

Scarto irriducibile

di Manuela Fraire

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 29

Il termine riconoscimento richiama in prima battuta un'operazione che convoca una funzione cognitiva strutturata. Il *Dizionario di filosofia* riporta alla voce «riconoscimento» i seguenti due significati: *a)* in generale riconoscere una cosa per quella che è; *b)* uno degli aspetti costitutivi della memoria in quanto a essa gli oggetti sono dati come già precedentemente conosciuti.

È evidente che in queste accezioni il riconoscimento ha a che fare con la coscienza del soggetto; intanto esso è possibile, dunque, in quanto il soggetto è nel possesso, come si dice comunemente, delle proprie facoltà mentali.

Ora, il riconoscimento, nel senso in cui lo intende la psicoanalisi, pur partecipando delle due definizioni date sopra, si riferisce invece alla circostanza nella quale ciò che fallisce è l'esame di realtà che sta a fondamento del modo in cui il senso comune intende il riconoscimento.

Il film scelto per illustrare la sorte che il riconoscimento subisce quando è all'opera l'inconscio e non l'esame di realtà è *Vertigo*. *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock, regista che in più occasioni ha messo in scena il funzionamento dell'inconscio con la incisività che solo gli artisti riescono sinteticamente ad avere nel mostrare ciò che pur appartenendo all'esperienza condivisa dai più, tuttavia non trova i modi e le forme per essere riconosciuto.

Riassumo qui brevemente la trama del film per dare al lettore la possibilità di comprendere l'utilizzo che farò di alcuni dispositivi narrativi.

Il poliziotto Scottie soffre di vertigini a causa di un incidente occorsogli durante un inseguimento. Si dimette dalla polizia ma un amico, al corrente dell'incidente, gli chiede di incontrarlo e gli affida l'incarico di sorvegliare sua moglie Madeleine, vittima di strane ossessioni dovute all'identifica-

zione con la bisnonna materna morta suicida. Scottie accetta e comincia a pedinare la donna fino a che ella si getta inaspettatamente nelle acque della baia di San Francisco, prontamente salvata da Scottie che la porta nel proprio appartamento. Inizia così una vera storia d'amore tra i due. Il pedinamento cessa e gli incontri diventano clandestini sino a quando in uno dei luoghi dove egli l'accompagna nella speranza che ella possa fugare i fantasmi che la tormentano, dopo un bacio appassionato Madeleine si allontana da lui e fugge sulle scale della torre del campanile dove Scottie, in preda a un attacco di vertigini, non può seguirla. Assisterà invece impotente al precipitare del corpo sul tetto sottostante. Traumatizzato, Scottie finisce in una clinica psichiatrica da cui esce un anno dopo. Un giorno, attraverso il vetro di un hotel dove si trova, vede passare una donna che di profilo gli ricorda terribilmente Madeleine. La corteggia insistentemente e la convince a vestirsi, a truccarsi, a tingere i capelli e pettinarsi come l'amante perduta. Scottie, convinto di aver creato una nuova Madeleine, vuole festeggiare con una cena. Judy – il nome dell'altra donna – indossa sul vestito da sera una collana con un pendente che Scottie riconosce come quello indossato da Madeleine l'ultima volta che l'ha vista. Compreso l'inganno, conduce Judy sul luogo dove è morta Madeleine e questa volta vince la fobia del vuoto, ma per l'improvvisa comparsa di una suora Judy fa un movimento brusco e precipita sullo stesso tetto su cui era precipitata Madeleine.

Madeleine e Judy nel dispositivo narrativo sono la stessa donna e Scottie è stato utilizzato dall'amico per liberarsi della vera moglie.

Ma non è l'esito poliziesco che svela l'inganno che interessa qui. Piuttosto è stato scelto questo film perché ha le qualità che l'opera d'arte possiede: la capacità di produrre nei protagonisti un incontro con il *reale* che non è la realtà che garantisce della nostra presenza sulla scena del mondo. Ciò che definiamo realtà costituisce il modo umano per difendersi dal reale che appare proprio quando la realtà viene pervasa dall'informe e dal senso senso.

L'artista, che è anche regista, intuisce che la sua opera convoca lo sguardo dell'osservatore – identificato con il pedinatore – che diviene così un costituente dell'opera stessa.

Lo scacco che la realtà subisce a opera del reale è messo magistralmente in scena dal regista quando convoca lo spettatore a guardare, attraverso lo sguardo del protagonista\ex pedinatore, un *particolare* che lo richiama bruscamente non alla realtà ma alla verità.

Mi riferisco al ciondolo di una collana indossata dalla donna ritrovata, che lo costringe a prendere atto dell'inganno nel quale è caduto per la seconda volta. La prima accidentalmente poiché è stato intenzionalmente ingannato dall'amico che chiede il suo aiuto. La seconda volta invece l'inganno l'ha costruito lui stesso con la forza che solo la ripetizione è in grado

di mettere al servizio dell'azione. Ed è solo nello svelamento della ripetizione che si fanno strada la verità del soggetto e il desiderio che la sostiene.

Perché il mondo sia visibile, nel senso umano del termine, bisogna che sia visto con un desiderio di vedere, poiché ciò che vedo, non lo vedo soltanto in quanto organismo animale dotato di visione, ma in quanto umano, e cioè soggetto il cui corpo è stato lavorato dalla presenza dell'Altro/linguaggio: «Lo sguardo che incontro [...] è non già uno sguardo visto ma uno sguardo da me immaginato nel campo dell'Altro» (Lacan, 86).

La prima volta che lo sguardo di Scottie incontra Madeleine è attraverso l'ombra del profilo di lei che si staglia sulla parete di fronte a lui. È dunque un corpo trasformato in immagine da un dispositivo ottico che utilizza la teoria delle ombre; ciò che conferma quanto affermato da Lacan, e cioè che il desiderio può condurre a non distinguere l'ombra dalla preda; salvo che il desiderio fa di noi sia il cacciatore che la preda, e in questo caso sono proprio le caratteristiche di imprendibilità dell'oggetto – Madeleine incarna il personaggio di una donna assorbita, quasi incantata, da qualcosa che solo lei vede – l'elemento che contribuisce a che il *detective* Scottie – funzione appropriata anche metaforicamente – sia catturato a sua volta dentro la dimensione scopica di cui si alimenta l'immaginario.

Ci vuole tuttavia il caso dell'incontro che si oppone al calcolo per orientare una storia d'amore le cui coordinate sono tuttavia molto personali, in quanto legate all'immaginario specifico di ciascuno che lo unisce non casualmente a un certo numero di persone.

Così lo sguardo di Scottie inconsciamente immette Madeleine e poi Judy nella “serie” di oggetti che hanno in comune quel *tratto* che li rende riconoscibili anche tra molti. Quel tratto distintivo dell'oggetto di desiderio che è simmetrico a un *particolare* – costituito nel film dal semplice ciondolo di una collana – che rende all'improvviso ostile ed estranea la donna amata e desiderata fino a un istante prima. L'ostilità e il repentino rovesciamento di situazione esiliano l'oggetto dall'immaginario del protagonista mentre al suo posto appare il reale come un quid che rende impossibile il riconoscimento.

Scottie si illude di aver trovato in Judy colei che “incarnerà” la donna perduta ma fa i conti solo con il proprio desiderio e ignora, accecato dalla bramosia di ritrovare Madeleine, che il desiderio di Judy – malgrado lei stessa – è inassimilabile al suo poiché il bisogno di essere infine presa per se stessa vince anche sull'amore che sente per Scottie.

Il reale si presenta nella vicenda come impossibilità di rendere complementari due desideri e soprattutto due inconsci. Due soggetti hanno molti modi – che il linguaggio concede loro – di manifestare il proprio desiderio all'Altro e dell'Altro ma ciò che dell'Altro non soddisfa questo desiderio non è di dominio del linguaggio. Esso riguarda intraducibilmente ognuno

preso nella propria singolarità ribelle a una resa concettuale. È un ciondolo, paradossalmente un accessorio, che mette fuori gioco la possibilità di incontro tra i due protagonisti, all'improvviso irreparabilmente separati dalla sua comparsa, che assume la funzione di un resto che non è significabile.

Lacan ha coniato il termine “reale” per indicare quell’aspetto dell’esperienza umana che non si piega alle leggi del linguaggio e che, anzi, ne costituisce il limite rappresentazionale. Esso evoca dunque un *quid* che tra due esseri forniti di linguaggio è dell’ordine più di una “interpercezione” che di ciò che si definisce intersoggettività. In altri termini in ogni relazione tra le persone vi è qualcosa che è *riconosciuto* ma non può essere trasmesso poiché avviene tra due inconsci incommensurabili e che per questo restano insaputi.

Quando il nostro detective si rende conto di essersi ingannato – mentre la prima volta è stato ingannato suo malgrado – alla sorpresa subentra l’angoscia, che è il segnale dell’affacciarsi in lui di una riflessione soggettiva che registra la distanza dallo e dell’Altro.

La vicenda si conclude di nuovo tragicamente; questa volta è Judy che cade sul tetto, ma per Scottie l’esito è diverso: mentre infatti egli è ossessionato dal desiderio di ritrovare l’amante perduta quando a morire è Madeleine, questa volta, salito in cima alla torre, guarda stupito un vuoto che non lo spaventa più, poiché è infine un vuoto che si apre dentro di lui e lo libera dell’ossessione che invece l’aveva “riempito” dopo la morte di Madeleine. Il corpo morto adagiato sul tetto è quello di una sconosciuta.

Ossessione che resta, per chi l’osserva, un mistero poiché segue una perdita ben presente alla coscienza del soggetto. Freud la collegò al processo stesso del lutto, ma dovette fare i conti (al di là del principio di piacere) con il fenomeno enigmatico della ripetizione, che con evidenza attraversa un soggetto che ne è costituito malgrado la ignoranza, fatto che rende la memoria fallace e infedele.

In altri termini ogni riconoscimento è reso possibile dal “trattamento” che il tempo intercorso tra il primo evento e quello che lo riporta alla memoria ha operato sul ricordo.

Il desiderio per Freud è quel moto che tende al ritrovamento dell’oggetto perduto attraverso la ripetizione dell’investimento su di una traccia (un profilo di donna?) comandata da un’allucinazione relativa a una prima esperienza di piacere, che viene poi ricercato senza tenere conto della realtà: così opera il fantasma che presiede al nostro incontro con l’Altro.

Nella finzione filmica lo spasmodico desiderio che la donna perduta traumaticamente possa essere restituita a una forma di presenza anima lo sguardo del protagonista, che intravede in una passante una somiglianza sconvolgente con la donna amata.

Il primo incontro del protagonista con il proprio “oggetto” avviene mentre è seduto al bancone di un bar del ristorante dove il suo amico l’ha convocato perché possa vedere la propria moglie, che egli vede dapprima da lontano, di spalle, ma poi la donna si alza e attraversa la sala, sicché Scottie che le volge le spalle ne vede il profilo che si proietta sulla tappezzeria della parete. Un’immagine dunque, anzi un tratto, caratterizza la donna e segna una svolta nel destino di Scottie, poiché è precisamente un tratto che arpiona il nostro desiderio irrevocabilmente.

Un profilo dopo un anno dalla morte di Madeleine attira la sua attenzione su di una passante, illuminato dalla verdastra luce di un’insegna al neon, che pare l’esatto negativo del profilo di Madeleine malgrado appartenga a una donna che nulla ha per lui di attraente – anzi egli la trova volgare per quanto eterea era l’altra – e che tuttavia lo “tetanizza” al punto tale da mettere fuori fuoco la persona che lo contorna.

«È tutto lui che desidero? O è solamente una parte di quel corpo? E, in tal caso, che cos’è che, in quel corpo amato, ha per me valore di feticcio? Quale porzione, per quanto esigua sia, quale sua caratteristica? Il taglio di un’unghia, un dente leggermente rotto di sbieco, una ciocca di capelli, un certo modo di muovere le dita mentre parla, mentre fuma? Di tutte queste caratteristiche del corpo, ho voglia di dire che sono adorabili. Adorabile vuol dire: questo è il mio desiderio, in quanto esso è unico: è questo! È esattamente questo che io amo» (Barthes, 18).

Ritrovare, rivedere, riconoscere. L’effetto della reiterazione è garantito dal ritorno di qualcosa che il nostro occhio ha già incontrato salvo che l’occhio in quanto organo della vista non si lascia ingannare e distingue l’originale dalla copia, mentre è lo sguardo, animato dal desiderio, che supera l’ostacolo che il principio di realtà gli imporrebbbe.

L’uomo non è l’agente della ripetizione, ne è il prodotto, afferma Lacan, sottolineando che l’inconscio è attraversato da un passato che torna alla coscienza come riflesso d’una realtà mai definitivamente perduta.

Lo sa bene il protagonista, che la donna che egli abbraccia è il prodotto di un *trattamento* da lui tenacemente attuato che l’ha trasformata pezzo a pezzo nella donna perduta. Un trattamento avviato nel momento stesso in cui ha individuato un tratto della passante (un vero passatore che ci permette di moltiplicare i nostri incontri) che gli ha permesso di inchiodarla – come si fa con le farfalle – prelevandola dalla folla di anonimi passanti.

Alla radice di ogni riconoscimento – che sarebbe più corretto definire misconoscimento, lo dice il prefisso che designa l’iterazione – vi sono una ripetizione e uno scarto, anche minimo, che segnala il tempo intercorso tra il primo incontro con l’accidentale e il secondo incontro con l’atteso. Il reale appare, scompare e riappare ogni volta sotto la forma di un elemento che differisce dall’originale quel tanto che basta per sorprenderci

e quasi spaventarci. Freud nel *Perturbante* mostra che può essere addirittura la nostra propria immagine non riconosciuta a farci balzare dallo spavento.

Nella luce spettrale della scena in cui Judy, trasformata del tutto in Madeleine, esce dalla porta del bagno, il regista magistralmente inserisce una pausa, sicché Judy/Madeleine nel suo incedere si arresta tanto da sembrare una sagoma, impalpabile come un'apparizione, incerta se superare la soglia tra finzione e realtà invece che rimanere avvolta nel velo nel quale l'avvolge lo sguardo del protagonista. Ma questa volta il regista mostra anche lo sguardo pieno d'angoscia di Scottie allorché si rende conto che quella porta sta per essere aperta.

Nella scena del riconoscimento viene convocato il reale, lo scacco che subisce la capacità trasformativa che il linguaggio dona all'esperienza dei sensi. La donna perduta non può tornare in vita, e ciò che il protagonista avverte oscuramente quando Judy/Madeleine sta per apparire è l'incontro non con la realtà – che ha il compito di mettere in scena lo scarto irriducibile che il desiderio incontra nella propria realizzazione – bensì con la verità che separa irrevocabilmente i morti dai vivi, così come separa Scottie e la stessa Judy dalla donna morta.

Ma non è il nostro stesso io a nascere nell'inganno di un riconoscimento che un terzo/testimone conferma come autentico? Che dire infatti dell'immagine che il bambino vede riflessa nello specchio su cui si posa l'amorevole sguardo della madre che la saluta come coincidesse con il bambino che ella sorregge al di qua dello specchio? Eppure è proprio quell'immagine guardata e riconosciuta dall'Altro, fonte di ogni nostro desiderio o disappunto di essere in un modo o nell'altro, che innanzitutto distrae dal reale rappresentato dal corpo rimasto inevitabilmente e inesorabilmente al di qua dello specchio.

Nel 1927, venti anni prima della fase dello specchio lacaniana, Lou Salomè medita, riferendosi a Narciso, su ciò che si distacca dal nostro essere sensibile e corporeo e acquisisce identità solo grazie alla materia morta su cui si ferma. Il cozzare contro l'inorganico della superficie riflettente rappresenta forse in modo pregnante l'alterità rappresentata dalla nostra propria immagine, il tributo "carnale" che essa richiede ai processi di simbolizzazione. Ecco, la sostanza del tributo è sicuramente un attributo assai significativo di ciò che denominiamo reale.

Un modo "poetico" – infatti Lou Salomè ha preso la metafora da Rilke – di accostarsi al reale della Cosa che ci abita e tuttavia sfugge al nostro Io.

Ecco il trauma: la presenza del ciondolo che mette fuori gioco l'immaginario di Scottie e lo obbliga al riconoscimento – ma non è un'azione della coscienza – dell'esistenza del reale che la morte – di Madeleine, di Judy, la propria? – rappresenta.

Gli incubi che affliggono Scottie dopo la morte di Madeleine e da cui si risveglia terrorizzato hanno la funzione di richiamarlo alla realtà che, per quanto terribile, è meglio del gorgo spiraliforme che gli appare durante il sonno e che non riesce a diventare sogno, poiché sta a rappresentare non la realtà della morte di Madeleine ma il reale con cui quella morte l'ha confrontato: i limiti del corpo – il proprio innanzitutto – paralizzato dalla paura del vuoto.

Cosa dunque riconosciamo *nell'Altro* se non quel tratto *dell'Altro* che ci riporta al corpo nel quale abitiamo?

Riferimenti bibliografici

Nel testo, a parte Barthes, non ci sono citazioni riferibili a passi precisi tratti dai testi che tuttavia mi hanno accompagnata nella stesura di queste note. Per chi desiderasse approfondire il tema del “reale”, suggerisco:

MILLER J. A. (2006), *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*, Quodlibet, Macerata.

RECALCATI M. (2012), *Jacques Lacan, desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano.

SOLER C. (2007-08), *L'inconscio che cos'è?*, Quaderno di Praxis. QP 8.

Per la “ripetizione”:

FREUD S. (1920), *Al di là del principio di piacere*, edizioni italiane Boringhieri 1975 e successive, Mondadori, a cura di A. Civita, 1995 e successive.

NASIO J. D. (2012), *L'inconscient c'est la répétition*, Desir-Payot, Paris.

Per lo “sguardo”:

BARTHES R. (1979), *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino.

LACAN J. (1979), *Il Seminario. Libro XI*, Einaudi, Torino.