatto;
- mentre il colpo di fulmine è la figura emblematica, teatrale e ridicola, sensazionale e grossolana, che descrive la nascita dell'amore come insorgere fortuito indipendente dai soggetti, l'ingresso nell'intimità è frutto di un rovesciamento che dipende dai soggetti coinvolti e dallo svolgimento iniziato;
- mentre l'amore – parola “falsa” nel senso wittgensteiniano – si presta alle peripezie dell'intrigo, a racconti accattivanti, è esclamativo, superlativo, è una parola grossa, che schiaccia, eppure facile, appresa, una “parola feticcio”, che appena pronunciata viene agitata dal dubbio e dall'impostura, pronunciata forse solo come rassicurazione, l'intimità vive appartata e tace.

Che la vita trovi un senso superiore, “completo”, soltanto se vissuta in due è ciò che il grande tema amoroso ha riconosciuto. Nell'orizzonte dell'intimità, la vita a due diviene la sola vita veramente *strategica*, che apre un campo d'intenzionalità condivisa, cooperativa (nella quale la divisione dei ruoli di amante/amato e attivo/passivo non sussiste), *resistente*, capace di riconciliare i verbi 'vivere' ed 'esistere' (nella misura in cui si può vivere soltanto stando fuori di sé, in quanto ex-sistenti), di far apparire il momento, di accedere all'immediato del vivere (se la durata senza fine è la prospettiva dell'intimità, il momento ne è l'attualizzazione) e di aprire un campo di contemplazione, nel quale gli sguardi non si raddoppiano, bloccati nel faccia a faccia, ma si evolvono: lo sguardo dell'altro non sfida, non fissa, ma comprende; nel reciproco abbandono allo sguardo dell'altro non prevale l'abitudine perché tale sguardo non è caratterizzabile e non c'è desiderio di mutare l'altro, ma si avverte l'adeguatezza dell'altro che si sta accompagnando a scoprirci e che ci permette di osservarci dal di fuori.

Fra i motivi per i quali abbiamo scelto di soffermarci sulla teoria dell'intimità di Jullien c'è la proposta di un ripensamento della nozione di *estimità* lacaniana (che in *Da un altro all'altro* riguarda la dialettica interna al piacere) in riferimento al vivere a due<sup>200</sup>, che si rivela uno strumento efficace per analizzare alcuni fenomeni che emergono nel film *Suite francese*, tratto dal romanzo omonimo di Irène Némirovsky. Avvalendoci della riflessione di Jullien sull'intimità, presentiamo ora

- (1) le modalità dello “stare accanto” (indifferenza, esteriotà, violenza, erotismo – inteso alla maniera del godimento lacaniano) che escludono l'intimità (ricordiamo

---

<sup>200</sup>Jullien ha sempre nutrito un profondo interesse per la psicoanalisi e ha proposto un rilevante ampliamento del suo corredo teorico in *Cinque concetti proposti alla psicoanalisi*, La Scuola, Brescia 2014.

che il soggetto umano in quanto “parlessere” è essenzialmente nella teoria lacaniana un “essere accanto”, SXX 43);

- (2) le strategie narrative grazie alle quali una storia quale *Suite francese* (Saul Sibb, 2014), i cui tratti salienti sono assai lontani da quelli che caratterizzano le storie d'amore “canoniche”, rappresenti una storia d'amore autentico – o meglio, di profonda intimità –, estremamente delicato e commovente, che non lascia alcuno spazio alla comicità. I meccanismi che sottostanno alla vicenda e ai rapporti fra i protagonisti sono tali, infatti, da escludere qualsiasi effetto comico: evidenzieremo i modi attraverso i quali la componente immaginaria dell'amore viene ridotta completamente, rendendo più adatta la denominazione di “intimità” per descrivere la relazione tra i protagonisti e delineando la possibilità di elaborare articolazioni del concetto di “somiglianza” che non si limitino al rispecchiamento narcisistico<sup>201</sup>.

In conclusione al saggio dedicato all'intimità, Jullien avverte circa la necessità di ripensare lo statuto dell'*Esteriorità*, concetto correlativo (“interno”) dell'intimità, affinché l'intimità stessa – esperienza limite che fa cadere la frontiera tra l'Altro e sé, tra fuori e dentro, all'interno di un dentro condiviso –, chiudendosi all'interno della propria logica, non rischi di risultare superflua. L'esteriorità – il negativo dell'intimità – va ripensata per evitare che il fuori possa indebolirsi al punto di non riuscire più a rianimare il dentro: in altri termini, più “concreti”, il pericolo è che il desiderio venga ucciso dalla complicità o che non si verifichi più l'accesso alla penetrazione, inaridendo la possibilità che si reinneschi l'intimità. Costruendo il quadrato logico a partire dalla nozione di intimità, Jullien definisce le modalità dello stare accanto che si oppongono a essa nelle forme della contrarietà e della contraddittorietà, riconducibili entrambe nella sfera dell'esteriorità. Pertanto, il fenomeno contrario all'intimità è l'*indifferenza* – proprio come il contrario dell'Altro, co-protagonista del rapporto a due, è rappresentato dagli “altri” anonimi – e il contraddittorio è la *violenza*. Sia l'indifferenza sia la violenza si fondano sul sostrato comune dell'esteriorità. Proponiamo di completare il quadrato inserendo come subalterno dell'intimità l'*interesse*, inteso nell'accezione di un sentimento di viva curiosità, di desiderio di conoscere per cui si rivolge la propria attenzione a qualcuno o a qualcosa, e anche di una disposizione

---

201«Io devo rassomigliare a chi amo, Io postulo (ed è questo che mi delizia) una conformità di essenza fra l'altro e me. Immagine, imitazione: faccio il maggior numero di cose come l'altro. Io voglio essere l'altro, voglio che lui sia me, come se noi fossimo uniti, rinchiusi nel medesimo sacco di pelle, giacché il vestito non è altro che il liscio involucro di quella materia coalescente su cui il mio immaginario amoroso è fatto». R. Barthes, op. cit., (1977), p. 15.



personale, un'attitudine nei confronti di argomenti, temi che coinvolgono personalmente o culturalmente. Abbiamo scelto di inserire l'interesse come subcontrario della violenza perché questa, secondo la definizione data da Jullien, consiste nel mantenere, “affilata come lama brutale”, e nell'esibire, nell'esacerbare, la frontiera che separa l'Altro da sé. L'estimità è reinterpretata, così, da Jullien in una prospettiva dinamica:

chiamerò “extimità” questo modo voluto e risoluto di rimettere un'esteriorità nell'intimità; di ristabilire, in altri termini, una frontiera nel “tra” aperto dall'intimità e di mostrarla – ma anche attivarla; in modo che non solo l'intimità si sperimenti di nuovo per una tensione con il suo opposto, immergendosi nel suo altro, ma, o meglio anzitutto, che sia fatto posto all'aggressione di cui si alimenta il Desiderio. L'extimità dipende quindi dalla volontà – o non sarà piuttosto necessità? – di rinviare temporaneamente l'“Altro” nel “suo ruolo” e “dalla sua parte”, di rifiutare momentaneamente la dolcezza e bloccare la strada alla complicità, in breve di far rinascere la separazione, di modo che possa esserci provocazione: solo a partire da qui può nascere l'incitamento del desiderio. Se l'intimità è il tempo dell'infinito sprofondamento nell'infinito, l'extimità è quello dell'eccitazione improvvisa. Oppure l'extimità è “prima” e l'intimità è “dopo”, ma l'extimità rinasce dall'intimità. È l'altro modo di rifiutare l'indifferenza verso l'Altro, che intacca l'intimità, ma, questa volta, facendo della frontiera da penetrare il luogo di una violenza e di uno scontro.<sup>202</sup>

L'extimità è l'esteriorità dell'intimità, perché è il prodotto della dialettica (interna all'intimità) che si stabilisce fra l'intimità stessa – concetto di per sé segnato dall'instabilità, frutto della tensione reciproca fra privatezza e apertura all'Altro – e l'esteriorità: la sua “essenza”, o piuttosto la sua struttura, il suo funzionamento (di correlativo “esterno” all'intimità), è quella di un *rapporto (originario) congiuntivo*, senza la quale l'intimità non potrebbe sussistere:

chiamo quindi “extimità” l'altro (l'Esterno) con cui l'intimità entra in rapporto dialettico, si attiva e si rilancia. Perché, come l'intimità ha portato a dialettizzare tra i suoi due lati, di essenza interna (di “privatezza”) e di relazione all'Altro, bisognerà imparare a dialettizzare l'intimità con il suo opposto; perché ci sia un “prima” e un “dopo” che si rinnovano e l'intimità, dall'uno all'altro, possa così progredire.<sup>203</sup>

Riteniamo queste premesse sufficienti all'introduzione delle questioni centrali che *Suite francese* ci aiuterà a focalizzare: iniziamo ora l'analisi il film, nel corso della quale richiameremo altre nozioni teoriche.

Il contesto nel quale è ambientata la vicenda è quello di un paesino di campagna, Bussy, nella Francia centrale occupata dall'esercito tedesco, nel quale, una settimana dopo i primi bombardamenti su Parigi del 3 giugno 1940, viene stanziato un reggimento. La protagonista è Lucille Angellier (Michelle Williams), una giovane che, per assecondare sul letto di morte il padre che aveva perso il proprio patrimonio, ha contratto tre anni prima un matrimonio d'interesse con Gaston Angellier, che sta combattendo al fronte. La ragazza vive insieme alla

202F. Jullien, op. cit., (2014), pp. 184-185.

203Ivi, p. 185.

suocera, la gelida e autoritaria Mme Angellier (Kristin Scott Thomas), che cerca di trarre – a detta sua, per curare gli interessi del figlio – il maggior profitto dalle nuove urgenti necessità causate dalla guerra, tanto da non esitare a imporre di traslocare in un fienile ai propri mezzadri per alloggiare dei profughi parigini in grado di pagarle un affitto doppio. La tensione che Lucille vive dentro le mura di casa è pari a quella imposta dalla guerra all'esterno: uno dei divieti che la giovane fatica a rispettare è quello di non suonare il pianoforte, regalo del padre, che Mme Angellier chiude a chiave perché non sopporta l'idea che risuoni musica in casa prima del ritorno di Gaston, per il quale è sempre apparecchiato un posto a tavola. All'inizio del film, Madeleine Labarie (Ruth Wilson), moglie di Benoit (Sam Riley), un giovane che a causa della zoppia vive la frustrazione di non aver potuto partire per il fronte, dice a Lucille, che si è recata alla fattoria dove lavorano la terra del visconte Montmort (Lambert Wilson), sindaco del paese, una frase che era solito ripeterle il padre, frase questa che, quasi fosse un esergo, si rivela importante nell'orientare la ricezione dell'intero film: «Per vedere di cosa sono fatte le persone, comincia una guerra». Preannunciato dal lancio di volantini propagandistici, che invitano la popolazione francese a fidarsi dei soldati tedeschi, l'arrivo del reggimento, che interrompe una messa durante la quale il sacerdote invita i concittadini a restare uniti come un solo essere, come una sola famiglia, mostrerà, al contrario, l'acredine che esiste fra le persone, che non esitano a recapitare al quartier generale tedesco un'infinità di lettere di delazione. Ogni famiglia di Bussy è tenuta a ospitare un militare e, visto che per regolamento gli ufficiali hanno il privilegio di essere accolti nelle dimore più lussuose, il primo tenente Bruno von Falk (Matthias Schoenaerts) prende alloggio a casa Angellier. Bruno si rivela un uomo estremamente cortese e discreto, che adempie diligentemente al proprio dovere, e le cui sole richieste sono quelle di avere la chiave del pianoforte e della scrivania. Contro la previsione di Mme Angellier, che già si aspettava di sentir strimpellare *Deutschland über Alles*, Bruno suona ogni sera prima di coricarsi una melodia misteriosa, sconosciuta a Lucille, che ha studiato musica, stimolando la curiosità della giovane, che trova difficile rispettare il divieto imposto dalla suocera di non rivolgere lo sguardo né parlare all'ufficiale. Durante una visita a Madeleine Labarie – che, avvertendo il bisogno di Lucille di parlare con qualcuno, le consiglia di scrivere a Gaston, anche se non sa dove si trovi – Lucille osserva la differenza fra il contegno rispettoso di Bruno e l'arroganza di un suo pari, il tenente Kurt Bonnet (Tom Schilling), trasferito dallo *château* del visconte alla fattoria dei Labarie su richiesta della moglie di questi, che corrompe il maggiore donandogli una scatola di sigari. Nel paese, rimasto da mesi senza giovani uomini, mentre le ragazze guardano con occhi pieni di desiderio i soldati, le madri li maledicono. Sembra che le sole modalità di

relazione possibile fra gli occupati e gli occupanti siano rappresentate dall'alternativa fra l'esteriorità dell'indifferenza e del puro godimento. L'*indifferenza* è esemplificata dall'atteggiamento di Mme Angellier, che non vuole accettare le imposizioni dei tedeschi, salvo poi doversi adeguare, e che li considera nient'altro che nemici, impedendole di riconoscere che nulla rende diversi i soldati tedeschi da quelli francesi. Il puro *godimento* (quello che Jullien chiama *eros*) emerge nelle relazioni, orientate esclusivamente al possesso, di Celine e di Bonnet.

Celine (Margot Robbie) è una ragazza di Bussy che intrattiene una relazione segreta, presumibilmente soltanto fisica, con un soldato tedesco, Gustav (Martin Swabey): sorpresa insieme a lui nel bosco da Lucille, le dice i motivi per i quali non considera Gustav un nemico: (1) lui rappresenta l'amore, senza il quale la ragazza non riuscirebbe a sopportare la vita di duro lavoro che conduce; (2) è stata Mme Angellier e i tedeschi a cacciare di casa la sua famiglia (per alloggiare al doppio del prezzo i profughi parigini); (3) ci sono uomini peggiori di Gustav, e l'allusione è al marito di Lucille, sul quale invita la giovane a chiedere notizie a Bruno. È in questo modo che Lucille scoprirà di essere sempre stata tradita da Gaston, che ha un figlio fuori dal matrimonio, che tutto il paese, compresa la suocera, ne è a conoscenza, e che Bruno le ha taciuto la verità per delicatezza. A seguito di questa scoperta, Lucille smette di subire i ricatti morali della suocera, che la accusa di non essere una moglie fedele, per procurarle senso di inferiorità e di inadeguatezza.

Il tenente Bonnet inizia a insidiare Madeleine non appena viene trasferito nella fattoria dai Labarie, prendendosi apertamente gioco dell'infermità e della mancanza di istruzione di Benoit, distorcendo una famosa citazione di Nietzsche: «L'uomo è fatto per la guerra, la donna per il riposo del guerriero. Tutto il resto sono sciocchezze». Benoit rinuncia a farsi giustizia da solo – prende di mira Bonnet mentre nuota in un laghetto con un fucile non registrato, ma si limita poi a nascondergli l'uniforme – e chiede aiuto a Bruno affinché parli al commilitone: Bruno cede alla preghiera di Lucille, in cambio della possibilità di bere un bicchiere di vino insieme.

Bruno: Presto il reggimento potrebbe ripartire. Non sopporterei l'idea di essere odiato da voi.

Lucille: Io non vi odio.

Bruno: Allora offritemi del tè. [...] O del vino. Parlerò con Bonnet, ma in cambio chiedo solo di poter avere un rapporto dignitoso con voi. Che cosa c'è di male?

Lucille: Mia suocera mi caccerebbe via. Non avrei dove andare.

Bruno: Ma questa sera è in chiesa e non tornerà prima di mezz'ora. Un bicchiere solo.

*(Bevono insieme un bicchiere di vino)*

Lucille: Come siete diventato soldato?

Bruno: Sono di famiglia militare. Era previsto. Io e i miei fratelli ci siamo arruolati insieme: uno è morto in Polonia, uno in Normandia. Il più piccolo è appena partito per l'Africa.

Lucille: È ingiusto sacrificare la gente. E vale per tutti noi.

Bruno: Non posso pensarla così. Porsi domande rende solo tutto più difficile.  
 Lucille: Voi credete nella guerra?  
 Bruno: Credo nello spirito comunitario. A nessuno piace ammetterlo, ma le gesta di un singolo non hanno valore.  
 Lucille: Perché allora ogni volta che vi vedo siete da solo?  
 Bruno: Quando mi vedete?  
*(Bruno mette un disco e invita Lucille a ballare)*  
 Bruno: Dimenticate tutto per due minuti. Coraggio.  
*(Ballano per un po', poi vengono interrotti dalla cameriera Marthe che li avverte del rientro di Mme Angellier e li fa nascondere in giardino, dietro un cespuglio)*  
 Bruno: Dovrei essere io quello temuto da tutti, ma lei farebbe scappare persino la peste. Volevo ringraziarvi. Siete stata gentile. Era da molto che non parlavo così con qualcuno. Vi ringrazio. Buonanotte.

Bruno parla a Bonnet – malgrado sappia di poter causare problemi ai Labarie e a se stesso – dell'opportunità di lasciare il suo attuale alloggio presso i Labarie, ma il colloquio fra i due non fa che estendere la distanza che li separa, segnando l'incompatibilità assoluta fra l'onestà e l'integrità che Bruno conserva, pur nelle situazioni estreme che la guerra impone, e l'opportunismo vigliacco di Bonnet:

Bonnet: Ma chi credi di essere? Mio fratello maggiore?  
 Bruno: Mantieni le distanze.  
 Bonnet: Non darmi lezioni di morale. Non eri così sensibile quando avevamo l'ordine di sparare ai prigionieri.  
 Bruno: Non ho mai sparato a nessuno.  
 Bonnet: Io invece sì. E con piacere. E tu non hai detto una parola.  
 Bruno: Eravamo in guerra.  
 Bonnet: Lo siamo ancora, tenente.

Gli eventi precipitano quando viene diffuso un mandato di cattura contro Benoit che, sorpreso a rubare nelle cantine dello *château* e accusato ingiustamente dalla viscontessa di averla minacciata di morte, uccide con un colpo di pistola Bonnet che lo stava per arrestare. Questo rappresenta il momento di svolta dell'intera vicenda: tutti gli abitanti di casa Angellier, compresa la suocera di Lucille, contribuiscono a nascondere Benoit e anche Bruno sarà complice della fuga di Lucille e del ricercato verso Parigi.

Bruno mostra in vari altri frangenti di essere diverso da tutti gli altri: «Il “nostro” soldato», lo chiama Lucille prima di avergli mai parlato, per distinguerlo da tutti gli altri, nel riflettere fra sé e sé sulla melodia sconosciuta che ogni sera l'uomo suona al pianoforte e che rende la sua presenza un sollievo dopo mesi di silenzio: la curiosità, unita al bisogno di parlare con qualcuno che abbia qualcosa in comune con lei, la avvicinano progressivamente a Bruno. La prima occasione che Lucille e Bruno hanno per parlare si presenta loro in giardino: Lucille sta provando, senza grande successo, a scrivere una lettera a Gaston, quando arriva Bubi, il cane di Bruno: l'ufficiale riesce a strappare un sorriso alla giovane, spiegando di averlo trovato in un

paese abbandonato, perciò, malgrado il disturbo, almeno è un francese. Bruno tenta di iniziare una conversazione complimentandosi per la bella casa e osservando che certamente il pianoforte non può appartenere alla suocera. Quando Bruno le si siede accanto, Lucille gli chiede informazioni sul brano che sente suonare ogni sera: l'ufficiale spiega che prima della guerra era compositore, che è sposato da quattro anni e da altrettanto tempo è soldato, e che la moglie non sente più la sua mancanza. Vengono interrotti da Mme Angellier, che, bussando a una finestra, fa rientrare Lucille. La giovane, trovando la casa vuota, ne approfitta per cercare nello studio di Bruno lo spartito della melodia sconosciuta, ma viene sorpresa dal rientro del soldato, Bruno reagisce invitandola a leggere ad alta voce una qualunque delle lettere che occupano interamente la scrivania: si tratta delle lettere di delazione che i suoi concittadini hanno recapitato al municipio non appena i tedeschi vi si sono insediati, che provocano sconcerto e disgusto in Lucille, che ritiene dovrebbero essere bruciate. Prima di coricarsi, Bruno dona a Lucille una scatola chiusa con un nastro:

Lucille: Non posso parlarvi.

Bruno: (Porgendole il dono) Avrei dovuto credervi. Credo foste per questo in camera mia.

Al suo interno c'è un biglietto sul quale Bruno ha riportato le battute iniziali del motivo che esegue ogni sera: l'indomani mattina, non appena la suocera esce di casa, Lucille siede al piano e suona il motivo. Poco dopo aver bruciato tutte le lettere di delazione in giardino, Bruno stesso ha occasione di suonare la propria melodia per Lucille.

Lucille: (*commossa*) È bellissima.

Bruno: Che cosa avete?

Lucille: Ho sposato un uomo che avevo visto solo due volte. Ho cercato di convincermi che fossimo innamorati. Tanto valeva morire.

(*Mentre Bruno la accarezza, Lucille si sfilava l'anello*)

Lucille: Non è possibile. (*Esce*)

I rapporti amichevoli instaurati fra Lucille e Bruno vengono variamente interpretati dagli abitanti di Bussy – c'è chi la vede in lei una collaborazionista, chi ne ammira il coraggio, ma «nessuno sapeva cosa provassi davvero», afferma la giovane – e vengono “sfruttati” da Mme Perrin, di ritorno dalla zona franca, per incaricare Lucille di recuperare, insieme a Bruno, una lista di oggetti da villa Perrin, occupata dai soldati. La verità della loro relazione è che essa non si limita al desiderio di possesso, di avere l'altro, ma il desiderio subisce un'ulteriore elaborazione, della quale la *musica* è metafora: ovunque ci sia musica, rimane un residuo non eliminabile di umanità – è questo che si ritrova anche nella brevissima scena, un dettaglio quasi insignificante, nel quale la piccola Anna suona al flauto le note dell'*Inno alla gioia* di Beethoven e Lucille le dice che anche suo padre le aveva insegnato quella stessa melodia al pianoforte. L'inarticolato della violenza e del godimento senza freni e senza reale contatto viene opposto

all'articolazione simbolica della musica, alla capacità dell'opera d'arte musicale di superare le distanze che separano gli uomini e l'uomo dalla parte migliore di sé, alla quale è tentato di abdicare nelle situazioni estreme. L'*integrità* di Bruno assume un valore tanto maggiore quanto più gli altri soldati perdono il controllo e si lasciano andare a comportamenti indegni: villa Perrin è allo sfacelo, le stanze sono sporche, i soldati si intrattengono con ragazze discinte; Bruno non può fare altro che gridare l'ordine di pulire la vergogna. Lucille, sconvolta dalla confusione, gli chiede se è questo il modo in cui l'esercito tedesco difende le popolazioni occupate.

*(Bruno segue Lucille nel giardino di villa Perrin)*

Bruno: Aspettate, guardatemi. *(Si toglie il cappello)*. Quello che ho visto lì dentro è indifendibile. Io non ho niente in comune con quelle persone.

[...]

Bruno: L'unica persona con cui ho qualcosa in comune sei tu.

Lucille: No.

*(Si baciano)*

Per la prima volta, Bruno dà del tu a Lucille: rientrando a casa, lei prende l'iniziativa di baciarlo sulla soglia e si danno appuntamento per giovedì, il giorno nel quale la casa sarà libera perché Mme Angellier andrà a fare visita alle sorelle. Per la prima volta compare un sorriso sul volto di Lucille. Preparandosi per la giornata da trascorrere insieme a Bruno, Lucille vive un momento di gioia, certa dei propri sentimenti per lui – «Per tre mesi avevamo vissuto l'uno accanto all'altra. Ora non avremmo più trattenuto i nostri sentimenti. Che gli altri si combattano, si odino se lo vogliono. Ma lasciate in pace noi.» –, ma l'idillio dura poco, perché riceve la visita di Madeleine che la informa della fuga di Benoit e le chiede di nascondere: «Ma cosa pensavo? I miei amici e vicini venivano braccati come criminali e io vivevo in un'illusione! Che ignobile follia!». Il quartier generale tedesco ha stabilito che chiunque dia asilo, aiuto o protezione a Labarie sarà condannato a morte per fucilazione e che se entro quarantotto ore non sarà trovato Benoit Labarie, il visconte sindaco verrà giustiziato in piazza al suo posto: a comandare il plotone d'esecuzione sarà Bruno, che viene incaricato anche di dirigere le ricerche del fuggiasco. Nel frattempo, Mme Angellier acconsente ad accogliere Benoit in un nascondiglio dietro un armadio, non soltanto per opporsi ai tedeschi, ma perché, avendolo visto con indosso gli abiti di Gaston, non ha potuto evitare di pensare che potesse essere suo figlio. Quando Benoit sarà partito per Parigi con Lucille, Mme Angellier non esiterà a nascondere la piccola Anna, figlia di ebrei che sono stati deportati. Lucille cerca di convincere se stessa e anche Bruno che i loro sentimenti sono un errore in questo frangente: il loro breve dialogo è inframmezzato da alcune scene che rappresentano i motivi per i quali la coppia di protagonisti

dovrebbe essere “incompatibile”:

Bruno: Lucille, non potevo tornare.

*(Gustav si reca con i commilitoni alla fattoria di Celine e la mette a soqquadro)*

Bruno: Ho perlustrato il bosco tutta la notte. Ti prego, parlami. Qualcosa non va?

Lucille: Ho commesso uno sbaglio.

*(Scena della retata nell'abitazione degli ebrei)*

Bruno: O i tuoi sentimenti sono cambiati?

Lucille: Sì.

Bruno: Tu menti.

Immediatamente dopo l'esecuzione del visconte, cui Bruno è costretto a sparare il colpo di grazia, Lucille si trova a pensare, includendo Bruno nei nemici: «Mi ero detta: “Sono come noi, in fondo”. Mi sbagliavo. Apparteniamo a specie differenti, irconciliabili, nemiche in eterno». L'indomani organizza di partire per Parigi, per unirsi alla resistenza, insieme a Benoit, nascosto nel bagagliaio, e si reca da Bruno per ottenere il lasciapassare. Bruno, ancora provato emotivamente per aver dovuto uccidere il visconte, lascia intendere di aver capito che Benoit era nascosto in casa Angellier e garantisce il proprio aiuto a Lucille:

*(Bruno sta fumando in disparte dai commilitoni)*

Bruno: Cosa ci fai qui?

Lucille: Mi serve un lasciapassare per Parigi. Un mezzadro ha bisogno di medicine per la figlia.

Bruno: Hai saputo del visconte?

Lucille: Sì.

Bruno: Ora mi odierai. Io mi odierai se fossi in te. Questo mezzadro per caso è venuto anche a casa?

Lucille: No.

Bruno: Che peccato. Il mio attendente dice di aver sentito un diverso odore di tabacco. Crede che tu nasconda qualcuno.

Lucille: E tu?

Bruno: Se ne avessi anche solo il minimo sospetto sarebbe mio dovere intervenire.

Lucille: Questo lo so.

Bruno: Ho detto che era il mio. Un regalo di mia moglie.

*(Lucille si commuove, Bruno le sorride)*

Bruno: Il mio attendente preparerà il lasciapassare.

Lucille: Grazie. *(Si volta)*

Bruno: *(Avvicinando la sua fronte a quella di Lucille)* Ci rivedremo, questo lo so già. Non sarò più un soldato. E tu neanche mi riconoscerai. *(Si guardano negli occhi)*

Lucille: Abbi cura della tua vita.

Bruno: È preziosa per te?

Lucille: Sì. Sì, è preziosa per me.

*(Mentre lei si allontana, lui resta a capo chino)*

L'indomani, Lucille trova nello studio lasciato vuoto da Bruno lo spartito della melodia che suonava ogni sera, intitolata *Suite francese*: lei sospira e rivede lui mentre suona. Lucille dà l'addio a Mme Angellier, dicendosi certa del ritorno di Gaston, e parte in auto per Parigi. Nel frattempo, i tedeschi si preparano a trasferire il reggimento: l'attendente di Bruno lo avvisa di aver inserito un biglietto nel lasciapassare che Lucille deve mostrare al posto di blocco, nel

quale segnala di perquisire l'automobile, dal momento che l'odore del tabacco non soltanto era diverso da quello fumato da Brno, ma nella sua camera non era presente. Bruno raggiunge Lucille al posto di blocco, dove Gustav e un altro soldato sono stati uccisi da Benoit, scoperto nel bagagliaio. Lucille, che ha la pistola di Gaston, tiene sotto tiro Bruno: lui la aiuta a sdraiare in auto Benoit, che è stato colpito: Lucille, sconvolta dall'accaduto, sfiora e oltrepassa Bruno, che vorrebbe abbracciarla. Lei sale alla guida, parte senza dire una parola, con le lacrime agli occhi. La voce fuori campo di Lucille, con la melodia di Bruno in sottofondo, conclude il film:

Non una parola fu mai pronunciata sui nostri veri sentimenti. Non una parola sull'amore. Sopo la guerra mi giunse notizia che Bruno era morto. Ma forse era soltanto scomparso, come me. [...] Quattro anni dopo, la Francia era libera. Col tempo cercai di dimenticare le persone che avevo perso. Ma la musica mi riporta sempre a lui.

Quanto avviene fra Lucille e Bruno non rispecchia affatto i “canoni” e i *clichés* cui solitamente rispondono le storie d'amore: gli amanti non hanno occasione di parlare granché, sembrano sfiorarsi appena, non si dichiarano mai esplicitamente, non parlano dei reciproci sentimenti – e parlare d'amore è di per sé godimento –, non si scambiano altro che sguardi e, in sole due occasioni, un bacio. Eppure, e, anzi, proprio in virtù di tali strategie del silenzio e del pudore, che *riducono drasticamente la componente immaginaria, e quindi comica, dell'amore*, la loro è, fra le storie d'amore, una delle più commoventi che sia stata scritta. Anche ai protagonisti degli *Amori difficili* di Italo Calvino manca il contatto reciproco, ma nessuno di loro entra in intimità come invece accade a Bruno e Lucille, perché nei racconti di Calvino a prevalere è la dimensione metonimica, per cui il parlessere sta accanto, e perché in essi manca, da parte dei protagonisti, la sensazione di vivere una *situazione estrema*, che sembra invece una condizione nella quale l'intimità è promossa massimamente (la frase di Madeleine che fa da esergo al film si adatta altrettanto efficacemente all'unione di due sconosciuti in treno nel racconto di Georges Simenon citato da Jullien come esempio di intimità). Di fronte al pericolo estremo, di fronte all'imminenza della morte, le “maschere” cadono, la prossimità del Reale prevale sull'Immaginario e lo soppianta: si pensi, per esempio, all'ultimo colloquio fra il visconte e la viscontessa prima dell'esecuzione, durante il quale i due sperimentano una vicinanza probabilmente mai provata prima. La frase iniziale «per vedere di cosa sono fatte le persone, comincia una guerra» potrebbe essere parafrasata così: «per vedere la verità al fondo del soggetto, imponigli il confronto diretto, immediato, con il Reale». L'intimità è uno stare accanto che implica sempre il proprio correlativo e, così facendo, si alimenta della differenza e della distanza fra i componenti della coppia<sup>204</sup>:

---

204François Jullien riflette sui diversi modi di pensare il concetto di alterità, sulle possibili ulteriori



il comune (della messa in comune) non è il simile: bisogna promuovere lo *scarto* tra di noi perché un *tra* emerga e ci sia ancora da condividere. L'extimità restituisce anche nel modo più risoluto l'Altro alla sua alterità, di modo che sia preclusa la strada verso l'assimilazione, e l'Altro emerga di nuovo dalla sua lontananza e io possa *incontrarlo*.<sup>205</sup>

L'intimità si configura, così, fra le relazioni distintive, come la versione più riuscita: quando Bruno dichiara a Lucille di avere qualcosa in comune con lei sola, egli non sta affermando il proprio rispecchiamento narcisistico nella giovane, ma sta piuttosto dichiarando che solo lei gli dà la possibilità di sondare se stesso, che solo passando attraverso di lei lui è in grado di mantenere la propria integrità, di vivere reinventando i propri confini, di non rischiare di trasformarsi nel soldato che con spirito acritico esegue gli ordini. Grazie all'incontro con Lucille, Bruno non si comporta come Gustav e Bonnet, che come hanno conquistato il territorio straniero, credono di avere il diritto di impossessarsi delle donne. L'intimità con Lucille è la possibilità di essere nuovamente un compositore, di vivere in maniera creativa. L'amore verso Lucille è l'amore autentico, per nulla comico, che scaturisce solo dall'intimità e che Bruno dimostra mettendo il gioco, mostrandosi pronto a donare la propria stessa vita.

È solo riaprendo lo scarto e la distanza che si può far emergere un altro che non sia appiccicato a sé – che non venga annesso o anche «alienato» da sé perché dal sé già rubricato e catalogato, ma che ne sia invece davvero staccato; che non sia insomma solo la proiezione o la modificazione di se stessi ma che possa davvero costituirsi come «altro» e stabilirsi attraverso un confronto. In altri termini, bisogna dispiegare un *tra* per far emergere l'*altro*, quel *tra* che sviluppa lo *scarto* e che permette di effettuare scambi con l'altro, innalzandolo a compagno della relazione che ne deriva. Il *tra* che lo scarto genera è al tempo stesso la condizione che fa apparire l'altro e la mediazione che ci collega a esso.

Non dobbiamo confonderci su questo punto: ci vuole dell'*altro*, cioè ci vogliono al tempo stesso *scarto* e *tra*, per promuovere un comune. Questo non è il simile, il ripetitivo, l'uniforme, ma il loro contrario. [...]

Si tratta [il ripensare lo scarto] di un'opera di spaziamento per aprire il campo dell'alterità, dunque, piuttosto che un esercizio di oltrepassamento, che finirebbe per rovesciarsi in una verticalità atta a creare nuove forme di dominio.

Non è questa, in definitiva, l'unica scelta che abbiamo per le nostre vite: la scelta tra una vita originale e una vita banale? Non è forse questa la sola alternativa etica (di cui morale adottata non è altro che una diretta conseguenza)?<sup>206</sup>

Se l'amore è rispecchiamento narcisistico, l'intimità è invece il riconoscimento fra anime simili: l'amore, con le sue manifestazioni dal carattere iperbolico, non è che la caricatura dell'intimità. Mentre l'amore è espresso da un verbo transitivo, che distingue un soggetto attivo, cui sono riconosciute iniziativa e indipendenza di fronte a un oggetto, l'intimità fa uscire il rapporto da ogni transitività, a vantaggio di una relazione reciproca in cui l'io e il tu si danno sul medesimo

---

articolazioni di esso, anche nel seguente libro, che raccomandiamo: F. Jullien, *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra". Un altro accesso all'alterità*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

205F. Jullien, op. cit., (2014), p. 189.

206F. Jullien, *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra". Un altro accesso all'alterità*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 69-71.

piano e sono co-implicati, perché primaria è la relazione che li lega, non la modalità attiva<sup>207</sup>. Soltanto l'intimità può evitare che l'Altro sia ridotto a oggetto, per quanto idealizzato sia, dal momento che sempre, nei confronti dell'oggetto amato, l'amante si comporta come di fronte a un capolavoro: lasciamo quest'ultimo argomento, che fa risorgere la dimensione dell'Immaginario, per la conclusione.

---

<sup>207</sup>Ivi, p. 190. Anche Jacques Lacan propone di pensare il verbo amare come intransitivo, utilizzando il complemento indiretto, di termine, che trasforma la dichiarazione d'amore in "io amo *a te*". (SXX 99)

## 5. CONCLUSIONE. UTILITÀ E DANNO DEL COMICO E DELL'AMORE PER L'IO

L'uomo è fatto in modo comico; è evidente che in tutto ciò si nasconde un enigma.

(Fëdor Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*)

Questo stato d'animo [...] gli uomini lo chiamano amore. Ma il nome che gli dànno gli dèi t'indurrebbe forse al riso se lo ascoltassi, perché sei giovane. [...] Lui i mortali chiamano appunto *Eros* che vola, ma gli immortali *Pteros*, perché costringe a metter le ali.

(Platone, *Fedro*)

L'amore può divenire un autentico santuario della libertà e della creatività, aprendosi così a ogni altro terzo, fino al Terzo.

(Gianfranco Ravasi, *Il linguaggio dell'amore*)

Il senso del comico non appartiene all'uomo come ogni altro requisito biologico capace di distinguerlo dalle altre specie, poiché non tutti gli uomini ne sono provvisti 'per natura': per coloro che non hanno senso dell'umorismo è stato coniato un termine specifico, 'agelasti'<sup>208</sup>, coloro che non ridono (composto di etimologia greca, dal prefisso privativo 'a-' e da 'gelos', riso). In altre parole: l'umanità non implica necessariamente il senso del comico, mentre il senso del comico sarebbe indice di qualità prettamente umane, sia cognitive sia morali<sup>209</sup>. A questo proposito, conveniamo con Santarcangeli:

L'Umorismo e il Comico sono, in primo luogo, un segno e un simbolo di umanità: non solo, ma di riflessione, di maturità, di capacità critica, insomma di libertà.

Infatti, l'uomo incivile non ha 'senso d'umorismo' oppure lo ha ad un livello spregevole; e non lo ha il despota, né l'uomo solitario, né l'animale. [...]

E Rabelais ci ricorda: «Pour ce que rire est le propre de l'homme». Infatti, chi abbia avuto

---

208P.L. Berger, op. cit., p. 227.

209Jacques Lacan introduce invece sospetti riguardo alla certezza dell'esclusiva umanità del comico (*SV* 129).

da fare, poco o molto, con gli animali, potrà agevolmente testimoniare che essi non ridono, non hanno il senso dell'umorismo o del Comico, semplicemente perché mancano – si può affermarlo pressoché con sicurezza – tutte le premesse, ampiamente dibattute, che lo fanno sorgere. Possiamo quindi dire senz'altro, parafrasando il detto di Quintiliano sulla satira, che «il riso è tutto umano».<sup>210</sup>

Le premesse che fanno sorgere il senso dell'umorismo o del comico che Santarcangeli non nomina sono precisamente gli argomenti ai quali abbiamo dedicato il nostro lavoro, che fanno la specificità dell'uomo: il linguaggio, il desiderio, l'inconscio. Un racconto di fantascienza di Isaac Asimov, *L'uomo bicentenario*<sup>211</sup>, dal quale è stato tratto il film omonimo (*Bicentennial man*, 1999), si offre come una sorta di esperimento mentale – nella forma di una dimostrazione per assurdo – qualora ci chiedessimo come apparirebbe e che effetto farebbe un uomo privato dell'umorismo: riteniamo indicativo ed eloquente che il primo passo verso la trasformazione dell'automa protagonista della storia (Robin William) in un essere umano consista nel dotarlo (implementando i suoi circuiti) del senso dell'umorismo, prima ancora di ogni altra sensazione fisica o sentimento<sup>212</sup>, e che l'ultimo sia il desiderio, espresso dal *robot* stesso, di poter morire accanto alla donna amata. La capacità di ridere e quella di amare si confermano come le qualità essenziali dell'essere umano anche osservando il grafo del desiderio di Jacques Lacan: entrambe le esperienze trovano collocazione sul medesimo grafo perché entrambe sono implicate con il linguaggio, con l'oggetto metonimico e con l'alterità. L'amore è un sentimento comico perché condivide il medesimo percorso, la medesima forma del discorso spiritoso, la medesima articolazione relazionale, poiché tanto l'amore quanto il comico implicano sempre un rimando, un confronto fatto di identificazione-e-distacco fra il soggetto e l'altro. La teoria del soggetto lacaniano, le ulteriori elaborazioni di Recalcati e di Jullien, insieme agli esempi tratti da alcune opere letterarie e filmiche, ci hanno suggerito la necessità di distinguere fra l'amore narcisistico, orientato prevalentemente all'Immaginario, e l'amore che si espone al Reale del desiderio dell'Altro<sup>213</sup>. Nel primo caso, il soggetto innamorato è implicato in fenomeni che ne causano una perdita di plasticità e, pertanto, una comicità-ridicola: abbiamo osservato come la cecità

---

210P. Santarcangeli, op. cit., pp. 3; 48-49.

211I. Asimov, "L'uomo bicentenario", (1976), in *Il grande libro dei robot*, Arnoldo Mondadori, Milano 1994, pp. 388-416.

212Hurley, Dennett e Adams sostengono che una condizione indispensabile perché si possa riprodurre in un *robot* un senso dell'umorismo autentico sia rappresentata dal possesso dell'intera gamma di emozioni epistemiche umane, non solamente del nostro corredo neurochimico quindi, ma anche del nostro senso di finitudine. Cfr. M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams, *Inside Jokes, Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge-London 2011, pp. 296-299.

213L'esposizione all'altro è stata interpretata in diversi modi, fra i quali ci sembra interessante quella data da Jean-Luc Nancy: «Gli amanti godono di sprofondare nell'istante dell'intimità ma, poiché questo naufragio è anche la loro partizione, poiché non è né la morte, né la comunione, bensì la gioia, anche questa è una singolarità che si espone al fuori». J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, (1986), Cronopio, Napoli 1992, p. 85.

dell'idealizzazione assimila l'uomo a un automa, a un oggetto, secondo il criterio di *denaturalizzazione* (*sich vergegenständigen*) già individuato da Bergson, accolto anche da Dorflès nella sua semiotica del comico<sup>214</sup> che comprende ogni forma di sfasatura di segno dal suo contesto “originale” (o meglio sarebbe dire “abituale”, come ci si aspetta in base ai *frame* dell'esperienza). Al contrario, nel secondo caso, l'esposizione, nella modalità dell'amore-intimità, al Reale del desiderio dell'Altro, consente l'accettazione dell'esistenza differente dell'Altro, inassimilabile alla nostra, e la possibilità di riplasmare se stessi a partire dalla Relazione (che non è più meramente speculare) con l'Altro, la conquista di una prospettiva inedita su se stessi, sull'Altro e sul mondo, che è tipica delle versioni superiori, più elaborate, del comico, per la quale sia Recalcati sia Jullien parlano di «apertura di un nuovo mondo». Tale apertura – afferma esplicitamente Recalcati – accomuna l'esperienza di esposizione all'Altro nell'amore non-narcisistico all'esperienza artistica. Non casualmente, Georges Bataille, riflettendo sugli albori dell'Umanità dei quali troviamo le tracce nelle grotte di Lascaux, non può evitare di ricostruire un nesso profondo fra il riso, l'amore, l'arte e il perturbante, passando attraverso la sorpresa, l'ammirazione, la regressione all'infanzia, lo spavento, il gioco, il divenire, la caducità, la nostalgia dell'impossibile, il miracolo:

Insisto ancora sul sentimento di sorpresa che si prova a Lascaux. Questa straordinaria caverna non cesserà mai di sbalordire chi la scopre: non finirà mai di corrispondere a quella brama di miracolo, che è, nell'arte come nella passione, l'aspirazione più profonda della vita. Spesso giudichiamo infantile questo desiderio di essere meravigliati, ma al contempo lo ricerchiamo continuamente. *Ciò che reputiamo degno di essere amato è sempre ciò che per qualche verso ci sorprende: è l'insperato, l'insperabile. Come se, paradossalmente, la nostra essenza fosse costituita dalla nostalgia di raggiungere ciò che credevamo impossibile.* [...]

Non abbiamo più [dopo la scoperta di Lascaux] il diritto di attribuire all'Homo sapiens delle reazioni simili a quelle di uomini rozzi, la cui unica verità concepibile è la forza bruta. Avevamo d'altra parte dimenticato che *questi esseri semplici ridevano: senza dubbio furono i primi, trovandosi in una situazione così spaventosa, che seppero veramente ridere.* [...] Questi uomini dell'età aurignaziana non dovevano essere meno gioiosi, meno allegri e meno sensuali dei Tibetani. Non sappiamo quasi nulla di loro, è vero, ma allora perché attribuire loro una serietà che in realtà appartiene a noi? *Il ridere degli uomini deve pur essere nato in qualche momento della storia, e se forse possiamo dubitare sul ridere dell'uomo di Neanderthal, l'uomo di Lascaux rideva sicuramente. Non dobbiamo dimenticare che si tratta di un ridere al suo nascere: per dimenticare ciò ci servirebbe tutta la serietà della scienza.*<sup>215</sup>

Le grotte decorate dai primitivi, stavolta quelle di Altamira, offrono anche a Jacques Lacan uno spunto per riflettere e chiarire il concetto ossimorico di *extimité* (composto dagli aggettivi *exterieur* e *intime*) che egli postula nella fase generativa della soggettività. Il soggetto lacaniano è supposto cavo, come

le pareti della caverna di Altamira, prima caverna decorata a essere stata scoperta [...]. Ci stupisce che sia stata scelta una *cavità* sotterranea. Un tale sito offre solo degli ostacoli a quella veduta che

214G. Dorflès, op. cit., p. 88.

215G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte*, (1955), trad. it. di Eveline Busetto, Mimesis, Milano-Udine 2007, pp. 23; 31; 33. I corsivi sono nostri.

si suppone sia necessaria alla creazione e alla contemplazione delle immagini alle pareti. [...] Forse ciò che descriviamo come quel luogo centrale, quell'esteriorità intima, quell'esteriorità intima che è la cosa, ci chiarirà quel che resta ancora una questione [...] per coloro che si interessano all'arte preistorica [...]: il suo sito. (*SVII*)

Come all'interno della caverna, impossibili da vedere direttamente, si trovano rappresentazioni profondamente legate a uno strettissimo rapporto con il mondo, alla sussistenza stessa delle popolazioni di cacciatori, così nel soggetto umano, soggetto concavo, l'estimità è una condizione che precede logicamente l'opposizione tra l'interno e l'esterno (della soggettività), configurandosi come il presupposto dell'intimità e non suo il suo contrario o la sua degenerazione<sup>216</sup>. Il *nulla* che Lacan rinviene al cuore del soggetto è il vuoto nel quale le diverse forme dell'alterità prendono posto e si relazionano all'Io per strutturare la soggettività, è il segno della duplice alienazione del Soggetto: da un lato, la funzione materna nel complesso Edipo viene associata a *das Ding*, l'Altro assoluto che struttura la soggettività; dall'altro, il soggetto è irrimediabilmente catturato in un discorso che lo precede, antecedente la sua esistenza, al quale non può sfuggire (l'inconscio è il discorso del grande Altro). Tanto il comico quanto l'amore puntano al di là dell'Altro, verso una dimensione della verità che non si presta alla comprensione, come avviene per le verità scientifiche, ma che sfida la pretesa di essere posseduta, padroneggiata, perché appartiene alla modalità di esistenza paradossale di tutto quanto è impossibile eppure è. La geometria dell'amore e del comico non può che essere non-euclidea, come suggerisce Lacan, si tratta di pensare nella dimensione che fa di una retta infinita un cerchio (*SXXXIII* 141), e la loro potenza è la «possibilità dell'impossibile [...] non nel senso che può accadere o meno, ma poiché contiene – e libera – la potenza dell'impossibile»<sup>217</sup>. La loro temporalità è altrettanto paradossale, come rivelano i giochi di cornici del comico e la definizione dell'amore di Jean-Luc Nancy:

L'amore è il nome della fine infinita secondo il buon infinito. In esso il compimento consiste non in una produzione ma in qualche modo nella riproduzione, nella ripetizione, ossia nella ruminatio di un incommensurabile: l'amore, precisamente, come assegnazione (attribuzione, attestazione, dichiarazione e anche creazione: bisognerebbe analizzare tutti questi modi) di un valore assoluto – nemmeno «valente», in qualche modo, o valente di non essere valutabile.<sup>218</sup>

Concludiamo quindi il nostro lavoro fornendo alcuni spunti per la teoria del personaggio

---

216L'insoddisfazione per le opposizioni filosofiche tradizionali e del senso comune porta Lacan a elaborare una nuova struttura della soggettività, un modello più sofisticato per pensare relazione fra mente e corpo, interno ed esterno, soggetto e mondo, un modello per investigare la natura delle cose, la “cosalità”, che egli deriva in gran parte dalla riflessione heideggeriana (*La Cosa, la brocca e il vuoto*, 1954).

217J.-L. Nancy, *Il «c'è» del rapporto sessuale*, (2001), SE, Milano 2002, p. 45.

218J.-L. Nancy, op. cit., (2009), p. 33. Nancy, sulla scorta di Hegel, distingue l'infinito in cattivo e buono: il cattivo infinito è quello in cui l'infinità è in potenza (passibile di essere sempre portata oltre, esteriormente a se stesso e quindi tendente all'indefinito), mentre il buono è quello in cui l'infinità è in atto, è solo reale, la sua interiorità è strutturalmente in eccesso su di sé.

comico, per l'indagine dei possibili effetti del comico e dell'amore sull'Io e per l'interpretazione della verità cui amore e comico fanno segno, benché non appartengano all'ordine del senso come comunicazione di significazioni scambiabili, traducibili.

## 5.1 Comico, tragico e sublime: spunti per una teoria del personaggio comico

Molte arti conosceva; però, l'una peggio dell'altra. [...] / Non aratore, né zappatore lo fecero i Numi, / né d'alcun'arte esperto: ché dove provava sbagliava.  
(Omero Minore, *Margite*)

Io per me, come l'Europa meridionale ride dei mariti innamorati delle mogli infedeli, così rido del genere umano innamorato della vita.  
(Giacomo Leopardi, *Dialogo di Tristano*)

A differenza di quanto avvenuto per la tragedia e il personaggio tragico, la commedia e il personaggio comico non hanno beneficiato di altrettanta attenzione da parte dei teorici, anzitutto a causa della controversa legittimità estetica della commedia e del comico: basti pensare che la riflessione sul “comico” come categoria autonoma, svincolata dalla commedia e dalla letteratura, è posteriore al periodo umanistico-rinascimentale<sup>219</sup>. Propp ritiene che, fra le cause della mancata comprensione della specificità del comico, ci sia il ricorso acritico da parte di alcuni studiosi ad argomenti d'autorità che sostengono il principio secondo il quale il comico sarebbe specularmente contrapposto al sublime, da cui deriva la possibilità di attribuire al comico le conclusioni tratte dallo studio di questo invertendole di segno<sup>220</sup>. Eppure, il comico è stato opposto anche al serio, al pianto, al tragico e al perturbante: quale opposizione è la più consona? Giudichiamo di poter escludere il serio e il pianto, poiché si tratta di attitudini e non di generi letterari; ci restano perciò da valutare i rapporti con il tragico e il sublime<sup>221</sup>.

Il raffronto del comico con il tragico e con i protagonisti delle tragedie è quello che è parso, in linea generale, più “spontaneo” agli autori che vi si sono dedicati e che, appellandosi ad

219M. Cataudella e M. Montanile, op. cit., p. 19.

220V.Ja. Propp, op. cit., pp. 5-7.

221Per quanto riguarda la relazione fra comico e perturbante rimandiamo all'ultima parte del secondo capitolo: “2.4.3 L'assurdo comico e l'assurdo perturbante: stili di logica (e fantasmi) a confronto”.

Aristotele, hanno richiamato l'attenzione sulla differenza fra i *due universi psicologici e mentali* del tragico, dominio del dover essere, rispetto al destino, e campo dell'ideologia, rispetto al comico, luogo del casuale e del vario, morfologia dell'imprevedibile, anche se esteticamente regolato<sup>222</sup>. Per comprendere le specificità dei due generi, crediamo che sia necessario risalire alle funzioni originarie degli spettacoli e abbandonare il pregiudizio che oppone rigidamente tragedia e commedia: i due generi sembrano piuttosto essere stati, fin dal principio, concepiti in una relazione di complementarità, sia per quanto riguarda la rappresentazione (nei concorsi ogni poeta presentava tre tragedie e un dramma satiresco), la ricezione («veder sprofondare le nature tragiche e poterne ridere, malgrado la profonda comprensione, l'emozione e la simpatia che si prova, questo è divino»<sup>223</sup>) e anche la composizione:

Quando [Aristodemo] si svegliò, vide che gli altri, parte se ne erano andati, parte dormivano: Agatone, Aristofane e Socrate soltanto erano desti, e bevevano da una grande tazza, che facevano passare da sinistra verso destra. Socrate discorreva con loro. Di quei discorsi Aristodemo non ricordava gran che, sia perché non li aveva uditi dal principio, sia perché gli riusciva appena di tener su la testa; ma, in conclusione – diceva –, Socrate costringeva i suoi amici ad ammettere che la medesima persona deve saper comporre commedia e tragedia, e che chi è poeta tragico, per arte, è anche poeta comico.<sup>224</sup>

La psicoanalisi ha riconosciuto immediatamente che tragedia e commedia, «i due dioscuri dell'arte, possono in definitiva essere considerati alterni tentativi di liberare l'io da un fardello – o, se ci è consentito il termine, da un obbligo»<sup>225</sup>. La formula hegeliana, che interpreta la tragedia come *confitto di ragioni unilaterali*, non va intesa come “univocità” del personaggio, sia per quanto riguarda il suo agire sia il suo essere. Infatti, la capacità che fa la grandezza dell'eroe tragico è piuttosto quella di «muovere incontro al proprio supremo dolore e insieme alla propria suprema speranza»<sup>226</sup>, come mostra l'ironia tragica, e il principio secondo il quale ogni testo e ogni personaggio porta potenzialmente in sé il proprio doppio parodico viene realizzato dagli eroi protagonisti delle tragedie, la cui identità oscilla perennemente fra estremi opposti, non passibili di sintesi. Anche Jaspers ritiene che il tragico sorga da un antagonismo inconciliabile: l'elemento tragico si palesa nella lotta, nella vittoria e nella sconfitta, nella colpa. È la grandezza dell'uomo quando cade vinto. Si rivela nell'anelito assoluto alla verità come la

---

222Si veda, per esempio, N. Borsellino, op. cit., p. 16.

223F.W. Nietzsche, *Frammenti postumi (1882-1884)*, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974.

224Platone, *Simposio*, trad. it. di C. Diano, Marsilio, Venezia 2006, 223c-d, pp. 183-185.

225E. Kris, op. cit., p. 184.

226F.W. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si fa filosofia con il martello*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2013, p. 196. La capacità che caratterizza l'eroe tragico di guardare al tempo stesso in due direzioni diverse, opposte, viene paragonata da Rovatti al raddoppiamento dello sguardo che avviene nella cornice del gioco, durante la quale tale divaricazione riesce a mantenersi (diversamente, egli sostiene, che nella cornice reale). P.A. Rovatti, op. cit., pp. 64-65.



più profonda disarmonia nella vita sessuale.<sup>227</sup> L'eccezionalità del personaggio tragico, immagine di una grandezza sovrumana (ma non inumana: il tragico esiste infatti solo per l'uomo, non per l'animale), risiede nella sconfitta, che è dovuta ai suoi limiti umani<sup>228</sup>: «non essendo Dio, l'uomo è piccolo e va in rovina; ma il fatto ch'egli spinga all'estremo le sue umane possibilità e s'infranga consapevolmente contro di esse costituisce la sua grandezza»<sup>229</sup>. L'eroe tragico è l'uomo elevato all'ennesima potenza dall'anelito all'oltrepassamento dei propri confini, “grandezza” questa che si affranca da ogni criterio morale<sup>230</sup>. La tragedia ci mostra, perciò, *l'uomo nella sua grandezza al di là del bene e del male*<sup>231</sup>, insieme alla molteplicità del vero, la sua non-unità, che sarebbe, secondo Jaspers, la scoperta fondamentale della coscienza tragica. Se però la grandezza umana nel tragico si scontra con la grandezza divina, tanto più infinita, e ne risulta sconfitta, il comico consiste in un superamento che si osserva dall'altro e che non mortifica l'uomo per la sua limitatezza<sup>232</sup>.

La grandezza si accompagna alla *dismisura* e alla *disarmonia*, caratteri questi cui sono legate la dignità estetica del comico e quella del sublime: Friedrich Theodor Vischer ha rinvenuto un legame dinamico fra tali concetti all'interno della sua teoria estetica, assegnando a ciascuno una funzione precisa all'interno della dialettica che origina il Bello<sup>233</sup>. La “logica dell'estetica” di Vischer si fonda sul presupposto che il compito dell'estetica sia negativo, proprio come negativa è la matrice della dialettica: il Sublime e il Comico rappresentano i momenti, i modi disarmonici del Bello, la cui lotta perenne (contrasto originario) ne evidenzia lo statuto contraddittorio e la sproporzione, il dinamismo intrinseco: mentre il Sublime consiste nello slancio che tende al superamento del finito, il Comico trattiene tale spinta entro i limiti, sull'orlo del finito e del sensibile (di qui la parvenza “brutta” che il comico assume), a conferma che una realizzazione senza residui dell'ideale non è possibile. L'opposto speculare del Sublime, che è sradicamento dall'abituale, è quindi il Comico, che rappresenta il ritorno alla concretezza: il loro dissidio (*Zwiespalt*), la loro relazione mai pacificata, vivifica il Bello. Comico e Sublime non sono tuttavia assolutamente estranei l'uno all'altro, anzi, il Comico viene generato dal Sublime stesso per una sorta di “lievitazione” interna: in virtù di tale legame originario, il terzo e ultimo

227K. Jaspers, *Del tragico*, (1952), trad. it. di I.A. Chiusano, SE, Milano 2008, pp. 29; 75.

228Ivi, p. 52.

229Ivi, p. 38.

230Ivi, p. 39.

231«Tu che hai visto nell'uomo / tanto il *dio* quanto la *pecora* – / *sbranare* il dio nell'uomo / come la pecora nell'uomo / e sbranando *ridere* – / *questa, questa è la tua felicità*, / felicità di una pantera e di un'aquila, / felicità di un poeta e giullare! ...». F.W. Nietzsche, *Ditirambi di Dioniso*, (1888), p.15.

232Cfr. P. Santarcangeli, op. cit., p. 387.

233F.T. Vischer, *Il Sublime e il Comico*, Aesthetica, Palermo 2000.

grado del Comico, l'*umorismo*, ha il potere di mitigare gli effetti del livello superiore del Sublime, il *tragico* (ciò spiega perché si possa affermare che «dal sublime al ridicolo c'è solo un passo»<sup>234</sup>).

dal sublime al ridicolo c'è solo un passo. Al riguardo verrà subito in mente al lettore il fatto che nessuno è più facilmente parodiabile del poeta patetico. Il ridicolo è il nemico mortale secolare del sublime e lo è in misura ancora maggiore in quanto non proviene dal di fuori, ma è il sublime stesso a portarlo nel proprio grembo.<sup>235</sup>

Per questa stessa ragione, Vischer spiega come «l'ironia tragica [...] se si assume la parola in un significato più ampio, è già comica, poiché vi vediamo un che di apparentemente sublime, la grandezza umana, andare in rovina proprio a causa della sua unilateralità, radicata nei limiti del mondo fenomenico a cui appartiene»<sup>236</sup> e rinviene in ciò il motivo per cui spesso i poeti affiancano ai personaggi sublimi quelli comici, come nel caso esemplare di Re Lear e del buffone<sup>237</sup>. La funzione che il Comico svolge “internamente” al Sublime è inoltre quella di mostrare i dettagli sensibili che nel Sublime non emergono: è questo il caso degli elementi casuali e controfinali che costituiscono le opere d'arte. Nemmeno il Comico è inteso da Vischer in senso unitario, univoco: garantisce la permanenza dell'opposizione, l'apertura e riapertura continua della dialettica, senza che si raggiunga mai conciliazione, l'intima “duplicità” del Comico, nel quale sono compresenti – come mostra il meccanismo del rovesciamento improvviso – le due verità contraddittorie che formano la natura stessa dell'uomo: l'infinitamente grande e l'infinitamente irrilevante. Anziché andare oltre in un confronto fra generi che sembra sfociare inevitabilmente in formulazioni antropologiche, preferiamo indicare una direzione di ricerca per quanto riguarda il personaggio comico, che consenta di immaginare le linee generali per un eventuale sviluppo di una teoria al riguardo.

Non so chi ha sostenuto che tutti gli individui in quanto individui sono comici e pertanto non tragici: da ciò si potrebbe dedurre che i Greci in genere non potevano tollerare individui sulla scena tragica.<sup>238</sup>

Secondo Nietzsche l'in-dividuo in quanto rigidamente unilaterale è comico: colui che

234Ivi, p. 119. Ernst Kris colloca il comico e il sublime agli estremi opposti dell'economia psichica, ma ricorda che entrambi hanno un unico scopo: quello di far acquistare padronanza su un pericolo interno. «L'opposizione fra comico e sublime rappresenta un antico *topos* estetico. La loro posizione, agli estremi opposti dell'economia psichica, può forse permettere di accostare in modo nuovo vecchi problemi; anzi per la verità un'assunzione del comico ad argomento di psicologia può apparire prematura, dato che il nostro atteggiamento di fronte al problema sembra condurci ancora una volta alle porte della teoria estetica. Per il momento, riteniamo più opportuno lasciarle chiuse. Ci sembra però di favorevole auspicio per lo stabilirsi di più strette relazioni nel futuro, il fatto che i nostri dati concordino con gli assunti della tradizione estetica greca, la più antica fra quelle a noi note». Cfr. E. Kris, op. cit., p. 184.

235F.T. Vischer, op. cit..

236Ibidem.

237Vischer ritiene che il solo poeta che abbia saputo adempiere al requisito espresso da Socrate in riferimento al poeta tragico, che dev'essere anche poeta comico, sia Shakespeare. Ivi, p. 158.

238F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, (1871), trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 2009, p. 71.

disconosce la scissione tipica del tragico (diviso fra due estremi, perennemente oscillante fra di essi), che sempre coincide con se stesso e non può fare a meno di farlo, colui che è un tutt'uno con il proprio *ça*, privo di fenditure nelle quali l'altro possa infiltrarsi, si presta al comico. Il successo comico di Adolf Hitler protagonista del romanzo satirico di Timur Vermes *Lui è tornato* (*Er Ist Wieder Da*, 2012) risiede paradossalmente nella sua incapacità di uscire, anche per un solo istante, dai panni del dittatore: di fronte a un uomo che assomiglia come una goccia d'acqua a Adolf Hitler e che interpreta il mondo attorno a sé come se fosse nel 1944 senza mai uscire dalla propria parte, tutti attorno a lui sono convinti che egli sia un comico di professione dal talento straordinario, d'altra parte è l'unica soluzione plausibile dal momento che nessuno è propenso a credere a un autentico Adolf Hitler “ritornato” a distanza di settant'anni. L'attaccamento agli elementi sui quali il dittatore aveva costituito la sua figura pubblica ai tempi del *Reich* non fa che convincere della sua inautenticità gli altri personaggi (che mai lo prenderebbero sul serio) e trattiene dal simpatizzare con lui il lettore (che mai lo sottovaluterebbe)<sup>239</sup>. Il ventinovesimo capitolo del romanzo tematizza i problemi relativi alla possibilità di ridere di un personaggio come quello di Adolf Hitler: la nonna della giovane segretaria che la produzione ha affiancato a Hitler, la signorina Krömeier, è l'unica della sua famiglia a essere sopravvissuta alla deportazione, perciò non accetta che la nipote lavori per un uomo che fa ridere la gente mascherandosi da Adolf Hitler. La signorina Krömeier era riuscita a sopportare le critiche che i giornalisti le avevano rivolto per la sua “complicità” nell'affermazione di un comico così “scomodo” e già in quel frangente aveva pregato Hitler di abbandonare il personaggio per aiutarla, ricevendo da Hitler l'unica risposta che un personaggio condannato a coincidere rigidamente con se stesso può dare, una dichiarazione di pervicace attaccamento al proprio *ça*:

“Non potrebbe smetterla solo per due minuti?” sbottò la signorina Krömeier: pareva davvero irritata. “Qui non si tratta del futuro della Germania! Questa è la realtà! Non è uno scherzo! Non è uno dei suoi numeri! È la mia vita che quegli stronzi di giornalisti stanno rovinando!”

Mi sedetti sulla sedia dirimetto alla sua scrivania.

“Non posso smettere due minuti,” le dissi serio. “E non voglio smettere, neanche per due minuti. Mi batterò fino alla fine per quella che ritengo sia la giusta causa. La Provvidenza mi ha assegnato questa posizione e non l'abbandonerò – per la Germania. Sicuramente lei adesso obietterà: 'Tuttavia, il signor Hitler non potrebbe cedere soltanto per due minuti?' In tempo di pace sarei addirittura disposto a farlo – per amor suo, signorina Krömeier! Ma non voglio. E le dirò perché. E sono sicuro che dopo non lo vorrà più neanche lei!”

La ragazza mi guardò con aria interrogativa.

“nel momento in cui decido di fare delle concessioni, non è a causa sua, ma perché mi costringe quel foglio bugiardo. È questo che vuole? Che mi pieghi di fronte alle pretese di quel giornale?”

---

239T. Vermes, *Lui è tornato*, Bompiani, Milano 2013.

La signorina Krömeier scosse la testa, prima lentamente, poi con caparbietà.

“Sono orgoglioso di lei,” dissi. “Tuttavia tra lei e me c'è una differenza. I sacrifici che pretendo da me stesso non posso esigerli da ognuno. Signorina Krömeier, lei avrà tutta la mia comprensione se deciderà di non lavorare più per me. La Flashlight provvederà sicuramente a impiegarla in qualche altro ufficio, dove non sarà più esposta ad altre seccature.”

La signorina Krömeier tirò sul col naso. Poi si mise ben dritta sulla sedia e disse decisa:

“Non ci penso nemmeno, *mein Führer!*”<sup>240</sup>

Tuttavia, il tema 'ebrei' – che Hitler stesso dichiara di non considerare divertente<sup>241</sup> – unito all'affetto che lega la signorina Krömeier alla nonna e alla sua tragica storia personale, impone di riflettere sul quanto sia o meno opportuno ridere di e con un personaggio che, malgrado ne sia la parodia, è comunque in un certo senso sempre Adolf Hitler. Anche in questa occasione, la signorina Krömeier chiede a Hitler di abbandonare la propria parte, di cambiare maschera, di vestire mille altre diverse maschere. Ciò che sfugge alla signorina Krömeier è che un individuo che muta continuamente identità (si pensi al film *Zelig*) è tanto rigido quanto colui che non abbandona la medesima: non bisogna confondere la rigidità della coincidenza con se stessi con l'integrità di chi pur restando fedele a sé affronta l'oltrepassamento di sé, o l'evanescenza del cambiamento euforico di “pelle” come un'attitudine alla plasticità.

“Ma perché non può fare le macchiette come fanno tutti? Come quel comico che fa sempre il postino? Oppure come quell'altro che imita un contadino bavarese? Perché non saltella un po' e poi – che so – imita qualche dialetto? Era bello lavorare qui! Mi piaceva davvero!”

Guardai la signorina Krömeier e chiesi un po' goffamente: “Dovrei saltellare?”

“Sì! Oppure insultare la gente! Non è neanche necessario che faccia ridere! Perché fa proprio Hitler?”

“Non ce lo scegliamo da soli,” dissi. “È la Provvidenza che ci assegna il nostro posto e da lì dobbiamo adempiere ai nostri doveri!”

La signorina Krömeier scosse la testa. [...] <sup>242</sup>

Lo scetticismo e il timore della nonna della signorina Krömeier sono motivati dall'esperienza: malgrado la nipote cerchi di convincerla che l'Adolf Hitler per il quale lavora faccia della satira proprio per evitare che un dramma come quello del genocidio degli ebrei si ripeta, l'anziana ribatte che il comico dice le *stesse* parole che diceva l'originale e che anche settant'anni prima la gente rideva di lui, ma questo non ha evitato la strage di innocenti. Quando la signorina Krömeier porge a Hitler la fotografia dei familiari deportati, l'uomo non immagina che si tratti di ebrei, pertanto cerca di scusarsi con la ragazza per quanto la popolazione ha dovuto subire durante la guerra:

“Mi dispiace molto, francamente. Glielo prometto: farò ogni sforzo possibile affinché una bomba inglese non osi neanche più avvicinarsi alle nostre frontiere e alle nostre città. Niente deve

---

240Ivi, pp. 232-233.

241Ivi, p. 331.

242Ivi, p. 305.

essere dimenticato e un giorno ricambieremo ogni bomba con altre mille...”

“Per favore,” disse la signorina Krömeier con la voce rotta. “La smetta per un momento. Solo per un momento. Non sa di cosa sta parlando.”<sup>243</sup>

Non appena la signorina Krömeier gli spiega che i ragazzi biondi ritratti nella fotografia che la nonna custodisce come una reliquia sono tutti ebrei, mandati alla camera a gas del tutto legalmente, Hitler dapprima è disorientato, non sa come rispondere alla richiesta della segretaria di comportarsi come “una persona normale”, non può cedere e indossare nemmeno per un istante una maschera diversa dalla propria:

Era davvero sorprendente: quelle persone sembravano talmente tedesche che probabilmente io stesso non li avrei arrestati. Ero così allibito che in un primo momento pensai addirittura di ribadire a Himmler il mio apprezzamento per il suo scrupoloso e incorruttibile lavoro, non appena se ne fosse presentata l'occasione. Tuttavia, in quell'istante mi parve sconsigliabile rispondere in modo diretto e veritiero.

“Mi scusi,” disse improvvisamente la signorina Krömeier nel silenzio. “Non è colpa sua. Ma questo non cambia niente. Non posso fare questo a mia nonna: continuare a lavorare per lei. Ci si strugge. Solo che... non potrebbe dire semplicemente: 'Mi dispiace per la famiglia di sua nonna, sono state vittime di una spaventosa follia'? Così, come farebbe ogni persona normale? Oppure potrebbe assicurarmi che sta lavorando perché la gente capisca che razza di maiali c'erano allora; che tutti noi, qui, stiamo lavorando affinché una cosa del genere non succeda mai più!” Poi aggiunse con voce quasi implorante: “Perché è questo che sta facendo, vero? Me lo dica e basta. Lo faccia per me!”<sup>244</sup>

Hitler a questo punto porta come argomenti a difesa del proprio partito il sostegno popolare, la legalità garantita dalle elezioni democratiche, la responsabilità di un intero popolo delle proprie scelte e la prospettiva dei posteri falsata dal fatto che la storia viene scritta dai vincitori. Come la signorina Krömeier, anche il lettore è indotto a dare ragione a Hitler:

Mi feriva la critica della signorina Krömeier all'opera della mia vita. O almeno di quella che avevo vissuto finora. Decisi di intraprendere la strada della chiarezza, della verità eterna, non mistificata. La retta via tedesca. Noi tedeschi non sappiamo comunque mentire. O almeno non molto bene.

“Di quali maiali sta parlando?” le domandai calmo.

“Bè, dei nazisti!”

“Signorina Krömeier,” obiettai. “Forse non le piacerà sentirselo dire, ma lei si sbaglia su molti punti. Non è colpa sua, tuttavia commette un errore. Oggi si descrive volentieri il nazionalsocialismo come un movimento composto da pochi fanatici decisi a tutto che abbindolarono un intero popolo. Questa interpretazione non è del tutto sbagliata, perché effettivamente fu fatto un tentativo in tal senso. Nel 1924, a Monaco. Ma fallì a costo di molto sangue. Nel 1933, il popolo non fu affatto soggiogato da un'azione di propaganda. Allora fu eletto un Führer, in un modo che sarebbe considerato democratico addirittura oggi. Il popolo scelse un Führer che aveva reso noti i suoi piani con chiarezza inconfutabile. Lo elessero i tedeschi. Sì, addirittura anche gli ebrei. E forse addirittura anche i genitori della sua signora nonna. Il partito aveva già quattro milioni di iscritti, allora. E sarebbero stati di più se a partire dal 1933 non avessimo sospeso le iscrizioni. Nel 1934 avrebbero potuto essere anche otto, dodici milioni di iscritti. Non credo che oggi vi sia un partito che goda di un consenso simile.”

---

243Ivi, p. 308.

244Ivi, pp. 310-311.

“Che cosa vuol dire con questo?”

“Che ci sono due possibilità: o c'era un intero popolo di maiali, oppure quello che è accaduto non è stata una porcheria, bensì l'espressione della volontà popolare.”

La signorina Krömeier mi guardò con grandi occhi sbalorditi: “Non può... Non può dire così! Non è stata la gente a decidere che la famiglia di mia nonna morisse! È stata un'idea di quelli che sono stati processati laggiù, a... Norimberga!”

“Signorina Krömeier, la prego! Quello spettacolo a Norimberga non è stato altro che una farsa per ingannare la popolazione. Se cerca i responsabili, allora ci sono solo due soluzioni: o segue la linea del Partito nazionalsocialista – e questo significa che ogni responsabilità è di chi è a capo dello stato autoritario: e cioè del Führer e di nessun altro –, oppure deve condannare coloro che hanno eletto il Führer – o che non lo hanno destituito. E coloro che hanno deciso di eleggere un uomo fuori dal comune e di affidargli il destino del loro paese erano delle persone normalissime. Vuole abolire le libere elezioni, signorina Krömeier?”

La giovane mi guardò disorientata. “Forse di queste cose non ne capisco tanto quanto lei che sicuramente ha letto e studiato molto. Ma... lo trova terribile anche lei, vero? Quello che è successo, intendo dire! Anche lei vuole impedire che ancora una volta...”<sup>245</sup>

Infine, Hitler riesce a convincere sia la signorina Krömeier sia la nonna che è bene che la giovane lavori per lui, ancora una volta, senza dover uscire dal proprio personaggio:

“Avrei continuato a lavorare qui volentieri.”

“E se lo tacesse alla sua signora nonna?”

La risposta mi rallegrò tanto quanto mi addolorò: “Noo. Non posso mentire a mia nonna!”

Ma io potrei sottoporla immediatamente a un “trattamento speciale”, mi venne spontaneo pensare. Ma fu solo un attimo. Realisticamente, nessuno può ricevere un trattamento speciale, quando non c'è la Gestapo. E neanche Heinrich Müller.

“Per favore, non abbia fretta,” dissi. “Capisco la sua situazione, ma la prego, cerchi di capire anche me: di buone collaboratrici non se ne trovano a dozzine. Se non ha niente da obiettare, mi adopererò personalmente presso la sua signora nonna affinché possa rimanere nel mio ufficio.”

Mi guardò. “Non so...”

“Vedrò, saprò rimuovere tutti i dubbi dell'anziana signora,” assicurai. Mi accorsi chiaramente del senso di sollievo provato dalla signorina Krömeier.

Molte persone non avrebbero scommesso sull'esito di questa non facile impresa. Personalmente non ho mai avuto motivo di dubitare della mia forza di persuasione.

[...]

Nel caso particolare della nonna della signorina Krömeier fu sufficiente la consueta dose di cortesia combinata alla sincera quanto entusiastica lode dell'eccellente lavoro svolto dalla talentuosa nipote. In sostanza dissi come la signorina Krömeier fosse indispensabile alla mia attività e il luccichio negli occhi di quella vecchia mongolfiera mi fece capire che non avrei avuto bisogno di cercarmi un nuovo braccio destro. Per quanto riguardava gli eventuali dubbi relativi alla mia visione del mondo, da quel momento la signora udì comunque ciò che voleva sentire.

Ma naturalmente, mi aiutò il fatto che per quella occasione non avessi indossato l'uniforme.<sup>246</sup>

*Solo il Soggetto diviso* dunque è tragico: non può essere tragico l'animale perché non è soggetto al linguaggio che è portatore della scissione, come non può essere tragico l'in-dividuo non-scisso, deietto, dominato dal *Si* della chiacchiera (la chiacchiera è il linguaggio depurato dalle scissioni) o dalla rigidità della ripetizione (si pensi per esempio alla rigidità della melanconia<sup>247</sup>). Comico è il personaggio che fin dal principio mostra di non essere capace di altro se non di coincidere

245Ivi, pp. 312-314.

246Ivi, pp. 315-317.

247C. Sini, op. cit., (2002), p. 14.

con se stesso, mentre tragico è il personaggio che il destino spinge verso la rigidità. In questa direzione ci porta la riflessione di Bottirolì:

l'eroe tragico è contraddistinto dall'inflessibilità della propria decisione, e l'inflessibilità, o rigidità, appare sovente come una caratteristica fondamentale del personaggio comico; è una tesi sviluppata da Bergson nel suo saggio sul riso. Tuttavia, anche quando conduce alla distruzione, nell'eroe tragico l'inflessibilità non appare come un difetto: per quale motivo? Molto sinteticamente, si può dire che *la rigidità non diventa comica quando non è una proprietà che caratterizza stabilmente un personaggio, bensì l'esito di un processo interpretativo che conduce l'eroe a scegliere la propria possibilità superiore*. Edipo non sospende la sua inchiesta, Antigone non rinuncia a seppellire il cadavere di Polinice pur conoscendo i rischi della sua azione, Prometeo non si piega a Zeus, ecc. Insomma, *l'inflessibilità tragica non manifesta un tratto del carattere (come nel caso dei personaggi comici), bensì l'adesione alla possibilità più necessaria, e la fedeltà a se stessi*. Per quanto possa essere unilaterale (e dunque venir giudicata una *amartia*), la decisione dell'eroe – nelle tragedie più paradigmatiche – *esprime un impulso nobile*. Perciò la sua cecità non diviene oggetto di derisione.<sup>248</sup>

La definizione del personaggio monomaniaco calza a pennello non soltanto ai protagonisti delle barzellette (si pensi ancora a Otto d'Asburgo), ma anche all'innamorato attaccato pervicacemente al proprio *ça*, cui sacrifica la propria plasticità:

CRISALDO: Cosa strana è che un uomo come voi tanto edotto  
Non faccia che crucciarsi per un solo argomento,  
Che in esso si compiaccia di porre il sommo bene  
E che non concepisca altro onore che quello.<sup>249</sup>

L'innamorato geloso, l'anziano protagonista delle commedie classiche, non commuove non perché va contro convenzioni<sup>250</sup>, ma perché è soprattutto espressione del rigido e dell'indiviso, «Quest'amore [...] ogni volta che si manifesta come amore puro e semplice, e non già come amore tetro o amore di gelosia, è irresistibilmente comico» (*SVIII* 122). Tutti i personaggi monomaniaci protagonisti delle commedie di Molière sono comici in questo senso (ma basta pensare al comico delle professioni come viene presentato nelle barzellette più comuni), così come tutti coloro i quali non riescono a “uscire dalla loro parte”, che non riescono a reinventarsi, ma imitano un altro o replicano loro stessi. Quello di finire per replicare se stessi è

---

248G. Bottirolì, “La tragedia della *bêtise*: il «Tito Andronico» di Shakespeare”, in corso di stampa. I corsivi sono nostri.

249«CHRYSALE: *C'est un étrange fait, qu'avec tant de lumières, / Vous vous effarouchiez toujours sur ces matières, / Qu'en cela vous mettiez le souverain bonheur, / Et ne conceviez point au monde d'autre bonheur.*» Molière, *La scuola delle mogli*, IV, viii, vv. 1228-1231.

250In merito a ciò, la lettura di Galimberti risulta alquanto parziale: «Non commuove, per esempio, lo strillo dell'anziano geloso della sua giovane moglie, o lo strillo della giovane amante per il tradimento compiuto dalla persona più anziana che compensa la differenza d'età con status e potere. Questo spiega perché chi è tradito, nonostante la sua innocenza e il suo dolore, è oggetto di scherno e derisione. Nel formare una coppia ha forzato o sfidato le regole correnti, e quando le relazioni sono asimmetriche in rapporto a determinate regole di valore sessuale o sociale, la gelosia non è presa seriamente in considerazione, e chi la esprime finisce con il risultare patetico e, agli occhi degli altri, giustamente punito. Ha osato sfidare convenzioni, ha presunto di sé, e ora trova il compenso della sua improvvida azione». U. Galimberti, op. cit., pp. 97-98.

un pericolo che tutti gli artisti conoscono e temono ed è anche il destino della coppia formata da Bouvard e Pécuchet: negli appunti lasciati da Flaubert per la conclusione del romanzo, rimasto incompiuto, le indicazioni sul futuro dei due si risolvono nell'indicazione «si mettono a copiare»<sup>251</sup>. *Bouvard e Pécuchet* è un romanzo che Flaubert avrebbe voluto comico anche se, come osserva Raymond Queneau entrambi i protagonisti

mancano di umorismo [...] ridono poco e non si divertono mai. Quanto al romanzo poi, non ha nulla di gaio. «Voglio produrre una tale impressione di stanchezza e di noia, – diceva Flaubert a Maxime Du Camp, – che leggendo questo libro si possa credere che sia stato fatto da un cretino». Tuttavia Flaubert aveva la «pretesa» di scrivere un libro «comico», ma in un altro punto parla di una «cosa», la sua nuova opera, che dovrebbe essere «seria e addirittura spaventosa». «La comicità delle idee non è stata ancora tentata», osserva, ma in un altro punto scrive: «il loro [di Bouvard e Pécuchet] grottesco consiste soprattutto nei loro discorsi e nei loro atteggiamenti più che nelle loro idee». «Far ridere con la teoria delle idee innate: capite il programma?»<sup>252</sup>

Roland Barthes ha sottolineato l'essenza narcisistica, speculare, del legame che si instaura fin dal loro primo incontro:

Nell'incontro, io mi meraviglio per aver trovato qualcuno che, con pennellate consecutive e ogni volta precise, porta a termine senza cedimenti il quadro del mio fantasma; io sono come un giocatore la cui fortuna non si smentisce e che al primo colpo gli fa mettere la mano sul pezzo che va a completare il puzzle del suo desiderio. È una scoperta progressiva (quasi una verifica) delle affinità, complicità e intimità; e tutto questo io potrò dividerlo per sempre (almeno penso) con un altro che, da quel momento, sta per diventare il «mio altro»: io sono tutto proteso verso questa scoperta (ne tremo), al punto che qualsiasi curiosità intensa provata per un essere incontrato equivale in fondo ad amore (e amore è ciò che prova per il pellegrino Chateaubriand un giovane Peloponnesiaco, il quale osserva avidamente ogni suo minimo gesto e lo segue fino alla sua partenza). Ad ogni istante dell'incontro, io scopro nell'altro un altro me stesso: *Le piace questo? To', anche a me! Non le piace quello? Neanche a me!* Quando s'incontrano, Bouvard e Pécuchet non smettono più di elencare, con reciproca meraviglia, i gusti che hanno in comune: si tratta, a quanto pare, di una vera e propria scena d'amore. L'Incontro pone il soggetto amoroso (che è già estasiato) nello sbalordimento di chi si trova a vivere un fatto soprannaturale: l'amore appartiene alla sfera (dionisiaca) del Caso.

(I due non si conoscono ancora. Bisogna quindi che si raccontino: «Ecco cosa sono». È il piacere narrativo, quello che al tempo stesso appaga e ritarda la conoscenza, quello che, in una parola, rilancia. Nell'incontro amoroso, io non smetto di rimbalzare, sono *leggero*).<sup>253</sup>

La storia di Bouvard e Pécuchet è una storia d'amore: di un amore rivolto al sapere, alla totalità del sapere, della verità delle diverse discipline che i due tentano di possedere e di padroneggiare. Il loro impegno è ammirevole, la loro ambizione giustificabile, ma sembrano chiedere troppo sia a loro stessi sia alle discipline che affrontano: il loro dispendio di energia nella ricerca (che diviene una vera e propria fissazione, una serie di fissazioni a questioni sempre diverse) è sempre di gran lunga maggiore rispetto ai risultati ottenuti. Entrambi hanno sete di assoluto,

251S. Vassalli, "Introduzione", in G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Einaudi, Torino 2008, p. XII.

252R. Queneau, "Bouvard et Pécuchet", in *Segni, cifre e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981, ora in G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Einaudi, Torino 2008, pp. 356-357.

253R. Barthes, op. cit., (1977), pp. 110-111.



non sopportano le contraddizioni (annota Flaubert: «A volte il libro indica più metodi. Angoscia terribile») e percepiscono che il metodo scientifico non può assicurare loro tutte le risposte che cercano (il sottotitolo previsto da Flaubert era: «*Du défaut de méthode dans les sciences*»<sup>254</sup>). Bouvard e Pécuchet non sono stupidi: la loro *erranza* rappresenta in qualche modo il pericolo di perdersi nel quale ogni ricercatore incorre; il loro amore per il sapere e per la verità è in una certa misura un desiderio condiviso, universale. Anche se certamente, nessuno andrebbe alla ricerca dell'ispirazione come si insegue una lepre, malgrado un certo modo di intendere l'attività artistica faccia esattamente come Bouvard e Pécuchet:

Finché decisero di scrivere essi una commedia. Lo scoglio, era il soggetto. Lo cercavano facendo colazione, e bevevano a tutto spiano caffè, alimento nervoso indispensabile al lavoro cerebrale; poi, al caffè, aggiunsero due, tre bicchierini di liquore. Schiacciato quindi un sonnellino, scendevano a far due passi nel frutteto; e neanche lì trovando l'ispirazione, la cercavano battendo, fianco a fianco, la campagna; donde rincasavano sfiniti. Oppure, si chiudevano in camera a doppia mandata. Bouvard sgomberava lo scrittoio, si metteva davanti un foglio di carta, intingeva la penna e restava lì con gli occhi al soffitto; mentre, affondato nella poltrona, le gambe stese, Pécuchet meditava a capo chino. A volte avvertivano un brivido, e come la ventata di un'idea; al momento di acchiapparla, l'idea era svanita.<sup>255</sup>

Per queste ragioni non disprezziamo i protagonisti, non li ridicolizziamo quando grazie a dei 'lampi di genio' scoprono delle ovvietà, ma ne seguiamo il viaggio, ne condividiamo parzialmente la smania, sorridendo, tutt'al più, dei loro invaghimenti effimeri e dei loro goffi tentativi di adattare insieme di regole a casi che prevedono altri metodi (si pensi al tentativo di risolvere problemi di botanica attraverso metodi validi universalmente, o al delirio di analogie che riscontrano fra le religioni e le credenze antiche), ma anche condividendone lo scetticismo e le critiche a un certo linguaggio filosofico:

Tanta goffaggine per dir cose che tutti sanno, il tono cattedratico, il continuo ripetersi con gli stessi giri di frase: «Noi siamo pronti a riconoscere» «Lungi da noi il pensiero» «Interrogiamo la nostra coscienza», la continua esaltazione di Dougald-Stewart; infine tutto quel Cianciare a vuoto, li scoraggiò talmente che, saltando a piè pari il capitolo sulla volontà, passarono alla logica.<sup>256</sup>

Specchio di ogni uomo che ricerca, doppio parodico che vive in ogni pensatore, la coppia di acuti-ingenui è una necessità per chiunque si avvicini onestamente allo studio: come è inevitabile che il loro romanzo sia incompiuto, interminabile come l'avventura del pensiero, lo è pure il senso di perdita che coglie il lettore che è costretto a lasciare la coppia al suo esercizio infinito di copiatura.

---

254R. Queneau, op. cit., ora in G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Einaudi, Torino 2008, p. 364.

255G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Einaudi, Torino 2008, p. 114.

256Ivi, p. 174.

## 5.2 Il comico, l'amore e le funzioni dell'Io: difesa, sublimazione o possibilità ricca e inquieta di oltrepassamento di sé?

Infatti sono arrivato a una conclusione:  
l'uomo è un animale incostante.  
(W. Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, V,  
iv, 106-107)<sup>257</sup>

Se noi potessimo immaginare un farsi  
uomo della dissonanza – e che cos'altro è  
l'uomo? – questa dissonanza avrebbe  
bisogno, per poter vivere, di una  
magnifica illusione, che coprisse con un  
velo di bellezza il suo stesso essere.  
(F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*)

Ogni contemplazione della bellezza del  
mondo porta ben presto in sé il  
sentimento di un abbandono di “sé”, di  
un sé chiuso in sé.  
(François Jullien, *Sull'intimità*)

Dobbiamo confessarlo, l'amore è un gran  
maestro, / Ci insegna a diventare quel che  
non fummo mai [...].<sup>258</sup>  
(Molière, *La scuola delle mogli*, III, iv, 900-  
901)

Avendo chiarito in che senso tanto il comico quanto l'amore (narcisistico) siano afferenti al registro dell'Immaginario, possiamo ora valutare gli effetti che le diverse tipologie di comico e di amore – distinte in base al ruolo svolto dall'Immaginario rispetto agli altri registri cui tali fenomeni sono soggetti – possono avere sul soggetto umano, in particolare in relazione all'Io. In rapporto alle funzioni dell'Io, le diverse tipologie individuate sia del comico sia dell'amore possono fungere da:

- 1) meccanismo di difesa;
- 2) modalità di sublimazione;
- 3) opportunità per sgonfiare l'Io.

Ampliando le concezioni originarie di Freud, la *psicologia dell'Io* ha interpretato il comico come un fenomeno *regressivo* e *difensivo*, che ha (paradossalmente) *origine al di là del principio di piacere* e che assurge a un ruolo decisivo nel *controllo dell'emozione*<sup>259</sup>. Per quanto riguarda il *metodo di*

257«For man is a giddy thing, and this is my conclusion.»

258«Il le faut avouer, l'amour est un grand maître: / Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être [...].»

259Si veda E. Kris, “Sviluppo dell'io e comicità”, op. cit.. Anche Ramachandran e Blakeslee interpretano l'ironia come un meccanismo di difesa psicologico, p. 232.

*produzione del piacere*, il comico è un fenomeno *regressivo*, in quanto legato all'infanzia e al piacere che il processo primario produce operando creativamente<sup>260</sup>. Lo stesso avviene nel sogno, nella nevrosi e anche nella psicosi, quando l'Io è sopraffatto dal processo primario – che gli impone (per opera o in funzione dell'Es) la rinuncia a qualche sua funzione, per cui gli viene negato l'esercizio completo del suo potere – e il pensiero logico viene annullato da forze elementari, con la differenza che nel caso del comico l'Io domina il processo primario (ciò consente all'inconscio di subentrare al preconcio per un momento nell'elaborare il pensiero). Per quanto riguarda la *funzione svolta rispetto all'Io*, il comico è un fenomeno *difensivo*, e la denegazione tipica della logica del comico è una forma di espressione di tale difesa. La sovranità dell'Io sul processo primario risulta piacevole perché consente al soggetto di riprodurre attivamente un'esperienza che altrimenti l'Io subirebbe passivamente, proprio come quando attraverso il gioco – ripetizione (simbolica) attiva di un'esperienza passiva – egli giunge a padroneggiare alcune situazioni potenzialmente angosciose e a mantenere l'equilibrio psichico<sup>261</sup>. È un godimento reale quello che deriva dal piacere di dominare una paura, ma resta tuttavia secondario rispetto al piacere della ripetizione in se stessa, che è geneticamente più antico e che significa ritorno e riscoperta, gioia di fronte alla constatazione dell'innocuità di quanto una volta era pericoloso, che garantiscono un risparmio di energia e, quindi, l'aumento di piacere da una differenza di consumo. Quando tale piacere (della padronanza) non si esaurisce nel presente (piacere funzionale) ma si rapporta a una trascorsa operazione dell'Io, allora esso è propriamente piacere comico<sup>262</sup>. Da queste considerazioni deriva che soltanto coloro i quali hanno un Io sufficientemente forte da essere sicuri del suo “ritorno” in ogni momento sarebbero in grado di ridere (gli agelasti sarebbero soggetti dotati di un Io eccessivamente debole) e si spiega il motivo per cui sia un'eccessiva distanza, sia un'eccessiva identificazione emotiva (con il personaggio deriso) impediscono lo svilupparsi del comico, che rimane sempre comunque un dispositivo *distanziatore* e esige un distacco dall'esperienza in corso. La tipologia di amore che corrisponde alla funzione di rafforzamento dell'Io è quella che è stata definita come

260Sempre Ramachandran e Blakeslee convengono che «la capacità di vedere concetti familiari da nuove angolazioni (un elemento essenziale dell'umorismo) può rappresentare l'antidoto al pensiero conservatore ed essere il catalizzatore della creatività». *Ibidem*.

261Fry conviene con Kris sulla successione delle fasi nell'evoluzione del gioco e dell'umorismo nel corso dello sviluppo personale. Esse sono: il sorriso, il riso, il gioco, gli indovinelli, l'umorismo dell'età adulta e la comicità. Fry afferma che, benché non ci sia accordo riguardo al momento della comparsa dell'umorismo nella vita di una persona e malgrado qualcuno neghi che i bambini piccoli sperimentino l'umorismo, il riso è una manifestazione precoce, che risale alle prime settimane di vita. I bambini iniziano infatti a sorridere intorno ai due o tre mesi, ma è facile osservare che spesso lo fanno dopo essere stati stimolati da oggetti o da situazioni che difficilmente farebbero ridere un adulto, come ad esempio la scoperta della propria immagine in uno specchio. Cfr. W.F. Fry, op. cit., pp. 32-41.

262E. Kris, op. cit., pp. 207-208.

l'amore narcisistico, nel quale l'Io dell'innamorato trova sostegno riflettendosi nella perfezione dell'oggetto amato, nell'illusione che si sostituisce alla realtà, e per questo è l'amore comico, da commedia. L'analisi di un'altra fase precedente il comico vero e proprio (ma posteriore al gioco), quella dello scherzo, permette di isolare un altro elemento del comico maturo che annuncia la caratteristica fondamentale che ha portato alcuni teorici a interpretare il comico quale variante possibile della *sublimazione*: si tratta dell'approvazione da parte del Super Io e della società, di chi detiene l'autorità, delle licenze che lo scherzo introduce, come la sostituzione dell'illusione alla realtà, che si accompagna allo sdoganamento delle cose proibite (l'esperienza piacevole che il comico permette di avere sgorga dalla realizzazione di un compromesso fra le tendenze dell'Es e del Super Io). Ancora una volta, dietro le risate si scorge una figura che un tempo è stata temuta: Dioniso, il satiro, il demone caprino, travestito da buffone<sup>263</sup>. Il *carattere a doppio taglio* del comico, la facilità con la quale esso trapassa dalla riuscita piacevole allo scacco penoso, deriva dunque sia dal legame della maggior parte dei fenomeni comici a passati conflitti dell'Io: essi aiutano l'Io a ripetere la sua vittoria e a superare una paura non completamente assimilata (in questo modo si padroneggiano ed evitano le emozioni, prima su tutte l'ansia). L'umorismo in particolare, come distensione comica e trasformazione dell'Io permanenti nel tempo, sarebbe in grado di bandire

la più grande, l'eterna paura della prima infanzia, quella della perdita d'amore. Il prezioso dono dell'umorismo rende saggi gli uomini, sublimi e tranquilli, lontani da qualsiasi conflitto. Secondo lo schema freudiano dei tipi libidici, l'umorismo può essere in genere concepito come un tipo composito, in cui prevalgono elementi di narcisismo [...].<sup>264</sup>

Il controllo e la padronanza del processo primario da parte dell'Io, che sono in atto nel gioco di parole e che permettono al soggetto di imparare a selezionare e a respingere le formazioni che emergono dal turbine dell'inconscio<sup>265</sup>, portano alcuni studiosi, come Leonardo Ancona, a evidenziare come base del comico il concetto di sublimazione della libido: «una forma speciale di sublimazione è inerente alla espressione comica; attraverso l'atteggiamento ridicolo, le mimiche, le barzellette vengono ad avere cittadinanza contenuti emotivi e concetti che allo stato bruto sarebbero ordinariamente respinti»<sup>266</sup>. Benché differenti per intenzionalità, complessità

263Kris apporta una prova linguistica della posizione del comico, a mezza via fra piacere e controllo dell'emozione (soprattutto della paura): «Il termine francese *drôle* ha subito un mutamento di significato, da strano a buffo. Il termine tedesco *komisch* può essere usato anche oggi, al pari del precedente, per indicare sia stizza sia sorpresa, per esempio nell'espressione *c'est drôle* o *das ist komisch* e analogo è l'uso dell'inglese *funny*. Ma si tratta di esempi probabilmente superflui, giacché la posizione intermedia del comico rappresenta un carattere comune a tutte le sue varietà». Ivi, p. 211.

264Ivi, p. 214.

265E.H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, trad. it. di F. Moronti, C. Roatta e A. Bovero, Einaudi, Torino 2001, p. 28.

266L. Ancona, "La dinamica psicologica del comico nello spettacolo", relazione presentata alla tavola rotonda

formale, prestigio estetico e valore sociale, tanto i motti di spirito quanto le opere d'arte sono infatti, come osserva Freud, *operazioni simboliche dal carattere sociale, attività che procurano piacere a partire da processi intellettuali*. Sottolineare la comunanza funzionale di comico e sublimazione porta a distanziarsi dal dominio del narcisismo: narcisistico-identificatoria è infatti la dimensione più propria dell'idealizzazione, mentre Freud, in *Introduzione al narcisismo*, presenta la sublimazione precisamente come un'*antidealizzazione*, non quindi come una copertura dell'essere pulsionale, una rimozione del rappresentante investito, ma come una *possibilità inedita della pulsione*. L'idealizzazione – che è una versione dell'identificazione – ha a che fare con l'oggetto della pulsione, mentre la sublimazione non è un'identificazione e riguarda la *meta* della pulsione: «se le pulsioni sessuali rimosse determinano la produzione di sintomi che alterano le funzioni non sessuali, la sublimazione compie il percorso opposto: in essa le pulsioni sessuali si dirigono verso mete non sessuali.»<sup>267</sup>. La sublimazione è disgiunta dall'idealizzazione perché

l'idealizzazione concerne il rapporto del soggetto con un *oggetto speculare*, investito narcisisticamente. L'idealizzazione, in effetti, è un movimento di *copertura dell'essere pulsionale del soggetto*. In questo senso essa *implica sempre una rimozione*, dunque un “non volerne sapere” del reale, dell'essere pulsionale del soggetto. Tra rimozione e idealizzazione esiste così una solidarietà essenziale: la rimozione freudiana si appoggia all'idealizzazione e viceversa.<sup>268</sup>

La meta della pulsione subisce in effetti una deviazione considerevole anche nei fenomeni afferenti al comico, è sufficiente pensare a come Freud descrive la genesi dei motti di spirito tendenziosi per rendersene conto: perché risultino efficaci, le parole e la tecnica scelte dal motto di spirito anziché colpire la donna le devono cadere a fianco. Il modo particolare attraverso il quale nei motti di spirito si maneggiano le parole come cose, provocando uno slittamento di livello ontologico, si riflette nella pratica tipica degli innamorati di trattare l'amato come un oggetto. Abbiamo già rilevato i problemi che sorgono per via di tale inevitabile condizione che viene a “subire” l'oggetto d'amore, ma vi sono casi nei quali risulta in maniera evidente che l'amato non è concepito come un oggetto qualunque, ma piuttosto come un'opera d'arte. Anzi, si può dire che sempre in una certa misura l'innamorato fa – ponendosi in una condizione di attività, attività creativa – dell'oggetto amato una sorta di opera d'arte, che in ogni innamorato c'è un po' di Pigmalione:

La persona amata è quella ricreata dal nostro amore. È ricreata immediatamente e mediatamente: essa, cioè, è un nuovo essere per noi fin da quando prendiamo ad amarla; ma si fa realmente un essere sempre nuovo, si trasforma continuamente in conseguenza del nostro amore, che agisce su

---

“Il comico nello spettacolo: dal teatro al cinema” in occasione della XXVII Mostra d'arte cinematografica (Venezia, 1966), ora in G. Dorfles, op. cit., pp. 100-101.

267M. Recalcati, op. cit., (2007), p. 17.

268Ivi, pp. 17-8.

di essa, conformandola a grado a grado sempre più energicamente al nostro ideale. Insomma, l'oggetto dell'amore, qualunque esso sia, non preesiste all'amore, ma è da questo creato. Vano quindi cercarlo con l'intelligenza astratta, che presume di conoscere le cose come sono in se stesse. Su questa via non può trovarsi se non la mancanza di ciò che si ama ed è degno perciò di essere amato. Si trova il difetto, il male, il brutto: ciò che non si amerà mai, perché, per definizione, è ciò che invece si odia.<sup>269</sup>

A permettere all'innamorato di ricreare quasi fosse un'opera d'arte l'amato è il nucleo inafferrabile, il vuoto, il Reale che lo abita, che ne costituisce la fonte inesauribile del fascino e del mistero:

È del vuoto che ci si innamora, non del pieno, perché amore è trascendenza, e non simbiotico rapporto duale. Per questo il linguaggio dei mistici, che hanno sempre a che fare con il Grande Assente, sembra rubato al linguaggio degli amanti.

Se il corpo nella sua pienezza e nella sua specificità non erotizza, perché non lascia spazio alla creazione dell'altro, amore si dà solo là dove ci sono costruzione, proiezione, invenzione, ideazione. Nessuno, infatti, ama l'altro ma ognuno ama ciò che ha creato con la materia dell'altro. Siamo irriducibilmente racchiusi nella nostra solitudine, e se trascendenza si dà, questa percorre lo spazio che c'è tra la natura e la sua trasfigurazione. Ciò che si ama è dunque la nostra creazione, non la natura, ma ciò che, a partire dalla natura, siamo in grado di creare.<sup>270</sup>

Jacques Lacan in un articolo del 1938, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, propone una versione edipica (simbolica) della sublimazione, dalla quale dipenderebbe la condizione di accesso alla realtà, e che agirebbe come principio discriminativo tra nevrosi e psicosi: la forza sublimatrice dell'Edipo consiste nel separare il soggetto da un godimento fusionale, mortifero, con l'oggetto del godimento più prossimo, dunque nel limitare l'aspirazione distruttiva alla totalità, la nostalgia della Cosa materna.<sup>271</sup> Non solo, in tale prospettiva, la sublimazione dell'*Imago* materna (dell'aspirazione mortifera a fare Uno con essa) assurge a *principio di ogni trasformazione soggettiva*. Tuttavia, a causa dei suoi limiti strutturali, la sublimazione non può evitare di lasciare *resti del godimento nocivo indomabili* che influenzeranno in maniera determinante la vita del soggetto: su questo problema lo psicoanalista tornerà nel 1960, allorché intitolerà la lezione del 10 febbraio "La Sublimazione del Padre" (*Seminario VII*). Secondo questa nuova riflessione, una *frattura all'interno del dispositivo paterno* stesso ne impedirebbe la totale coincidenza con la sublimazione: il Padre non è più inteso qui esclusivamente nella sua veste freudiana, con la funzione edipica del Nome del Padre, ma anche come *Padre-maligno*, che odia le sue creature, come godimento del Padre dell'orda, *Altro assoluto* rispetto alla sublimazione. Il vuoto del Padre edipico può tuttavia essere abitato dal soggetto: la sublimazione glielo consente e proprio il *vuoto*, sostiene Lacan, sarà determinativo in ogni forma di sublimazione, come negli esempi da lui stesso suggeriti: le

---

269G. Gentile, "Frammento di una gnoseologia dell'amore", (1918), in *Opere*, Sansoni, Firenze 1959, pp. 12-13.

270U. Galimberti, op. cit., pp. 36-37.

271Ivi, p. 4.

scatole di fiammiferi di Prévert, il vaso e e l'amor cortese. Con la svolta concettuale del *Seminario VII*, risulta ancora più chiaro che la *sublimazione artistica non è in rapporto all'immagine, ma al Reale della Cosa* e la sua condizione è una presa di distanza dalla Cosa, la sua perdita irreversibile; la sublimazione «occupa il vuoto abissale di *das Ding* non attraverso un assoluto (la Madre o la Legge), ma attraverso una pluralità possibile di oggetti immaginari»<sup>272</sup>. La presa di distanza dalla Cosa è la condizione della sublimazione: diversamente, l'effetto dell'incontro del soggetto con il Reale muto della Cosa è il sentimento del perturbante (*Unheimlich*), che abbiamo mostrato appartenere alla medesima miscela modale del comico, quella dell'assurdo, inteso come intreccio dell'impossibile con l'effettuale. Fare dell'oggetto d'amore un'opera d'arte significa quindi in qualche modo cercare di fare i conti con il Reale della Cosa, con l'angoscia che desta il desiderio dell'Altro. La dimensione estetica, in questi casi, diviene l'orizzonte di senso, di verità e di giustificazione dell'amore. Ma non bisogna dimenticare che, come nei motti la tendenza non viene rimossa, nell'opera d'arte la Cosa è tenuta a distanza, non eliminata e perciò «l'intensità dell'esperienza artistica non coincide necessariamente con la chiarezza della comprensione»<sup>273</sup>. Nemmeno il grande Altro della Storia dell'arte può essere garante della verità e del senso. Il comico, nelle sue versioni superiori, fino al «comico assoluto» che è «l'angoscia di fronte al dispendio a fondo perduto, di fronte al sacrificio assoluto del senso: senza recupero e senza riserva»<sup>274</sup>, così come l'amore non narcisistico, l'amore coraggioso che si espone al desiderio dell'Altro, che giunge a sperimentare tanto la beatitudine dell'intimità quanto la gravità tragica dell'erotismo (si pensi all'opera *Madame Edwanda* di Georges Bataille), pongono il soggetto di fronte all'abisso del non-senso, della pura insensatezza, con l'effetto di *sgonfiamento dell'Io*, che può avere esiti distruttivi, oppure illuminare la verità più profonda, come nel caso del riso dei maestri zen<sup>275</sup>. L'appartenenza al registro duale dell'Immaginario conferisce al comico il tipico doppio volto, tanto che si può proporre una classificazione (delle teorie) del comico alternativa alle tradizionali, basata sulla tensione tra il carattere *dialettico e nichilista* che di volta in volta è stato evidenziato dai diversi autori. Il comico è stato, infatti, legato tanto con il *nulla, vuoto di senso non estinguibile, abisso di non-senso non colmabile*, quanto con la possibilità di essere *foriero di senso* (rappresentando il comico o una tappa verso la conquista di un senso altro o un momento che coesiste con l'assenza di senso). Accenniamo a un'alternativa all'interpretazione dialettica e a quella nichilistica del comico: quella suggerita dalla *tradizione del pensiero giapponese*,

272M. Recalcati, op. cit., (2007), p. 14.

273E.H. Gombrich, op. cit., p.98.

274J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 333.

275M. Raveri, op. cit., p. 511.

che fa del riso un *distanziatore critico*<sup>276</sup>. Perché il risveglio alla verità-illuminazione possa avvenire, l'allievo deve imparare a ridere di se stesso, del proprio maestro, della Via dello Zen stessa, cioè della ricerca della perfezione spirituale che sta perseguendo. Le risate abbassano l'orgoglio e sgonfiano l'Io colpendo la tentazione della superbia e il pericolo del narcisismo: «il riso zen rappresenta un collasso del sublime, perché lo spoglia di ogni pomposità, mettendolo in ridicolo»<sup>277</sup>. Nelle versioni che abbiamo chiamato *dialettiche*, la duplicità, la gratuità e la paradossalità del comico vengono risolte in una composizione che ha pretesa di stabilità – composizione volta a garantire un senso, una ragionevolezza, al fenomeno, nel tentativo di attenuare o addomesticare in qualche modo i suoi effetti aggressivi e distruttivi nei confronti del Soggetto che esperisce la comicità – e che può assumere diverse forme:

- quella di in un *equilibrio*, evidente nella teoria aristotelica del comico come partizione speciale del brutto, dello sbagliato e del deforme, che però non è cagione di danno (e così anche in Cicerone, Quintiliano, Giovan Gioio Trissino, Ludovico Castelvetro e Francesco Bonciani);
- quella di in una *gerarchia*, come nella teoria hobbesiana del riso di superiorità: sconvenienza, estraneità e subitanità muovono a un riso che, paragonandoci all'oggetto ridicolo, ci innalza e conferisce stabilità, ci fa sentire migliori;
- quella di una *riparazione nella complementarità*, come in alcuni passi della teoria bergsoniana – echi della quale si ritrovano nella riflessione di Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (*Traité de l'argumentation*) – per la quale l'attività distruttrice del riso viene compensata avendo come fine l'ammaestramento morale, il perfezionamento generale, la correzione dei casi di distrazione della vita; o in un processo di *riassorbimento ciclico* (che implica  *fusione e resurrezione*), come nella teoria bachtiniana del riso carnevalesco, in grado di far tollerare i limiti imposti dal potere, di restituire un senso di appartenenza comunitario e naturale ai popoli e di far superare le paure, specialmente quelle destinate dal mutamento e dalla morte per mezzo di una sorta di interruzione utopica del tempo nella festa (nel carnevale il folle prende il posto del sovrano così come il dio e la bestia erano intercambiabili nella religiosità primitiva, in quanto la sovranità appartiene a colui il quale è in se stesso un fine, bestia o dio che sia).

In tutti questi casi – dei quali l'interpretazione del comico elaborata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* e nell'*Estetica* è modello emblematico, e proprio per questo motivo abbiamo

---

<sup>276</sup>Ivi, pp. 511-513.

<sup>277</sup>*Ibidem*.



denominato versioni *dialettiche* –, se pure si paventa la presenza nel riso di un lato pericolosamente prossimo all'assenza di senso, la soggettività comica porta in contraddizione e dissolve se stessa nel proprio agire, ma rimane parimenti in quiete e certa di sé, manifestandosi come natura superiore, non seriamente legata alla finitezza cui si abbandona, capace di restare elevata al di sopra, salda e sicura contro ogni insuccesso e perdita<sup>278</sup>. Il riso si manifesta, in questo senso, effettivamente, come contrassegno di una saggezza compiaciuta, e il comico mostra i limiti del rigido intelletto, incapace di sopportare ed elevarsi al di sopra dei contrasti e delle contraddizioni, della dissoluzione dei fini e delle realizzazioni soggettive. Come nella festa carnevalesca, il comico è riscatto dalla morte, rigenerazione della vita e dell'arte; la concezione umanistica del comico e della commedia è, in definitiva, pacificante: il gioco delle maschere, il dominio della passione (o della follia, del sogno) sulla ragione, il lieto fine garantito, conciliano pianto e riso, scena del teatro e scena del mondo, suturando abilmente lo scorcio di vuoto che viene a delinearsi. Le versioni che abbiamo denominato *nihilistiche*, accentuano invece il movimento di sospensione e di annullamento del senso che il riso sempre comporta (per mezzo dello svuotamento degli oggetti e delle persone, degli eventi e delle situazioni, ottenuto tanto grazie alla corrosione dei significati, quanto alla sovradeterminazione dell'ovvio), che nessun genere di comico, nel doppio ruolo demiurgico di scissione e di ricomposizione, riesce a riassorbire. Mentre la storia del riso tra medioevo e Rinascimento si collega allo schema popolare dell'ambivalenza morte-resurrezione<sup>279</sup>, spetta invece alla filosofia e all'estetica moderna riconoscere che il carattere più ambiguo del comico, la sua *duplicità*, non è solamente attentatoria – comunque passibile di essere riscattata, emendata, corretta – ma anche pericolosamente *nullificante*. È infatti a partire dalla riflessione kantiana che prende avvio la «promozione del comico a carattere epocale di una cultura»<sup>280</sup>, una cultura che fatica sempre più a trovare un modo per abitare la contraddizione e i paradossi del vivere quotidiano. Sentita e compatita, anziché percepita e derisa, la condizione comica, antieroica, del personaggio e del poeta moderno (albatro catturato e trivializzato) ha promosso la cultura del comico a uno dei tratti che caratterizza la nostra epoca, tanto che «oggi il rapporto del comico col tragico appare invertito, non solo nella letteratura ma anche nella vita»<sup>281</sup>. Chiunque riconosca nel riso e nel comico il volto bifronte<sup>282</sup>, non può ignorare l'abisso nullificante che spalanca e sul quale può

278G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker, Einaudi, Torino 1967, pp. 1362-1365, in Aa.Vv., *Il comico fra estetica e filosofia*, a cura di R. Bufalo, Luciano, Napoli 2001, p. 52.

279N. Borsellino, "Un nuovo ludo", ora in *La tradizione del comico. L'eros l'osceno la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Garzanti, Milano 1989, p. 29.

280N. Borsellino, op. cit., p. 12

281Ivi, pp. 11-13.

282A. Civita, op. cit., p. 7.

lasciare in bilico il soggetto: in questa direzione sono orientate le teorie di Kant, Baudelaire, Kierkegaard, Schopenhauer, Ritter, Freud, Pirandello, Bataille, Palazzeschi, Daumal e Jankélévitch. Come suggerisce Nietzsche in *Al di là del bene e del male*, si potrebbe addirittura «stabilire una gerarchia di filosofi secondo la dignità del loro riso». Opponendo l'umorismo all'ironia, Jankélévitch fa di questo il vero problema filosofico, perché più complesso, inassimilabile alla funzione della maschera e del labirinto, che si limitano a ribaltare o deviare dalla posizione dell'avversario, che puntano a una verità solida, che fin dal principio si sa dove trovare:

l'umorismo non ha alcuna regalità da ristabilire, alcun trono da restaurare, alcun titolo di proprietà da far valere, non nasconde spade fra le pieghe della sua tunica; la sua funzione non è di restaurare lo *status quo* di una giustizia ristretta, né di opporre una forza alla forza, piuttosto di sostituire al trionfo dei trionfanti il dubbio e la precarietà, di torcere il collo all'eloquenza e alla buona coscienza un po' borghese dei vincitori... [...] Quel vagabondo di un umorismo resterà in perenne stato di vagabondaggio; non è il piccolo re del suo grazioso reame, è il viaggiatore di un'erranza infinita [...].<sup>283</sup>

L'umorismo non ha strategie perché allude a un genere di verità che non ha forma né luogo definiti: esso esprime piuttosto a proprio modo il dubbio sulle verità bell'e pronte e il dubbio su se stessi. Nel suo eterno vagare, Jankélévitch paragona l'umorismo all'Eros del *Simposio* secondo Diotima, e ne fa un mezzo per adattarsi all'irreversibile, fatto com'è della stessa stoffa del divenire. L'umorismo infine è la modalità di comico che gli amanti sperimentano nell'intimità, poiché esso

alleggerisce la tensione patetica dell'amore fingendo di prendere le distanze dall'amato: ma l'arretramento umoristico non è il dislivello gerarchico della cattedra magistrale, ha a che fare piuttosto con la timidezza del pudore.<sup>284</sup>

Nietzsche inoltre ha rilevato il valore del riso in relazione alla verità, il marchio di autenticità che soltanto il riso conferisce a ogni verità, e alla sacralità: «e falsa sia per noi ogni verità, che non sia stata accompagnata da una risata»<sup>285</sup>, «gli dèi amano motteggiare: pare che nemmeno nelle sacre azioni possano impedirsi di ridere»<sup>286</sup>. Ciò significa situare la verità più autentica in una dimensione totalmente diversa da quella del dogma, ma in una dimensione nella quale la verità stessa è sempre passibile di essere discussa e rielaborata, in un senso singolare, in direzione del particolare. Si tratta di una verità che non può essere detta con le parole del

---

283V. Jankélévitch, "Vagabondo umorismo", (1978), trad. it. di R. Prezzo, ora in Aa.Vv., *Ridere la verità. Scena comica e filosofica*, a cura di R. Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1994.

284Ibidem.

285F. W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, (1883-1885), trad. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1976.

286F.W. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, (1886), trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1977.

discorso filosofico tradizionale, ma che si presta a essere affrontata dal discorso analitico (SXX 42).

### 5.3 Verità e paradossalità del comico e dell'amore

ALGERNON: La verità è raramente pura e non è mai semplice. La vita moderna sarebbe molto noiosa se lo fosse, e la letteratura moderna sarebbe completamente impossibile.  
(Oscar Wilde, *L'importanza di essere Fedele*, atto I)

Chi ha il coraggio di ridere è padrone del mondo.  
(Giacomo Leopardi)

Chiesero a un prete: quale segreto le donne serbano? – Quello che non sanno.<sup>287</sup>  
(Detto popolare jugoslavo)

CHERUBINO: Voi che sapete / che cosa è amor, / donne, vedete / s'io l'ho nel cor.  
(Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*)

Ogni grande amore non *vuole* amore: – vuole di più.  
(F.W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*)

Che il comico e l'amore siano i maggiori misteri che riguardano l'esistenza umana sembra un'affermazione sulla quale tutti i maggiori autori cui ci siamo rivolti nel corso della nostra ricerca convengono: il problema del riso è il problema maggiore, risolto il quale sarebbe risolto il problema delle filosofie<sup>288</sup> sosteneva Bataille e ripeteva Eco «il comico è una faccenda difficile, a capirlo si è risolto il problema dell'uomo su questa terra»<sup>289</sup>. Se nel comico sembra risiedere la chiave per la comprensione dell'umano, di quanto è proprio dell'uomo – «la superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che a esso solo fu dato il privilegio divino del riso

---

287 *Pita li popa, kakvu tajnu žene kriju? Onu koju ne znaju.*

288G. Bataille, op. cit., (1953).

289U. Eco, “Prefazione”, in G. Celli, *La scienza del comico*, Roma 1982

[...]; l'uomo non può essere considerato seriamente se non quando ride»<sup>290</sup> –, il rapporto con il *sapere* e con la *verità* che si presume esso detenga in maniera privilegiata rispetto ad altre esperienze umane deve lasciare traccia nel sentimento che è stato definito comico per analogia strutturale: l'amore. Viceversa, grazie all'analisi del comico e dell'amore, dell'amore in quanto sentimento comico, possono emergere i caratteri autentici del sapere e della verità come non si manifestano negli ambiti dell'esperienza umana nei quali il soggetto esprime padronanza di sé e dominio del mondo circostante. Bisogna notare che gli studiosi che hanno ravvisato nel comico la sede di una verità “superiore” rispetto a quella sostenuta dal discorso scientifico ne hanno anche difeso la peculiare paradossalità, la tipica ambivalenza, attribuendo precisamente a questa il superiore valore gnoseologico del comico<sup>291</sup>. Se si tratta di esperienze che sono concepibili soltanto in un dominio logico che accolga il paradosso, quale tipo di sapere e di verità riguardo alla vita (e all'arte), allora, il comico e il sentimento dell'amore permettono di intuire, di approcciare?

D'altra parte forse noi otterremo con questo contatto continuo qualcosa di più flessibile [*souple*] di una definizione teorica, una conoscenza pratica e intima, come quella che nasce da una lunga familiarità. E forse scopriremo anche noi di aver fatto, senza volerlo, una conoscenza utile. Ragionevole, a modo suo, fin nei suoi più grandi errori, metodica nella sua follia, sognante, lo ammetto, ma evocante in sogno visioni prestissimo accettate e comprese da un'intera società, la fantasia comica non ci potrebbe forse istruire sul funzionamento dell'immaginazione umana, e in particolare dell'immaginazione sociale, collettiva, popolare? Nata dalla vita reale, imparentata all'arte, non ci potrebbe forse dire anche una parola sull'arte e sulla vita?<sup>292</sup>

L'al di là verso il quale puntano tanto il discorso comico quanto quello amoroso, i percorsi dei quali abbiamo seguito sul grafo lacaniano del desiderio, nella loro contesa e *quête* infinita, indica che la verità in gioco è come la donna: impossibile da possedere, da afferrare semplicemente perché si dà sì, ma *non tutta*. Le considerazioni di Lacan (*Seminario XX*) circa lo statuto della verità come non-tutta sono le medesime che pronuncia poeticamente Arianna nel lamento nicciano e che mostrano l'imbarazzo con il quale i filosofi, quando scoprono la natura femminile della verità, le si avvicinano:

Ah! Ah!  
*Me* – vuoi? me?  
 me – tutta? ...  
 [...]  
 La verità –  
 una donna, niente di più,  
 astuta nel suo pudore:  
 ciò che più d'ogni altra cosa vorrebbe,

290A. Palazzeschi, “L'antidolore”, in *Scherzi di gioventù*, Riccardo Riccardi, Milano-Napoli 1956.

291P. Santarcangeli, op. cit., p. 8.

292Henri Bergson, op. cit., pp. 37-38.)

essa non vuole saperlo,  
 si schermisce con le dita...  
 A chi è arrendevole? Alla violenza soltanto! –  
 Usate dunque violenza,  
 siate duri, voi, i più saggi!  
 dovete costringerla,  
 la pudibonda verità...  
 per la sua felicità  
 ci vuole la costrizione –  
 è una donna, niente di più...<sup>293</sup>

Il comico è luogo di arguzia e di conoscenza allo stesso modo per cui ogni amore si sostiene con un certo rapporto tra due saperi inconsci (*SXX* 138), dei quali il *Soggetto* non è altro che un effetto, *effetto del sapere inconscio*. La verità del comico e dell'amore risiede nel *non-tutto* che sta dietro all'*ancora* (*SXX* 55) e che caratterizza la singolarità della sessualità femminile, la lingua straniera della donna, che mantiene sempre un margine d'opacità – che rimane opaca e segreta a lei stessa! –, e che provoca nell'uomo *dépaysement*. Quanto non smetterà mai di sorprendere e di interessare, e che rappresenta il motivo stesso per cui abbiamo intrapreso questa ricerca, è che la letteratura offre, come nessun altro ambito, il vantaggio di permettere di osservare che «c'è, in noi e nel mondo, qualcosa che si rivela come non dato dalla conoscenza, e che si pone unicamente in quanto non può essere colto da essa»<sup>294</sup>: è di questo, aggiunge Bataille, che ridiamo, ed è sempre questo che ci attrae verso l'ignoto del desiderio dell'Altro che amiamo. La letteratura rappresenta un campo privilegiato perché è a partire dalle divisioni del linguaggio che è possibile indicare l'al di là cui punta il desiderio: il rapporto sessuale non c'è perché il godimento parla e, grazie alla rimozione, parla d'altro, innescando la metafora (*SXX* 59). Octave Mannoni ha evidenziato il ruolo della metafora e dei giochi del significante in relazione alla resistenza, al rimosso e agli effetti di identificazione:

Le precisazioni, cioè il contrario della metafora, si mettono al servizio della resistenza, mentre la parola inattesa, e ingiustificabile, opera nel discorso una lacerazione attraverso la quale si intravede un qualcosa che doveva restare mascherato. [...] Si vede chiaramente che la metafora ha un rapporto con il rimosso, lo evoca, lo sfiora, rispettando le nostre difese. Il discorso senza metafora mobilita immediatamente le resistenze. Mallarmé l'ha rilevato in modo mirabile: davanti a uno spettacolo «realistico», che ci mostra degli attori vestiti come gli spettatori, che parlano come loro, lo spettatore dice fra sé «*Non sono io in questione*». Viene maggiormente implicato, senza rendersene conto, se gli attori sono più mascherati – e ciò equivale in un certo senso alla metafora – e non è detto che il travestimento riguardi esclusivamente i costumi. [...] Un codice, come quello dei segnali della marina, non ci permetterebbe quindi nemmeno di tracciare uno schema astratto e rudimentale della metafora; il modo in cui un autore attinge al *tesoro* della lingua non può essere ridotto ad alcun procedimento di codificazione.

La batteria dei significati esiste tanto materialmente quanto le bandierine che aspettano, arrotolate, nei casellari della timoneria, e la sua materia la offre a innumerevoli giochi che i

293F.W. Nietzsche, *Ditirambi di Dioniso*, pp. 57; 101.

294G. Bataille, op. cit., (1953), p. 158.

bambini conoscono e praticano più liberamente degli adulti. La posizione del soggetto parlante davanti a questi giochi del significante – e un autore può essere sempre indicato come l'unico locutore reale della sua opera – è mutevole; questi giochi di codice immanenti alla lingua possono essere considerati con maggiore o minore distacco, in base a una scala di valori che noi non siamo sempre in grado di valutare teoricamente.<sup>295</sup>

Il discorso comico e il discorso amoroso sono quindi i metodi più sofisticati che il soggetto desiderante ha escogitato per instaurare un rapporto con l'Altro e con l'al di là del proprio desiderio, in una parola, con la verità:

L'Altro non è semplicemente il luogo in cui la verità balbetta. Esso merita di rappresentare ciò con cui la donna ha fundamentalmente rapporto. Certo, di questo abbiamo solo delle testimonianze sporadiche, ed è per questo che le ho considerate, la volta scorsa, nella loro funzione di metafora. Essendo, nel rapporto sessuale, in relazione a ciò che può dirsi nell'inconscio, radicalmente l'Altro, la donna è ciò che ha rapporto con questo Altro. [...] La donna ha un rapporto con il significante di questo Altro, in quanto, come Altro, esso non può che restare sempre Altro. Non posso fare a meno di supporre che ora evocherete il mio enunciato per ci non c'è Altro dell'Altro. L'Altro, quel luogo dove viene a inscrivere quanto può articolarsi del significante, è, nel suo fondamento, radicalmente l'Altro. Ecco perché il significante, aprendo la parentesi, contrassegna l'Altro come barrato. (SXX 75-76)

«Il Saggio non ride se non tremando», scriveva Baudelaire citando Bossuet, e potrà continuare a farlo fintanto che il soggetto sarà in grado di mantenere l'apertura di un luogo che renda possibile rivolgersi all'Altro, entrare in contatto con l'alterità più radicale, cui deve la sua stessa esistenza.

---

295O. Mannoni, op. cit., pp. 57-58.

## APPENDICI

### I. La distinzione tra *Witz*, comico e umorismo

	<i>Witz</i>	comico	umorismo
punto di vista economico	dispendio inibitorio risparmiato	dispendio rappresentativo (o di investimento) risparmiato	dispendio emotivo risparmiato
punto di vista topico	sfera dell'inconscio (per un tempo limitato)	sfera del preconcio e della coscienza	sfera del preconcio
punto di vista dinamico	identificazione temporanea e contrastata  complicità di identificazione e non-identificazione	non-identificazione	coincidenza di identificazione e non-identificazione  l'accento psichico si sposta dall'Io al Super-Io il contributo alla comicità è dovuto all'intervento dell' <i>Über-Ich</i>
	combinazione tra i due tipi: dietro una facciata comica (che garantisce la presa di distanza per poter ridere) sta un contenuto cui si aderisce in quanto ottiene la nostra complicità a livello inconscio: all'ascoltatore è lasciato di scegliere un percorso di lettura anziché un altro		
persone coinvolte	è necessario comunicarlo per poterne ridere  processo psichico fra tre persone: a) io b) persona-oggetto c) estraneo	si può riderne anche da soli  processo psichico fra due persone (anche tre): io e colui nel quale scopro qualcosa di comico (persona-oggetto)	una o due persone
Registri della esperienza	rapporto tra i registri dinamizzato: scissione e successiva alleanza Simbolico + Immaginario ci si identifica con un individuo che appartiene al registro dell'Immaginario (identificazione) e del Reale (repulsione) l'Immaginario contrasta l'effetto del Reale  la terza persona si trova nella medesima situazione psicologica della prima: S+I	rapporto tra i registri statico: ridiamo (dal Simbolico) di un individuo situato nell'Immaginario o nel Reale	componente dell'Immaginario = angoscia "libera", incontrollabile  l'Immaginario paralizza il Soggetto e rafforza l'effetto del Reale





**II. Traduzione dell'articolo di Jean Guillaumin “Freud entre les deux topiques: le comique après l'Humour (1927), une analyse inachevée”, Revue Française de psychanalyse, 4, tome XXXVII, juillet 1973, Paris, pp. 607-654.**

JEAN GUILLAUMIN

FREUD TRA LE DUE TOPICHE:  
IL COMICO DOPO «L'UMORISMO» (1927),  
UN'ANALISI INCOMPIUTA

Se per mostrare nell'opera di Freud la necessità del legame che riallaccia la seconda topica alla prima occorresse considerare un unico tema esemplare, credo che non si potrebbe trovarne uno più probante, se non addirittura più importante, di quello rappresentato dall'umorismo e dal comico. Si dà il caso infatti che, per una circostanza singolare, l'umorismo come è presentato nell'articolo del 1927 non rimette soltanto in questione la maniera nella quale era stato analizzato nel 1905, come è concepito nell'ultimo paragrafo del capitolo VI<sup>296</sup> del *Motto di Spirito e la sua relazione con l'inconscio*. La nuova formulazione richiede inoltre che si indaghino con uno sguardo nuovo i concetti di *arguzia* e di *comico*, che costituiscono l'oggetto principale dell'opera del 1905: una prospettiva questa che Freud non ha fornito, essendogli mancati le forze, il tempo o il desiderio di seguire fino in fondo le conseguenze della revisione che aveva compiuto su un punto particolare di una teoria d'insieme. E ciò poiché non sembra sollevare dubbi il fatto che le modifiche che Freud ha introdotto nel 1927 nella problematica vanno molto al di là del genere umoristico strettamente inteso, e si rivelano tali da far luce su alcune incertezze che riguardano nella totalità la sua prima concezione dei fenomeni affini. Sotto certi aspetti, perciò, l'analisi di questi fenomeni si presenta in Freud come incompiuta; e in questo caso specifico, elaborarla ulteriormente ritorna a estendere l'utilità dell'approccio metapsicologico – definitivo – dell'ultimo periodo della sua opera a un campo che si è più

---

<sup>296</sup>Faccio riferimento al numero dei capitoli della traduzione francese di Marie Bonaparte e del dott. Nathan, della quale uso la numerazione delle pagine dell'ultima edizione (N.R.F., 1973). Nel testo tedesco delle opere complete (*G.W.*), il capitolo VI corrisponde al capitolo VII della traduzione francese [e della traduzione italiana. N.d.T.]. Avviene lo stesso nel testo inglese della *S.E.* [D'ora in avanti, ai riferimenti bibliografici dell'edizione francese indicati dall'autore dell'articolo faremo seguire i corrispondenti riferimenti dall'edizione italiana tradotta da Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, che indicheremo con la sigla *MS* seguita dal numero della pagina. N.d.T.]

spesso soliti convenire nell'abbandonarlo a torto a una sistematizzazione precoce, della quale ritengo che non possa in questo caso bastare a se stessa.

Analisi incompiuta? Messa a punto insoddisfacente? Probabilmente, e ciò vale per l'autore stesso. James Strachey e Ernest Jones sottolineano che Freud, dopo il 1905, sembra aver proprio trascurato il Soggetto di un lavoro che comunque aveva avuto numerose riedizioni in lingua tedesca, l'ultima delle quali porta la data del 1925. Freud ha espresso spontaneamente il proprio disinteresse per il tema, e gli è capitato di parlare del suo libro con una punta di sdegno. Quanto alle aggiunte che ha apportato al testo nell'arco di vent'anni, esse sono rare e minime. Ora, sappiamo che, al contrario, Freud ha sempre stimato altamente la sua *Traumdeutung*, che l'ha arricchita di note o di prefazioni importanti, e che è ritornato più e più volte sul sogno dopo il 1900, anche se le sue idee sulla questione non sono praticamente cambiate durante tutta la sua vita. Siccome si tratta di lavori che sono frutto della stessa vena, abbiamo il diritto di interrogarci sulle ragioni di un atteggiamento di ritiro che si interromperà (solamente in parte, e su un capitolo ben limitato) solo nel 1927, proprio con l'articolo sull'*Umorismo*.

Queste ragioni sono da ricercare forse nelle difficoltà che Freud ha incontrato nell'elaborazione del *secondo* dei termini della trilogia formata da «Motto di spirito» – «Comico» – «Umorismo». Le conclusioni definitive dell'opera, espresse nell'ultima pagina, non devono ingannare. Se Freud vi spiega il piacere dell'Arguzia con «il risparmio del dispendio necessario all'inibizione», e quello dell'umorismo con «il risparmio del dispendio necessario al sentimento», lo troviamo audace, dopo aver letto il capitolo finale, quando attribuisce il piacere di quello che chiama il «comico» *al solo risparmio del dispendio necessario alla rappresentazione*. A tal punto che ci chiediamo se non si tratti, almeno un po', di una sorta di finestra cieca. Ed è proprio questo che mi accingo a esaminare.

Non è che il riferimento al «risparmio», garantito in maniera efficace per mezzo degli esempi e le analisi presentati, non si applichi ai fenomeni che l'autore ricollega al «comico». Ma è molto difficile – e, diciamolo pure, quasi impossibile – distinguere attraverso queste analisi e questi esempi *la specificità del concetto che Freud cerca di isolare sotto tale nome*. Questo concetto risulta sovrapponibile, almeno parzialmente, a quello di motto di spirito, se non addirittura con quello di umorismo. E Freud non è affatto convincente quando assicura che sono soltanto i dati clinici a guidarlo nel proprio studio, e che si accontenta modestamente di chiamare comici un certo numero di effetti nei quali non riconosce più il processo di risparmio dovuto all'inibizione e il processo di recupero da parte della coscienza di un «pensiero preconscious», «abbandonato per un momento all'elaborazione inconscia» (trad. fr. p. 254; *MS* 188), processo questo che secondo

lui è caratteristico dell'arguzia. A dire il vero, nel suo capitolo introduttivo, Freud ha utilizzato senza alcuno scrupolo il termine di comico in un'accezione molto larga, derivata dal linguaggio comune dei suoi predecessori (Lipps e Vischer in particolare). *E non è che nel capitolo VI che si accorge all'improvviso dell'opportunità di «mettere a confronto» «l'arguzia e le varietà del comico»* (trad. fr. p. 276; *MS* 200). Senza discutere l'uso generale del termine, che ha ricordato in precedenza, e perciò senza porsi apparentemente la domanda fondamentale – che tutti gli autori hanno considerato – sull'uniformità della dimensione comica attraverso le diverse forme di situazioni divertenti, si impegna in una serie di avvicinamenti brancolanti che sembra procurare presto allo stesso Freud un'impressione di fastidio<sup>297</sup>.

A proposito di tale fastidio, ci richiamiamo ancora alla sua stessa testimonianza, il che si rivelerà anche troppo facile. Il capitolo VI è pieno delle più varie riserve e anche di discorsi contraddittori. All'inizio, basandosi sul punto di vista tradizionale, cui dichiara esplicitamente di riferirsi, Freud afferma di voler completare le proprie analisi, che – così dice – per via della semplificazione, hanno trascurato i rapporti dell'arguzia «con la categoria più comprensiva della comicità» (trad. fr. p. 277; *MS* 203). Ecco che a prima vista sembra chiaro, e che pone in una gerarchia nitida le nozioni di comico e di arguzia, essendo data la prima come più larga e comprensiva della seconda. Ma Freud si accorge subito che più sopra ha mostrato che il comico può servire da «facciata» per l'arguzia. Ora, è lecito che ciò avvenga soltanto se il comico è sostituibile o opponibile sul medesimo piano dell'arguzia, e questo necessita che si restringa l'estensione del concetto di comico ad alcuni tipi particolari di battuta divertente ben distinti dai motti di spirito. Si affaccia in seguito un nuovo dubbio, come se Freud si accorgesse a questo punto che anche accettare il termine di comico nell'estensione così limitata presenta degli inconvenienti. Osserva allora che alla prova dei fatti «i rapporti tra arguzia e comicità non sono precisamente semplici» (trad. fr. p. 278; *MS* 203). Freud ha dunque intenzione di chiarificarli? Egli ci avvisa, al contrario, che, nella misura in cui la definizione del comico ha «sfidato con tanto successo tutti i tentativi di soluzione dei filosofi», non può vantarsi «di impadronirsene per così dire con un colpo di mano» a partire dalle sole considerazioni fatte sull'arguzia (trad. fr. p. 278; *MS* 204). Freud quindi rimanda la risposta e passa anzitutto in rassegna una serie di effetti che gli sembrano «comici» e che considera abbastanza vicini al motto di spirito: quelli del comico «*naïf*». Tuttavia, alla fine dell'interessante analisi cui lo sottopone, e che lo porta a riprendere a propria volta alcune spiegazioni del comico procurato

---

<sup>297</sup>Evidenzieremo più avanti che tuttavia Freud ha allargato il *fondamento dell'unità del comico*, a partire dalla nozione di risparmio, ma che è rimasto nell'equivoco in quanto alla *definizione* e alla *denominazione* dei generi che vi rientrano. Tutto ciò procura sconcerto riguardo a tutta la sua teoria.

dal contrasto, dall'attesa o dal caso – il cui campo di applicazione d'altronde oltrepassa di gran lunga quello dei soli effetti di linguaggio –, Freud si ritrova di fronte alla medesima difficoltà. Come se non potesse risolversi né a estendere queste diverse spiegazioni a tutte le categorie di battute divertenti, *motto di spirito compreso* (che significherebbe far rientrare quest'ultimo nell'ordine del comico), né a riservarle, al contrario, a una categoria di fatti *che escluderebbe l'arguzia*. Riferirà così che «nell'affrontare il problema della comicità *propriamente detto* [*in sé*] non possiamo liberarci da una certa apprensione» (trad. fr. p. 290; *MS* 211). Propriamente detto? Ma «detto» da chi? Certamente, Freud può nuovamente rassicurarsi insistendo su questo punto, che «in fondo, il nostro vero compito non è tanto di determinare la natura del comico quanto di chiarire i rapporti tra arguzia e comicità» (trad. fr. p. 313; *MS* 225). Possiamo allora credere che egli pensi seriamente di chiarire i rapporti dei due termini dei quali non è sicuro che siano ben distinti, perché nessun criterio preciso, neppure provvisorio, gli ha fin qui permesso di segnare il confine<sup>298</sup>? In egual misura, dobbiamo tenere conto della confessione che Freud fa, prima di terminare il discorso sul «comico» e passare in maniera un po' insolita e improvvisa all'«umorismo», come siglando un atto di rinuncia a una posizione che si è cercata a tentoni e che non si è trovata affatto. Poiché parlando del problema che ha appena sollevato – di sapere se il piacere comico può essere considerato come «risultante» dalla differenza di «dispendio» psichico – osserva che la risposta a una tale questione «*equivarrebbe a un'esposizione esauriente della natura del comico*», *compito rispetto al quale* – aggiunge Freud – «*supera sia le mie capacità che la mia competenza*» (trad. fr. p. 336; *MS* 239). È così dunque che rinuncia a *definire* il comico, poiché i termini «*di esposizione completa*» che fanno riferimento, apparentemente, all'*estensione* eccessiva dell'analisi da condurre, nascondono qui una sensazione di scacco a livello della *comprensione*. Di conseguenza, dobbiamo concludere, benché Freud non lo dica, che rinuncia anche a chiarire veramente i rapporti del motto di spirito con un concetto proteiforme che gli sfugge, malgrado quelle poche intuizioni che ha afferrato su di esso. Ecco perché restiamo un po' meravigliati dalle conclusioni generali del capitolo, che risolvono in due parole ciò che, a parere dell'autore stesso, non ha potuto trovare una soluzione in un centinaio di pagine: «Il piacere del comico» (inteso in senso stretto), afferma Freud, dipende «*dal risparmio del dispendio necessario alla rappresentazione* (o all'investimento)»<sup>299</sup>. Il minimo che si possa dire è che, se non si tratta di una

298Nel primo capitolo del proprio libro, e già a proposito del «motto di spirito» stesso, Freud aveva manifestato allo stesso modo una netta consapevolezza del carattere incerto della questione dalla quale stava partendo.

299Questa stessa formula è abbastanza oscura nella traduzione francese, nella quale si è creduto di far bene aggiungendo la congiunzione disgiuntiva «o». Il testo della *S.E.* (VIII, p. 236) si accontenta di dire: *expensures upon ideation (upon catbexis)*. Mi chiedo se l'aggiunta fatta dai traduttori francesi non rifletta il loro stesso imbarazzo di fronte alla spiegazione di Freud, che indica decisamente (trad. fr. p. 295 e segg.; *MS*

finestra cieca, come ho anticipato sopra, i segni della pittura sulla parete sono in ogni caso molto appariscenti. Possiamo adesso formulare un'ipotesi. È essenzialmente il ricordo del malessere provato poco tempo prima redigendo la difficile conclusione del libro del 1905 che Freud ha voluto tenere a distanza disinvestendo il proprio Soggetto, eccezion fatta – del resto tardiva – per l'umorismo che gli è apparso in seguito, per ragioni che esaminerò, come degno di una sorte migliore.

Questa ipotesi preliminare si completa subito con un'altra che mette in causa il rapporto tra le due «topiche», e che, di conseguenza, ci conduce al centro di queste riflessioni. La trappola nella quale Freud è caduto, nel corso dell'elaborazione della questione generale sui diversi tipi di battute e di situazioni ridicole alla quale potesse applicare la sua analisi del «motto di spirito», deriva dalle debolezze stesse della prima topica e fa risaltare l'urgenza della seconda. Le profonde incertezze che abbiamo notato disegnerebbero e farebbero appello dunque in anticipo, e come in negativo, alla funzione strutturante di quest'ultima concezione, attraverso gli equivoci di un discorso analitico ancora un po' prigioniero delle categorie descrittive generate, malgrado il loro intento innovatore, dall'antica psicologia della coscienza.

Prima di avventurarci più lontano, consideriamo tuttavia un'obiezione a questa seconda ipotesi esplicativa: un'obiezione anch'essa sollevata dalla lettura attenta del libro del 1905. Alcuni passaggi del *Motto di spirito* fanno sospettare che il passo fermo con il quale Freud era partito all'inizio dell'opera cominci a farsi esitante quando arriva ad accostarsi più da vicino alla teoria di Th. Lipps, già menzionato nell'introduzione, e soprattutto a quella di Bergson<sup>300</sup>. Questo autore compare, in effetti, solo all'interno del capitolo VI, nel quale Freud non nasconde la sua ammirazione per il saggio sul *Riso*, dal quale deriva esplicitamente molte idee (e specialmente, forse, quella, importantissima, dei rapporti del comico con l'infanzia). Questi elementi potrebbero far sospettare che la stesura di Freud sia stata profondamente turbata, *in corso d'opera*, dall'incontro con delle ricerche indipendenti alle proprie e i cui pregi nella penetrazione dell'argomento gli hanno fatto temere di aver mal posto il problema già in

---

213 e segg.) che il «quantum energetico» investito nella rappresentazione *come tale*, e che è minimo, si prolunga nel comico – perlomeno nel comico del movimento – attraverso un'attivazione della sfera motoria, e i cui esempi suggeriscono una partecipazione emotiva e affettiva, fosse pure discreta, dietro all'attività rappresentativa conscia. Tornerò su questo punto fondamentale più avanti. In ogni modo, si può notare fin da subito che *la coerenza delle conclusioni di Freud regge soltanto a condizione che il risparmio definito da lui propriamente «comico» coinvolga esclusivamente il processo della rappresentazione stessa*. Ogni appello all'affetto o alle forze impiegate nella repressione inconscia rinvierebbe sia all'umorismo, sia all'arguzia, e renderebbe vacillanti le distinzioni elaborate dall'autore a costo di una messa in opposizione.

300Sembra che Freud abbia meno problemi con le concezioni di H. Spencer, che restano generali, non fanno affidamento sulla clinica e invocano un modello psicologico rassicurante per l'uomo di scienza che l'autore del *Motto di spirito* tiene a mantenere. Freud non esita nemmeno a prendere in prestito da Spencer la nozione di risparmio energetico, per tentare poi di servirsene contro i filosofi del riso, in fondo «clini» del riso decisamente migliori rispetto allo studioso inglese, e con ciò più difficili da tenere a distanza.

partenza. Infatti, ci sono forti segnali, basati su indizi materiali, che Freud sia venuto a conoscenza del lavoro di Bergson (pubblicato nel 1900, ma che fu tradotto in tedesco soltanto nel 1921) *soltanto a uno stadio di elaborazione estremamente avanzato*: Freud cita infatti *la terza edizione del «Riso»*, del 1904. Quanto a Lipps, la sua psicologia della simpatia intuitiva e dell'inconscio, che Freud non poteva fare a meno di considerare (e da molto tempo, poiché aveva letto *Komik und Humor* dalla sua prima pubblicazione nel 1898), gli procurava – forse – l'impressione di minacciare un po' l'originalità delle proprie scoperte. A causa di tutto ciò, una mancanza di serenità intellettuale l'avrebbe portato a lasciarsi impressionare da questi autori, come le sue dichiarazioni di modestia, rilevate in precedenza, forse indicherebbero. Pertanto, all'origine del successivo disinvestimento del *Motto di spirito* ci sarebbe lo stile confuso risultato nella sua argomentazione... Devo dire di non essere in grado di scartare completamente questa interpretazione, e ho creduto fosse bene presentarla con qualche dettaglio poiché ha in sé una certa verosimiglianza psicologica, che assomma il proprio peso a quello dei fatti materiali. Ritengo perciò che *l'eventuale dipendenza di Freud rispetto ai filosofi citati riporta da un lato a mio avviso alle due topiche, e rinforza, anziché indebolire, l'idea che la prima restasse insufficiente per assicurare l'originalità dell'approccio psicoanalitico sul Soggetto studiato*. È fuori da ogni dubbio, infatti, che se Freud ha potuto lasciarsi impressionare un po' dalle idee di un Lipps o di un Bergson, è soltanto nella misura in cui l'autonomia dei suoi concetti rispetto ai loro rimaneva sotto alcuni aspetti incerta ai suoi propri occhi, richiamando un'identificazione intellettuale parziale e ambivalente con quelli.

Per Lipps è evidente, e Freud lo sa bene, mostrando il suo accordo di fondo con le prospettive interessanti di questo autore a proposito dell'esistenza dell'inconscio (cap. IV del *Motto di spirito*, p. 223 e segg.; *MS* cap. v, 164 e segg.) e sottolineando che non se ne allontana se non in un solo punto (sul quale tornerò fra poco). Più avanti, è ancora nei confronti di Lipps che si sente debitore, ed è rispetto a lui che Freud tenta, non senza un po' di imbarazzo, di liberare il proprio punto di vista a proposito del «paragone» comico. Questo paragone riposa su un processo di apprensione simpatetica o «intuitiva» delle caratteristiche percettive dell'oggetto, come egli lo dimostra. Ora, sappiamo che l'estetica di Lipps è celebre per l'utilizzo spesso pertinente che vi si fa della nozione di simpatia. Quanto a Bergson, la sua opera sul riso richiama in certi passi i concetti conosciuti da questo autore sull'«attenzione», il cui funzionamento ricorda nel suo sistema il ruolo che ha l'investimento (*Besetzung*) nelle concezioni di Freud sulla distrazione o sulla sorpresa comiche: l'articolo di Bergson sullo *Sforzo intellettuale* risale infatti al 1902. E si può anche notare che il suo lavoro sul sogno, nel quale cita

Freud (e che Freud citerà a propria volta nelle edizioni più tarde della *Traumdeutung*), porta la data del 1901 e contiene alcune idee sorprendenti – molto vicine, per certi versi, alle prospettive psicoanalitiche – sull'«attenzione alla vita» (pensiamo al legame – *Bindung* – attraverso la realtà, e allo stesso tempo alla *Besetzung*), il cui allentamento produce, secondo l'autore francese, le fantasie della produzione onirica. È dunque probabile che Freud sentisse nello scrivere la propria opera, in preparazione dal 1898 (Jones dice che il lavoro di Lipps l'abbia incoraggiato ad affrontare il Soggetto), di doversi sganciare da alcuni dei suoi predecessori, e di dover distinguere i propri concetti dagli altri che, in quegli autori, potevano talvolta sembrare molto somiglianti. Non è, certamente, che non ci sia stato, infatti, in Freud, e a partire da quest'epoca, un'originalità sufficiente per fare capo senza equivoci ai filosofi ai quali ha fatto riferimento: e in primo luogo ha avuto costantemente una viva consapevolezza che i suoi lavori si fondavano, a differenza dei loro, su una lunga e abituale pratica clinica. Ma tutto avviene come se la sensazione delle differenze non fosse sufficiente a escludere da parte sua ogni disagio nei loro confronti.

Secondo me questo disagio mette in causa un contesto d'epoca dal quale Freud ha faticato inizialmente a prendere le distanze. Le sue ricerche, per meglio slegarsene, avrebbero avuto bisogno di oltrepassare anzitutto *l'equivoco persistente connesso all'epistemologia dualista dominante nel diciannovesimo secolo*. Questa trova, come sappiamo, un'espressione decisamente centrale nelle preoccupazioni di Th. Fechner, che si è interrogato per tutta la sua vita sull'equazione «psico-fisica», cioè sulla corrispondenza, in qualche misura metafisica, tra i caratteri qualitativo e quantitativo, tra il fisico e lo psichico: Fechner, verso il quale Freud ha mantenuto una certa venerazione, e il riferimento al quale sarà ancora presente nell'elaborazione della seconda topica nel 1920. Il dualismo ammorba infatti letteralmente tutto il pensiero di quest'epoca. E le posizioni più opposte vengono elaborate *a partire da esso*. Gli «spiritualisti» pensano che il corpo non serva altrimenti che da supporto allo spirito e che sia retto dallo spirito, al quale attribuiscono un significato trascendente e una natura ontologica originale. I «materialisti» tendono verso un epifenomenismo, nel quale lo spirito non è che il riflesso ingannatore e inutile del funzionamento psicologico. Altri, ma li tralascio, si sforzano di mostrare come le due «sostanze» si articolano, e in questo caso le ipotesi sono molteplici e prendono sfumature diverse.

Freud, da parte sua, non si è sottratto a tale questione, e credo che la sua prima teoria dell'apparato psichico ne testimoni, malgrado la ricchezza della quale è prova e le gemme di un progresso epistemologico, e non più ontologico, che senza dubbio vi si trovano, della difficoltà

contro la quale inciampavano gli uomini di quel tempo. Non faticiamo a convincerci che, da una certa prospettiva, il *Progetto di una psicologia scientifica* rappresenta essenzialmente, e anche nelle sue parti migliori, un tentativo molto «fechneriano» di risolvere la questione dei rapporti tra lo psichico e il fisico, tra il quantitativo e il qualitativo. Freud vi sostiene che il gioco di certe «quantità» di energia che circolano nei sistemi neuronali, o al contrario immagazzinate in questi sistemi, e che rientrano nel campo della fisiologia (processo «Phi»), determina degli effetti di «qualità» a livello del sistema «Psi». Se non è il caso di una corrispondenza matematica di ogni termine con un solo altro tra lo psichico e il fisico, come nel vecchio Fechner (del resto ancora vivo all'epoca di Freud e alcuni dei suoi importanti scritti sull'estetica risalgono agli anni 1870-1875), è in ogni caso la ricerca di una sorta di trasposizione da un registro a un altro, della quale rimane da sapere se avvenga tramite un «salto» da un dominio all'altro, o per mezzo di una qualche equivalenza più «esatta» e «scientifica» (progetto di una psicologia «scientifica»...). Ritroviamo questo atteggiamento non soltanto nel VII capitolo della *Traumdeutung*, con delle lievi modifiche, ma anche in tutto ciò che si è convenuto di chiamare la prima teoria freudiana dell'apparato psichico, e anche in quello che ne rimarrà, in seno alla seconda, nel periodo conclusivo dell'opera. La cosa appare in maniera manifesta nella doppia preoccupazione di Freud di trattare la Coscienza, l'Inconscio e il Preconscio come degli «stati» o delle «qualità» psichiche la cui evidenza si impone all'osservazione e niente di più, e d'altra parte, nella preoccupazione di ricongiungere questi stati e le loro variazioni, afferrate soggettivamente, alle modifiche di un processo energetico, per definizione «quantitativo». Certamente, dopo il *Progetto di una psicologia scientifica*, Freud ha definitivamente abbandonato la chimera fechneriana di una corrispondenza rigorosamente quantificabile tra lo psichico e il fisiologico. La nuova metapsicologia non parla d'altro che di quantità definite «psichiche». Ma la questione non è fondamentalmente cambiata, è soltanto spostata: si tratta ormai – resurrezione del dualismo – di allineare il punto di vista «economico» con la topica della coscienza e con la dinamica. I rapporti sono più difficili da precisare, alcuni dei termini a questo punto non si prestano più a una misurazione esatta: inoltre, avremo più spesso a che fare in questo quadro con delle concordanze un po' vaghe o a una sorta di parallelismo descrittivo tra punti di vista che non vogliono confessare di dipendere ciascuno da uno sguardo epistemologico interamente originale. *Le quantità dell'energia psichica non sono che il calco impreciso, sotto un'altra denominazione che è sensata esprimere un cambiamento radicale di essenza, delle quantità fisiche*, e occupano il posto di queste nel dialogo dualista persistente, sebbene velato, tra l'oggettivo e il soggettivo, il «corpo» e lo «spirito». Non siamo neppure sorpresi di osservare che Freud ritrova, in questo sistema



spostato rispetto al precedente ma che deriva dallo stesso modello, i limiti incontrati poco prima nel *Progetto*. La Coscienza, il Preconscio e l'Inconscio continueranno a esservi descritti nei termini di investimento e in termini di qualità di coscienza, essendo stato giudicato che il primo linguaggio, per un rovesciamento di senso, ha dato la chiave dell'intelligenza del secondo. E ciò avviene, malgrado la sua scarsa utilità in una pratica psicoanalitica che non potrebbe accontentarsi di invocare le «cause» dei fenomeni psichici per spiegarli, e che, in verità, non ne trae alcun vantaggio immediato, ma deve farli anzitutto avvertire e capire al paziente dal punto di vista del proprio vissuto, prima di tentare attraverso l'approssimazione lo schema fisiologico che stride meno con i dati così ottenuti.

Tutto induce a pensare che è questa posizione sempre ambigua, e che non giunge a rimuovere delle soluzioni che propone il riferimento segreto al dualismo – malgrado l'intenzione contraria dell'autore – che crea esattamente la sovrapposizione e l'ambivalenza con i filosofi del comico e del riso con i quali Freud si confronta. Questi, infatti, decidendo apertamente di dedicarsi a delle analisi che vogliono «psicologiche» – e che del resto, ripetiamolo, sono interessanti al punto da sedurre il fondatore della psicoanalisi –, falliscono però anch'essi nello sbarazzarsi dello spettro di un dualismo ontologico inerente al loro stesso modo di porre i problemi. È chiaro in maniera particolare in Bergson, che il suo modo di procedere riporta incessantemente a opporre lo «spirito», specificato dalla «memoria» e il ricordo, alla «materia», e che parlerà di una vera e propria «energia spirituale», espressione che contiene lo stesso pizzico di paradosso della nozione freudiana «di investimento psichico». È vero ancora per Lipps, il cui psicologismo senza un'autentica epistemologia utilizza in maniera ardita dei concetti semi-qualitativi, semi-quantitativi come quello di grado «d'interesse» o «di attenzione». Queste prospettive sembrano aver pesato sul Freud del 1905 e avergli impedito di distinguere chiaramente tutto il guadagno che avrebbe potuto trarre dalle proprie migliori intuizioni cliniche. *Benché, forse, ciò che allora gli era mancato fosse anzitutto di aver potuto disporre di una terminologia nuova, che gli permettesse di disgiungere senza equivoco, cioè senza un continuo slittamento da un tipo di discorso all'altro, la descrizione quasi fisica dell'apparato psichico, fatta da un punto di vista biologico, dalla sua descrizione in termini di provato o di vissuto, alla quale si riferiscono le «qualità della coscienza» che egli ha differenziato.* Questo chiarimento non poteva essere condotto, per l'essenziale, se non per mezzo dell'introduzione di istanze nuove suscettibili di una definizione che elimini le ambiguità legate alla nozione di sistema «conscio», «preconscio» o «inconscio» così come Freud li usava nel 1905.

Diversi segni mostrano tuttavia che gli strumenti per una tale modifica, che esige per

compiersi dell'*autentica adozione di una prospettiva epistemologica nuova*, erano già a disposizione di Freud.

1. Nel loro *Vocabolario*, Laplanche e Pontalis hanno correttamente rilevato che, negli *Studi sull'isteria*, il concetto di «Io» è in Freud talvolta molto vicino alla nozione di «coscienza», e (almeno allusivamente) già un poco distinto da quest'ultima.
2. L'accento è stato posto precocemente da Freud sul carattere attivo del processo di inibizione, che egli identifica con la censura o la rimozione. Si tratta pure sempre di un investimento (energetico e quantitativo) ma la nozione di barriera psichica introduce già, anche se si tratta di un sistema di inibizione che si suppone neurologicamente determinato, l'idea di un'attività regolatrice, che esercita da un certo punto di vista centrale un'azione di difesa dalla quale si può anticipatamente derivare l'intera questione dell'«io-difesa», così come la si ritroverà nella seconda topica.
3. I sistemi «psichici» (equivalenti psichici dei sistemi neurali male oggettivabili) che corrispondono all'Inconscio, al Preconscio e alla Coscienza, vengono distinti da Freud, non nei termini del loro insediamento o della loro proiezione cerebrali (Freud ha potuto affermare di non interessarsi – anche se non ne negava affatto la realtà – a questo aspetto delle questioni), ma soltanto nei termini dell'originalità del loro funzionamento reciproco. Ognuno di essi ha infatti le proprie regole di operazione.

L'Inconscio possiede, secondo un detto di Freud, un «marchio di fabbrica» che sarà precisato nei saggi metapsicologici del 1915, e che si riconosce in generale nelle condensazioni, negli spostamenti e in tutta la logica «illogica» del processo primario, allo studio del quale si ricollegano tra le altre le analisi della *Traumdeutung*, quelle della *Psicopatologia della vita quotidiana* e quelle del capitolo v del *Motto di spirito*. La Coscienza, da parte sua, funziona secondo la legge della logica realista, che si appoggia sui principi di identità o di non-contraddizione, e di inclusione-esclusione. Quanto al Preconscio, che pone un problema delicato, all'inizio mal circoscritto, risulta da testi come quello del *Motto di spirito* precisamente, corroborato dagli scritti metapsicologici degli anni 1911-1919, che non corrisponde più alla sola attenuazione di origine quantitativa della «qualità» della coscienza (come probabilmente il subconscio di Pierre Janet), ma, almeno in parte, al funzionamento slegato dalla realtà, sebbene suscettibile di essere sottomesso di nuovo abbastanza facilmente, di un pensiero principalmente verbale. Questo è regolato in maniera generale dalla logica implicita della comunicazione linguistica, che rientra nel campo degli imperativi sociali e del processo secondario. Ma nel Preconscio, gli schemi del pensiero sottoposto al processo secondario sfuggono per un tempo più o meno lungo alla

censura, e si piegano perciò facilmente in un senso che li avvicina al processo primario. Da cui il carattere intermediario, e mediatore, del Preconscio. In sintesi, ogni sistema della prima topica corrisponde a una *modalità di funzionamento* più o meno originale. E in tali condizioni, lo stato o la qualità di coscienza di una rappresentazione risulta, secondo Freud, dall'attivazione, a proposito di questa rappresentazione di un trattamento che dipende dall'uno o dall'altro di tali funzionamenti. L'investimento non poggia perciò tanto sulla rappresentazione stessa in partenza, quanto sul modello o sul processo secondo il quale la rappresentazione viene trattata. Ora, questa prospettiva introduce forse la possibilità di sfuggire ai riferimenti dualisti. *Insistendo su un «funzionamento» psichico le cui sfumature non possono del resto essere afferrate con la finezza qualitativa voluta che dall'interno della coscienza, e che di per sé non ha altra «ubicazione» se non quella della rappresentazione investita, Freud sembra già mettere in evidenza il proprio desiderio di sottrarre la sua «topica» a tutte le determinazioni per mezzo delle quali si riconosce solitamente la categoria dello spazio, senza la quale l'avanzamento delle scienze cosiddette esatte e della fisiologia non è concepibile.*

4. Un quarto punto, molto importante, deriva dai precedenti. Per Freud esiste, all'interno della prima topica, una serie di chiavi o di operatori che permettono di passare, per mezzo di alcune trasformazioni controllate, da un sistema di investimento a un altro. La *Traumdeutung*, la *Psicopatologia della vita quotidiana* e *Il motto di spirito* ne forniscono la prova evidente. *L'ermeneutica* che offre la possibilità di convertire in significato cosciente il senso latente o l'inconscio, non è altro che l'utilizzo nell'analisi di questa procedura trasformazionale. Ora, se ci si riflette bene, *l'ermeneutica – l'interpretazione –, in virtù della sua stessa esistenza, presuppone un'istanza centrale, situata dalla parte dell'Io, che sia capace di decifrare simultaneamente più versioni, messe a confronto, di una medesima iscrizione.* Per fare questo, essa deve porle in luoghi diversi nel campo di uno stesso sguardo, anche se oggettivamente parlando, esse si accavallano nello stesso luogo o se le loro manifestazioni sono dislocate e successive. È come affermare che il punto di vista di un *Io-Soggetto* sembra richiesto, non appena compare l'ermeneutica, per rendere conto dello spazio psichico secondo delle dimensioni proprie.

In ogni caso, i quattro punti che ho appena richiamato mostrano in maniera efficace la complessità che presenta, da questa data in avanti, la nozione di spostamento dell'investimento nell'«apparato psichico». Questo apparato offre certamente i caratteri di un'organizzazione differenziata e suddivisa in compartimenti, che sembra richiedere a prima vista il paragone oggettivo con una carta geografica composta da regioni, separate per mezzo delle barriere della rimozione – primaria e secondaria –, stabilite come dei cordoni di dogana tra Inconscio,

Preconscio e Coscienza. E saranno proprio, si sa, delle metafore spaziali che verranno sotto la penna di Freud, quando, nell'*Introduzione alla psicoanalisi* e altrove, cercherà di chiarire la sua teoria a un pubblico di cultori o di nuovi adepti. È del resto per le stesse ragioni che egli ha dato a questa concezione il nome di «topica», ripreso, nel grande periodo metapsicologico del 1915, dalla prima applicazione, leggermente diversa, fatta nel 1900 nella *Traumdeutung*. Tuttavia, si può notare che questa organizzazione di «duoghi» dello (spazio) psichico è fatta – già – in maniera che non giunge, per l'osservatore troppo attento che è il suo autore, a reggere la scommessa di dare dello psichismo una mappa «oggettiva» che sarebbe il *pendant*, nel suo proprio ordine e senza comunque copiarla, di una descrizione anatomo-fisiologica dell'apparato cerebrale. L'esistenza nel sistema di certe contraddizioni logiche che richiedono una verifica non è sfuggita a Freud, benché gli strumenti per la soluzione gli mancassero ancora prima degli anni Venti.

Rimane infatti un passo essenziale da fare, che Freud, a quell'epoca, non ha ancora compiuto. Per inquadrarlo correttamente, torniamo ancora per un istante alle indicazioni che abbiamo raccolto nei paragrafi precedenti. *La difficoltà centrale che vi compare si trova a livello stesso del concetto di «topica» o di luogo psichico.* La topica della Coscienza e dell'Inconscio non merita veramente il suo nome, sebbene Freud, e dopo di lui la maggior parte degli analisti, abbiano trovato opportuno mantenerlo. Per restare nell'ordine delle familiari metafore geografiche o politiche, bisogna dire che le relazioni che esistono tra l'Inconscio, il Preconscio e la Coscienza sono meno quelle del vicinato tra nazioni distinte che quelle della sostituzione di una forma di governo a un altro all'interno della stessa nazione. Le barriere della rimozione appaiono in tal senso più come degli «impedimenti a cambiare governo» che come dei cordoni militari o doganieri disposti alle frontiere esterne. Il punto determinante qui è che Freud ha mantenuto costantemente il principio dell'«unità dell'iscrizione». Ha scritto nel 1915, in quel testo decisivo che è *L'inconscio*, che tutte le considerazioni che ha fatto sulle variazioni dell'investimento poggiano sull'ipotesi che il «passaggio dal sistema Ics al sistema vicino non si operi attraverso una nuova iscrizione ma per mezzo di un *cambiamento* di stato» (pp. 87-88, nuova trad. fr. a cura di Laplanche e Pontalis, N.R.F., «Idées», 1973; trad. it. di Renata Colorni, «L'inconscio», in *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011, pp. 69-108). Non è che grazie a un'analogia (l'ennesima) che alcuni autori hanno preso l'abitudine, rifacendosi a presupposti un po' oscuri risalenti al periodo del 1895<sup>301</sup>, di immaginare che Freud ammettesse «molteplici» iscrizioni. Ma complessivamente, non siamo stupiti che Laplanche e Pontalis, nel loro *Vocabolario della*

---

301Si veda in particolare la lettera a W. Fliess del 6 dicembre 1896.

*psicoanalisi*, non si credano in diritto di concludere il loro articolo sulla parola *Topica* altrimenti che citando un altro testo appartenente al primo periodo della riflessione freudiana che assicura che i «sistemi psichici» corrispondono piuttosto «ai punti virtuali dell'apparato situato tra due lenti che a parti materiali». Di che natura è perciò, se non è materialmente spaziale, questa «esteriorità» che Freud suggerisce tuttavia (esistere) tra i diversi sistemi o apparati della sua prima topica, con tanta insistenza, ma anche con tanta ambiguità? *Tutto indica che si tratti di un'esteriorità temporale eretta per mezzo della metafora allo stato di una quasi-spazialità*. Il passaggio da una rappresentazione data dell'Inconscio nella coscienza è infatti un passaggio, senza «spostamento» di localizzazione, dallo stato *anteriore* d'incoscienza a quello *ulteriore* di coscienza, sotto l'effetto di un influsso psichico che modifica il regime di funzionamento della rappresentazione in questione e il suo legame con il reale. Ma in queste condizioni, un tale sforzo e una tale originalità per specificare il funzionamento dell'apparato psichico in termini di investimento degli apparati falliscono nello slegare *nettamente* Freud dalle teorie del «grado» della coscienza e dell'attenzione psichica. Si tratta sempre di sapere come la qualificazione o la quantificazione «psichiche» possono applicarsi al materiale oggettivo delle tracce rappresentative, e corrispondere alle variazioni degli influssi nervosi e delle «energie» che sono loro assegnate. È, insomma, il ritorno, e in un certo senso la traccia, di un dualismo che impregna ancora le vedute di Freud nel momento in cui scrive il *Motto di spirito* come anche durante tutto il periodo del primo sistema, e che gli ha impedito di chiarire ulteriormente la sua concezione e di uscire dal vicolo cieco creato da un discorso che gioca, insieme, sui due piani del quantitativo (energetico dell'investimento) e del qualitativo (la coscienza come qualità). A questo punto, percepiamo meglio le cause profonde dell'imbarazzo che prende Freud quando si confronta con i filosofi del comico e del riso. Partito opponendo loro una pratica rigorosa (in un passo del *Motto di spirito*, non è proprio lui che qualifica come semplici «metafore» le prospettive di Lipps, rispetto alle sue proprie riguardo all'investimento delle vie psichiche?), non si trova armato, anche lui, di altro che di immagini e di allegorie che lo collocano all'interno di un linguaggio speculativo che ricalca il linguaggio fisiologico, ma appena meno vago del loro.

Infatti, ho già suggerito e lo si vede adesso, quegli elementi del suo primo sistema che orientano Freud verso una vista spaziale dell'apparato psichico rimarranno destinate a una sorta di inconsistenza logica finché non avrà operato *un vero e proprio cambiamento d'asse o di piano epistemologico*. Questo cambiamento, che fonda la seconda topica, *gli va a dare un vantaggio determinante sui suoi predecessori*, non soltanto nel campo del motto di spirito, ma anche in molti altri, *collocando immediatamente la sua metapsicologia in un punto di vista che è correttamente quello*

dell'ascolto analitico del discorso del paziente sul divano, cioè il punto di vista del Soggetto. Da quel momento, l'equivoco del dualismo tenderà a scomparire e *la psicoanalisi assumerà il proprio volto più autentico, l'unico capace di accordare la sua pratica alla sua teoria, fondandole entrambe, attraverso una scelta di metodo, nel solo vissuto*. Le istanze del 1920 vanno definendosi infatti per mezzo di *una sorta di personalizzazione dello «spazio psichico»*, fin qui considerato su un modello psicoanalitico integrato da un'assimilazione del vicinato spaziale dei sistemi alla prossimità temporale degli stati sistematici successivi. L'Es che sembra – ma che sembra soltanto, vi ritornerò più avanti – sostituirsi all'Inconscio nel nuovo sistema designa ormai (come Groddeck l'aveva immediatamente capito, con soddisfazione di Freud) l'altro-in-me-per-l'-Io, o l'altro nell'Io ai limiti dell'Io. Il suo «luogo» è il settore, o piuttosto l'orizzonte, del campo della coscienza – «localizzazione» questa volta indubbiamente «psichica» – dalla quale sorge, o minaccia di sorgere, l'inconfessato, l'estraneo, nel sembiante del quale il Soggetto non potrebbe riconoscersi<sup>302</sup>. La repressione, o la censura, sono allora essenzialmente questo movimento permanente di sorveglianza, questo atteggiamento *a priori* di sospetto e di rifiuto che dirige lo sforzo dello psichismo a voltare le spalle a questo orizzonte nero, e ad appoggiarsi contro di lui, spostando altrove i suoi sguardi e il suo interesse. Al contrario, il Super-Io ha per collocazione nello spazio psichico vissuto una torre di controllo, venuta da altrove, come un cavallo di Troia, in cui non si può affatto penetrare, ma dalla quale provengono degli ordini che bisogna eseguire, a meno che non ci si metta provvisoriamente in qualche angolo morto, o che si giunga a umanizzare, a calmare, il tirannico robot. E l'Ideale dell'Io ha per ubicazione il luogo del campo da cui provengono a pieno e sotto l'angolazione migliore gli influssi imperativi della torre di controllo superegoica. Collocarsi lì significa perciò ottenere la migliore coincidenza tra la condotta personale e le esigenze che provengono dal Super-Io. Al limite, se questo accordo è così perfetto che l'Io non sente più alcuna discordanza tra il proprio stato presente e quello che gli propone il Super-Io, e ha l'impressione di avere, per così dire, eliminato l'alterità del Super-Io rispetto a sé e di aver ritrovato lo stato paradisiaco di un'onnipotenza nella quale le costrizioni di dissolverebbero nei desideri, è il campo della coscienza tutto intero che diventa il luogo di un «Io Ideale». Quanto all'«Io» stesso, in questo nuovo sistema, esso corrisponde al luogo psichico di tutto ciò che l'Io-Soggetto sente in sintonia con la propria incessante azione all'interno e verso l'esterno del campo psichico, cioè, in particolare, di tutte le funzioni strumentali che rispondono più o meno armoniosamente alla sua domanda, di tutti i mezzi «fisici» o «mentali»

---

<sup>302</sup>Tengo a dire qui il debito che ho per questa analisi nei confronti delle prospettive di André Green sull'inconscio. Credo di convenire, per l'essenziale, con la sua concezione su questo punto, che mi sembra trovi il filo corretto dell'ispirazione di Freud riguardo alla seconda topica.

di cui può servirsi per negoziare i suoi problemi con le altre istanze e con la «realtà». Poiché anche la realtà ha egualmente, e alla maniera di un'istanza, un «luogo» d'iscrizione nel vissuto, come ho sottolineato altrove. La realtà prende significato nel campo della coscienza come ciò che resiste all'azione degli strumenti dell'Io e li forza perciò a un adattamento definito, di un tipo e di un grado costanti per ciascun «oggetto» permanente. Così, l'iscrizione dell'oggetto viene provata dall'Io, nel suo campo, come riferimento a un modo di eterogeneità, e, di là, di esteriorità, in rapporto alla coscienza, che implica la trascendenza della «realtà», e dell'oggetto stesso, di fronte al luogo del desiderio, e fonda l'affermazione realista (spontaneamente ontologica) della coscienza.

Aggiungo che la seconda topica mi sembra, in maniera notevole, che *tenda a sopprimere la necessità del triplo discorso epistemologico*, dichiarata nel 1915, che introduce nel dominio psicoanalitico un'eterogeneità probabilmente convergente nelle intenzioni, ma talvolta un poco contraddittoria, che obbliga a degli aggiustamenti e a delle ricerche di concordanza a volte acrobatici; e a sopprimerla senza togliere niente, tuttavia, alla ricchezza e alla complessità dell'esperienza psichica. *Nel quadro del nuovo linguaggio, infatti, il destino dell'economia e quello della dinamica vengono anch'essi a trovarsi re-significati, e in maniera tale che economia e dinamica non formeranno più d'ora in poi, insieme alla topica, tre punti di vista radicalmente diversi che osservano un medesimo oggetto, ma tre aspetti originali di un medesimo punto di vista.* È soltanto in termini di intensità vissuta, di pressione o di tensione provata e di stimolo procurato che adesso va comprendendosi l'energetica dell'approccio *economico*; ed è in termini di variazione secondo il prima e il dopo dell'intensità delle forze percepite nel campo psichico, del loro punto di applicazione e del loro orientamento che sarà colta la *dinamica*, essendo la *topica* propriamente detta formata da parte sua dalla distribuzione dei punti d'equilibrio o dei nodi stazionari che determinano allo sguardo psichico (e in funzione dei quali sembrano organizzarsi) questi effetti di forza. Di modo che al limite, lo spazio psichico e le sue variazioni, come si manifestano al punto di vista del Soggetto – che bisogna certamente, abbandonando la rigida ingenuità dei filosofi, smettere di confondere con il punto di vista o piuttosto il partito preso della «limpida coscienza» – inglobano in un'unica categoria «metapsicologica», viva e sintetica, tutte le precedenti categorie: si tratta della categoria del «modo di esistenza psichico», del quale Freud aveva avuto molto tempo prima la notevole intuizione epistemologica. Infatti, l'istanza stessa del termine «Metapsicologia» non sembra forse diminuire in Freud, dopo la fioritura degli anni attorno al 1915, a partire dal 1920 e dalla seconda topica? La distinzione euristica fra le tre vie metapsicologiche è ormai così poco necessaria o almeno così poco radicale, che ci si può spingere fino a domandarsi se la parola

stessa di Metapsicologia, con la sua risonanza aristotelica (cfr. la «Metafisica»), e la sua pretesa di descrivere l'esperienza psichica nei termini di spiegazioni che le sono intrinseche e che si servono di diversi modelli oggettivi familiari, dalla fisica alla geometria, non riassume il senso delle esitazioni precedenti di Freud. Chi dice *meta*-psicologia, dice, come sappiamo, non soltanto «nuova» psicologia, ma «dopo», o al di là della psicologia: come se Freud fosse stato alla ricerca, prima del 1920, del luogo e della definizione propri dei fenomeni psichici che studiava senza giungere ancora a situarli altrimenti che attraverso il loro stare «altrove», per mezzo di una serie di avvicinamenti brancolanti fatti per convenire verso un tipo di realtà che, allora, sfuggiva ancora in parte alla sua formulazione. Del resto, non è possibile rendere conto – con un'ipotesi diversa da quella rappresentata da questa *unificazione* pertinente della visione freudiana dei fenomeni psichici – *delle profonde trasformazioni che, contemporaneamente alla modifica della «topica», sta per subire anche la teoria delle pulsioni*. E sono convinto che l'esame attento di queste trasformazioni mostrerebbe in modo quantomai evidente il legame intimo che li rende solidali con un altro discorso, e che rende le innovazioni apportate da una parte e dall'altra reciprocamente deducibili le une dalle altre. Così, le dimensioni più profonde della pulsione di morte, con la sua fenomenologia di ripetizione e con l'inerzia come sua finalità, e con i suoi mutamenti e i suoi rovesciamenti aggressivi, restano quasi inintelligibili – le contraddizioni degli interpreti l'hanno mostrato a sufficienza – in una prospettiva biologica oggettiva. Ma trovano un pieno chiarimento se le si considera come delle induzioni necessarie fatte, come ha insistito Freud, a partire dall'esperienza *vissuta* di conflitti inestricabili contro delle forze soggettivamente sentite come senza volto, che sfuggono alla simbolizzazione, – una sorta di anti-pulsione, come si dice «anti-materia» –, che sono il contrario o l'ombra portata del desiderio di vivere e, al tempo stesso, del desiderio oggettuale, e che corrispondono probabilmente al sentimento di una minaccia sempre presente di cedimento interiore, o di una specie di «gravità» del processo della vita psichica, come forza d'espansione e di desiderio incessante di riconquistare sulla propria morte.

Senza soffermarmi più a lungo su questa problematica assolutamente nuova e perfettamente coerente, impostato da Freud grazie alla purificazione di uno sguardo teorico ancora appannato da un dualismo che genera alcuni equivoci interpretativi, sottolineo che la topica così creata *non respinge nessuna delle considerazioni più solide sulle quali era basata la precedente*. Semplicemente, le oltrepassa assumendole in un altro modo. In particolare, l'originalità funzionale dei processi o apparati conscio, preconsciouso e inconscio deve essere considerata come un'acquisizione definitiva, alla quale riferiamo a buon diritto le «qualità» di coscienza provate soggettivamente.



Ma tutto avviene adesso come se, essendo cambiato l'operatore, con l'introduzione di uno spazio e di un mondo psicologici, compresi nella prospettiva ormai risolutamente interiore dell'Io stesso, ciò che contava era la maniera in cui questi diversi funzionamenti si manifestano a questo Io. Così, il processo primario è da questo momento in poi da ricollegare al «luogo» dell'Es nella misura in cui la sua «logica» appare all'Io, per quanto essa gli giunga (per esempio con i ricordi dei sogni) estranea, incapace di entrare in sintonia con la sua propria (logica), che è regolata dalla resistenza della realtà. Si vede allora perché delle nuove suddivisioni topiche si tratteggiano quando si applica sistematicamente l'operatore proprio della seconda concettualizzazione di Freud. Il Super-Io per esempio comprende una parte inconscia nella misura in cui le fonti e i mezzi della sua azione non sono effettivamente interamente chiari alla coscienza. Tuttavia, non potrebbe confondersi con l'Es, poiché i principi che rivendica si appoggiano come quello dell'Io-realtà sul reale. Quanto all'Io, come Io-piacere, può capitargli di funzionare completamente, per esempio nel sogno, secondo un processo primario; pur perdendo il contatto con la regolazione sensorio-percettiva della realtà, non diventa tuttavia l'Es, anche se non sa di essere se stesso nel suo funzionamento, dal momento che non guarda a sé come estraneo e perturbatore rispetto a questo funzionamento<sup>303</sup>. A tale livello, diventa perfettamente chiaro che il modello dell'Inconscio, del Preconscio e della Coscienza del primo sistema non poteva, se non alla maniera di uno scivolamento logico del senso delle parole, fornire da solo il fondamento di una topica veramente psicologica. Lo spazio per l'equivoco era indubbiamente troppo ampio in certi problemi che, tutti interi in sfumature sottili, potrebbero essere chiariti soltanto con lo studio interiore delle variazioni della maniera che l'Io ha di provare la situazione nei termini della sua distanza nei confronti di se stesso e dei suoi investimenti. Nel novero di questi problemi, figurano quelli che solleva il *Motto di spirito*.

\*

\* \*

Il cammino percorso fino a questo punto ci ha mostrato, su un piano generale, l'incompletezza della prima sistematizzazione di Freud e la necessità della seconda, e abbiamo riconosciuto nella fragilità dell'apparato concettuale utilizzato da lui all'inizio la causa, certa, della sua difficoltà nel porre la problematica del 1905, e la causa, probabile, del sentimento in fin dei conti un po' spiacevole che l'elaborazione del suo libro gli ha lasciato. Il mio obiettivo è adesso quello di tentare di ritornare sulla questione del comico, al fine di verificare con un approccio più concreto il vantaggio che il suo esame avrebbe potuto da lungo tempo, e ancora può, derivare

---

303Sottolineo anche il carattere irriducibilmente «inconscio» dell'Io in quanto luogo dello sguardo personale sull'insieme del campo topico, come pure, della difesa. L'«io-Soggetto» *sfugge sempre alla propria oggettivazione integrale nel campo conscio*.

dall'applicazione della nuova topica. Ciò mi condurrà a riprendere nel merito, e non più soltanto a livello delle fonti e della forma della dimostrazione, il capitolo VI del *Motto di spirito* e le definizioni con le quali si conclude. Cosa che non farò senza parlare un po', anzitutto, dell'arguzia e dell'umorismo che Freud oppone al «comico» propriamente detto.

Infatti, voglio mostrare adesso come il testo del *Motto di spirito* «richiami» direttamente la seconda topica e precisamente nei suoi passi più validi come in quelli più contestabili, accostandolo già fortemente ai paragrafi del 1905 dedicati all'umorismo, che saranno i soli a trovare grazia, più avanti, agli occhi di Freud e daranno vita al pregevole articolo del 1927.

Anzitutto, bisogna ricordare l'interpretazione generale che Freud dà della battuta di spirito. Freud la intende nel senso limitativo di un accostamento semantico «imprevisto», causato eventualmente da uno scambio più rilassato tra le parole (questo accostamento, afferma Freud, si opera nel Preconscio), che abbandona così al trattamento sovversivo dell'Inconscio una rappresentazione la cui carica pulsionale è solitamente controllata, nel flusso abituale del linguaggio e del pensiero cosciente vigile. Si tratta insomma di un cortocircuito linguistico che mette bruscamente a confronto colui che ascolta il motto di spirito con un esito che il movimento delle parole precedenti non lasciava aspettare, o almeno non così presto (nell'allusione, per esempio). Ancora più esattamente, potremmo dire che c'è, di norma, come un cambio di orientamento del senso in un dato momento, a favore dell'assenza o dell'interpolazione di uno o più termini chiave, assenza o interpolazione all'inizio percepita come innocente e che bruscamente, per l'anfibologia creata, assume una portata pericolosa, della quale la coscienza si accorge in seguito. Non rientra fra i miei intenti riprendere qui le distinzioni particolari che Freud opera in funzione sia del contenuto, sia della tecnica verbale del «motto di spirito». Voglio semplicemente richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che tutti questi procedimenti, senza eccezione, gli apparissero con la funzione di mettere in causa un risparmio di inibizione che porta al riso, attraverso l'intermediazione di un *rilassamento* del controllo cosciente del discorso, anche quando tale rilassamento in seguito viene *sistematicamente* coltivato, notato e riprodotto, con il rischio del resto di attenuare l'effetto divertente di sorpresa. È chiaro che questa spiegazione, la cui correttezza non fatica a convincere, presuppone una doppia distinzione nell'apparato cosciente. Una corrisponde alla prima topica, così come è riconosciuta da Freud nel 1905, e non ci sorprende. Il motto di spirito richiede il concorso, in un ordine e in rapporti dinamici definiti, di una Coscienza che si assuma il discorso, di un Preconscio che lo modifica sottraendone alcune parole e indebolendone la coerenza all'insaputa della coscienza, e di un Inconscio che approfitta della faglia così introdotta

per fare irruzione nel sistema Pcs-Cs. Ma la seconda distinzione è più sottile. Si manifesta all'occasione del *piacere* che procura il motto di spirito, e non sembra che Freud l'abbia individuata e formulata nel 1905. Il piacere implica in questo caso che la coscienza possa trarre vantaggio dall'aver potuto impunemente e senza peccato, in qualche modo, opporsi a se stessa, voglio dire cioè al rigore delle leggi che insieme alle regole del linguaggio, impone abitualmente a se stessa, cerca di trasmettersi al preconcio e di opporsi al processo inconscio. Significa che *non si può, a un esame approfondito, sfuggire alla necessità di concepire una dicotomia in ciò che Freud chiama la Coscienza*, distinguendo l'istanza dalla quale dipende la censura dal processo di coscienza stesso. *Il Super-Io si iscrive perciò necessariamente nello schema del motto di spirito*. Ma Freud, che non si è ancora risolto a identificarlo chiaramente, si accontenta di attribuire, con qualche ambiguità, il piacere al solo risparmio energetico effettuato a spese della rimozione, *sostituendo così una situazione sincronica nella quale l'Io «aggira» o inganna effettivamente un Super-Io che se ne differenzia, con una situazione diacronica, nella quale la sola successione di un momento di carica minima rispetto a un momento di carica e di tensione più elevate spiegherebbe tutta la questione*.

Possiamo aggiungere che *l'esame ancora più profondo del processo del motto di spirito comporta anche la presenza, insieme al Super-Io, dell'Io Ideale, ed esige di distinguere il Super-Io stesso* (distinzione che Freud farà in maniera definitiva molto tardi, a dispetto delle brillanti analisi sul narcisismo del 1914) *e anche dell'Ideale dell'Io*. Infatti, la coscienza di (provare) piacere che si manifesta con il successo del motto di spirito è, per un attimo, quella di un Io-piacere pressoché puro, che esclude l'Io-realtà. Questa consapevolezza del piacere rinvia essenzialmente alla soddisfazione di una riunione – per quanto provvisoriamente – operata infine tra l'Inconscio e la Coscienza, e a un recupero fuggevolmente maniaco dell'onnipotenza primitiva. Questo breve stato da Io Ideale non è del resto esente dal fare appello, marginalmente, all'intervento dell'Ideale dell'Io strettamente inteso. Ne è la prova che il piacere dell'arguzia è sociale, come Freud ha intuito giustamente, e che si fonda sull'ammirazione beata dell'autore del motto da parte degli «altri» (e anche da parte di se stesso, visto che sotto questo aspetto si identifica con loro). Tutto ciò vuol certamente dire che nel gruppo di coloro che ridono, il coniatore del motto assume il ruolo di un Ideale dell'Io collettivo, nel senso di *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*. Più esattamente, egli funziona non soltanto come un leader, a favore del saturnale del riso, ma come un eroe fondatore (Rank, Redl), come il primo dei figli che si è scrollato di dosso il giogo della tirannia del linguaggio istituito dal Super-Io, e si è eretto da sé come modello dell'uomo nuovo di una «società senza legge», ideale, per la sua qualità di liberatore della parola e delle pulsioni represses.

Non potremmo inizialmente rimproverare a Freud di aver lasciato passare senza

accorgersene, a causa di un apparato concettuale all'epoca sufficientemente elaborato, alcuni aspetti così importanti del motto di spirito. La sua analisi, nel sistema semplificato nel quale la pone, resta sui punti cui si accosta fondamentalmente giusta e non impedisce sviluppi e approfondimenti ulteriori. Tuttavia, un'altra analisi, esposta nella medesima opera, solleva un dubbio: è l'analisi dell'umorismo, che precede di più di vent'anni l'articolo del 1927. Più acuta e più completa, la nuova analisi suggerisce che l'autore percepisce molto distintamente dal 1905 alcune sfumature psicologiche che, benché espresse in un linguaggio banale, *evocano imperiosamente le formulazioni della seconda topica*. E lascia temere che, per la teorizzazione del motto di spirito, Freud abbia fatto un poco violenza, per restare nel suo sistema, a una complessità che non ignorava. Freud, apertamente, già nel 1905, presenta infatti l'umorismo come associato all'ideale, e mostra di ammirarlo molto a propria volta. Parlando dello *humour nero* che il condannato a morte fa su se stesso, Freud osserva che non si può negare che vi si trovi «una qualche grandezza d'animo» (ed. fr. p. 356; *MS* 252). Più avanti afferma che l'umorismo può essere considerato «come *il più elevato* di questi atti di difesa» (contro la sofferenza): poiché «l'umorismo disdegna di sottrarre il contenuto rappresentativo legato all'affetto penoso all'attenzione cosciente, come fa la rimozione, e in tal modo *trionfa* sull'automatismo di difesa» (ed. fr. p. 362; *MS* 256). E ancora oltre: *l'elevazione del suo Io* potrebbe essere formulata come segue: «Sono troppo grande e bravo perché questi colpi di sfortuna mi tocchino in modo penoso» (ed. fr. p. 363; *MS* 256). I termini da me evidenziati in queste citazioni mostrano *la profonda coscienza che Freud ha avuto, a partire dal 1905, del ruolo dell'idealizzazione nel processo umoristico*, coscienza forse favorita del resto dalla sua tendenza personale che gli faceva apprezzare e praticare questo tipo di condotta psichica. Per lui, senza alcun dubbio, l'umorismo, al contrario del *calembour* o del gioco di parole per esempio, procura un piacere «superiore» che è quello di una liberazione mentale rispetto agli aspetti contingenti della realtà e allo stesso tempo rispetto alle pulsioni. L'umorismo, che in un certo senso è ascetico e si riferisce all'immagine ideale di un uomo affrancato dalla condizione naturale e corporea, non si capisce senza una scala di valore. E, di conseguenza, c'è nella coscienza dell'umorista una *preoccupazione di realizzare un modello ideale, con il quale, per definizione, non si confonde dall'inizio, e al quale ha piacere ad avvicinarsi*. Così sono raccolti tutti i dati che permetterebbero di parlare dell'Ideale dell'Io. Meglio ancora, il linguaggio di Freud sull'umorismo nel 1905 non autorizza la confusione, impone anzi la distinzione, tra questo ideale e l'istanza dalla quale dipende la censura, che anticipa il Super-Io. Poiché nell'umorismo, come Freud ha ben intravisto, senza tuttavia elaborarne in quell'epoca la teoria, *il piacere deriva non soltanto dal potere che si dà l'umorista di sfuggire alle frustrazioni del reale e agli*

*affetti dolorosi dovuti all'aggressione esterna, ma anche di colui che osa, anche là, mettere in scacco la censura,* non tanto ingannando la sua sorveglianza, come nel caso del motto di spirito, ma piuttosto rendendola vana e irrisoria. L'Ideale dell'Io giunge perciò qui a fare a meno del Super-Io e perfino a sfidarlo, come Freud dirà giustamente nel 1927, e tale tratto caratteristico emerge soltanto se distinguiamo bene le funzioni dell'una e dell'altra istanza. Questo «Ideale dell'Io» non va più tuttavia a confondersi con l'Io Ideale della festa pulsionale, come negli altri tipi di battute scherzose un po' perverse che assumono la funzione di un puro «sfogo». È un ideale severo e senza alcuna sconcezza, e che non raggiunge l'idealità se non del pretendere di ripudiare, allo stesso tempo, sia le pulsioni, sia ogni relazione di calore, ogni relazione vera e viva con l'oggetto. È per questo che l'umorismo, come Freud ha giustamente notato, è solitario, e non gli ripugna stare senza testimoni. Il suo ruolo, interamente di consolazione narcisistica, consiste nel *proporre alla coscienza – all'Io – la soluzione di un lutto al tempo stesso maniacale e malgrado tutto un po' triste per l'oggetto perduto*, che appare in tal modo segnato da ciò che più avanti sarà la pulsione di morte. È infatti più con la destrudo che con la libido, con Thanatos piuttosto che con Eros, come Freud osserverà nel 1927, che l'umorista ha a che fare, al contrario di ciò che avviene nella maggior parte delle forme di battute scherzose, nelle quali se si giunge a parlare di morte è solo per proclamare la vita, in uno slancio di gioia rabelesiano.

Tutto sommato, tante di queste indicazioni sembra che siano già iscritte, e quasi in maniera trasparente, nel testo del 1905 sull'umorismo, che l'articolo del 1927 non ha fatto altro che, per così dire, rifare in controluce traducendolo nel nuovo linguaggio. Forse un solo punto dell'elaborazione del 1927, relativo a una chiara distinzione dell'Ideale dell'Io e dell'Io Ideale, non vi è stato trattato, del quale tuttavia il primo testo forniva, secondo me, gli elementi. Ma Freud ha mai chiarito altrove questa distinzione? Comunque sia, possiamo concludere che i paragrafi del 1905 dedicati all'umorismo danno *un esempio del vantaggio straordinario al quale poteva giungere l'analisi nella prima topica*. Questo esempio è sufficientemente elaborato per lasciar immaginare, a partire da questa data, ciò che Freud ne potrà trarre quando sarà provvisto di strumenti concettuali nuovi. Ma lo è troppo per impedire che si senta la relativa fragilità, e come la «carezza», delle altre parti dell'opera, e per non far rimpiangere che Freud non le abbia riprese dopo il 1920.

In nessun altro testo tuttavia questo rimpianto si impone maggiormente che a proposito dei paragrafi dedicati al «comico» ai quali ritorno adesso. Qui, le esitazioni e le confusioni che ho rilevato in precedenza sono talmente estese, talmente frequenti, che bisogna forse supporre un autentico controsenso commesso in un dato momento al livello basilare: come un gradino

mancato, che obbligherebbe in seguito a scendere precipitosamente le scale senza potersi aggrappare. Ma ritorniamo al testo.

Freud, dopo gli sviluppi ornati da profonde analisi dettagliate, ma un po' oscure nel loro insieme, conclude affrettatamente, l'abbiamo visto, che il «comico» – che cerca di opporre parola per parola e ponendolo sul loro stesso piano, allo spirito e all'umorismo – deriva «dal dispendio rappresentativo (o di investimento) risparmiato» (ed. fr. p. 366; *MS* 258). Quale investimento, e conferendo al «comico» quale privilegio? Il «motto di spirito» non comporta anch'esso un primo investimento, che poi viene abbandonato, volto alla rappresentazione «innocente» della situazione evocata dall'inizio del discorso? Il genere «comico» strettamente definito da Freud non riposa da parte sua, e all'inverso, su un rilassamento della rimozione? E l'umorismo non fa appunto, con un risparmio sull'affetto e perciò sulla sua repressione, una certa economia sull'investimento della rappresentazione completa della realtà? Poiché se Freud accetta di confrontarsi con esso e di non negarne l'esistenza, ne attenua in seguito gli spigoli e le conseguenze. Non c'è anche nel motto di spirito come nell'umorismo un «paragone», più o meno implicito, che è proprio quello che ci diverte, tra ciò che è atteso, ciò che si presume essere investito (o lo era all'inizio) e la presentazione della situazione che viene in seguito investita a propria volta? Ma forse bisogna intendere che il comico «puro» (quello degli esempi di Freud, è lui stesso a dirlo, rientra il più delle volte nel campo di un comico ibrido) non ha luogo se non in condizioni nelle quali le tracce rappresentative sono investite, poi disinvestite dall'apparato conscio con effetto di risparmio, senza che vi si associ alcuna carica pulsionale importante, alcun affetto<sup>304</sup>? Se era questo il significato della definizione del comico, sembrerebbe non applicarsi che a un numero molto esiguo di casi, e anzi, a mio parere, non potrebbe applicarsi a niente. Il comico infatti comporta sempre, in modo quanto mai evidente, tanto nelle sue forme verbali quanto negli altri modi d'espressione, un impatto tanto migliore se il «colpo di scena» comico sopraggiunge in certe condizioni di implicazione emotiva almeno relativa: non possiamo sostenere, di conseguenza, che vi sia del comico soltanto nelle situazioni «fredde», esclusivamente «percettive» o «intellettuali». In verità, tuttavia, la definizione di Freud si appoggia adeguatamente su una considerazione molto generale, e che andrebbe in quest'ultimo senso: *il comico nasce dallo spettacolo*, cioè da un'osservazione un po' distanziata dal suo oggetto; e come Bergson e Lipps avevano entrambi ben capito, è dallo stravolgimento di un'*aspettativa* nell'ascoltatore o nello spettatore che esso deriva. Un uomo cammina per strada a passi misurati, all'improvviso scivola e cade: ridiamo. Ma l'attesa comica non è per questo

---

304Vedi nota n. 2.

fredda per sua natura e puramente rappresentativa. *La distanza che esiste fra lo spettatore e la vittima non impedisce ma al contrario esige una forma di partecipazione emotiva*<sup>305</sup> e anche una sorta di identificazione psichica talvolta abbastanza profonda del primo con il secondo. Possiamo spingerci a dire che non c'è comico se una tale «identificazione» non è in corso, o non si è compiuta. Ecco che esige più dell'investimento dell'iscrizione psichica nella sola percezione e nella memoria rappresentativa dell'osservatore poi il suo ritiro provvisorio: una sovraeccitazione, un coinvolgimento, una certa «motivazione» da parte sua, relativi alle intenzioni o agli obiettivi attribuiti a colui che viene osservato. Detto questo, non possiamo pretendere di mantenere la formula di Freud se non allargando la nozione di investimento all'intera relazione con l'oggetto osservato, e non restringendola al solo registro rappresentativo. Ne consegue che bisogna ammettere che le pulsioni dell'ascoltatore o dello spettatore, le sue rimozioni e tutti gli aspetti del suo Io sono coinvolti, e che contribuiscono all'effetto comico che prova. Si scorge qui la vaghezza e anche l'inesattezza dell'affermazione freudiana secondo la quale il «comico» avrebbe «la sua collocazione nel preconscious», mentre solo l'arguzia «rappresenterebbe un compromesso tra l'inconscio e il preconscious» (ed. fr. p. 303; MS 230), e che l'umorismo avrebbe il monopolio di utilizzare l'energia dell'affetto risparmiato.

Tutto sommato, diciamolo in tutta onestà, *sul problema del «comico», lo sforzo definitorio specifico di Freud nel testo del 1905 non approda a una formulazione teorica discriminante*. E come sospettiamo, la difficoltà che compare nel modo in cui l'autore pone il problema e discute le concezioni dei suoi predecessori corrisponde esattamente a quella che prova *in merito al suo Soggetto*. Ma ho mostrato sufficientemente l'incompletezza di un discorso che, nel suo punto più debole, cioè a proposito del «comico», richiede una ristrutturazione, o almeno un complemento, alla luce della teoria nata dalla seconda topica. Vorrei adesso, per seguire il mio proposito, accennare una lettura del fenomeno comico nella nuova prospettiva. Ciò costituirà nell'insieme ai miei occhi:

1. Un omaggio alla sistematizzazione tardiva che ha permesso in tanti altri campi a Freud di risolvere le questioni che i suoi primi approcci avevano così adeguatamente sollevato;
2. Un modesto contributo supplementare apportato alla teoria psicoanalitica dell'estetica e a quella della coscienza;
3. Una dimostrazione del risvolto storico che ho sviluppato in questo articolo, vale a dire che la seconda topica, mentre per certi aspetti si oppone radicalmente alla prima, da un altro lato ne costituisce nientemeno che il prevedibile superamento logico, e le era in qualche modo resa già necessaria.

---

305Preciserò più avanti le condizioni di tale «partecipazione» e i suoi rapporti con l'identificazione.

\*

\* \*

Per quanto pertinenti siano le analisi freudiane dell'umorismo (portate più tardi molto lontano grazie all'articolo del 1927) e anche del motto di spirito (interrotte all'epoca della seconda topica), possiamo considerare che è l'intera elaborazione del problema delle battute scherzose e del riso a essere stato avviato male nel 1905. Sarebbe stato preferibile indubbiamente che Freud cercasse *subito le caratteristiche cliniche comuni a tutti i fenomeni imparentati*. Su tale sfondo clinico generale, avrebbe potuto poi specificare i meccanismi del motto di spirito, dell'umorismo e di altre condotte psichiche particolarmente affini. In questa prospettiva, *il «comico»*, Freud l'ha del resto sospettato per un attimo, *poteva essere esaminato come ciò che corrisponde precisamente al carattere comune ricercato*. E saremmo tutti disposti a riconoscergli, e niente di più, per *fondamento generale* il processo stesso «di risparmio» energetico che Freud ritrova progressivamente nell'esame dei tre processi che distingue. Storicamente, le origini teatrali del concetto di comico lo indicano come già adatto a contenere tutti i processi del divertimento e del riso, e questo punto di vista è il più ampiamente accettato. Il tentativo fatto da Freud per selezionare una *categoria limitata di effetti*, ai quali sarebbe riservato il nome di comico, non si è imposto, e, bisogna avere il coraggio di ammetterlo, ha anche reso un po' confusa la questione. Cosa che giustifica la ripresa del problema su basi diverse che lui stesso ha intuito.

Ammettiamo perciò che il comico, inteso in senso largo e sotto tutte le sue forme, consista in un risparmio psichico improvviso, che conduce alla scarica, per mezzo del riso, dell'energia risparmiata, e rinunciamo a mettere in parallelo come fa infine Freud, comico, motto di spirito e umorismo, per supporre al contrario che gli ultimi due rientrino adeguatamente nella categoria più generale rappresentata dal primo. Ci troviamo allora davanti due tipi di problemi strettamente solidali gli uni con gli altri, che affronterò in successione.

- *Qual è lo statuto di questa nuova definizione rispetto a ciascuna delle due topiche? E la seconda vi si accorda meglio della prima?* Se rispondiamo affermativamente, potremmo considerare accertata o molto probabile la dimostrazione della mia ipotesi generale: cioè che le incertezze che Freud ha moltiplicato nel suo sesto capitolo a proposito del comico derivano – almeno in parte – dall'inadeguatezza del suo primo modello teorico, che si è sforzato di applicare ai dati, facendoli tuttavia quadrare alla meno peggio con le concezioni dei suoi predecessori, ma che non gli fornivano il mezzo per slegarsi da loro se non attraverso delle affermazioni talvolta forzate o arbitrarie, a dispetto della profondità delle sue analisi cliniche.

- *Come rendere conto, in questa nuova definizione allargata, e con il linguaggio della «seconda topica», delle*



*differenze che l'osservazione evidenzia tra i diversi tipi di comico*, e in particolare fra quelli che Freud ha individuato? Se la forza esplicativa congiunta *sia* alla definizione ammessa *sia* al linguaggio richiesto è sufficientemente discriminante, potremo ritenere che entrambi siano confermati come pertinenti ai fatti osservati, cioè alla realtà del comico.

La risposta alla prima come alla seconda di tali questioni passa da un preliminare, che consiste nel compilare *una lista di caratteri comuni*, che possiamo ritrovare indiscutibilmente in tutti i casi e in tutte le forme del comico. Quella che sto proponendo qui non è assolutamente esaustiva e spero che non sembri troppo ambiziosa. Faccio appello ai lettori di Freud e a coloro che hanno familiarità con il comico e con l'arguzia per valutarne la coerenza, che mi sembra rafforzata nell'insieme tanto dai lavori degli psicoanalisti quanto da quelli di altri autori, e per quanto riguarda l'osservazione corrente, addirittura anche dalla pratica psicoanalitica. Fisserò cinque punti, dei quali esaminerò in seguito la luce che ricevono dalle due topiche, e dunque le variazioni che li riguardano secondo i tipi di comico. Tengo separate l'esposizione delle cinque caratteristiche dalla discussione che ne farò più avanti, in modo da rendere la presentazione più chiara.

- Il «comico» (dopo quanto detto sopra, questo primo punto non dovrebbe creare difficoltà) non può essere considerato come un carattere oggettivo connesso a una situazione materiale. *È un evento psichico*, che ha la propria sede in colui che ne fruisce. Ci sono alcune situazioni oggettive, o alcune disposizioni del discorso che hanno un potere particolare di provocare l'effetto comico. Ma non si tratta in quei casi che di concomitanze o di frequenze statistiche, che forniscono soltanto una spiegazione esteriore, e niente affatto una comprensione in profondità del fenomeno comico. Questo dipende sempre dalla maniera in cui gli *stimuli* delle situazioni osservate o i discorsi ascoltati vengono recepiti, ed è a questo livello che la sua genesi dev'essere studiata e la sua natura interrogata. In molti punti del *Motto di spirito* Freud mostra di essere d'accordo con questo principio.
- In generale, e anche quando il «Soggetto» e «l'oggetto» del comico si trovano a essere una sola e medesima persona come può capitare, *il comico presuppone una distanza psichica tra un osservato e un osservatore*. Presuppone, d'altra parte, e anche quando queste persone sono assolutamente distinte l'una dall'altra, *una certa partecipazione psichica dell'osservatore all'osservato*. Come Lipps e altri, Freud l'ha capito perfettamente: *l'osservatore «partecipa» perciò a distanza*, grazie alla simpatia o all'intuito, all'«osservato» che per lui motiva il comico. Il sentimento comico stesso nasce dalle disavventure nelle quali incorre questo

tipo di partecipazione. Queste disavventure sembrano potersi riassumere (con una molteplicità di casi eccezionali che confermano e illustrano la regola in maniera indiretta) nella brusca rottura di una soddisfazione «innocente» che viene improvvisamente confrontata a una rappresentazione caricata di sentimento nella quale l'osservatore sente di trovarsi inconsciamente e pericolosamente coinvolto, ma dalla quale subito dopo riesce a liberarsi. Il risparmio psichico del quale parla Freud deriva dunque dall'energia che è stata mobilitata al momento della «rottura» e che il ritorno alla tranquillità rende inutile, tanto che viene consumata allegramente ridendo. Questo schema generale sembra molto vicino a quello che Freud ha fissato *soltanto per il motto di spirito* propriamente detto, che distingue dal «comico». Possiamo infatti essere d'accordo con la concezione che ha presentato a questo proposito, a condizione che il beneficio ne sia esteso a tutte le tecniche del riso e del sorriso che mi sembrano formare insieme il dominio del comico. L'immersione nell'Inconscio, a partire da una tranquilla esperienza di funzionamento a mezzo-regime (che possiamo considerare come preconsa), e la risalita alla coscienza con una benevola corda di sicurezza, per rallegrarsi alla fine dell'avventura, si ritrova, a ben guardare, in tutti gli esempi immaginabili, verbali o meno, del comico, e in ogni caso in tutti quelli riportati da Freud, *compresi quelli che concernono l'arguzia e anche l'umorismo*. L'umorista stesso si diverte per essere sfuggito o di sfuggire al cratere delle pulsioni. Bisogna dire semplicemente che per scrupolo di affinare l'esperienza in *performance*, a freddo e senza lasciare la presa, ridiscende «con scioltezza» fino alla lava bruciante, e ricava piacere dall'ammirazione che gli procurano, in primo luogo ai propri occhi, il suo coraggio e la sua apparente vulnerabilità.

È probabilmente necessario precisare un poco il processo di partecipazione psichica che svolge un ruolo così fondamentale in tutte le forme del genere comico, inteso in senso ampio. Si tratta di un processo di identificazione inconscia e mal controllato<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup>Si tratta probabilmente di un processo afferente all'identificazione, ma più prossimo all'incorporazione che all'interiorizzazione e all'assimilazione dell'oggetto. Si può parlare di un'imitazione inconscia nella quale l'attenzione dedicata all'oggetto fa perdere di vista per un istante le frontiere che ne separano, o più esattamente sospende temporaneamente la differenziazione fra la rappresentazione nel sistema secondario (compiuta con l'aiuto di investimenti molto contenuti e molto mobili posti sotto il controllo dell'Io) e la rappresentazione di tipo primario, direttamente articolata in fantasma, che si trasmette e si appoggia su ciò che viene provato dal corpo. Freud ha avuto la coscienza distinta dell'esistenza di un tale processo nella descrizione delle relazioni della rappresentazione e della motricità che fornisce alle pagg. 294-298 (ed. fr.; MS 213-216) del *Motto di spirito*. Vi notiamo come le mozioni pulsionali coinvolte nelle modificazioni plastiche e motrici del corpo nel corso di un movimento di creazione del fantasma possono azionare e oltrepassare il controllo del pensiero conscio sulla percezione. E si capisce anche in cosa può verificarsi il risparmio di energia quando si ristabilisce il funzionamento secondario. Il testo stesso mostra del resto

che, bruscamente capovolto per un incidente di percorso (il «colpo di scena» comico), cambia senso e si trova sostituito da un processo proiettivo di ri-distanziamento rispetto all'oggetto, che risparmia sull'investimento pulsionale legato all'identificazione. Tutto avviene come se l'identificazione, o più esattamente il tentativo di identificazione, per mezzo dell'introiezione dell'osservato nell'osservatore, diventasse improvvisamente pericolosa, dannosa o tossica, forse anche colpevole, e fosse dunque interrotta da una separazione liberatrice (che può essere in seguito sentita come più o meno aggressiva) che consiste nel rimandare all'altro (all'osservato) la parte cattiva, e a fare ritorno a una posizione di sicurezza.

Aggiungo che la partecipazione comica presuppone anche che «l'oggetto» del comico sia sempre, sotto un qualche aspetto, umano, come Bergson e senza dubbio Freud hanno notato, poiché l'introiezione, se non addirittura la proiezione, della quale si è appena sollevato il problema, presuppone che un'analogia essenziale (che implica al limite un'identità speculare) sia stata trovata nell'osservato da parte dell'osservatore, analogia che porta quest'ultimo a confondere alcuni momenti dell'altro con i propri, e determina il desiderio inconscio di appropriarsi, incorporandolo, di tutta la sua persona e di tutte le sue esperienze. Le «cose» perciò non possono essere comiche a meno che non vengano *vissute come delle «persone»*, poiché non ci si identifica a qualcosa che non ha alcuna somiglianza con noi.

- *Il comico comporta sempre una «vittima» e un «persecutore», o un «carnefice», più o meno distinti l'uno dall'altro secondo i casi. Questo punto, facile da verificare attraverso l'esame degli esempi clinici degli autori, deriva forse dal precedente, benché l'osservatore e il carnefice non si confondano necessariamente. L'osservatore ha un grado di libertà superiore rispetto al carnefice: non è costretto a occupare sempre la stessa posizione, e possiamo anche affermare che il comico risulta dal fatto che si identifica successivamente con i due ruoli, in un ordine definito. In ogni modo, è sempre questione nel comico, e non soltanto nell'umorismo, del destino delle pulsioni aggressive, e del loro punto di applicazione. In ogni caso, siamo autorizzati, di conseguenza, a interrogarci sul posto di queste pulsioni nel movimento che porta a ridere, anche quando il comico sembra riguardare soltanto il*

---

molto bene, al di là dell'intenzione di Freud, sia il carattere generale di un modello esplicativo che riserva tuttavia al solo «comico», sia l'ambiguità della nozione «di risparmio sull'investimento della rappresentazione»: si tratta evidentemente di un investimento *nell'ambito del processo primario*, che del resto si ritrova in tutte le forme di battuta e di situazioni che muovono al riso, e niente affatto di un risparmio sulla rappresentazione conscia come tale o gli affetti (consci) che possono esservi associati. Tutte cose che Freud, a mio parere, non giunge a precisare sufficientemente nel 1905.

desiderio sessuale, o derivare da fatti neutri e insignificanti. E potrebbe essere che le difficoltà incontrate da Freud nella definizione del comico dipendano in parte dall'elaborazione insufficiente delle sue prospettive, nel 1905, che concernono le pulsioni aggressive<sup>307</sup>. Bisogna anche rilevare che il genere di scarica che costituisce il riso, mediata attraverso un determinato apparato somatico, e nettamente orientata nel senso di un'espansione narcisistica di un tipo molto primitivo, mette in evidenza in un altro modo il ruolo che svolgono le pulsioni dell'Io nel comico, e perciò le relazioni della vita e della morte. La «sessualità», la libido, non è, in un certo senso, altro che un elemento di superficie, e vi si trova, nel corso dell'immersione comica verso l'Inconscio (o, nel linguaggio della seconda topica, della risalita dall'Es verso l'Io) disintrecciata dagli istinti dell'Io, dove la pulsione di morte prende quindi il comando. *In un certo senso, si può considerare il riso come una assicurazione contro la morte*: i soldati nelle trincee lo sapevano bene, e lo sapevano anche gli artisti più grandi, in particolare i drammaturghi, autori detti «comici» e, altrettanto, «tragici» (Molière, Shakespeare). Nel trattare comicamente questa problematica pulsionale esistono naturalmente tutti i gradi, e l'umorismo per esempio, ne fornisce una soluzione molto diversa rispetto a quella del *calembour*, o da quella del gioco di parole o della «farsa». Ma si può osservare in tutti i casi la presenza di rilevanti elementi pregenitali, anali, uterofallici, o orali, trattati in una maniera più o meno controllata secondo il genere, e che manifestano la tendenza regressiva del processo generale e lasciano libero corso all'aggressività (a favore dell'annullamento temporaneo del primato del genitale e della sublimazione sociale, che facilita la rottura dei legami pulsionali elaborati nella relazione oggettuale) sotto delle forme sadomasochistiche o sadiche. Aggiungo che, a mio avviso, è alla considerevole presenza del pregenitale, e, dietro ad esso, della pulsione di morte nel comico che si deve il rapporto che quest'ultimo intrattiene con l'*idealizzazione*. Questa è originariamente una difesa di scissione contro la perfusione causata dall'oggetto cattivo e dal potere di distruzione. Inoltre il comico non si può capire senza la nozione di «ridicolo» (che è più del riso, e mette in gioco, come la vergogna – che è stata mio oggetto di studio in un altro lavoro – il fallimento delle relazioni dell'Io con l'Ideale dell'Io), o, al polo opposto, senza questa *ammirazione* che attira per esempio l'umorismo, e che Freud ha così ben sottolineato.

---

307 Come ho già detto, la nuova elaborazione della teoria delle pulsioni (1920) mi sembra essere stata assolutamente solidale con quella della topica: non soltanto contemporanea per le date, ma legata profondamente.

- *Il comico si riferisce sempre a un «terzo»*, come Freud ha ben mostrato a proposito del motto di spirito. Questo terzo, ego o pubblico favorevole a colui che ride, e che può trovarsi anche lui più o meno interiorizzato in quest'ultimo (pubblico interno), assolve a una serie di funzioni estremamente importanti, che mi sembrano concatenate in un ordine rigoroso le une alle altre. Se una di queste funzioni finisce per venir meno, il comico fallisce in parte (riso «fra i denti», riso «trattenuto», riso «forzato», ecc.) o anche completamente: tutto ciò mostra il carattere eminentemente sociale del processo comico. Le funzioni del terzo sono le seguenti:
  - Anzitutto, il terzo è il garante necessario della possibilità di una ri-distanziamento proiettiva dopo la fase di introiezione iniziale: il mio «corpo» psichico deve potersi estendere, attraverso un'identificazione nuova, ad altre persone diverse dalla «vittima» del comico o anche a un intero gruppo, affinché mi sia garantito di ritrarmi dall'osservato o piuttosto di espellerlo da me. Bisogna in qualche modo che il vuoto creato dall'espulsione venga immediatamente riempito, e che ci si possa anche servire della nuova introiezione per espellere completamente la prima.
  - Secondariamente, il terzo o il gruppo hanno la funzione di discolpare con la condivisione complice che si procurano, dopo l'espulsione proiettiva della «vittima» comica, della posizione di «carnefice sadico» (il riso è «senza pietà»).
  - In terzo luogo, il riferimento al terzo può eventualmente procurare anche a colui che ride una posizione di liberatore o di «eroe», come ho suggerito in precedenza (essere il «primo a ridere»), che gli fa acquisire valore narcisistico. Queste diverse funzioni sono gerarchicamente disposte, a partire dalla prima che è la più importante e la più generale. La seconda e la terza, che dipendono dalla prima, emergono in seguito e possono spalleggiarsi a vicenda. Poiché per esibirsi come ideale, bisogna presentarsi all'inizio come privo o sciolto da ogni peccato. E, reciprocamente, nella posizione dominante di capo – Ideale dell'Io collettivo –, l'idealizzazione assicura a colui che ride la copertura retroattiva di tutte le sue colpe: è quest'ultima formula che prevale del resto, essendo la nozione di riparazione nella prospettiva del terzo colpito, per così dire, assente o appena abbozzata in una relazione le cui dimensioni pregenitali, pre-edipiche, per quanto reattive e difensive siano, sono nondimeno evidenti.
- *Il comico non si comprende senza il riso – o il sorriso divertito*. Questo punto, che nomino per ultimo, è sotto certi aspetti il più fondamentale, perché possiamo dire che il *riso è in*

*qualche modo la base corporea del comico.* Le modificazioni autoplastiche improvvisate del riso e del sorriso, che hanno come origine un *pattern* anatomico-psicologico definito e delle predisposizioni biologiche precise, elaborate successivamente dalla cultura, corrispondono a certe vie di scarica, diventate elettive e funzionali nell'uomo, delle tensioni cui l'effetto comico compete, per titolo e per ruolo, liberare. In questo senso, la notevole idea freudiana del risparmio di energia nel comico dev'essere completata un poco. L'effetto benefico e strutturante del comico per colui che ride deriva non soltanto dall'effetto quantitativo di *sollievo*, attraverso l'espulsione dell'energia in sovraccarico, ma senza dubbio anche dal *piacere di esercizio* procurato grazie all'utilizzo dell'apparato specializzato del riso in connessione con altri apparati psichici, così indifferenziati che questo apparato emerge rispetto ad altri mezzi di scarica somaticamente più elaborati. D'altra parte possiamo interrogarci *sul significato psichico del riso*. Sembra che sia quello di «espellere a strappi», coinvolgendo le vie respiratorie, poi respiratorie-alimentari comuni. In questo caso, si potrebbe trattare di una forma primitiva di controllo proiettivo dell'oggetto, che obbedisce al principio della ripetizione su un modello di duplicazione, che mette un tipo di scarica iterativa automatica, caratteristica secondo Freud del principio di Morte, al servizio di una regressione vantaggiosa per la Vita. Da cui alla soddisfazione da scarica e alla soddisfazione da esercizio si aggiungerebbe in terzo luogo *una soddisfazione da controllo*<sup>308</sup>. Il connubio, a servizio del comico, del riso e del *sorriso*, mi sembra potersi spiegare in base a un modello che R. Spitz ha convocato poco tempo fa in un altro contesto. Il sorriso, utilizzato più tardi nelle situazioni comiche discrete o trattenute, si mette a punto durante l'infanzia grazie a una traslazione semantica. La modificazione del tono della muscolatura facciale che corrisponde all'inizio nel bambino a un benessere interiore, poi presto a una rassicurazione narcisistica legata all'individuazione visiva di una struttura specifica e familiare (pre-oggetto) in mezzo alle variazioni inquietanti del mondo esteriore, prende lo stesso significato della scarica convulsa e a scatti del riso prodotta dall'apparato diaframmatico e dalla muscolatura associata. Questo spostamento mi sembra avvenga a vantaggio di un'identità di funzione: il sorriso scarica l'ansia vaga del bambino di fronte alle manifestazioni dell'oggetto, del quale non sa se le manifestazioni sono di origine interna o esterna, e neppure se sono buone o cattive. Sorridendo, il bambino colloca l'oggetto primitivo al di fuori, lo riconosce come

---

308Presente del resto, ritengo, in ogni attività funzionale ben regolata.

buono e gli trova un corrispondente positivo interiore (stato affettivo piacevole) e autoplastico (mimico) nella *smiling response*; *allo stesso modo colui che ride, grazie al riso, stabilisce la giusta distanza, accompagnata da uno stato piacevole, all'espressione somatica, tra lui stesso e l'oggetto*, che all'inizio aveva introiettato confusamente. In entrambi i casi è l'energia risparmiata per la difesa che viene spesa, qui con il riso, e là con il sorriso. Per l'avvenire, possiamo credere che il bambino non farà fatica a usare il sorriso che consuma molte meno energie rispetto al riso, come un equivalente moderato del riso, sia quando l'effetto comico sarà leggero, sia perché la società gli avrà insegnato a contenerne l'espressione, sia perché diventerà più esigente nei riguardi del piacere comico per difesa o per una preoccupazione estetica.

I cinque punti essenziali che ho appena esaminato saranno adesso ripresi nuovamente, brevemente, nella prospettiva teorica corrispondente alla seconda topica.

- Che il comico non abbia altra esistenza se non psichica – affermazione che non è solo in accordo con il pensiero di Freud ma che apparirà evidente a qualsiasi osservazione attenta –, non si capisce *chiaramente* se non nella prospettiva del secondo modello teorico di Freud, del quale ho già sviluppato in precedenza le implicazioni. Infatti, ho mostrato che solo la seconda topica rendeva completamente giustizia a una lettura della coscienza e dell'inconscio che, senza disconoscere i fondamenti psicologici dei processi mentali, li comprendeva secondo il punto di vista esclusivamente dove si manifestano al paziente nella cura, e più estesamente al Soggetto. Possiamo pensare che prima del 1920 Freud, esitando nel privilegiare questo aspetto essenziale, e per così dire definitorio, dei fenomeni che la psicoanalisi studia, abbia costretto se stesso a parlare troppo spesso, come ho già detto, in termini di successione di stati funzionali quasi psicologici di ciò che si presenta all'Io nell'unità complessa e strutturata di un campo soggettivo, cioè di un campo di significati. *Il comico dell'arguzia*, per esempio, non «*risiede*» nella successione di un funzionamento cosciente, poi preconsco, poi inconscio e infine nuovamente cosciente come suggerisce il libro del 1905, ma anzitutto nel «*vissuto*» di essersi, «*solo per un attimo*», lasciati sorprendere dalle sue reazioni e di riprendere il controllo rilassandosi peraltro con il riso. Il tempo «psichico», significato soggettivamente, è fatto da ritenzioni e protensioni, di legami dinamici fra i momenti connessi gli uni agli altri secondo il prima e il dopo o lo scivolamento del passato nel presente e del presente nel futuro; come è anche soggettivo, l'abbiamo visto, il vero spazio psichico, che è fatto di direzioni, di polarità, di movimento e si valuta secondo il vicino e il lontano, il forte e il debole, ma

certamente non in termini di particolari geografici.

- Che il comico richieda in tutti i casi, almeno in una delle sue fasi, una partecipazione «in seguito» distanziata, e che i suoi diversi modi corrispondano alle forme sfumate di tale partecipazione, è anche un'illustrazione della necessità di un sistema di lettura dei fenomeni che ne evita la comprensione in termini regolati da schemi quantitativi. «L'illusione comica» o il piacere del comico è *imparentato, in un senso che gli estetologi hanno sottolineato*, e che sottile ancora sul vissuto soggettivo di cambiamento che abbiamo appena osservato, al *piacere dell'arte, che gioca sulle categorie del reale e dell'irreale, dell'immaginario e della presenza evocata*. È da un *doppio gioco* che l'illusione comica risulta, *partecipazione + distanza*, che non consiste soltanto nel lasciarsi trascinare *poi* nel saltare avanti, ma di viverci «già» trasportati sebbene ancora a distanza e al sicuro, e «anche se» a distanza e al sicuro, benché partecipando ancora: non posso ridere perché le due cose, intrecciate in una sintesi originale, sono date insieme, poi tolte insieme quando l'ambiguità comica e l'istante del riso finiscono. Sappiamo molto bene che la cessazione di uno sforzo reale *procura generalmente di per se stessa un sentimento di soddisfazione e di rilassamento*, ma, *non fa ridere*, almeno direttamente e senza un altro motivo. Avviene diversamente nel comico, ed è perché la comprensione quantitativa funzionale e la descrizione processuale dei fenomeni implicati vi restano inadeguati e inespressivi, capaci al massimo di fornire una «spiegazione», certamente non una comprensione, che può risultare soltanto dall'interrogare «all'interno» l'esperienza, in se stessa unitaria, del comico, libera dall'essere confrontata in seguito con ciò che, del vissuto comico, si può percepire «da fuori». Ora, ripetiamolo, *la topica dell'interno*, dal punto di vista del Sé (*Moi*) o dell'Io (*Je*), è *la seconda*. E quando dico «topica» è per comodità, dal momento che si potrebbe altrettanto correttamente scrivere, l'abbiamo visto: la metapsicologia intera. La «dinamica» pulsionale e anche «d'economia», a loro volta, come ho mostrato in precedenza, cambiano volto, e si unificano nel medesimo sguardo, quando Freud raggiunge il rigore e l'autenticità teorici degli anni '20. Ma è il volto antico che domina l'epoca del *Motto di spirito*, e senza dubbio allenta e deforma un poco l'analisi di Freud che, su un vissuto come quello del comico, viene guastata dalle sue intuizioni e dalla pesante macchina esplicativa, ereditata dal dualismo psicofisiologico, che deve mantenere ancora in primo piano.

Potremmo aggiungere che la teoria dell'identificazione e della proiezione, che sembra indispensabile alla teoria del comico, non può ricevere una luce adeguata se non dai concetti



elaborati più tardi da Freud. L'identificazione per esempio, benché *descritta* in maniera ammirevole, non ha veramente uno statuto nel primo sistema freudiano al di fuori di quello, quasi fisico, di sostegno orale che gli riconosce già il saggio sulle *Pulsioni e loro destini*. Al contrario, l'identificazione riceve uno statuto nel secondo modello, e solamente nel secondo, attraverso la nozione, ora elaborata, dei diversi luoghi dell'inclusione nell'Io o dell'assimilazione all'Io.

- Quanto detto in precedenza sul ruolo della pulsione di morte e dell'aggressività nel comico avrà senza dubbio convinto che si tratta in questo caso di un elemento estremamente importante, che tutto sommato abbiamo rilevato spesso qua e là. *Ora si impone l'evidenza*, è bene sottolinearlo, *che questo elemento non poteva assumere significato nel primo sistema freudiano*, che non ha praticamente trattato dell'aggressività, se non a livello delle formazioni di compromesso che le conferisce il processo di creazione del fantasma. Affinché la pulsione distruttrice possa essere intravista e ricollegata alle sue origini profonde, ci voleva niente meno che il mutamento di prospettiva che Freud ha operato dopo il 1920, e *che l'ha portato, assumendo una posizione che la biologia non poteva né mantenere né assumere, a dare una positività alla negatività*, un'esistenza attiva e una sorta di intento di movimento (chiamato *anch'esso* da quel momento in avanti «tendenza» o «istinto»), in un certo senso rovesciato, per mezzo del quale le esistenze si disfano. Questa induzione sorprendente non poteva certamente trovare il proprio fondamento se non nel deciframento *interiore* dello psichismo attraverso il vissuto di un destino incoercibile di ripetizione e di una fascinazione attraverso l'annientamento.
- Il riferimento al terzo che appare costantemente nel comico, se esaminato attentamente, porta a conclusioni analoghe, sebbene attraverso un cammino complesso. Freud non ha mai evitato, nel 1905, di menzionare il terzo personaggio, a proposito dei diversi generi dell'arguzia, del comico o dell'umorismo che ha studiato. Non potremmo perciò sostenere qui che l'insufficienza del suo primo sistema teorico sia stato cieco a questo riguardo. Tuttavia, due cose ci colpiscono: 1. *Il riferimento al terzo resta*, nel 1905, *essenzialmente individuale*, dal momento che Freud non fa affatto allusione alla *funzione del gruppo degli osservatori o di coloro che ridono*, salvo forse per identificare, e nulla più, pubblico collettivo e «ascoltatore» o testimone singolo; 2. *Il significato psichico esatto del riferimento al terzo, o ai terzi, non compare*: si tratta semplicemente di una constatazione fattuale, indicata dalla clinica del riso. Ora, è il caso di pensare che rispetto a tali questioni, l'introduzione dei concetti della «seconda topica» rinnovi o possa rinnovare il problema. Dico

restrittivamente «possa rinnovare», perché non è sicuro che, nel suo lavoro più tardo sull'umorismo, nel 1927, Freud abbia ricavato dalla propria evoluzione teorica *tutte* le conseguenze che riguardano questo punto particolare. Freud si accontenta infatti di segnalarvi che i meccanismi psichici dell'umorista differiscono da quelli del suo ascoltatore e che deve perciò essere evitata in questo caso un'assimilazione troppo frettolosa tra i tipi di piacere che ognuno si procura. In realtà, la seconda teoria freudiana ci può condurre più lontano: permette – e solo essa lo permette – di capire in profondità il gioco sottile che si stabilisce tra colui che potremmo chiamare l'inventore o il produttore del comico e il terzo, ascoltatore o spettatore. *Questo gioco acquisisce infatti il proprio significato solo dai legami che i personaggi esterni intrattengono con i personaggi interni: cioè con le istanze psichiche.* Introducendo le istanze psichiche nell'analisi dell'Io, Freud ha per così dire pluralizzato e socializzato l'Io. L'Inconscio, il Preconscio e la Coscienza della prima teoria non erano altro che dei regimi di funzionamento cui erano attribuiti i diversi materiali e le esperienze psichiche, e gli scambi che si stabilivano tra loro non costituivano tanto una relazione fra entità distinte quanto piuttosto non redistribuivano delle qualità funzionali. Con l'avvento collettivo di Io, Super-Io ed Es, fa la sua comparsa tutta una «microsociologia» dei rapporti intra e infrasistemici, dove ogni istanza può sedurre o combatterne un'altra, o anche tentare di sostituirsi ad essa; dove ognuna può allearsi con un'altra per mettere in scacco la terza, e così via. Nella realtà esterna tali rapporti hanno una corrispondenza e per così dire un sostegno: il Soggetto ha poco prima intrecciato delle relazioni analoghe con i propri oggetti privilegiati, nel corso dell'infanzia: e tali oggetti, successivamente interiorizzati, possono essere raffigurati ora per mezzo di un trasferimento su altri supporti esterni. È perciò molto verosimile sul piano teorico, ed è verificabile clinicamente, che i personaggi del comico hanno i propri omologhi intrapsichici nelle istanze della seconda topica. Brillare per la propria arguzia o far ridere in qualche maniera gli altri significa accattivarsi questi «altri» per mezzo di una complicità che impedisce loro di ergersi a giudici, significa sedurre il Super-Io. Da ciò deriva il potere di rassicurazione legato alla condivisione dell'allegria comica. Più precisamente, la seduzione del Super-Io, trasformato in «compagno di depravazione», consiste in questo caso nel portarlo a condividere gli amori dell'Io con l'Es, di cui il Super-Io si riservava inizialmente il controllo. Ne consegue che tutta la questione può essere letta nei termini del triangolo edipico, e che di questo triangolo possiamo probabilmente seguire le alterazioni o i rovesciamenti difensivi in funzione

dei diversi tipi di comico. Così troviamo che, attraverso la mediazione della seconda topica, la «microsociologia» del riso acquista un senso, e cessa di apparire come un semplice dato di fatto. E certamente, non è soltanto «il» terzo personaggio la cui posizione è ormai chiarita, è il gruppo tutto intero di coloro che ridono, dal momento che la problematica dei gruppi, da *Totem e tabù* a *Psicologia delle masse*, si organizza a partire dall'Edipo, e ciò fino nelle regressioni pregenitali più profonde, che risultano al tempo stesso *sia* da una differenziazione difensiva temporanea *sia* dall'apparato psichico *sia* dalla struttura del gruppo, differenziazione ordinata per proteggere dall'angoscia di castrazione genitale per il richiamo di vissuti più antichi.

- Nel meccanismo così elementare del «riso», possiamo esitare, a un primo sguardo, nel riconoscere qualcosa di diverso da un processo fisiologico messo al servizio della scarica di una tensione nervosa, e, *a fortiori*, a cercarvi l'incidenza di un'organizzazione psichica complessa come quella descritta nella seconda topica. Ritengo tuttavia che, anche a questo livello, i vantaggi che il riferimento al nuovo sistema di Freud apportano nella comprensione del fenomeno siano notevoli.

Abbiamo già potuto notare che il riso corrisponde sicuramente a una scarica energetica dall'origine particolare: la cessazione di una tensione non comporta automaticamente la scarica, bisogna che si tratti di un tipo determinato di liquidazione delle tensioni, che più sopra ho proposto di riallacciare a *un'operazione di sintesi abbastanza complessa che abbraccia nel medesimo campo psichico un sentimento di implicazione ancora persistente e un sentimento di distanza e di sicurezza ritrovato «proprio in quell'attimo»*. Tali formulazioni diventeranno più chiare se le esaminiamo in funzione dei lavori di Freud sulla *Verneinung* (denegazione) e sulla *Verleugnung* (rinnegamento o diniego della realtà) degli anni 1925-1927. Questi lavori, che sono legati all'approfondimento della concezione del processo secondario nell'ambito della seconda teoria dell'apparato psichico e delle pulsioni, hanno evidenziato il meccanismo di quelli che potremmo chiamare degli *atti psichici doppi*<sup>309</sup>, che comportano al tempo stesso una posizione e una contrapposizione *nello stesso campo*. Gli atti di questo tipo si presentano come delle soluzioni estremamente efficaci per il trattamento psichico della realtà: corrispondono infatti all'evitare un'operazione dispendiosa di controinvestimento e di rimozione. Come sappiamo, la *Verneinung* giunge a questo risultato manipolando delle quantità molto ridotte di energia psichica investite su un reticolo di tracce che lo sviluppo dell'Io permette di mantenere a buona distanza dalle implicazioni pulsionali

---

309Mi assumo il rischio, non trovando un altro termine, di una possibile confusione con gli atti sociali doppi, descritti da poco da Pierre Janet.

profonde, senza interromperle da esse, ma al contrario conservando loro un rapporto di *Repräsentanz* – rapporto di raffigurazione (rappresentazione) o di rappresentanza (delega) che prende infine un valore semantico – con esse. Così il pensiero può «aver luogo», nel senso proprio del termine, cioè che può avere «un luogo» nello psichismo, un luogo che è l'Io nel quale il pensiero opera, in qualche modo a freddo e come in laboratorio, la risoluzione dei conflitti che diversamente scuoterebbero tutta la persona. Anche la *Verleugnung* è altrettanto sapiente, ma essa costituisce il rovescio, e propriamente la perversione, di questo meraviglioso sistema di controllo per interposizione di filtri e rappresentanza di carica e di significato. Con essa non è più il «no» che viene detto contemporaneamente al «sì» e lo «modifica» per mezzo di una duplicazione simultanea del giudizio per farne un'*affermazione negativa* nel registro del pensiero, prima di assumere il comando dei comportamenti e regolare, se possibile, l'inconscio. Al contrario, è l'Es che, fingendo di sottomettersi ad esso per dominarlo, utilizza pienamente – per la soddisfazione delle pulsioni che sarebbero altrimenti minacciate di rimozione – il processo secondario del pensiero mettendo in scacco il legame simbolico e grazie al significato di realtà che si connette al processo del pensiero conscio. In entrambi i casi, tutta la questione si basa sull'esistenza del processo secondario e del pensiero, trattati diversamente – questo è vero – nell'uno e nell'altro caso. Nel caso normale (*Verneinung* con corrispondenza corretta tra il processo secondario e l'Es) si tratta di un *autentico atto psichico doppio*. Nel caso della perversione, si tratta di un *falso atto psichico doppio*, che consiste in realtà nel «raddoppiare», in tutti i sensi del termine, ciascuno dei due atti con l'altro, svolgendo un «doppio gioco» senza una vera costruzione sintetica e che d'altronde sostituisce le due posizioni combinate dal giudizio nel medesimo campo mentale attraverso il dispiegamento parallelo di due «discorsi» razionali dei quali il secondo serve da alibi e come da supplementare nota piccante all'altro. Tale differenza fra l'autentico atto psichico doppio e la sua contraffazione perversa assume tutta la sua importanza per noi se, tornando al riso, consideriamo che il *perverso, in quanto tale, ignora il riso*: nulla di più triste, infatti, di più «eccitante» forse, ma anche di più triste, della perversione con il suo cerimoniale inesorabile e il suo sinistro trionfo, sempre da ripetere – compulsivamente –, sulla Legge. All'esatto opposto, laddove c'è un autentico pensiero significativo (cioè che si è bagnato nelle fonti dell'Inconscio e tuttavia fedele alla funzione secondaria) il riso esiste, o è possibile: ed è perché «ridere è proprio dell'uomo», che si distingue dagli animali per l'accesso a un apparato psichico secondario, simbolico.

Esiste perciò una relazione fra il riso e il pensiero, fra il riso e il potere di effettuare delle sintesi attraverso un atto psichico doppio, con la duplicazione logica del giudizio su se stesso. E

di tale relazione adesso notiamo chiaramente il senso. Questa relazione riposa sul privilegio che il pensiero possiede di regolare – per mezzo di un minimo quanto di energia che permette infine di dosare la *gerarchia* dei giudizi simultaneamente presenti nel medesimo campo – l'ambiguità di una posizione fantasmatica che consiste nel viverci al contempo altrove e nella propria pelle, impegnato in una posizione, e tuttavia partecipe di un'altra. È nel momento in cui la persona in questione «si rende conto» grazie al pensiero di poter *simultaneamente* porsi da un punto di vista e negare nell'ambito psichico la propria implicazione, che scoppia a ridere: ha appena fatto scattare il suo processo secondario che, per sua natura e per il livello al quale tratta il problema, gli procura subito un'enorme economia. L'energia così risparmiata se ne va allora nel riso. Ci è lecito formulare l'ipotesi che l'apparato del riso sia particolarmente sensibile a questo tipo di scarica, perché forse esso soltanto è in grado di liberare, incanalate dai sobbalzi in serie del diaframma, delle quantità considerevoli di energia precedentemente legate, senza pretendere di legarle subito a qualche altro polo del reale. La modifica si compie, infatti, non passando da un fantasma all'altro o da un polo fantasmatico all'altro – come negli altri processi di cambio economico rapido che ho potuto studiare altrove, specialmente nella vergogna, nella colpevolezza o nella depressione improvvise –, soluzione che in generale lascia rilevanti residui inutilizzati di turbamenti pulsionali, che si manifestano nell'Io sotto forma di angoscia, ma passando da un sistema di rappresentazione «dispendioso» e molto conflittuale, che non obbedisce alla logica di non-contraddizione, a un sistema «a buon mercato» e molto efficace, perché implica un'organizzazione logica molto elaborata, dotata di un rendimento particolarmente elevato.

Ora, il fenomeno del riso, caratteristico del comico, se viene compreso in questo modo, non può – paradossalmente – ottenere il rilievo e la chiarezza necessarie se non da un'analisi *che presuppone la seconda topica*. Dico «paradossalmente», perché, lo stiamo vedendo, non ho esitato a utilizzare in questo caso, come Freud nel 1905, il linguaggio della *prima topica*, e apparentemente è soltanto in quei termini che ho proposto l'interpretazione appena fornita. Ma osserviamo la questione più da vicino. Freud nel 1905 ha studiato anche il riso: vi dedica molte pagine (ed. fr. p. 220 e segg.; *MS* 169 e segg.) nel *Motto di spirito*. Tuttavia, è bene osservare che non va, a questo proposito, al di là di questa conclusione pertinente ma ancora insufficiente che il riso esprime la scarica improvvisa di un'energia risparmiata dallo spirito o da processi imparentati. *Non ritroviamo traccia di un accostamento diretto fra il processo mentale del pensiero e il riso stesso*. L'unico rapporto evocato è quello del riso con la rimozione, a proposito dell'arguzia (ed. fr. p. 225; *MS* 172); mentre da parte loro, le pagine che Freud dedica più avanti – a proposito di

ciò che chiama ristrettamente «comico» – alla descrizione del processo del pensiero si sforzano laboriosamente di collegare questa alla problematica di un paragone dell'ampiezza dei movimenti di un personaggio comico con quella degli abbozzi di movimento che si producono in colui che lo osserva (ed. fr. p. 294 e segg.; *MS* 213 e segg.). Perché il connubio che si è imposto alla nostra riflessione fra la concezione freudiana dell'economia del pensiero e la concezione freudiana del riso potesse essere compiuta nel 1905, sarebbe stato necessario che Freud disponesse a quell'epoca di un riferimento che la prima topica non poteva giustamente fornirgli: quello del punto di vista epistemologico che fonda la seconda teoria, e che è l'unico a portare alla comprensione delle sintesi significative operate dall'Io. È infatti dallo sviluppo delle implicazioni di questa teoria, e da questi sviluppi soltanto, che sono derivati nella riflessione di Freud, verso il 1925, la *scoperta dell'atto doppio o reduplicativo della Verneinung*, e in maniera generale *quella del potere di organizzazione sintetica del pensiero*, cioè dell'Io, o ancora più esattamente, di questo aspetto centrale dell'Io che ho chiamato in precedenza l'Io-Sé. Ci troviamo ora al centro della questione. È dallo sguardo nuovo che rivolge all'attività dell'Io nelle sue relazioni con le altre istanze, ponendosi in qualche modo al suo interno e dal suo punto di vista, che Freud trae, indubbiamente, l'ispirazione che lo porta a delle visioni così penetranti sull'organizzazione degli atti psichici. Ed è dalla comprensione così acquisita che avrebbe in seguito dovuto poter ripartire, con un *flashback*, per vivificare sulla base dell'intuizione il modello energetico, un poco assopito all'epoca della prima topica. Nell'articolo del 1925 sulla *Verneinung*, ha iniziato a compiere questa retromarcia, ed è proprio questo uno dei migliori lavori che abbia mai scritto. Ma i problemi del comico non hanno avuto tutti la fortuna di beneficiare del chiarimento a rovescio che mancava loro. L'articolo sull'umorismo del 1927 ha avviato l'impresa, e non ci sorprende di trovarvi un senso acuto del *vissuto umoristico come sintesi psichica originale*, e dei sentimenti particolari che lo caratterizzano. Ma non abbiamo avuto il ritorno che potevamo aspettarci sulla teoria del riso e, insieme, su quella del comico, ritorno che ritengo avrebbe risolto in un colpo solo le aporie lasciate al riguardo dalla prima topica, e avrebbe collegato fra loro gli aspetti disparati di una metapsicologia economica e quantitativa che non poteva compiersi all'esterno se non manifestandosi anzitutto all'interno della coscienza.

\*

\* \*

Mi rimangono adesso da provare a chiarire le diverse categorie comiche a partire dalle analisi precedenti, che hanno mostrato non soltanto la pertinenza, ma la necessità di un'applicazione della seconda teoria freudiana per la comprensione del comico, inteso in senso largo. Il mio obiettivo, tuttavia, non sarà in questo caso di passare in rassegna, facendone un catalogo esaustivo, le molteplici situazioni o i mezzi suscettibili di scatenare il riso. Procederò diversamente, per essere breve, e per restare nella prospettiva centrale nella quale questo lavoro vuole porsi. Mi sforzerò piuttosto di presentare in forma di conclusione un quadro delle variazioni comiche organizzate attorno alla teoria del riso e del pensiero che abbiamo appena visto in *relazione a* un elemento differenziatore determinante: *il linguaggio*.

Il problema del linguaggio, o delle «parole» è infatti, che lo si voglia o no, al centro del sistema del comico, e Freud l'ha intuito molto bene, avendo intitolato il proprio libro del 1905 *Il motto di spirito*, con un'espressione che concerne, in senso proprio, *una sola* delle categorie dei processi psichici che ha individuato. Ma possiamo rimpiangere che, per delle ragioni che ci rimandano ancora alle insufficienze della prima topica abbandonata a se stessa, non abbia indagato metodicamente *la differenza che l'intervento del linguaggio introduce in una teoria del riso*, e, nell'accezione estesa nella quale ho ripreso il termine, *in una teoria del comico*.

Soltanto il «pensiero» può perciò – sebbene sia stato necessario l'avvento della seconda topica per mostrarlo adeguatamente – ridurre, mantenendone il dosaggio esattamente proporzionale, la carica pulsionale investita nella rappresentazione in una misura tale e in modo tale che la liberazione di energia che risulta dal risparmio psichico dovuto al ritorno al processo secondario assuma un carattere massivo, e abbia l'effetto automatico dello shock che riconosciamo al riso. Ma qual è la funzione del linguaggio in relazione al pensiero? Qui siamo costretti a sottolineare che Freud non ha mai studiato questo punto a fondo. Le immagini non vengono escluse da lui dal processo del pensiero, e la nozione di *Vorstellung*, tradotta in inglese con *ideas*, che esprime bene l'anfibologia fra l'immagine e il pensiero che Freud ha mantenuto apparentemente, si applica, lo sappiamo, a un materiale inconscio secondario. Nella *Verneinung*, gli esempi considerati per illustrare l'attività di pensiero dell'apparato psichico cosciente nel processo secondario rinviano al linguaggio, ma non così decisamente da non poter avere dei dubbi. Freud si fa carico egli stesso infatti di mostrare il sostegno dell'atteggiamento di *Verneinung* come di quello di *Bejahung* in un vissuto molto più arcaico, che mette in causa l'identificazione primitiva e la proiezione, così come il problema dei limiti dell'Io e dell'altro. È

nelle sue opere del 1915 che Freud sembra aver definito nella maniera migliore il ruolo del linguaggio propriamente detto nel funzionamento psichico, riservandogli praticamente il monopolio di un luogo psichico chiamato Preconscio, la cui definizione era rimasta fino a quella data più vaga, benché sempre più o meno associata al concetto di linguaggio. Quest'ultimo corrisponde per lui non a una doppia iscrizione dell'oggetto nel sistema Pcs-Cs che si opererebbe simultaneamente all'iscrizione inconscia per quanto in un altro modo, ma a una «trascrizione» di un tipo originale, che manterrebbe con l'«iscrizione» primaria (unica) delle tracce sensorio-percettive poi mnestiche di tutti gli ordini lasciati dall'impatto dell'oggetto sullo psichismo dai rapporti ben determinati.

Tale trascrizione in parole – che non potremmo perciò chiamare se non impropriamente seconda «iscrizione»<sup>310</sup> – consiste probabilmente, infatti, in un'operazione fondata sulla selezione di forme o di indizi percettivi verbo-audio-motori anzitutto associati alla rappresentazione «di cosa» destinata a corrispondere loro. Queste forme o indizi in seguito vengono separati dal complesso nel quale si trovavano coinvolti, attraverso l'esecuzione di un modo di procedere imparentato alla figura retorica della «parte per il tutto», e investiti al posto delle cose che devono rappresentare. Si tratta di un processo che possiamo descrivere verosimilmente, sul piano economico, come *particolarmente vantaggioso* nella misura in cui, se i legami stabiliti sono solidi, permette di maneggiare un «discorso» sulle cose attraverso dei segni interposti di portata minima e di complessità minima, che richiedono per loro stessi un *investimento minimo* rispetto alle tracce percettive dell'oggetto. Quanto alla scelta degli indizi significanti, essa viene attuata nel quadro e sotto la guida di un sistema prestabilito, che l'individuo incontra e apprende nel corso della psicogenesi, e che corrisponde alla «lingua», come insieme lessicografico e sintattico culturalmente determinato e relativamente costante, che fornisce la base (denotativa) di una corrispondenza più o meno perfetta fra i significati privati (connotativi) dei diversi locutori possibili: tutto ciò consente un nuovo genere di risparmio nella comunicazione, risparmio che probabilmente gioca un ruolo essenziale nell'intero processo sociale, nel quale la lingua facilita le identificazioni.

Benché non appena la trascrizione per mezzo delle rappresentazioni di parola è possibile, essendo tutte le corrispondenze e le regole sintattiche e trasformazionali immagazzinate nella memoria, essa diventa non soltanto un potente strumento a disposizione dell'Io per il trattamento simbolico della realtà in condizioni poco dispendiose, ma – e questo fatto ha un'importanza estrema – *instaura le condizioni di un funzionamento in qualche modo autonomo del*

---

310Come suggerito da una lettera a Fliess del 1896.



*linguaggio*. Sufficientemente automatizzati, i legami «rappresentazioni di cosa – rappresentazione di parola», e le regole linguistiche rientrano in un sistema combinatorio autogestito, che l'Io può inizialmente lasciare in gran parte a se stesso, come si fa con un servitore fedele o con un robot ben congegnato. È a vantaggio di questo processo di controllo minimo che il materiale cosciente passa sotto il regime del Preconscio, libero di tornare sotto il controllo della Coscienza secondo il bisogno. Ma va da sé che i vantaggi del linguaggio comportano anche degli inconvenienti. Sottratto totalmente o in parte all'attenzione dell'Io, il discorso preconscio può, secondo la qualità dei legami semantici o simbolici sui quali si basa, perdere il contatto con le iscrizioni di cose che lo giustificano e che fondano la carica concessa ai suoi diversi elementi (per esempio nella nevrosi ossessiva), oppure ricadere sotto il governo di un contatto incontrollato con queste iscrizioni, e dare così origine a un processo di semantizzazione selvaggia (neologismo). La combinazione di un automatismo di funzione con un'eccessiva porosità delle parole alla semantizzazione in neologismi, può allora produrre il delirio. Al contrario, il comico verbale, inteso in senso ampio, corrisponde a: «utilizzo» da parte dell'Io di un processo dello stesso genere ma temporaneo, localizzato, segno di salute piuttosto che di alienazione.

Questi richiami e queste precisazioni ci consentono adesso di definire i rapporti del linguaggio e del pensiero, sui quali ci siamo interrogati in precedenza. Il linguaggio, con le sue possibilità di funzionamento preconscio «autonomo» e le diverse disavventure che possono conseguire per il processo di significazione semantica, si presenta al tempo stesso come *il complemento naturale e il mezzo più efficace delle operazioni del pensiero*, che tuttavia possono indubbiamente prodursi «senza di lui». Le rappresentazioni di parola apportano un elemento di economia supplementare al sistema di filtraggio proporzionale e di figurazione attraverso delle quantità esigue di energia pulsionale ammesse nella coscienza che costituisce il processo secondario. In quanto rappresentazioni-segni al tempo stesso distanziate dalle rappresentazioni di cosa e in rapporto con esse, le rappresentazioni di parola forniscono infatti un supporto rappresentativo pronto in anticipo, ed estremamente agevolatore, per sostituire con delle cariche leggere le cariche pulsionali pesanti investite sulle cose. Peraltro, le regole proprie del linguaggio ne fanno uno strumento che richiede poco stimolo e, l'abbiamo visto, relativamente poca sorveglianza per raggiungere un'efficacia sufficiente. L'accordo con le necessità del pensiero è tale che possiamo anche chiederci se è possibile sapere se questo non tragga dal linguaggio, se non la sua esistenza stessa, almeno la maggior parte della sua potenza, la stabilizzazione e il rigore delle operazioni del pensiero che risultano dalla regolazione che esso

riceve, all'inizio da fuori, poi dall'interno, attraverso l'interiorizzazione delle leggi linguistiche, dell'istituzione culturale della lingua. L'unica ragione che autorizza a credere che il pensiero possa esistere senza il linguaggio, esistere almeno in una maniera che oltrepassi il livello occasionale o episodico, è in verità che gli esseri umani privati della parola possono sostituirla con l'aiuto di un altro sistema di simboli altrettanto organizzato, che fornisce al pensiero *l'equivalente* del regolatore linguistico verbale. Comunque sia, alcuni di tali regolatori «linguistici» rendono l'attività psichica del processo secondario capace di riscontrare con un altissimo rendimento gli elementi percettivi relativi alle «cose» delle quali si carica il sistema Preconscio-Coscienza con i programmi logici pre-isritti nelle regole e nelle convenzioni d'equivalenza e di trasformazione della lingua, che reggono egualmente i legami che il discorso mantiene con le iscrizioni mnestiche delle rappresentazioni di cose precedentemente immagazzinate.

Siamo giunti a un punto essenziale. L'ordine della lingua è un condensato e un'espressione convenzionale dell'ordine della realtà, fatta per operare attraverso la comunicazione. Benché il sistema delle parole possa essere considerato come un prodotto della frustrazione e della rimozione, nella misura in cui si trova *già* presente, con il principio di non-contraddizione, la *Verneinung*, che limita la scelta del senso ma fonda la possibilità di una migrazione negli assi paradigmatico e sintagmatico in funzione delle opzioni rifiutate o assunte. È qui che compare, a mio parere, il rapporto del tutto centrale che il linguaggio intrattiene con la genitalità e l'Edipo: come non possiamo scegliere di nascere uomo o donna *nella realtà*, così non possiamo nell'ambito della lingua dire sì e no *contemporaneamente e allo stesso livello*, salvo perversione. Le sintesi psichiche del tipo della *Verneinung* hanno perciò dal linguaggio un nuovo rafforzamento che garantisce il loro carattere di reduplicazioni annullatrici che non ricordano un'asserzione accanto all'altra se non come «immediatamente anteriore logicamente» e rovesciata o sostituita dall'asserzione negativa, *senza tuttavia scomparire dal campo psichico*. Da tutto ciò consegue che l'introduzione del linguaggio nei processi del comico vi rende particolarmente percettibile la sovversione attraverso il processo primario e l'inconscio dell'ordine simbolico. Quando vi guardiamo più da vicino, vediamo del resto che l'*articolazione* della negazione corrisponde, come Spitz ha molto ben notato, all'apparizione di un differenziatore che coincide con quella della *coppia* padre-madre, che mette fine alla relazione pregenitale, dominata dalla dipendenza ambivalente alla sola madre fallica primitiva onnipotente. Ora, il «padre» qui introdotto è all'origine del Super-Io propriamente detto, e possiamo considerare che la Legge fondamentale del discorso, introiettata con la lingua cosiddetta «materna» – che già regge – è portata «nel suo nome». Cosicché il gioco che si svolge «nel Preconscio» nel corso dell'esperienza del comico

verbale può difficilmente esser compreso, che si tratti di gioco di parole o di motto di spirito, se non come quello che controlla con le parole il piacere che l'Io si procura tramite l'apparato del pensiero, *manipolando lui stesso il grado della sua sottomissione al Super-Io; e il tipo delle sue relazioni con lui, come anche il suo modo di intimità con l'Es e di abbandono alle sue seduzioni*. Ogni interpretazione in termini soltanto di intensità di coscienza, o di quantità di investimento energetico di apparato, rischierebbe di lasciar sfuggire ancora di più la complessità *strutturale* di un'operazione psichica la cui tonalità può variare molto in funzione del modo di cui le sue diverse componenti interdipendenti si influenzano le une con le altre. E l'unità di ognuna delle variazioni tipiche con le quali possiamo avere a che fare a causa di queste combinazioni non può essere scorto e analizzato in tutta evidenza se non ponendosi dal punto di vista dell'Io-Soggetto, anche a costo di confrontarlo in seguito con dei dati «esterni» per soddisfare il requisito abituale del pensiero «oggettivo» tradizionale: l'esperienza del linguaggio è esperienza dell'Io.

Terminiamo pertanto questo lavoro nella prospettiva così posta, distinguendo rapidamente, in riferimento principale al linguaggio, le grandi vie che si aprono al comico. Ne riporto essenzialmente *due*, e due soltanto, che si suddividono ciascuna diversamente.

Possiamo provare il piacere comico e ridere *senza che vi sia ricorso alla parola*, per esempio davanti a certi avvenimenti o certi comportamenti altrui, o eventualmente di fronte ai propri. È allora comico «di gesti», «di comportamento» o «di situazione», l'ultimo più sottile perché tiene conto di elementi diffusi che possono riguardare tutto un insieme di persone e abbracciare uno spazio più esteso e un tempo più lungo. In questi casi, la scarica che utilizza l'apparato del riso corrisponde a quella dell'energia risparmiata *per effetto del solo passaggio improvviso dal processo primario alle sintesi complesse del «pensiero» cosciente*, questo essendo allora formato esclusivamente da immagini più o meno precise e da indizi rappresentativi *meno sistematizzati rispetto a quelli del linguaggio*, ma tuttavia schematizzati secondo l'ordine del simbolo, con dei mezzi «analoghi» a quelli della metafora o della litote. Il pensiero costituisce in queste condizioni uno strumento altamente efficace di riduzione, di presa di distanza e di analisi dell'implicazione preliminarmente operata a livello del processo primario. In tal modo, possiamo dire che il piacere comico risulti in questo caso letteralmente dal «risparmio realizzato sull'investimento della rappresentazione», secondo la formula che Freud applica a una categoria limitata di effetti che impropriamente denomina «comici» e nei quali conta molti processi verbali. Dobbiamo aggiungere inoltre che è probabilmente nell'ordine non verbale che i meccanismi di risparmio e di riso ottengono i loro massimi effetti. È a questo livello che il passaggio dal processo secondario al primario, *e vice versa*, si opera con una grande labilità e in maniera massiccia, tenuto

conto dell'assenza dei freni dovuti alle costrizioni proprie del linguaggio. Con queste precisazioni, diremo in definitiva che il riso esprime, davanti alle situazioni comiche *non verbali*, il doppio piacere della scarica quasi integrale e del legame o ri-legame (*Wiederbindung*) completa, cosa che soddisfa insieme le domande dell'Es, gli imperativi del Super-Io e le costrizioni della realtà, come anche il bisogno di controllo dell'Io, senza che nessuno di questi aspetti faccia davvero torto agli altri, contribuendo ciascuno, al contrario, abbastanza curiosamente, a rinforzare gli altri. Da cui *l'impressione di riuscita totale ideale*, il sentimento non soltanto di rilassamento ma di riequilibrio e di dinamismo strutturale dell'apparato psichico che accompagna generalmente il generoso riso volentieri scatenato dallo spettacolo improvviso di scene che provocano il comico non verbale.

Diverse e più sfumate sono le reazioni psichiche che produce *il comico verbale* (o eventualmente il linguaggio mimico applicato al comico), nel quale colloco tutti gli effetti dovuti al «motto di spirito», al «gioco di parole» e simili, e anche all'«umorismo» (essendo il vero umorismo inconcepibile, secondo me, senza la trascrizione linguistica, che ne rappresenta un elemento costitutivo). Il linguaggio zavorra infatti il pensiero con un peso molto stabile che gli consente di piegare e di ridurre al limite estremo nel processo secondario l'investimento del «significante» e, grazie alle garanzie di costanza logica fornite dall'elaborazione sociale e dalla dimensione istituzionale della lingua, di riprendere *quasi automaticamente* il controllo di rappresentazioni un attimo gonfiate di emozioni primarie ma ben *ormeggiate al reale per mezzo del discorso*. Ritengo perciò che il risparmio effettuato attraverso di esso è allora completamente *dello stesso genere, nel suo fondamento* (e qualunque sia il tipo di comico verbale) *di quello che troviamo nel comico non verbale*; e penso che Freud non abbia avuto ragione di attribuire tale risparmio, per dare maggiore consistenza alle opposizioni, solamente alle economie fatte sulla censura dal motto di spirito e sull'affetto dall'umorismo. *Ma* bisogna dire che il comico verbale flirta con il processo primario con molta più delicatezza, virtuosismo e maestria rispetto al comico non verbale. *La ponderatezza linguistica moltiplica il suo potere d'invenzione e di sfumatura*, come mostrano del resto le ottime analisi delle quali è ricco il libro sul *Motto di spirito*. E con ciò si spiega che gli autori, e Freud per primo, non smettono di elaborare la sistematizzazione dei modi del comico verbale, sebbene possiamo distinguere abbastanza velocemente delle grandi tendenze (sulle quali purtroppo non posso soffermarmi ora). Il fatto è che le finezze del comico verbale stanno al comico non verbale come l'eroticismo sta all'amore, quasi infinito nelle sue varietà, sempre imprevisto nelle sue ripetizioni<sup>311</sup>.

311 Il carattere sottile del comico verbale spiega perché sotto queste forme più elaborate (per esempio l'umorismo), provoca delle risate meno violente rispetto al comico non verbale, o soltanto dei semplici

Tutto ciò mi permette di concludere, riallacciandomi ancora alla seconda topica, nei legami che intrattiene, come ho ricordato, con la genitalità, dicendo che il comico verbale, come l'erotismo, trova il proprio senso e la propria compiutezza (che è quella dell'intero genere comico) solamente nel gioco attorno alla regola e alla funzione del linguaggio. Gioco questo nel quale gli elementi differenziati dell'apparato psichico, come le istanze psichiche, non perdono del tutto la loro identità benché la mettano in gioco; gioco sulla differenza, o piuttosto sul rapporto fra l'Altro e lo Stesso, la pulsione di Morte e la pulsione di Vita, il Sì e il No, la Passività e l'Attività, il Silenzio e la Parola, il Senso e il Non-Senso, il Femminile e il Maschile. Ma gioco soltanto, che al contrario del triste cerimoniale del perverso conferma la realtà senza negarla, disegnando dei limiti attraverso le capriole o le strizzatine d'occhio del discorso.



### III. Traduzione dell'articolo di John Morreall “Filosofia dello humour”

Questo articolo è tratto dall'archivio della *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

#### “Filosofia dello Humour” – John Morreall

prima pubblicazione: martedì 20 novembre 2012

Benché la maggior parte delle persone dia valore allo humour, i filosofi hanno detto poco a riguardo e quanto hanno detto è in larga misura critico. Vengono qui esaminate tre teorie tradizionali del riso e dello humour, insieme alla teoria secondo la quale lo humour deriva dal gioco finto-aggressivo tra le scimmie. Interpretare lo humour come un gioco aiuta a replicare alle obiezioni tradizionali che gli si rivolgono e rivela alcuni dei suoi benefici, compresi quelli che condivide con la filosofia stessa.

1. La cattiva reputazione dello humour
2. La teoria della superiorità
3. La teoria del sollievo
4. La teoria dell'incongruenza
5. Lo humour come gioco, il riso come segnale di un gioco
6. La commedia

#### 1. La cattiva reputazione dello humour

Quando si chiede alle persone cos'è importante nelle loro vite, spesso esse citano lo humour. Le coppie che compilano una lista dei tratti che apprezzano nei propri coniugi solitamente mettono “senso dell'umorismo” in cima o quasi. I filosofi si occupano di ciò che è importante nella vita, perciò ci sono due cose sorprendenti circa quello che essi hanno detto dello humour.

La prima è quanto poco i filosofi ne abbiano parlato. Dai tempi antichi fino al XX secolo, il massimo che qualsiasi filosofo autorevole abbia scritto sul riso o sullo humour è stato un saggio e soltanto un paio di pensatori meno noti come Frances Hutcheson e James Beattie hanno scritto molto. Bisogna notare che il termine *humour* non è stato usato nel proprio significato corrente di comicità fino al XVIII secolo, e così i dibattiti tradizionali riguardavano il riso o la commedia. Il massimo contributo che i più grandi filosofi come Platone, Hobbes e Kant hanno dedicato al riso o allo humour è consistito in un paio di paragrafi all'interno di una discussione su un altro argomento. *Il riso* di Henri Bergson è stato, nel 1900, il primo libro dedicato allo

humour da parte di un filosofo autorevole. Un antropologo marziano che si trovasse a fare un confronto tra la mole di scritti filosofici sullo humour e quanto è stato scritto, per esempio, sulla giustizia, o anche sulla *Veil of Ignorance* di Rawls, potrebbe a buon diritto concludere che l'eventuale esclusione dello humour dalla vita dell'uomo non rappresenterebbe una grande perdita.

La seconda cosa sorprendente è quanto è stato negativo l'atteggiamento dei filosofi nei loro giudizi sullo humour. Dall'antica Grecia fino al XX secolo, la maggioranza dei commenti filosofici sul riso e sullo humour si è concentrata sul riso sprezzante o di derisione, o sul riso che soverchia le persone, piuttosto che sulla commedia, il *wit* o lo scherzo. Platone, il più influente critico del riso, ha trattato questo come un'emozione che prevale sull'autocontrollo razionale. Nella *Repubblica* (338e), egli afferma che i Guardiani dello stato dovrebbero evitare il riso, “perché solitamente quando qualcuno si abbandona al riso violento, la sua condizione provoca una reazione violenta.” A turbare in modo particolare Platone erano i brani dell'*Iliade* e dell'*Odissea* nei quali si affermava che il Monte Olimpo risuonava delle risate degli dèi. Egli replicava che “se qualcuno descrive uomini di valore come sopraffatti dal riso noi non dobbiamo accettarlo, a maggior ragione se si tratta di divinità.”

Un'altra delle obiezioni di Platone al riso risiede nella malignità di questo. Nel *Filebo* (48-50), egli analizza il divertimento della commedia come una forma di disprezzo. “In generale,” egli dice, “il ridicolo è una specie di disgrazia, nello specifico è un difetto.” Tale difetto è la mancanza di conoscenza di se stessi: le persone delle quali ridiamo si credono più ricche, più belle, o più virtuose di quanto realmente siano. Ridendo di loro, noi ricaviamo piacere da qualcosa di negativo – l'ignoranza nei riguardi di loro stessi – e questa malignità è moralmente biasimevole.

A causa di queste obiezioni al riso e allo humour, Platone sostiene che nello stato ideale la commedia dovrebbe essere strettamente controllata. “Si dovrebbe comandare che tali rappresentazioni vengano lasciate agli schiavi o ai lavoratori stranieri, e che esse non ricevano alcuna seria considerazione. Nessun uomo libero, uomo o donna, dovrebbe essere colto nell'imparare da quelle.” “A nessun autore di versi, giambici, lirici o commedie, dovrebbe essere permesso di vincolare con il riso i cittadini, con la parola o con il gesto, con la passione o altrimenti” (*Leggi*, 7:816e; 11: 935e).

I pensatori greci dopo Platone hanno riservato commenti ugualmente negativi al riso e allo humour. Nonostante Aristotele considerasse il *wit* una parte preziosa della conversazione (*Etica nicomachea* 4, 8), egli conveniva con Platone sul fatto che il riso esprime disprezzo. Il *wit*, così egli



afferma nella *Retorica* (2, 12), è un'impertinenza colta. Nell'*Etica nicomachea* (4, 8) egli avverte che “La maggior parte delle persone ama il divertimento e il motteggio più di quanto dovrebbe... un'arguzia è una forma di derisione e i legislatori vietano alcuni tipi di derisione – forse essi avrebbero dovuto vietare alcuni tipi di motteggio.” Gli Stoici, enfatizzando l'autocontrollo, concordavano con Platone che il riso lo diminuisce. L'*Enchiridion* (33) di Epitetto raccomanda di “Non lasciare che il tuo riso sia sguaiato, frequente o incontrollato.” I suoi seguaci riportano di non averlo addirittura mai visto ridere.

Queste obiezioni al riso e allo humour hanno influenzato i primi pensatori cristiani e attraverso questi la cultura europea successiva. Queste venivano rinforzate dalle rappresentazioni negative del riso e dello humour presenti nella Bibbia, la maggioranza delle quali è legata all'ostilità. Il solo modo in cui Dio è descritto mentre ride nella Bibbia è con ostilità:

I re della terra sono pronti, e i governatori cospirano insieme contro il Signore e il re che Egli ha Unto... . Il Signore che siede sul trono in cielo ride di loro con disprezzo; poi li rimprovera con ira, li minaccia con la sua collera divina. (*Salmo* 2:2-5)

I portavoce di Dio nella Bibbia sono i Profeti, e anche secondo loro, il riso esprime ostilità. Nella lotta tra il profeta di Dio Elia e i profeti di Baal, per esempio, Elia ridicolizza quei profeti per la mancanza di forza del loro dio, e poi li uccide (1 *Re* 18:27). Nella Bibbia, la derisione è talmente offensiva che può riservare la morte, come quando un gruppo di bambini ride del profeta Eliseo per la sua calvizie:

Da lì salì a Benthel e, mentre vi si dirigeva, alcuni ragazzini uscirono dalla città e si prendevano gioco di lui, dicendo, “Ma va', testa pelata, stai scherzando!” Egli si voltò e li guardò e li maledì poi in nome del Signore; e due orse uscirono da una foresta e sbranarono quarantadue di loro. (2 *Re* 2:23)

Mettendo insieme i giudizi negativi sul riso provenienti dalla Bibbia con le critiche derivate dalla filosofia greca, i primi padri cristiani, come Ambrogio, Girolamo, Basilio, Efrem e Giovanni Crisostomo ammonivano sia contro il riso eccessivo, sia contro il riso in generale. Talvolta quello che criticavano era il riso che faceva perdere il controllo alle persone. Nelle sue *Regole Lunghe*, per esempio, Basilio il Grande ha scritto che “il riso rauco e l'incontrollabile agitazione del corpo non sono indici di un'anima ben disciplinata, o di dignità personale, o di possesso di sé” (Wagner 1962, 271). Altre volte essi collegavano il riso all'indolenza, all'irresponsabilità, alla lussuria o all'ira. Giovanni Crisostomo, per esempio, avvertiva che

Spesso il riso fa nascere discorsi vergognosi, e i discorsi vergognosi fanno nascere azioni

ancora più vergognose. Sovente dalle parole e dal riso derivano le imprecazioni e l'insulto; e dalle imprecazioni e dall'insulto, si viene alle mani e alle spade; e dai pugni e dalle spade, alla strage e al massacro. Se, poi, vuoi accettare un buon consiglio per te stesso, evita non soltanto le parole vergognose e le azioni vergognose, o di ricorrere alla forza bruta con le mani e con le spade e il massacro, ma lo stesso irragionevole riso. (Schaff 1889, 442).

Non sorprende che l'istituzione cristiana che ha più enfatizzato l'autocontrollo – il monastero – sia stata rigida nel condannare il riso. Uno dei primi ordini monastici, quello di Pacomio d'Egitto, vietava di scherzare (Adkin 1985, 151-152). La regola di san Benedetto, il codice monastico più influente, raccomandava ai monaci di “preferire la moderazione nel discorso e di non dedicarsi alla chiacchiera ridicola, e a nulla che provocasse il riso; non indulgere nel riso chiassoso o sfrenato.” Nella scala dell'umiltà di san Benedetto, il decimo passo rappresenta una limitazione contro il riso, e l'undicesimo passo è un ammonimento contro lo scherzo (Gilhus 1997, 65). Il monastero di san Colombano Ibero prevedeva queste punizioni: “Colui che sorride durante il servizio ... sei percosse; se scoppia in una risata rumorosa un digiuno eccezionale, a meno che non sia capitato in modo che sia scusabile” (Resnick 1987, 95).

Il rifiuto cristiano europeo del riso e dello humour è continuato nel Medioevo, e per quanto i Riformatori riformassero, il tradizionale giudizio sullo humour non era incluso. Alcune delle più forti condanne giungevano dai Puritani, che scrissero trattati contro il riso e la commedia. Un trattato di William Prynne (1633) incoraggiava i cristiani a vivere in maniera sobria e seria. I cristiani non avrebbero dovuto essere “smodatamente stuzzicati dalle mere vanità della lussuria,” scriveva Prynne, o “inveire con eccessive risate smodate di fronte a persone dissolute e non in stato di grazia.” Quando i Puritani salirono al potere in Inghilterra nella metà del XVII secolo, dichiararono fuorilegge le commedie.

Anche in questo periodo, il processo filosofico contro il riso fu inasprito da Thomas Hobbes e René Descartes. Il *Leviatano* di Hobbes (1982 [1651]) descrive gli esseri umani come individualisti e competitivi per natura. Ciò ci mette in guardia rispetto ai segni della nostra vittoria o della nostra sconfitta. I segni della nostra vittoria ci fanno sentire bene, mentre quelli della nostra sconfitta ci fanno sentire male. Se la nostra percezione di qualche segno della nostra superiorità ci giunge immediatamente, i nostri buoni sentimenti probabilmente saranno espressi con il riso. Nel sesto capitolo della prima parte, egli scrive che

Un'improvviso motivo di vanto, questa è la passione che fa nascere quelle smorfie chiamate riso; e questo è causato sia da alcuni atti subitanei colti in loro stessi, che arrecano piacere; o

dalla percezione di qualche cosa deformata in un'altra, dal confronto con la quale essi improvvisamente approvano se stessi. E ciò è probabile soprattutto in coloro i quali sono consapevoli di pochissime abilità in loro stessi; coloro i quali sono costretti a mantenere una buona considerazione di loro stessi osservando le imperfezioni degli altri uomini. E perciò ridere molto dei difetti altrui è un segno di vigliaccheria. Perché uno dei compiti propri delle grandi menti è quello di aiutare gli altri e liberarsi dal disprezzo; e di confrontare se stessi solo con i più capaci.

Una spiegazione simile del riso nella medesima epoca si trova nelle *Passioni dell'anima* di Descartes. Egli sostiene che il riso accompagna tre delle sei emozioni di base – meraviglia, amore, (tiepido) odio, desiderio, gioia e tristezza. Benché egli ammetta che esistono cause diverse per il riso rispetto all'inimicizia, nella terza parte del suo libro, “Delle passioni particolari,” egli considera il riso soltanto come un'espressione di disprezzo e di ridicolo.

La derisione o il disprezzo è una specie di gioia mista con odio, che procede dal nostro percepire qualche piccolo difetto in una persona che noi reputiamo se lo meriti; noi proviamo odio per questo difetto, noi sentiamo gioia nel vederlo in lui che lo merita; e quando questo ci giunge inaspettatamente, la sorpresa della meraviglia è la causa del nostro scoppio di riso... E notiamo che le persone con difetti molto evidenti come quelli che sono zoppi, ciechi da un occhio, gobbi, o che hanno ricevuto qualche insulto pubblico, sono particolarmente inclini al motteggio; perché, desiderando vedere tutti gli altri tenuti nella stessa bassa considerazione toccata a loro stessi, essi sono veramente rallegrati dai difetti che capitano agli altri, ed essi li ritengono meritevoli di quelle. (art. 178-179)

## **2. La teoria della superiorità**

Con questi commenti di Hobbes e di Descartes, abbiamo una teoria psicologica sommaria che articola la visione del riso che è iniziata con Platone e con la Bibbia e che ha dominato il pensiero occidentale per due millenni. Nel xx secolo, questa idea è stata chiamata la “teoria della superiorità”. Detto semplicemente, il nostro riso esprime sentimenti di superiorità rispetto alle altre persone oppure rispetto a un nostro stato precedente. Un sostenitore contemporaneo di questa teoria è Roger Scruton, che analizza il divertimento come una “demolizione attenta” di una persona o di qualcosa connesso a una persona. “Se le persone non amano essere derise,” dice Scruton, “è certamente perché il riso svaluta il proprio oggetto agli occhi del Soggetto” (Morreall 1987, 168).

Nel XVIII secolo, la predominanza della teoria della superiorità ha iniziato a indebolirsi quando Frances Hutcheson (1750) scrisse una critica al valore che Hobbes aveva dato al riso. I

sentimenti di superiorità, argomentava Hutcheson, non sono necessari né sufficienti per il riso. Mentre ridiamo, possiamo non confrontare noi stessi con altri, come quando ridiamo per figure del discorso bizzarre come quelle che troviamo in questa poesia sull'alba:

Il sole, da tempo, aveva nel grembo  
Di Teti schiacciato un sonnellino;  
E come un'aragosta bollita, il mattino  
Dal nero al rosso iniziò a mutare.

Se il confronto personale e la gloria improvvisa non sono necessari per il riso, non sono nemmeno sufficienti. Qui Hutcheson cita casi di pietà. Un gentiluomo che viaggiando in carrozza vede accattoni cenciosi per la strada, per esempio, sentirà di essere più ricco di loro, ma sentimenti del genere non sono adatti a divertirlo. In tali situazioni, “ci troviamo in un ben maggiore pericolo di piangere che di ridere.”

A questi controesempi alla teoria della superiorità potremmo aggiungerne molti altri. Talvolta ridiamo quando un personaggio comico mostra abilità sorprendenti che a noi mancano. Nei film muti di Charlie Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, l'eroe è spesso intrappolato in una situazione nella quale sembra condannato. Ma poi sfugge con un intelligente numero acrobatico cui noi non avremmo pensato, e ancora meno saremmo stati in grado di eseguire. Ridere di tali scene non sembra richiedere che confrontiamo noi stessi con l'eroe; e se facessimo tale paragone, non ci troveremmo a essere superiori.

Ci sono almeno alcune persone che ridono anche di loro stesse – non di uno stato precedente di loro stesse, ma di quanto sta loro accadendo al momento. Se cerco dappertutto i miei occhiali, per poi trovarli sulla mia testa, la teoria della superiorità non sembra capace di spiegare il riso che rivolgo a me stesso.

Mentre questi esempi coinvolgono persone con le quali potremmo misurare noi stessi, ci sono molti altri casi di riso nei quali non sembra implicato alcun raffronto personale. Negli esperimenti di Lambert Deckers (1993) veniva chiesto ai soggetti di sollevare una serie di pesi apparentemente identici. I primi pesi, che erano molti, risultavano essere identici e ciò rafforzava l'attesa che i pesi restanti sarebbero stati uguali. Ma poi i soggetti sollevavano un peso che era molto più pesante o molto più leggero degli altri. La maggior parte rideva, ma apparentemente non per la “gioia subitanea” hobbesiana, e apparentemente senza confrontare loro stessi con alcuno.

### **3. La teoria del sollievo**

Due nuovi giudizi del riso, che adesso vengono chiamati “la teoria del sollievo” e “la teoria

dell'incongruenza”, hanno provocato l'ulteriore indebolimento del predominio della teoria della superiorità nel XVIII secolo. Nessuna delle due parla di sentimenti di superiorità.

La teoria del sollievo è una spiegazione idraulica nella quale il riso svolge nel sistema nervoso la stessa funzione di una valvola di sovrappressione in una caldaia a vapore. La teoria è stata abbozzata nel saggio di Lord Shaftesbury del 1709 “Un saggio sulla libertà del wit e dello humour,” la prima pubblicazione nella quale il termine *humour* è usato nel suo senso moderno di comicità. Gli scienziati del tempo sapevano che i nervi connettono il cervello con gli organi di senso e i muscoli, ma pensavano che i nervi trasportassero “spiriti animali” – gas e liquidi come l'aria e il sangue. John Locke (1690, Libro III, capitolo 9, paragrafo 16), per esempio, descrive gli spiriti animali come “Materia fluida e rarefatta, che passa attraverso i Condotti dei Nervi.”

Secondo la spiegazione di Shaftesbury, il riso rilascia gli spiriti animali che hanno accumulato la pressione dentro i nervi.

Gli spiriti naturali degli uomini d'ingegno, se vengono imprigionati o controllati, troveranno altri modi di muoversi per liberarsi dalle loro costrizioni; e che sia con la farsa, con la parodia, o con la buffoneria, essi saranno lieti di sfogarsi a qualsiasi prezzo, e di ottenere vendetta sulle loro costrizioni.

Durante i due secoli successivi, allorché il sistema nervoso fu meglio compreso, pensatori come Herbert Spencer e Sigmund Freud hanno riesaminato la biologia dietro alla teoria del sollievo, ma hanno mantenuto l'idea che il riso rilascia l'energia nervosa rinchiusa.

La spiegazione di Spencer nel suo saggio “Sulla fisiologia del riso” (1911) è basata sull'idea che le emozioni prendono la forma fisica dell'energia nervosa. L'energia nervosa, egli afferma, “tende sempre a causare movimento muscolare, e quando raggiunge una certa intensità, lo genera sempre veramente” (299). “Sentendo quando oltrepassa un certo punto solitamente si sfoga attraverso un'azione corporea” (302). Quando siamo arrabbiati, per esempio, l'energia nervosa produce piccoli movimenti aggressivi come quando serriamo i pugni; e se l'energia raggiunge un certo livello, noi attacchiamo la persona che ci sta offendendo. Nella paura, l'energia produce movimenti su piccola scala in preparazione del sentimento; e se la paura diventa abbastanza intensa, noi scappiamo. I movimenti associati con le emozioni, poi, scaricano o rilasciano l'energia nervosa creata.

Spencer sostiene che anche il riso rilascia energia nervosa, ma con questa differenza importante: i movimenti muscolari nel riso non sono stadi iniziali di azioni pratiche più ampie come attaccare o fuggire. A differenza delle emozioni, il riso non implica la motivazione a fare

alcunché. I movimenti del riso, dice Spencer, “non hanno oggetto” (303): essi sono *meramente* un rilascio di energia nervosa.

L'energia nervosa rilasciata attraverso il riso, secondo Spencer, è l'energia delle emozioni che sono state percepite come inappropriate. Consideriamo questa poesia intitolata “Spreco” di Harry Graham (2009):

Ho scritto a zia Maud  
Che era in viaggio all'estero  
Quando seppi che era morta per uno spasmo,  
Appena troppo tardi per risparmiare il francobollo.

Leggendo le prime tre righe, si potrebbe provare pietà per la perdita del nipote che scrive la poesia. Ma l'ultimo verso ci fa reinterpretare quelle righe. Lungi da essere un affettuoso nipote in lutto, egli risulta essere un insensibile spilorcio. Così l'energia nervosa della nostra pietà, ora superflua, è rilasciata nel riso. Spencer afferma che questa liberazione avviene prima attraverso i muscoli “che i sentimenti stimolano più di frequente,” i muscoli del tratto vocale. Se c'è bisogno di rilasciare ancora più energia, questa si espande verso i muscoli connessi con la respirazione, e se i movimenti di questi muscoli non rilasciano tutta l'energia, ciò che ne rimane fa muovere le braccia, le gambe e altri gruppi muscolari (304).

Nel xx secolo, John Dewey (1894: 558-559) diede una versione simile della teoria del sollievo. Egli sosteneva che il riso “segna la fine ... di un periodo di incertezza, o di attesa.” Il riso è “un improvviso rilassamento di tensione, per quanto avvenga per mezzo dell'apparato respiratorio e dell'apparato vocale... Il riso è perciò un fenomeno della medesima specie generale come il segno di sollievo” (1894: 558-559).

Quella di Sigmund Freud è la versione più nota rispetto alle teorie del sollievo di Shaftesbury, Spencer e Dewey. Nel suo saggio *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1974 [1905]), Freud analizza tre situazioni nelle quali compare il riso: *der Witz* (spesso tradotto con “motto” o “battuta”), “il comico,” e lo “humour”. In tutti, il riso rilascia l'energia nervosa che era stata raccolta per un compito psicologico, ma che poi è diventata superflua allorché quel compito è stato abbandonato. Nel *Witz*, questa energia superflua è energia usata per reprimere dei sentimenti; nel comico si tratta di energia usata per pensare e nello humour rappresenta l'energia che fa provare emozioni. (In questo articolo non stiamo usando la parola *humour* nel senso stretto di Freud, ma nel senso generale che include le battute, il *wit*, il comico, ecc.).

Il *Witz* comprende il racconto di battute di spirito d'invenzione predisposte, i commenti spiritosi spontanei e le risposte argute. Nel saggio sul *Witz*, Freud dice che l'energia psichica

rilasciata è quell'energia che avrebbe represso le emozioni che vengono espresse allorché la persona ride. (La maggior parte dei compendi della teoria di Freud descrive erroneamente il riso come un rilascio delle emozioni rimosse stesse.) Secondo Freud, le emozioni che più vengono repressi sono il desiderio sessuale e l'ostilità, e così la maggioranza delle battute e dei commenti spiritosi riguardano il sesso, l'ostilità oppure entrambi. Raccontando un motto sul sesso o ascoltandone uno, noi evitiamo la nostra censura interna e diamo sfogo alla nostra libido. Raccontando o ascoltando un motto di spirito che umilia un individuo o un gruppo che non amiamo, allo stesso modo, noi ci lasciamo sfuggire l'ostilità che solitamente reprimiamo. In entrambi i casi, l'energia fisica utilizzata normalmente per la repressione diviene superflua e viene rilasciata con il riso.

La seconda situazione accompagnata dal riso, “il comico”, implica un simile rilascio di energia che viene raccolta ma che poi si rivela non più necessaria. Questa è l'energia normalmente dedicata al pensiero. Un esempio è ridere alle azioni maldestre di un clown. Allorché osserviamo il clown che incespica compiendo azioni che noi eseguiremmo facilmente e in maniera efficiente, c'è un risparmio di energia che noi normalmente spenderemmo per capire i movimenti del clown. Qui Freud fa appello alla teoria della “rappresentazione mimetica” secondo la quale noi spendiamo un grande pacchetto di energia per comprendere qualcosa di grande e un piccolo pacchetto di energia per comprendere qualcosa di piccolo. La nostra rappresentazione mentale dei movimenti maldestri del clown, spiega Freud, richiede più energia rispetto a quella che spenderemmo nel rappresentarci mentalmente i nostri stessi movimenti, agili ed efficienti, nell'eseguire il medesimo compito. Il nostro riso indirizzato al clown è il nostro sfogo di questo surplus di energia.

Queste due possibilità nella mia immaginazione equivalgono a un confronto tra i movimenti osservati e i miei propri. Se il movimento dell'altra persona è esagerato e inopportuno, l'incremento del mio dispendio [di energia] per capirlo è inibito *in statu nascendi*, com'era nell'atto di essere mobilitato; quell'energia è dichiarata superflua ed è libera di essere usata altrove o forse di essere scaricata per mezzo del riso. (Freud 1974 [1905], 254)

Freud analizza la terza situazione che prevede il riso, che egli chiama “humour,” come Spencer analizzava il riso in generale. Si parla di humour “se c'è una situazione nella quale, rispetto alle nostre abitudini, saremmo tentati di rilasciare un affetto penoso e se dei motivi poi operano su di noi e sopprimono questo affetto *in statu nascendi* [nel processo di venire alla luce]... . Il piacere dello humour ... si manifesta ... al costo del rilascio dell'affetto che non sopravviene: esso nasce da un'economia nel dispendio dell'affetto” (293). Il suo esempio è un

aneddoto raccontato da Mark Twain nel quale suo fratello stava costruendo una strada quando una carica di dinamite esplose prima del previsto, proiettandolo in alto nel cielo. Quando il pover'uomo tornò giù lontano dal luogo di lavoro, gli venne ridotta la paga di mezza giornata per essere stato "assente dal posto di lavoro." La spiegazione di Freud del nostro riso per questa storia è come quella per la poesia di Graham sul nipote spilorcio. Ridendo di questa storia, egli dice, noi stiamo rilasciando l'energia psichica che avevamo raccolto per provare pietà per il fratello di Twain, ma che diventa superflua quando ascoltiamo l'ultima parte bizzarra. "Come risultato di questa comprensione, l'energia per la pietà, che era già stata preparata, diventa inutilizzabile e la buttiamo sul ridere" (295).

Avendo descritto a grandi linee molte versioni della teoria del sollievo, possiamo notare che oggi quasi nessuno studioso di filosofia o di psicologia spiega il riso o lo humour come un processo di rilascio di energia nervosa rinchiusa. Di certo c'è una connessione tra il riso e il dispendio di energia. Ridere di cuore coinvolge molti gruppi muscolari e molte aree del sistema nervoso. Ridere a lungo rappresenta inoltre per i nostri polmoni un esercizio particolare, allorché accolgono molto più ossigeno del solito. Ma pochi studiosi dei nostri giorni difendono le affermazioni di Spencer e di Freud secondo i quali l'energia spesa nel riso è l'energia che fa provare le emozioni, l'energia che fa reprimere le emozioni o l'energia del pensiero, che si è accumulata e che richiede uno sfogo.

Cose e situazioni buffe possono evocare delle emozioni, ma sembra anche che molte non lo facciano. Consideriamo il verso di P. G. Wodehouse "If it's feasible, let's fease it." O la più breve poesia in lingua inglese, di Strickland Gillian (1927), "Lines on the Aniquity of Microbes":

Adam

Had'em.

Questi versi non sembrano dare sfogo a emozioni accumulate prima che noi le abbiamo lette, e non sembrano evocare emozioni che le rendano poi superflue. Perciò, qualunque sia l'energia che viene spesa ridendo per quei versi non sembra che ci sia energia superflua liberata. In effetti, l'intero modello idraulico del sistema nervoso sul quale è basata la teoria del sollievo sembra datato.

Al modello idraulico, Freud aggiunge molte affermazioni discutibili derivate dalla sua generale teoria psicoanalitica della mente. Egli afferma che la creazione del *Witz* – motti e commenti spiritosi – è un processo inconscio che permette ai pensieri e ai sentimenti repressi di raggiungere la zona conscia della mente. Questa affermazione sembra smentita dai



professionisti dello humour che si accostano alla creazione di motti e di caricature per mezzo di strategie cosce. Anche il resoconto dato da Freud di come l'energia psichica viene rilasciata nel raccontare motti è discutibile, soprattutto la sua affermazione che i pacchetti di energia psichica sono accumulati per reprimere pensieri e sentimenti, ma *in statu nascendi* (nel processo di venire alla luce) sono resi superflui. Se Freud ha ragione nell'affermare che l'energia rilasciata ridendo di un motto è l'energia normalmente usata per reprimere sentimenti ostili e sessuali, allora sembra che coloro che ridono di più dei motti aggressivi e a sfondo sessuale dovrebbero essere persone che solitamente reprimono tali sentimenti. Eppure, gli studi sulle preferenze dei motti di spirito di Hans Jurgen Eysenck (1972, xvi) hanno mostrato che le persone che apprezzano maggiormente l'umorismo aggressivo e a sfondo sessuale non sono quelle che solitamente reprimono sentimenti ostili e sessuali, ma quelle che li esprimono.

La spiegazione di Freud del “comico” è esposta a un numero ancora maggiore di problemi, in particolare la sua idea circa la “rappresentazione mimetica”. L'energia psichica conservata, egli dice, è energia accumulata per comprendere qualcosa, come le buffonerie di un clown. Noi accumuliamo un ampio pacchetto di energia per capire i movimenti esagerati del clown, ma allorché la stiamo raccogliendo, la confrontiamo con il piccolo pacchetto di energia richiesto per comprendere i nostri movimenti più misurati nel fare la stessa cosa. La differenza tra i due pacchetti è il surplus di energia scaricata nel riso. Qui il resoconto di Freud del pensiero è Soggetto a idiosincrasie e ha strane implicazioni, come il fatto che pensare di attraversare a nuoto il Canale della Manica richiede molta più energia che pensare di leccare un francobollo. Con tutte queste difficoltà, non è sorprendente che i filosofi e gli psicologi che studiano lo humour oggi non facciano appello alla teoria di Freud per spiegare il riso e lo humour. Più in generale, la teoria del sollievo è usata talvolta come una spiegazione generale del riso o dello humour.

#### **4. La teoria dell'incongruenza**

La seconda spiegazione dello humour che è sorta nel XVIII secolo per contestare la teoria della superiorità è stata la teoria dell'incongruenza. Mentre la teoria della superiorità afferma che la causa del riso sono i sentimenti di superiorità, e la teoria del sollievo dice che la sua causa è il rilascio dell'energia nervosa, la teoria dell'incongruenza sostiene che [la sua causa] è la percezione di qualcosa di incongruo – di qualcosa che viola i nostri schemi mentali e le nostre aspettative. Questo approccio è stato sposato da James Beattie, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard e molti filosofi e psicologi in tempi più recenti. Ora è questa la teoria dello humour predominante in filosofia e in psicologia.

Benché Aristotele non usasse il termine *incongruità*, egli suggerisce che questa è la base per lo humour almeno in qualche caso. Nella *Retorica* (3), un manuale per oratori, egli afferma che un metodo per l'oratore per far ridere è quello di creare un'attesa nell'uditorio e poi di violarla. Come esempio, egli cita questo verso di una commedia, "E mentre camminava, sotto i suoi piedi c'erano – dei geloni [piaghe sui piedi]." Battute che dipendono dal mutamento dello *spelling* o da giochi di parole, egli nota, possono avere lo stesso effetto. Cicerone, nel *De oratore* (capitolo 63), afferma che "Il tipo di battuta più comune è quello nel quale noi ci aspettiamo una cosa e ne viene detta un'altra; qui è la nostra stessa aspettativa delusa che ci fa ridere."

Questo approccio alla battuta di spirito è simile alle tecniche dei cabarettisti odierni. Essi parlano del *set-up* (situazione) e del *punch (line)* (verso incisivo). Il *set-up* è la prima parte del motto, quella che crea l'aspettativa. Il *punch (line)* è l'ultima parte che viola l'aspettativa. Nel linguaggio della teoria dell'incongruenza, il finale del motto è incongruo con il suo inizio.

Il primo filosofo che ha usato il termine *incongruo* per analizzare lo humour è stato James Beattie (1779). Quando vediamo qualcosa di buffo, egli dice, il nostro riso "procede sempre da un sentimento o da un'emozione, suscitato nella mente, come conseguenza di certi oggetti o idee che le si sono presentate (304)." Il nostro riso "sembra sorgere dalla vista di cose incongrue unite nel medesimo assemblaggio (318)." La causa del riso umoristico consiste in "due o più parti o circostanze inconsistenti, inopportune o incongrue considerate come unite in un oggetto complesso o in un assemblaggio, allorché acquisiscono una sorta di mutua relazione per il modo peculiare con il quale la mente li nota (320)."

Immanuel Kant (1911 [1790], prima parte, sezione 54), contemporaneo di Beattie, non usava il termine *incongruo* ma aveva una spiegazione del riso legato ai motti e al *wit* che implica l'incongruenza.

In tutto ciò che può suscitare un energico riso convulso è necessario che ci sia qualcosa di assurdo (nel quale la comprensione, perciò, non può trovare soddisfazione). Il riso è un affetto che sorge dall'improvvisa trasformazione nel nulla di un'aspettativa indebolita. Questa trasformazione, che certamente non è gradevole per la ragione, tuttavia le fornisce indirettamente un piacere molto intenso per un istante. Quindi la sua causa deve consistere nell'influenza della rappresentazione sul corpo e nell'effetto riflesso di ciò sulla mente.

Kant illustra la propria spiegazione con questa storia:

Un indiano era allo stesso tavolo di un uomo inglese nel Surat, e quando vide una bottiglia di birra aperta e tutta la birra trasformarsi in schiuma e traboccare, dimostrò il suo grande stupore con molte esclamazioni. Quando l'inglese gli chiese, "Cosa c'è in questo che ti stupisce

tanto?” l'indiano rispose, “Io non sono affatto stupito che la birra esca fuori, ma mi chiedo come siate mai riusciti a metterla dentro.”

Noi ridiamo di questa storiella, dice Kant, “non perché ci riteniamo più intelligenti di quest'uomo ignorante, o a causa di qualsiasi cosa in essa che noi consideriamo come soddisfacente per la ragione, ma perché la nostra aspettativa è stata tesa (per un momento) e poi è stata improvvisamente dissipata nel nulla.”

“Bisogna notare bene,” insiste Kant, che essa [la nostra aspettativa] non si trasforma nell'opposto positivo di un oggetto atteso... ma dev'essere trasformata in nulla.” Egli illustra ciò con altri due motti di spirito:

L'erede di un ricco parente desiderava organizzare un funerale grandioso, ma si lamentava di non poterci riuscire completamente; 'perché' (egli diceva) 'più denaro do alle mie prefiche per sembrare tristi, più appaiono contente!'

[Un] mercante di ritorno in Europa dall'India con tutta la sua ricchezza in mercanzia ... fu costretto a gettarla fuori bordo durante una violenta tempesta e ... fu tale il dolore per questo evento che la sua parrucca divenne grigia come la notte.”

Un motto ci diverte evocando, spostando e dissipando i nostri pensieri, ma noi non impariamo alcunché attraverso questa ginnastica mentale. Secondo Kant, generalmente nello humour, la nostra ragione non vi trova nulla di valore. Lo “scombussolamento” delle idee, tuttavia, produce uno “scombussolamento” fisico dei nostri organi interni e quella stimolazione fisica ci dà piacere.

Perché se ammettiamo che con tutti i nostri pensieri è combinato armonicamente un movimento negli organi del corpo, noi capiamo facilmente come questo improvviso spostamento della mente, ora da una ora da un'altra prospettiva al fine di contemplare il proprio oggetto, può corrispondere all'alternarsi di una tensione e di una distensione delle porzioni elastiche dei nostri intestini che si trasmette al diaframma (come quella che provano le persone che soffrono il solletico). In relazione a questo i polmoni espellono l'aria a intervalli che si succedono rapidamente, e in questo modo causa un movimento benefico per la salute; che da solo, e non in virtù di ciò che lo precede nella mente, è la vera causa del piacere che rinveniamo in un pensiero che in fondo non rappresenta alcunché.

A questo proposito, Kant confronta il piacere derivato dal produrre motti di spirito e dal *wit* con il piacere derivato dai giochi d'azzardo e il piacere della musica. In tutti il piacere risiede in un “mutevole libero gioco di sensazioni,” che è causato dalle idee che si spostano nella mente. Nei giochi d'azzardo, “il gioco del caso” causa eccitazione nel corpo; in un animato gioco

d'azzardo, “gli affetti di speranza, paura, gioia, collera, disprezzo, sono messi in gioco ... alternandosi in ogni momento; e sono talmente vividi che attraverso di essi, come per mezzo di una specie di moto interno, tutti i processi vitali del corpo sembrano essere incoraggiati.” Nella musica e nello humour, similmente, ciò che ci dà piacere sono i cambiamenti del corpo causati dalle idee che rapidamente si spostano.

La musica e ciò che provoca il riso sono due diverse specie di gioco con idee estetiche, o di una rappresentazione dell'intelletto per mezzo dei quali in definitiva nulla viene pensato, e che possono apportare vivaci piaceri semplicemente per mezzo dei loro cambiamenti. In questo modo riconosciamo abbastanza chiaramente che l'entusiasmo in entrambi i casi è meramente fisico, nonostante venga suscitato da idee della mente; e che il sentimento di salute prodotto da un movimento dell'intestino corrispondente al gioco in questione sostituisce il pieno diletto di una festa allegra.

Una versione della teoria dell'incongruenza che ha dato a questa una maggiore importanza filosofica rispetto alla versione kantiana è quella di Arthur Schopenhauer (1907 [1818/1848]). Mentre Kant situava la mancanza di corrispondenza nello humour tra le nostre aspettative e la nostra esperienza, Schopenhauer la colloca tra le nostre percezioni sensoriali delle cose e la nostra conoscenza razionale astratta di quelle medesime cose. Noi percepiamo singole cose individuali con molte proprietà. Ma quando classifichiamo le nostre percezioni sensoriali sotto concetti astratti, ci concentriamo soltanto su una o su poche proprietà di ogni singola cosa. In questo modo noi raggruppiamo cose abbastanza diverse sotto un unico concetto e un'unica parola. Si pensi, per esempio, a un Chihuahua e a un San Bernardo classificati sotto l'etichetta di *cane*. Per Schopenhauer, lo humour sorge quando notiamo improvvisamente l'incongruenza tra un concetto e una percezione che si suppone siano relativi alla medesima cosa.

Molte azioni umane possono essere eseguite soltanto con l'aiuto della ragione e della riflessione, e tuttavia ce ne sono alcune che sono eseguite meglio senza il suo aiuto. Proprio questa incongruenza della conoscenza sensibile e astratta, in relazione alla quale la seconda meramente si approssima sempre alla prima, come il mosaico si accosta alla pittura, è la causa di un fenomeno davvero notevole che, come la ragione stessa, è peculiare della natura umana, e le spiegazioni che ne sono sempre e di nuovo state tentate si sono rivelate insufficienti: voglio dire il riso ... La causa del riso in ogni caso è semplicemente l'improvvisa percezione dell'incongruenza tra un concetto e gli oggetti reali che sono stati pensati per mezzo di questo in una qualche relazione, e il riso stesso non è altro che l'espressione di questa incongruenza. (1907 [1818/1848], libro I, sezione 13)

Come esempio, Schopenhauer racconta la storiella delle guardie di una prigione che permettono a un condannato di giocare a carte con loro, ma quando lo sorprendono a barare, lo buttano fuori. Il filosofo commenta, “Essi si lasciano trasportare dall'idea generale, 'I cattivi compagni vengono messi alla porta,' e si dimenticano che quello è anche un prigioniero, cioè, qualcuno che dovrebbero tenersi stretti” (Supplementi al libro I: capitolo 8). Egli commenta anche un motto di spirito austriaco (l'equivalente di una battuta polacca che circolava negli Stati Uniti una ventina d'anni fa):

Quando un uomo ebbe dichiarato di adorare le passeggiate solitarie, un austriaco gli disse: “Ti piace passeggiare da solo; e anche a me: perciò potremmo farlo insieme.” Egli parte dall'idea, “Un piacere che due persone amano lo possono condividere,” e sussume sotto a questa proprio il caso che esclude la condivisione.

Coniare motti di spirito come questi richiede l'abilità di pensare a un'idea astratta sotto la quale possono essere sussunte cose molto diverse. Schopenhauer afferma che il *mit* “consiste interamente nella capacità di trovare per ogni oggetto che appare un'idea sotto la quale esso può certamente essere pensato, benché sia molto diverso da tutti gli altri oggetti che sono sussunti sotto quest'idea” (Supplementi al libro I, capitolo 8).

Con questa teoria dello humour basata sulla discrepanza tra le idee astratte e le cose reali, Schopenhauer spiega in cosa consista l'offesa di essere derisi, il tipo di riso al centro della teoria della superiorità.

Che il riso degli altri rivolto a quello che facciamo o che diciamo ci offenda seriamente in maniera così profonda dipende dal fatto che esso afferma la presenza di una grande incongruenza tra i nostri concetti e le realtà oggettive. Per la medesima ragione, il predicato “ridicolo” o “assurdo” è offensivo. Il riso di disprezzo annuncia con trionfo all'avversario confuso com'erano incongrue le idee che egli aveva nutrito rispetto alla realtà che si sta in quel momento rivelando per lui. (Supplementi al libro I, capitolo 8)

Anche con questa teoria Schopenhauer spiega il piacere dello humour.

In ogni conflitto che si manifesta improvvisamente tra ciò che viene percepito e ciò che viene pensato, ciò che è percepito è sempre indiscutibilmente esatto; perché la percezione non è affatto soggetta ad errore, non richiede conferma dall'esterno, ma risponde da sé. ... La vittoria della conoscenza della percezione sui pensieri ci dà piacere. Ciò avviene perché la percezione è il genere originale di conoscenza inseparabile dalla natura animale, nella quale ogni cosa che dà soddisfazione alla volontà si rivela in se stessa. Questa rappresenta il medium del presente, del piacere e della gaiezza; inoltre non è accompagnata da alcuno sforzo. Con il

pensiero avviene l'opposto: esso è il secondo potere della conoscenza, l'esercizio del quale richiede sempre qualche sforzo, e spesso considerevole sforzo. Inoltre, sono i concetti del pensiero che spesso si oppongono alla gratificazione dei nostri desideri immediati, poiché, come medium del passato, del futuro e della serietà, essi sono veicoli delle nostre paure, del nostro pentimento e di ogni nostra preoccupazione. Dev'essere perciò divertente per noi vedere questa governatrice severa, instancabile, fastidiosa, la ragione, per una volta dichiarata colpevole di inadeguatezza. A questo proposito poi l'aspetto o l'apparenza del riso è legata molto saldamente a quello della gioia. (Supplementi al libro I, capitolo 8)

Come Schopenhauer, Søren Kierkegaard ha interpretato lo humour come basato sull'incongruenza e come filosoficamente significativo. Nella sua disamina delle “tre sfere dell'esistenza,” (i tre stadi esistenziali della vita – estetico, etico e religioso), egli analizza lo humour e la sua parente stretta, l'ironia. L'ironia segna il confine tra la sfera estetica e quella etica, mentre lo humour segna il confine tra la sfera etica e quella religiosa. “Lo humour è l'ultimo livello della consapevolezza esistenziale prima della fede” (1941 [1846], 448, 259) La persona con una visione religiosa della vita è incline a coltivare lo humour, egli afferma, e il cristianesimo è la visione del mondo più ricca di humour nella storia del mondo (1970, Annotazioni 1681-1682).

Kierkegaard (1941 [1846], 459-468) colloca l'essenza dello humour, che egli chiama “il comico,” in una differenza tra ciò che ci aspettiamo e ciò che è esperito, sebbene invece di chiamarla “incongruenza” egli la chiami “contraddizione”. Per esempio, “Gli errori sono comici e sono tutti spiegabili per mezzo della contraddizione implicata.” Egli cita la storia di un panettiere che disse alla donna che mendicava, “No, donna, non ti posso dare niente. C'è appena stato qui qualcun altro che ho dovuto mandare via, senza dare niente nemmeno a lui: non possiamo dare a tutti.”

La violazione delle nostre aspettative è al centro del tragico come anche del comico, sostiene Kierkegaard. Per distinguere i due, egli fa appello alla definizione di Aristotele del comico nel quinto capitolo della *Poetica*: “Il ridicolo è un errore o un qualcosa di sconveniente che non è né doloroso né distruttivo.”

Il tragico e il comico funzionano allo stesso modo, poiché entrambi sono basati sulla contraddizione; ma il tragico è la contraddizione dolorosa, il comico la contraddizione indolore... . L'apprensione comica evoca la contraddizione o la rende manifesta avendo in mente la via di fuga, che rappresenta il motivo per il quale la contraddizione è indolore. L'apprensione tragica vede la contraddizione e non mostra speranza che esista una via di fuga.

Una ventina d'anni prima, William Hazlitt distingueva il tragico e il comico in questo modo nel saggio “On Wit and Humour”:

L'uomo è il solo animale che ride e che piange: e questo perché egli è l'unico animale che è colpito dalla differenza tra cosa *sono* gli oggetti e cosa *dovrebbero* essere. Piangiamo per ciò che contrasta o che oltrepassa i nostri desideri in questioni serie; ridiamo per ciò che delude appena le nostre aspettative quando si tratta di bagattelle... . Per spiegare la natura del riso e delle lacrime, bisogna fare i conti con la condizione della vita umana; perché è fatta in modo da apparire come una miscela delle due! È una tragedia oppure una commedia – triste o felice, come capita... . Le lacrime possono essere considerate come la risorsa naturale e involontaria della mente sopraffatta da qualche emozione improvvisa e violenta, prima che abbia avuto il tempo di riconciliare i propri sentimenti al cambiamento delle circostanze: mentre il riso può essere definito come qualcosa dello stesso tipo di un movimento convulsivo e involontario, determinato dalla semplice sorpresa o dal contrasto (in assenza di qualsiasi emozione più importante), prima che abbia il tempo di riconciliare la propria convinzione ad apparenze contrarie. (Hazlitt 1907 [1819], 1)

Il significato centrale di “incongruenza” in varie versioni della teoria dell'incongruenza, allora, consiste in questo: qualche cosa o qualche evento che percepiamo o cui pensiamo viola i nostri schemi mentali consueti o le nostre normali aspettative. (Se ascoltiamo una battuta di spirito per la seconda volta, certamente, c'è un senso nel quale ci aspettiamo il finale incisivo incongruo, ma essa viola ancora le nostre normali aspettative.) Oltre a questo significato centrale, vari pensatori hanno aggiunto diversi dettagli, molti dei quali sono incompatibili con ciascuno degli altri. Nella psicologia contemporanea, per esempio, teorici come Thomas Schultz (1976) e Jerry Suls (1972, 1983) hanno affermato che ciò che ci provoca piacere nello humour non è l'incongruenza in se stessa, ma la risoluzione dell'incongruenza. Schultz afferma che dopo i sette anni noi abbiamo bisogno di adattare un elemento apparentemente anomalo all'interno di un qualche schema concettuale. Questo è ciò che avviene quando noi “afferriamo” una battuta. Infatti, Schultz non chiama nemmeno “humour” l'incongruenza irrisolvibile – la chiama “nonsenso.” Gli esempi citati sono tipicamente motti di spirito nei quali il finale incisivo è sviante solo per un momento, ma poi l'ascoltatore reinterpreta la prima parte cosicché l'intero motto riacquista una specie di senso. Quando, per esempio, Mae West disse, “*Marriage is a great institution, but I'm not ready for an insitution,*” [“*institution*” significa sia “*istituzione*” sia “*manicomio*”] il cambiamento nel significato di “*institution*” è l'incongruenza, ma c'è bisogno di un momento per seguire questo spostamento e il piacere deriva dal riuscire a capire che la

parola ha due significati. Il divertimento, secondo questa spiegazione dell'umorismo, è simile alla soluzione di un enigma. Altri teorici insistono che la risoluzione dell'incongruenza compare soltanto in un certo tipo di humour e che il piacere del divertimento non somiglia alla soluzione di un rompicapo.

Allorché i filosofi e gli psicologi hanno perfezionato la teoria dell'incongruenza negli ultimi anni del XX secolo, è venuto alla luce un difetto in molte versioni più antiche: queste sostenevano, o più spesso sottintendevano, che la percezione dell'incongruenza fosse sufficiente per lo humour. Ciò è chiaramente falso, dal momento che quando i nostri schemi mentali e le nostre aspettative vengono disattesi, noi potremmo anche provare paura, disgusto oppure collera e non divertimento. James Beattie, il primo filosofo che ha analizzato lo humour come una risposta all'incongruenza, era attento a far notare che il riso è soltanto una di tali risposte. La nostra percezione dell'incongruenza non susciterà la “risibile emozione”, egli dice, quando questa percezione è “accompagnata da qualche altra emozione di maggiore autorità” come la paura, la pietà, la disapprovazione morale, l'indignazione o il disgusto (1779, 420).

Un modo per correggere questo difetto è dire che il divertimento umoristico non rappresenta soltanto qualsiasi risposta all'incongruenza, ma una maniera di *provare piacere* nell'incongruenza. Michael Clark, per esempio, propone queste tre caratteristiche come necessarie e sufficienti per lo humour:

Il Soggetto percepisce (pensa, immagina) un oggetto come incongruo.

Il Soggetto prova piacere nell'atto di percepire (il pensare, l'immaginare) l'oggetto.

Il Soggetto prova piacere in ciò che ha percepito (ciò che è stato pensato, ciò che è stato immaginato) come incongruenza almeno parzialmente in se stessa, piuttosto che interamente per qualche ragione ulteriore (in Morreall 1987, 139-155).

Questa versione della teoria dell'incongruenza rappresenta un progresso rispetto alle teorie che descrivono il divertimento come la percezione dell'incongruenza, ma sembra ancora non essere abbastanza precisa. Il divertimento è un modo per provare piacere nell'incongruenza, ma non è l'unico. Mike W. Martin offre molti esempi tratti dalle arti (in Morreall, 1987, 176). Nell'*Edipo Re* di Sofocle ci sono molti versi nei quali Edipo giura di fare qualsiasi cosa sia necessaria per assicurare alla giustizia l'assassino di re Laio. Noi, come uditorio, sapendo che è Edipo stesso quell'assassino, possiamo provare piacere nell'incongruenza di un re che minaccia se stesso, ma quel piacere non è necessariamente un divertimento umoristico. John Morreall (1987, 204-205) sostiene che un certo numero di categorie estetiche – il grottesco, il macabro, l'orribile, il bizzarro e il fantastico – implicano un piacere non-umoristico che deriva da qualche



violazione dei nostri schemi mentali e delle nostre aspettative.

Per quanti perfezionamenti la teoria dell'incongruenza possa richiedere, essa sembra più adatta a rendere conto del riso e dello humour rispetto alla datata teoria del sollievo. Essa sembra anche più esauriente rispetto alla teoria della superiorità, poiché la teoria dell'incongruenza può spiegare delle specie di humour che non sembrano basate sulla superiorità, come i *puns* e altri giochi di parole.

### **5. Lo humour come gioco, il riso come segnale di un gioco**

Sebbene la teoria dell'incongruenza faccia sembrare lo humour meno biasimevole rispetto a quanto abbia fatto la teoria della superiorità, non ha migliorato i giudizi dei filosofi riguardo allo humour negli ultimi due secoli, giudicando almeno da ciò che è stato pubblicato. Una parte dell'ininterrotta cattiva reputazione dello humour deriva da una nuova obiezione sollevata dalla teoria dell'incongruenza: se lo humour consiste nel provare piacere nella violazione dei nostri schemi mentali e delle nostre aspettative, allora lo humour è irrazionale. Questa "Obiezione dell'Irrazionalità" è vecchia quasi quanto la teoria dell'incongruenza ed è implicita nell'affermazione di Kant che il piacere che risiede nel riso è esclusivamente fisico e non intellettuale. "Come potrebbe un'aspettativa delusa essere fonte di gratificazione?" egli si chiede. Secondo Kant, lo humour ci fa sentire bene *a dispetto*, non *a causa*, del modo in cui esso frustra il nostro desiderio di capire. George Santayana (1896, 248) concordava, argomentando che l'incongruità in se stessa non poteva essere percepita come piacere.

Noi abbiamo uno sfondo prosaico costituito dal senso comune e dalla realtà quotidiana; su questo sfondo un'idea inattesa contrasta improvvisamente. Ma la cosa è una futilità. L'accidente comico falsa la natura di fronte a noi, avvia un'analogia sbagliata nella mente, una suggestione che non può essere compiuta. In una parola, siamo in presenza di un'assurdità, e l'uomo, essendo un animale razionale, può amare l'assurdità non più della fame o del freddo.

Se la diffusa rivalutazione contemporanea dello humour è difendibile, allora bisogna affrontare questa obiezione d'irrazionalità. Per farlo sembra che sia richiesta una spiegazione di come le nostre funzioni mentali superiori sono in grado di operare in un modo vantaggioso, che è diverso dal ragionamento teoretico e pratico. Una maniera per costruire questa spiegazione è quella di analizzare lo humour come un tipo di gioco e spiegare come tale gioco possa essere vantaggioso.

Sorprendentemente pochi filosofi hanno mai sostenuto che lo humour è un tipo di gioco, e ancora meno sono quelli che hanno scorto benefici in tale gioco. Kant classificò lo humour come un gioco, benché non rinvenisse alcun valore in esso oltre alla stimolazione degli organi

interni dovuta al riso. Uno dei pochi a classificare lo humour come un gioco e a riconoscere valore nell'aspetto mentale dello humour fu Tommaso d'Aquino. Egli seguiva la traccia di Aristotele, il quale nell'*Etica nicomachea* (capitolo 8) affermava che “La vita include il riposo come l'attività, e ne fanno parte l'ozio e il divertimento.” Alcune persone portano il divertimento fino all'eccesso – Aristotele li chiama “volgari buffoni,” – ma sono altrettanto limitati “coloro i quali non sono in grado di coniare un motto da sé né di sopportare quelli che ne fanno,” che egli definisce “maleducati e rozzi.” Tra la buffoneria e la maleducazione c'è una felice via di mezzo – dedicarsi nello humour al momento e nel luogo giusti e al grado conveniente. Aristotele chiama questa virtù *entrapelia*, prontezza di spirito, dal termine greco che indica il “volgersi bene.” Nella sua *Summa theologiae* (2a2ae, Q. 168) Tommaso d'Aquino estende le idee di Aristotele in tre articoli: “Se ci può essere virtù nelle azioni svolte durante il gioco,” “Il peccato di giocare troppo,” e “Il peccato di giocare troppo poco.” Egli conviene con Aristotele che lo humour e altre forme di gioco forniscono riposo occasionalmente:

Come la stanchezza fisica viene alleviata riposando il corpo, così la stanchezza psicologica viene alleviata riposando l'anima. Come abbiamo spiegato analizzando i sentimenti, il riposo è un piacere per l'anima. E perciò il rimedio contro la stanchezza dell'anima risiede nell'allentare la tensione dello studio sostenuto dalla mente e nel concedersi qualche piacere... . Quelle parole e quelle azioni nelle quali non viene ricercato nulla all'infuori del piacere dell'anima sono chiamati giocosi o spiritosi ed è necessario farne uso a volte per confortare l'anima. (2a2ae, QQ. 168, Art. 2)

Oltre a procurare riposo all'anima, Tommaso d'Aquino suggerisce che lo humour abbia benefici sociali. Ampliando il significato dell'*entrapelia* aristotelica, egli parla di “un *entrapelos*, una persona amabile con una felice disposizione mentale che dà alle proprie parole e alle proprie azioni una forma allegra.” La persona che non è mai giocosa o spiritosa, afferma Tommaso d'Aquino, si sta comportando “contro la ragione” e pertanto è colpevole di un vizio.

Ogni cosa che è in conflitto con la ragione nell'azione umana rappresenta un vizio. È contro la ragione per un uomo essere pesante con gli altri, con il non mostrarsi mai gioviale nei loro confronti o essendo un guastafeste o spegnendo il loro divertimento. E perciò Seneca dice, “Comportati in maniera arguta, altrimenti sarai considerato scontroso o disprezzato come stupido.” Dunque sono peccatori coloro che mancano di giocosità, quelli che non dicono mai nulla per farti sorridere o che si irritano con quelli che lo fanno. (2a2ae, Q. 168, Art. 4)

Negli ultimi anni del xx secolo Ted Cohen (1999) ha scritto a proposito dei benefici sociali del raccontare battute di spirito e gli psicologi hanno confermato il giudizio dello humour e del

gioco di Tommaso d'Aquino mostrando che essi apportano molti benefici personali e sociali. Attività ludiche come lo humour di solito non vengono certamente compiute *al fine di* ottenere benefici; esse sono compiute, come sostiene Tommaso d'Aquino, per diletto. In questo caso un parallelo con lo humour è rappresentato dalla musica, che solitamente suoniamo o ascoltiamo per diletto, ma che può aumentare la nostra destrezza manuale e anche le nostre abilità matematiche, ridurre lo stress e rafforzare i nostri legami sociali.

Gli etologi (coloro che studiano il comportamento animale, incluso quello dell'uomo) fanno rilevare che nelle attività ludiche gli animali giovani imparano abilità importanti che saranno loro utili nell'avvenire. I giovani leoni, per esempio, giocano passando attraverso azioni che saranno parte della caccia. Gli uomini hanno cacciato con pietre e lance per decine di migliaia di anni e perciò i ragazzi spesso giocano a tirare proiettili ai bersagli. Marek Spinka (2001) osserva che durante il gioco i giovani animali si muovono in maniera esagerata. Le giovani scimmie si lanciano non soltanto da ramo a ramo, ma dagli alberi fin dentro ai fiumi. I bambini non si limitano a correre, ma saltellano e fanno le ruote. Spinka suggerisce che nel gioco i giovani animali mettono alla prova i limiti della loro velocità, del loro equilibrio e della loro coordinazione. Nel fare ciò, essi imparano a far fronte a situazioni inattese come quella di essere prede di una nuova specie di predatore.

Questo resoconto del valore del gioco nei bambini e nei cuccioli non spiega automaticamente il motivo per il quale lo humour sia importante per gli uomini adulti, ma per noi come per i bambini e i cuccioli, le attività ludiche che sembrano essere le più divertenti sono quelle nelle quali esercitiamo le nostre abilità in modi insoliti ed estremi, benché in un contesto sicuro. Lo sport ne è un esempio. E così pure lo humour.

Nello humour le abilità che esercitiamo in modi insoliti ed estremi in un contesto sicuro sono legate al pensiero e all'interazione con le altre persone. Ciò che si avverte con piacere è l'incongruenza, la violazione dei nostri schemi mentali e delle nostre aspettative. Nel raccontare battute di spirito tra amici, per esempio, noi violiamo le regole della conversazione come quelle formulate da H. P. Grice (1975):

Non dire ciò che credi sia falso.

Non dire cose per le quali ti manca una dimostrazione adeguata.

Evita di esprimerti in maniera oscura.

Evita l'ambiguità.

Sii sintetico.

Infrangiamo la prima regola quando per suscitare una risata esageriamo senza ritegno,

diciamo l'opposto di quello che pensiamo e “prendiamo in giro qualcuno.” Violiamo la seconda regola quando presentiamo buffe fantasie come se fossero dei fatti. La terza regola è infranta per suscitare humour quando replichiamo a domande imbarazzanti con una risposta palesemente vaga o sviante. Violiamo la quarta regola raccontando le battute di spirito più pronte, come ha mostrato Victor Raskin (1984). Una discussione o una storia inizia con una data interpretazione di una frase, ma poi giunti al finale incisivo, si sposta su una seconda interpretazione. Si consideri la battuta di Mae West “Marriage is a great institution – but I'm not ready for an institution.” La quinta regola viene infranta quando noi volgiamo una lamentela ordinaria in una declamazione comica.

Lo humour, come le altri giochi, spesso assume la forma di un'attività che non sarebbe confusa con un'attività seria. Ne sono esempi l'indossare un naso rosso da clown e l'accostare sillabe senza senso. Più spesso, tuttavia, come nelle massime conversazionali elencate sopra, lo humour e il gioco sono modellati su attività serie. Quando durante una conversazione passiamo da una discussione seria al fare commenti divertenti, per esempio, manteniamo lo stesso lessico e la stessa grammatica e le nostre frasi trascritte su carta potrebbero assomigliare ad asserzioni, domande, ecc. in buona fede. Questa affinità tra il linguaggio e le azioni non-seri e quelli seri richiede che i partecipanti abbiano a disposizione dei modi per distinguere tra i due. Gli etologi chiamano questi modi “segnali di gioco.”

I più antichi segnali del gioco negli uomini sono il sorriso e la risata. A parere degli etologi, questi sono l'evoluzione di segnali di gioco simili presenti nelle scimmie anteriori alla comparsa dell'uomo. Le scimmie che si sono evolute nell'*Homo sapiens* si sono separate dalle scimmie che si sono evolute negli scimpanzé e nei gorilla circa sei milioni di anni fa. Negli scimpanzé e nei gorilla, come negli altri mammiferi, il gioco assume solitamente le forme di una finta-aggressione come cacciare, lottare, mordere e stuzzicare. Secondo molti etologi, la finta-aggressione è stata la prima forma di gioco, dalla quale si sono sviluppate tutte le altre forme (Aldis 1975, 139; Panksepp 1993, 150). Nel gioco finto-aggressivo, rappresenta un punto critico il fatto che tutti i partecipanti siano consapevoli che l'attività non rappresenti una vera aggressione. Senza un modo che consente di distinguere tra l'essere cacciato o morso per gioco e l'essere attaccato sul serio, un animale potrebbe reagire con forza mortale. Nelle scimmie antropomorfe, i segnali di gioco sono visivi e uditivi. Jan van Hoof (1972, 212-213) e altri pensano che i primi segnali di gioco negli uomini siano evoluti da due espressioni facciali presenti in un antenato comune agli uomini e alle grandi scimmie che si ritrovano ancora nei gorilla e negli scimpanzé. Una era la “faccia dal largo sorriso” o “smorfia sociale”: gli angoli

della bocca e le labbra sono ritratti per esporre le gengive, le mascelle sono serrate, non c'è vocalizzazione, il movimento del corpo è inibito e gli occhi sono diretti verso un partner che interagisce. Questa “espressione silenziosa a denti serrati,” secondo van Hoof (1972, 217), si è evoluta nel sorriso sociale umano di pacificazione.

Nell'altra espressione facciale, le labbra sono rilassate e la bocca è aperta e il respiro è leggero e 'staccato', come ansimante. Questa vocalizzazione negli scimpanzé è sull'inspirazione: “Ahh ahh ahh.” Secondo van Hoof, questa “espressione rilassata a bocca aperta” o “viso da gioco” si è evoluta nella risata umana. La bocca rilassata nella risata contrasta con la bocca che è tesa e preparata a mordere energicamente durante l'aggressione vera. Quella differenza, unita al caratteristico modo di respirare leggero, 'staccato', consente al riso di servire come segnale di gioco, annunciando che “Questo è solo un divertimento; non è un vero combattimento.” Gli scimpanzé e i gorilla mostrano quella faccia e quella vocalizzazione durante il gioco rude-e-disordinato e può essere provocato in loro attraverso il giocoso 'prendersi e pungolarsi' che chiamiamo stuzzicarsi (Andrew 1963).

Allorché le prime specie ominidi iniziarono a camminare eretti e i arti anteriori non furono più utilizzati per la locomozione, i muscoli nel petto non dovettero più sincronizzare la respirazione con la locomozione. La laringe si spostò in una posizione più bassa nella gola e la faringe si sviluppò, permettendo ai primi uomini di modulare il proprio respiro e di vocalizzare in modi complessi (Harris 1989, 77). Infine essi sarebbero stati in grado di parlare, ma prima di farlo essi giunsero a ridere come noi umani: “ha ha ha” durante l'espiazione, anziché emettere “ahh ahh ahh” durante l'inspirazione.

Negli ultimi dieci anni, i pensatori nell'ambito della psicologia evolutiva hanno proseguito il lavoro di van Hoof, collegando lo humour a cose come l'attrazione sessuale (Greengross 2008; Li et al. 2009).

Le ipotesi che il riso si sia evoluto come un segnale di gioco è convincente sotto molti aspetti. A differenza delle teorie della superiorità e dell'incongruenza, essa spiega il legame tra lo humour e le espressioni facciali, il linguaggio del corpo e il suono della risata. Essa spiega inoltre il motivo per il quale il riso è soprattutto un'esperienza sociale, mentre quelle altre teorie non lo fanno. Secondo una statistica, noi siamo trenta volte più inclini a ridere insieme ad altre persone che quando siamo soli (Provine 2000, 45). Far risalire il riso a un segnale di gioco nei primi uomini si accorda anche con il fatto che i bambini piccoli oggi ridono durante le medesime attività – darsi la caccia, lottare e farsi il solletico – nelle quali gli scimpanzé e i gorilla mostrano la loro faccia da gioco e le vocalizzazioni simili alla risata. L'idea che il riso e lo

humour sono evoluti dalla finta-aggressione, inoltre, aiuta a spiegare il motivo per il quale una così grande parte dello humour oggi, specialmente nei maschi, è giocosamente aggressiva.

Intendere lo humour come un gioco fatto con le parole e le idee non contrasta automaticamente l'obiezione d'irrazionalità, specialmente dal momento che la recita è basata sulla violazione degli schemi mentali e delle aspettative. Ciò che è necessario aggiungere è una spiegazione del modo in cui la violazione giocosa degli schemi mentali e delle aspettative potrebbe nutrire la razionalità anziché indebolirla.

Una parte della razionalità è il pensiero astratto – di un tipo che non è legato all'esperienza immediata e alla prospettiva individuale di qualcuno. Se a un pranzo con invitati io mi verso una goccia di ketchup sulla mia camicia e la macchia somiglia al foro di un proiettile, potrei limitarmi all'interno di una modalità Qui/Ora/Me/Pratico nella quale penso soltanto a me stesso e alla mia camicia macchiata. Oppure potrei pensare ai momenti imbarazzanti come questo come a un'esperienza vissuta da milioni di persone nel corso dei secoli. Sarebbe ancora più astratto pensare, come faceva Buddha, a come la vita umana sia piena di problemi.

Negli animali inferiori, il processo mentale non è astratto ma legato all'esperienza, ai bisogni e alle opportunità del presente. Esso riguarda i predatori vicini, il cibo, i compagni, ecc. . Quando qualcosa viola le loro aspettative, specialmente qualcosa che implica una perdita potenziale o effettiva, la loro reazione tipica è la paura, l'ira o la tristezza. Queste emozioni si sono evolute nei mammiferi e sono state utili per milioni di anni perché giustificavano il comportamento adattativo come combattere, fuggire, ritirarsi dall'attività ed evitare situazioni simili nel futuro.

La paura, la collera e la tristezza talvolta rivestono ancora un ruolo di adattamento negli uomini: un cane che ringhia ci spaventa, per esempio, e noi ci allontaniamo velocemente, evitando un morso pericoloso. Ma se lo sviluppo mentale umano non fosse andato oltre tali emozioni, con il loro centro sul Qui/Ora/Me/Pratico, non saremmo diventati animali razionali. Ciò di cui avevano bisogno gli uomini era un modo per reagire all'infrazione delle loro aspettative che trascendevano la loro esperienza immediata e la loro prospettiva individuale. Il divertimento dovuto all'umorismo ha fornito ciò. Nella cornice mentale dello humour, noi esperiamo, pensiamo o addirittura creiamo qualcosa che viola la nostra comprensione di come si suppone che le cose siano. Ma noi sospendiamo gli interessi personali e pratici che conducono alle emozioni negative e proviamo piacere per la stranezza di quanto sta accadendo. Se la situazione incongrua è una nostra mancanza o un errore, noi la vediamo sotto la stessa luce nella quale vedremo le mancanze e gli errori di altre persone. Questa prospettiva è più

astratta, obiettiva e razionale rispetto a una prospettiva emozionale. Come era solita dire la sigla musicale del vecchio programma televisivo *Candid Camera*, noi “vediamo noi stessi come lo fanno le altre persone.” Anziché irrigidirci e prepararci a fuggire o ad attaccare, ci rilassiamo e ridiamo. Nel riso, come affermava Wallace Chafe nell'*Importanza di non chiamarsi Ernesto* (2007), non soltanto non facciamo proprio niente, ma ne siamo resi incapaci, poiché perdiamo il controllo muscolare nel nostro tronco, nelle braccia e nelle gambe.

L'atteggiamento non-pratico dello humour non sarebbe di certo vantaggioso se ci si trovasse in una situazione di pericolo imminente. Se al posto del ketchup, avessi versato dell'acido solforico sulla mia camicia, il centro ristretto al Qui/Ora/Me/Pratico dovuto alla paura sarebbe preferibile all'atteggiamento disimpegnato, giocoso tipico dello humour. Quando è richiesta un'azione immediata, lo humour non agisce come un sostituto di questa. Ma in molte situazioni nelle quali le nostre aspettative vengono violate, nessuna azione gioverebbe. Nella *Poetica* (5, 1449a) Aristotele sosteneva che ciò che è divertente è “un errore o un difetto che non è doloroso o distruttivo.” Ma le persone hanno coniato motti di spirito su problemi seri come la loro stessa morte imminente. Allorché si avvicinava al patibolo, Tommaso Moro chiese al boia, “Potrebbe aiutarmi a salire? Sarò in grado di cadere giù per conto mio.” Secondo una diceria, Oscar Wilde disse sul proprio letto di morte: “Questa tappezzeria è orribile. Uno tra me e lei deve andarsene.”

Questa maniera di coniare battute di spirito non solo nutre la razionalità e procura piacere, ma riduce o elimina la combinazione di paura e/o collera chiamata “stress,” che è giunta a livelli epidemici nel mondo industrializzato. Nella paura e nella collera, sostanze chimiche come l'adrenalina, la norepinefrina e il cortisolo vengono rilasciate nel sangue, causando un aumento della tensione muscolare, del ritmo cardiaco e della pressione sanguigna e una soppressione del sistema immunitario. Quei mutamenti fisiologici si sono evoluti nei primi mammiferi come un modo per procurarsi l'energia per combattere o per fuggire, e nei primi uomini essi erano solitamente reazioni a pericoli fisici come i predatori o i nemici. Oggi, tuttavia, i nostri corpi e i nostri cervelli reagiscono nella medesima maniera a problemi che non rappresentano delle minacce fisiche, come capi arroganti e scadenze sul lavoro. L'aumento della tensione muscolare, l'innalzamento improvviso della pressione sanguigna e gli altri cambiamenti procurati dallo stress non solo non ci aiutano affatto con questi problemi, ma ne causano di nuovi come emicranie e attacchi cardiaci. Quando in situazioni potenzialmente stressanti noi ci spostiamo sul modo giocoso dello humour, il nostro ritmo cardiaco, la pressione sanguigna e la tensione muscolare decrescono, come fanno anche i livelli di adrenalina, norepinefrina e cortisolo. Il riso

incrementa anche l'attività del sistema immunitario, che lo stress invece sopprime (Morreall 1997, capitolo 4).

Cent'anni fa, quando gli psicologi parlavano ancora come i filosofi, un editoriale nell'*American Journal of Psychology* (ottobre 1907) sosteneva questo a proposito dello humour “Forse la sua funzione più ampia è quella di creare un distacco tra noi e il nostro mondo di bene e di male, di perdita e guadagno, e di permetterci di vedere in una prospettiva corretta. Da un lato, esso ci libera dalla vanagloria, e dall'altro ci libera dal pessimismo, assicurandoci possibilità più ampie rispetto a ciò che facciamo e possibilità più elevate rispetto a quanto ci può succedere.”

## **6. La commedia**

Mentre esiste soltanto un'ipotesi su come lo humour si sia sviluppato nei primi uomini, sappiamo che entro il VI secolo a. C. i Greci l'avevano istituzionalizzato nel rituale conosciuto come 'commedia' e che era eseguito insieme a una forma drammatica opposta nota come 'tragedia'. Entrambe erano basate sulla violazione degli schemi mentali e delle aspettative e in entrambi il mondo è un groviglio di sistemi in conflitto nei quali gli uomini vivono all'ombra dell'insuccesso, della follia e della morte. Come la tragedia, la commedia rappresenta la vita come piena di tensione, pericolo e lotta, con il successo o l'insuccesso che spesso dipendono da fattori di fortuna. Commedia e tragedia differiscono nelle reazioni dei personaggi principali alle incongruità della vita. Gli spettatori delle commedie e delle tragedie, immedesimandosi con i personaggi, hanno reazioni opposte agli eventi dei drammi. E dal momento che queste reazioni riportano a situazioni simili nella vita reale, la commedia e la tragedia incarnano reazioni contrastanti alle incongruità della vita.

La tragedia dà valore a un coinvolgimento serio ed emozionale con i problemi della vita, sfida persino la morte. Insieme all'epica, la tragedia fa parte della tradizione eroica occidentale che esalta gli ideali, la volontà di lottare per questi e l'onore. L'ethos tragico è legato al patriarcato e al militarismo – molti dei suoi eroi sono re e conquistatori – e dà valore a quelle che Conrad Hyers (1996) chiama le “virtù guerriere” – obbedienza cieca, la disponibilità a uccidere o a morire dietro comando, lealtà incondizionata, decisione, risolutezza di propositi e orgoglio.

La commedia, al contrario, incarna un atteggiamento antierico e pragmatico di fronte alle incongruenze della vita. Dalla *Lysistrata* di Aristofane al *Grande dittatore* di Charlie Chaplin fino a *Fabreheit 9/11* di Michael Moore, la commedia ha deriso l'irrazionalità del militarismo e il cieco rispetto dell'autorità. I suoi stessi modi di trattare il conflitto contemplan mercanteggiare,



ingannare, far ubriacare un nemico e fuggire a gambe levate. Come dice il detto irlandese, si è codardi soltanto per un attimo, ma si è morti per il resto della propria vita. Al posto delle virtù guerriere, la commedia esalta il pensiero critico, l'intelligenza, lo spirito di adattamento e una rivalutazione dei piaceri della carne come il cibo, il vino e il sesso.

Insieme all'idealismo della tragedia si accompagna l'elitarismo. Le persone che interessano nella tragedia sono re, regine e generali. Nella commedia ci sono più personaggi e più tipi di personaggi, le donne rivestono un ruolo più importante e molti protagonisti appartengono alle classi sociali inferiori. Ognuno conta per se stesso. Questo avviene nel linguaggio della commedia, che, a differenza del linguaggio elevato della tragedia, è il linguaggio comune. L'unità fondamentale nella tragedia è l'individuo, nella commedia è la sua famiglia, il gruppo di amici o il gruppo di compagni di lavoro.

Mentre gli eroi tragici sono coinvolti emotivamente dai propri problemi, i protagonisti comici mostrano un disimpegno emotivo. Essi pensano, piuttosto che percepire, la loro strada attraverso le avversità. Presentando personaggi del genere come modelli di comportamento, la commedia ha valorizzato implicitamente i benefici dello humour che sono adesso verificati empiricamente, come il fatto di essere salutare psicologicamente e fisicamente, di nutrire la flessibilità mentale e di servire come lubrificante sociale. Tranne un paio di eccezioni come Tommaso d'Aquino, i filosofi hanno ignorato questi benefici.

Se i filosofi avessero voluto distruggere i pregiudizi tradizionali contro lo humour, avrebbero dovuto considerare le affinità tra un genere contemporaneo della commedia – il cabaret – e la filosofia stessa. Ci sono almeno sette caratteristiche comuni.

Il cabaret e la filosofia sono conversazionali: come la forma del dialogo che risale a Platone, le i numeri da cabaret prevedono l'interazione.

Entrambe riflettono su esperienze familiari, specialmente su quelle sconcertanti. Per esempio, ci svegliamo da un sogno realistico senza essere sicuri di ciò che è accaduto e di quanto sta accadendo.

Come i filosofi, i cabarettisti spesso affrontano le esperienze sconcertanti tramite delle domande. “Se ho pensato che quel sogno fosse la realtà, come so che non sto sognando proprio in questo istante?” Il punto d'inizio più fondamentale sia in filosofia sia nel cabaret è “X – cosa ha a che fare con *quello*?”

Nella misura in cui riflettono su esperienze familiari, sia i filosofi sia i comici se ne allontanano emotivamente. Henri Bergson (1911 [1900]) parlava della “momentanea anestesia del cuore” durante il riso. Il disimpegno emotivo molto tempo fa è diventato uno dei significati

di “filosofico” nel senso di “razionale, giudiziosamente tranquillo, calmo, come in una situazione difficile.”

I filosofi e i cabarettisti pensano criticamente. Essi si chiedono se i concetti familiari abbiano senso e rifiutano di sottomettersi all'autorità e alla tradizione. È stato a causa del suo pensiero critico che Socrate fu condannato. Come pure toccò in Germania ai comici dei cabaret che ridicolizzavano il Terzo Reich.

Pensando criticamente, i filosofi e i cabarettisti prestano un'attenzione particolare al linguaggio. È tipico di entrambi attaccare gli usi trascurati e illogici delle parole, come lo è anche trovare le parole giuste per esprimere un'idea in maniera precisa.

Il piacere del cabaret è spesso simile al piacere di fare filosofia. In entrambi noi apprezziamo nuovi modi di guardare le cose e proviamo piacere in pensieri sorprendenti. William James (1979 [1911], 11) dice che la filosofia “vede ciò che è familiare come se fosse sconosciuto, e ciò che è sconosciuto come se fosse familiare.” Lo stesso è vero per il cabaret. Simon Critchley ha scritto che entrambi ci chiedono di “guardare le cose come se fossimo appena atterrati da un altro pianeta” (2002, 1).

Un filosofo moderno favorevole all'affinità tra la commedia e la filosofia è stato Bertrand Russell. “La qualità essenziale della filosofia,” diceva, “è di iniziare con qualcosa di così semplice da sembrare che non ne valga la pena e di finire con qualcosa di così paradossale che nessuno potrà crederlo” (1918, 53). Nel bel mezzo di una discussione, egli osservò una volta, “Questo sembra chiaramente assurdo: ma chiunque desideri diventare un filosofo deve imparare a non lasciarsi spaventare dalle assurdità” (2008 [1912], 17).

Avendo spesso scritto per la divulgazione al grande pubblico, Russell ha lasciato molte battute che sarebbero state bene in un pezzo comico:

La causa fondamentale di ogni problema è che nel mondo moderno gli stupidi sono sicurissimi di se stessi mentre gli intelligenti sono pieni di dubbi” (1998, 28).

La maggioranza delle persone morirebbe piuttosto che pensare – e in effetti fa così” (1925a, 166).

L'uomo è un animale razionale – o almeno così mi è stato detto. Per l'intera durata della mia lunga vita, ho cercato diligentemente una prova a sostegno di questa affermazione, ma finora non ho avuto la fortuna di imbartermi in essa, nonostante abbia cercato in molti paesi distribuiti nei tre continenti” (1950, 71).

La matematica potrebbe essere definita come la materia nella quale non sappiamo mai ciò di cui stiamo parlando e neppure se quanto stiamo dicendo sia vero” (1925b, 75).

Per avere ulteriori esempi delle affinità tra la commedia e la filosofia, c'è una serie di libri sulla filosofia e la cultura di massa edita dalla Open Court Publishing che comprende: *Seinfeld and Philosophy* (2002), *The Simpsons and Philosophy* (2001), *Woody Allen and Philosophy* (2004) e *Monty Python and Philosophy* (2006). Thomas Cathcart e Daniel Klein hanno scritto *Plato and Platypus Walked into a Bar ... : Understanding Philosophy through Jokes* (2008) e *Heidegger and Hippo Walk Through Those Pearly Gates: Using Philosophy (and Jokes!) to Explore Life, Death, the Afterlife, and Everything in Between* (2009). In filosofia della mente, Matthew Hurley, Daniel Dennett e Reginald Adams (2011) hanno utilizzato lo humour per spiegare lo sviluppo della mente umana. In estetica, Noël Carroll (1999, 2003, 2007, 2013) ha scritto riguardo alle implicazioni filosofiche della commedia e dello humour e delle loro relazioni con il genere horror.



#### IV. Testo e traduzione del numero 35 dello *Spectator* (10 aprile 1711)

*The Spectator*

No. 35.

Tuesday, April 10, 1711.

Addison.

*'Risus ineptus res ineptior milla est.'* (Mart.)

*Among all kinds of Writing, there is none in which Authors are more apt to miscarry than in Works of Humour, as there is none in which they are more ambitious to excell. It is not an Imagination that teems with Monsters, an Head that is filled with extravagant Conceptions, which is capable of furnishing the World with Diversions of this nature; and yet if we look into the Productions of several Writers, who set up for Men of Humour, what wild irregular Fancies, what unnatural Distortions of Thought, do we meet with? If they speak Nonsense, they believe they are talking Humour; and when they have drawn together a Scheme of absurd, inconsistent Ideas, they are not able to read it over to themselves without laughing. These poor Gentlemen endeavour to gain themselves the Reputation of Wits and Humourists, by such monstrous Conceits as almost qualify them for \_Bedlam;\_ not considering that Humour should always lye under the Check of Reason, and that it requires the Direction of the nicest Judgment, by so much the more as it indulges it self in the most boundless Freedoms. There is a kind of Nature that is to be observed in this sort of Compositions, as well as in all other, and a certain Regularity of Thought [which [1]] must discover the Writer to be a Man of Sense, at the same time that he appears altogether given up to Caprice: For my part, when I read the delirious Mirth of an unskilful Author, I cannot be so barbarous as to divert my self with it, but am rather apt to pity the Man, than to laugh at any thing he writes.*

*The deceased Mr. \_Shadwell\_, who had himself a great deal of the Talent, which I am treating of, represents an empty Rake, in one of his Plays, as very much surprized to hear one say that breaking of Windows was not Humour;[2] and I question not but several \_English\_ Readers will be as much startled to hear me affirm, that many of those raving incoherent Pieces, which are often spread among us, under odd Chimerical Titles, are rather the Offsprings of a Distempered Brain, than Works of Humour.*

*It is indeed much easier to describe what is not Humour, than what is; and very difficult to define it otherwise than as \_Cowley\_ has done Wit, by Negatives. Were I to give my own Notions of it, I would deliver them after \_Plato's\_ manner, in a kind of Allegory, and by supposing Humour to be a Person, deduce to him all his Qualifications, according to the following Genealogy. TRUTH was the Founder of the Family, and the Father of GOOD SENSE. GOOD SENSE was the Father of WIT, who married a Lady of a Collateral Line called MIRTH, by whom he had Issue HUMOUR. HUMOUR therefore being the youngest*

of this Illustrious Family, and descended from Parents of such different Dispositions, is very various and unequal in his Temper; sometimes you see him putting on grave Looks and a solemn Habit, sometimes airy in his Behaviour and fantastick in his Dress: Insomuch that at different times he appears as serious as a Judge, and as jocular as a *„Merry-Andrew“*. But as he has a great deal of the Mother in his Constitution, whatever Mood he is in, he never fails to make his Company laugh.

But since there [is an Impostor [3]] abroad, who [takes upon him [4]] the Name of this young Gentleman, and would willingly pass for him in the World; to the end that well-meaning Persons may not be imposed upon by [Cheats [5]], I would desire my Readers, when they meet with [this Pretender [6]], to look into his Parentage, and to examine him strictly, whether or no he be remotely allied to TRUTH, and lineally descended from GOOD SENSE; if not, they may conclude him a Counterfeit. They may likewise distinguish him by a loud and excessive Laughter, in which he seldom gets his Company to join with him. For, as TRUE HUMOUR generally looks serious, whilst every Body laughs [about him [7]]; FALSE HUMOUR is always laughing, whilst every Body about him looks serious. I shall only add, if he has not in him a Mixture of both Parents, that is, if he would pass for the Offspring of WIT without MIRTH, or MIRTH without WIT, you may conclude him to be altogether Spurious, and a Cheat.

The Impostor, of whom I am speaking, descends Originally from FALSEHOOD, who was the Mother of NONSENSE, who was brought to Bed of a Son called FRENZY, who Married one of the Daughters of FOLLY, commonly known by the Name of LAUGHTER, on whom he begot that Monstrous Infant of which I have been here speaking. I shall set down at length the Genealogical Table of FALSE HUMOUR, and, at the same time, place under it the Genealogy of TRUE HUMOUR, that the Reader may at one View behold their different Pedigrees and Relations.

FALSEHOOD → NONSENSE → FRENZY + LAUGHTER → FALSE HUMOUR  
 TRUTH → GOOD SENSE → WIT + MIRTH → HUMOUR

I might extend the Allegory, by mentioning several of the Children of FALSE HUMOUR, who are more in Number than the Sands of the Sea, and might in particular enumerate the many Sons and Daughters which he has begot in this Island. But as this would be a very invidious Task, I shall only observe in general, that FALSE HUMOUR differs from the TRUE, as a Monkey does from a Man.

*„First“* of all, He is exceedingly given to little Apish Tricks and Buffooneries.

*„Secondly“*, He so much delights in Mimickry, that it is all one to him whether he exposes by it Vice and Folly, Luxury and Avarice; or, on the contrary, Virtue and Wisdom, Pain and Poverty.

*„Thirdly“*, He is wonderfully unlucky, insomuch that he will bite the Hand that feeds him, and endeavour to ridicule both Friends and Foes indifferently. For having but small Talents, he must be merry where he can, not where he *„should“*.

*—Fourthly—, Being entirely void of Reason, he pursues no Point either of Morality or Instruction, but is ludicrous only for the sake of being so.*

*—Fifthly—, Being incapable of any thing but Mock-Representations, his Ridicule is always Personal, and aimed at the Vicious Man, or the Writer; not at the Vice, or at the Writing.*

*I have here only pointed at the whole Species of False Humourists; but as one of my principal Designs in this Paper is to beat down that malignant Spirit, which discovers it self in the Writings of the present Age, I shall not scruple, for the future, to single out any of the small Wits, that infest the World with such Compositions as are ill-natured, immoral and absurd. This is the only Exception which I shall make to the general Rule I have prescribed my self, of *—attacking Multitudes—*: Since every honest Man ought to look upon himself as in a Natural State of War with the Libeller and Lamponer, and to annoy them where-ever they fall in his way. This is but retaliating upon them, and treating them as they treat others.*

C.

*[Footnote 1: that]*

*[Footnote 2: Wit, in the town sense, is talked of to satiety in Shadwell's plays; and window-breaking by the street rioters called 'Scowrers,' who are the heroes of an entire play of his, named after them, is represented to the life by a street scene in the third act of his 'Woman Captain.']*

*[Footnote 3: are several Impostors]*

*[Footnote 4: take upon them]*

*[Footnote 5: Counterfeits]*

*[Footnote 6: any of these Pretenders]*

*[Footnote 7: that is about him]*

The Spectator

N. 35 - martedì, 10 aprile, 1711

Addison

*Risu inepto res ineptior milla est.* (Marziale)

Tra tutti i generi di scrittura in nessuno gli autori tendono maggiormente all'insuccesso che nelle opere umoristiche, e ciò accade perché in nessun altro genere hanno più ambizione ad eccellere. Non sono necessarie un'immaginazione che pullula di mostri, o una testa piena di idee stravaganti, per essere in grado di popolare il mondo di cose che vanno contro le leggi della natura; eppure se esaminiamo la produzione di molti scrittori che si ergono a uomini di spirito, che fantasie sfrenate e disordinate, e che innaturali deformazioni del pensiero, vi incontriamo! Se pronunciano sciocchezze, credono di fare dell'umorismo; e quando hanno prodotto un insieme di idee assurde e inconsistenti, non sono capaci di rileggere quanto hanno scritto senza ridere tra sé. Questi meschini signori si sforzano di conquistare la reputazione di arguti e di umoristi, benché per mezzo di concetti lambiccati tanto mostruosi si qualificano piuttosto per il manicomio di Bedlam; non considerando che lo *humour* dovrebbe sempre restare sotto il controllo della ragione, e che esso richiede la regia del giudizio più scrupoloso, tanto più visto che indulge nelle libertà più sconfinata. C'è una sorta di principio di organizzazione [*nature*] che bisogna osservare in questo tipo di composizioni, come in tutte le altre, e una certa regolatezza nel pensiero che deve permettere di mostrare lo scrittore come un uomo di buon senso nello stesso tempo in cui egli sembra completamente abbandonato al capriccio: per quanto mi riguarda, quando leggo l'allegria farneticante di un autore inesperto, non riesco ad essere così barbaro da divertirmi, ma tendo piuttosto a provare pietà per quell'uomo, anziché ridere per ogni cosa che scrive.

Il defunto Shadwell, che era dotato di un grande talento nella materia che sto discutendo, in una delle sue opere teatrali rappresenta un vacuo libertino molto sorpreso nel sentir dire da qualcuno che la rottura di una finestra non era stata comica<sup>312</sup>; e io mi chiedo se molti lettori inglesi saranno altrettanto stupiti nel sentirmi affermare che molte di quelle pièces deliranti e incoerenti, che vengono spesso diffuse tra noi con bizzarri titoli chimerici, sono piuttosto la prole di un intelletto annacquato, che opere umoristiche.

In effetti, è molto più facile descrivere che cosa l'umorismo non è, di che cosa esso è; ed è

---

312[Di umorismo se ne parla abbondantemente nelle opere teatrali di Shadwell; e la rottura della finestra da parte dei ribelli chiamati 'Scowrers', protagonisti di una sua pièce che deriva dal loro nome il proprio titolo, è rappresentata in una scena nel terzo atto di "Woman Captain".]



molto difficile definirlo diversamente da come Cowley ha fatto nel caso dell'arguzia, per mezzo di negativi. Dovendo fornire le mie personali idee riguardo ad esso, le enuncerei alla maniera di Platone, derivando tutte le sue proprietà, in base alla seguente genealogia. La VERITÀ fu la fondatrice della famiglia e la madre del BUONSENSO. Il BUONSENSO fu il padre dello SPIRITO ARGUTO, che sposò una fanciulla di una linea collaterale chiamata GAIEZZA, con la quale generò lo HUMOUR. Essendo quindi lo HUMOR il più giovane di questa illustre famiglia, e discendendo da genitori dai temperamenti tanto diversi, ha carattere molto variabile e instabile; talvolta lo si vede assumere espressioni serie e modi solenni, a volte ha un comportamento spensierato e un abito stravagante: tanto che in momenti diversi appare serio come un giudice, e scherzoso come un Merry-Andrew. Ma poiché nella sua costituzione ha molto della madre, qualunque sia il suo stato d'animo, non manca mai di far ridere la sua compagnia.

Ma visto che c'è un impostore<sup>313</sup> in giro, che usurpa il nome di questo giovane signore, e volentieri vorrebbe passare per lui nel mondo; affinché persone benintenzionate non possano essere abbindolate dai truffatori<sup>314</sup>, vorrei che i miei lettori, quando incontrassero questo imbroglione, indagassero sui suoi natali, e valutassero con gran precisione se fosse o meno lontanamente imparentato con la VERITÀ e discendente in linea diretta dal BUONSENSO; se non lo fosse, potrebbero concludere che si tratta di un simulatore. Potrebbero parimenti distinguerlo per la risata rumorosa e sguaiata, nella quale ottiene di rado che la sua compagnia si unisca a lui. Infatti, mentre il VERO HUMOUR generalmente appare serio mentre tutti ridono attorno a lui; il FALSO HUMOUR ride in continuazione mentre tutti attorno a lui sono seri. Aggiungo soltanto che se in lui non c'è una mescolanza di entrambi i genitori, cioè se passasse per il discendente dello SPIRITO ARGUTO senza GAIEZZA o della GAIEZZA senza SPIRITO ARGUTO, potrete concludere che è assolutamente falso, e un truffatore.

L'impostore di cui sto parlando discende originariamente dalla FALSITÀ, madre della SCIOCCHENZA, che generò un figlio chiamato DELIRIO. Questi sposò una delle figlie della FOLLIA, conosciuta comunemente con il nome di RISATA, con la quale mise al mondo quel bambino mostruoso di cui ho parlato finora. Dovrei mettere per iscritto ora l'albero genealogico del FALSO HUMOUR, e collocare in parallelo la genealogia del VERO HUMOUR, cosicché il lettore possa con un solo sguardo vedere la loro diversa discendenza e le diverse parentele.

FALSITÀ → SCIOCCHENZA → DELIRIO + RISATA → FALSO HUMOUR

Verità → Buonsenso → Spirito Arguto + Gaiezza → (Vero) Humour

313[ci sono molti impostori]

314[dal falso]

Potrei estendere l'allegoria, citando molti dei figli del FALSO HUMOUR, che sono più numerosi dei granelli di sabbia, e potrei enumerare in particolare i molti figli e figlie che ha generato in questa isola. Ma poiché sarebbe un compito molto spiacevole, vorrei soltanto notare, in generale, che il FALSO HUMOUR differisce dal VERO come una Scimmia da un Uomo.

Anzitutto, il FALSO HUMOUR è estremamente bravo nel fare piccoli scherzi scimmieschi e pagliacciate.

Secondo, egli trae tanto piacere nell'imitazione, che è tutt'uno con essa, sia che grazie ad essa rappresenti Vizio e Follia, Lussuria e Avarizia; sia, al contrario, Virtù e Saggezza, Dolore e Povertà.

Terzo, è meravigliosamente sfortunato, tanto che morsicherebbe la mano che gli porge il cibo, e metterebbe in ridicolo indifferentemente tanto gli amici quanto i nemici. Non avendo che scarsi talenti, dev'essere allegro ogni volta che può, non solo quando dovrebbe.

Quarto, essendo totalmente sprovvisto di ragione, non si fa portatore di alcuna questione di moralità o di istruzione, ma è ridicolo solo per il gusto di esserlo.

Quinto, essendo incapace in tutto fuorché nelle rappresentazioni derisorie, il suo ridicolo ha sempre un carattere personale, ed è indirizzato contro l'uomo cattivo, o lo scrittore particolare; non contro il vizio, o la scrittura in generale.

Qui ho indicato solamente una tipologia d'insieme dei falsi umoristi; ma visto che uno dei miei principali intenti in questo scritto è quello di abbattere tale spirito maligno che viene alla luce nei testi di quest'epoca, non dovrò farmi degli scrupoli per l'avvenire di denunciare ognuno dei piccoli spiriti che infestano il mondo con composizioni così antipatiche, immorali e assurde. Questa è l'unica eccezione che dovrei fare alla regola generale che mi sono imposto, quella di attaccare solo le moltitudini: poiché ogni uomo onesto dovrebbe sentirsi naturalmente in guerra contro il libellista e il satirico, e infastidirli dovunque li si incontri. Fare ciò non è altro che vendicarsi di loro, trattandoli come essi trattano gli altri.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Opere letterarie, filmiche, iconografiche

ASIMOV, Isaac

“The Bicentennial Man”, (1976), trad. it. di Beata Della Frattina, “L'uomo bicentenario” in *Il grande libro dei robot*, Arnoldo Mondadori, Milano 1994, pp. 388-416.

AUSTEN, Jane

*Pride and Prejudice*, (1813), trad. it. di Giulio Caprin, *Orgoglio e pregiudizio*, Arnoldo Mondadori, Milano 2004.

BAUDELAIRE, Charles

“L'albatros”, in *Les fleurs du mal*, (1857), trad. it. di Attilio Bertolucci, “L'albatro”, in *I fiori del male*, Garzanti, Milano 1975.

MALLARMÉ, Stéphane

“Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui”, in *Poésies*, (1887), “Il vergine, il vivace e il bell'oggi...”, in *Poesie*, trad. it. di Patrizia Valduga, Arnoldo Mondadori, Milano 2003.

BÉDIER, Joseph

*Le roman de Tristan et Iseut*, (1902), trad. it. di Alessandro Massobrio, *Il romanzo di Tristano e Isotta*, Edisco, Torino.

CALVINO, Italo

*Gli amori difficili*, (1993), Arnoldo Mondadori, Milano 2014.

CERVANTES, Miguel de

*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (1605), trad. it. di Angelo Valastro Canale, *Don Chisciotte della Manca*, Bompiani, Milano 2012.

DOSSI, Carlo

*Amori*, (1887), Adelphi, Milano 1999.

DOSTOEVSKIJ, Fedor

*Записки из подполья*, (1865), trad. it. di Gianlorenzo Pacini, *Ricordi dal sottosuolo*, Feltrinelli, Milano 2008.

FLAUBERT, Gustave

*Bouvard et Pécuchet suivi du Dictionnaire des idées reçues ou Catalogue des opinions chics*, (1881), trad. it. di Camillo Sbarbaro e Michele Rago, *Bouvard e Pécuchet seguito da Dizionario delle idee comuni. Catalogo delle idee chic*, Einaudi, Torino 2011.

FORATTINI, Giorgio

*Satyricon*, Arnoldo Mondadori, Milano 1982.

*Giorgio e il drago*, Arnoldo Mondadori, Milano 1987.

*Vignette sataniche*, Arnoldo Mondadori, Milano 1989.

GOZZANO, Guido

“Un rimorso”, (1907), in *Poesie e prose*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 86-89.

“Le golose”, (1907), in *Poesie e prose*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 32-34.

GRIMM, Jacob e Wilhelm

“Das tapfere Schneiderlein”, (1812), trad. it. di Clara Bovero, “Il prode piccolo sarto”, in *Fiabe*, Einaudi, Torino 1992, pp. 77-82.

HARDY, Thomas

*The Well-Beloved. A sketch of a temperament*, (1897), trad. it. di Sara Donegà, *L'amata. Schizzo di un temperamento*, Barbes, Firenze 2008.

JACOPONE DA TODI,

“O Segnor per cortesia”, in Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, Franco Marchese, *La scrittura e l'interpretazione*, 1, Palumbo, Palermo 2000, pp. 131-132.

JAMES, Henry

*The Portrait of a Lady*, (1881), trad. it. di Beatrice Boffito Serra, *Ritratto di signora*, Sansoni, Firenze 1965.

JARRY, Alfred

*Ubu roi*, (1910), trad. it. di Claudio Rugafiori, “Ubu re”, in *Ubu*, Einaudi, torino 2013.

KUNDERA, Milan

*Směšné lásky*, (1970), trad. it. di Giuseppe Dierna, *Amori ridicoli*, Adelphi, Milano 2011.

MAJAKOVSKIJ, Vladimir

*Облако в штанах. Темпанмух*, (1915), trad. it. di Remo Faccani, *La nuvola in calzoni. Tetrattico*, Einaudi, Torino 2012.

MARZIALE,

*Epigrammi*, trad. it. di Giuliana Boirivant, Bompiani, Milano 1988.

MAUPASSANT, Guy de

“La Chambre 11”, (1885), “La camera 11”, in *Racconti immorali*, trad. it. di Oreste Del Buono, Bur, Milano 2012, pp. 185-194.

“L'épingle”, (1885), “La forcina”, trad. it. di Gino Brosio, in *Tonio*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 232-237.

“Imprudence”, (1885), “Imprudenza”, in *Racconti immorali*, trad. it. di Oreste Del Buono, Bur, Milano 2012, pp. 218-225.

“Le Horla”, (1887), trad. it. di Mario Picchi, “L'Horlà”, in *Racconti e novelle*, Garzanti, Milano 2011, pp. 441-466.

MOLIÈRE,

*L'école des maris*, (1661), trad. it. di Sandro Bajini, *La scuola dei mariti*, Garzanti, Milano 1996.

*L'école des femmes*, (1662), trad. it. di Sandro Bajini, *La scuola delle mogli*, Garzanti, Milano 2010.

*Le tartuffe*, (1664), trad. it. di Mario Bonfantini, *Il tartufo*, Arnoldo Mondadori, Milano 1999.

*Le misanthrope*, (1666), trad. it. di Patrizia Valduga, *Il misantropo*, Giunti, Firenze 1995.

*George Dandin ou le Mari confondu*, (1669), trad. it. di Sandro Bajini, *George Dandin ovvero il Marito umiliato*, Garzanti, Milano 2011.

MORAVIA, Alberto

*L'uomo che guarda*, (1985), Bompiani, Milano 2012.

NOVALIS,

*Hymnen an die Nacht und Geistliche Lieder*, (1800), trad. it. di Giovanna Bemporad, *Inni alla notte e canti spirituali*, Garzanti, Milano 1986.

OMERO MINORE,

*Margite*, trad. it. di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1945, pp. 211-212.

PROUST, Marcel

*A la recherche du temps perdu*, (1916), trad. it. di Natalia Ginzburg, *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino 2005.

*Un amour de chez Swann*, (1916), trad. it. di Natalia Ginzburg, "Un amore di Swann", in *Alla ricerca del tempo perduto*, I, Einaudi, Torino 2005.

*Le temps retrouvé*, (1916), trad. it. di Giorgio Caproni, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1991.

RABELAIS, François de

*Gargantua et Pantagruel*, (1542), trad. it. di Augusto Frassinetti, *Gargantua e Pantagruel*, BUR, Milano 2007.

RILKE, Rainer Maria

*Die Sonette an Orpheus*, (1923), trad. it. di Carlo Testa, *I sonetti a Orfeo*, Moretti & Vitali, Bergamo 2014.

ROUSSEAU, Jean-Jacques

*Pygmalion*, (1762), in *Œuvres complètes*, vol. II, a cura di Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, Gallimard, Paris 1964.

SAVINIO, Alberto

*Senza titolo*, 1926-1927, Collezione privata, courtesy Galleria Tega – Milano.

*En visite*, 1930, Roma, Collezione privata.

*Marche Nuptiale*, 1931, Collezione privata.

*Roger et Angélique*, 1931, Collezione privata.

*Penelope*, 1944-1945, Collezione privata.

SHAKESPEARE , William

*Love's Labour's Lost*, (1594), trad. it. di Nemi d'Agostino, *Pene d'amor perdute*, Garzanti, Milano 2006.

*Romeo and Juliet*, (1599), trad. it. di Silvano Sabbadini, *Romeo e Giulietta*, Garzanti, Milano 2010.

*Much Ado about Nothing*, (1600), trad. it. di Masolino D'Amico, *Molto rumore per nulla*, Arnoldo Mondadori, Milano 2010.

*Amleth*, (1605), trad. it. di Alessandro Serpieri, *Amleto*, Marsilio, Venezia 2007.

*As You Like It*, (1604-1607), trad. it. di Carlo Alberto Corsi e Nemi D'Agostino, *Come vi piace*, Garzanti, Milano 2003.

*King Lear*, (1608), trad. it. di Giorgio Melchiori, *Re Lear*, Arnoldo Mondadori, Milano 2001.

*Othello*, (1622), trad. it. di Alfredo Obertello, *Otello*, Arnoldo Mondadori, Milano 2001.

*The tempest*, (1623), trad. it. di Cesare Vico Lodovici, *La tempesta*, Einaudi, Torino 2002.

*Twelfth Night or what you will*, (1623), trad. it. di Agostino Lombardo, *La dodicesima notte ovvero quel che volete*, Feltrinelli, Milano 2007.

SHAW, George Bernard

*Man and Superman*, (1903), trad. it. di Paola Ojetti, *Uomo e Superuomo*, in *Le opere*, CDE, Milano 1966.

SIMENON, Georges

*Le chat*, (1967), trad. it. di Marco Bevilacqua, *Il gatto*, Adelphi, Milano 2011.

SVEVO, Italo

*La coscienza di Zeno*, (1923), Einaudi, Torino 1987.

VERGA, Giovanni

*I Malavoglia*, (1881), Arnoldo Mondadori, Milano 1985.

VERMES, Timur

*Er ist wieder da*, (2012), trad. it. di Francesca Gabelli, *Lui è tornato*, Bompiani, Milano 2013.

WILDE, Oscar

“The Canterville Ghost”, (1888), trad. it. di Maria Gallone, “Il fantasma di Canterville”, in *Racconti*, Rizzoli, Milano 1982, pp. 248-285.

*The Importance of being Earnest*, (1895), trad. it. di Guido Almansi, *L'importanza di essere Fedele*, Garzanti, Milano 2010.

*La congiura degli innocenti (The Trouble with Harry)*, Alfred Hitchcock, USA, 1955.

*Frankenstein Junior*, Mel Brooks, USA, 1974.

*Harvey*, Henry Koster, USA, 1950.

*The Illusionist – L'illusionista (The Illusionist)*, Neil Burger, USA, 2006.

*Magic in the Moonlight*, Woody Allen, USA, 2014.

- Memento*, Christopher Nolan, USA, 2000.
- La migliore offerta (The Best Offer)*, Giuseppe Tornatore, Italia, 2013.
- The Prestige*, Christopher Nolan, Regno Unito, USA, 2006.
- Suite francese (Suite française)*, Saul Dibb, Regno Unito, Francia, Belgio, 2014.
- L'uomo bicentenario (Bicentennial Man)*, Chris Columbus, USA, 1999.
- L'uomo che guarda*, Tinto Brass, Italia, 1994.

## B. Saggistica specifica sul comico

- AA.VV.,  
1987 Voce “comico”, in *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, rivisto da Giuseppe Pittano, Zanichelli, Bologna 2006.
- AA.VV.,  
1994 *Ridere la verità. Scena comica e filosofica*, a cura di Rosella Prezzo, Raffaello Cortina, Milano.
- AA.VV.,  
1995 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento.
- AA.VV.,  
2010 *Il senso del comico e la commedia*, Atti del Convegno Sala Ghisleri, Mondovì (Cn), 19 e 23 marzo, 14 aprile 2010, a cura di Stefano Casarino e Amedeo Alessandro Raschieri, Aracne, Roma.
- ACCAME, Felice  
2008 *L'anomalia del genio e le teorie del comico*, Duepunti, Palermo.
- AGOSTI, Stefano  
1982 “Il linguaggio e l'inconscio: motto di spirito e poesia”, in *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano, pp. 184-191.
- ALMANZI, Guido  
1986 *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano.
- ATTARDO, Salvatore  
1994 *Linguistic Theories of Humor*, Mouton de Gruyter, Berlin – New York.
- BACHTIN, Michail  
1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, trad. it. di Mili Romano, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979.

BATAILLE, Georges

- 1953 “Non-savoir, rire et larmes”, conferenza del 9 febbraio 1953, in *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, Paris 1970-1976, trad. it. di Carlo Grassi e Massimiliano Guareschi, “Non-sapere, riso e lacrime”, in *Conferenze sul non-sapere e altri saggi*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998, pp. 34-55.

BAUDELAIRE, Charles

- 1855 “De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, *Le Portefeuille*, trad. it. di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, “Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche”, in *Opere*, Arnoldo Mondadori, Milano 1996, pp. 1100-1121.

BATESON, Gregory

- 1953 *The Position of Humor in Human Communication*, Josiah Macy, Jr. Foundation, New York, trad. it. di Davide Zoletto, *L'umorismo nella comunicazione umana*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

BERGER, Peter L.

- 1977 *Redeeming Laughter. The comic dimension of human experience*, Walter de Gruyter, New York – Berlin, trad. it. di Nicola Rainò, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna 1999.

BERGSON, Henri

- 1900 “Le rire. Essai sur la signification du comique”, *Revue de Paris*, trad. it. di Franco Stella, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano 2004.

BLAKE, Barry

- 2007 *Playing with Words. Humour in the English Language*, Equinox, London – Oakville, CT.

BONCIANI, Francesco

- 1574 “Lezione sopra il comporre delle novelle”, in Aa.Vv., *Trattati di poetica e di retorica*, vol.III, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970, pp. 146-147.

BORSELLINO, Nino

- 1989 *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Garzanti, Milano.

BOTTIROLI, Giovanni

- 1987 *Interpretazione e strategia*, Guerini e associati, Milano.
- 2001 “Il comico delle articolazioni”, in *Il Comico: approcci semiotici*, Barbieri - Bottirolì - Perissinotto, Documenti di lavoro 303-304-305, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino.
- 2016 “La tragedia della bêtise: il «Tito Andronico» di Shakespeare”, in corso di stampa.

BUFALO, Romeo

- 2001 *Il comico tra estetica e filosofia*, Luciano, Napoli.

CASADIO, Luca

- 2006 *L'umorismo. Il lato comico della conoscenza*, Franco Angeli, Milano.



- CASTELVETRO, Ludovico  
 1570 *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, vol. I, a cura di W. Romani, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 127-129; 133-134.
- CATAUDELLA, Michele e MONTANILE, Milena  
 2004 *Comico e riso. Da Aristotele alla nuova retorica*, Edisud, Salerno.
- CICERONE, Marco Tullio  
*De oratore*, trad. it. di Giuseppe Norcio, Utet, Torino 1992, pp. 358-405.
- CIVITA, Alfredo  
 1984 *Teorie del comico*, Unicopli, Milano.
- D'ANGELI, Concetta e PADUANO, Guido  
 1999 *Il comico*, Il Mulino, Bologna.
- DAUMAL, René  
 1929 *La pataphysique et la révélation du rire*, trad. it. di C. Rugafiori, *La patafisica e la rivelazione del riso*, in Il "Grand Jeu", Adelphi, Milano 1967.
- DORFLES, Gillo  
 1968 "Per una semantica del comico", in *Artificio e natura*, Skira, Ginevra-Milano 2003, pp. 85-101.
- DYNEL, Marta  
 2011 *The pragmatics of humour across discourse domains*, Benjamins, Amsterdam – Philadelphia.
- ECO, Umberto  
 1981 *Il comico e la regola*, in "Alfabeta", III, n. 21, febbraio 1981.  
 1982 "Prefazione", in Giorgio Celli, *La scienza del comico*, Roma.
- FERRONI, Giulio  
 1974 *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma.  
 2011 *Commedia*, Guida, Napoli.  
 2012 *Il comico: forme e situazioni*, Del Prisma, Catania.
- FREUD, Sigmund  
 1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Deuticke, Leipzig-Wien, trad. it. di Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.  
 1927 "Der Humor", in *Almanach der Psychoanalyse*, 1928, s.e., Wien, trad. it. di Silvano Daniele, "L'umorismo", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 313-319.
- FRY, William F.  
 1963 *Sweet Madness*, Pacific Books, Palo Alto, California, trad. it. di Davide Zoletto, *Una dolce follia. L'umorismo e i suoi paradossi*, Raffaello Cortina, Milano 2001.

GENOVESI, A.

2010 *Henri Bergson e «Le Rire»*, in Aa.Vv., *Studi sull'umorismo. Atti del II Congresso internazionale, Lucca-Collodi 6-8 aprile 2009*, a cura di A. Genovesi, D. Marcheschi, L. Marinho Antunes, Fondazione Dino Terra-Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Museo del Fumetto.

GUILLAUMIN, Jean

1973 “Freud entre les deux topiques: le comique après l'Humour (1927), une analyse inachevée”, *Revue Française de psychanalyse*, 4, tome xxxvii, juillet 1973, Paris, pp. 607-654.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1807 *Phänomenologie des Geistes*, trad. it. di Vincenzo Cicero, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 1995.

1835 *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. di Nicolao Merker, *Estetica*, Einaudi, Torino 1967.

HOBBS, Thomas

1650 *Human Nature*, trad. it. di A. Pacchi, in *Elementi di legge naturale e politica*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

1651 *Leviathan*, I, 4, trad. it. di A. Pacchi e A. Lupoli, Laterza, Roma- Bari 1989.

1658 *De homine*, XII, 7, trad. it. di A. Pacchi, Laterza, Roma-Bari 1970, pp. 161-162.

HURLEY, M.M, DENNETT, D.C, ADAMS, R.B

2011 *Inside Jokes, Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge-London 2011.

IONESCO, Eugène

1962 *Notes et contre-notes*, trad. it. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti, *Note e contro-note. Scritti sul teatro*, Einaudi, Torino 1965.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir

1978 *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, trad. it. di R. Prezzo, “Vagabondo umorismo”, in Aa.Vv., *Ridere la verità. Scena comica e filosofica*, a cura di R. Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1994.

JEAN PAUL,

1804 *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, trad. it. di Eugenio Spedicato, Il Poligrafo, Padova 1994.

KANI, Immanuel

1790 *Kritik der Urtheilskraft*, B. Erdmann, Hamburg-Leipzig 1184, p. I, sez. I, lib. II, §54 (trad. it. di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, pp. 166-171.

KIERKEGAARD, Sören

1843 *Gjentagelsen*, trad. it. di A. Zucconi, “Al Königstädter Theater”, in *Timore e tremore. La ripresa*, Edizioni di Comunità, Brescia 1977.

KOFMAN, Sarah

1986 *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*, Galilée, Paris.

KRIS, Ernst

- 1934 “The psychology of caricature” in *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Inc., 1952, trad. it. di Elvio Fachinelli, “Psicologia della caricatura” in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1988, pp. 169-184.
- 1938 “The principles of caricature” in *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Inc., 1952, trad. it. di Elvio Fachinelli, “I principi della caricatura” in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1988, pp. 185-200.
- 1938 “Ego development and the comic” in *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Inc., 1952, trad. it. di Elvio Fachinelli, “Sviluppo dell'io e comicità” in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1988, pp. 201-214.
- 1939 “Laughter as an expressive process” in *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Inc., 1952, trad. it. di Elvio Fachinelli, “Il riso come processo espressivo” in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1988, pp. 215-237.
- 1950 “On preconscious mental processes” in *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Inc., 1952, trad. it. di Elvio Fachinelli, “I processi psichici preconsoci” in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1988, pp. 304-320.

LACAN, Jacques

- 1988 *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris, trad. it. di Antonio Di Ciaccia, *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, Einaudi, Torino 2004.

MARMONETEL, Jean-François

- 1753 articolo “Comique” nell'*Encyclopédie* (1753), in *Eléments de Littérature*, I, Verdière, 1825, pp. 498-506.

MINOIS, Georges

- 2004 *Histoire du rire et de la dérision*, Librairie Arthème Fayard, trad. it. di Manuela Carbone, *Storia del riso e della derisione*, Dedalo, Bari 2004.

MONTALTO, Sandro

- 2006 *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, dell'Orso, Alessandria.

MORIN, Violette

- 1966 “L'histoire drôle”, in Aa.Vv., *L'analyse structurale du récit, Communications*, 8, Seuil, trad. it. di Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, “La barzelletta”, in Aa.Vv., *L'analisi del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Bompiani, Milano 1990, pp. 177-204.

MORREAL, John

- 2009 *Comic Relief. A comprehensive Philosophy of Humor*, trad. it. di Edoardo Datteri, *Filosofia dell'umorismo. Origini, etica e virtù della risata*, Sironi, Milano 2011.
- 2012 “Philosophy of Humor”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2012, <http://www.plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/humor/>.

NASH, Walter

- 1985 *The language of humor*, Longman, London – New York.

- NORRICK, Neal R. e CHIARO, Delia  
 2009 *Humor in interaction*, Benjamins, Amsterdam – Philadelphia.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie  
 1974 *Le comique du discours*, Université de Bruxelles, trad. it. di Alessandro Serra, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano 1977.
- ORLANDO, Francesco  
 1975 “Saggio introduttivo”, in S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, (1905), Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- PALAZZESCHI, Aldo  
 1956 “L'antidolore”, in *Scherzi di gioventù*, Riccardo Riccardi, Milano-Napoli.
- PIRANDELLO, Luigi  
 1908-20 *L'umorismo*, Arnoldo Mondadori, Milano 2010.
- PLATONE,  
*Filebo*, trad. it. di Maurizio Migliori, Bompiani, Milano 2011.  
*La Repubblica*, trad. it. di Franco Sartori, Laterza, Roma 1997.
- PLESSNER, Helmuth  
 1982 *Lachen und Weinen*, in *Gesammelte Schriften VII*, pp. 201-387, Suhrkamp, Frankfurt am Main, trad. it. di Vallori Rasini, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Bompiani, Milano 2007.
- PREZZO, Rosella  
 1994 “Il teatro filosofico e la scena comica”, in Aa.Vv., *Ridere la verità. Scena comica e filosofica*, a cura di Rosella Prezzo, Raffaello Cortina, Milano.
- PROPP, Vladimir Ja.  
 1976 *Problemy komizma i smecha*, Iskusstvo, Moskva, trad. it. di Giampaolo Gandolfo, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, Einaudi, Torino 1988.
- PROVINE, Robert R.  
 2000 *Laughter. A Scientific Investigation*, trad. it. di Nicoletta Colombi, *Ridere. Un'indagine scientifica*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003.
- PSEUDO-ARISTOTELE,  
*Problemi*, xxxv.
- RAMACHADRAN, Vilayanur S. e BLAKESLEE, Sandra  
 1998 *Phantoms in the Brain*, trad. it. di Laura Serra, *La donna che morì dal ridere e altre storie incredibili sui misteri della mente umana*, Mondadori, Milano 2013.
- RASKIN, Victor  
 1979 *Semantic mechanisms of humor*, Reidel, Dordrecht, 1985.

- RITTER, Joachim  
 1940 *Über das Lachen*, in “Blätter für Deutsche Philosophie”, 14, pp. 1-21, trad. it. di T. Griffero, “Sul riso”, in *Soggettività*, Marietti, Genova 1997, pp. 29-50.
- ROSS, Alison  
 1998 *The language of humor*, Routledge, London – New York.
- ROVATTI, Pier Aldo  
 1998 *Il paiolo bucato. La nostra condizione paradossale*, Raffaello Cortina, Milano.
- SANTARCANGELI, Paolo  
 1989 *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Olschki, Firenze.
- SCHOPENHAUER, Arthur  
 1819 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, trad. it. di A. Vigliani, *Il mondo come volontà e rappresentazione e Supplementi al primo libro*, Mondadori, Milano 1989.
- SHAFTESBURY,  
 1709 *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour In a Letter to a Friend*, trad. it. di Gioiella Bruni Roccia, *Sensus communis. Saggio sulla libertà di spirito e di umorismo. Lettera a un amico*, Bulzoni, Roma 2006.
- SINI, Carlo  
 2002 “Il comico e la vita”, in *Il comico*, Jaca Book, Milano, pp. 13-31.
- TAGGLAPIETRA, Andrea  
 2013 *Non ci resta che ridere*, Il Mulino, Bologna.
- TODOROV, Tzvetan  
 1977 “La réthorique de Freud”, in *Théories du symbole*, Seuil, Paris, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, “La retorica di Freud”, in *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 2008. pp. 313-355.  
 1978 “Le mot d’esprit” in *Les genres du discours*, Seuil, Paris, trad. it. di Margherita Botto, “Il motto di spirito” in *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 315-327.  
 1978 “Les jeux de mots” in *Les genres du discours*, Seuil, Paris, trad. it. di Margherita Botto, “I giochi di parole” in *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 329- 347.
- TRICOMI, Flavia  
 2010 *S. Freud: il motto di spirito tra comicità e umorismo (“Percorsi del perturbante”)*, EDAS, Messina 2010.
- TRISSINO, Giovan Giorgio  
 1549 “La quinta e la sesta divisione della poetica”, in Aa.Vv., *Trattati di poetica e di retorica*, vol.II, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970, pp. 69-70.
- VICO, Giambattista  
 1729 *Vici vindicae*, trad. it. di F. Nicolini, in *Opere*, Riccardi, Milano-Napoli 1943.

VIOLI, Patrizia

1976 *Comico e ideologia*, in "Il Verri", n. 3, pp. 110-139.

VISCHER, Friedrich Theodor

1837 *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*, Stuttgart, trad. it. di Elena Tavani, *Il Sublime e il Comico. Un contributo alla filosofia del Bello*, Aesthetica, Palermo 2000.

WEITZ, Eric

2009 *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.

ŽIŽEK, Slavoj

2014 *Žižek's jokes*, Massachusetts Institute of Technology, trad. it. di Carlo Salzani, *107 storielle di Žižek (La sai quella su Hegel e la negazione?)*, Ponte alle Grazie, Milano.

### C. Saggistica specifica sulle teorie del desiderio

AA.VV.,

2003 *Che cos'è l'amor? Ciò che avete sempre saputo dell'amore ma non siete mai riusciti a spiegarvi*, trad. it. di Clara Ghibellini e Marco Papi, a cura di Fabio Bacchini e Chiara Lalli, Baldini Castoldi Dalai, Milano.

BARTHES, Roland

1977 *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, trad. it. di Renzo Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2001.

BACCHINI, Fabio

2003 "Le acrobazie cognitive dell'innamorato", in Aa.Vv., *Che cos'è l'amor*, a cura di F. Bacchini e C. Lalli, Baldini Castoldi Dalai, Milano, pp. 432-456.

BATAILLE, Georges

1957 *L'érotisme*, Minuit, Paris, trad. it. di Adriana dell'Orto, *L'eroticismo*, ES, Milano 2009.

BERGMANN, Martin S.

1987 *The Anatomy of Loving*, Columbia University Press, New York, trad. it. di Gaspare Bona, *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*, Einaudi, Torino 1992.

2003 *On love and its enemies*, trad. it. di Clara Ghibellini e Marco Papi, "L'amore e i suoi nemici", in *Che cos'è l'amor*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, pp. 407-431.

CAVELL, Stanley

1981 *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, President and Fellows of Harvard College, trad. it. di Emiliano Morreale, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999.

CURI, Umberto

2009 *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Bompiani, Milano.

DIEZ, José A. e IACONA, Andrea

2014 *Amore e altri inganni. Trattatello filosofico su ragioni e passioni*, Indiana, Milano.

FREUD, Sigmund

1910-17 *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*, trad. it. di Sandro Candreva ed Ermanno Sagittario, *Psicologia della vita amorosa*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

1914 *Zur Einführung des Narzissmus*, trad. it. di Renata Colorni, Introduzione al narcisismo, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

1915 *Triebe und Triebchicksale*, trad. it. di Cesare Luigi Musatti, *Pulsioni e loro destini*, in *Opere 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1987.

1917 *Trauer und Melancholie*, trad. it. di Renata Colorni, *Lutto e melanconia*, in *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 125-143.

1921 *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien - Leipzig - Zürich, trad. it. di Emilio A. Paintescu, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

1927 *Fetischismus*, Almanach der Psychoanalyse 1928, trad. it. di Lisa Baruffi, Renata Colorni, Elvio Fachinelli, Cesare L. Musatti, "Il feticismo", in *La negazione e altri scritti teorici*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 70-78.

1938 *Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*, Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse-Imago, 1940, trad. it. di Lisa Baruffi, Renata Colorni, Elvio Fachinelli, Cesare L. Musatti, "La scissione dell'Io nel processo di difesa", in *La negazione e altri scritti teorici*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 79-83.

GALIMBERTI, Umberto

2004 *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano.

GENTILE, Giovanni

1918 "Frammento di una gnoseologia dell'amore", in *Opere*, Sansoni, Firenze 1959.

GIGLIUCCI, Roberto

1990 *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, De Rubéis, Anzio.

JULLIEN, François

2013 *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Grasset & Fasquelle, Paris, trad. it. di Rosella Prezzo, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'Amore*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

LALLI, Chiara

2003 "Amore senza stima", in Aa.Vv., *Che cos'è l'amor*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.

LACAN, Jacques

1960-1961 *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VIII. Le transfert (1960-1961)*, Seuil, Paris 1991, trad. it. di Antonio di Ciaccia, *Il seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, Einaudi, Torino 2008.

- 2004 *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre x. L'Angoisse (1962-1963)*, Seuil, Paris, trad. di Antonio Di Ciaccia e Adele Succetti, *Il seminario. Libro x, L'angoscia (1962-1963)*, Einaudi Torino, 2007.
- 1975 *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre xx. Encore (1972-1973)*, Seuil, Paris, trad. it. di Antonio di Ciaccia e Lieselotte Longato, *Il seminario. Libro xx. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011.
- KRISTEVA, Julia
- 1983 *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, trad. it. di Mario Spinella, *Storie d'amore*, Donzelli, Roma 2012.
- MORAVIA, Alberto
- 1967 "Prefazione" a G. Bataille, *Storia dell'occhio*, CDE, Milano 1980.
- NANCY, Jean-Luc
- 2008 *Sull'amore*, trad. it. di Matteo Bonazzi, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- 2001 *L'«il y a» du rapport sexuel*, Galilée, Paris, trad. it. di Graziella Berto, *Il «c'è» del rapporto sessuale*, SE, Milano 2002.
- PETROSINO, Silvano
- 2015 *L'idolo. Teoria di una tentazione. Dalla Bibbia a Lacan*, Mimesis, Milano-Udine.
- PLATONE,
- Fedro*, trad. it. di Mauro Bonazzi, Einaudi, Torino 2011.
- Simposio*, trad. it. di Carlo Diano, Marsilio, Venezia 2006.
- RAVASI, Gianfranco
- 2005 *Il linguaggio dell'amore*, Qiqiaion, Biella.
- RECALCATI, Massimo
- 2014 *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*, Raffaello Cortina, Milano.
- ROUGEMONT, Denis De
- 1939 *L'amour et l'Occident*, Plon, Paris, trad. it. di Luigi Santucci, *L'amore e l'occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea*, Rizzoli, Milano 1998.
- STENDHAL,
- 1822 *De l'amour*, trad. it. di Maddalena Bertelà, *Dell'amore*, Garzanti, Milano 2003.
- TREVI, Mario
- 1992 "Sesso, erotica, amore: una possibile geometria", in Aa.Vv., *L'amore*, Mazzotta, Milano.
- VOLLI, Ugo
- 2002 *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano.



## D. Teoria della letteratura, filosofia, scienze umane

AA.VV.,

1965 *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, trad. it. di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino 2011.

AA.VV.,

1994 *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino 2004.

AA.VV.,

2002 *Mimesis, origine, allegoria*, a cura di Riccardo Campi, Davide Messina, Marta Tolomelli, Alinea, Firenze.

AA.VV.,

2004 *L'infinito nella voce. Su poesia e psicoanalisi*, a cura di Franco Lolli e Lucilio Santoni, Franco Angeli, Milano.

AGAMBEN, Giorgio

2008 *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.

AGOSTI, Stefano

2006 *Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee*, Christian Marinotti, Milano.

2012 *Arte visiva e teoria dell'enunciazione*, MUP, Parma.

ARISTOTELE,

*Poetica*, trad. it. di Diego Lanza, Rizzoli, Milano 2008.

*Retorica*, trad. it. di Marco Dorati, Mondadori, Milano 2011.

AUSTIN, John L.

1962, 1975 *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford – New York, trad. it. di Carla Villata, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova-Milano 2012.

BARTHES, Roland

1966 “Introduction à l'analyse structurale des récits”, in Aa.Vv., *L'analyse structurale du récit, Communications*, 8, Seuil, trad. it. di Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, “Introduzione all'analisi strutturale dei racconti”, in AA.VV., *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Bompiani, Milano 1990, pp. 7-46.

1970 *S/Z*, Seuil, Paris, trad. it. di Lidia Lonzi, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 2011.

BATAILLE, Georges

1955 *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, trad. it. di Eveline Busetto, *Lascaux. La nascita dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2007.

BATESON, Gregory

1972 *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, trad. it. di Giuseppe Longo, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1993.

BAUDELAIRE, Charles

1863 “Le peintre de la vie moderne”, *Le Figaro*, 26, 29 nov., e 3 dic., trad. it. di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, *Il pittore della vita moderna*, Abscondita, Milano 2004.

BENVENISTE, Émile

1966 “Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, *La Psychanalyse*, I (1956), trad. it. di M. Vittoria Giuliani, “Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana”, in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 93-107.

BERGER, John

1980 *About Looking*, Writers and Readers, London, trad. it. di Maria Nadotti, *Sul guardare*, Mondadori, Milano 2003.

BERNINI, Marco e CARACCILO, Marco

2013 *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma.

BERTO, Graziella

1998 *Freud, Heidegger e lo spaesamento*, Bompiani, Milano.

BETTELHEIM, Bruno

1979 *Surviving and Other Essays*, trad. it. di Adriana Bottini, *Sopravvivere e altri saggi*, SE, Milano 2005.

BLACK, Max

1954 “Metaphor”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, pp. 273–294, trad. it. di Annalisa Almansi ed Enrico Paradisi, *Metafora*, in *Modelli archetipi metafore*, Pratiche, Parma 1992.

BONAZZI, Matteo e TONAZZO, Daniele

2009 *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jacques Lacan*, ETS, Pisa.

2015 *Lacan e l'estetica. Lemmi*, Mimesis, Milano-Udine.

BOTTIROLI, Giovanni

1987 *Interpretazione e strategia*, Guerini e associati, Milano.

1993 *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino.

1997 *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze.

2001 *Problemi del personaggio*, Sestante, Bergamo.

2002 *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Sestante, Bergamo.

2005 *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*, ECIG, Genova.

2006 *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino.

- 2011 “Dalle somiglianze alle differenze di famiglia”, *L'immagine riflessa*, anno XX, n. 1-2.
- 2013 *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CALABRESE, S
- 2016 *La suspense*, Carocci, Roma.
- CARMAGNOLA, Fulvio
- 2012 *Clinamen. Lo spazio estetico nell'immaginario contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine.
- DAMASIO, António Rosa
- 2011 *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt, 1999, trad. it. di Simonetta Frediani, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano.
- DARWIN, Charles
- 1872 *The Expression of the Emotions in Man and Animals. Third edition with an Introduction, Afterword and Commentaries by Paul Ekman*, HarperCollins, London 1998, trad. it. di Fiamma Bianchi Bandinelli Baranelli, riveduta da Isabella C. Blum, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- DERRIDA, Jacques
- 1971 *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- DI CIACCIA, Antonio e RECALCATI, Massimo
- 2000 *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano.
- DIOFALUTI, Pierluigi
- 2004 “I vissuti emozionali primari e la memoria affettiva nella prospettiva psicoanalitica”, in F. Oneroso e A. Gorrese, *Le emozioni fra cognitivismo e psicoanalisi*, Liguori, Napoli.
- ECO, Umberto
- 1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 2013.
- 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1996.
- 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- EIDELSZTEIN, Alfredo
- 2005 *El grafo del Deseo, trad. it. di Mauro Milanaccio, Il grafo del desiderio. Formalizzazioni in psicoanalisi*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- FOSCOLO, Ugo
- 1824 “Sopra la poesia del Petrarca”, in *Opere*, a cura di Mario Puppo, Milano 1968.
- FREUD, Sigmund
- 1899 *Die Traumdeutung*, S. Fischer, Frankfurt am Main, rad. it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- 1895 *Entwurf einer Psychologie*, 1950, trad. it. di Marisa Tonin Dogana ed Ermanno Sagittario, *Progetto di una psicologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- 1901 *Zur Psychopatologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube*

*und Irrtum*, 1924, trad. it. di Carlo Federico Piazza, Michele Ranchetti ed Ermanno Sagittario, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

- 1907 *Der Dichter und das Phantasieren*, trad. it. di Cesare L. Musatti, “Il poeta e la fantasia”, in *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, Torino 1972, pp. 47-59.
- 1915 “Das Unbewusste”, trad. it. di Renata Colorni, “L'inconscio”, in *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 69-108.
- 1919 “Das Unheimliche”, Band v, Wien, trad. it. di Silvano Daniele, “Il perturbante”, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 269- 307.
- 1920 “Jenseits des Lustprinzips”, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien - Leipzig - Zürich, trad. it. di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- 1925 “Die Verneinung”, *Imago*, XI, 217-221, trad. it. di Lisa Baruffi, Renata Colorni, Elvio Fachinelli, Cesare L. Musatti, “La negazione”, in *La negazione e altri scritti teorici*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- 1926 “Hemmung, Symptom und Angst”, *Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, Wien - Leipzig - Zürich, trad. it. di Mario Rossi, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, 2011.

FRYE, Northrop

- 1957 *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, trad. it. Di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 2012.

GAZZANIGA, M.S.

- 1985 *The Social Brain. Discovering the Networks of the Mind*, Basic Books, New York, trad. it. di Gabriele Noferi, *Il Cervello Sociale*, Giunti, Firenze 1989.

GENETTE, Gerard

- 1972 *Figures*, III, Seuil, Paris, trad. it. di Lina Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006.

GHILARDI, Marcello

- 2006 *L'enigma e lo specchio. Il problema del volto nell'esperienza artistica contemporanea*, Esedra, Padova.
- 2014 *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*, Morcelliana, Brescia.

GOMBRICH, Ernst H.

- 1967 *Freud's Aesthetics*, Phaidon Publishers Limited, Oxford, trad. it. di Fiammetta Moronti, Camilla Roatta e Anna Bovero, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien

- 1966 *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, trad. it. di Italo Sordi, *La semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1969.

GRICE, Paul

- 1989 *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

GROSSMAN, Evelyne

- 2008 *L'Angoisse de penser*, Minuit, Paris, trad. it. di Anna Chiara Peduzzi, *L'angoscia del pensare. Artaud, Beckett, Blanchot, Derrida, Foucault, Lévinas, Lacan*, Moretti&Vitali, Bergamo 2012.

GRUPPO M,

- 1970 *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, trad. it. di Mauro Wolf, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1991.

HEIDEGGER, Martin

- 1927 *Sein und Zeit*, Halle, trad. it. di Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2001.
- 1946 *Brief über den «Humanismus»*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, trad. it. di Franco Volpi, *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano 2013.
- 1989 *Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft (Juli 1924)*, Max Niemeyer, Tübingen 1989, trad. it. di Franco Volpi, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 2012.
- 1950 *Der Ursprung des Kunstwerkes. (1935)*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, trad. it. di Ivo De Gennaro e Gino Zaccaria, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano 2012.
- 1959 *Unternwegs zur Sprache*, Günther Neske Pfullingen, trad. it. di Alberto Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano.

HIGHSMITH, Patricia

- 1981 *Plotting and Writing Suspense Fiction*, (1966), trad. it. di Fiorella Cagnoni e Silvie Coyaud, *Come si scrive un giallo. Teoria e pratica della suspense*, minimum fax, Roma 1998.

JAKOBSON, Roman

- 1956 “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., The Hague, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, *Due aspetti del linguaggio, due tipi di afasia*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966.

JASPERS, Karl

- 1952 *Über das Tragische*, R. Piper & co., München, trad. it. di Italo Alighiero Chiusano, *Del tragico*, SE, Milano 2008.

JULLIEN, François

- 2010 *Cette étrange idée du beau*, Bernard Grasset, Paris, trad. it. di Bernardo Piccioli Fioroni e Alessandra De Michele, *Quella strana idea di bello*, Il Mulino, Bologna 2012.
- 2012 *Cinq concepts proposés à la psychanalyse*, Grasset & Fasquelle, Paris, trad. it. di Almatea Kluzer Usuelli, *Cinque concetti proposti alla psicoanalisi*, La Scuola, Brescia 2014.
- 2012 *L'écart et l'entre*, Galilée, Paris, trad. it. di Marcello Ghilardi, *Contro la comparazione. Lo “scarto” e il “tra”. Un altro accesso all'alterità*, Mimesis, Milano-Udine.

KOESTLER, Arthur

- 1964 *The Act of Creation*, Macmillan, New York, trad. it. di Giorgio Monicelli, *L'atto della creazione*, Ubaldini, Roma 1975.

KRISTEVA, Julia

- 1985 *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, (2010), Arthème Fayard, Paris, trad. it. di Laura Xella, *In principio era l'amore. Psicoanalisi e fede*, Il Mulino, Bologna 2015.

LACAN, Jacques

- 1956 “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse”, (1956), *La Psychanalyse*, 1, trad. it. di Giacomo B. Contri, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, I, Einaudi, Torino 2002.
- 1966 “L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud”, *La Psychanalyse*, 14-16 mai 1957, n°3, *Psychanalyse et sciences de l'homme*, pp. 47-81, ora in *Écrits*, Seuil, Paris, trad. it. di Giacomo B. Contri, “L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud”, in *Scritti*, Einaudi, Torino 2012, pp. 488-523.
- 1978 *Séminaire II de Jacques Lacan. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Seuil, Paris, trad. it. di Giacomo B. Contri, *Il seminario. Libro II. L'Io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 1991.
- 1986 *Séminaire VII de Jacques Lacan. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Seuil, Paris, trad. it. di Antonio Di Ciaccia, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 2008.
- 1973 *Séminaire XI de Jacques Lacan. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Seuil, Paris, trad. it. di Giacomo B. Contri, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 1979.
- 1991 *Séminaire XVII de Jacques Lacan. L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Seuil, Paris, trad. it. di Antonio Di Ciaccia, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino 2001.
- 2005 *Séminaire XXIII de Jacques Lacan. Le Sinthome (1975-1976)*, Seuil, Paris, trad. it. di Antonio Di Ciaccia, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo (1975-1976)*, Astrolabio, Roma 2006.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand

- 1967 *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. di Giancarlo Fuà, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 2010.

LAUSBERG, Heinrich

- 1967 *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber, München, trad. it. di Lea Ritter Santini, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969.

LEVI, Primo

- 1985 *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 1960 “La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp”, *Chaiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, serie M, numero 7, trad. it. di Gian Luigi Bravo, “La struttura e la forma”, in V. Propp, *Morfologia della fiaba*, (1928), Einaudi, Torino 1966, pp. 163-199.

LOLLI, Franco

- 2012 *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Poiesis, Alberobello.

LYOTARD, Jean-François

2012 *Pourquoi philosopher?*, Presses Universitaires de France, trad. it. di Rosella Prezzo, *Perché la filosofia è necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

MANNONI, Octave

1969 *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris, trad. it. di Paola Musarra e Luigi M. Cesaretti, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1964 *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, trad. it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, 1989.

MORTARA GARAVELLI, Bice

1988 *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2010.

MUSIL, Robert

1937 *Über die Dummheit*, trad. it. di Cristina Guarnieri, *Sulla stupidità*, La Vita Felice, Milano 2013.

NANCY, Jean-Luc

1986 *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, trad. it. di Antonella Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992.

2002 *Image et violence, L'image – Le distinct, La représentation interdite*, Galilée, Paris, trad. it. di Antonella Moscati, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2011.

NIETZSCHE, Friedrich W.

1871 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik oder Griechentum und Pessimismus*, trad. it. di Giorgio Colli, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2009.

1879 *Menschliches, Allzumenschliches*, trad. it. di Sossio Giametta, *Umano, troppo umano*, Adelphi, Milano 1979.

1881 *Morgenröthe*, trad. it. di Ferruccio Masini, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Adelphi, Milano 2013.

1882 *Die fröhliche Wissenschaft*, trad. it. di F. Masini, *La Gaia Scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 2013.

1882-1884 *Frammenti postumi*, trad. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1974.

1883-1885 *Also sprach Zarathustra*, trad. it. di Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 1976.

1886 *Jenseits von Gut und Böse*, trad. it. di Ferruccio Masini, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1977.

1888 *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, trad. it. di Ferruccio Masini, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si fa filosofia con il martello*, Adelphi, Milano 2013.

1888 *Dionysos – Dithyramben*, trad. it. di Giorgio Colli, *Ditirambi di Dioniso e poesie postume (autunno 1888)*, Adelphi, Milano 2006.

ONEROSO, Fiorangela e GORRESE, Anna

2004 *Le emozioni fra cognitivismo e psicoanalisi*, Liguori, Napoli.

ORLANDO, Francesco

1973 *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 2012.

1979 *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Einaudi, Torino 1990.

1979 *Lettura freudiana del «Misantropo»*, Einaudi, Torino.

PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie

1958 *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958, trad. it. di C. Schik, M. Mayer, *Trattato della argomentazione. La nuova retorica*, Torino 1966.

POE, Edgar Allan

1846 *The Philosophy of Composition*, "Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art", april, trad. it. di Luigi Lunari, *La filosofia della composizione*, La Vita Felice, Milano 2012.

POPPER, Karl Raimund

1957 *The Poverty of Historicism*, trad. it. di Carlo Montaleone, *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano 2013.

PROPP, Vladimir Ja.

1928 *Морфология сказки, Ленинград*, trad. it. di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

QUENEAU, R

1981 "Bouvard et Pécuchet", in *Segni, cifre e altri saggi*, Einaudi, Torino, ora in G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Einaudi, Torino 2008.

RAVERI, M

2014 *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino.

RECALCATI, Massimo

2007 *Elogio dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano.

2007 *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano.

2010 *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano.

2012 *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano.

SARTRE, Jean-Paul

1940 *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, trad. it. di Raoul Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.

SAUSSURE, Ferdinand De

1916 *Cours de linguistique générale*, a cura di Charles Bally, Albert Riedlinger e Albert Sechehayer, Lausanne-Paris, Payot, trad. it. di Tullio De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 2009.



SEARLE, John R.

1969 *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, trad. it. di Giorgio Raimondo Cardona, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

2004 *Mind. A Brief Introduction*, Oxford University Press, New York, trad. it. di Carlo Nizzo, *La mente*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

SINI, Carlo

2009 *L'uomo, la macchina, l'automa*, Bollati Boringhieri, Torino.

STAROBINSKI, Jean

1974 *Trois fureurs*, Gallimard, Paris 1974, trad. it. di Silvia Giacomoni, *Tre furori*, Garzanti, Milano 1991.

SZONDI, Peter

1961 *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt am Main, trad. it. di Federico Vercellone, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1999.

TODOROV, Tzvetan

1978 *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, trad. it. di Cristina De Vecchi, *Simbolismo e interpretazione*, Guida, Napoli 1986.

VASSALLI, S.

2008 “Introduzione”, in G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Einaudi, Torino.

VEGETTI FINZI, Silvia

1986 *Storia della psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1990*, Arnoldo Mondadori, Milano 2012.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET Pierre

1972 *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Librairie François Maspero, trad. it. Di Mario Rettori, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1953 *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, trad. it. di Mario Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009.