

IL VUOTO AL CENTRO DEL REALE. SULLA FEDELTA' ALLA COSA

Alessandro Siciliano

(Apparso su *Critica Impura*: <https://criticaimpura.wordpress.com/2016/03/15/il-vuoto-al-centro-del-reale-sulla-fedelta-alla-cosa-un-saggio-di-alessandro-siciliano-introduzione-13/>)

1. INTRODUZIONE	1
2. IN PRINCIPIO <i>SIERA</i>	3
3. LA FUNZIONE DEL BELLO. IL SOGGETTO A UN PASSO DALL'ECLISSI	14
4. IL GIROTONDO DELLA MEMORIA. NOTE SU 8½ DI FELLINI	24
5. CONCLUSIONI	36
6. BIBLIOGRAFIA	38

INTRODUZIONE

La rappresentazione e il vuoto, suo impossibile. Quale intreccio, quali implicazioni, tra psicoanalisi e arte?

Nel testo che prendo come riferimento in questo lavoro, il *Seminario vii* di Jacques Lacan, lo psicoanalista avvia il suo primo studio dettagliato di ciò che lui stesso definirà *il registro del reale* e delle implicazioni profonde del rapporto impossibile che l'uomo vi intrattiene. Sappiamo infatti come l'essere umano sia caratterizzato dal dispositivo del linguaggio, che si pone come termine antitetico al reale, da cui il celebre aforisma hegeliano "la parola uccide la cosa". Ed è proprio la Cosa, con la maiuscola, la freudiana *Das Ding*, che è alla base, all'origine – un'origine sempre già cancellata – della struttura del soggetto. La questione fondamentale per la psicoanalisi lacaniana, a partire dal *Seminario vii* è: in che rapporto stanno soggetto e Cosa? Il soggetto è classicamente una mancanza-a-essere, un niente, una inconsistenza che è "*rappresentata* da un significante per un altro significante"; *Das Ding* è l'elemento la cui perdita innesca l'apparato psichico tutto. Da questa speculazione intorno al vuoto e a quelle che potremmo definire *le assenze fondanti l'individuo*, si apre un nuovo lungo periodo dell'insegnamento dello psicoanalista parigino. Un altro modo di intendere questa psicoanalisi potrebbe essere questo: un'indagine su ciò che del simbolico si è sempre conosciuto, cioè la dimensione dell'*assenza* necessaria alla nascita del simbolo, ma su cui si è sempre fatta poca attenzione. Prendendo sul serio il versante della *assenza della Cosa*, la conseguenza importante e ineludibile è che la Cosa per l'umano – animale di linguaggio – è da sempre assente, cancellata; la natura è persa, l'origine mitizzata, l'istinto pervertito dalla presenza del linguaggio e della cultura.

Quali, dunque, i rapporti tra soggetto e vuoto? Nel tracciare una risposta, mi sono concentrato sulla pratica artistica di *organizzazione attorno al vuoto*, la soluzione più sublime secondo Nietzsche, Freud e Lacan. Ho seguito infatti una linea teorica che va dal Nietzsche de *La nascita della tragedia*, passando per Freud – nello specifico alcuni passi de *Il disagio della civiltà* – e arriva al *Seminario vii*; quest'ultimo è profondamente attraversato da una venatura chiaramente nicciana a cui lo psicoanalista non fa, stranamente, mai riferimento. Il discorso lacaniano sulla bellezza, sul fenomeno estetico, sulla velatura del reale, sulla sua parentela con l'atteggiamento religioso – con tutte le divergenze del caso – si sovrappone perfettamente alla speculazione che Nietzsche, con i

due grandi spiriti apollineo e dionisiaco, proponeva quasi un secolo prima. La sublimazione del vuoto è una operazione talmente “elevata”, dignitosa e “nobile”, da arrivare a essere anche “creatrice di valori sociali”, come dice Lacan. Problema non da poco; la civiltà interverrebbe quindi due volte sul vivente, una prima con la cancellazione della Cosa, una seconda con una valorizzazione sociale delle soluzioni sublimatorie, delle nascite simboliche o *al simbolico*. Una dimensione, questa della valutazione delle invenzioni soggettive, che rimanda a un discorso filosofico-politico ed etico di cui in queste pagine non mi occupo, ma che varrebbe davvero la pena indagare meglio e tenere in attenta considerazione, non fosse altro che per conservare un occhio critico sulla figura professionale dello psicoanalista, sulla quota di potere, il ruolo sociale che una funzione del genere consegna.

Un capitolo di questo lavoro è dedicato a Federico Fellini, all’invenzione del suo cinema, che è anche la sua personale sublimazione. Con particolare riferimento al film *8½*, ho tentato di mostrare in che modo l’opera del regista riminese sia un esempio paradigmatico di sublimazione artistica come pratica di organizzazione attorno al vuoto e di come sia possibile intraprendere un lavoro di rappresentazione di ciò che per definizione – o meglio per sottrazione in seno alla rappresentazione stessa – è irrappresentabile, punto vuoto. Fellini parla della sua opera con una chiarezza e con una vicinanza ai nostri argomenti, alle indagini di Nietzsche e Lacan, che non c’è stato alcun bisogno di rendere didascalica la trattazione. Quando dice: «Quando lavoro a un film, sono vissuto... E’ il film che vive me», siamo già al cuore dell’estetica del vuoto. In Fellini ritroviamo tutti e tre gli atteggiamenti nei confronti della Cosa che tanto Nietzsche quanto Freud e Lacan ritengono nobili, elevati, dignitosi: la ricerca, il rispetto e soprattutto l’organizzazione intorno ad essa. Un’organizzazione che prende un’aura di sacralità, tale da far scivolare tanti nell’interpretazione religiosa della sua opera. Ma ad essere sacro, in Fellini, non è *qualcosa* di specifico, bensì *lo sguardo*, la potenza con cui la sua disposizione affettiva nei confronti di *qual-Cosa* colora e informa il suo mondo e il suo cinema. Fedeltà assoluta alla propria Cosa, *8½* ne è forse la rappresentazione più riuscita e felice della storia del cinema.

IN PRINCIPIO *SI ERA*

Qui non può esserci nessuna autorità perché si lavora in comune. Si lavora per giungere alla cosa stessa che è in questione. Di conseguenza l'unica autorità è la cosa stessa. Si tratta di arrivare a toccare la cosa stessa, e di esserne toccati.

OSTERIA DELL'ORSA, Bologna

1.

Ne *L'Io e l'Es*, Freud propone una nuova rappresentazione dello psichismo rispetto a quella classica proposta fino al 1922. La seconda topica freudiana vede protagonisti due attori, appunto *Io* e *Es*, due agenti. *Es* è, in lingua tedesca, il pronome neutro di terza persona usato per i verbi impersonali e corrisponde al latino *id* e all'inglese *it*. È un concetto che scivola da Nietzsche a Freud passando per Georg Groddeck e sta ad indicare ciò che di noi, dentro di noi, *si vive* in modo estraneo, alieno, non appartenente a sé. Qualcosa che è in me ma non è mio, un territorio interno straniero. *Es* è un movimento che (spesso via angoscia) io intuisco in me ma da cui prendo le distanze identificandone la causa generalmente nell'Altro. D'accordo con Groddeck, Freud scrive che «il nostro Io si comporta nella vita in modo essenzialmente passivo e [...] noi veniamo “vissuti” da forze ignote e incontrollabili». Più avanti: «Un individuo è dunque per noi un Es psichico, ignoto e inconscio, sul quale poggia nello strato superiore l'Io».¹

Es è dunque il nome di ciò che già in *Al di là del principio di piacere* Freud individuava come il primo tempo della vita dell'uomo, un tempo caratterizzato da una condizione di passività, di *oggettualità* nelle mani dell'Altro. La stessa condizione di passività di cui, nel suo celebre gioco del rocchetto, il piccolo Ernst tentava di rovesciare i termini rendendosi protagonista. Se in un primo tempo era la madre del bambino ad abbandonarlo uscendo dalla stanza – scomparendo dalla sua vista per un lasso di tempo sufficiente a richiamarne l'attenzione sulla di lei assenza – il lavoro del gioco serve ora a trattare questa assenza, vissuta indubbiamente come problematica e penosa. Il

¹ S. Freud, *L'Io e l'Es* (1922), in Id., *Opere*, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, 12 voll., Torino 2010, vol. 9, p. 486.

bambino fa sparire e riapparire il rocchetto così come, in un primo tempo, la madre spariva ai suoi occhi e, potremmo dire, egli spariva a sé stesso.²

Quando Freud afferma che l'individuo è un Es psichico sul quale poggia l'Io, non ci sta forse suggerendo che ognuno di noi, in quanto *Io*, si trova impegnato a soggettivare *una vita che si vive dapprima come impersonale*? Una vita senza individuo, un film senza regista né spettatori, pura esperienza al di qua della differenziazione di un soggetto che si rapporta a un oggetto. Lacan punterà molto su questa scansione dell'indagine psicoanalitica e proverà a riprendere Freud nei suoi punti più oscuri e rapidamente liquidati – *in primis*, pulsione di morte e al di là del principio di piacere. La posta in gioco sono i rapporti del vivente col linguaggio, le insondabili soluzioni singolari che l'essere (non ancora) umano attua nei confronti del primo grande trauma, quello del linguaggio.³

Nella lezione 31 di *Introduzione alla psicoanalisi*, Freud pronunciava le celeberrime parole “*Wo Es war, soll Ich werden*”. La traduzione del testo sarà luogo di scontro che vedrà contrapposte da una parte la corrente dei post-freudiani, per cui «dove era l'Es, deve subentrare l'Io»⁴ – se non addirittura «*Le moi doit dèloger le ça*. L'io deve sloggiare l'es»⁵ nella traduzione francese –, dall'altra la psicoanalisi lacaniana, che nasce e si fonda sulla critica feroce di qualunque ortopedia dell'Io: «Là dove *c'était*, possiamo dire, là dove *s'était*, *s'era*, vorremmo far sì che *s'intendesse*, è mio dovere ch'io venga ad essere».⁶ Il problema di un *dover essere* là dove in principio *si era*, nel luogo in cui una traccia si è impressa e da cui solo posteriormente avrà origine il movimento del senso, rimanda immediatamente alla questione dell'etica della psicoanalisi: cosa deve orientare il mio vivere? Come desiderare? Qual è il punto di incontro ideale tra la pulsione e il programma della civiltà?

2.

Siamo alle prese col rovescio della psicoanalisi. *Al di là del principio di piacere* è, in effetti, il rovescio di una psicoanalisi che nasce e si sviluppa sullo studio dell'individuo nei suoi rapporti con il conflitto intrapsichico, a partire cioè da un certo ego-centrismo, da una scansione verticale dell'Io cosciente in rapporto al rimosso e al suo ritorno. A partire da *Al di là del principio di piacere*

² Id., *Al di là del principio di piacere* (1922), in *Opere*, cit., vol. 9.

³ Cfr. A. Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad Edizioni, Giulianova 2011.

⁴ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)* (1932), in *Opere*, cit., vol. 11, p. 190.

⁵ J. Lacan, *La cosa freudiana. Senso del ritorno a Freud in psicoanalisi* (1955), in Id., *Scritti*, a cura di Contri G.B., Einaudi, Torino 2002, vol. 1, p. 408.

⁶ *Ibidem*

assistiamo al rovesciamento di questo discorso, dove oggetto di interesse diventa l'economia paradossale di un «piacere di tipo diverso»⁷ che si imprime sul corpo, si subisce. All'origine dell'economia libidica e, dunque, all'origine del rapporto problematico dell'individuo col suo godimento, ci sarebbe una traccia impersonale, una scena di nessuno e per nessuno ma che pure si registra in una memoria a-soggettiva.

E' ciò che Rocco Ronchi ha descritto molto bene parlando di «intuizione cieca»,⁸ riprendendo Kant in uno dei suoi passi più celebri: «Senza sensibilità nessun oggetto ci sarebbe dato, e senza intelletto nessun oggetto pensato. I pensieri senza contenuto sono vuoti, le intuizioni senza concetto sono cieche».⁹ Ronchi, facendo luce su ciò che in questa frase di Kant era inconscio, ci propone di pensare un'immagine che, non elevandosi al rango di rappresentazione, non assumendo valore significante, resta impressa in una memoria a-soggettiva come immagine puramente *guardata ma non vista*.

Lacan racconta nel *Seminario XI* di quando, giovane ragazzo nel mezzo di una battuta di pesca con amici, gli viene indicata dal suo amico Giovannino una scatoletta di sardine galleggiante in mezzo al mare: «*La vedi, quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!*»¹⁰. Il giovane Jacques non partecipa al divertimento dei compagni perché è molto turbato dalla rivelazione. Più avanti spiega come, seppure quella scatoletta non poteva effettivamente vederlo, era però lì che, in un certo senso, *lo guardava*.

Nell'ottica antropocentrica è chiaro che può essere solo il soggetto della visione a puntare la scatoletta o qualunque altro oggetto del mondo e, nel movimento della significazione, comprenderla e annetterla al mondo umano dotandola di un senso. Ma se proviamo, come fa Lacan nel corso del *Seminario XI*, ad isolare il momento dello sguardo dalla funzione significantizzante propriamente umana, che informa il mondo come ordine simbolico, possiamo pensare che prima di (o fuori da) questa stessa funzione ci sia altro. Una scena (che noi ora immaginiamo da osservatori esterni) in cui stanno in effetti un uomo su una barca, un mare, una scatoletta *ma non ancora un soggetto vedente in rapporto a un oggetto visto*. Se non c'è apparato significante a supportare questa colonizzazione del mondo da parte del senso, tutto ciò che rimane sono intuizioni cieche. Qualcosa viene visto ma non rappresentato, laddove la rappresentazione è l'unità simbolico-immaginaria di una realtà psichica che attinge alla realtà esterna.

Lo sforzo che Lacan ci chiede di fare è di provare a pensare l'immanenza assoluta al di qua di qualunque trascendenza propriamente umana. Il primo tempo della vita è, già in Freud, inquadrato a

⁷ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 202.

⁸ R. Ronchi, *L'intuizione cieca. Psicoanalisi e fenomenologia*, in A. Pagliardini, R. Ronchi (a cura di), *Attualità di Lacan*, Textus, L'Aquila 2014.

⁹ I. Kant, *Critica della ragion pura* (1781), a cura di Mathieu V., La Terza, Bari 1966, p. 94.

¹⁰ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Einaudi, Torino 2003, p. 94.

partire dall'immersione traumatica e fuori-senso in una scena, sì, ordinata simbolicamente, dunque *per me* in quanto essere umano, *ma strutturalmente anche altra da me*. Prima di/fuori da quest'ordine simbolico si dà qualcosa di pensabile solo attraverso il mito. E' sempre Ronchi a ricordarci che in fondo Freud non ha mai rinunciato, durante la sua speculazione, all'intuizione della *scena primaria*. Che cosa vede, in effetti, un bambino – è il caso dell'uomo dei lupi – che alzandosi nel cuore della notte, guarda i genitori fare l'amore *more ferarum*? Cosa può sapere un bambino di pochi anni del coito *more ferarum*? Nulla. Eppure quella scena *guardata ma non vista* si condenserà al cuore del soggetto orientandone l'economia libidica.¹¹

3.

Tale questione appare sempre molto complicata dal momento che è in gioco il tentativo di pensare l'al di là della rappresentazione, dunque l'al di là del pensiero stesso che stiamo pensando. Tuttavia, l'unica psicoanalisi degna di un interesse è quella che punta a far luce sul rapporto del soggetto col reale dell'esistenza. Incontro sempre mancato, dice Lacan, in quanto siamo esseri di linguaggio e incontriamo tutto ciò che possiamo incontrare solo nel linguaggio. Così come l'individuo sarebbe un Es psichico sul quale poggia nello strato superiore l'Io, il mondo tutto è un Reale sul/nel/fuori dal quale poggia da qualche parte il linguaggio e l'umano.

Reale primordiale. Abbiamo qui tutto il peso di una questione che interroga l'uomo da sempre. Il reale primordiale è ciò che Lacan pone come dato fondamentale quando, nel *Seminario VII*, così definisce "la Cosa": «[...] questa Cosa è quel che del reale – intendete qui un reale che non dobbiamo ancora limitare, il reale nella sua totalità, tanto il reale del soggetto quanto il reale con cui esso ha a che fare in quanto gli è esterno –, è quel che del reale primordiale, diciamo, patisce del significante».¹² Nella prima parte di questo seminario dedicato all'etica della psicoanalisi, Lacan rispolvera un testo dimenticato di Freud, il *Progetto di una psicologia*, del 1895. L'*Entwurf* è il primo momento in cui Freud tenta di sistematizzare una teoria dell'apparato psichico nei suoi rapporti coi due grandi scogli con cui sempre avrà a che fare e che sempre gli saranno in parte estranei: il corpo e il mondo esterno. Descrivendo la facoltà del giudizio in rapporto alla percezione, Freud dice:

Supponiamo che l'oggetto che fornisce la percezione sia simile al soggetto, cioè un *essere umano prossimo*. L'interesse teorico [suscitato nel soggetto] si spiega anche in quanto un

¹¹ R. Ronchi, op. cit., p. 30.

¹² J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Einaudi, Torino 2008, p.140.

oggetto siffatto è stato simultaneamente il primo oggetto di soddisfacimento e il primo oggetto di ostilità, così come l'unica forza ausiliare. Per tale ragione è sul suo prossimo che l'uomo impara a conoscere. [...] Così il complesso di un altro essere umano si divide in due componenti; di cui una s'impone per la sua struttura costante come una *cosa* coerente, mentre l'altra può essere *capita* mediante l'attività della memoria: può cioè essere ricondotta a un'informazione che [il soggetto] ha del proprio corpo.¹³

Nella seconda parte del passo, vediamo in corsivo “cosa” e “capita”. Freud parla di due componenti in cui si scinde l'esperienza che il neonato fa del contatto con l'essere umano prossimo (in tedesco, *Nebenmensch*), prima conoscenza del mondo. Ciò che di questa esperienza viene *capito* (dal greco antico *kàptein*, *prendere e comprendere*) è ciò che *si scrive* nella memoria in forma significativa, che ha senso. D'altra parte, qualcosa non passa, non viene capito, non è preso nel significante. Qualcosa, dice Freud, *s'impone per la sua struttura costante come una cosa coerente*. Sta già qui, in queste poche parole, tutta la densità, la durezza se vogliamo, di ciò che Lacan definirà “il registro del Reale”. A partire precisamente da qui, Lacan costruirà una teoria della Cosa, *Das Ding*, asse portante su cui ruota l'intero *Seminario VII* nonché punto di non ritorno nell'insegnamento lacaniano.

«Il *Ding* è l'elemento che originariamente il soggetto isola, nella sua esperienza del *Nebenmensch*, come per sua natura estraneo, *Fremde*».¹⁴ Il lavoro della rappresentazione origina nell'incontro, nel contatto con il *Nebenmensch* e si sviluppa nel tentativo di *ri-trovare* l'oggetto perduto, l'oggetto in quanto Altro assoluto del soggetto, l'oggetto come *Das Ding*. E' ciò che Freud spiega nell'articolo *La negazione*, in cui lavora sulla costituzione del soggetto e dell'oggetto, ciò che è accolto dentro e ciò che è tenuto fuori dall'Io, e dice:

Il fine primo e più immediato dell'esame di realtà non è dunque quello di trovare nella percezione reale un oggetto corrispondente al rappresentato, bensì di *ritrovarlo*, di convincersi che è ancora presente [...] Si riconosce comunque come condizione necessaria per l'instaurarsi dell'esame di realtà il fatto che siano andati perduti degli oggetti che in passato avevano portato a un soddisfacimento reale.¹⁵

La prima mitica esperienza di soddisfacimento reale innesca da una parte l'avvio dell'apparato psichico, che lavora sulla rappresentazione del dato di realtà in termini primordiali di *buono* e *cattivo*; il bambino allucinerà e ricercherà quello stesso oggetto di soddisfacimento ogni qual volta si presenterà in lui ciò che Freud chiama *Die not des lebens*, l'urgenza della vita, un bisogno puro, essenziale, parte in causa fondamentale dell'antropogenesi. Lo stato di necessità, di pura urgenza della vita, chiama *inintenzionalmente* in causa il soccorso dell'Altro, che risponde offrendo

¹³ S. Freud, *Progetto di una psicologia* (1895), in *Opere*, cit., vol. 2, p. 235.

¹⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 61.

¹⁵ S. Freud, *La negazione* (1925), in *Opere*, cit., vol. 10, pp. 199-200.

principalmente la propria presenza, nella forma di oggetto di soddisfacimento. Questo primo impatto col corpo e la presenza dell'Altro (stando a Freud, con il seno), d'altro parte *non si scrive*, resta fermo *come cosa (als Ding)*, dice Freud. Il mitico oggetto perduto di cui si tratta ne *La negazione* è qui, a questo livello dell'esperienza. Dell'incontro del bambino col seno materno, del suo primo impatto in questo territorio strutturalmente Altro, qualcosa non sarà simbolizzato proprio perché Altro. Questo qualcosa è Das Ding, la natura "cosale" di qualunque esperienza umana.

4.

La necessità di una tale teorizzazione proviene dalla clinica (ma potremmo dire, dalla vita *tout court*), dove si incontrano soggetti mossi da un desiderio sempre insoddisfatto, un desiderio che espande l'individuo indietro e in avanti, lo declina al passato e al futuro, in ricordo di ciò che è stato e non sarà più e in attesa di ciò che verrà come tempo migliore. Tale è la struttura elementare dell'esistenza, che «nomina un attendersi là dove non si è ancora e un ricordarsi là dove non si è più».¹⁶ Das Ding è ciò che Lacan colloca, nel *Seminario VII*, al cuore del desiderio umano, zona incandescente da cui il principio di piacere prende le distanze. *Fremde*, straniero interno, «primo esterno»,¹⁷ ciò che è vissuto dal soggetto ma da cui egli sempre prende le distanze perché fonte di angoscia. Lacan dovrà coniare il termine "*estimo*"¹⁸ per descrivere la natura interna-esterna di Das Ding, ciò che mi è intimo ed esterno. Vediamo qui come tanto il concetto di Es quanto quello di Das Ding guardino nella stessa direzione, indicando l'impersonalità della vita *nell'*individuo.

Das Ding è il termine estraneo attorno a cui ruota il gioco delle rappresentazioni, "ciò che del reale primordiale patisce l'effetto del significante", questa la definizione classica del *Seminario VII*. Dunque abbiamo un reale (Lacan inizia proprio qui a pensare la questione del reale) primordiale e qualcosa che interviene in questa globalità indifferenziata con un taglio, una separazione che produce una differenziazione. Se il mondo umano è ordinato dalla legge del significante, se cioè la pura immanenza reale della vita deve necessariamente passare, trascendere al simbolico, questa operazione produce d'altro canto un resto non simbolizzabile, che nel *Seminario VII* prende il nome di Das Ding.

D'altronde il problema della Cosa, se non proprio in questi termini, Lacan l'aveva già incontrato. L'hegeliano "simbolo che uccide la cosa"¹⁹ in fondo ci informa di questo. Il significante agisce sulla

¹⁶ F. Leoni, *Jaspers e la fenomenologia*, in *La psicologia*, L'Espresso, 2012.

¹⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 61.

¹⁸ Ivi, p. 177.

¹⁹ Id., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953), in Id., *Scritti*, cit., vol. 1, p. 313.

cosa tradendone per sempre la natura, per farla nascere a nuova vita nel piano trascendente del linguaggio e delle rappresentazioni strutturate come un linguaggio. Qui è bene fare chiarezza: il linguaggio porta un ordine di senso e struttura la realtà umana, *ma la realtà umana non ha nulla a che fare con la Cosa*. La Cosa è il nome di un punto vuoto, dell'oggetto perduto che permette il cosiddetto esame di realtà. Se abbiamo detto che la Cosa è persa, uccisa dal momento in cui interviene il significante, ciò significa che da questo momento, nel punto di incontro del *vivente* con il significante, si aprono due vie: da una parte la vita umana, il simbolico, l'ordine del linguaggio, dall'altra Das Ding, il resto, il vuoto al centro del simbolico e attorno a cui esso ruota. Ogni manifestazione del desiderio avrà come causa questo vuoto e come mira un'allucinazione immaginaria del vuoto stesso.

Il simbolico, come apparato umano, è l'attività all'ombra della quale resta la Cosa. Potremmo anche pensare il simbolico e il reale come le due facce della stessa medaglia, nel senso che entrambi i registri avvengono contemporaneamente, come dice Freud illustrando il complesso del *Nebenmensch*, e quando c'è uno non può esserci l'altro, o meglio, se c'è Das Ding non può esserci il soggetto della rappresentazione; il soggetto – inteso come soggetto della percezione e della rappresentazione – in presenza di Das Ding si eclissa, perduto e confuso in prossimità di essa.

Abbiamo detto che il simbolo uccide la cosa (empirica). In fondo, tale è l'insegnamento strutturalista e post-strutturalista: la realtà è sempre discorsiva, sempre pervertita dal linguaggio. Dobbiamo però fare una ulteriore precisazione circa il rapporto tra il significante e la Cosa. La Cosa non può essere mortificata dal simbolico.²⁰ Il lavoro che il simbolico fa sulla Cosa è un allontanamento, una velatura, una sutura, un evitamento. In questo senso, il rapporto soggettivo tra simbolico e Das Ding, tra il possibile e l'impossibile, ci informa già della struttura del soggetto. Dunque la questione che si pone è: che rapporto può avere il soggetto con la propria estraneità più intima? Se tutto il movimento della rappresentazione conduce sempre a un impossibile, inizia e termina in un nocciolo duro inafferrabile dal senso, che ruolo può avere il fuori-senso per l'umano?

Dire che la Cosa è l'irrappresentabile è didatticamente utile sebbene impreciso, giacché esiste una sola rappresentazione possibile di essa: *il vuoto*. Il vuoto è l'unica forma (im)possibile di Das Ding. Dicevamo prima che il significante interviene sul reale, sulla compattezza e pienezza di un reale che non manca di nulla, scavando un vuoto di essere. Il significante incide il reale e la ferita del soggetto di questa mitica iniziazione la definiamo "la Cosa". Dunque Das Ding è un vuoto scavato dal significante al centro del reale.²¹ È ciò che Lacan (che in queste pagine lavora per dire

²⁰ Lacan legge Freud in tedesco e sottolinea la differenza che la lingua tedesca prevede tra *die sache* – le cose empiriche, le cianfrusaglie, le cose trovate, ciò a cui le parole si riferiscono – e *Das Ding*, la Cosa con la maiuscola, il "meno uno" dell'ordine simbolico tutto. Id., *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 51 sgg.

²¹ Vediamo qui l'estrema vicinanza di "soggetto" e "Cosa". Il soggetto è il risultato dell'intervento del significante sul vivente, così come la Cosa, ed entrambi giacciono sotto la catena significante.

qualcosa dei rapporti dell'umano con Das Ding) spiega utilizzando Heidegger e la metafora del vaso.

Quel niente di particolare che lo caratterizza nella sua funzione significante è nella sua forma incarnata proprio ciò che caratterizza il vaso come tale. È appunto il vuoto che esso crea, introducendo con ciò la prospettiva stessa di riempirlo. Il vuoto e il pieno vengono introdotti dal vaso in un mondo che, di per sé, non conosce niente di simile. È a partire da questo significante foggato che è il vaso, che il vuoto e il pieno entrano come tali nel mondo, né più né meno, e con lo stesso senso. [...] Ora, se considerate il vaso [...] come un oggetto fatto per rappresentare l'esistenza del vuoto al centro del reale che si chiama la Cosa, questo vuoto, quale si presenta nella rappresentazione, si presenta appunto come un *nihil*, come nulla.²²

5.

Riformulando la nostra domanda: che rapporti si danno tra il soggetto e il vuoto? Nel *Seminario VII* Lacan ne dà tre configurazioni, tre ordini discorsivi antichi forse quanto l'uomo stesso: *l'arte*, che «si caratterizza per una certa modalità di organizzazione attorno al vuoto»; *la religione*, che consiste in un «evitamento del vuoto» (sebbene Lacan stesso non sia per nulla convinto di questa interpretazione tipicamente freudiana e rilancia la questione ponendo il «rispetto del vuoto» come migliore definizione); *la scienza*, che lavora sul vuoto di senso al fine di suturarla e rendere il mondo intero spiegabile e interpretabile secondo leggi e formule.²³

Arte, scienza, religione; tre grandi produzioni intellettuali che definiscono e informano la civiltà. Tanto in Freud quanto in Lacan, il discorso sulla civiltà nasce e si sviluppa attorno al concetto chiave di *sublimazione*. L'attività umana che pone al proprio centro il vuoto della Cosa, nel tentativo impossibile di recuperarla (da cui il senso del tragico) prende il nome di “sublimazione”, capitolo perduto della *Metapsicologia* freudiana. Ne *Il disagio della civiltà*, Freud dice:

A questo punto non può mancare di colpirci l'analogia tra il processo d'incivilimento e l'evoluzione libidica del singolo [...] La sublimazione pulsionale è un segno che contraddistingue particolarmente il processo d'incivilimento; essa fa sì che alcune attività psichiche assai elevate – le attività scientifiche, artistiche, ideologiche – assumano una parte così importante nella vita civile.²⁴

²² Ivi, pp. 143-144.

²³ Ivi, p. 154. Arte, scienza e religione sono i tre “stimolanti d'eccezione” che già Nietzsche poneva in tensione dialettica con una concezione dionisiaca dell'esistenza. Tre modi di trattare l'infondatezza tragica dell'esistenza, di cui Nietzsche vedeva la quintessenza nella tragedia greca. Lacan dedica non a caso un lungo commento all'*Antigone* di Sofocle nel seminario che prendiamo in esame. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), Adelphi, Milano 2013, p. 119.

²⁴ S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in *Opere*, cit., vol. 10, p. 587.

La sublimazione è un argomento cui Freud non dedicherà mai una trattazione specifica, rimaneggiandolo invece qua e là nei suoi testi. Sappiamo bene però come fin dal 1905 (in *Dora*, ma anche nei *Tre saggi*), il problema della sessualità umana per Freud coincida con la sublimazione, cioè con tutte quelle attività libidiche in cui la meta propriamente sessuale è differita e sostituita con una non sessuale. Come può darsi soddisfazione pulsionale in assenza di attività sessuale?

Nel 1922, ne *L'Io e l'Es*, Freud si spinge a identificare il pensiero stesso come una sublimazione:

Se questa energia spostabile è libido desessualizzata essa può anche esser definita energia sublimata (...) Se includiamo in questi spostamenti anche i processi di pensiero, intesi nel loro più ampio significato, pure il lavoro intellettuale risulterebbe sostenuto dalla sublimazione di forze motrici erotiche.²⁵

Ma il passo più interessante sulla questione della sublimazione lo troviamo in *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, dove Freud descrive i rapporti tra esplorazione sessuale infantile, rimozione della sessualità e sublimazione della stessa a partire dal caso di Leonardo, in cui convivono l'enorme ricerca intellettuale e l'atrofia della vita sessuale. Sono pagine decisive per comprendere di cosa si tratta nella sublimazione e per coglierne la portata universale:

Se il periodo di esplorazione sessuale infantile si chiude sotto la spinta di un'energica rimozione sessuale, si aprono al destino futuro della pulsione di ricerca tre diverse possibilità, in base al suo nesso precoce con interessi sessuali. [...] Il terzo tipo, il più raro e perfetto, sfugge in forza di una particolare disposizione sia alla inibizione intellettuale che alla coazione nevrotica a pensare. La rimozione sessuale interviene per la verità anche in questo caso; ma non riesce a respingere nell'inconscio una pulsione parziale del piacere sessuale; la libido invece si sottrae al destino della rimozione nella misura in cui sin dall'inizio si sublima in brama di sapere e si aggiunge, rafforzandola, alla vigorosa pulsione di ricerca. Anche qui l'indagare diventa in certa misura una coazione e un sostituto dell'attività sessuale, ma in virtù della totale diversità dei processi psichici che ne sono il fondamento (sublimazione in luogo dell'irruzione dell'inconscio) manca il carattere della nevrosi; viene a cadere il collegamento con i complessi originari che accompagnano l'esplorazione sessuale infantile, e la pulsione può liberamente operare al servizio dell'interesse intellettuale. La pulsione tiene ancora conto della rimozione sessuale – che l'ha resa così forte attraverso un apporto di libido sublimata – evitando di occuparsi di temi sessuali.²⁶

È chiaro come i derivati di una tale teoria della sublimazione debbano riguardare l'umano tutto, il ché ci riporta alle grandi produzioni della civiltà. Se diamo al concetto di sublimazione tutto il suo peso, ci si spiega di fronte una interpretazione creazionista dell'essere umano, che si trova da subito confrontato con la necessità di cedere quote importanti del proprio essere al servizio dell'Altro, donde il disagio della civiltà. La sublimazione così intesa coincide con la simbolizzazione primaria,

²⁵ Id., *L'Io e l'Es*, cit., p. 507.

²⁶ Id., *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci* (1910), in *Opere*, cit., vol. 6, pp. 226 - 227.

l'accesso al linguaggio come ordine rappresentazionale. Il soggetto è forzato, dice Freud, costretto a entrare nel consorzio umano e per farlo dovrà rinunciare a libbre di carne per garantirsi l'amore e le cure dell'Altro.

Ma se seguiamo senza scarti questa linea, perdiamo l'importante differenziazione tra rimozione e sublimazione. La rimozione ha a che fare con la "misera nevrotica" dell'individuo, caratterizza un soggetto che ritrova la sua particolarità sempre sotto forma patologica. Nella sublimazione invece, Freud ci dice che manca il carattere nevrotico del lavoro, i complessi infantili non muovono necessariamente i fili del presente, la pulsione si è affrancata dalla rimozione, di cui paradossalmente tiene però conto (in assenza di rimozione originaria, saremmo certamente nel campo della psicosi) «evitando di occuparsi di temi sessuali».

Dei possibili destini della pulsione, la sublimazione sembrerebbe essere quello "naturale"; se la pulsione è lo snaturamento dell'istinto a seguito dell'incontro di questo col significante – dunque una perdita in seno all'istinto, un intervento di sottrazione di essere –, vediamo come anche qui il vuoto giochi un ruolo determinativo.

Se la condizione del sintomo – afferma Massimo Recalcati – è quella di una sostituzione di un godimento rimosso con un altro godimento, nella sublimazione c'è invece, come ripetono Freud e Lacan, «soddisfazione senza rimozione». Questo significa che la sublimazione illumina il tragitto stesso della pulsione anziché rappresentarne *il contrario (la sua rimozione)*. La sublimazione, cioè, ci permette di tracciare la traiettoria della pulsione come rotazione intorno a un vuoto. [...] La deviazione della pulsione nella sublimazione, quindi, non concerne solo i possibili destini della pulsione, *ma il suo destino di fondo: l'impossibilità di un suo appagamento definitivo.*²⁷

«In ogni forma di sublimazione, il vuoto sarà determinativo».²⁸ Abbiamo detto che la Cosa è un vuoto, ha a che fare col vuoto di senso, col vuoto della rappresentazione. Nella sublimazione si tratta dunque di trattare il vuoto, potremmo dire, *che si è*. Se l'evento della perdita²⁹ è all'origine di qualunque soggetto, il lavoro della sublimazione riguarda il soggetto stesso, che nei casi «più rari e perfetti» *si sublima* nella propria stessa creazione tra la Scilla della civiltà e il Cariddi di Das Ding e del mito del suo ritorno.

Ci occuperemo ora della sublimazione artistica come «organizzazione attorno al vuoto» e della funzione del bello come 'barriera' più vicina a Das Ding. Proveremo a indagare un campo scivoloso, come dice Elvio Fachinelli, «un'area di frontiera, pericolosa dal punto di vista

²⁷ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano – Torino 2011, p. 30, cors. mio.

²⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 154.

²⁹ Di conseguenza, tutte le perdite pulsionali che fanno dei buchi del corpo zone erogene costituite attorno alla perdita dei propri oggetti. È in questo senso che la sublimazione ha a che vedere con la sessualità.

dell'affermazione di un io personale, ben individualizzato»³⁰ quale è l'estasi del soggetto a un passo dal proprio godimento. Un ambito troppo spesso liquidato rapidamente perché improduttivo, inutile, opera sprecata, masturbatoria, ma che richiama l'attenzione su di sé ogni qual volta ciò che ne scaturisce è artisticamente rilevante, bello. Come nel caso di Federico Fellini, inventore del cinema sognato e del sogno trasposto sul grande schermo, le cui più grandi opere sono assolutamente autoreferenziali, dove questo "auto" non si riferisce però a un individuo che parla di sé ma a un soggetto *che* è la sua stessa opera che parla per lui. «Il cinema si è preso tutta la mia vita», dice Fellini,³¹ tale il miracolo della sublimazione.

³⁰ E. Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano 1989, p. 11.

³¹ F. Fellini, *Intervista*, 1987.

LA FUNZIONE DEL BELLO. IL SOGGETTO A UN PASSO DALL'ECLISSI

1.

La Cosa è il vuoto di essere da cui origina il desiderio. Spazio mitico perché impensabile, più ci si approssima a questa zona, più i concetti, le impalcature teoriche sul bene e sul male, il giusto e lo sbagliato, il bello e il brutto si condensano e confondono. Il senso dell'io si perde, si disordina. Dice Elvio Fachinelli, nelle belle pagine de *La mente estatica*: «Nel centro del vuoto, quando l'io si perde, pienezza. Il vuoto si capovolge in pieno; l'assenza in presenza. Totale cambiamento tra il prima e il dopo. Vuoto non è simmetrico di pieno».¹ Ma cosa significa 'avvicinarsi a questa zona'? Non è un caso che Lacan (ma prima di lui Freud e prima ancora Nietzsche) prenda l'arte e la religione come i due paradigmi di riferimento per inquadrare il rapporto dell'umano col proprio vuoto. Ci troviamo precisamente al livello dei fenomeni estetici e religiosi, in cui si cerca di dire qualcosa del o far dire qualcosa all'ineffabile dell'esistenza.

È d'altro canto chiaro come sia necessario, per l'istituzione della vita umana, studiare distanze, rapporti e compromessi con questa alterità radicale, al fine di attingere alla sua *forza* – energia psichica che vivifica e muove un corpo soggettivato, in definitiva *desiderio* – imprimendo allo stesso tempo una *forma* ad essa, prima fra tutte la forma del legame sociale e del desiderio dell'Altro. Dall'arte e la religione, saltiamo così all'economia – certamente economia libidico-pulsionale così come Freud ce la insegna.

Nel seminario che prendiamo come riferimento, Lacan si dedica allo studio di due *barriere* poste tra il vuoto di Das Ding e l'individuo, di cui la prima, la più distante dal vuoto, ha a che fare proprio con il campo dell'economia e del potere. Si tratta della funzione del *bene*, che tiene l'uomo a una

¹ E. Fachinelli, op. cit., p. 30.

certa distanza dal suo desiderio, trasfigurandolo in *bisogno* e tamponandolo qua e là con i beni di consumo. La funzione del bene, dice Lacan, è l'ambito del potere, cioè la possibilità per altri di darmi o sottrarmi i miei beni; è l'ambito dell'amministrazione del godimento, in cui il godimento è contabilizzato e distribuito, potremmo dire, in modo economico-politico.²

La seconda barriera, che prenderemo qui in esame, ci avvicina maggiormente al cuore pulsante di Das Ding. Il *bello*, velatura trasparente sul reale.

La vera barriera che ferma il soggetto davanti al campo innominabile del desiderio radicale in quanto è il campo della distruzione assoluta, della distruzione al di là della putrefazione, è precisamente il fenomeno estetico in quanto è identificabile con l'esperienza del bello – il bello nel suo fulgore, quel bello di cui si è detto che è lo splendore del vero. E' evidentemente per il fatto che il vero non è tanto grazioso da vedere che il bello ne è, se non lo splendore, perlomeno la copertura.³

Lacan prova a descrivere una soglia, al di là della quale ci sarebbe “il campo della distruzione assoluta, al di là della putrefazione”, coincidente con il “desiderio radicale”. E' in definitiva il desiderio di morte?

Si delinea già qui ciò che sarà maggiormente approfondito negli anni successivi al 1959-1960, nel prosieguo dell'insegnamento dello psicanalista parigino. Esiste un rapporto tra desiderio e godimento, per così dire, di *diritto e rovescio*; tale è la linea che Lacan segue in questi anni. In un testo coevo, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, dice: «La castrazione vuol dire che bisogna che il godimento sia rifiutato perché possa essere raggiunto sulla scala rovesciata della Legge del desiderio».⁴ Il desiderio ha dunque una sua propria legge, ampiamente descritta nel seminario sull'etica e che trova una rappresentazione eccellente nella figura di *Antigone*, che sposa il suo desiderio radicalmente e si vota alla morte. Il desiderio sarebbe qui un godimento *al rovescio*, rifiutato come Cosa e “raggiunto” in modo, potremmo dire, sublimato. In un altro scritto del 1964, dice Lacan: «[...] il desiderio viene dall'Altro, e il godimento è dal lato della Cosa».⁵ Se utilizziamo queste due formule, possiamo concederci una schematizzazione molto elementare, in cui avremo da una parte il desiderio nella sua classica accezione di *desiderio dell'Altro* – orientato e in dialettica con l'Altro, il desiderio di amore, di riconoscimento da parte dell'Altro – e dall'altra ciò che Lacan definisce nel *Seminario VII* “desiderio radicale”, il campo incandescente della Cosa in cui il soggetto rischia la “distruzione assoluta”. Questa seconda accezione del desiderio prenderà il nome proprio di “godimento”, che come dice Lacan è sempre dal lato della Cosa. Dunque “desiderio” è il significante che utilizziamo

² J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., pp. 257-270.

³ Ivi, p. 255.

⁴ Id., *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano* (1960), in *Scritti*, cit., vol. 2, p. 830.

⁵ Id., *Del Trieb di Freud e del desiderio dello psicoanalista* (1964), in *Scritti*, cit., vol. 2, p. 857.

quando ci rappresentiamo il rapporto soggetto-Altro, “godimento” per il rapporto soggetto-Cosa. Va da sé come desiderio e godimento siano contigui; il rapporto tra questi due sacri motori interesserà Lacan fino alla fine del suo insegnamento.

Dicevamo del desiderio radicale, sul quale siamo messi all’erta. Da Freud a Lacan, sappiamo che il desiderio è qualcosa da cui l’uomo, pur anelando continuamente alla sua realizzazione e concisione, prende le distanze. Il soggetto ha da tenersi a una certa distanza dal campo “innominabile del desiderio radicale in quanto è il campo della distruzione assoluta, della distruzione al di là della putrefazione”. In effetti, la putrefazione è il luogo di coltura di una vita che prolifera ancora, ancora vita, ancora movimento. Coincidere invece con la causa, abitare il punto di scaturigine del proprio desiderio, la radice del proprio desiderio, significa in termini psichici *essere morti*, ovvero *essere troppo vivi*, dove con “vita” dobbiamo intendere qui la vita del corpo pulsionale, la vita del godimento slegato dall’Altro, la vita che si vive fuori legame, non assoggettata. «Morte che sconfina nel dominio della vita, vita che sconfina nella morte».⁶ Se il godimento è dal lato della Cosa e non dell’Altro, allora il godimento in quanto tale è uno *slegame* dall’Altro, un movimento di separazione.

Per poter parlare propriamente di desiderio, e per poterne essere mossi, bisogna che il soggetto tenga una certa distanza dalla Cosa. Il desiderio è un campo vivibile solo a una distanza ottimale dalla Cosa. Clinicamente parlando, quando il soggetto coincide con la Cosa siamo nella catatonia.

2.

Dalla Cosa come vuoto, siamo ora a intendere la Cosa come pieno, come eccesso di vita. Lo spirito della contemporaneità, e con essa una certa linea dell’arte contemporanea, rivolgono maggiormente l’attenzione a questa versione. Lo si vede bene nel classico esempio della *Body art*, in cui viene inscenata l’esposizione orrorifica della Cosa. (Anti)estetica dell’informe, come la definisce Massimo Recalcati.⁷

Il soggetto può “fermarsi” proprio davanti a questa zona liminare, luogo del fenomeno estetico. La funzione del bello, barriera più prossima alla Cosa, è di provare a dire qualcosa del reale crudo della vita, ma anche e soprattutto di renderlo sopportabile, appunto bello; un’operazione paradossale per cui il valore del bello scaturirebbe proprio da quella atrocità da esso velata. “E’ evidentemente per il fatto che il vero non è tanto grazioso da vedere che il bello ne è, se non lo splendore,

⁶ Id., *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 291.

⁷ M. Recalcati, op. cit., p. 68 sgg.

perlomeno la copertura”, dice Lacan nel passo che abbiamo citato. L’opera d’arte, in questo senso, può essere definita tale solo se è in contatto con la dimensione reale dell’esistenza.

È chiaro come un tale posizionamento sia quanto meno problematico, se pensiamo che l’incontro con il reale è sempre mancato. Ciò che l’artista, alle prese con la bellezza, si prefigge di realizzare è uno spazio, una rappresentazione – che abbiamo detto essere dal lato del simbolico-immaginario, dal lato del significante – *che si lasci attraversare, lacerare da qualcosa del reale*. Il rapporto dialettico tra la *forma* e la *forza* è qualcosa di «mai risolto una volta per tutte», dice Recalcati:

Il problema maggiore non è quello dell’immagine della bellezza che deve scongiurare l’incontro con l’orrore e con il Terrificante, bensì come un’immagine possa incaricarsi di manifestare il reale in una sublimazione che non sia semplicemente distruttiva, ma capace di integrare continuamente – in un movimento mai risolto una volta per tutte – la forza dell’informe nella forma. [...] Non si tratta di negare il brutto del reale, il suo carattere informe o amorfo, ma di trasportare questo reale verso una forma possibile.⁸

Il bello costeggia il vuoto di Das Ding, ne organizza il bordo e ne lascia trasparire *il vero*. L’opera d’arte resta dunque in rapporto con l’Altro, col sistema del significante, accettando di assumere una forma fruibile, osservabile, bella, ma allo stesso tempo porta con sé qualcosa dell’universalità del reale. Da un lato essa prende parte al mondo umano – è dipinta su una tela, proiettata su uno schermo, scritta su carta –, si declina nei codici dell’Altro, dall’altro taglia i ponti con questo Altro, con la tradizione, comunica col vuoto. La creazione in questo senso è sempre *ex nihilo*. Tale è la prospettiva creazionista lacaniana: uno dei nomi del reale è il nulla, il nulla cosmico, da cui solo può emergere l’atto creativo.⁹ È il carattere di *novità* dell’opera d’arte, ciò di cui non si era mai visto nulla di simile prima e che dunque rievoca il tempo mitico dell’origine – tanto del soggetto quanto del significante, tempo coincidente.

«Perché vi sia il miracolo della forma» dice ancora Recalcati «è necessaria l’esperienza dell’incubo e dell’incombenza della morte».¹⁰ Incubo, morte, distruzione al di là della putrefazione, sono in fondo tutte espressioni (al di là della loro valenza angosciosa) del reale dell’esistenza. Ora, la caratteristica peculiare del bello sarebbe di portare il soggetto ad affacciarsi su un abisso, l’abisso del desiderio radicale, desiderio cioè di ricongiungimento col *nulla* a cui si è stati strappati e da cui ci siamo differenziati, col vuoto dal quale si proviene e che ci abita. Nella sua forma più radicale, più *immediata*, il desiderio è infatti *desiderio di morte*, dove con ciò non si deve intendere un desiderio che spinge l’uomo contro sé stesso, verso la morte biologica (che pure è ravvisabile in moltissime condotte umane in cui si sonda la zona di confine tra vita e morte), ma che lo attrae

⁸ Ivi, p. 44.

⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., pp. 137-151.

¹⁰ M. Recalcati, op. cit., p. 46.

verso ciò che Lacan nel *Seminario VII* definisce «la seconda morte»,¹¹ il silenzio al di là della vita e la morte, l'*ex nihilo*, l'insensatezza ultima del reale.

Quella che Recalcati definisce «ideologia dell'informe»¹² sarebbe in questo senso una tendenza anti-estetica, un arrendersi al reale insensato e un abbandono di ogni tentativo di comunicazione così come di bordatura della Cosa. Le tendenze antiestetiche dell'arte contemporanea sarebbero un tentativo di far collassare i luoghi del sublime e del bello in favore di un accesso diretto, senza mediazione alcuna, alla Cosa – movimento impossibile, dal momento che la Cosa è in realtà un luogo mitico. L'Origine è, in Lacan, concepibile solo come assenza, sempre cancellata, sempre già toccata dal significante.¹³

Come giustamente rileva sempre Recalcati – e contrariamente a quanto fa Lacan –, la teoria estetica proposta nel *Seminario VII* è attraversata da una venatura profondamente nicciana. Il bello è sempre esperienza del limite, ultimo velo sul reale. In Nietzsche una tale concezione dell'esistenza attiene all'esperienza dionisiaca della vita, per cui «solo come fenomeno estetico l'esistenza del mondo è giustificata».¹⁴ Ma già in Nietzsche, come in Lacan, non esiste una contrapposizione netta tra mondo dionisiaco e mondo apollineo, essendo il primo sempre formalizzato (per la Grecia antica, nella forma della tragedia) dal secondo e il secondo sempre al lavoro sul primo. L'opera non ha carattere di *evento* se non è in contatto con la Cosa; allo stesso tempo, se l'opera non si rivolge all'Altro, risulta autistica, inesistente in quanto non vista. La tensione è sempre quella: l'arte è la zona d'ombra del soggetto che frequenta le prossimità della Cosa, resiste al suo vortice e ne racconta qualcosa.

3.

Abbiamo detto che la zona più prossima a Das Ding è frequentata tanto dall'arte quanto dalla religione. Entrambe pratiche “consolatorie”, come le definisce Nietzsche, ma con una differenza sostanziale: la religione è un *logos*, una costruzione teorica fatta di domande e risposte, dove la Risposta ultima è collocata al di là di questo mondo. In arte invece, nel senso nicciano del termine, non si dà necessita di una «consolazione metafisica» ultramondana, perché tutta la partita si gioca al

¹¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 341.

¹² M. Recalcati, op. cit., p. 68.

¹³ Sarebbe importante, d'altro canto, indagare tutta una dimensione ideologico-politica che nelle analisi di Recalcati è poco considerata. Quando, come e perché nasce questo insozzamento del luogo del sublime? Che parte ha la critica politico-sociale al sistema dell'arte, alla sua industrializzazione, all'intromissione e influenza del mercato? Che storia ha il fenomeno del brutto? Che rapporto c'è tra giudizio estetico e politica?

¹⁴ F. Nietzsche, op. cit., p. 9.

di qua, in questo mondo, l'unico che ci è dato. In una concezione estetica dell'esistenza tutta, si tratta di «imparare a ridere».¹⁵

Il padre della psicoanalisi, lo sappiamo, ha sempre avuto il dente avvelenato con la questione della religione, considerandola, al limite delle sue analisi, un delirio collettivo dell'umanità. Tanto ne *L'avvenire di un'illusione* quanto ne *Il disagio della civiltà*, Freud è convinto che la comune infelicità umana per il sentimento della propria «reale miseria»¹⁶ sia stata come depredata e messa al lavoro per nutrire questa grande macchina delirante, che promette cose che non esistono e sottrae valore alla vita terrena. Dunque c'è un interesse in Freud per questa impossibilità di godere della vita così come il principio di piacere la informa. Il principio di piacere è, lo abbiamo detto, il campo del bene, dell'amministrazione economica del bene; siamo lontani qui dal godimento, dal suo centro incandescente. Non sarà Freud però a dirci granché sull'estasi e sul bello.¹⁷

Tolta di mezzo la consolazione religiosa, che subito non convince lo psicoanalista così come il filosofo, resta la consolazione metafisica dell'esperienza estetica. Ultimo dialogo tra l'imperatore Kublai Kan e Marco Polo, resoconto finale del senso ultimo dei viaggi del secondo. L'imperatore, preso com'è nell'amministrazione del potere, è angosciato dalla fine:

– Tutto è inutile, se l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta ci risucchia la corrente.

E Polo: – L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.¹⁸

Marco Polo non risponde all'inferno col paradiso ma riprende l'inferno stesso e lo situa qui e ora. Qualunque cosa sia l'inferno, dovrà avere a che fare con il dispiacere, con il dolore, la fine e la morte. È solo in questo contesto che può avere luogo il fenomeno estetico, che per Marco Polo diventa missione, così come era missione per Antigone. È solo a contatto con questa dimensione tragica che il bello può darsi e che una concezione estetica di quella stessa dimensione tragica può “giustificare” l'esistenza. «L'affanno», scrive Nietzsche, è necessario «perché da esso l'individuo possa venir spinto alla creazione della visione liberatrice e poi, sprofondato nella contemplazione di essa, possa sedere tranquillo nella sua barca oscillante, in mezzo al mare».¹⁹

¹⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶ S. Freud, *Il disagio della civiltà*, cit., p. 572.

¹⁷ «Per quel che mi riguarda, non riesco a scoprire in me questo sentimento “oceanico”. Non è facile parlare scientificamente dei sentimenti». Ivi, p. 558. Vedi anche *Ibidem*, nota 1.

¹⁸ I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 2011, p. 160.

¹⁹ F. Nietzsche, op. cit., p. 36.

La sublimazione consolatrice intrattiene dunque un rapporto di parentela con il lavoro del lutto. In entrambi i casi, il soggetto si trova a doversi confrontare con un'assenza reale, con un oggetto perduto che scava un buco nell'esistenza del soggetto. Tra l'estremo della negazione e sostituzione dell'oggetto perduto (soluzione maniacale) e quello dell'identificazione narcisistica ad esso (soluzione melanconica), il lavoro del lutto consiste nel ricamare i contorni del buco. Nella sublimazione la dinamica è la stessa e il buco che viene trattato è ciò che Nietzsche definisce «l'eterna piaga dell'esistenza»²⁰, ciò che del reale primordiale patisce del significante. Non ne sappiamo nulla di questa esperienza inenarrabile e nessuno mai potrebbe raccontare il proprio incontro con il significante, eppure vediamo soggetti «più nobilmente dotati, da cui il peso e la durezza dell'esistenza vengono in genere sentiti con maggiore avversione»²¹, sempre alle prese col tentativo di dire un di più rispetto al dicibile.

La tesi che, con Lacan, vogliamo avanzare è che *il soggetto dell'arte sia quella stessa piaga*, che nel lavoro della sublimazione pretende una forma, sempre e necessariamente insatura, laddove nessuna forma riesce ad esaurire la vita pulsante della piaga ma può d'altro canto offrire un sollievo. Se l'essere umano è catturato da sempre nel significante, la piaga di Das Ding è la memoria mitica, a-storica della differenziazione primordiale. Su questo, Nietzsche è perentorio: «L'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste in questo, che lo Stato e la società, e in genere gli abissi fra uomo e uomo cedono a un *soverchiante sentimento di unità* che riconduce al cuore della natura».²²

4.

Tanto in Nietzsche quanto in Freud, noi troviamo una teoria della sublimazione come formazione di compromesso tra due grandi pulsioni: Eros e Thanatos, Apollo e Dioniso, pulsione di vita e pulsione di morte. Dice Freud:

Ed ora, mi sembra, il significato dell'evoluzione civile non è più oscuro. Indica la lotta tra Eros e Morte, tra pulsione di vita e pulsione di distruzione, come si attua nella specie umana. Questa lotta è il contenuto essenziale della vita e perciò l'evoluzione civile può definirsi in breve come la lotta per la vita della specie umana. E questa battaglia di giganti vorrebbero placare le nostre bambinaie con la "canzone del premio celeste"!

²⁰ Ivi, p. 119.

²¹ *Ibidem*

²² Ivi, p. 54, [cors. mio].

L'evoluzione civile è l'ordine del significante, che tanto più incide sulla vita, tanto più la aliena al servizio di ciò che Freud chiama "la specie umana", al servizio in definitiva dell'Altro. Da qui proviene quel *disagio della civiltà* su cui Freud si interroga.

Nella prospettiva di Dioniso, si tratta invece di tentare di avvicinarsi a concetti filosoficamente spinosi, quali "il vero", "la natura", "il bello". Da un punto di vista storicista, si potrebbe obiettare che il vero, la natura e il bello *non esistono*, o meglio non esiste un fondamento ontologico di essi, in quanto «la lunga cottura della storia»²³ rende questi concetti sempre alterati, mai identici a sé stessi. Il senso ultimo di vero, natura e bello non si darebbe da nessuna parte se non nella storia dei concetti e del sentire, nel senso comune. Eppure io credo che la prospettiva storicista e quella che in queste pagine rievoco convergano in un punto: il senso ultimo di vero, natura e bello in effetti non esiste perché qualunque senso è già un'uccisione della Cosa. L'ultima parola sulla Cosa non può essere detta perché è la Cosa stessa a non poter essere mai detta ma solo indicata, velata, annuita. E quando nell'opera d'arte riusciamo a identificare la crepa, la piaga velata, abbiamo sempre lì qualcosa che di per sé è nulla, o meglio, è *indice del nulla*, quell'irrappresentabile da cui la rappresentazione proviene *per necessità*. Dice infatti Deleuze che «colui che crea *ha bisogno, ha necessità* della propria creazione».²⁴

«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».²⁵ La dissonanza, la piaga, il vuoto, il nulla, Das Ding, tutte figure dell'alterità radicale che abita il soggetto. La stessa alterità che *si vive estimamente* nel soggetto e che innesca l'allucinazione e la rappresentazione di quella Cosa vissuta e cancellata nello stesso momento.

La sublimazione è in psicoanalisi ciò che Apollo è per Nietzsche. Ultime pagine de *La nascita della tragedia*:

Dove le forze dionisiache si levano così impetuosamente come noi possiamo sperimentare, là deve essere già disceso fino a noi, avvolto in una nube, Apollo. [...] «Beato popolo degli Elleni! Come dev'essere grande fra voi Dioniso, se il dio di Delo ritiene necessari tali incantesimi per guarire la vostra follia ditirambica!» [...] «Ma aggiungi anche questo tu, bizzarro straniero: quanto dovette soffrire questo popolo, per diventare così bello!».²⁶

La manifestazione dell'istinto artistico apollineo avviene già nel luogo della sofferenza, del patimento, della follia e «ci salva dalla sofferenza primordiale del mondo, come l'immagine

²³ M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in Id., *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, p. 54.

²⁴ G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, conferenza del 1987, Youtube.

²⁵ F. Nietzsche, op. cit., p. 162.

²⁶ Ivi, pp. 162-163.

simbolica ci salva dall'immediata intuizione della suprema idea del mondo, come il pensiero e la parola ci salvano dall'effusione non arginata della volontà inconscia». Apollo svolge per Nietzsche una funzione dagli echi molto freudiani: «solleva l'uomo dal suo orgiastico annullamento di sé». ²⁷

Così come Nietzsche, anche Lacan giunge a tracciare uno sfondo tragico dell'esistenza umana. Profilandolo il campo dello «smarrimento assoluto» come caratteristico della «realtà della condizione umana» ²⁸ nel corso del *Seminario VII*, egli asserisce che nell'Altro non esiste alcuna garanzia esistenziale, nessuna protezione contro il reale e nessun fondamento ontologico.

Come si può godere di un'esistenza caduca, non scelta, che «è troppo dura per noi», ²⁹ che chiede al soggetto più di quello che restituisce? La soluzione di Nietzsche risuona più volte nel corso della *Nascita della tragedia*: «Solo come fenomeno estetico l'esistenza è giustificata». ³⁰ Se il bello è una emanazione data dalla prossimità al proprio desiderio/godimento, la tesi di Nietzsche è allora simile alle conclusioni di Lacan, quando questi dice: «Propongo che l'unica cosa di cui si possa essere colpevoli, perlomeno nella prospettiva analitica, sia di aver ceduto sul proprio desiderio. [...] Se bisogna fare le cose per il bene, in pratica ci si ritrova sempre a chiedersi per il bene di chi». ³¹

La Cosa – che abbiamo visto essere in rapporto stretto col desiderio – è ciò che del reale primordiale *patisce* del significante. Essa ha dunque a che fare con un patimento, è un patimento, in primo luogo patimento di un corpo sempre in perdita di godimento, sempre mancante, sempre svuotato. È ciò che Le Clézio definisce «il dramma del transito linguistico»: «Abbiamo voluto dimenticare: il fatto che il mondo linguistico è un mondo totale, totalmente chiuso; non ammette compromessi, non ammette condivisione. Dal momento in cui vi siamo penetrati, non ci è più possibile tornare indietro – verso quell'altro mondo, quello del silenzio». ³²

La sublimazione sarebbe dunque un riscatto, lo «stimolante», il «diversivo potente», ³³ l'operazione soggettiva tramite cui questo corpo ingiustamente martoriato dal significante si riprenderebbe qualcosa del proprio godimento sotto mentite spoglie. Un godimento meno importante, dice Freud, che non ci scuote nelle viscere. Ma il programma della civiltà e quello del godimento remano in direzioni opposte. La sublimazione è invece la possibilità paradossale di procurarsi godimento dallo stesso programma della civiltà, pagando il prezzo di una «libbra di carne» ³⁴. A fronte della possibilità di sublimare, resta sempre e comunque l'esperienza della perdita della Cosa. L'Origine è perduta, da sempre, e tale perdita innesca l'anelito al ricongiungimento, un

²⁷ Ivi, p. 142.

²⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 352.

²⁹ S. Freud, *Il disagio della civiltà*, cit., p. 567.

³⁰ F. Nietzsche, op. cit., passim.

³¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 370.

³² J.M.G. Le Clézio, *La torre di Blabele*, in P. Barbetta, E. Valtellina (a cura di), *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale*, Manifestolibri, Roma 2014, p. 101.

³³ S. Freud, *Il disagio della civiltà*, cit., p. 567.

³⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 373.

ricongiungimento che non può che avvenire nel piano illusorio del linguaggio. Il buon esito artistico, letterario, linguistico, in definitiva sublimatorio sarebbe dunque una rappresentazione, una parola, una creazione che sia vicina a quel *patimento che siamo*, nella consapevolezza nostalgica e melanconica di non poterlo mai dire tutto. Eppure non smettere di sperimentare vie e traduzioni le più diverse.

IL GIROTONDO DELLA MEMORIA. SU 8½ DI FEDERICO FELLINI

Quando Rossellini disse che La dolce vita era il film di un provinciale, probabilmente non si rendeva bene conto di ciò che stava affermando. Dal mio punto di vista, infatti, chiamare un artista con l'appellativo di provinciale è la migliore definizione che se ne può dare. L'artista si deve porre di fronte alla realtà con quell'atteggiamento tra l'attrazione ed il distacco tipici di un provinciale. Che cos'è un artista, dopotutto? Non è che un provinciale preso in mezzo tra la realtà fisica e quella metafisica. Di fronte alla realtà metafisica siamo tutti dei provinciali.

FEDERICO FELLINI

1.

Federico Fellini, classe 1920, è considerato uno dei maggiori cineasti della storia del cinema. Inizia il suo percorso nel periodo neorealista del cinema italiano, quando il grande schermo raccontava la guerra e le sue assurdità, il dopoguerra, la miseria, gli animi abbattuti così come le case e le città, il tutto con il preciso impegno politico di una fedele adesione alla realtà e alle sue condizioni materiali. E poi la ripresa, il boom economico, i primi fenomeni di esistenze liquide, o nebbiose, senza perni.

Precisamente nel 1960 esce nelle sale *La dolce vita*, che segna a tutti gli effetti un'epoca, diventa lo specchio di una società che fa ormai fatica a reperirsi nelle grandi ideologie, che si ritrova frammentata. Nel mondo cattolico, alcuni accusano Fellini di blasfemia mentre altri lo salutano come il denunciatore del carattere voluttuoso dell'esistenza postmoderna. Si pronuncia anche la politica, perlopiù divisa fra gli stessi giudizi. La borghesia lo taccia di bolscevismo. *La dolce vita* fa dunque trauma nella coscienza italiana, rappresentazione di uno spirito del tempo già ben consolidato, insidiatosi silenziosamente almeno fino al 1960 e che ora, ritrovato sul grande schermo, spiattellato davanti a un paese intero, produce effetti di scandalo.

In fondo, il cruccio maggiore di quell'Italia – preoccupata e combattuta com'era tra il liberarsi dalla morale cattolica e dalla colpevolizzazione dell'esistenza e il riappropriarsene in maniera reazionaria, contro la religione galoppante del consumismo – era di capire se Fellini volesse fare a

sua volta la morale o no. Che cos'è questa dolce vita? Quell'angoscia, quel senso di vacuità e malinconia caratteristici del personaggio di Marcello, sono a capo o a monte della sua dissolutezza? “Rimpiangi i tempi della strutturazione paternalistica o vuoi fare la rivoluzione delle coscienze?”, è come se si domandasse a quel tempo la critica italiana. Un problema che non interesserà mai Fellini, impegnato invece a illustrare una realtà fatta di impressioni sempre più cieche di teoria, di morale e di qualunque altra didascalia, cosa che si riscontra sempre più chiaramente in tutti i film successivi a *La dolce vita*. In un'intervista del 1975, in occasione del conferimento dell'Oscar al migliore film straniero per *Amarcord*, incalzato dall'intervistatore che cerca di strappargli qualche parola di speranza, qualcosa di edificante, Fellini dichiara arrendevolmente: «La verità è che io non ho voluto dimostrare un bel niente, non ho messaggi da inviare all'umanità. Mi dispiace proprio. [...] Considero il cinematografo un giocattolo meraviglioso, un favoloso passatempo. Non ci sono compromessi su quello che faccio, è esattamente quello che sono; il risultato finale è uno specchio che mi metto davanti e davanti al quale io non ho più il diritto di dir niente. Che cosa posso dire?». ¹

Federico Fellini si impegna a rappresentare sullo schermo qualcosa che va sempre più rarefacendosi nel corso del suo percorso artistico. Dalle prime pellicole del periodo neorealista, che presentano trame e personaggi ben individuabili, le linee della storia, la logica della narrazione, dei personaggi, di realtà e fantasia vanno via via scomparendo per lasciare il campo a un cinema da molti definito “onirico”, un cinema che ha molto a che fare con quanto abbiamo detto nei capitoli precedenti circa il campo del fenomeno estetico e di Das Ding. Dal 1960 in poi, Fellini realizza un'opera talmente indefinita da essere aliena – ma intima – al regista stesso, nei cui confronti egli intrattiene un rapporto di studio, di indagine durante e dopo la realizzazione del film.

Perché faccio quel film, proprio quello invece di un altro? Io non lo voglio sapere. Le ragioni sono oscure, inestricabili, confuse. L'unica ragione onestamente dichiarabile è la firma di un contratto: firmo, prendo un anticipo, poi siccome non voglio restituirlo sono obbligato a fare il film. E cerco di farlo così come mi pare che il film voglia essere fatto [...] come se il film fosse pronto da tempo e aspettasse soltanto di essere ritrovato. ²

È così volutamente incapace, Fellini, di spiegare didatticamente e intellettualmente la propria opera, di offrire rassicurazioni e consolazioni allo spettatore disorientato, che spesso viene preso per un illusionista, la sua opera per una “masturbazione” senza alcun senso, senza alcun impegno, in definitiva falsa. ³ In che categoria si potrebbe mai collocare un regista che ha una tale idea del sistema cinematografico:

¹ In *Speciale: Fellini racconta*, Raiuno, 1993.

² F. Fellini, *Fare un film* (1974), Einaudi, Torino 2010, pp. 57-58.

³ “La masturbazione di un genio”, fu il commento di Dino Buzzati al film *8½*.

Il cinema è un rito a cui grandi masse si sottomettono supinamente: quindi chi fa del cinema determina il senso della mentalità e del costume, dell'atmosfera psichica di intere popolazioni che quotidianamente sono visitate da valanghe di immagini sciorinate sugli schermi. Il cinema avvelena il sangue come il lavoro in miniera, corrode le fibre, può trasformarsi in una specie di spaccio di cocaina indiscriminato e tanto più pericoloso perché dissimulato, inavvertito. D'altra parte, io personalmente ho bisogno di un produttore. Non soltanto perché con il produttore arriva anche l'anticipo, ma per essere stimolato a difendere il film dai tranelli, gli sviamenti, le insidie mascherate da affettuosi consigli, le imposizioni, che lo minacciano fin dal momento in cui si è deciso di farlo nascere. Questa difesa costante e accanita del film è estremamente benefica per il film stesso; ti irrobustisce, ti rende più fanatico, intransigente, e nello stesso tempo ti obbliga a osservare il film anche da punti di vista diversi, estranei, con sospetto, con antipatia, in quanto causa di frizioni, problemi, pene... Insomma nella realizzazione di un film, il produttore è un termine complementare, ha una sua falsa necessità e, per quanto ardua da decifrare, una sua insostituibile utilità.⁴

La trasfigurazione è totale; il produttore diventa un ostacolo necessario allo svolgimento dell'opera, l'incarnazione del sistema del grande Altro con cui necessariamente allearsi ma allo stesso tempo contro cui lottare per la salvaguardia del proprio desiderio radicale, della propria Cosa. Tale è la lucidità con cui Fellini scorge al di là della realtà e delle vicende mondane la logica del desiderio.

Niente da fare, il genio indiscutibile dell'artista Fellini non sarà mai un faro per orientarsi nell'epoca dell'evaporazione delle grandi ideologie. Lungi dall'elidere completamente l'elemento di critica sociale importante in lavori quali *La dolce vita* o *Ginger e Fred*, alla fine tutto si riduce a un pretesto per raccontare storie, e sono sempre storie allucinate del regista, che riguardano la sua vita, i suoi affetti, i suoi incontri, le sue esperienze ma in maniera nient'affatto autobiografica, come molti le intendono. Con il suo «anti-intellettualismo programmatico»,⁵ Fellini utilizza scenari, argomenti, ambienti di cui «non sa niente» – così come del cinema stesso ignora moltissimo⁶ –, si comporta come un «antigiornalista, un antitestimone».⁷ Il suo osservatorio congeniale è quello del bambino, di un ideale di verginità di concetti e di costruzioni simboliche e metafisiche. E se pensiamo, con Freud, che non esista uno sviluppo psicologico lineare da un punto 0 a un punto 1 – per cui un bambino si svilupperebbe sempre più partendo da una condizione di povertà linguistica e cognitiva, assumendo via via sempre più nozioni e abilità che farebbero di lui un uomo maturo, la cui presenza annullerebbe logicamente quella del bambino che era – ma che piuttosto “il bambino è il padre dell'uomo” e il sogno la via regia per l'inconscio, è facile vedere subito come il lavoro di Fellini incroci stupendamente il nostro percorso.

⁴ Ivi, pp. 55-56.

⁵ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Ivi, p. XXII.

⁶ «Al cinema però non ci andavo tanto spesso da ragazzo. [...] Non conosco i classici del cinema, Murnau, Dreyer, Eisenstein, vergognosamente non li ho mai visti». F. Fellini, *Fare un film*, cit., p. 42.

⁷ F. Fellini, *Fare un film*, cit., pp. 111-113.

Tutto è fantastico per il bambino, perché sconosciuto, mai visto, mai sperimentato, il mondo si presenta ai suoi occhi totalmente privo di intenzioni, di significati, vuoto di sintesi concettuali, di elaborazioni simboliche: è solo un gigantesco spettacolo, gratuito e meraviglioso, una sorta di sconfinata ameba respirante dove tutto abita, soggetto e oggetto, confusi in un unico flusso inarrestabile, visionario e inconsapevole, affascinante e terrorizzante, dal quale non è ancora emerso lo spartiacque, il confine della coscienza.⁸

2.

Molti tra i film di Fellini sono «film della memoria», riguardano cioè l'esperienza, i ricordi e gli affetti del regista, sempre rigorosamente trasfigurati, inventati, sognati.

Dal giorno in cui sono nato fino al mio primo ingresso a Cinecittà la mia vita mi pare sia stata vissuta da qualcun altro; da uno che solo a tratti, e quando meno me l'aspetto, decide all'improvviso di parteciparmi qualche frammento dei suoi ricordi. Debbo quindi ammettere che i miei film della memoria raccontano ricordi completamente inventati. E del resto che differenza fa?⁹

La memoria dunque; *Amarcord* in dialetto romagnolo significa proprio "Mi ricordo". Ma Fellini ha una sua idea precisa di memoria, sulla quale è perentorio. Non pare essere mai interessato alla verità, all'obliterazione da parte dell'Altro di un affetto, un ricordo. Racconta, in un'intervista, della madre che dopo la visione di alcune pellicole lo correggeva dicendogli che non era mai successo che lui fosse scappato col circo, che fosse stato in collegio, «eppure io lo ricordo tanto bene... Vedi cosa significa avere una fantasia accesa».¹⁰

«Non è la memoria che domina i miei film – afferma. Dire che i miei film sono autobiografici è una disinvolta liquidazione, una classificazione sbrigativa. Io mi sono inventato quasi tutto: un'infanzia, una personalità, nostalgie, sogni, ricordi: per il piacere di poterli raccontare».¹¹ Quella che Freud chiamava *Realität*, la realtà psichica, viene sposata appieno da Fellini, senza riserve. La realtà esterna, lungi dall'essere negata, diventa «[...] degli affluenti, insostituibili certo, un enorme meraviglioso deposito da visitare, da razzare, da trasportare dentro Cinecittà, avidamente, instancabilmente».¹²

Vediamo dunque come il movimento di separazione dal sistema del grande Altro cinematografico sia davvero radicale: separazione dai canoni del neorealismo – cosa che gli costò in un primo tempo l'accusa di una sorta di tradimento della causa materialista e dell'impegno politico

⁸ Ivi, p. 87.

⁹ Ivi, p. 41.

¹⁰ Id., *Speciale: Fellini racconta*, Rai, 1993.

¹¹ Id., *Fare un film*, cit., p. 168.

¹² Ivi, p. 169.

che il cinema di quegli anni *doveva avere*¹³ – e separazione, all'interno di un cinema della soggettività, dalla logica della narrazione coerente, dalla comunicazione (sta allo spettatore, semmai, rintracciare il suo proprio 'comune') e dalla mera autobiografia. Ciò che resta è una fedeltà all'impressione, alla fantasia così come si consegna al soggetto spettatore e ad una memoria strutturalmente rivisitata, riformulantesi, sulla quale Fellini non può scendere a compromessi:

Noi parliamo di memoria come di un meccanismo capace di registrare nei dettagli più minuti, nei suoni più delicati, esattamente avvenimenti che sono avvenuti. Io credo prima di tutto che questa operazione è impossibile, non ci può essere questa specie di dimensione in cui tutto quanto si registra e lì rimane fisso come una specie di archivio, di biblioteca. Penso che la vera memoria sia qualche cosa che appartiene al ricordo delle cose con in più tutto quello che tu sei diventato, con i mutamenti, i cambiamenti, i punti di vista completamente rovesciati. La vera memoria è quella. Mi sembra questo il punto più delicato dell'operazione artistica, cercare proprio di capire qual è la distanza con cui le tue fantasie vogliono essere materializzate. E questo non si capisce subito, ho bisogno di un paio di settimane, ho bisogno di cominciarlo il film, di vedere la gente attorno, non soltanto gli attori, anche la troupe, di sentire proprio in che modo il film comincia a precisarsi, che tipo di simpatia avrà e da quale distanza vuole essere guardato, se vuol essere compatito, se vuol essere esaltato, se vuol essere guardato con indifferenza. È lui che richiede un certo modo di osservazione.¹⁴

Non si tratta di *resistere* alla tentazione della moralizzazione, dell'opinione, della messa in ordine della realtà da parte di un io cosciente che prende una posizione. In Fellini non ritroviamo la benché minima tentazione di prendere una posizione nei confronti del flusso dell'esperienza più pura; il suo è «un equilibrio panoramico, in cui nulla è scartato ma in definitiva nulla è mai scelto».¹⁵ Dice ancora il regista: «[...] la mia condizione naturale è di star in moto, in cammino. Infatti sto bene in macchina, con le immagini fluttuanti al di là del finestrino: e non riesco a immaginarmi, nella situazione di quiete della vacanza».¹⁶

Questa condizione di resa, di abbandono puro e semplice al proprio mondo interiore, che *si vive* quasi autonomamente, di fronte a cui l'individuo è solo spettatore e, perché no, partecipe, ma mai interprete ed esegeta, questo «amore indifferenziato e indifferente» come ebbe a dire Pasolini,¹⁷ costituisce lo specifico felliniano, o meglio, *felliniesque*, termine coniato dalla critica estera per indicare questo cinema che non ha termini di paragone che lo precedono, che è un'invenzione.

C'è grande analogia tra il nostro discorso intorno all'Es freudiano e la Cosa lacaniana e il rapporto che Federico Fellini intrattiene con il suo cinema. Abbiamo detto che una traccia

¹³ «Non era certo inusuale sentire commenti del tipo: “Dov'era Zampanò mentre si combatteva la guerra partigiana?”».
P. Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* (1992), Guaraldi, Rimini 1994, p. 116.

¹⁴ F. Fellini, *Settimo giorno. Amarcord con Federico Fellini* (1974), in *Federico Fellini. Un ritratto*, RaiStoria, 2013.

¹⁵ Id., *A colloquio con il protagonista*, di Egidio Luna (1978), in *Federico Fellini. Un ritratto*, cit.

¹⁶ Id., *Fare un film*, cit., p. 93.

¹⁷ P.P. Pasolini, in *Filmcritica* IX, N° 94, Febbraio 1960, pp. 80-84.

impersonale, per Freud e Lacan, vive *estimamente* nel soggetto, qualcosa che resiste alla presa del simbolico e che orienta la vita dell'uomo non palesandosi mai, rimanendo sempre inafferrabile, punto vuoto, oggetto perduto e causa del desiderio. L'operazione artistica circumnaviga tale vuoto, *lo organizza*, lo sfiora, non può mai coglierlo ma lo evoca in forma velata. Non c'è "artista" senza vuoto: «Per me il posto ideale, l'ho già detto tante volte, è il Teatro 5 di Cinecittà, vuoto. Ecco, l'emozione assoluta, da brivido, da estasi, è quella che provo di fronte al teatro vuoto: uno spazio da riempire, un mondo da creare».¹⁸

Abbiamo anche accennato all'operazione religiosa, che *rispetta* il vuoto. Organizzazione e rispetto sono due dimensioni entrambe presenti in Fellini, così fedele alla Cosa innominabile, al *Sommo Bene*, in definitiva *alla propria causa*, così vicino ad essa da sembrare incorruttibile e nirvanico.

Quando lavoro al film, io sono vissuto... Quella cosa che ho creato, è lei che vive me... Perciò sento di essere come in un grande alibi, perché sono preso in un ritmo in cui non ho di che preoccuparmi perché è il film che si prende cura di me. Quando lavoro vivo in una dimensione in cui sono completamente assorbito, vissuto, e in cui sto bene. E questo è il vero segreto per vivere tutto, esserne vissuto. La mia crisi quando il film è finito è perché questa gioiosa, felice vita finisce, e io sono di nuovo solo con i miei problemi reali, qualunque problema, dio, moglie, donne, tasse.¹⁹

Avventurandosi nell'opera del regista riminese, specialmente nei pochi scritti, si può apprezzare bene la contaminazione, la compenetrazione tra *vita* e *film*, al punto che ne perdiamo quasi totalmente la differenza e i confini.

Tutto fa parte del film. [...] non esistono *condizioni ideali* per la realizzazione di un film, o meglio: le condizioni sono sempre *ideali*, perché sono quelle che in definitiva ti hanno permesso di fare il film così come lo stai facendo; la malattia di un attore, che obbliga alla sua sostituzione, la scaltra testardaggine di un produttore, un incidente che arresta la lavorazione: non sono degli ostacoli, ma gli elementi stessi di cui il film viene via via componendosi. Ciò che è finisce sempre per prendere il sopravvento, per sostituirsi a ciò che *avrebbe* potuto o *dovuto* essere. *Gli imprevisti* non solo fanno parte del viaggio, ma sono il viaggio stesso. È indispensabile conservare una lucida disponibilità interiore. [...] Fedeltà assoluta a ciò che vuoi fare, certo, ma anche accettazione di quanto viene via via manifestandosi, perché spesso non è che la secrezione costante di ciò che vuoi fare.²⁰

Ciò che è finisce sempre per prendere il sopravvento. La fiducia nella Cosa è totale. Sarà il film a farsi da solo e a farmi posteriormente suo regista; da sempre il film si svolge da sé per Fellini, spettatore estatico e arreso alla potenza figurativa dei fumi del proprio desiderio. E allo stesso

¹⁸ F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, in P. Bondanella, op. cit., p. 151.

¹⁹ Id., Intervista per un giornale estero, in *L'ultima sequenza*, di Mario Sesti, 2003 [trad. mia].

²⁰ Id., *Fare un film*, cit., p. 170.

tempo la consapevolezza così “matura” della necessità dell’Altro, della sua partecipazione all’atto della creazione nelle varie figure di produttore, buono e cattivo consigliere, scoglio, approdo, disturbatore «contro cui crescere di tensione»:

Firmo un contratto, prendo un anticipo, poi non voglio restituirlo e mi tocca fare il film. Può sembrare una risposta che pretende di essere spiritosa... Ho bisogno di un certo obbligo di fare la cosa, quindi quando poi invoco una libertà totale sono totalmente in malafede, perché penso che una libertà totale sia estremamente pericolosa, perlomeno per certi tipi tra i quali io. Penso che ci sia bisogno di una certa delimitazione, di un certo obbligo, di un certo limite che è necessario per accumulare energia, c’è bisogno di un ostacolo contro cui crescere di tensione.²¹

3.

Seguendo questo motivo artistico felliniano, di una trasposizione della vita nel film e del film nella vita, parleremo ora di quello che è considerato all’unanimità della critica il suo capolavoro, il punto di realizzazione totale della sublimazione artistica felliniana. Com’è facile intuire, le linee da percorrere nell’analisi del film sarebbero tante; mi limiterò, entro i nostri intenti, a un’indagine molto più ristretta e panoramica. Mi soffermerò più dettagliatamente sulla sequenza iniziale e quella finale.

8½ è la storia del regista Guido Anselmi e della sua profonda crisi esistenziale, che lo porta a concedersi un periodo di cure in una località termale. Guido sta lavorando al suo prossimo film ma ha in mente solo una grande confusione. Raduna intorno a sé attori, comparse, produttore, sceneggiatori e ognuno gli domanda quale sarà la sua parte nel film, quando inizieranno i lavori, dov’è la scenografia, di cosa tratta questo film. Anche le persone più intime del regista gli si stringono attorno, la moglie, l’amante, l’amico fidato lo vanno a trovare. Dal canto suo, Guido non può far altro che intrattenere rapporti sterili con ognuna di queste persone, annebbiato com’è dall’angoscia non solo per la realizzazione del film ma per la vita stessa, incalzato da una totale sensazione di vuoto. «Tiene in piedi un’infinità di rapporti nei quali si dibatte come una mosca in una ragnatela ma probabilmente senza questi legami cadrebbe nel vuoto più angoscioso, perché gli sembra di non essere ancorato proprio a niente».²² La vicenda si svolge scivolando repentinamente dal piano reale a quello fantasioso, immaginativo, che via via si sovrappongono fino a non distinguersi più, in un grandioso finale dove il regista riconquista il senso della propria esistenza nella scena di un carosello sognato.

²¹ Id., in *Federico Fellini. Un ritratto*, cit.

²² Id., *Fare un film*, cit., p. 75.

Questa la trama. Il film inizia con un sogno angoscioso di Guido – significativo il fatto che siano assenti i titoli di testa, lo spettatore è immerso immediatamente nei contenuti più intimi di quest'uomo. In una galleria vediamo una fila di automobili ferme, un ingorgo immobile. Non c'è audio, silenzio assoluto. Nelle vetture ci sono delle persone, sembrano addormentate, alcune sveglie ma con un viso inespressivo, come delle fotografie, ferme. In una soggettiva, ci troviamo nell'auto di Guido, che respira affannosamente, prova ad aprire i finestrini per prendere aria ma senza riuscirci, dunque si agita e prova a spaccare i vetri dell'auto per uscire. Dentro l'aria è irrespirabile, entra del fumo o del gas. C'è un forte connotato claustrofobico e di morte in queste scene, in una delle quali vediamo ai finestrini di un autobus dei corpi umani "appesi", stesi come fossero panni – una scena che ricorda vagamente le fotografie dei treni diretti ai campi di sterminio tedeschi. Improvvisamente Guido è libero, vola sopra i tetti delle macchine e poi su in cielo, fra le nuvole. "Avvocato, l'ho preso" sentiamo dire; un uomo, dalla spiaggia, cattura Guido con una fune, impedendogli di volare via. Al comando dell'altro uomo, Guido cade giù di peso, svegliandosi angosciato nella sua camera d'albergo. Questa presenza del tema della morte, della caduta, dell'incapacità di dire, creare, in definitiva *di vivere* è forse il tratto che più caratterizza il personaggio di Guido Anselmi.

Abbiamo diversi piani che si incrociano tra loro e che vanno a comporre il film: in primo luogo, Guido è chiaramente un *alter ego* felliniano, porta i suoi stessi vestiti, fa il suo stesso lavoro, vive le sue stesse vicende e, cosa più importante di tutte, *non riesce a partorire il film che Fellini è riuscito a partorire*, cioè il film che ora vediamo, *8½*. Non si può infatti comprendere la potenza artistica di *8½* se non se ne conosce la genesi.

Racconta Fellini come la bozza di sceneggiatura per il suo *8½* fosse pronta, così come il cast e la costruzione di diversi set, senonché all'ultimo momento, poco prima di cominciare i lavori il nostro cade in una profonda crisi d'ispirazione circa il futuro di questo film, che per lui improvvisamente non ha più senso. Fellini si è letteralmente dimenticato cosa voleva dire con questo film. Si chiude dunque nel proprio ufficio, dove comincia a scrivere una lettera al produttore in cui dice di volersi tirare fuori dall'intero progetto. Nello stesso istante, il capo macchinista invita Fellini sul set per brindare tutti assieme all'inizio dei lavori.

I bicchieri vengono vuotati, tutti battono le mani, e io mi sento sprofondare nella vergogna, mi sento l'ultimo degli uomini, il capitano che abbandona la ciurma. Non salgo su nell'ufficio, dove mi aspetta a metà la mia lettera di fuga, mi siedo, vuoto e smemorato, su una panchina del giardinetto, in mezzo a un grande andirivieni indaffarato di operai, di tecnici, di attori appartenenti ad altre troupe al lavoro. Rifletto che mi trovo in una situazione senza via d'uscita. Sono un regista che voleva fare un film che non ricorda più. Ecco, proprio in quel momento si è risolto tutto; sono entrato di colpo nel cuore del film,

avrei raccontato tutto quello che mi stava accadendo, avrei fatto il film sulla storia di un regista che non sapeva più qual era il film che voleva fare.²³

Ecco ciò che rende *8½* un'autentica sublimazione creazionista.

Dunque c'è un piano filmico e uno nettamente metafilmico, la vicenda di Guido Anselmi è la vicenda di Federico Fellini. Va da sé che la fuga di fronte a qualunque responsabilità, tanto di fronte al film quanto di fronte alle donne, i desideri, le fantasie così prorompenti e che compongono gran parte del film stesso, l'angoscia, la sensazione di fallire e di cadere, sono proprio le caratteristiche di Guido/Federico.

«È il mio lavoro più sincero» dirà il regista in un'intervista. «Ma questo qui è un film particolare, non ci ho mica capito bene tanto neanche io. È finito quasi all'improvviso, da un momento all'altro. È un film che non mi è costato nessuna fatica, che si è svolto così, quasi all'insaputa di me. E oggi è finito».²⁴ Così Guido nel film invece:

Mi sembrava di avere le idee così chiare. Volevo fare un film onesto, senza bugie di nessun genere. Mi pareva di avere qualcosa di così semplice, così semplice da dire. Un film che potesse essere utile un po' a tutti, che aiutasse a seppellire per sempre tutto quello che di morto ci portiamo dentro. E invece io sono il primo a non avere il coraggio di seppellire proprio niente. Adesso ho la testa piena di confusione, questa torre tra i piedi... Chissà perché le cose sono andate così, a che punto avrò sbagliato strada? Non ho proprio niente da dire! Ma voglio dirlo lo stesso.

Piano filmico e piano metafilmico, piano reale e piano della fantasia. Come in un gioco di specchi, Fellini muove e incrocia questi quattro livelli per raccontare, e infine realizzare «la messa in scena dell'istante cruciale della creazione artistica».²⁵

Vediamo da vicino le ultime essenziali sequenze. Il produttore – che abbiamo visto essere una figura tanto centrale nella filosofia del cinema di Fellini – ha organizzato una conferenza stampa senza coinvolgere il regista, che ci viene portato direttamente e di peso. I temporeggiamenti di Guido sono finiti, non può più scappare dai suoi impegni, viene tirato giù dalle nuvole con la forza come nel sogno all'inizio del film. Come un bambino che non vuole entrare a scuola, Guido prova a divincolarsi ma viene trattenuto e portato a sedere al tavolo della conferenza stampa. Tutto intorno un gran chiasso, i flash dei fotografi, i critici, con le loro domande intelligentissime e con taccuino in mano. L'artista, supposto essere in contatto con la Verità, ora deve parlare, deve dire qualcosa perché troppi hanno investito troppo sul suo lavoro, sulla sua persona. Con un ghigno diabolico, una giornalista strilla “He has nothing, nothing to say!”. Lo sconforto di Guido è al culmine, invoca

²³ Id., *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, in P. Bondanella, op. cit., p. 183.

²⁴ Id., *Otto minuti sul set di 8½*, di Antonello Branca, Rai, 1963.

²⁵ P. Bondanella, op. cit., p. 195.

ancora una volta la moglie Luisa, che con lo sguardo basso e sconsolato gli rammenta come egli sia un bugiardo anche nelle relazioni più intime, anche con lei, a cui non riesce a tener fede. Si tira giù e, sempre come un bambino, si nasconde sotto al tavolo, dove si spara un colpo di pistola: il film è fallito.

Si comincia a smontare il set, il nulla ha avuto la meglio; interviene l'intellettuale, un personaggio presente fin dall'inizio del film, colui che conosce l'arte e i suoi canoni e sa come un'opera d'arte deve essere per potersi dire tale, i significati che deve veicolare:

Lei ha fatto benissimo, mi creda, oggi è una buona giornata per lei. Sono delle decisioni che costano, lo so, ma noi intellettuali – dico noi perché la considero tale – abbiamo il dovere di rimanere lucidi fino alla fine; ci sono già tante cose superflue al mondo, non è il caso di aggiungere altro disordine al disordine. In fondo, perdere dei soldi fa parte del mestiere di produttore. I miei rallegramenti, non c'era altro da fare; e lui ha ciò che si merita, per essersi imbarcato con tanta leggerezza in un'avventura così poco seria.

No, mi creda, non abbia né nostalgia né rimorsi, distruggere è meglio che creare quando non si creano le poche cose necessarie. E poi, c'è qualcosa di così chiaro e giusto al mondo che abbia il diritto di vivere? Un film sbagliato per lui non è che un fatto economico, ma per lei, al punto in cui è arrivato poteva essere la fine. Meglio lasciar andare giù tutto e spargere sale, come facevano gli antichi per purificare i campi di battaglia.

Il discorso dell'intellettuale arriva a giustificare la fine del film, la caduta del regista nella miseria del fallimento, dell'assenza d'opera. Con un acume filosofico-politico davvero degno di nota, Fellini fa delirare il discorso razionalista del critico verso la sua vera natura, una sorta di purismo estetico che rivela subito il suo risvolto eticamente razzista e paranoico. Il discorso dell'intellettuale non può che rimandarci alla parentela tra giudizio estetico e giudizio politico, la loro origine comune e i rischi di una ontologizzazione del fenomeno artistico. Così continua:

In fondo avremmo solo bisogno di un po' di igiene, di pulizia, di disinfettante! Siamo soffocati dalle parole, dalle immagini, dai suoni che non hanno ragione di vita, che vengono dal vuoto e vanno verso il vuoto. A un'artista veramente degno di questo nome non bisognerebbe chiedere altro che quest'atto di lealtà, educarsi al silenzio! Ricorda l'elogio di Mallarmé alla pagina bianca? Ed egli era un poeta, mio caro, non un regista cinematografico [...] Se non si può avere il tutto, il nulla è la vera perfezione.

Mi perdoni questo eccesso di citazioni, ma noi critici facciamo quello che possiamo. La nostra vera missione è spazzare via le migliaia di aborti che ogni giorno oscenamente tentano di venire al mondo. E lei vorrebbe addirittura lasciare dietro di sé un intero film! come lo sciancato si lascia dietro la sua impronta deforme. Che mostruosa presunzione credere che gli altri gioverebbero dello squallido catalogo dei suoi errori. E a lei che cosa importa cucire insieme i brandelli della sua vita, i suoi bravi ricordi, o i volti delle persone che non ha saputo amare mai!

Il nostro regista è chiaramente distante da una posizione del genere, identificata in un personaggio che, in una scena del film, viene fatto fantasiosamente impiccare.

Il film non c'è. Quello che c'è è una troupe, un cast, un set, un produttore, un regista, i suoi affetti, tutti spettatori di un vuoto, di un niente, di un'opera in negativo, in assenza. Così nasce – ricordiamo il racconto di Fellini della sua personale crisi alla vigilia dei lavori – e così si chiude il film, che altro non è se non la vita del suo regista, che altro non è se non una grande confusione senza perno, nei cui confronti il regista assume ora, nel finale, un grande *rispetto* e una bella *organizzazione*, che gli provengono dal semplice fatto di accettare tutto così com'è, la vita nella sua propria confusione. L'opera adesso può compiersi, *l'atto creativo diventa il movimento stesso con cui il regista abbraccia questo vuoto*, contornandolo con tutto il suo amore. Così Guido, in finale:

Ma che cos'è questo lampo di felicità che mi fa tremare, mi ridà forza, vita! Vi domando scusa dolcissime creature, non avevo capito, non sapevo. Com'è giusto accettarvi, amarvi, e com'è semplice! Luisa, mi sento come liberato. Tutto mi sembra buono, tutto ha un senso, tutto è vero! Ah, come vorrei sapermi spiegare, ma non so dire...

Mentre Guido parla, Maurice, un mago suo vecchio amico, corre entusiasta per tutto il set, dicendo agli operai di riaccendere le luci, di riprendere i lavori.

Ecco, tutto ritorna come prima, di nuovo confuso. Ma questa confusione sono io! Io come sono, non come vorrei essere. E non mi fa più paura! Dire la verità, quello che non so, che cerco, che non ho ancora trovato, solo così mi sento vivo, e posso guardare i tuoi occhi fedeli senza vergogna.

È una festa la vita, viviamola assieme! Non so dirti altro Luisa, né a te né agli altri. Accettami così come sono se puoi, è l'unico modo per tentare di trovarci.

La musica di Nino Rota esulta e veicola una grande felicità, un'estasi. Tutti i personaggi del film vengono giù da una scala che faceva parte del set, tutti assieme. Dal nulla che era, di nuovo esplose sulla scena la confusione di tutte le persone della vita di Guido, che si comporta ora da regista, li dirige, li fa mettere tutti in cerchio intorno al set, in un grande girotondo. Ci sono anche la madre e il padre morti da tempo, la moglie Luisa. Anche Guido si mette a fare il girotondo, con la musica che incalza.

Poi un movimento di dissolvenze progressive, tutti sono spariti e in scena restano 4 pagliacci musicisti e un bambino, Guido da piccolo; le luci cominciano a spegnersi. Ne resta solo una, puntata sul bambino che continua a suonare il suo piffero e che piano piano sparisce.

4.

Dice Peter Bondanella a proposito del finale di *8½*: «Concludendo la propria riflessione con questa “affermazione” metacinematografica, definita di recente da un critico come una “rappresentazione

della rappresentazione”, oppure come una “presentazione *antecedente* alla rappresentazione”, Fellini ha voluto consegnarci forse l’elemento più importante di quel capolavoro metacinematografico che va sotto il titolo di *8½*». ²⁶ Questo film rappresenta un momento cruciale non solo per il cinema di tutto il mondo, con la sua incisività sul concetto stesso di “cinema”, ma soprattutto per Fellini stesso, che osando tanto, s’inventa la sua propria via, il suo originale cinema, fatto di immagini e di flussi di coscienza lasciati andare, trasposti solo sul grande schermo. Il regista a questo livello è solo un *medium* tra un film già esistente in forma di ricordi, atmosfere, colori, in definitiva *sogno* e il grande schermo.

Un film è proprio una creatura, stai creando qualche cosa che ha una sua personalità, un suo carattere, un suo modo di pensare. Mi sembra che *8½* con me si comportò molto bene, cioè non mi obbligò a prendermi una cura particolare di lui. Anzi, è da quel momento in poi che ho sempre pensato che più che essere io a dirigere il film, è proprio il film che dirigeva me. ²⁷

Quello dell’essere vissuto, dell’essere diretto dal proprio film, spettatore passivo e incantato delle proprie visioni diventerà lo specifico *felliniesque*.

Infine, due parole sulla religiosità di questo cinema. Come fa notare Peter Bondanella, la religione cristiano-cattolica è un elemento molto presente in tutti i film di Fellini. Se nei primi lavori sembra svolgere un ruolo importante, come luogo di possibile redenzione per personaggi collocati ai margini della società, che alla fede si rivolgono implorando grazia e salvezza dalla loro condizione miserabile, senza ottenere mai risposta, è evidente invece come tra *La dolce vita* e *8½* l’istituzione religiosa diventa il luogo soltanto di una grande distanza da una dimensione sacra della vita. Con la sua continua correzione moralistica dell’esistenza, la religione cattolica per Fellini può solo allontanare l’individuo da un altro tipo, molto più ampio, di sentimento del sacro. La verità che la chiesa propone è tautologicamente interna al suo stesso sistema, una favola autoreferenziale che taglia fuori sacrificandola una enorme parte del mondo e dei sentimenti, pesantemente rimossi nella “*civitas diaboli*”, come dice il cardinale in *8½*.

E pertanto preciso Bondanella, quando afferma che «l’unico miracolo possibile non è più di natura religiosa, bensì artistica e creativa; Fellini ce lo racconterà con *8½* in una scena che ha luogo in un’ambientazione molto simile a quella del “miracolo” ne *La dolce vita*». ²⁸

²⁶ P. Bondanella, op. cit., p. 196.

²⁷ F. Fellini, *Speciale: Fellini racconta*, cit.

²⁸ P. Bondanella, op. cit., p.158.

CONCLUSIONI

L'opera di Federico Fellini illumina retroattivamente il percorso teorico che fin qui abbiamo tracciato. Abbiamo visto come egli si esprima proprio con termini impersonali, in riferimento a qualcosa che lo vive da dentro e che spinge perché l'opera si realizzi. In definitiva, potremmo dire che in ciò consiste l'erotizzazione delle cose della vita – il sapere, l'arte, un lavoro, un partner ecc. – , in questo movimento con cui si “eleva l'oggetto alla dignità della Cosa”, come recita la classica definizione lacaniana di “sublimazione”, e lo si rende sacro, prezioso, dotato di un'aura dionisiaca. Se l'oggetto del desiderio è sempre un miraggio immaginario, sempre a due passi più in là dal soggetto, mai raggiunto, mai afferrato, è d'altro canto vero che la *causa* del desiderio, ciò che rispetto al soggetto sta dietro, alle spalle della sua storia, è il luogo di un'assenza ritenuta sacra, mitica. Rivolgere alla vita lo sguardo pulsionale che origina da tale causa è precisamente l'operazione di Fellini, ben consapevole che il suo è un lavoro di *ricerca* e che tale ricerca non ha fine: «In fondo io credo – dice con grande esitazione il regista – che il senso della vita in fondo sia questo, questo cercare, questo cercare...».¹

Come dico anche all'inizio, ho indagato nello spazio di questo lavoro il solo versante estetico della sublimazione. Resterebbe da trattare l'importante aspetto della “creazione dei valori sociali” che la sublimazione porta con sé. Come mi ricorda Federico Zappino in una conversazione personale, il giudizio estetico è una delle principali forme di giudizio politico, ancorché ciò resti occulto dal suo carattere apparentemente istintuale, naturale, o, per altro versante, inconscio. La divisione del mondo in “bello” e “brutto” è il primo approccio ad una categorizzazione delle esistenze da parte di un soggetto ignaro di essere il luogo in cui si sta formulando una ripartizione dialetticamente collegata alla cultura in cui è immerso. Il senso comune per cui il bello è soggettivo e i gusti non si discutono è l'ambito di ricerca prediletto per il filosofo politico impegnato in una

¹ F. Fellini, in *L'ultima sequenza*, di Mario Sesti, 2003.

critica del giudizio estetico-politico. È in fondo questa la scansione foucaultiana del desiderio, per cui il nostro fantasma e il nostro desiderio non sono qualcosa di naturale, di connaturato al nostro essere, ma piuttosto i luoghi in cui si riassume un potere che informa la società tutta e che si riedita in seno all'individuo. Tenere in considerazione questa dimensione storica, politica e sociologica credo sia una scelta salutare per la psicoanalisi, al fine di evitare di dar vita ad una ontologia del bello che sacrifica sul proprio altare un'altra metà del mondo in quanto "brutto". Non mi convince pertanto la separazione tra ideologia e estetica che Recalcati delinea nel terzo capitolo del suo *Il miracolo della forma*, in cui definisce «la linea dell'informe» e «la linea analitico-concettuale» dell'arte contemporanea come psicotiche e perverse. Se da un lato restano ineccepibili le sue indagini sulla sublimazione artistica e sulla sovversione di questa nell'arte contemporanea, dall'altro parlare di tale sovversione come un'operazione meramente ideologica, che nulla avrebbe a che fare con un'estetica, mi sembra un'operazione pericolosa, che fa perdere di vista il fondamento tutt'altro che naturale e universale dell'estetica di un popolo.²

Sarebbe questa indagine, dei punti di articolazione profondi tra giudizio estetico e giudizio politico, il prosieguo ideale di questo lavoro.

² M. Recalcati, op. cit., pp. 68-111.

BIBLIOGRAFIA

Bondanella P., *Il cinema di Federico Fellini* (1992), Guaraldi, Rimini 1994.

Calvino I., *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 2011.

- *Autobiografia di uno spettatore*, in Fellini F., *Fare un film* (1974), Einaudi, Torino 2010.

Fachinelli E., *La mente estatica*, Adelphi, Milano 1989.

Fellini F., *Fare un film* (1974), Einaudi, Torino 2010.

- *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, in P. Bondanella, op. cit.

Freud S., *Progetto di una psicologia* (1895), in *Opere*, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, 12 voll., Torino 2010, vol. 2.

- *Al di là del principio di piacere* (1922), in *Opere*, cit., vol. 9.

- *L'Io e l'Es* (1922), in *Opere*, cit., vol. 9.

- *La negazione* (1925), in *Opere*, cit., vol. 10.

- *Il disagio della civiltà* (1929), in *Opere*, cit., vol. 10.

- *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)* (1932), in *Opere*, cit., vol. 11.

- *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci* (1910), in *Opere*, cit., vol. 6.

Foucault M., *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in Id., *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

Kant I., *Critica della ragion pura* (1781), La Terza, Bari 1966.

Le Clézio J.M.G., *La torre di Blabele*, in Barbetta P., Valtellina E. (a cura di), *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale*, Manifestolibri, Roma 2014.

Lacan J., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953), in Id., *Scritti*, a cura di G. B. Contri, 2 voll., Einaudi, Torino 2002, vol. 1.

- *La cosa freudiana. Senso del ritorno a Freud in psicoanalisi* (1955), in Id., *Scritti*, cit., vol. 1.
- *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Einaudi, Torino 2008.
- *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano* (1960), in *Scritti*, cit., vol. 2.
- *Del Trieb di Freud e del desiderio dello psicoanalista* (1964), in *Scritti*, cit., vol. 2.
- *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Einaudi, Torino 2003.

Nietzsche F., *La nascita della tragedia* (1872), Adelphi, Milano 2013.

Pagliardini A., *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad Edizioni, Giulianova 2011.

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

Recalcati M., *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano - Torino 2011.