



GIOVANNI ROTIROTI
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
grotiroti@unior.it

L'INFERNALE PARADISO DEL FANTASMA.
INTORNO ALLA SOVVERSIONE SOGGETTIVA DELL' AMORE

[...] caro fantasma, mostrati! parlami, vedo che mi vuoi parlare!
ma le tue parole sarebbero uomini o rametti di albicocco
così come i tuoi silenzi sono pietre.
ti leggo meglio nel petalo di una fucsia
nelle venature lilla dell'orecchio della mia gattina
nel ricordo delle ghiacciaie refrigeranti di una volta. poiché tu
sei tutto ciò che amo e tutto ciò che odio e tutto
ciò che mi è indifferente; se fossi stato una femmina
le tue ossa si sarebbero formate nella mia pancia; così, sento come palpiti
e come ti muovi nel mio cranio; ti sento guardare
attraverso i miei occhi e accarezzare con le mie dita e inghiottire con il mio esofago.
sistemato dentro di me come in un mezzo d'assalto
tiri leve di comando, pigi su dei pulsanti
mentre io mi muovo e sorrido, piango e sogno
al tuo ordine, per bontà tua... magari tu
mi smonti come un bimbo smonta un'automobilina
per vederne la molla e il volante e le ruotine dentate... fatto a pezzi,
con la vernice scrostata, cosa descriverà
il nulla, il mio nulla?

se fossi un pattume di stelle
se fossi una feltratura di mondi...

M. Cărtărescu, *Il poema dell'acquaio*¹

¹ M. Cărtărescu, *Il poema dell'acquaio*, tr. it. di B. Mazzoni, nottetempo, Roma 2015, pp. 25-27.

Riassunto

Il presente contributo intende mettere in rilievo l'evento della sovversione soggettiva dell'amore privilegiando la prospettiva delineata dalle opere di Giorgio Agamben, Ioan Petru Culianu, Gherasim Luca e Mircea Cărtărescu. Nella tradizione occidentale, a partire dagli albori della poesia, fantasma, conscio ed inconscio si legano indissolubilmente nel soggetto e hanno la possibilità di trascendere i limiti imposti dalla letteratura individuale per affermare invece l'autentico senso politico, emancipatore e comunitario che è racchiuso nella parola amore.

Abstract

This article aims to highlight the event of the subjective subversion of love, paying attention to the perspective outlined by Giorgio Agamben, Ioan Petru Culianu, Gherasim Luca and Cărtărescu's works. Starting from the dawn of poetry and phantasy, conscious and unconscious are inextricably linked to the subject and have the opportunity to transcend the limits imposed by individual literature, which aims to affirm the authentic political, emancipatory and community sense that is enclosed in the word love in Western tradition.

Più volte candidato al Nobel per la letteratura, Mircea Cărtărescu è oggi generalmente considerato il maggior autore di lingua romena². In questa poesia intitolata *Se fossi un numero ma non sei un numero*, il soggetto sembra rivolgersi direttamente al suo fantasma dandogli del Tu. La parola impiegata è "fantomă" e indica, come in italiano, un'immagine non corrispondente alla realtà, una cosa inesistente, illusoria, un puro prodotto di fantasia, e ha anche il significato di apparizione notturna, di un'ombra, una presenza spettrale ("nălucă, stafie, strigoi"). Per poter dare una più precisa connotazione al termine "fantasma" che compare in questa poesia, è importante tener presente che Cărtărescu è uno scrittore romeno e che la letteratura romena è principalmente una letteratura fantastica (Si pensi ad esempio ai romanzi e racconti di Mircea Eliade o al visionarismo del poeta

² I suoi libri tradotti da Bruno Mazzoni in Italia sono *Nostalgia*, *Travesti*, *Perché amiamo le donne*, i primi due volumi della trilogia *Abbacinate* (*L'ala sinistra* e *L'ala destra*), *Il Levante*, tutti editi da Voland. Il Saggiatore farà uscire forse quest'anno *Solenoid*, l'ultimo romanzo-mondo di Cărtărescu sempre a cura e traduzione di Bruno Mazzoni.

nazionale romantico Mihai Eminescu). Cărtărescu ha affermato in più occasioni di essere influenzato dal romanticismo tedesco, Hoffmann su tutti, dal surrealismo, dal realismo magico. In effetti, il suo principale interesse è la sostanza della realtà, intesa nel senso più ampio possibile: le visioni, i sogni, i fantasmi, per lui sono da considerarsi realtà. “Quella che chiamiamo comunemente ‘realtà’ – dice Cărtărescu in un’intervista pubblicata in Italia – non è che la superficie delle cose. La vita allucinatoria è vera quanto la vita ‘reale’”³. Affermando questo, si ha l’impressione che lo scrittore romeno faccia riferimento alla distinzione che fa Jacques Lacan tra “realtà” e “reale” dal punto di vista psicanalitico: la realtà è la realtà esterna, lo spazio fisico e sociale a cui siamo abituati e all’interno del quale sappiamo orientarci e interagire con gli altri, mentre il reale, che appartiene alla “vita allucinatoria”, è un’entità fantomatica, e proprio per tale motivo ci può apparire più reale della vita “reale”. Inoltre Cărtărescu dichiara:

Ultimamente mi sono interessato molto alla fisica quantistica proprio perché mostra che la logica e il – chiamiamolo così – ‘pensiero realistico’ non sono sufficienti per descrivere il reale. A volte la realtà è folle. È paranoica. Inoltre la realtà è quello che è, ma è anche quello che avrebbe potuto essere, ed è pure quello che non sarebbe mai stata. La realtà si spezza e parcellizza continuamente in un sistema di possibilità vertiginoso⁴.

Con questa dichiarazione, Cărtărescu – scrittore raffinato che si caratterizza per quell’ombra mistica, onirica, spesso grave e avviluppante – introduce colui che legge pazientemente i suoi libri in una dimensione molto particolare del fantasma, indicando in un certo senso la stretta connessione che esiste tra il soggetto freudiano dell’inconscio e la fisica quantistica. Com’è noto, il soggetto dell’inconscio emerge quando un aspetto fondamentale dell’esperienza fenomenica del soggetto stesso

³ Cfr. V. Santoni, *La conoscenza non ha confini. Intervista a Mircea Cărtărescu*: <http://www.leparoleelecose.it/?p=21705>

⁴ *Ibidem*.

diventa per lui inconoscibile, perché originariamente “rimosso”. Ed è ciò che costituisce il suo “fantasma fondamentale”. Da questa prospettiva l’Inconscio è il fenomeno inconoscibile per antonomasia, poiché il fantasma, nella sua forma più elementare, è inaccessibile all’individuo. Ed è proprio questa inaccessibilità a rendere “vuoto” il soggetto o, come Cărtărescu testimonia in questa poesia, a renderlo “nulla”. Ci troviamo dunque in una situazione paradossale: il soggetto che fa esperienza di sé e dei suoi stati interni in modo diretto, non è altro che l’esito di una relazione impossibile tra il soggetto “vuoto”, non fenomenico e i fenomeni che restano inaccessibili al soggetto, cioè il suo fantasma. In altre parole, una complessa trama o rete di causalità, che produce il fantasma attraverso il lavoro dell’Inconscio, ha luogo “nell’altra scena” e quindi il soggetto, come dice Freud, “non è padrone in casa propria”, cioè nella dimora delle sue stesse auto-apparenze o auto-percezioni. Lo stesso paradosso, come ha sottolineato Cărtărescu, accade nella fisica quantistica, nel senso che è l’apparenza di una particella che determina la realtà. La realtà, prima della sua percezione, è fluida, molteplice e aperta. Le particelle agiscono tra di loro come onde, oscillazioni, vibrazioni. In un secondo momento, poi, si stabilisce che i fenomeni originari sono le onde stesse e le particelle non sono altro che i punti di intersezione o punti nodali in cui le diverse onde si incontrano. Di conseguenza, il paradosso della fisica quantistica, come quello stabilito dal fantasma inconscio, ci pone di fronte allo scarto, alla discrepanza tra il Reale impossibile lacaniano e la realtà nella sua forma più radicale⁵. Lacan, nel corso del suo insegnamento a Parigi, è riuscito a matematizzare il fantasma coniandone la formula: $\$ \diamond a$ che, in parole molto semplici, significa che non appena c’è rappresentazione nel soggetto c’è fantasma e che quindi anche il sogno è fantasma⁶. Lo stesso vale, *mutatis mutandis*, per la fisica quantistica, nel senso che il

⁵ Cfr. S. Žižek, *La visione di parallaxe*, tr. it. di P. Terzi, il melangolo, Genova 2013, pp. 256-257.

⁶ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma*, 1966-67, inedito.

Reale quantistico come quello lacaniano può essere matematizzato in formule le quali però non possono essere tradotte in una realtà coerente sul piano fenomenico, perché si cadrebbe in contraddizioni senza senso: per esempio che il tempo scorre al contrario, lo stesso oggetto è in due posti nello stesso istante, che un'entità è una particella e una onda, ecc.⁷ Il fantasma infatti ha assunto con Freud uno statuto paradossale, e il paradosso, se non proprio lo scandalo che esso ha recato al sistema ideazionale dominante, riguarda essenzialmente la dimensione ontologica del concetto di fantasma, nel senso che esso sovverte l'opposizione tradizionale tra "soggettivo" e "oggettivo". Da un lato, il fantasma per definizione non è "oggettivo", nel senso che esiste a prescindere dalle percezioni del soggetto, ma dall'altro non è neppure "soggettivo" perché non è ridicibile alle intuizioni di cui il soggetto fa esperienza in maniera cosciente. Il fantasma appartiene, dunque, a una strana e bizzarra categoria dell'"oggettivamente soggettivo", che si dimostra fondamentale alla disposizione che normalmente abbiamo nei confronti della realtà: "tutto quel che di realtà ci è permesso di accostare resta radicato nel fantasma", dice Lacan⁸.

Nel secolo scorso, la parola "fantasma" è stata introdotta (o reintrodotta nella loro lingua) dai traduttori francesi, italiani e spagnoli dell'opera freudiana. Il termine dovrebbe restituire in traduzione la parola *Phantasie* di Freud, cioè l'idea di produzioni o formazioni dell'immaginazione, che spesso si organizzano in stretto rapporto con l'Inconscio, attraverso cui l'Io tenta di sfuggire alla presa della realtà. Il fantasma per Freud è sostanzialmente una rappresentazione, uno scenario immaginario, conscio, preconsciouso e inconscio, che coinvolge uno o più personaggi, in cui si assiste alla messa in scena, in maniera mascherata, di un desiderio. Allo stesso tempo, il fantasma è effetto del desiderio arcaico e inconscio ed è matrice dei desideri consci e inconsci

⁷ Cfr. S. Žižek, *La visione di parallaxe*, cit., pp. 256-257.

⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2011, p. 94.

e attuali del soggetto. Lacan, partendo da Freud, ha messo in rilievo la natura essenzialmente di linguaggio del fantasma, e ha indicato che i personaggi del fantasma avevano più valore per determinati elementi che lo costituiscono (come le parole, fonemi, oggetti associati, parti del corpo e del comportamento) che per la loro complessiva totalità⁹.

È facile capire, da questo punto di vista, che il fantasma è uno dei fenomeni più stupefacenti della vita psichica: è come una sorta di romanzo che ognuno di noi si porta dietro e che nessuno è in grado di notare soprattutto quando ci troviamo in situazioni molto intime. Accade talvolta che questa narrazione romanzesca riappaia senza che ce ne possiamo rendere conto e diventi onnipresente nella nostra vita, interferendo tra noi e la realtà. Il fantasma in psicanalisi è come un velo che deforma la realtà soprattutto nei legami affettivi. Esso esiste perché esiste il desiderio, per cui ci saranno fantasmi e desideri sia aggressivi che sessuali che si agitano nelle profondità di noi stessi, che premono e vogliono essere soddisfatti immediatamente, senza aver alcun riguardo per la cosiddetta realtà. Da questa speciale angolazione, il fantasma è paragonabile ad un vero e proprio teatro mentale che mette in scena in maniera allucinatoria la soddisfazione di un desiderio imperioso e che catarticamente favorisce la scarica della tensione, benché la realtà apertamente non lo consenta oppure lo proibisca. Ma allo stesso tempo il fantasma è in grado di vivacizzare il desiderio, fornendogli l'esca e aumentandone la passione. Dunque il fantasma è una scena che, senza riemergere talvolta alla coscienza, persiste attivamente nell'inconscio. Nondimeno, il suo ruolo è quello di accontentare un desiderio fondamentalmente incestuoso che non può realizzarsi e che, per questo, ha la funzione di sostituirsi a una soddisfazione reale e impossibile, quindi a una soddisfazione fantasmatica possibile che avverrà

⁹ Cfr. *Dizionario di Psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vandermersch, tr. it. di C. Alberello, L. Burzotta, M. Drazien, C. Fanelli, M. Fiumanò, J. Jerkov, S. Paparello, J. Vennemann, Gremese Editore, Roma 2004, pp. 119-121.

non nella realtà, ma in quella che Freud ha definito la “realtà psichica”¹⁰. È come dire che il desiderio (incestuoso) non potendo trovare il proprio oggetto nella realtà concreta, l’Io allora glielo inventa o, addirittura, glielo crea a partire dall’immaginazione. L’Io per temperare l’impetuosità del desiderio prova a difendersi essenzialmente (e sempre in maniera fallimentare) in due modi: o cerca di rimuovere il desiderio senza riuscirci veramente oppure crea un fantasma, ossia immagina un appagamento possibile che si sostituisce a un desiderio impossibile reclamato dal desiderio. Il risultato che si raggiunge è comunque lo stesso: un compromesso tra un Io che si troverà sempre in difetto nello svolgimento del proprio compito e un desiderio che resterà eternamente insoddisfatto. Il fantasma è dunque una scena virtuale, una rappresentazione astratta e condensata delle nostre tendenze inconse. Da questo punto di vista, noi non vediamo le cose come sono, ma come in realtà le desideriamo o le “fantasmiamo”, quindi non vediamo ciò che è (la realtà) ma ciò che noi siamo (attraverso lo schermo o il velo offerto dal nostro fantasma), nel senso che quando amiamo un essere o una cosa che vediamo, non lo/la amiamo per quella/o che è, ma per la proiezione che noi facciamo su di lei/lui, cioè a partire dall’essenza narcisistica della nostra domanda d’amore dettata dal nostro fantasma. Freud ha mostrato che il narcisismo è uno stato che caratterizza l’Io e che il narcisismo non è solo amore di sé. Contrariamente a quanto generalmente si pensa, l’essere umano per amare l’amato ha bisogno dell’Io per trasformare l’amato reale in oggetto d’amore. Per far questo ricorre al fantasma e trasforma l’amato in oggetto fantasmatico, ossia in un’immagine interiore. La meta ideale dell’amore è quella di fondersi con l’amato attraverso il fantasma: esperienza puramente illusoria e quindi impossibile da realizzarsi perché di Due, effettivamente, non si può fare Uno, se non appunto nel fantasma¹¹.

¹⁰ Cfr. J.-D. Nasio, *Le Fantasma. Le plaisir de lire Lacan*, Payot, Paris 2005.

¹¹ Cfr. A. Badiou, *Elogio dell’amore*, tr. it. S. Puggioni, Neri Pozza, Vicenza 2013.

Nel suo libro del 1977 intitolato *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*¹², sia Giorgio Agamben che Ioan Petru Culianu, nel suo volume del 1984, *Éros et Magie à la Renaissance (1484)*¹³, si sono particolarmente interessati, anche in senso psicanalitico, alla ricostruzione storica e filosofica della genealogia del fantasma che sta alla base della grande poesia della cultura occidentale¹⁴. Il filosofo italiano e lo

¹² Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.

¹³ Cfr. I. P. Couliano, *Éros et Magie à la Renaissance (1484)*, Flammarion, Paris 1984.

¹⁴ In occasione dell'uscita del libro di Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma della cultura occidentale*, edito da Einaudi nel 1977, Ioan Petru Culianu aveva dedicato a questo pionieristico volume una recensione pubblicata su "Vita e Pensiero" nel 1980 ("Aevum", 54, 2, 1980, pp. 386-387) in cui il discepolo di Eliade lamentava fondamentalmente il fatto che i saggi di Agamben risentono dell'influenza della psicanalisi parigina. Il giovane Culianu, dopo aver finito di completare nel biennio 1978-1979 il suo studio, *Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento* (a cura di H.C. Cicortaș, Lindau, Torino 2017), rimasto fino al 2003 inedito in Romania, nella sua recensione a *Stanze*, scriveva questo: "Abbiamo letto con piacere i saggi di G. Agamben sul concetto di "fantasma" nella cultura occidentale, dal Medioevo al Rinascimento. L'A., che è ammiratore di Heidegger, Corbin e R. Klein, e ha trascorso un periodo di studio presso la Biblioteca Warburg di Londra, è uno dei pochissimi storici della cultura italiani che scriva con scioltezza, e soprattutto che anticipi e preceda i gusti e le mode dettate da Parigi. Benché infatti a Parigi circoli ormai da anni il concetto famosissimo di 'fantasma', soprattutto negli ambienti della psicanalisi (lacaniana e altre), nessuno ha ancora pensato a fare un'analisi sul significato storico del termine. Forse a Parigi comincia a mancare il tempo per indagini approfondite. Eppure, scrittori della vecchia generazione, come P. Klossowski, conoscevano almeno l'uso scolastico della importante nozione di 'fantasma', uso al quale anche Agamben fa costante riferimento" (p. 386). La recensione dopo aver messo in rilievo i pregi e i limiti del libro ("I saggi di Agamben sono in generale piuttosto originali, anche se non sempre l'autore mostra completezza di informazione"), si conclude in questo modo: "In conclusione, benché il volume di Agamben non sia né concepito né realizzato in modo da essere un'opera di riferimento scientifico, esso tuttavia non è privo né di originalità né di... spirito. Prima di concludere, vogliamo ancora ricordare il tentativo dell'A. di comparare le posizioni di Freud con quelle di alcuni autori medievali e rinascimentali. L'analisi (che noi abbiamo segnalato fin dal 1972 in una tesi di laurea rimasta inedita) è interessante, ma va presa per quello che è: solo una coincidenza, o forse la ripresa di vecchie tradizioni in un contesto completamente nuovo e infinitamente distante. Ci sono peraltro alcuni aspetti della psicologia ficiniana del profondo che anticipano e forse addirittura precorrono l'odierna

studioso romeno si sono impegnati a tratteggiare, a partire dalla preminenza del fantasma e della parola sul soggetto, la fenomenologia d'amore e il processo di innamoramento che, allo stesso modo del malocchio, doveva anche essere percepito dagli antichi come una sorta di incantesimo o stregoneria mediata dallo sguardo. Soprattutto, a partire dalla fisiologia dell'amor cortese, hanno preso in esame alcune opere della tradizione medica riguardanti l'eros fantastico, che sono state elaborate nel corso del XII secolo. In particolare, hanno cercato di mettere in luce il fatto che, fin dall'antichità, i fantasmi dell'eros hanno rappresentato un importante veicolo di collegamento tra lo sguardo femminile e l'effetto di annichilimento dell'uomo che gli stessi fantasmi provocano nel loro turbinoso vorticare. Già a partire da Platone è noto che l'eros si risveglia ogni volta che l'amante vede un oggetto del mondo sensibile che sembra incarnare l'idea di Bellezza. Anche in Plotino esiste questo legame tra amore e visione. Con il passaggio al mondo medievale, il *De Amore* di Andrea Cappellano si incentra maggiormente sulla comunicazione amorosa, spiegando l'origine fisica e materiale dell'evento d'amore, nell'istante in cui i due sguardi si incrociano, allo scopo di sottolineare proprio la funzione degli occhi come concreto canale che dà origine all'amore. Sia Culianu che Agamben sottolineano, nei loro libri, che gli occhi sono effettivamente il principale strumento di fascinazione a partire dai quali si innesca un continuo processo di immaginazione all'interno dell'anima dell'amante che stabilisce nella cultura occidentale il carattere fantasmatico dell'amore, attestato soprattutto dalla poesia e dalla mistica.

psicologia. Ma di questo il libro di Agamben non si è occupato" (p. 387). È evidente che la recensione un po' stizzita di Culianu nei confronti del libro di Agamben verteva in maniera polemica sulla nozione di fantasma sviluppato dalla psicanalisi che ben si accorda all'avversione che aveva il suo maestro Eliade nei confronti di Lacan. Ciò non toglie che i libri di Culianu partono dalle suggestioni di Agamben sia in *Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento* che nel suo più famoso libro *Eros e magia nel Rinascimento*. Ringrazio Corneliu Horia Cicortaș per avermi dato notizia della recensione di Culianu al libro di Agamben.

Secondo Culianu alla base della fenomenologia dell'innamoramento del soggetto poetico, mistico, ma anche quello malinconico – e quindi alla base della costituzione del fantasma – ci sarebbe una concezione pneumatica che segue l'impostazione stoica e medica¹⁵. Lo pneuma secondo Aristotele era solo un sottile involucro dell'anima, invece per gli Stoici era l'anima stessa. Tale pneuma pervade tutto l'organismo umano e presiede alle sue attività come quelle dei cinque sensi, della mobilità o della secrezione dello sperma. La teoria stoica della conoscenza sensibile parte dalla concezione di Aristotele. Il "sintetizzatore" cardiaco, che si chiama *hegemonikon*, ha la funzione di ricevere tutte le correnti pneumatiche che si sono trasmesse dagli organi dei sensi e, simultaneamente, è in grado di produrre dei "fantasmi comprensibili" (*phantasia kataleptike*) che sono stati percepiti e fissati dall'intelletto. Questo modo di conoscere funziona, dice Culianu, come il ragno al centro della tela. Il "Principale", che ha come sede il cuore, è in grado di produrre le "impronte sull'anima" (*typosis en psyche*) e controlla tutte le informazioni che vengono trasmesse dai sensi periferici¹⁶. Questa descrizione evoca una celebre pagina di Freud in cui paragona la psiche al "notes magico": uno strumento che consentiva, ai tempi dell'inventore della psicanalisi, di aggiornare la memoria di volta in volta conservando, o appunto distruggendo, le annotazioni precedenti¹⁷.

La percezione di un oggetto avviene tramite una corrente pneumatica che parte dall'*hegemonikon*, cioè dal cuore o "principale dell'anima", e si dirige verso la pupilla. Qui, la corrente pneumatica entra in contatto con la porzione di aria che è situata tra l'organo visivo e l'oggetto che viene percepito. Questo contatto avviene in una porzione di spazio che ha come vertice l'occhio e come base l'orizzonte visibile,

¹⁵ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, tr. it. di G. Ernesti, Il Saggiatore, Milano 1991, pp. 26-27.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Cfr. J.-B. Brenet, *L'immagine abolita, desiderata*, in G. Agamben - J.-B. Brenet, *Intelletto d'amore*, tr. it. di G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 70-73.

quindi ha una forma conica. Gli stoici più tardi come Epitteto erano convinti che, nell'atto di vedere, lo pneuma andasse al di là dell'organo sensoriale ed entrasse in contatto con l'oggetto sensibile catturando l'immagine e trasformandola in fantasma nel cuore o *hegemonikon*¹⁸. Queste teorie sopravvissero anche sotto l'impero romano e tornarono in voga nel medioevo per mezzo della medicina araba che aveva conservato i testi del medico antico Galeno. Il "rinascimento del XII secolo", scrive Culianu, significò la riscoperta dell'antichità greca tramite gli arabi: "All'inizio del XIII secolo, le enciclopedie medievali del sapere registrano le nuove conoscenze, che da quel momento diverranno un bene comune dell'epoca"¹⁹. Grande importanza avrà l'immaginazione che converte – secondo l'antica modalità dell'eros fantastico – "il linguaggio dei sensi in linguaggio fantastico, in modo che la ragione possa cogliere e capire i fantasmi"²⁰. In questa maniera i dati forniti dall'immaginazione e dalla ragione si troveranno depositati nella memoria. Agamben, per ricostruire la "fantasmologia medievale" nel suo libro, ha cercato di rintracciare la genealogia, e di seguirne gli sviluppi, prendendo avvio dal *Filebo* e dal *Teeteto* Platone.

Si riporta qui di seguito il brano platonico del *Filebo*, tratto direttamente dal volume di Agamben, per seguire più da vicino l'argomentazione del filosofo italiano:

SOCRATE La memoria, unita alle sensazioni, e le passioni [...] connesse con queste mi sembra quasi che scrivano parole nelle nostre anime; e quando questa passione scrive veracemente, allora si producono in noi opinioni e discorsi veri; ma quando lo scriba dentro di noi scrive il falso, il risultato è contrario al vero.

PROTARCO Anche a me sembra proprio così e accetto quello che hai detto.

SOCRATE Accetta allora anche la presenza della nostra anima di un altro artista nel medesimo tempo.

¹⁸ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., pp. 22-23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 25

PROTARCO Chi?

SOCRATE Un pittore che, dopo lo scriba, disegna nell'animo le immagini delle cose dette.

PROTARCO Ma come e quando?

SOCRATE Quando un uomo, dopo aver ricevuto dalla vista o da qualche altro senso gli oggetti dell'opinione e dei discorsi, vede in qualche modo dentro di sé le immagini di questi oggetti. Non è così che succede?²¹

Da questo passo si può osservare che l'artista disegna nell'anima le immagini delle cose. Questo artista è la fantasia e queste "immagini" sono definite "fantasmi" (*phantasmata*). Il tema centrale del *Filebo* non è la conoscenza, ma il piacere. In questo dialogo viene evocato il problema della memoria e della fantasia per dimostrare che il desiderio e il piacere non sono possibili senza questa "pittura dell'anima", e che non esiste qualcosa come un desiderio puramente corporeo. Dopo aver fatto appello alla tesi di Lacan secondo cui "le phantasme fait le plaisir propre au désir"²², Agamben sottolinea che nel *Teeteto* Platone spiega la metafora della "pittura interiore" con un'altra metafora, che ricorda la teoria freudiana dell'impronta mnemonica:

Supponi che vi sia nella nostra anima una cera impressionabile, in alcuni più abbondante, in altri meno, più pura negli uni, più impura negli altri; e in alcuni più dura e in altri più molle e in altri ancora una via di mezzo... È un dono, diciamo, della madre delle Muse, Mnemosine: tutto ciò che desideriamo conservare nella memoria di ciò che abbiamo visto o udito o concepito si imprime in questa cera che noi presentiamo alle sensazioni o alle concezioni. E di ciò che s'imprime noi ne conserviamo memoria e scienza finché ne dura l'immagine [...]. Ciò che si cancella o non riesce a imprimeri, lo dimentichiamo e non ne abbiamo scienza²³.

²¹ Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit., p. 84.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid.*, p. 86.

Secondo Agamben, le metafore della pittura interiore e della cera impressionabile ricorreranno in un'organica teoria psicologica in cui il fantasma gioca un ruolo fondamentale. Aristotele riprenderà nel *De anima* le metafore dell'immagine e della cera e spiegherà con questi termini il meccanismo della visione, vale a dire

come una passione che il colore si imprime nell'aria e che dall'aria viene trasmessa all'occhio, nel cui elemento acquoso si riflette come in uno specchio. Il movimento o passione prodotto dalla sensazione è poi trasmesso alla fantasia, che può produrre il fantasma anche in assenza della cosa percepita²⁴.

Da questo punto di vista la memoria è strettamente connessa alla fantasia e quindi non ci può essere memoria senza fantasma. La funzione del fantasma è centrale per tutti i processi conoscitivi e quindi anche per l'intelligenza, visto che per Aristotele l'intelletto è una specie di fantasia. Grazie al fantasma sono spiegati il sogno, la divinazione, ma la sua funzione gioca un ruolo essenziale anche nell'ambito del linguaggio. Aristotele nel *De anima*, a proposito della fonazione, afferma che

non ogni suono emesso da un animale è voce, ma solo quello che sia accompagnato da qualche fantasma [...], perché la voce è un suono significativo. Il carattere semantico del linguaggio è così indissolubilmente associato alla presenza del fantasma²⁵.

Nel corso dell'elaborazione del pensiero medievale, osserva Agamben, il fantasma si polarizza e diventa il luogo di una estrema esperienza dell'anima, la quale attraverso il fantasma "può salire fino al limite abbagliante del divino o precipitare nell'abisso vertiginoso della perdizione e del male"²⁶. In tal senso, si spiega, sempre secondo

²⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

Agamben, l'attitudine di Dante, contrariamente a quella essenzialmente negativa di Cavalcanti, di affidare la sua visione suprema all'"alta fantasia" seguendo la logica del fantasma, dove il fantasma fungerà da mediatore spirituale fra senso e ragione che innalza l'uomo lungo la mistica scala di Giacobbe, menzionata da Ugo da San Vittore²⁷. Sempre riguardo al fantasma, una funzione fondamentale viene svolta dall'occhio che, a partire da Avicenna e Averroè, appare come lo specchio in cui vengono a riflettersi i fantasmi. Con Averroè il processo conoscitivo è concepito come una speculazione vera e propria dove i fantasmi si riflettono di specchio in specchio rifrangendo anamorficamente la forma dell'oggetto del desiderio. Ma in questo processo catottrico "speculazione è anche la fantasia, che *immagina* i fantasmi anche in assenza dell'oggetto"²⁸. Anche l'amore rientra in questa sorta di speculazione in cui si riflettono i fantasmi, nel senso che l'atto conoscitivo di tipo erotico è un curvarsi su uno specchio dove il mondo si rifrange in un susseguirsi di immagini riflesse di specchio in specchio²⁹. Come è possibile osservare, sia con Giacomo da Lentini in *Amore è uno desio* ("gli occhi in prima generan amore") sia con Cavalcanti nella sua canzone *Donna me prega* ("Vèn da veduta forma che s'intende"), l'amore proviene da una forma che penetra attraverso i sensi esterni ed interni per diventare poi fantasma nella cella fantastica e memoriale del cervello dell'innamorato. Già nel *Fedro* di Platone, ricorda Agamben, l'amore, accostato alla visione, è paragonato a una "malattia degli occhi" e in seguito Plotino fa derivare una singolare etimologia di Eros proveniente dalla visione (*Enneadi* III, v 3)³⁰. In questa prospettiva il passaggio dalla concezione classica dell'amore a quella medievale si può caratterizzare come un passaggio da una "malattia della vista" a una "malattia dell'immaginazione".

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 95.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibid.*, p. 96, nota 1.

Un altro aspetto rilevante, aggiunge Agamben, è la questione della “copula”, presente anche nella poesia di Cavalcanti, cioè il punto di unione fra l’individuo e l’unico intelletto possibile, secondo l’impostazione di Averroè. Il filosofo arabo era convinto che l’intelligenza fosse qualcosa di unico e di sovraindividuale e che l’intelletto possibile, incorruttibile ed eterno, si congiungesse tuttavia ai singoli uomini attraverso una logica di fantasmi che riposano nel senso interno³¹. Dunque è proprio il fantasma a stabilire la *copulatio* del soggetto con l’intelletto possibile. Tale dinamica avverrebbe tramite uno “spirito” che si perfeziona nel cervello e prenderebbe origine dal cuore attraverso un “calore interno”. Il fantasma dell’immaginazione avrebbe così, fondamentalmente, una natura spirituale³².

Culianu nel suo libro si sofferma inoltre su una delle singolarità, che più caratterizzano l’amore cortese, cioè la vocazione alla sofferenza che manifesta il fedele d’amore di fronte “al distanziamento volontario dall’oggetto dell’amore”³³. Contrariamente a Lacan che, parlando della “sублиmazione”³⁴ nel suo Seminario sull’*Etica psicoanalitica*, aveva messo in rilievo la portata decisiva del desiderio in relazione all’oggetto d’amore attraverso l’incidenza

³¹ *Ibid.*, p. 100.

³² Si tratta, come dice Agamben, degli spiriti “sottili”, “animali”, “gentili” che entrano ed escono dagli occhi, come dimostra la poesia dolcestilnovista, e quest’evento si ricollegerebbe alla dottrina pneumatica. (Cfr. G. Agamben, *Stanze*, cit., pp. 124-129).

³³ “L’occultamento dell’amore rappresenta uno degli elementi essenziali del rituale erotico. In questo processo di distanziamento volontario dall’oggetto d’amore, distanziamento che produce la sospensione indefinita della realizzazione del desiderio, va visto è uno dei segreti della tradizione occidentale” (I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 35).

³⁴ La formula della sublimazione di Lacan è: un oggetto “elevato” alla dignità della Cosa (Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII, L’etica della psicoanalisi (1959-1960)*, a cura di A. Di Ciaccia, tr. it. di M. D. Contri, Einaudi, Torino 2008, p. 206). Nell’ambito dell’amore cortese, Lacan afferma che: “La dama si situa al posto della Cosa, al centro dei significanti, dove risiede quel qualcosa di reale che è il fine ultimo del dono d’amore” (*Ibid.*, p. 191), e sottolinea che: “La donna idealizzata, la Dama, che è nella posizione dell’Altro e dell’oggetto, si trova [...] nel posto sapientemente costruito grazie a significanti raffinati, a mettere nella sua crudezza, il vuoto di una cosa che si rivela nella sua nudità essere la cosa, la sua, quella che sta al cuore di lei stessa nel suo vuoto crudele” (*Ibid.*, pp. 205-206).

del significante, Culianu sottolinea invece l'elemento paradossale e perverso della situazione in cui si trova il fedele d'amore soprattutto dal punto di vista esistenziale – nel senso che il soggetto piuttosto che ricercare i favori della dama, ricerca il disprezzo dell'amata – e lo interpreta come una sorta di masochismo intellettuale. Prendendo più o meno implicitamente di mira Lacan che faceva cenno nel suo insegnamento a una "barriera" che circonderebbe e isolerebbe la Dama nella sua posizione poetica ("L'oggetto, in particolare qui l'oggetto femminile, si introduce attraverso la porta assai singolare della privazione, dell'inaccessibilità. [...] Non c'è possibilità di cantare la Dama, nella sua posizione poetica, senza il presupposto di una barriera che la circonda e la isola"³⁵), Culianu è convinto del fatto che:

In questo caso nessuna barriera è troppo ardua, compresa quella che l'amore stesso crea affettando i liberi costumi che inducono l'instaurarsi di un clima di pubblico sospetto, con ciò cercando volontariamente di ottenere non già i favori bensì il *disprezzo* dell'amata, affinché in tal modo essa sia più che mai inaccessibile. Invece di mitigare i tormenti della sua passione, il fedele cerca in ogni modo di esacerbarli; ha la vocazione della malattia e rifiuta di guarirne seguendo la volgare legge dell'appagamento del desiderio, che ciò avvenga furtivamente, come nel caso degli amanti, o legalmente, come nel caso degli sposi³⁶.

Culianu ritiene che il particolare rituale dell'amore cortese possa avere indubbiamente una influenza catara³⁷. A sostegno di tale ipotesi, l'allievo di Eliade cita il trattato *De amore* di Andrea Cappellano che fornisce informazioni puntuali su questo singolare fenomeno:

Quando qualcuno vede una donna degna di attenzione erotica, subito si mette a desiderarla nel proprio cuore. Poi, più vi pensa, più sente penetrarsi d'amore, fino a pervenire a ricostituirla tutta intera nella sua fantasia. In seguito si mette a pensarne le forme, ne distingue le

³⁵ *Ibid.*, p. 177.

³⁶ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 35.

³⁷ *Ibid.*, p. 29-32.

membra, le immagina in azione ed esplora [rimari: lett.: fendere, spalancare] le parti segrete del suo corpo³⁸.

Alla luce di questo brano si può osservare che il fantasma femminile potrebbe impadronirsi dell'intero apparato pneumatico dell'innamorato e potrebbe dare anche origine ad alterazioni somatiche rilevanti, cosa che avviene soprattutto quando l'amore rivolto al fantasma non viene corrisposto dall'altra persona. Questa sindrome amorosa, secondo Culianu, era già conosciuta ai tempi di Avicenna³⁹, e rientrava nel basso Medioevo nei manuali di semiologia medica tra le varie forme di melanconia. Il nome della sindrome è *amor hereos* e ha un'etimologia incerta. È possibile che derivi da *eros*, parola poi contaminata in latino con *heroycus*. Quest'ultimo particolare termine, che indica il nome di un'antica malattia, rievoca (forse non causalmente) il titolo del volume di debutto di Gherasim Luca in Francia del 1953: *Héros-Limite*⁴⁰, per via dei suoi interessi sulle psicosi e più estesamente sulle sindromi psicopatologiche legate al pensiero e al linguaggio, in vista soprattutto della sua teorizzazione "non-edipica", che sarà ripresa da Gilles Deleuze e Félix Guattari nell'elaborazione dell'*Anti-Edipo*⁴¹.

In ogni caso, sia Culianu che Agamben sono entrambi concordi nel riconoscere l'affinità esistente tra la sindrome melanconica (*melancolia nigra et canina*) e *l'amor hereos* dal medioevo fino al Rinascimento⁴². A questo proposito Culianu cita il dottor Bernardus Gordonius (1258-1318), professore a Montpellier, che descrive le caratteristiche eziologiche di questa malattia:

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰ Cfr. G. Luca, *Héros-Limite suivi de Le Chant de la carpe et de Paralipomènes*, Gallimard, Paris 2001.

⁴¹ Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *L'Anti-Edipe*, Minuit, Paris 1972.

⁴² Cfr. I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 37 e G. Agamben, *Stanze*, cit., pp. 20-23.

La malattia che si dice *hereos* è un'angoscia melanconica causata dall'amore per una donna. La *causa* di tale affezione risiede nella corruzione della facoltà estimativa a opera di una forma e di un volto che vi è restato fortemente impresso. Allorché qualcuno è profondamente preso da una donna, pensa smodatamente alla sua forma, e al suo volto, alla sua condotta, poiché crede che essa sia la più bella, la più venerabile, la più straordinaria e meglio fatta, di corpo e d'anima, che ci sia. È perciò che egli la desidera ardentemente, scordando misura e buon senso, e pensa che, se potesse soddisfare il proprio desiderio, diverrebbe felice. Tanto è alterato di senno della sua ragione, che immagina costantemente la forma della donna e trascura tutte le sue attività, di modo che, se qualcuno gli parla, egli appena lo intende. E poiché si tratta di una cogitazione ininterrotta, la si può definire come un'angoscia malinconia. Essa è detta *hereos* poiché i signori e i nobili, a cagione dell'abbondanza delle delizie, precipitano sovente in quest'affezione⁴³.

Con ogni probabilità, i neosurrealisti di Bucarest nel 1947, sulla scorta degli studi dell'isteria di Freud e dell'*Amour fou* di Breton, si ispireranno in ambito poetico a questo antico documento tratto dal *Lilium medicine* di Bernardo Gordonio, quando scriveranno *L'elogio di Malombra*. Ecco alcuni brani di questo formidabile testo, composto a più mani, dove si precisa l'infezione fantasmatica causata dalla funzione specifica dello sguardo, dall'immagine delle movenze del corpo di Malombra, cioè la donna isterizzata dal desiderio dell'Altro, che Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost hanno individuato nel "film involontariamente surrealista Malombra", un film diretto nel 1942 da Mario Soldati e tratto dall'omonimo romanzo di Fogazzaro pubblicato nel 1881:

Malombra o l'amore e nient'altro.

La convulsione della bellezza, la debolezza del ricordo, il colore del rimpianto, la grazia della vita, la medianicità del gesto, la rarità

⁴³ *Ibid.*, pp. 36-37.

dell'amore, la follia dei sensi, la bellezza della follia, la tristezza dei laghi, l'influenza lunare, la vita dopo la morte, la nobiltà della lussuria, l'ardore dello sguardo, il ricordo della follia, l'avvenire del passato, il sonnambulismo del pensiero, la morte del paesaggio, l'azione a distanza, il sonno sfiorato, il sogno vissuto, l'orgoglio del sacrilegio, la lussuria dell'isteria, il rifiuto di vivere, l'esibizione di vivere, la bellezza della bellezza: in Malombra.

Mai la difficoltà d'innalzare la rivoluzione all'altezza della poesia ci ha talmente sbalordito, talmente sedotto. Mai è stato così evidente ai nostri occhi che la bellezza folgorante della donna destinata all'amore resti la concentrazione dei più agitati momenti dialettici dell'universo. Mai infine il filo che passa attraverso gli esseri ci è parso più sottile, più fragile se non quand'è passato in questi merletti, questi gesti, questi sguardi, dove la potenza stessa che anima il mondo si era appena deposta nell'ironia di una passione. [...]

Così breve che l'occhio ne fu accecato, e tuttavia come uno scorpione nervoso, l'ombra passò attraverso la grigia luce diurna come una ferita, come una rovina, come una cascata addormentata. L'aria riempita di terribili animali e i mari viola fino al lontano aldilà dei limiti rassicurati del globo cullavano le loro appassionanti escrescenze: la follia della bilocazione ne fu spezzata all'istante, in quest'epoca così favorevole ai trionfi dell'immaginazione, e con essa, gli ormeggi che incatenavano la ragione [...].

Le scene ove Malombra si dà, la notte, al suo amante, sul bordo del lago, ove attraversa le acque con l'ostile freddezza per colui che l'attende, ove lei passa all'isteria lucida sotto i venti grigi che spengono le torce, sono il trionfo di ciò che noi conveniamo di chiamare l'amore assoluto.

L'ardore alla ricerca dell'ardente.

Un personaggio, con la mano insanguinata, si gettò in quest'immenso pallore e al di sotto del melanconico sesso scoppiavano le piante foraggere, imbalsamate come le fòladi che l'oceano visita nelle sue consuete occupazioni, tra tante superstizioni, determinismi, errori e sorgenti, tra tante accuse e sintomi di furore. Questa mano è la linfa incendiata, è la sabbia nordica concretizzata in un istante dalle magiche linee degli specchi, nelle loro conversazioni riguardanti gli astri. [...]

E incapace di muoversi, di parlare, lei giaceva su una lettiera, coperta di merletti e veli. Sul vasto maneggio non c'erano che cavalli ipnotizzati che saltano gli ostacoli, e laghi distesi su migliaia di leghe rendevano i loro colli trasparenti: così vicini ai fuochi dei nostri nervi, la donna li toccava con la punta delle ciglia: entravano nei suoi occhi e scorrevano fuggitivi nelle sue lacrime.

- Cecilia, io Cecilia, sono venuta con il mio amante per vederti morire, per vederti morire, per vederti morire. C'è tanta oscurità nella mia anima, tanta tristezza. Sto per divenire pietra, più fredda della pietra.

Accanto all'amore del cuore, l'amore dei sensi, l'amore relativo, c'è ancora questa sorta d'amore ove assolutamente tutto si ripiega e si concentra, ove la vita non è che il vago ausilio di quest'invincibile passione. Dopo Nadja, Dora, o Mathilde, anche Malombra entra a sua volta nelle regioni eterne dove il desiderio, la poesia, l'azzardo rendono il passaggio della vita alla vita assolutamente dialettico, necessariamente sensibile.

Prima che cali il sipario, l'oscura oppressione doveva annunciare il suo ritorno: ma l'ateismo irriducibile di ogni isterico orrore di vivere respinge l'idea religiosa (che tenta invano d'introdursi surrettiziamente nella passione) – dapprima ridotta in polvere.

L'amore puro dell'essenza assoluta è una coscienza divenuta straniera a se stessa. Resta da vedere più da vicino come si determina ciò di cui è l'altro, e lo si deve considerare unicamente in questo legame con l'altro. Di primo acchito, l'amore puro sembra avere verso di sé solo il mondo dell'effettività, ma essendo esso stesso la fuga di questo mondo, e avendo anche la determinabilità dell'opposizione, l'amore puro reca questa effettività in seno.

Lilium tigrinum non può camminare che su un suolo perfettamente unito, idealmente sulla sabbia fine di un greto. La sua lateralità è insieme sinistra e inferiore, i suoi pensieri amorosi sottolineano l'omologia sconvolgente del Serpente e la cicuta. Il polso è fuggente, le unghie sono blu, lei giace abitualmente di spalle, con la testa riversata e gli occhi chiusi. Quando esce dal suo torpore morale e riapre gli occhi, folgora coloro che la circondano con la loro indifferenza astuta. Nel posto in cui la separazione degli esseri secondo la violenza del

desiderio raggiunge i neri segreti dello spagirismo, lo sguardo di questa donna - le cui rare incarnazioni ci guidano ancora verso i precipizi di velluto - colpisce l'amore col suo inalterabile appello.

I nervi trancianti, i gatti scintille, l'emicrania solare, le grida, le braccia girate, l'andatura titubante sulle onde dei cristalli, il balbettamento esplosivo, gli strilli acuti, i sospiri senza fondo, la rabbia occulta, l'orrore di vivere, le grida rauche, le capigliature insanguinate, le vesti tagliate col rasoio, il suicidio esibizione, la velocità degli sguardi folli, l'impostura arrogante, lo scandalo assassino, le grida perdute, gli spasmi voluttuosi - tutto questo e anche il pallore e il silenzio non potranno mai esprimere la sfida intrattabile di tutto ciò che è attraversato solamente dal magnetismo dell'amore eterno.
O Malombra, mal d'ombra⁴⁴.

Ritornando alla modalità di sviluppo dell'*amor hereos*, causata dall'infezione fantastica meticolosamente descritta, come si è visto, da Bernardus Gordonius in *Lilium medicine*, Culianu osserva che la donna, penetrando attraverso gli occhi, consuma in maniera malinconica il soggetto che la vede. Solo gli occhi non deperiscono, dice Gordonius. La ragione è perché sono gli occhi a essere penetrati nello spirito dall'immagine della donna. Attraverso il nervo ottico la donna si trasforma in fantasma e invade tutto l'apparato pneumatico. Questa sindrome erotica è stata esaltata dai fedeli d'amore che cercano di procurarsi questa malattia, valorizzandone in maniera poetica i sintomi⁴⁵. Fin qui Culianu sembra seguire pedissequamente l'argomentazione di Agamben contenuta in *Stanze*. Però, contrariamente al filosofo italiano, Culianu afferma che questa malattia spirituale diventerà una malattia dell'intelligenza prima attraverso la *mistica sufi*, quindi prima dell'amore cortese, e continuerà poi, come in una sorta di capovolgimento dei valori, la sua particolare funzione nella poesia

⁴⁴ Cfr. G. Luca, G. Naum, P. Păun, V. Teodorescu, D. Trost, *L'elogio di Malombra*, tr. it. di G. Rotiroti in "Nuovi Orizzonti Culturali Italo-Romeni" n. 1, gennaio 2014, anno IV: http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Giovanni-Rotiroti.html

⁴⁵ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 38.

provenzale, nella scuola siciliana e, infine, nel *dolce stil novo* fino a Dante⁴⁶. Culianu definisce questo capovolgimento dei valori, che si è attuato nella mistica sufi e nella poesia occidentale, come una “inversione semantica” rispetto alla codificazione medica della malattia: quello che nei manuali medievali di medicina era definito *amor hereos*, cioè “malattia”, diventa paradossalmente “salute” nei “fedeli d’amore”.

L’inversione semantica del concetto di salute psicofisica diviene affatto esplicita nel *dolce stil novo*, il quale si dedica alla minuziosa descrizione del processo di infezione fantastica prodotto dall’immagine femminile. Il segreto dei fedeli d’amore risiede nel fatto che tale sintomo diviene la ricetta di una suprema esperienza spirituale, ciò equivale a dire che il “cuore gentile”, lungi dal dover seguire i precetti della scienza medica, si nobilita a mano a mano che accetta di trar partito dalle delizie della malattia che lo consuma⁴⁷.

Infatti, come aveva già intuito Agamben a partire da Bruno Nardi, con Cavalcanti si avrà una dettagliata descrizione del processo di infezione fantastica prodotto dall’immagine femminile, non molto dissimile, *mutatis mutandis*, a quella cui si esponevano i poeti neosurrealisti romeni inneggianti all’amore rivoluzionario nel dopoguerra in Romania celebrando *Malombra*. Elogiando *Malombra* (interpretata da Isa Miranda nel film diretto da Mario Soldati), i neosurrealisti in un certo senso attuavano una sorta di *Aufhebung*, per dirla nei termini della dialettica hegeliana, cioè una *negazione* della malattia d’amore che non è però un annullamento o un’abolizione della stessa, anzi si tratta di una vera e propria “negazione della negazione” – come Gherasim Luca e Dolfi Trost avevano messo in evidenza in *Dialectique de la dialectique*⁴⁸ – senza alcuna possibilità di sintesi finale. Da questo punto di vista, la posizione di Gherasim Luca, se paragonata

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁸ Cfr. G. Luca - D. Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international, Surréalisme*, Bucarest 1945.

a quella dei “fedeli d’amore” ma anche a quella del suo stesso gruppo, si dimostra ancor più radicale, perché l’intenzione teorica che animava *L’Inventore dell’Amore* era quello di liberare, nella danza dei fantasmi dell’eros, il soggetto dell’inconscio dalle maglie troppo strette e soffocanti della “posizione edipica”, stabilendo così un inedito scenario per il dispiegarsi di insoliti desideri. “Non-Edipo” avrebbe dovuto rappresentare la nuova posizione soggettiva in contrapposizione a quella edipica, fonte di ogni ostacolo per il progresso emancipativo e trasformativo dell’umanità. Ma per far questo il poeta-rivoluzionario, come nuovo fedele d’amore, doveva accettare il rischio della follia amorosa, negare in un certo senso la morte, e solo in questo modo, con “un salto formidabile” che si avvicina più alla psicosi in senso freudiano – che non alla sublimazione (Lacan) o al masochismo (Culianu) –, avrebbe potuto mettere definitivamente in scacco il mito leggendario delle origini e il suo risvolto angoscioso e malinconico stabilito da ciò che Luca definiva la “cadaverica minaccia di castrazione”⁴⁹.

Tuttavia, Gherasim Luca sa bene che nessuno può sfuggire all’Edipo freudiano. L’Edipo non è solo un complesso che descrive uno stato di fatto psicologico, ma designa una struttura che spiega l’origine dell’identità sessuale e indica anche il fondo enigmatico e fantasmatico di ciò che sta alla base delle sofferenze nevrotiche. Per tale motivo, secondo Luca, è necessario un duro e faticoso processo di soggettivazione e, insieme, di desoggettivazione capace di sconvolgere surrealisticamente le frontiere tra ciò che si conosce e l’ignoto. Grazie al nuovo fantasma di “Non-Edipo” – che non è altro che una riedizione in chiave rivoluzionaria e materialistica del processo di purificazione spirituale del “cuor gentile” dei “fedeli d’amore” –, il soggetto amoroso dovrebbe “scoprire” e insieme “inventare un nuovo mondo” in cui poter amare e vivere liberamente. Ciò sarebbe possibile solo se il soggetto fosse

⁴⁹ G. Rotiroti, *Introduzione: Gherasim Luca e l’Inventore dell’Amore*, in G. Luca, *L’Inventore dell’Amore*, Testo romeno a fronte, Traduzione e a cura di G. Rotiroti, Criterion Editrice, Milano 2018, p. 40.

disposto a mettere in moto le sue risorse dialettiche, negative e desideranti (“negazione della negazione”), in grado di produrre sempre nuove connessioni e inedite aperture in modo tale da realizzare la “rivoluzione permanente” non solo in ambito poetico ed artistico, ma anche sul piano politico. In questa direzione va soprattutto il manifesto *Dialectique de la dialectique* – un testo di fondamentale importanza che chiarisce la posta in gioco de *L’Inventore dell’Amore* –, scritto, come si è detto, da Gherasim Luca insieme a Trost nel 1945. Anticipando di quasi trent’anni *L’Anti-Cedipe* di Deleuze e Guattari, Luca e Trost imponevano, all’interno del campo freudiano, la necessità di ribellarsi contro il “complesso di Edipo”. Secondo questi autori, tutti i movimenti rivoluzionari sono sottomessi alle istanze edipiche e conservano per questa ragione una fascinazione mal riposta nei riguardi della “natura”. A coloro che erano desiderosi di conquistare una vita affettiva “non-edipica”, Luca e Trost raccomandavano una permanente attività critica nei confronti dell’inconscio, perché l’inconscio – che è sociale e non solo personale – è determinato storicamente, e quindi riflette, tra le sue oscure “pieghe”, le intramontabili aspirazioni della morale borghese. Essi affermavano che è inaccettabile “accogliere sogni regressivi” o ammettere “follie religiose” perché sono evidentemente “reazionarie”⁵⁰.

Nel momento in cui il neosurrealismo romeno si stava riorganizzando a Bucarest, dopo un lungo e terribile periodo di forzato silenzio, Gherasim Luca dichiara infatti a Sarane Alexandrian, in una lettera del 29 giugno 1947, che “l’Amore è stato inventato nel 1945” a Bucarest:

Mi dispiace molto che la lingua in cui mi esprimo solitamente non è di sua conoscenza; avrebbe avuto l’occasione di incontrare nel mio libro *Inventatorul Iubirii L’Inventeur de l’Amour* lo schema di un apparato teorico e *pratico* di liberazione TOTALITARIA attraverso l’amore⁵¹.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁵¹ La lettera di Gherasim Luca indirizzata ad Alexandrian è contenuta integralmente nel libro di P. Răileanu, *Gherasim Luca*, Oxus, Paris 2004, p. 143.

La lettera di Luca continua con questi toni:

Perdoni la mia apparente mania di grandezza ma le assicuro che è la prima volta che l'Amore incontra LIBERAMENTE la Rivoluzione e se mi sono permesso di affermare che l'Amore è stato inventato nel 1945 non è per semplice desiderio di scandalo. Il mondo dilemmatico amore unico e libertinaggio, la psicopatia sessuale e la psicologia detta normale, l'anima e il corpo, senso e cuore... e la loro riconciliazione ASTRATTA ha smesso di esistere sul piano del comportamento non-edipico. Per quanto riguarda l'ultima parola, non c'è per me alcun dubbio: la lotta mitica tra la libertà e il suo contrario si dà attualmente tra Edipo e Non-Edipo. L'invivibile vita edipica, ferocemente ma esattamente descritta dai sistemi (marxismo, freudismo, esistenzialismo, naturalismo...) deve essere follemente oltrepassata da un salto formidabile in una sorta di vita nella vita, di amore nell'amore, indescrivibile, indiscernibile e irriducibile al linguaggio dei sistemi. Io parlo della vita e della morte non-edipiche (accessibili attraverso il *comportamento* surrealista perseguito a oltranza) cioè della negazione assoluta del cordone ombelicale nostalgico e regressivo, fonte remota della nostra ambivalenza e della nostra sventura⁵².

Se, per Gherasim Luca, "la lotta mitica tra la libertà e il suo contrario si dà tra Edipo e Non-Edipo", la "donna non nata" – che rappresenta l'alterità più assoluta ne *L'Inventore dell'Amore*⁵³ – è il vero oggetto del desiderio d'amore, in virtù del quale il soggetto "non-edipico" incontra liberamente la rivoluzione. La "donna non nata"⁵⁴ personifica il fantasma del potere rivoluzionario incarnando, nella sua impossibile rappresentazione, il vuoto abissale dell'Altro, il suo desiderio e mistero insondabile. La fedeltà alla Causa rivoluzionaria, che l'opera di Luca assegna alla "donna non nata" riveste il ruolo di corpo estraneo che introduce nell'organismo sociale, moralmente consolidato, la disgregazione e l'*antagonismo di fondo* del sistema civile. L'immagine di fantasia del soggetto "non-

⁵² *Ibid.*, pp. 143-144.

⁵³ Cfr. G. Luca, *L'Inventore dell'Amore*, cit.

⁵⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 50-52.

edipico" innamorato della "donna non nata" – la quale non si presenta come una pienezza coerente e armonica, ma come un abisso che provoca un desiderio inquietante e violento –, è un'esca che cattura il soggetto nella sua rappresentazione fantasmatica. Tale esca del desiderio ha la funzione di erotizzare il proletariato permettendogli il taglio del "cordone ombelicale nostalgico e regressivo, fonte remota della nostra ambivalenza e della nostra sventura"⁵⁵.

Nella fantasia poetica di Gherasim Luca, la "donna non nata", oggetto dell'amore "non-edipico", unendo tutti i diseredati e gli esclusi dal campo civile nella solidarietà e nella lotta comune, ha il compito di sradicare le ingiustizie sociali. Retroattivamente, come si può notare leggendo *L'Inventore dell'Amore* sia nella versione in prosa – scritta originariamente in romeno⁵⁶ –, che nella sua autotraduzione in versi in lingua francese⁵⁷, Gherasim Luca realizzerà poeticamente, come dice Lacan, la "traversata del fantasma"⁵⁸, che funge da schermo per celare l'abisso vertiginoso nell'Altro. Attraversando o passando per la fantasia della "donna non nata", come figura di una *jouissance* (in senso lacaniano) e di una sessualità incontenibile, Gherasim Luca ha finito di scoprire che dietro di essa non c'è nulla, se non il mistero del suo godimento, e che questo nulla è proprio ciò che la fantasia maschera, ovvero l'*eros* rivoluzionario in grado di sovvertire istericamente tutti i rapporti sociali rigidamente precostituiti dall'Ordine Simbolico in base a una struttura discriminatoria⁵⁹.

Già le prime poesie di Gherasim Luca, pubblicate tra il 1930 e 1931 sulla rivista "Alge" presentavano infatti aspetti di fondamentale

⁵⁵ Cfr. G. Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2016, pp. 101-102.

⁵⁶ Cfr. Gherasim Luca, *Inventatorul Iubirii, urmat de Parcurg imposibilul și de Moartea Moartă, ilustrat cu cincii cubomanii nonoedipiene*, Editura Negația Negației, București 1945, ora in Id., *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, a cura di Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca 2003, pp. 229-246.

⁵⁷ Cfr. G. Luca, *L'Inventeur de l'Amour suivi de La Mort Morte*, Éditions José Corti, Paris 1994, pp. 6-53.

⁵⁸ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV, La logica del fantasma*, cit.

⁵⁹ G. Rotiroti, *La passione del Reale*, cit., p. 103.

interesse per la grande questione, che non lo abbandonerà neppure in Francia, del "desiderio" e del suo "oggetto", dell'Amore e della "femme non née", che non esiste, anche se da qualche parte c'è. Se la donna, afferma Freud, è l'enigma di cui noi parliamo, essendo il continente nero su cui si arresta ogni pretesa esplicativa della psicologia e della religione, si può dire, con Gherasim Luca, che la "donna non nata" è il luogo del linguaggio in cui la parola ha veramente luogo. L'invenzione della "donna non nata" è il segreto del miracolo poetico, svelato da Luca, che consente al soggetto umano l'esperienza della lingua quando entra in contatto traumatico, quindi in maniera desoggettivante, con l'alterità più assoluta che da sempre lo accoglie. Per l'autore di *Passionnement* la lingua che egli pratica, e le parole che fa delirare nel turbinio immaginifico delle metafore, sono l'oggetto della sua grande passione: sia per le associazioni che istituiscono i suoni e le immagini, sia per alcuni significati non del tutto certi, sia per le parole stesse che si contrappongono le une alle altre secondo griglie di linguaggio sottili e diverse.

Gherasim Luca, sin dalle sue prime poesie, mostra dunque che il desiderio non ha limiti né confini. E ciò implica fondamentalmente due cose, una negativa e l'altra positiva. Negativa perché il desiderio non è il bisogno. Il bisogno si può soddisfare, si soffre per la mancata soddisfazione di un bisogno, si può essere frustrati in rapporto a esso. Ma il desiderio è eccentrico rispetto a ogni tipo di soddisfazione. Non esistono oggetti che possano soddisfare il desiderio, anche se ci sono degli oggetti che sono causa del desiderio. L'insoddisfazione è costitutiva del desiderio ed è per questo che il desiderio ha delle profonde affinità con il dolore e con l'angoscia.

Questo tipo di esperienza registrata da Luca era, pur con le dovute differenze, già presente nella poesia di Cavalcanti e di Dante. Infatti, come si è già visto con i libri di Culianu e di Agamben, l'esperienza che descrive Cavalcanti inizia quando lo spirito visivo cattura l'immagine della donna e la riconduce nella cellula anteriore del cervello. Questo luogo è la sede della facoltà immaginativa e, a partire da qui, il

fantasma femminile invade tutto lo pneuma e si propaga attraverso i canali spirituali dell'organismo. Con Dante si avrà che questa esperienza non si esaurisce nel circolo pneumatico interiore come nella poesia di Cavalcanti, ma si propagherà a un livello superiore attraverso l'ipostasi della donna che sarà totalmente spiritualizzata ed essa diventerà un ricettacolo di spirito che lo porterà a contemplare l'amore attraverso il procedimento del sogno e della visione⁶⁰.

Come sottolinea Giorgio Agamben, l'attenzione di Dante "va costantemente al di là dell'esperienza individuale e, se egli fa morire il fantasma Beatrice, ne insegue, però la rinascita sul piano dell'eternità e della specie"⁶¹. Cavalcanti invece "concentra ogni ardore sulla *disavventura amorosa* del singolo, che mentre contempla il fantasma personificato, non può che venir meno e soccombere nell'istante dell'*adeptio*"⁶². Per Dante il "nostra" accompagna e precede l'"io" ("Nel mezzo del cammini di *nostra vita / mi ritrovai...*"), mentre Cavalcanti, senza mai dire "noi", concentrandosi ossessivamente sulla "morte irrimediabile del soggetto", si ritrova, "dopo la congiunzione con l'intelletto", a sopravvivere, destituito soggettivamente, solo "come automa o come statua di sé stesso"⁶³ oppure, come si è letto in Cărtărescu, soltanto come "un pattume di stelle" o "una feltratura di mondi"⁶⁴.

Questo tipo d'amore alimentato dal fantasma è dunque molto imbarazzante ed è difficile da trattare. Come scrive Culiănu in *Eros e magia nel Rinascimento*:

Ciò comporta una dialettica d'amore alquanto complessa, nella quale l'oggetto si trasforma in soggetto spodestando completamente il soggetto stesso il quale, nell'angoscia di essere annientato col venire privato della propria condizione di soggetto, reclama disperatamente

⁶⁰ I. P. Culiănu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., pp. 39-40.

⁶¹ G. Agamben, *Intelletto d'amore*, cit., p. 46.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ M. Cărtărescu, *Il poema dell'acquaio*, cit., p. 27.

il diritto a una forma di esistenza. Il fantasma che monopolizza le attività dell'anima è l'immagine di un oggetto. Ora, l'uomo essendo anima, e questa essendo totalmente occupata da un fantasma, quest'ultimo è ormai l'anima. Ne deriva però che il soggetto, privato della propria anima, non è più un soggetto: il vampiro fantastico si è adesso trasferito sul fantasma, il quale è immagine dell'altro, dell'amato. Metaforicamente, si può dunque dire che il soggetto si è trasformato nell'oggetto del suo amore⁶⁵.

Ma, in questa particolare permutazione del soggetto in oggetto della poesia, c'è qualcosa di quest'evento misterioso e insieme angoscioso, che non è né una cosa né un'idea, ma è qualcosa che si dice – e quel che si dice è il senso del “noi” – che si trova in maniera esemplare nel rapporto d'amore. Come si è visto nella poesia dei “fedeli d'amore”, la verità dell'amore resta nel tempo di una fedeltà: “fedeltà indica esattamente, dice Badiou, il passaggio da un incontro causale a una costruzione tanto solida quanto fosse necessaria”⁶⁶. E sono dunque proprio le donne che, dalla loro alterità, ci portano ad incontrare in quel luogo, interrogante ed insieme enigmatico, stabilito dal fantasma inquietante e anche sovversivo per il soggetto, la parola di quell'evento miracoloso chiamato “amore”.

Compito etico del soggetto sarà allora, come indicano sempre i poeti, resistere e aver cuore di volta in volta di “reinventare l'amore”, come diceva Rimbaud (“L'amour est à réinventer, on le sait”⁶⁷ in *Délires I, Vierge Folle*), per avere il coraggio di andare al di là di quel che si può, al di là cioè del potere del soggetto, a costo di rischiare di sprofondare nella follia pur di affermare la libertà del senso del “noi” contenuto nella parola “amore”, splendidamente incastonato nel cuore tenebroso del fantasma.

⁶⁵ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 56.

⁶⁶ A. Badiou, *Elogio dell'amore*, cit., p. 54.

⁶⁷ A. Rimbaud, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par S. Bernard et A. Guyaux, Garnier, Paris 1983, p. 224.