

Fabio Vighi
Sexual difference in European Cinema.
The curse of Enjoyment

Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan,
2009, 258 pp.

Seguendo un approccio critico che, sulla scia del pensiero di Slavoj Žižek, esplora il profondo legame tra finzione cinematografica e psicanalisi, va subito detto che questo saggio aggiunge un fondamentale tassello nel filone dei recenti sviluppi della teoria lacaniana offrendo una radicale rilettura del cinema europeo del Dopoguerra. Intesa come schermo della fantasia, la narrativa filmica è qui assunta come (pre)testo per esplorare il tema della differenza sessuale (*sexual difference*) quale paradigma di riferimento alla distanza incolmabile tra uomo e donna e svelare la discrepanza e i legami tra la realtà e il Reale del godimento, da cui deriva la provocatoria tesi lacaniana “non c’è rapporto sessuale”. Rohmer, Fellini, Buñuel, Pasolini, Almodóvar, Antonioni e Bergman sono solo alcuni dei registi attraverso i quali Vighi analizza i diversi modi di concepire il vuoto traumatico che alimenta il desiderio tentando di identificare, con sguardo politico, il nocciolo represso che struttura la nostra esperienza come soggetti immersi in uno specifico contesto socio-simbolico.

La riflessione sulla differenza sessuale è articolata, in questo saggio, secondo due prospettive principali, la logica maschile dell’amore cortese e quella femminile del godimento, a loro volta declinate in sei sottosezioni tematiche, una per ciascun capitolo. Nella prima parte, l’invenzione cinematografica viene misurata sull’istanza di sublimazione che in molti registi europei è svelata attraverso la loro

inquadratura ossessiva della donna quale oggetto del desiderio. Molta della cinematografia europea da Fellini a Truffaut pare infatti mettere in atto l'amore cortese come macchina del desiderio, in modo tale per cui non avviene, o viene continuamente procrastinato, l'incontro con la Donna, nella sua radicale configurazione lacaniana, ed è quindi perpetuata la logica del desiderio maschile. Valga come esempio la figura paradigmatica di Marcello in *La dolce vita* di Fellini, rappresentazione di quel bisogno di iscrivere un vuoto tra il soggetto e l'oggetto di contemplazione. In quest'ottica, argomenta Vighi, figurare il femminile come sublime oggetto del desiderio diventa un modo per neutralizzare il Reale della differenza (la Donna, appunto, al netto della costruzione simbolica) attraverso un sostanziale investimento nella fantasia. Se portato avanti fino alla sua realizzazione, il desiderio porta di fatto ad uno "scenario da incubo", uno scenario di frustrazione, impotenza e castrazione, che non è nient'altro che l'altra faccia dell'ideale maschile di potenza sessuale.

Attraverso precisi e numerosi riferimenti alla cinematografia europea, da Fellini a Truffaut, l'autore passa in rassegna i vari gradi e le diverse forme di sublimazione in cui la figura femminile, nelle vesti di autorità o musa, si incarna nella narrazione cinematografica; sulla base di un'istanza interiorizzata di proibizione che "magicamente" sostituisce l'impossibilità di una relazione sessuale, il desiderio prende la forma ora dell'"amor interruptus", ora dell'amore ostacolato, ora dell'amore alimentato dal terzo sguardo (*voyerismo*), spesso coincidendo con la natura sfuggente ed elusiva del personaggio femminile.

Nell'articolare le dinamiche della pulsione, il cinema dimostra inoltre che la scelta etica da parte di questi registi è operata nel modo di trattare lo schermo di protezione fantastico che rende possibile il rapporto sessuale. Ecco allora che di fronte all'angoscia di trovare il *nulla* dietro la persona enigmatica che è stata simbolizzata e, allo stesso tempo, di fronte alla sconvolgente vicinanza al desiderio dell'Altro, si può scegliere, per esempio, l'iper-identificazione esibita con *l'oggetto a* che diventa *cupio dissolvi*, come in molta produzione cinematografica pasoliniana, tra cui *Medea*, esempio di *vraie femme* in cui il puro

desiderio culmina nel sacrificio dell'oggetto; oppure la mediazione con il Reale della disperazione attraverso un modesto, inconspicuo, rarefatto, ma ugualmente intuitivo godimento del sintomo, come nel caso di molti film di Rohmer. In questo quadro, il ruolo della legge, nelle sue più varie forme di proibizione, peccato e redenzione, laica o religiosa, è condizione imprescindibile perché possa essere salvaguardato lo schermo di protezione fantastico verso l'oggetto del desiderio. Come sostiene Lacan, la legge morale, quale Reale camuffato, serve dunque come dispositivo stabilizzante che ci impedisce l'accesso all'oggetto *a*. Nel cinema di Fassbinder troviamo, per esempio, la scelta assoluta di accogliere la mancanza di desiderio entrando nel campo della morte simbolica.

Muovendo verso la prospettiva opposta, l'analisi della seconda parte sul godimento femminile muove dalla considerazione che la femminilità di fatto mina il campo maschile abolendo la frattura tra il Simbolico e il Reale, togliendo quindi al Simbolico il suo eccesso fondante. Se, come è stato illustrato, l'uomo è bloccato nell'identificazione simbolica compulsiva alimentata dall'oggetto *a* escluso, la donna ha invece la possibilità di liberarsi dall'urgenza maschile di simbolizzare "godendo" l'inconsistenza Reale del campo simbolico, ovvero il fatto che "il grande Altro non esiste". Particolarmente evidente nell'analisi di Vighi sul cinema di Bergman e Antonioni, il ruolo della donna risulta quello di mediatore tra l'universo polimorfo delle finzioni e la ricerca modernista di una realtà autentica, culminando nella rivelazione che oltre le apparenze non esiste niente se non l'"apparenza del vuoto" stesso. In questo quadro, la depressione femminile coincide di fatto con il gesto fondante della soggettività, l'atto primordiale della libertà, il rifiuto di essere inseriti nel nesso di cause ed effetti, come argomentato a proposito de *L'ultimo anno a Marienbad* (1961) di Alain Resnais. Ma lo stesso godimento femminile (o la depressione femminile) è percepito come una minaccia, in quanto rivela l'inconsistenza del nostro attaccamento all'ordine socio-simbolico, di fatto al "nostro mondo". Resta il fatto che, come dimostra ancora l'autore riguardo il cinema di Ophüls, attraverso la figura femminile la narrazione filmica può articolare e rappresentare

nelle sue varie forme lo svelamento del Reale tra godimento fallico, simbolicamente rappresentato nella serie di oggetti metonimici (vestiti, pellicce, ecc.) che incarnano il vuoto, e demistificazione del grande Altro.

Densa e puntuale, la riflessione di Vighi mette in evidenza come il cinema, quale riflesso culturale del suo tempo, di fatto insceni la Storia/storia nel suo rapporto dialettico tra il rappresentato e ciò che eccede la rappresentazione e nel suo essere potenzialmente *più Reale della realtà* offre la possibilità di un cambiamento politico radicale dell'ordine simbolico della nostra vita; cambiamento che deve confrontarsi necessariamente con il godimento, se non vuole rischiare di subirlo come ineludibile condanna (*the curse of enjoyment*).

L'autrice

Emanuela Patti

Emanuela Patti, borsista presso lo University College di Londra, è docente a contratto di Lingua inglese e Lingua italiana L2 all'Università di Cagliari. Attualmente è Visiting Professor presso l'IN3 dell'Universitat Oberta de Catalunya – Barcellona.

Email: empatti@gmail.com

Recensione

Data invio: 30/06/2010

Data accettazione: 30/09/2010

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questa recensione

Patti, Emanuela, "Fabio Vighi, *Sexual difference in European Cinema. The curse of Enjoyment*", *Between*, I.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>