

DESIDERI RIMOSSI E LA COMPARSA DEI MOSTRI



Filippo Sciacca

Psicologo-psicoterapeuta

30 Novembre 2016

filippo.sciacca@tin.it

Il ritorno del rimosso

Nel fumetto *L'alba dei morti viventi*, Dylan Dog è impegnato a risolvere il problema presentato dalla protagonista Sybil [1]. Già questo nome, per il detective dell'incubo, è assai significativo visto l'enigma che pervade la trama del fumetto e il suo scioglimento. La donna consulta Dylan Dog perché il marito biologo, dopo un esperimento condotto insieme allo scienziato diabolico Abraxas, torna a casa di notte e, terrorizzata, si accorge che è diventato un morto vivente. Ha un morso infetto alla spalla e vuole morderla per trasformarla in zombi [fig. 1]. Riuscita a svincolarsi, però, lo uccide in modo definitivo. Il medico che esegue l'autopsia scopre che lo zombi era morto a causa del morso infetto, ma che "si portava in corpo un **virus sconosciuto**... sconosciuto e pazzesco: una bestiolina dotata di una forza e di una resistenza incredibili". Dylan Dog verrà a sapere dallo scienziato diabolico che la resurrezione dei morti viventi avveniva entro le ventiquattro ore dal decesso ed erano restituite le funzioni vitali, senza le capacità intellettive, spingendoli a uccidere e a cibarsi dei propri simili. Abraxas aggiunge: "Forse si tratta di un tabù innato, della soddisfazione di un desiderio che era represso e inconscio". Nottetempo, Dylan Dog e Sybil scopriranno gli esperimenti diabolici di Abraxas, rischiando l'assalto dei morti viventi, da lui comandati, e la loro trasformazione in zombi. All'alba riusciranno a sconfiggere Abraxas e a fermare i morti viventi, distruggendone alcuni. Sybil, però, resta assai turbata quando Dylan Dog spara a una bambina zombi: "Era...una bambina...una bambina". Sembra che l'indagine possa considerarsi conclusa e che tutto sia stato chiarito, ma dalla trama del fumetto emergono altri



Fig. 1.

[1] Sclavi 2013, pp. 25-122.

importanti elementi. Più volte, infatti, il rapporto fra Dylan Dog e Sybil è ambiguo, seduttivo, con forte spinta al contatto fisico. Si scontrano accidentalmente e poi lui le tiene strette le spalle dicendo: “Presal!”; la chiama “ciao, bella” stringendole il mento; un’altra volta le chiede del rapporto non idilliaco con il marito, poi le fa la corte dichiarandole: “Insomma, mi piaci molto. Non essere timida”, la fissa negli occhi e poi le dà un bacio [fig. 2]. A fine indagine egli esclama: “Tutto è finito bene, no? E allora perché diavolo Sybil non mi vuole più vedere? Non risponde neanche al telefono!”. Decide, nottetempo, di andarla a trovare a casa, vede la porta aperta ed entra. Lei spunta dalla penombra e, all’improvviso, gli grida che “durante la fuga, uno di quei mostri...mi ha..mi ha morso!...Vieni, amore mio, vieni”, e si avventa su di lui mordendolo: “Ora diventerai anche tu come me...resteremo insieme...per sempre!”. Dylan Dog le spara, ma di colpo si sveglia nel letto - in piena notte - in preda al terrore. Accanto c’è la sua donna (del tutto simile a Sybil) che gli chiede “Che c’è, amore?”; lui le risponde: “Niente, non è niente...è stato solo...un incubo” [figg. 3a, 3b].



Fig. 2



Fig. 3a



Fig. 3b

Dalla lettura analitica di questo fumetto sibillino traspare che il tema psichico di fondo è il conflitto che Dylan Dog vive nella relazione di coppia con la sua donna (Sybil nel sogno). Il detective non prova più piacere nella relazione sessuale con la compagna, probabilmente perché sono intervenute altre esigenze e altri propositi che confliggono con il soddisfacimento della sua pulsione sessuale. Forse è la responsabilità di procreare, visto che nell'incubo una bambina ritorna come zombi, lui la uccide e Sybil ne rimane sconvolta? Di certo, Dylan Dog ha rimosso la rappresentanza pulsionale del proprio desiderio sessuale, che però ritorna camuffata sotto forma d'incubo con zombi mostruosi. Freud, nell'*Interpretazione dei sogni* afferma che nel contenuto latente dei sogni d'angoscia (incubi) il materiale è di origine sessuale^[2]. Il contenuto dell'incubo, cioè, è un desiderio sessuale rimosso che ritorna tramite immagini deformate, perturbanti e angosciose. La rimozione, come processo di difesa, ha la funzione di respingere e di tener lontano, impedendo che un'idea o un'immagine rappresentante di una pulsione possa diventare cosciente^[3]. La rappresentanza psichica o ideativa (che Lacan chiama "significante"^[4]) del proprio desiderio sessuale diviene, pertanto, inconscia. Nell'inconscio, però, non è annullata, anzi prolifera nell'oscurità e trova forme espressive estreme che, quando si ripresentano - per esempio nell'incubo - spaventano e angosciano, dando l'immagine della potenza eccezionale e pericolosa della pulsione^[5]. Nei sogni e negli incubi, però, la pressione della difesa psichica si allenta, subisce uno scacco, e la rappresentanza pulsionale ricompare come ritorno del rimosso, sotto forma d'immagini mostruose e di scene angoscianti.

E' ciò che accade nell'incubo sibillino di Dylan Dog. Anche se nel sogno traspare a tratti la spinta al contatto fisico e al piacere sessuale con Sybil, tuttavia in lui prevale la rimozione (rappresentata dagli esperimenti diabolici di Abraxas) del desiderio sessuale verso la compagna. La "morte" del suo desiderio, però, dura poco tempo, perché nell'inconscio permane la rappresentanza pulsionale sotto forma di "**virus sconosciuto**...sconosciuto e pazzesco: una bestiolina dotata di una forza e di una resistenza incredibili". Questo virus, come ritorno del rimosso, si ripresenta come "resurrezione" di uno zombi mostruoso. Il desiderio sessuale, trasformato, emerge come scena angosciosa: il marito è un morto vivente che vuole "aggreddire" e "mordere" Sybil per rivivere insieme e ritrovare un contatto, anche se sotto forma di zombi. Proprio quando Sybil, a fine incubo, sarà trasformata davvero in zombi

^[2] Freud 1900, p. 531.

^[3] Freud 1915, p. 37.

^[4] Il significante è ciò che Freud chiama rappresentante della rappresentazione (*Vorstellungsrepräsentanz*). Secondo lo psicoanalista Ettore Perrella "il rappresentante della rappresentazione (cioè il *significante*) è il sostituto di un movimento che il soggetto si risparmia", nel senso che il significante è il rappresentante di un movimento psicofisico soggettivo ovvero di un desiderio che è stato rimosso ed è divenuto inconscio. La rimozione, infatti, comporta un risparmio d'investimento e una rinuncia pulsionale. Perrella aggiunge che l'inconscio è "il campo di quei significanti che resteranno estranei al soggetto, che il soggetto non comprenderà perché non avrà potuto o voluto tradurli in movimento (in rappresentazione o in azione). L'azione non compiuta, perché corrispondente ad un significante rimosso, sarà invece effettuata, ma in un modo che il soggetto non potrà riconoscerla come propria, sarà cioè quel che si chiama il sintomo. E' con il sintomo che il soggetto, senza saperne nulla, diventerà il rappresentante delle rappresentazioni da cui è escluso, diventerà cioè un significante, in quanto tale condannato - come dimostra ogni nevrosi - a farsi significante per un Altro (ed è questo il voler far sapere che prende il nome di transfert)" [Perrella 1982 pp. 57-58].

^[5] Freud 1915, p. 39.

e vuole “morderlo”, Dylan Dog si risveglia terrorizzato.

Indubbiamente la presenza della compagna-Sybil incombe sulla mente di Dylan Dog in modo capriccioso. Lacan rileva che nell’incubo il soggetto sperimenta l’angoscia del godimento dell’Altro, come peso (nel mito, *succubus* o *incubus*^[6]) estraneo e opaco che gli schiaccia il petto^[7]. L’oggetto *a* - estraneo, ma familiare (*heimlich*) - invade il vuoto della mancanza, come una scena inquadrata che opprime il desiderio: “l’angoscia si produce quando appare, nella cornice, quello che era già lì, molto più vicino, a casa, *Heim*. E’ l’ospite... sconosciuto, che si presenta in modo inopinato”; “l’angoscia è un fenomeno di bordo, un segnale che si produce al limite dell’io quando è minacciato da qualcosa che non deve apparire. Questo qualcosa è *a*, il resto, aborrito dall’Altro”^[8].

Va rilevato che nel ritorno del rimosso, come osserva Massimo Recalcati, avviene “una simbolizzazione di *ciò* che il soggetto allontana provvisoriamente dalla sua coscienza”^[9]. Questa simbolizzazione si realizza mediante l’“operatività simbolica della rimozione”, che per un verso può far sviluppare conflittualità psichica e sintomatologia nevrotica, ma che, per altro verso, consente la simbolizzazione dell’inconscio e la nascita del soggetto barrato. Quest’operatività strutturale da Freud è chiamata rimozione secondaria o propriamente detta, come un secondo momento logico rispetto alla “rimozione originaria”. Se la rimozione secondaria colpisce i derivati psichici della rappresentanza rimossa o i pensieri a essa associati, la rimozione originaria è la prima fase del processo di difesa, all’origine della simbolizzazione e del soggetto inconscio, “che consiste nel fatto che alla *rappresentanza* psichica (ideativa) di una pulsione viene interdetto l’accesso alla coscienza. Con ciò si produce una *fissazione*: la rappresentanza in questione continua da allora in poi a sussistere immutata, e la pulsione rimane ad essa legata”^[10]. Riprenderò questo tema nell’ultimo paragrafo.

L’incubo di *Giulietta degli spiriti*

Anche il film di Fellini, *Giulietta degli spiriti*, è denso di risvolti psichici sia individuali sia nel rapporto di coppia. Giulietta (Giulietta Masina) passa l’estate in un’elegante casa vicina al mare ed è una donna perfezionista, che ha avuto un’educazione rigorosa. Il marito Giorgio (Mario Pisu) appare affaccendato negli affari di lavoro, durante il giorno, e rientra a casa la sera. Di questi ritmi, Giulietta, in parte ne soffre, ma idealizza e venera suo marito, anche perché sente che insieme con lui ha raggiunto una posizione sociale di riguardo, pur in una condizione di dipendenza. Crede che questo sia il raggiungimento del vero amore coniugale, ma in realtà lui non la aiuta a sboccarsi e a realizzare un buon rapporto di coppia. Nel dubbio, ogni tanto, chiede a Giorgio: “Ma mi vuoi bene?”. Presto scoprirà, invece, che lui la tradisce

^[6] Succubi e incubi, nell’antica Roma e nel Medioevo, erano demoni femminili e maschili che sottomettevano uomini e donne alla loro volontà assorbendone l’energia sessuale.

^[7] Lacan 2004, p. 68.

^[8] Lacan 2004, pp. 82; 129.

^[9] Recalcati 2016, p. 84. Corsivo dell’autore.

^[10] Freud 1915, p. 38.

approfittando della sua ingenuità e che lei ha una forte inibizione sessuale risalente all'infanzia che le ha fatto sviluppare una sintomatologia ossessiva. In lei il processo difensivo di rimozione fa sì che quando sente delle parolacce - come "troia" o "bagasciona" - vive con disagio il ritorno della rappresentanza sessuale rimossa (significanti), e sviene. Racconta che da piccola era una ragazza sensibile: chiudevava gli occhi e vedeva immagini fantastiche; oggi si sente in contatto con gli spiriti e gli piace partecipare alle sedute spiritiche. Un amico medico le consiglia: "Dica a suo marito di fare più spesso l'amore!". Fra l'altro, scopre che Susy (Sandra Milo), la sua vicina di casa, ha una vita sessuale libera e disinvolta, al suo opposto. Durante una mattinata trascorsa al mare, Giulietta si addormenta sulla sdraio e ha un incubo. Un vecchio con lungo accappatoio rosso le dice che le appartiene tirare a secco qualcosa di pesante, tramite una grossa fune che si immerge nel profondo del mare [fig. 4]. Lei tira con respiro affannoso. Quando guarda di cosa si tratta, rimane terrorizzata. Vede una piattaforma che ha recuperato dalla deriva, con carcasse di cavalli, di cui una è riversa sulla schiena. Accanto si apre il portellone di una grossa nave nera assai inquietante. Vede che l'interno è carico di figure ambigue, semivive e vagamente mostruose, fra cui alcune donne seminude con vestiti trasparenti osceni [fig. 5]. Altre figure, però, sono uomini armati che, brandendo la spada, minacciano di colpirla. Lei chiede aiuto sottovoce, tentando di scappare per la spiaggia, ma i suoi passi sono lenti e bloccati. Improvvisamente, dal mare spunta la testa di un uomo pericoloso che, dapprima fermo, al rombo assordante di un aereo, leva una grossa spada da sotto il mare e sta per colpirla [fig. 6]. A questo punto, Giulietta si risveglia angosciata.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

In quest'incubo il desiderio rimosso di Giulietta, denso di contenuti sessuali, ritorna con immagini deformate, mostruose e inquietanti. Il vecchio con accappatoio rosso, che potrebbe rappresentare la figura paterna, fa da apripista per il recupero dei suoi significanti inconsci, immersi in fondo al mare. Il tema dei cavalli e, dunque, del cavalcare appare congelato: questi animali si presentano come carcasse su una zattera alla deriva, indice della rimozione in atto. In altre sequenze del film i cavalli bardati per il circo o cavalcati da donne, sono associati a contenuti sessuali e sono simbolo della carica erotica. Le figure femminili seminude, dagli indumenti osceni, fanno riferimento alla pulsione nascosta di Giulietta, mentre gli uomini che brandiscono la spada in modo minaccioso hanno a che fare con il rapporto di coppia rimosso. Rapporto sessuale, vissuto da Giulietta in modo così angoscioso, al punto di svegliarsi quando l'uomo immerso nell'acqua alza la spada al rombo di un aereo. Un'altra scena del film mostra che anche l'aereo è associato al congiungimento carnale: la fantasia infantile di Giulietta in cui il nonno fugge su un aereo insieme all'amante, cavallerizza del circo.

Il tema del desiderio sessuale rimosso le ritorna come una coazione a ripetere in altre situazioni vissute nel film. La misteriosa veggente Pijma (uomo o donna?), consultata, le rivela in modo imbarazzante le sue inibizioni individuali e di coppia. Un'amica artista le confessa la propria liberazione sessuale e la passione erotica per i giovani muscolosi e aitanti, che trasferisce nelle sue sculture michelangiolesche: "La mia arte è profondamente spirituale... Dio, prima, me lo immaginavo astratto... Invece, no. Dio è il più bel corpo che esista e nelle mie statue lo rappresento così: un dio fisico, corporeo, un eroe dalla forma perfetta che io posso desiderare e prendere come amante". Giulietta le confesserà, invece, che ha subito un'educazione castigata e da piccola frequentava un collegio di suore che allestivano un teatrino con sacre rappresentazioni. Le racconta di aver impresso nella mente la scena in cui doveva interpretare il ruolo di una santa vergine, martirizzata su una graticola infuocata (le lingue di fuoco erano realizzate con carta rossa agitata dal vento) che era spinta in alto per raggiungere il paradiso [fig. 7]. Giulietta, infine, scossa dal tradimento del marito, decide di frequentare la casa della vicina Susy, che di notte si anima di personaggi disinibiti e libertini. Susy vorrebbe iniziarla al suo mondo, facendole da maestra, e gli procura un incontro sessuale con un giovane, suo figlioccio. Giulietta sta quasi per concedersi, ma improvvisamente è colta da forti sensi di colpa e nella sua mente irrompono flash angosciosi in cui si vede come peccatrice punita e bruciata sulla graticola. Schiacciata dal Super-Io repressivo, fugge terrorizzata dalla casa di Susy in preda al conflitto psichico e alle ossessioni. L'aiuto di una psicoterapeuta, durante uno psicodramma, e lo sforzo soggettivo di elaborazione del proprio conflitto le permetteranno di sgombrare la mente dalle visioni angoscianti e liberarsi dalla sottomissione al marito.



Fig. 7

L'umorismo e i mostri di Goya: *El sueño de la razon produce monstruos*

Sostanzialmente, Francisco José de Goya y Lucientes fu un pittore innovativo che parteggiò per la razionalità (identificabile, a fine '700, con la Ragione illuministica) alimentatrice della coscienza morale, critica nei confronti delle persone del suo tempo. Pur assumendo un ruolo censorio e rimuovente, ebbe una visione umoristica dei caratteri e dei vizi sia delle classi sociali elevate sia del popolo. In tal senso, mutate le epoche, può essere considerato un precursore della visione umoristica di Pirandello in letteratura. Per quest'ultimo, l'umorismo è uno specifico processo psicologico che scaturisce da un "particolare modo di considerare il mondo"^[11], esercitando una riflessione sulla realtà esteriore e sulla realtà interiore, come uno specchio interno in cui il pensiero rimira il "sentimento del contrario". Tale riflessione fa sì che l'umorista colga le frequenti contraddizioni umane, ma senza procedere a una fittizia armonizzazione dei contrasti, anzi radicando la propria arte proprio sulla dissonanza. Non trasforma il caos e il disordine in forme rassicuranti, al contrario, come un critico delle immagini e dei fantasmi, scompone la realtà conflittuale e l'analizza spassionatamente. Così, nelle opere, l'intelligenza umoristica è come uno specchio "d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si

^[11] Pirandello 1920, p. 78. Il classico esempio pirandelliano del "sentimento del contrario" è la vecchia signora rispettabile, ritinta e parata di abiti giovanili come un pappagallo, che risulta ridicola volendo nascondere le rughe e la canizie al marito più giovane di lei. Questo contrasto umoristico è stato espresso da Goya nell'incisione n. 55 *Fino alla morte*, della serie dei *Capricci* [fig. 8].



Fig. 8 - Capriccio n. 55, *Fino alla morte*

smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica"[\[12\]](#). La coscienza del contrasto fra la finzione ideale e la vera realtà è una disposizione psichica che - come un demonietto - smonta ogni congegno, ogni ipertrofia della maschera o del fantasma per vedere le radici tragiche nascoste, che provocano un riso amaro misto a compassione. Pirandello, infine, si avvale di un'efficace metafora: "L'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie del corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura"[\[13\]](#).

[\[12\]](#) Pirandello 1920, p. 82.

[\[13\]](#) Pirandello 1920, p. 98.

Il “sentimento del contrario” pervade tutta l’opera di Goya. Un suo disegno umoristico, assai esplicativo di quanto ho esposto, appartiene alla serie catalogata *Specchio magico*. Il titolo è *Sorpresa allo specchio: donna-serpente* e raffigura una donna, apparentemente elegante, posta dinanzi allo specchio che riflette il suo vero carattere: un serpente attorcigliato a una falce, simbolo mortifero [fig. 9]. Gli specchi di altri tre disegni mettono a nudo il carattere di altrettanti personaggi: un giovane dandy è uno scimmione, un ufficiale giudiziario è un gatto predatore rampante e uno studente è una rana gracitante [figg. 10, 11, 12]. Goya, in modo diretto e caustico, è andato oltre l’apparenza di questi personaggi scrutando la loro indole ed estraendone i tratti caratteristici, veritieri della vita psichica (noumeno, essenza).

Quest’indagine introspettiva dell’artista, attenta a cogliere i lati umani in ombra, si era già palesata in uno dei suoi primi quadri: *San Francesco Borgia assiste un moribondo impenitente* [fig. 13]. A sinistra è raffigurato il corpo livido e rigido di un agonizzante peccatore. A causa dei suoi peccati e delle sue colpe terrene, ma anche per la perdita di coscienza, compaiono dietro al suo letto tre diavoli infernali, grotteschi, deformi e ghignanti che lo tormentano. Questa truppa di mostri, che sarà una cifra stilistica dominante dell’opera di Goya, rappresenta la materializzazione deformata del risveglio delle pulsioni rimosse ovvero dei *daimones* del moribondo [14]. Per scacciarle o esorcizzarle il santo asperge l’uomo con il sangue che sprizza dal crocifisso, somministrando l’estrema unzione.

Lo *humor* nero di Goya e la satira contro le credenze popolari escono allo scoperto nella tela *La lampada del diavolo*, tratta da un dramma di Antonio Zamora [fig. 14]. Don Claudio, un prete pavido e superstizioso (una specie di Don Abbondio), crede di esser vittima di un maleficio e, per continuare a vivere, deve alimentare con l’olio sacro la lampada del diavolo, raffigurato con fattezze caprine. Le sue paure prendono la forma di enormi asini danzanti, che appaiono sullo sfondo in ombra. Le inquietudini delle figure grottesche di Goya, secondo Jean Starobinski, rivelano il “ritorno dell’ombra”. Egli “forse non soffre minor angoscia di fronte alle tenebre della materia, ma sceglie di affrontarle, non di reprimerle...L’inconscio pare prendere il sopravvento. Lo spettatore, a prima vista, può credere che un sogno amaro e grottesco, favorito da un profondo smarrimento, s’impadronisca dell’animo del pittore. Ma...le opere più strane di Goya non obbediscono al solo dettato del sogno. Bisogna capirle partendo da un doppio postulato sorto dallo spirito dei «lumi»: la lotta contro le tenebre, cioè contro la superstizione, la tirannide, l’impostura - e il ritorno all’origine” [15]. Il contrasto fra l’originaria energia vitale e le tenebre della superstizione è il conflitto fra un ideale morale di ricerca dell’armonia perduta e le reali miserie della psiche umana.

[14] Il termine greco *daimon*, in origine, indicava la potenza soprannaturale degli dei (da *daiomai*: “dispensare”, poiché un dio poteva distribuire una sorte favorevole o avversa). Per Empedocle è l’anima divina, l’io occulto rivestito dal corpo umano. Per Eraclito, *daimon* è la forza interiore che accompagna l’uomo e ne orienta il destino. Molti secoli dopo (II-III sec. d.C.) Alessandro di Afrodisia, commentatore delle opere di Aristotele, confermerà questo concetto eracliteo sostenendo che il *daimon* di ogni uomo consiste nella sua stessa natura (*physis*). La natura, ossia il carattere soggettivo (*ethos*) ed il suo destino (*heimarmene*), coincidono con il *daimon* [Sciacca 2015].

[15] Starobinski 2011, pp. 11-12.



Fig. 9, 10, 11, 12

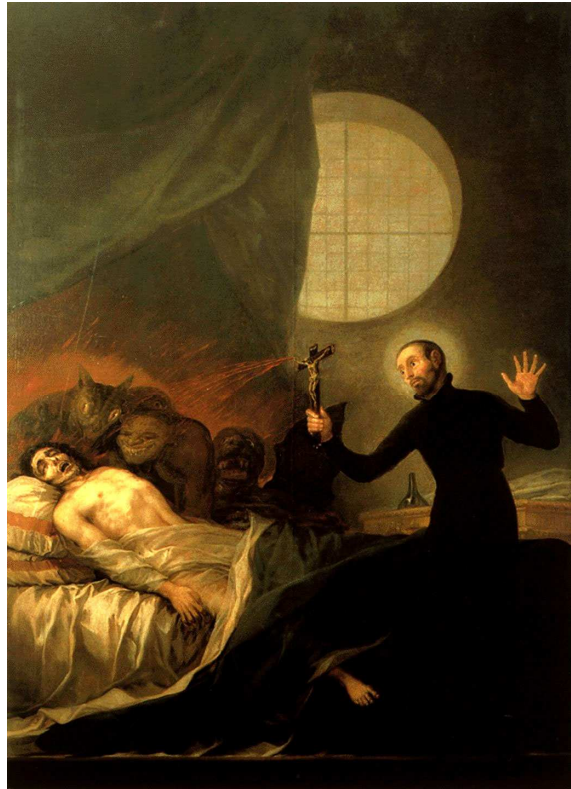


Fig. 13 - F. Goya, *San Francesco Borgia assiste un moribondo*, 1788. Cattedrale di Valenza



Fig. 14 - F. Goya, *La lampada del diavolo*, 1797-1798. National Gallery, Londra

Goya è catturato, analogamente al pirandelliano “sentimento del contrario”, dalla questione della divisione del soggetto. Egli percepisce la forza della rimozione e la spinta illusoria del proprio desiderio, che però lo ingabbia durante la ricerca di un ideale morale, come oggetto sublime. Desiderare un oggetto fantasmatico - anche se ideale, puro e incorrotto - è un’illusione. Ciò che brilla è come una catena d’oro che intrappola. Le catene non sono altro che il desiderio stesso e la malattia del desiderio è la nevrosi, come ha scoperto Freud, capace di produrre opere di civiltà. L’abilità di Goya è di riuscire a raffigurare proprio il conflitto che divide il soggetto, anche se quest’ultimo è costituito proprio dalla rimozione.

Nei *Capricci* la tecnica chiaroscurale dell’incisione mette in risalto il contrasto fra le due dimensioni dell’essere. In queste incisioni umoristiche, dense di satira e di grottesco, Goya raffigura la realtà visibile, spesso cinica e violenta, e la realtà invisibile, mettendo in ridicolo comportamenti degradati, pregiudizi, ignoranza e superstizioni: l’incostanza amorosa delle donne, i matrimoni di convenienza e la lussuria degli uomini, l’ozio e l’arroganza degli aristocratici-asini che opprimono gli umili, l’ipocrisia e le ruberie del clero, la stupidità e la boria dei sapienti-asini, la credenza popolare nelle streghe rapitrici di bambini e negli elfi deformi [16]. Il lato umano oscuro e mostruoso rivelato da Goya non è fantastico, ma è una realtà verosimile destinata a venir fuori anche se appare mascherata. La tavola n. 43 dei *Capricci* è intitolata *Il sonno della ragione genera mostri* [fig. 15]. Originariamente questa tavola era destinata al frontespizio della raccolta di ottanta incisioni e si intitolava: *Linguaggio universale. L’autore nel sonno. Il suo intento è quello di scacciare le dannose volgarità e di perpetuare, con opere come i Capricci, la solida testimonianza della verità*, ma la dichiarata opzione per coscienza morale, identificata con la Ragione illuministica, farà sì che l’artista sostituirà il frontespizio con un autoritratto in cui si raffigura desto e ben vestito, capace di creare delle incisioni che “illuminano” i mali del mondo onirico e della realtà. Il suo messaggio critico, probabilmente, conteneva la speranza che la Ragione potesse trasformazione le menti ipocrite, arretrate e superstiziose. Nella tavola n. 43 il dormiente non è più solo l’artista. Un uomo seduto è sprofondato nel sonno, con la testa e le braccia appoggiate al tavolo su cui sono una carta e un cannello per gessetto o grafite. Dietro di lui, nella penombra, si muove una scena da incubo: civette dagli occhi minacciosi e cupi pipistrelli giungono in volo e lo avvolgono, mentre al suo fianco c’è una specie di lince che lo scruta con lo sguardo demoniaco e predatore. Se i mostri nascono dal pensiero razionale intorpidito e annebbiato, il personaggio raffigurato è anche vittima del fallimento della ragione o, se vogliamo, del

[16] Goya spiega i motivi che l’hanno indotto a creare i *Capricci* nel *Diario de Madrid* del 6 febbraio 1799: *Poiché l’artista è convinto del fatto che la critica degli errori e dei vizi umani (nonostante possa sembrare una prerogativa dell’eloquenza e della poesia) può essere anche oggetto della pittura, egli ha scelto come oggetti adatti alla sua opera - tra la quantità di follie ed errori che sono peculiari di ogni società, così come tra i pregiudizi e le menzogne usuali che vengono autorizzati dalla consuetudine, dall’ignoranza e dall’interesse - quelli che gli sembravano più consoni al ridicolo e anche appropriati a esercitare l’immaginazione dell’artista. Poiché la maggior parte delle cose rappresentate in quest’opera è di natura mentale, non sarà temerario credere che gli intenditori scuseranno forse le loro mancanze, tanto più che l’autore non ha seguito esempi altrui, né ha potuto copiare la natura. E se l’imitazione della natura è già abbastanza difficile e ammirevole quando riesce, guadagnerà certo un po’ di stima anche colui che, allontanandosi del tutto da essa, fu costretto a esibire forme e atteggiamenti che fino a quel momento esistevano solo nello spirito umano, oscurato e confuso dalla mancanza di rischiaramento o surriscaldato dalla sfrenatezza delle passioni.*



Fig. 15 Capriccio n. 43, *Il sonno della ragione genera mostri*



Fig. 16 Capriccio n. 59, *E ancora non se ne vanno*

fallimento della rimozione, intesa come censura che sposta le rappresentanze psichiche nell'inconscio. Il fallimento della rimozione, come Freud ha precisato, fa riemergere i significanti rimossi mediante rappresentazioni deformate. Nei sogni e negli incubi, poiché la pressione della difesa psichica si allenta e subisce uno scacco, ricompare la rappresentanza pulsionale come ritorno del rimosso, che prende la forma d'immagini mostruose e di scene angoscianti [17]. Se l'intento cosciente di Goya, intimamente in conflitto con la realtà, è di condannare e *scacciare le dannose volgarità e di perpetuare... la solida testimonianza della verità*, il rimosso ritorna con visioni inconscie perturbanti, con ombre di spiriti e demoni evocati da streghe. [fig. 16]. Ciò che colpisce è la presenza incombente dell'angoscia, segnale del lavoro interiore dell'artista.

Questo infra-mondo, costituito dalla realtà psichica che attrae l'artista, è maggiormente esplorato nelle cosiddette *Pitture nere*, opere tarde realizzate per la sua casa "la quinta del sordo", emblematiche di un intenso lavoro interiore. Già nell'acquatinta detta *Il gigante* o *Il colosso* compare in un'atmosfera lunare una figura titanica seduta sopra una collina, dove le case sono ridotte a puntini [fig. 17]. Questa inquietante presenza notturna evoca un'alterità significativa che sovrasta ogni essere umano: può rappresentare un nume tutelare o un mostro primigenio potenzialmente persecutorio? Ancor più, nelle *Pitture nere*, si respira un'atmosfera tenebrosa e meno umoristica, benché egli riprenda i temi d'ipocrisia religiosa o di stregoneria già espressi nei *Capricci*. Per Starobinski "la denuncia delle tenebre provoca un rigoglio di creature bestiali. Il ricorso all'origine si volge verso le fonti profonde della vita. Ecco il punto dell'ibridazione, la singolare confluenza ove, in Goya, i colori della vita vengono a mescolarsi con le ombre del male. Come stupirsi, a questo punto, se le figure condannate dalla ragione si animano di un'impetuosa vitalità? Scorgerà così l'immagine spaventosa e grottesca di un'origine divorante: Saturno" [18]. Tra queste pitture notturne spicca per impatto emotivo proprio *Saturno che divora un figlio* [fig. 18], ossia la raffigurazione del titano Crono, una divinità primordiale del mito greco che può essere considerata il simbolo della rimozione, come vedremo nel prossimo paragrafo.

Energie primigenie e comparsa dei mostri

La *Teogonia* di Esiodo è assai interessante per la narrazione, ispiratagli dalle Muse, sulle origini delle quattro divinità cosmiche primordiali: Chaos, Gea o Gaia, Tartaro ed Eros. Esse corrispondono a quattro elementi o energie fondamentali. Nascono in sequenza e, inizialmente, non presentano particolari problemi nella creazione delle distinte forme dell'universo, assumendo anche aspetti positivi. Le loro caratteristiche e funzioni, come spesso avviene per le divinità greche, evocano la rappresentazione non solo di elementi fisici, ma anche la personificazione di energie psichiche.

[17] Freud 1915, p. 39.

[18] Starobinski 2011, p. 18.

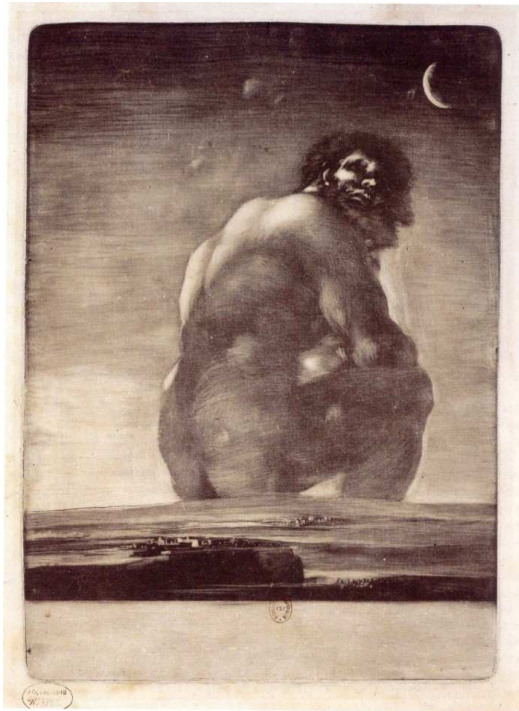


Fig. 17 - F. Goya, *Il gigante o il colosso*, 1810-1818. Biblioteque Nationale de France, Parigi



Fig. 18 - F. Goya, *Saturno che divora un figlio*, 1821-1823. Museo del Prado, Madrid

Dapprima nasce Chaos, che etimologicamente non va inteso come disordine, bensì come personificazione dello “spazio vuoto”, cavo. E’ come una gola spalancata, un contenitore che funge da cavità protettiva, una specie di buco nero. Da Chaos nasce Erebo (tenebre profonde) e nera Notte; dall’accoppiamento di questi ultimi nascono Etere, la luminosa trasparenza dell’aria, e Giorno. Si genera, così, l’originaria distinzione fra buio-invisibilità e luce-visibilità, ossia il primo gradino dell’ordinamento dell’Universo.

Con la nascita di Gea o Gaia (Terra), la seconda divinità cosmica, iniziano i veri problemi. Tutto va liscio finché essa genera per partenogenesi^[19]. Le divinità da lei create hanno un aspetto positivo e gradevole: Urano (il cielo notturno stellato), le montagne con le Ninfe che vi dimorano e, infine, Ponto (il mare). Quando, però, si congiunge con il figlio Urano cominciano ad apparire i mostri. I loro rapporti sessuali notturni appaiono alquanto problematici, segno della conflittualità psichica nella coppia divina. I loro amplessi, indubbiamente, sono favoriti dalla comparsa di Eros, la quarta divinità o energia cosmica, che svolge la sua vitale funzione di congiungimento amoroso. Qualcosa, però, va storto nel loro rapporto. Da un canto la loro unione è fragorosa, come narra Esiodo: *Il grande fragore sorgeva come se l’una rovinasse e l’altro crollasse sopra di lei*^[20]; dall’altro, il loro rapporto è conflittuale e sembra attivarsi, per la prima volta nel mito cosmogonico greco, la funzione di accantonare e di tener lontano dalla coscienza la rappresentanza delle loro pulsioni sessuali. Gea ha un rapporto incestuoso con il figlio Urano che, immaginiamo, vorrebbe rimuovere, mentre quest’ultimo persiste nel godimento e nel dominio fallico. Così, anche se concepiscono dodici Titani, tre Ciclopi e tre gemelli Centimani (*Ekatonchiri*), questi non possono venire alla luce perché Urano - che rappresenta il cielo notturno stellato - detesta e rifiuta il frutto del rapporto con Gea. Egli li nasconde nell’utero della madre terra e non li lascia venire alla luce. Non li fa nascere nella realtà, e di quest’ opera malvagia si compiace^[21]. Dodici dei figli, per odio, li chiamerà Titani^[22], *che pure generò lui stesso; e diceva che tendendo per tracotanza le braccia avrebbero commesso un grande misfatto, del quale avrebbero dopo scontata la pena*^[23].

Il rifiuto di Urano di far venire alla luce i propri figli deriva dal mantenimento assoluto del proprio godimento, interpretando la loro nascita come un segno persecutorio catastrofico. Questo estremo rifiuto richiama la forclusione (ted. *Verwerfung*), la difesa primaria connessa al godimento fallico, che Lacan ha individuato a partire da Freud. Nella definizione di J. Laplanche e J.-B. Pontalis (tradotta in italiano con il termine “preclusione”) è un meccanismo di difesa specifico del funzionamento psicotico, che consiste in “un rigetto primordiale di un «significante» fondamentale (per esempio: il fallo in quanto significante del complesso di castrazione) fuori dall’universo simbolico del soggetto”^[24]. Sua caratteristica distintiva,

[19] Riproduzione asessuata che non richiede fecondazione.

[20] Esiodo, *Teogonia*, 704.

[21] Esiodo, *Teogonia*, 154-158.

[22] Esiodo fa un arbitrario accostamento etimologico con il verbo *titaino*, che significa “tendere”.

[23] Esiodo, *Teogonia*, 208-210.

[24] Laplanche, Pontalis 1974, p. 393.

rispetto alla rimozione, è che i significanti forclusi non divengono inconsci (quindi, non c'è ritorno del rimosso), ma si ripresentano come elementi persecutori e allucinatori vissuti come reali. Urano, dunque, non svolge affatto la funzione paterna, poiché non compie la castrazione simbolica. Al contrario, persiste nell'amplificazione narcisistica di sé, come Uno indiviso specularmente identico a se stesso. Forcludendo l'operatività simbolica, egli esclude che possa avvenire qualsiasi distinzione fra livello conscio e inconscio, fra rappresentazioni coscienti e significanti inconsci. Rifiuta ogni differenza, come quella dei figli che vive come persecutori e, in genere, ogni dialogo con l'alterità. Per Lacan, invece, proprio l'accesso al simbolico consente l'umanizzazione, mediante la nascita del soggetto barrato e la simbolizzazione delle pulsioni. Il "difetto della simbolizzazione", osserva Recalcati, che è caratteristico della psicosi, esclude la Legge e il sorgere del desiderio. Nel godimento fallico, tipico della paranoia, il soggetto è "identico a se stesso - come una statua ideale, irrigidita nella cattura idealizzata dello specchio - il polo fascista del soggetto indiviso, non castrato, dell'Uno chiuso" [25].

Il mito cosmogonico narrato da Esiodo, però, continua e Gea riesce a convincere uno dei figli, il titano Crono, a interrompere il folle godimento di Urano. Armato di una gran falce dai denti aguzzi, si mette in agguato dentro l'utero della madre, attendendo che Urano si stenda a giacere su Gea per evirarlo e "gettare dietro" il fallo, mentre le gocce di sangue vengono accolte da Gea. Con tale atto Crono simboleggia la divinità primordiale che compie la castrazione simbolica, quella funzione che Lacan chiama "Nome del Padre". Crono, fra l'altro, rappresenta la scansione del tempo. Finalmente tutti i figli di Gea possono venire alla luce. Dalle gocce del fallo di Urano nascono, invece, sia dei mostri (le tre Erinni [26] e i Giganti anguipedi), sia delle belle divinità (Afrodite e le Melie o Meliadi, le ninfe del frassino). L'azione di "gettare dietro" il fallo di Urano evoca l'instaurarsi della prima rimozione, quella che per Freud è la rimozione originaria (*Urverdrängung*), ossia l'operazione simbolica che struttura l'inconscio. Il fallo rimosso cade fuori dalla coscienza - dietro le spalle di Crono - e non è più visibile, acquisendo lo statuto di significante inconscio. Non è forcluso, poiché non è rigettato fuori dal simbolico, ma al contrario cade nell'oscurità, dove prolifera come rappresentante pulsionale della rappresentazione. Per Freud - osserva Recalcati - la rimozione originaria "consiste nel fatto che alla *rappresentanza* psichica (ideativa) di una pulsione è interdetto l'accesso alla coscienza. Con ciò si produce una *fissazione*: la rappresentanza in questione continua da allora in poi a sussistere immutata, e la pulsione rimane ad essa legata" [27]. Si può ammettere che "il rappresentante originariamente rimosso di cui parla Freud sia precisamente il fallo", il fallo immaginario messo da parte che esige la rimozione secondaria delle altre rappresentanze pulsionali: "esso è l'unico oggetto per cui, malgrado l'esistenza del pene, non vi sia supporto reale" [28]. La rimozione dell'oggetto

[25] Recalcati 2016, p. 92.

[26] Personificazioni femminili della vendetta.

[27] Freud 1915, p. 38.

[28] Chemama, Vandermerch 2004, p. 288.

immaginario (il fallo), significante del godimento, fa nascere il soggetto barrato. Questo dislocamento, dice Recalcati, “determina una perdita, uno svuotamento, una desessualizzazione della realtà”, ma anche la nascita del desiderio e dell’oggetto *a*, anche se l’accantonamento simbolizzato è provvisorio perché, sotto varie forme il rimosso ritorna[29].

Giunti a questo punto nasce una domanda: la rimozione originaria e la strutturazione dei significanti inconsci possono essere accostati al Tartaro, la terza energia primordiale personificata da un dio nella sequenza della *Teogonia*? Etimologicamente Tartaro indica la “forza che si genera da sé” e, la radice indoeuropea *tar** ha il significato di “muovere da un punto all’altro”, ma anche di “tremore”, “aver terrore”. I concetti di spostamento, di terrore e di forza sembrano ben accostarsi a quelli di rimozione, di perturbante ritorno del rimosso (per esempio negli incubi) e di pulsione. La descrizione che Esiodo fa del Tartaro, fra l’altro, appare poco coerente con il pensiero razionale, logico e conscio. E’ un “al di là” (*entha*) tenebroso, un *topos* che oscilla continuamente tra il piano orizzontale e quello verticale: è un’oscura regione all’estremità della terra, a occidente, cinta da un muro bronzeo chiuso da possenti porte; ma è anche il fondo della terra, il suo recesso nebbioso, un’enorme voragine sotterranea profondissima e scurissima simile a una cisterna cui si accede da un’imboccatura stretta[30]. Lì si trova la casa dell’oscura Notte, terribile, avvolta da nubi caliginose, che ha fra le mani Sonno, fratello di Morte. Nel Tartaro, Crono regnante, incatenerà la stirpe del padre Urano: i fratelli Titani, i tre Ciclopi e i tre gemelli Centimani, esseri straordinariamente forti e dalle forme smisurate, ma che fin qui non sono considerati dei mostri[31]. La funzione di Tartaro sembra proprio quella di tener lontano e di occultare le potenze divine, impedendo la riemersione. Crono, dunque, a differenza di Urano, non forclude bensì rimuove e sposta nel Tartaro, oppure occulta i propri figli divorandoli, come fa con i sei dei olimpici avuti da Rea[32]. Quest’ultima, con l’inganno, sostituirà con una pietra l’ultimo nato Zeus. Crono la vomiterà, risputando così anche i figli che aveva mangiato. Zeus, preso il potere, libererà la stirpe di Urano e, riconoscenti, i Ciclopi gli regaleranno il tuono, il fulmine e il baleno. Anche Zeus userà la rimozione (quella secondaria: *Verdrängung*), spingendo nell’Erebo (tenebre profonde, assimilabili al Tartaro) gli indesiderati: il titanide Menezio per la tracotanza e la forza[33] e i Centimani per invidia della loro grandezza e bellezza[34]. Quando, però, i Titani - stavolta mostruosi e animosi - gli si rivoltano contro, dichiarandogli guerra, libererà e farà riemergere i Centimani, facendoseli preziosi alleati. Vinti così i Titani, li sprofonderà nuovamente nel Tartaro, *legati in lacci tremendi* e sorvegliati dai Centimani[35]. Vista la sconfitta, Gea si accoppierà con Tartaro e dalla loro unione nascerà

[29] Recalcati 2016, p. 84.

[30] Esiodo, *Teogonia*, 119; 717-745.

[31] Esiodo, *Teogonia*, 502.

[32] Zeus, Hera, Poseidone, Hestia, Ade, Demetra (Esiodo, *Teogonia*, 453 s.).

[33] Esiodo, *Teogonia*, 514-515.

[34] Esiodo, *Teogonia*, 619-620.

[35] Esiodo, *Teogonia*, 718-719. Secondo Pindaro (*Pitiche*, IV, 290 s.) ed Eschilo (*Prometeo liberato*), lo stesso Zeus avrebbe liberato i Titani, per un atto di clemenza.

Tifeo o Tifone [fig. 19], il mostro dalle cento teste e dalla coda serpentina, che con tante ali muove i venti e le tempeste, evocando con forme inquietanti il ritorno di ciò che è stato rimosso:

*le sue braccia son fatte per opere di forza
e i piedi sono instancabili, di quel forte dio; e dalle spalle
nascono cento teste di serpe, di terribile drago,
di lingue nere vibranti; e dagli occhi
nelle terribili teste, sotto le ciglia, splendeva un ardore di fuoco;
da tutte le teste fuoco bruciava insieme allo sguardo
e voci s'alzavano da tutte le terribili teste,
che suoni d'ogni sorta emettevano, indicibili: ora infatti
voce di toro superbo, alto muggente, dalla forza infrenabile;
ora ancora di leone dal cuore spietato;
ora poi somigliante alla voce dei cani, meraviglia ad ascoltarli;
ora infine fischiava e ne echeggiavano le grandi montagne*[36].



Fig. 19 - Dettaglio del frontone ovest dell'Hekatompedon, Tifone, 570-550 a.C. Museo dell'Acropoli, Atene

[36] Esiodo, *Teogonia*, 823-835.

Zeus affronterà e bloccherà in una dura lotta questo mostro tremendo, ma alla fine avrà la meglio fulminando le terribili teste e gettandolo nell'ampio Tartaro. Il suo fulmine che incenerisce ha una funzione rimuovente e di trasformazione di stato. L'archeologo Fabio Caruso, riferendosi alle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli e alla *Biblioteca* di Pseudo-Apollodoro, ipotizza che il Tifeo tricorpore raffigurato nel frontone dell'*Hekatompedon* dell'Acropoli di Atene stringa nelle mani di sinistra i tendini di Zeus. La variante del mito narra che Tifeo era riuscito a impadronirsi della folgore di Zeus, che gli aveva tagliato i tendini delle mani e dei piedi e che il dio del cielo si era afflosciato come una marionetta. In tal modo Tifeo stava per impossessarsi del potere immettendo disordine nel cosmo, ma Hermes e Pan gli sottrassero di nascosto i tendini e li riattaccarono a Zeus che, riacquistato il vigore, riprese la lotta fulminando il mostro e scaraventandolo nel Tartaro o, secondo un'altra versione, seppellendolo agonizzante sotto l'Etna da dove periodicamente erutta fuoco. In questa lotta sembra che i tendini rappresentino, come dei significanti dell'ordine simbolico, le corde sonanti (per Aristotele, la parte immortale degli uomini) che consentono a Zeus di reggere l'armonia cosmica fondata sul codice paterno.

Gea, allora, adirata per la reclusione dei propri figli, soprattutto dei Titani, insidierà il regno di Zeus scatenandogli contro i mostruosi Giganti anguipedi, nati dalle gocce del fallo di Urano [37]. La gigantomachia, cui parteciperanno eroi e dei olimpici, sarà cruenta [fig. 20]. La vittoria arriderà ancora a Zeus ed i Giganti saranno sepolti sotto le montagne e nelle profondità della terra. Periodicamente, però, essi tornano a farsi sentire scuotendo la terra con i terremoti.

Tutti questi miti segnalano una continua lotta tra desideri (rappresentati dall'energia dei Titani e degli altri figli di Urano) e rimozione (il blocco dei movimenti titanici o di Tifeo), con la formazione dei significanti inconsci (fissazioni nel Tartaro). Segnalano, anche, un'oscillazione dialettica fra rimozione e ritorno del rimosso, che assume forme mostruose, rintracciabile in altri passi della *Teogonia* di Esiodo. Gea aveva generato per partenogenesi, oltre a Urano, anche Ponto, il mare [38]. Com'era accaduto con Urano, la loro unione fu incestuosa e forse così problematica da attivare la rimozione. Ne nasceranno varie divinità marine e alcuni figli della rimozione avranno un aspetto strano e fantastico, come il vigoroso Forco e la sorella Ceto, che a loro volta siaccoppieranno mettendo alla luce altri figli inquietanti. Forco rappresenta i pericoli nascosti nelle profondità marine e nei mosaici è raffigurato per metà col busto umano, con un braccio che regge una torcia, mentre il resto del corpo è un pesce fornito di zampe anteriori a forma di chele di granchio. Ha capelli grigi, da cui fuoriescono zampe di aragosta, la pelle è ruvida come il granchio e rossastra, sparsa di punte aguzze [fig. 21]. Ceto è la divinità degli animali marini pericolosi e dei cetacei, come gli squali e le balene. I loro figli sono Echidna, Ladone, le Graie, le Gorgoni e Scilla. Echidna ("vipera") ha corpo di donna che termina con una coda di serpente, Ladone è un drago dalle cento teste e le vecchie Graie o Forcidi erano tre sorelle che dividevano

[37] Pseudo-Apollodoro, *Bibliotheca*, I, 34-38.

[38] Esiodo, *Teogonia*, 131-132.



Fig. 20 - Dettaglio del fregio est dell'altare di Pergamo, Gaia emerge dal suolo e gigantomachia, II sec. a.C. Pergamonmuseum, Berlino



Fig. 21 - Mosaico romano dalle terme di Traiano di Acholla, Forco e Ceto, II sec. d.C. Museo del Bardo, Tunisi

un solo occhio e un solo dente.

Nel caso della metamorfosi di Medusa, la repressione e la rimozione dell'amore ritorna mediante una rappresentazione mostruosa. Medusa era una delle tre sorelle Gorgoni, in origine tutte bellissime. Suo errore fu di giacere con Poseidone in un tempio di Atena. La dea infuriata, allora, assunse la funzione repressiva e censoria del loro amore, trasformando l'aspetto di Medusa, che da allora comparve come mostro orribile [fig. 22]. Scilla, analogamente, subirà una brutta metamorfosi. Era una bella ninfa marina dagli occhi azzurri, ma assai ritrosa, che non ricambiava l'amore di Glauco, figlio di Poseidone, metà uomo e metà pesce. Il giovane dio, allora, chiese un filtro d'amore alla maga Circe, che però s'invaghisce di lui. Anche Glauco non ricambia le *avances* della maga e il suo desiderio d'amore sarà represso. Come Atena, anche Circe svolge la funzione repressiva e censoria dell'amore. Versa una pozione malefica nelle acque di Calabria e quando Scilla vi s'immerge si trasforma in un enorme mostro con dodici lunghe gambe serpentine e sei teste di cane con tre file di denti [fig. 23]. Poseidone e suo figlio Glauco, dunque, vivono la delusione dell'impossibilità del rapporto con queste donne mitiche, ma il loro moto di desiderio, contrastato e rimosso, ritorna con un sembiante mostruoso.

Abbiamo visto che questa delusione del rapporto, connessa alla rimozione, è presente anche nelle situazioni descritte nei paragrafi precedenti, come le difficili relazioni di coppia di *Giulietta degli spiriti* e di Dylan Dog. Recalcati, commentando il *Seminario XX* di Lacan, precisa che "non esiste una bussola infallibile - quale è l'istinto sessuale nel mondo animale - capace di regolare l'unione tra i sessi, e che per quanto questa unione possa manifestarsi attraverso l'atto sessuale, tale atto non potrà mai ridurre la disarmonia fondamentale che caratterizza strutturalmente quel rapporto" [39]. E' impossibile essere Uno, realizzare la fusione dei due sessi, perché c'è il limite di separazione dell'ordine simbolico. La rimozione coincide con l'impossibilità di far esistere un rapporto fusionale fra i sessi. L'accesso al linguaggio e la strutturazione dell'inconscio, tramite la rimozione, non consentono l'unità. Il linguaggio impone che qualcosa si perda e cada, spostandosi a livello inconscio. Anche nel rapporto fra i sessi qualcosa viene rimosso. Qualcosa diviene significante di due diversi desideri: il desiderio maschile, centrato sull'oggetto-feticcio e sul godimento d'organo (la coscia, il seno, l'organo sessuale); il desiderio femminile, centrato sulla domanda d'amore insistente e mai soddisfatta. Può accadere, allora, che se il desiderio inconscio ritorna con mutato sembiante, com'è successo a Glauco, c'è il rischio che il fallimento della relazione con la bellissima Scilla produca lunghe gambe serpentine e teste di cane con tre file di denti.

[39] Recalcati 2012, p. 484.



Fig. 22 - Lastra fittile policroma, *Medusa*, fine VII-inizi VI sec. a.C. Museo Archeologico Regionale P. Orsi, Siracusa



Fig. 23 - Pisside argentea da Morgantina, *Scilla in atto di lanciare un masso*, 240 a.C. Museo archeologico, Aidone

BIBLIOGRAFIA

Chemama, Vandermersch 2004 = R. Chemama, B. Vandermersch, *Dizionario di psicanalisi*, Roma 2004 (ed. or. *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris 1998).

Freud 1900 = S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Vol. III, Torino 1989 (ed. or. *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien 1900).

Freud 1915 = S. Freud, *Metapsicologia*, in *Opere*, Vol. VIII, Torino 1967-79 (ed. or. *Metapsychologie*, Leipzig-Wien 1915).

Lacan 2007 = J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Torino 2007 (ed. or. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre X. L'angoisse*, Paris 2004).

Laplanche, Pontalis 1974 = J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari 1974 (ed. or. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1967).

Perrella 1982 = E. Perrella, *Significante e rappresentazione*, in *Freudiana. Scienza, psicanalisi, clinica*, Milano 1982, pp. 53-70.

Pirandello 1920 = L. Pirandello, *L'umorismo*, Roma 1993.

Recalcati 2012 = M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano 1912.

Recalcati 2016 = M. Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano 1916.

Sclavi 2013 = T. Sclavi, *L'alba dei morti viventi*, in *Dylan Dog. Collezione storica a colori I*, Roma 2013, pp. 25-122.

Starobinski 2011 = J. Starobinski, *Il ritorno dell'ombra*, in *Goya* (a cura di Rodolfo Maffei), Milano 2011.

SITOGRAFIA

Sciacca 2015 = F. Sciacca, *"Tu hai un demone! Rappresentazioni delle forze invisibili dal daimon greco al desiderio dell'Altro"*,
<http://linguaggidipsiche.it/onewebmedia/00%20a%20Tu%20hai%20un%20demone.pdf>