

IL TRAGICO E L'INCONSCIO di Stefano Monetti

Nulla è in realtà più
problematico dei sentimenti
immediati dell' "uomo
moderno", e tanto più nel
giudizio sulla tragedia

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*¹

1. Introduzione

In questo articolo si propongono alcune analogie tra il concetto di tragico e quello di inconscio. Lo scopo è quello di indagare la capacità euristica di entrambi. Questi due concetti possono essere accomunati sotto diversi aspetti:

- 1) nominano qualcosa che sembra collocarsi oltre il limite del linguaggio, o almeno sfuggire in parte al linguaggio stesso. Ciò è dovuto al fatto che il tragico e l'inconscio si riferiscono a esperienze, o a possibilità di esperienza, che destituiscono la sovranità della coscienza;
- 2) entrambi circoscrivono dei campi all'interno dei quali la contraddizione è abolita: sono legittime sia una cosa che il suo contrario, oppure una forza positiva può diventare negativa, e viceversa;
- 3) la loro evoluzione nella storia delle idee è simile: sono inseriti in un processo che tende a privilegiarne l'elemento linguistico e riflessivo;
- 4) hanno una natura duplice, in quanto esibiscono un lato rappresentabile e contemporaneamente celano un fondo oscuro;
- 5) sono forme dell'origine: il tragico testimonia della nascita della città antica, l'inconscio di quella del soggetto moderno.

2. Il calare della sera

Spesso quando un'esperienza ossessiona il pensiero significa che è andata perduta. A questo proposito è esemplare il concetto di tragico. Il sentimento tragico è attribuito dai moderni agli antichi. Esso è divenuto problematico a partire dalla filosofia di Kant e dall'idealismo. Per quale motivo?

Possiamo rispondere indirettamente citando un'affermazione di Walter Benjamin: "il teatro moderno non ha più prodotto alcuna tragedia nel senso greco"¹. Se Benjamin ha ragione, emerge un paradosso: perché il tragico, che non appartiene alla sensibilità della modernità, è oggetto di riflessione proprio nella filosofia moderna? Ogni sentimento giunge al pensiero necessariamente ridotto dal procedimento riflessivo: pensare un'esperienza

non è come provarla. Allora il tragico può essere pensato come un'idealizzazione, un mito moderno. In effetti, solo gli antichi Greci possono aver conosciuto effettivamente quel *pathos*, mentre noi moderni non possiamo che immaginarlo e ricostruirlo come una mancanza, un'*impasse* che si presenta solamente attraverso il pensiero e il linguaggio. Il tragico sembra essere un prodotto linguistico, il simbolo di un'esperienza perduta. Esso rappresenta il modello di un evento più generale, che riguarda la genesi del pensiero.

Il pensiero nasce da una differenza, da una non coincidenza con ciò che esso pensa. Allora il tragico diviene un concetto esemplare per mettere in questione, più in generale, l'origine e l'identità. Il movimento di costruzione di un'identità prevede l'appropriazione delle caratteristiche di un'altra o di altre identità. Per costruire la propria identità è necessario dunque prestare attenzione a un'alterità che non può essere interamente assimilata. Così funziona l'esperienza tragica: essa costituisce un punto cruciale nel percorso identitario della società moderna. La modernità, incapace di legittimarsi da sé, vuole indicare la società greca come emblema di compiutezza, esempio ideale da seguire. Pensando il tragico, la filosofia moderna pensa se stessa come autorevole derivazione dalla filosofia e della civiltà greche. Si tratta di un procedimento di identificazione tramite un movimento di imitazione. La necessità del passaggio attraverso l'imitazione tradisce il desiderio di essere qualcos'altro: la civiltà greca, che ha già una propria identità compiuta².

88

Il tragico esprime la domanda di identità che il moderno rivolge all'antichità, un tentativo di definire e di perpetuare la tradizione. Nel tragico si potrebbe comporre un quadro definibile di valori di riferimento che si realizzano nella storia, ovvero nella continuità culturale tra la Grecia antica e l'Europa moderna. Proprio l'idealismo, che ha svelato il nesso tra la morale e la storia, pone l'attenzione sul tragico. Hegel individua la referenza etica nella sedimentazione storica, e privilegia il tragico in quanto esso rappresenta il momento di nascita della *polis*.

La città greca narra la propria possibile origine, e la propria conseguente identità, nel teatro: qui l'uomo si emancipa dalle leggi divine, istituendo la propria società. Emerge il rapporto essenziale tra l'etica e la storia sul quale Hegel ha insistito: ogni individuo può comprendere sé e il suo dovere solo in quanto effettua un riferimento al proprio passato. Ecco il primo rimando dal tragico alla psicoanalisi: "tu sei la tua storia" è la risposta di Freud al paziente che domanda le ragioni del suo sintomo. E la storia dell'uomo secondo Freud è rappresentabile in uno schema fondamentale: la tragedia di Edipo. Quando Lacan dedicherà il suo seminario all'etica della psicoanalisi³, la tragedia di Antigone sarà il referente privilegiato della sua indagine.

Vediamo che esiste un legame tra il tragico, inteso come modello di narrazione storica dell'origine, e l'etica. Questo legame è stato intuito da Nietzsche e Heidegger. Secondo questi due filosofi, il tragico deriva da una percezione esistenziale fondamentale, che identifica colpa e responsabilità: essa è all'origine dell'inclinazione morale. Come sostiene Derrida: "Nietzsche ha osato legare la responsabilità, il destino e la colpevolezza all'inconscio"; inoltre "l'analitica esistenziale del *Dasein* colloca la struttura dello *Schuldigsein* originario (l'essere-responsabile, l'essere-chiamato o il poter-essere responsabile, la possibilità del dover rispondere-di, prima d'ogni obbligazione, prima d'ogni colpa e addirittura d'ogni legge determinata) al di qua d'ogni soggettività, d'ogni rapporto all'oggetto, d'ogni conoscenza e soprattutto d'ogni coscienza"⁴. Esiste dunque un rapporto tra origine e morale, vale a dire tra nascita e legge. Il tragico e l'inconscio esprimono qualcosa a proposito di questo rapporto: essi rappresentano un modo per il soggetto di trovare per sé una ragione tramite un fondamento narrativo. L'inconscio quindi, al pari del tragico, indica una sorta di regione originaria inesauribile, perduta e interiorizzata, della quale è possibile rendere conto nelle tracce del pensiero e nella storia.

3. Analogie, uno: la trimetilamina

Vogliamo sostenere che il concetto di tragico rivela una certa similarità con quello di inconscio: essi sono due modi di presentificare l'esteriorità che grava sul pensiero. Possiamo definirli due punti di fuga della teoria, ovvero due soglie che mettono in questione le capacità espressive del linguaggio. Questi due concetti indicano un ambito di esperienza apparentemente irriducibile al pensiero e al linguaggio: in essi il conflitto tra l'esperienza e il significante raggiunge un punto critico. Nel tragico e nell'inconscio il linguaggio è sollecitato all'estremo dalla difficoltà di rendere conto dell'esperienza del soggetto. In questa operazione, lo stesso linguaggio rivela la dinamica del proprio funzionamento. Spinto al limite delle proprie possibilità, il significante crea il significato ricadendo su di sé, creando una specie di cortocircuito espressivo. Il significato, afferma Derrida riprendendo Lacan, è un'illusione prodotta da un supplemento di significanti. Dunque il tragico e l'inconscio fanno emergere la struttura del meccanismo linguistico, sollecitandola in modo critico.

Schelling sostiene che la tragedia sta sull'orlo di un abisso: l'abisso della perdita di ogni possibile significato, l'abisso della fine del principio di individuazione: "fino a quando l'uomo si trattiene nell'ambito della natura, egli è, nel significato più proprio della parola, *signore* della natura, così come può essere *signore* su se stesso. Mostra il mondo obiettivo nei suoi determinati limiti, che non può violare. Mentre si *rappresenta* l'oggetto, mentre gli dà

forma e consistenza, lo domina. Non lo deve minimamente temere, infatti gli ha imposto dei limiti. Ma non appena toglie questi limiti, non appena l'oggetto non è più *rappresentabile*, vale a dire non appena egli devia al di là dei limiti della rappresentazione, si vede perduto. I terrori del mondo obiettivo piombano su di lui [...] Fino a quando l'arte greca rimane nei limiti della natura, nessun popolo è più naturale, ma anche quando abbandona quei limiti, nessun popolo è più terribile⁵.

Secondo Schelling la tragedia greca rappresenta il *caos* di un mondo originario. L'ebbrezza dionisiaca che caratterizza, secondo l'interpretazione di Nietzsche, la tragedia attica, deriva proprio dal fatto di situarsi sull'orlo di un mondo preumano. La tragedia mette in forma il mondo divino e con esso allude alla potenza sublime e selvaggia della natura. Il teatro tragico antico mette in scena il mondo che precede l'avvento della *polis*, e lo fa quasi per compiere un rito di esorcismo. Esso finge la padronanza umana degli elementi naturali e del destino. Ovviamente si tratta di una padronanza sempre in pericolo di smentita, come se la natura da un momento all'altro potesse distruggere ogni rappresentazione che l'uomo dà di lei.

A questo proposito la somiglianza con l'inconscio è esplicita. L'inconscio è il concetto che nasce dal tentativo del soggetto di dar conto della mancata padronanza di sé. In questo senso con l'affermazione dell'inconscio si ripete il gioco che Freud descrive in *Al di là del principio di piacere*, quello di suo nipote Ernst, il "*fort-da!*" del rocchetto, attraverso il quale il bambino simula la presenza/assenza della madre in una riduzione scenica (il comparire e scomparire del rocchetto gettato sotto il letto e riportato a sé). Con questo gioco Ernst allestisce un teatro minimo, tramite il quale egli può padroneggiare ed esorcizzare quel destino anonimo che non può accettare, vale a dire l'assenza periodica e ineluttabile della madre. Ernst istituisce una rudimentale quanto efficace simbolizzazione di questo evento: affidando alla rappresentazione del rocchetto la presenza della madre, egli attenua l'angoscia di qualcosa su cui non ha nessun potere. Freud scrive su Ernst: "All'inizio era stato passivo, aveva subito l'esperienza. Ora, invece, ripetendo l'esperienza, che pure era stata spiacevole, sotto forma di giuoco, il bambino assumeva una parte attiva". Questa soluzione del gioco è "in rapporto con il grande risultato di civiltà raggiunto dal bambino", ovvero alla raggiunta capacità di "rinuncia al soddisfacimento pulsionale"⁶. Lacan si riferisce proprio a questo aneddoto per individuare la struttura sincronica del *point de capiton*, ovvero del punto di raccordo tra significato e significante: "È la metafora in quanto essa si costituisce l'attribuzione prima, quella che promulga «il cane fa miao, il gatto fa bau-bau» con cui il bambino in un sol colpo, sconnettendo la cosa dal suo grido, eleva il segno alla funzione del significante e la realtà alla sofistica della significazione e, col disprezzo della

verosimiglianza, apre la diversità delle oggettivazioni da significare della stessa cosa”⁷. Discutendo il gioco del rocchetto, Freud nomina proprio la tragedia, equiparando il gioco infantile all’imitazione artistica degli adulti, e giunge a porsi una domanda analoga a quella aristotelica. Se a riguardo della tragedia si tratta di capire perché la rappresentazione di eventi spaventosi provochi una così forte attrazione, Freud si chiede, in termini analitici: “Come può dunque accordarsi col principio di piacere, la riproduzione sotto forma di giuoco di questa penosa esperienza?”⁸. La risposta freudiana a questa domanda sarà la teorizzazione della pulsione di morte come campo concettuale che dà ragione del masochismo primario, della coazione a ripetere e del senso di colpa inconscio.

Si può dire che l’inconscio costituisce l’archetipo del gioco del rocchetto: esso rappresenta il gioco simbolico fondamentale per Freud e per la psicoanalisi. Infatti, l’inconscio è la presentazione del destino soggettivo come rovescio dei limiti dell’io. Freud si comporta come Ernst, nominando ciò che gli sfugge e tentando così di dominarlo, di ricondurlo alle proprie capacità di comprensione e di accettazione. Come la metafora originaria con la quale il bambino è iniziato al registro del simbolico (il rocchetto che sostituisce la madre), l’inconscio è la parola che tiene il posto della mancanza soggettiva al comprendersi. Esso è il contraltare teoretico della finitezza del soggetto, una metafora estrema di ciò che il soggetto non può comprendere di sé. Postulare l’inconscio significa anche proporsi di interpretare le pulsioni, di renderle visibili riducendole alle leggi del linguaggio.

Tragico e inconscio sono due nomi del rapporto tra cultura e natura, tra linguaggio e affetto, tra significante e desiderio. Un rapporto che emerge nell’ammiccante insufficienza del linguaggio. L’inconscio e il tragico sono due metafore dell’origine, l’origine dell’umano e della teoria dall’immanenza indistinta della natura. L’origine è sempre presente nell’uomo: essa assume la forma della pulsione di morte. Secondo Freud, essa è la tendenza propria a tutti gli esseri viventi: ridurre gli stimoli fino alla loro cessazione totale nella morte. L’inconscio e il tragico allora svolgono la funzione di nominare la pulsione di morte, di mostrarla in un contesto dialettico, nel quale la sua forza può essere convertita: la lotta per la sopravvivenza dell’eroe tragico o la possibilità di comprensione di sé nella psicoanalisi. Il semplice fatto di individuare e di nominare l’origine e la pulsione di morte permette di farne una questione linguistica, provoca per ciò stesso una forma di sublimazione.

Lacan ha saputo incaricarsi di questo problema freudiano della narrazione dell’origine fino a giungere ai limiti della sua teoria e della sua retorica. Soprattutto nel libro secondo del seminario, dove Lacan fornisce un’ultima parola, una metafora dell’ultima parola: la “trimetilamina”. Si tratta della sostanza che Freud in sogno vede iniettare alla sua paziente Irma. La

trimetilamina è paragonabile a ciò che nello strutturalismo si chiama “fonema zero”, ovvero una parola vuota che permette il funzionamento delle altre parole pur senza avere un significato proprio. La trimetilamina è un termine tecnico della chimica, termine che ha una referenza piatta come i simboli matematici. Essa indica, secondo l'analisi effettuata da Lacan sul resoconto del sogno freudiano, l'origine.

Come spiega Freud la comparsa di questa sostanza? Egli imputa il sogno a un senso di colpa, derivato dall'interpretazione di un evento spiacevole che gli era accaduto. In effetti, la figlia di Freud aveva avuto anni prima un problema di salute. Freud aveva pensato a questo problema come a una punizione che il destino gli aveva comminato per punirlo di una sua leggerezza professionale. Egli, infatti, aveva iniettato a una paziente delle dosi eccessive e perciò nocive di un farmaco.

Lacan interpreta il sogno freudiano riferendosi implicitamente al suo maestro Kojève: la trimetilamina rappresenta una realtà originaria e priva di ogni forma di presenza umana. Per chiarire: l'essere umano esiste nel mondo naturale. Questo mondo può essere pensato come un insieme di necessità oggettive che non hanno nulla di umano, un mondo originario preumano. La trimetilamina indica proprio la necessità naturale, apparentemente insensata e sempre identica a sé. È un reale privo di qualsiasi soggetto umano, quello indicato nel sogno dalla trimetilamina. Essa è il reale, la *sostanza* appunto, che fa esplodere il soggetto stesso: nella realtà si tratta proprio di un'iniezione di troppo che probabilmente ha danneggiato una paziente.

La formula della trimetilamina sorge con la sparizione del soggetto, abolito dall'avvento di una realtà originaria precedente o indifferente all'esistenza umana: “Non senza umorismo, né senza esitazione, dal momento che si tratta quasi di un *Witz*, vi ho proposto di vederci l'ultima parola del sogno. Nel punto in cui l'Idra ha perso le teste, una voce che è solo, ormai, *la voix de personne*, fa sorgere la formula della trimetilamina, come l'ultima parola di ciò di cui si tratta, l'ultima parola di tutto. E questa parola non vuol dire nulla se non che è una parola. Tutto ciò ha un carattere quasi delirante e, in effetti, lo è. Diciamo che lo sarebbe se il soggetto da solo, Freud da solo, analizzando il suo sogno, cercasse di trovarvi, al modo con cui potrebbe procedere un occultista, la designazione segreta del punto in cui è effettivamente la soluzione del mistero del soggetto e del mondo. Ma Freud non è affatto solo. Freud, mentre ci comunica il segreto di questo mistero luciferino, non è solo di fronte al sogno. Come in un'analisi il sogno si rivolge all'analista, Freud col suo sogno si rivolge a noi”⁹. Nella ricerca della ragione ultima, dell'ombelico del sogno, Freud è costretto ad arrestarsi ad una parola-limite: la trimetilamina, il nome che, come l'inconscio e il tragico,

segna un limite della conoscenza umana, in questo caso l'impossibilità di conoscere esaustivamente la realtà. La trimetilamina è la soglia oltre la quale può spingersi solo il folle, appunto perdendo la parola e disperdendo se stesso nella realtà anonima.

Il colpo di scena consiste
[...] nel rovesciamento al
contrario dei fatti, sempre
secondo necessità e
verosimiglianza

Aristotele, *Poetica*¹⁰

4. Analogie, due: la ritorsione

Il tragico e l'inconscio mostrano un'ulteriore analogia. In entrambi questi campi concettuali si verifica una peculiare dinamica, che chiameremo l'alchimia dei contrari. Ciò significa che nella rappresentazione tragica e nell'inconscio le forze e gli eventi possono cambiare di segno: da positivi diventare negativi e viceversa. In questi due campi, infatti, regna la contraddizione: la presenza e l'accettazione di un elemento non esclude la presenza e l'accettazione del suo opposto.

Schelling afferma che questo permanente rovesciamento tra due contrari pervade la sensibilità tragica: "Si è spesso domandato come la ragione greca potesse sopportare le contraddizioni della sua tragedia. Un mortale – destinato dalla fatalità a diventare criminale – combatteva appunto *contro* la fatalità eppure veniva terribilmente punito per il delitto, che era un'opera del destino! Il fondamento di questa contraddizione [...] si trovava nella lotta della libertà umana con la forza del mondo obiettivo, nella quale il mortale, se quella forza è una forza superiore – (un fato) – doveva necessariamente soccombere e tuttavia, giacché soccombeva non *senza lotta*, doveva essere *punito* per la sua stessa sconfitta. [...]. Era una grande idea quella di sopportare volontariamente anche la punizione per un delitto *inevitabile*, al fine di dimostrare attraverso la perdita della propria libertà appunto questa libertà, e inoltre soccombere con un'affermazione del libero volere"¹¹.

Secondo Hölderlin "il significato della tragedia si può cogliere nel modo più semplice partendo dal paradosso"¹². Proprio attraverso lo strumento del paradosso Szondi riesce a leggere le dinamiche dell'accadere tragico: qui una cosa si rovescia improvvisamente nel suo contrario. Nella tragedia, scrive Szondi, il bene può tramutarsi nel male, le buone intenzioni possono approdare a conseguenze disastrose, la salvezza e l'annientamento finiscono per coincidere: "Tragico è soltanto *quel* soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione"¹³. D'altra parte possiamo notare che in Freud la

contraddizione fa parte del normale funzionamento dell'apparato psichico: l'"assenza di reciproca contraddizione" è una caratteristica peculiare del sistema primario, poiché in questo "la negazione è un sostituto dalla rimozione a un più alto livello"¹⁴. Nel campo dell'inconscio, l'energia è mobile, si lega a rappresentazioni sempre diverse e contraddittorie: qui la negazione, nel significato di una coscienza che rifiuta un contenuto determinato perché inconciliabile con altri contenuti precedentemente accettati, non esiste.

Nell'articolo freudiano sulla negazione, la contraddizione assume, nella logica della nevrosi, il ruolo di un duplice piano di compresenza differenziale, che permette all'apparato psichico di mantenere diverse elaborazioni di un medesimo contenuto: la negazione è "una sorta di accettazione intellettuale del rimosso, pur persistendo l'essenziale della rimozione"¹⁵, ovvero il modo di "presentare il proprio essere secondo il modo di non esserlo"¹⁶. Qui la contraddizione permane nella forma della scissione tra la funzione intellettuale, che accetta il contenuto rimosso, e il processo affettivo di rimozione, che resta in funzione. L'espressione del contenuto attraverso la negazione è un compromesso tra queste tendenze opposte.

Io non posso mettermi sulle mie spalle, per guardare al
di là di me stesso

F. W. J. Schelling, *Lettere su dommatismo e criticismo*¹⁷

94

5. Analogie, tre: una svolta moderna

Il tragico e l'inconscio hanno seguito un percorso comune. In entrambi è stata progressivamente valorizzato l'aspetto linguistico e immediato a scapito di quello trascendente e energetico. Sono avvenute, insomma, una moralizzazione e una modernizzazione della tragedia e del concetto di inconscio.

L'evento che ha coinvolto la tragedia è descritto da Nietzsche: l'impeto dionisiaco originario è stato ridotto a favore della plasticità apollinea, si è progressivamente privilegiato il linguaggio rispetto alla musica. Parallelamente, è stato sminuito il ruolo del coro ed è stato ampliato il ruolo del prologo. Un fenomeno che investe la tragedia greca e che si può riconoscere già in Euripide, il fautore dell'emozione chiara e cosciente, il precursore della commedia attica nuova: "Quale particolare riguardo per lo spettatore lo condusse contro lo spettatore? [...]. Ciò che Sofocle diceva di Eschilo, che egli faceva il giusto benché inconsciamente, non fu certo detto nel senso di Euripide, il quale avrebbe fatto valere solo questo, che Eschilo, *poiché* creava inconsciamente, non creava il giusto [...] il suo principio estetico 'tutto deve esser cosciente per esser bello' è, come ho detto, la proposizione parallela al precetto socratico 'tutto deve essere cosciente per essere buono'¹⁸. Deleuze commenta e integra efficacemente questo passo:

“Perché, fin dalla *Nascita della tragedia*, la vera opposizione non è l’opposizione tutta dialettica tra Dioniso e Apollo, bensì quella, più profonda, tra Dioniso e Socrate. Socrate e non Apollo si oppone al tragico e lo fa morire, e Socrate non è più apollineo che dionisiaco. Socrate viene definito attraverso uno strano rovesciamento: ‘Mentre in tutti gli uomini creativi l’istinto è una forza affermativa e creatrice, e la coscienza critica è negativa, in Socrate l’istinto diviene critico e la coscienza creativa’. Socrate è il primo genio della *decadenza* [...]. Socrate è l’‘uomo teoretico’, l’unico vero avversario dell’uomo tragico”¹⁹. Deleuze contrappone esplicitamente teoria e tragedia, chiarezza della riflessione e energia della rappresentazione tragica. Il suo presupposto è lo stesso di Nietzsche: in Euripide l’ipertrofia del pensiero e la prevalenza dell’intento pedagogico sottraggono forza alla narrazione tragica.

Quello di Euripide è un atteggiamento didattico, che promuove un maggior riguardo verso lo spettatore, al costo però di affievolire il *pathos* dionisiaco, l’elemento orgiastico originario della tragedia. Lo svolgimento dell’azione è ridotto e il destino che avversa i personaggi è progressivamente interiorizzato. Dunque il conflitto tragico non si gioca più tra il fato (rappresentato dalla legge degli dèi) e l’eroe, ma soprattutto nell’interno della psiche dell’eroe stesso, dilaniato dalle proprie passioni. Questa tendenza all’interiorizzazione e alla psicologizzazione dei conflitti e degli eventi narrati è un carattere che diverrà peculiare nel moderno dramma borghese, nel quale si accorderà un maggior peso ai dialoghi.

Un procedimento parallelo a questa “euripidizzazione” della tragedia si verifica anche per l’inconscio psicoanalitico. Lacan ha pensato l’inconscio come un sistema di tipo linguistico, fino alla celebre affermazione “l’inconscio è strutturato come un linguaggio”. Egli ha tradotto le due dinamiche oniriche elaborate da Freud, ovvero la condensazione e lo spostamento, nei termini linguistici di metafora e metonimia. Sembra che la storia del concetto di inconscio, nel suo epilogo lacaniano, ricalchi in qualche modo quella della tragedia greca. Come un Euripide della psicoanalisi, infatti, Lacan modifica l’inconscio accentuandone gli aspetti riflessivi, comunicativi e linguistici. Non esiste in Lacan una necessità trascendente dell’affetto: ogni dinamica inconscia si risolve nella sua presentazione attraverso le maglie del linguaggio. Così in Euripide il *pathos* dionisiaco della tragedia veniva espresso nella chiarezza di una tragedia altrettanto didattica e riflessiva²⁰.

Lacan prende atto dei limiti impliciti della teoria psicanalitica e della prassi della cura analitica: quel che sappiamo dell’inconscio è nel linguaggio, nei *lapsus* e motti di spirito. Allora, non vi è inconscio al di fuori del linguaggio. Come scrive Ricoeur: “È il contesto particolare di non-impiego nella realtà, proprio della situazione analitica, ciò che costringe un desiderio a parlare, a

passare attraverso il *défilé* delle parole, a esclusione di qualsiasi soddisfazione sostitutiva e di qualsiasi regressione verso l'*acting out*²¹. "L'inconscio è strutturato come un linguaggio" significa che l'inconscio è dato solo in quanto avviene, si effettua nel linguaggio, dunque si modella secondo le regole proprie al sistema linguistico e non altrimenti.

La linguistica offre le categorie epistemologiche per pensare, per conoscere l'inconscio, e allora non vi è inconscio al di fuori del campo della linguistica. Lacan adotta la posizione di Heidegger, quando questi afferma che "Il linguaggio è il linguaggio"²². In effetti, nel momento in cui realizziamo un pensiero il linguaggio ci è già stato dato, non possiamo trascenderlo in nessun modo. Viceversa, è respinta da Lacan la posizione di Nietzsche, il quale scrive: "Il linguaggio è la metafora"²³. Nietzsche si propone di falsificare il linguaggio rispetto alla verità dell'ente, ovvero di conoscere l'ente al di là della mediazione linguistica, ad esempio nell'immediatezza del *pathos* dionisiaco. È su questo punto che ritorna l'analogia con il tragico.

Non a caso è lo stesso Nietzsche, nel periodo della sua adesione al progetto wagneriano, a credere alla possibilità di riprodurre il *pathos* dionisiaco della tragedia attica. Egli individuerà successivamente l'ingenuità del proprio proponimento, derivato da un romanticismo radicale. Nell'autocritica alla *Nascita della tragedia*, scritta posteriormente, Nietzsche si rimprovera: "di essermi guastato in genere, col mescolarvi le cose più moderne, il grandioso problema greco che mi si era rivelato! Di aver riposto speranze là dove non c'era nulla da sperare, dove tutto indicava troppo chiaramente una fine!"²⁴. La speranza cui Nietzsche si riferisce è proprio quella di un recupero del tragico antico.

In questa autocritica Nietzsche rimane comunque impigliato in un presupposto di fondo: critica l'adesione al romanticismo come una nuova forma artistica che recuperi la forza vitale della tragedia presocratica, dunque il dionisiaco, ma rimane nel pensiero che il dionisiaco sia ugualmente recuperabile. La modalità di recupero del dionisiaco è ancora romantica: Nietzsche prevede un movimento, peculiarmente moderno, che va dal *logos* al *pathos*, e non viceversa come invece è successo realmente (dal *pathos* realmente esperito nell'antichità al *logos* della riflessione moderna sulla tragedia antica). Nietzsche intuisce i limiti moderni di un recupero di Dioniso nel tratto romantico della *Nascita della tragedia*: "Come? Non è il Suo libro stesso un esempio di antigrecità e di romanticismo?"²⁵ e Deleuze ribadisce: "La *Nascita della tragedia* si sviluppa all'ombra di queste categorie dialettiche cristiane: giustificazione, redenzione, riconciliazione"²⁶.

Per ampliare e orientare giustamente la critica possiamo dire che Nietzsche sostiene una coincidenza tra pensare e essere che, almeno all'interno della sua filosofia, suona insolita e sospetta. Egli tiene fede

all'assunto che il dionisiaco sia pensabile, e non ne intende vedere (caricandosi del paradosso) la fantasmaticità concettuale, la sfigurazione simbolica. Il dionisiaco, l'essenza del tragico, è concetto che si spegne nell'accesso alla referenza: il suo ambito è l'apollineo, il pensiero stesso è apollineo, simbolico. Dunque il dionisiaco non fa problema a sé (non si pensa), ma è Apollo (un Apollo comunque moderno) a porsi il dionisiaco, senza poterlo realmente porre. Apollo è doppio, è *anche*, e nel suo tratto originario, dionisiaco, ma se la lingua di Dioniso non può esser detta, allora vi è nell'apollineo una contraddizione, un raddoppiamento schizologico del referente che non è nel dionisiaco. Detto in altre parole: non è l'ebbrezza dionisiaca a mettere in gioco la riflessione, ma è la riflessione moderna a domandare dell'irrecuperabile ebbrezza tragica antica. Il problema è tutto all'interno della riflessione, che si sdoppia e illude di potersi impadronire dell'esteriorità che essa stessa pone.

Questo problema riguarda anche l'inconscio lacaniano, che non può essere considerato, come il dionisiaco in Nietzsche, una trascendenza irraggiungibile e inesauribile, una specie di magmatico contenitore di contenuti rimossi. L'inconscio, sostiene Lacan, deve essere ridotto alla sua presentazione, che avviene nel linguaggio. Per questo la formula "l'inconscio è strutturato come un linguaggio" permette a Lacan di superare il romanticismo nietzscheano ribadendo un legame inscindibile tra presentazione e essere. Qui l'analogia tra tragico e inconscio ci dimostra come la progressiva riduzione al linguaggio di entrambi segni una particolare svolta nella cultura antica e moderna.

In Nietzsche vi è una dialettica mai risolta tra *pathos* immediato e mediato, tra Dioniso e Apollo, tra l'affetto e la sua presentazione linguistica. Invece in Lacan il simbolo, se proprio non risolve in sé la realtà, di sicuro ne è l'unico e inaggirabile modo di presentazione, e lo stesso è per l'inconscio: esso esiste solo nei suoi effetti nel linguaggio.

6. Analogie, quattro: il doppio gioco dell'avvocato e del diavolo

Nella *Metapsicologia* Freud utilizza la dicotomia kantiana di fenomeno e noumeno per spiegare la differenza tra l'inconscio in quanto luogo sottratto alla conoscenza e la sua presentazione nel linguaggio, che è conoscibile dal soggetto: "Come Kant ci ha messo in guardia contro il duplice errore di trascurare il condizionamento soggettivo della nostra percezione e di identificare quest'ultima con il suo oggetto inconoscibile, così la psicoanalisi ci avverte che non è lecito porre la percezione della coscienza al posto del processo psichico inconscio che ne è l'oggetto"²⁷. Freud, a proposito dell'inconscio, invita dunque a prestare attenzione: il *lapsus* non è l'inconscio, è una sua traccia che emerge nella coscienza. Anche nel tragico possiamo

vedere una duplicità fondamentale, che crea un'ambiguità: si può distinguere tra l'ebbrezza dionisiaca, che si presenta nel coro dei satiri, e l'elemento apollineo, che è alla base della plasticità drammatica della messa in scena.

Queste due componenti, che come abbiamo visto sono state identificate da Nietzsche, non devono essere confuse: Hölderlin individua nell'antica Grecia proprio due tipologie di arte tragica, esemplificandoli nelle due tragedie di Edipo e Antigone. Nella prima tragedia prevale l'elemento psicologico (insomma, è una tragedia di introspezione, più riflessiva e moderna), nella seconda invece quello "fisico" (Antigone è la messa in scena del caos primigenio, della violenza brutale del fato che investe la legge stessa, impersonata dalla figura di Creonte, facendola capitolare)²⁸.

Vediamo che, là dove il tragico diventa un concetto emerge ancora un'ulteriore duplicità. Questa reiterata ambivalenza del concetto di tragico potrebbe avere una ragione. Potrebbe essere analoga a quel passo zoppo che Freud deve adottare per pensare il punto estremo della propria teoria, in *Al di là del principio di piacere*. Qui Freud definisce la pulsione di morte come ciò che è irriducibile al principio di piacere, e nel contempo ve la riconduce. La volontà freudiana sembra sdoppiarsi tra l'intento di neutralità dello scienziato che indaga la psiche e l'inevitabile coinvolgimento emotivo, ineludibile per qualsiasi soggetto: "gli uomini sono raramente imparziali quando si tratta delle cose ultime, dei grandi problemi della scienza e della vita"²⁹. Ciò provoca in Freud una crisi teoretica: lui stesso dichiara di non essere molto convinto delle ipotesi che sta formulando. Che operazione retorica sta compiendo il fondatore della psicoanalisi? È come se egli si ritraesse, si mettesse fuori gioco rispetto alle idee che sta proponendo, forse per conferire una maggiore obiettività alla propria speculazione: "non ne sono convinto né mi sentirei di fare alcunché per indurre altri a credere in tali ipotesi. O meglio: non so fino a che punto credo in esse"³⁰.

Freud sembra trovarsi di fronte a un limite, o addirittura averlo già oltrepassato. Egli allora, dubitando delle proprie ipotesi, sembra voler arrestare l'emorragia del suo procedimento teorico, risucchiato dall'ignoto. Derrida descrive molto bene il movimento freudiano paragonandolo a quello dell'avvocato del diavolo: "L'avvocato del diavolo non è il diavolo. Ma forse è più maligno ancora. L'avvocato *rappresenta* il diavolo alla sbarra. Alla sbarra, finge, per convenzione e per trarne vantaggio, di prendere partito per il diavolo [...]. Anche se crede al diavolo, può arrangiarsi per trovarci il proprio tornaconto o per mettere il diavolo dalla sua senza dover passare dalla parte del diavolo, senza doverlo fare fino in fondo, senza doversi dare, vendere o promettere al diavolo"³¹. L'impasse teorica freudiana si verifica perché nell'ambito della pulsione di morte i concetti "ordinatori" della teoria, che ne

garantiscono la coerenza e dunque ne sono i punti di fuga, vengono messi in questione.

Nel momento in cui Freud viene a contatto con un punto estremo del suo sistema teorico emerge un'esitazione. Anche nel pensiero dell'inconscio, come nel concetto di tragico moderno, l'uomo si trova di fronte a questioni radicali che non sono riducibili a un sistema teoretico, e che dunque vanno preservate nella loro complessità. È forse questo il tema a cui allude Lacan in un passo enigmatico, riguardante una certa "protesta" dell'analista nei confronti dell'inconscio: "La cosa merita d'esser detta, perché qualifica il campo dell'inconscio a prender posto, diciamo così, al posto dell'analista, lo s'intenda letteralmente: nella sua poltrona. A tal punto dovremmo lasciargli la poltrona in un 'gesto simbolico'. È l'espressione abituale per dire: un gesto di protesta [...]"³².

7. Analogie, cinque: la fondazione

Secondo Benjamin il sacrificio tragico "differisce nel suo oggetto - l'eroe - da ogni altro sacrificio, ed è al tempo stesso il primo e l'ultimo. È l'ultimo dei sacrifici espiatori previsti dall'antico diritto divino; ed è il primo come azione sostitutiva, in cui si annunciano nuovi contenuti della vita del popolo. Questi contenuti, che a differenza dell'antica giurisdizione sacrificale non rimandano a un decreto superiore ma alla vita stessa dell'eroe, lo annientano perché, inadeguati come sono alla volontà del singolo, possono portare benedizione solo alla vita della comunità popolare non ancora nata. La morte tragica ha un doppio significato: rovesciare l'antico diritto degli dèi olimpici, e offrire l'eroe al Dio ignoto come primizia di una nuova messe umana"³³.

Il tragico greco dunque possiede un'irriducibile peculiarità storico-politica perché fonda, nel suo rapportarsi alla saga, la comunità. È una fondazione di tipo narrativo: la tragedia conferisce un senso attraverso la storia mitica di un'origine, storia che rende ragione del passaggio dagli dèi olimpici alla città degli uomini. Il tragico diviene il fondamento della società: il momento centrale del racconto è il sacrificio dell'eroe per la comunità a venire. Il silenzio dell'eroe è la testimonianza del suo specifico sacrificio: egli non può parlare perché è estraneo sia alla legge divina che alla lingua della comunità che nasce. L'eroe è il tramite tra società divina e umana perciò non può essere accettato in nessuna di queste due: egli è colpevole nei confronti degli dèi e non può ancora appartenere alla comunità degli uomini. Il suo mezzo di espressione non può essere il linguaggio, ma l'azione agonale e sacrificale: "il contenuto dell'agire eroico appartiene alla comunità come la lingua. Se la comunità lo rinnega, l'eroe tace [...]. Quanto più la parola tragica rimane indietro rispetto alla situazione - che non può più dirsi tragica se parola la raggiunge - tanto più l'eroe sfugge agli antichi statuti, ai quali egli, quando

alla fine lo incalzano, offre in sacrificio l'ombra muta del suo essere, del suo Sé, mentre l'anima si salva nella parola di una comunità lontana³⁴.

L'eroe tragico si stringe a sé nel proprio affetto incommunicabile, fino a raggiungere la follia: egli precipita nel fondo abissale della soggettivazione. Se la comunità si racconta, ciò avviene dopo l'accaduto narrato dalla tragedia, perciò la parola (che appartiene solo alla comunità) ne è già fuori, nasce proprio dal superamento della narrazione tragica, ovvero nella conciliazione politico-dialettica del tragico. La comunità si genera con il sociale, con le strutture simboliche, rimuovendo l'ebbrezza dionisiaca della passione eroica e riducendola allo spazio della rappresentazione scenica e linguistica.

Il concetto di tragico, ancora una volta, impone una posizione epistemologica paradossale, la stessa che prevede l'inconscio. Anche le dinamiche inconse sono pensabili solo posteriormente, per una sorta di retroazione; in questo senso l'inconscio significa la nascita del soggetto da una rimozione: la rimozione della follia anonima, priva di linguaggio. L'inconscio si presenta al soggetto solo in quanto questo soggetto ha assunto il linguaggio. Il soggetto dell'inconscio lacaniano come struttura epistemologica nasce dunque da un'esclusione: quella del mutismo della follia. Ritorna qui l'analogia tra l'eroe privo di cittadinanza, e perciò di linguaggio, e la follia. L'eroe tragico non è un soggetto in quanto non è ancora cittadino, è come un folle che non può entrare a far parte della comunità dei cittadini. Nel contempo, la follia dell'eroe è la condizione originaria dell'affermazione della città e del linguaggio.

100

L'eroe tragico, preda di una follia assoluta, deve morire nella rigidità del sé, poiché non si struttura come il soggetto lacaniano, ovvero non si costituisce alienandosi nella socialità del linguaggio. Franz Rosenzweig rileva l'importanza del silenzio dell'eroe nella produzione dell'effetto tragico: "l'eroe tragico ha soltanto un linguaggio che gli corrisponde: il silenzio [...]. La dimensione eroica è muta. Se il tacere grandioso dei grandi personaggi di Eschilo, che dura interi atti, non si ritrova più negli autori successivi, il conseguente recupero in 'naturalzza' è pagato con una ben più ingente perdita di forza tragica"³⁵. Per di più, anche in Sofocle e Euripide si può dire che gli eroi non parlano, nel senso che nel tragico non vi è dialogo: "Essi [gli eroi] non imparano per niente a parlare, imparano a destreggiarsi nel dibattito [...]. Il dialogo non istituisce alcuna relazione tra due volontà, poiché ciascuna di queste volontà può volere solo la propria singolarizzazione"³⁶. Nella tragedia non v'è dialogo, né socialità o scambio simbolico, poiché la comunità non è ancora fondata.

Il tragico e l'inconscio sono concetti che indicano una nascita: quella della città (e del cittadino) e quella del soggetto (nel suo accesso alla comunità

linguistica). Entrambi questi accadimenti inaugurali sono dunque segnati dal taglio di un "cordone ombelicale", da un'esclusione che conduce a un doppio silenzio: l'eroe della tragedia, che non possiede la lingua della città, e il folle, che la rifiuta. L'eroe e il folle sono icone della rimozione, figure di un passato irrecuperabile che precedono e preparano l'avvento del linguaggio e del sociale. Un evento al quale essi non potranno appartenere. Ma su questo punto interviene una differenza fondamentale tra l'eroe e il folle: mentre il primo fa parte del passato, il folle è presente, come risorsa e problema, nella società, ed è quindi un riferimento sempre attuale, con il quale la psicoanalisi e le altre scienze dell'uomo devono misurarsi continuamente.

Se con la nascita della città ateniese avviene un sacrificio tragico, per la creazione dell'inconscio è necessario che alcuni contenuti si prestino alla rimozione, cristallizzandosi per produrre un primo nucleo di gravitazione: è la rimozione originaria. Come la rappresentazione tragica, la rimozione originaria è un mito: un'ipotesi teorica non verificabile cui Freud fa ricorso per dare ragione della genesi dell'inconscio. Un mito, come una tragedia o l'origine dell'inconscio, alludono alla verità senza poterla dire, la mostrano per difetto nell'insufficienza della natura metaforica del linguaggio. Il mito è il prodotto della rimozione della verità, e quindi l'elaborazione di un lutto, un ritornello di negazione che afferma la verità negandola, prestandola alla comprensibilità umana e dunque perdendola nella produzione del sapere.

¹ Ivi, p. 141.

² Secondo P. Lacoue-Labarthe la stessa tragedia costituisce la presentazione *par excellence* della "depropriazione", dell'impossibilità di un'esperienza autentica. La tragedia allude perciò alla necessità dell'imitazione, ovvero alla necessità inaggrabile di un modello filosofico mimetologico. Lacoue-Labarthe scrive: "La tragedia, in quanto catarsi dello speculativo, espone la depropriazione *come* ciò che la anima e la costituisce segretamente: la tragedia espone la (de)propriazione. Tale è la ragione per cui Edipo incarna la follia del sapere (ogni sapere è desiderio di appropriazione)", P. LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, Galilée, Paris 1986, trad. it. di P. Di Vittorio, *L'imitazione dei moderni*, Palomar, Bari 1995, p. 66.

³ J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-60)*, Seuil, Paris 1986, trad. it. di M. D. Contri, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-60*, Einaudi, Torino 1994.

⁴ J. DERRIDA, *Spéculer – sur «Freud»* (da *La carte postale*), Flammarion, Paris 1980, trad. it. di L. Gazziero, *Speculare – su «Freud»*, Cortina, Milano 2000, p. 7. Occorre fare una puntualizzazione. Derrida utilizza il concetto heideggeriano di *Dasein* precisando che esso appartiene all'ontologia. Il riferimento di Derrida e di Heidegger è ontologico e come tale estraneo al pensiero del soggetto. Secondo questi due filosofi il concetto di inconscio fa parte della metafisica occidentale soggettocentrica. Ciò segna una differenza importante, almeno nei propositi, con l'impostazione nietzscheana e quella psicoanalitica, le quali si fondano sull'assunzione di una prospettiva del soggetto, seppure di un soggetto non assoluto.

⁵ W. J. SCHELLING, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo* (1795-6), trad. it. di G. Temerari, Laterza, Bari 1995, pp. 78-79.

⁶ S. FREUD, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere*, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1966, ss. vol. 9, pp. 201-202.

⁷ J. LACAN, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, trad. it. di G. Contri, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p. 808. Spiega questo concetto Anika Rifflet-Lemaire: "La funzione *sincronica* del *point de capiton* [...] ci rimanda alle origini del linguaggio, al momento in cui si realizza attraverso il bambino la scissione fra la cosa e il segno, che nel pensiero connota contemporaneamente la presenza e l'assenza della cosa", in J. LACAN, *Dessart Bruxelles*, trad. it. di R. Eynard riv. da L. Agresti, *Introduzione a Jacques Lacan*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1972, p. 138.

⁸ S. FREUD, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere*, cit., pp. 201-2.

⁹ J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, (1954-55)*, Seuil 1978, trad. it. diretta da A. di Ciaccia, *Il seminario. Libro II, L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi, 1954-55*, Einaudi, Torino 1991, p. 218.

¹⁰ Traduzione di G. Paduano, Laterza, Bari 1998, p. 23.

¹¹ F. W. J. SCHELLING, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, cit., pp. 77-78.

¹² F. HÖLDERLIN, *Der Bedeutung der Tragödien*, trad. it. di A. Mecacci, *Il significato delle tragedie*, in Montani, P. (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001, p. 87.

¹³ P. SZONDI, *Versuch über das Tragische*, Insel Verlag Frankfurt a. M. 1961, trad. it. di G. Garelli, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996, pp. 74-5.

¹⁴ S. FREUD, *Metapsicologia* (1915), in *Opere*, cit., vol. 8, pp. 71 e 70.

¹⁵ S. FREUD, *La negazione*, in *Opere*, cit., vol. 10, p. 198.

¹⁶ J. HYPOLITE, "Commento parlato sulla *Verneinung* di Freud", in J. LACAN, *Scritti*, cit., pp. 885-893.

¹⁷ Ivi, pp. 22-23.

¹⁸ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (1872), trad. it. di S. Giametta e M. Montinari, in *Opere*, vol. III, tomo I, Adelphi, pp. 80 e 88.

¹⁹ G. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris 1962, trad. it. di S. Tassinari, *Nietzsche e la filosofia*, Colportage, Milano 1978, pp. 38-39. Questo passo è ambiguo o per lo meno mette in evidenza un'ambiguità essenziale: Nietzsche e Deleuze non sono anche loro "uomini teoretici"? Da quale luogo Deleuze produce la sua affermazione, se non da un saggio di filosofia, mediante un linguaggio di qualità decisamente teoretica? Qui emerge in modo iperbolico il contrasto tra la mediazione del linguaggio e del concetto e, d'altra parte, l'immediatezza dell'esperienza reale e

dell'affetto. Un'altra formulazione emblematica di Deleuze su questo punto, sempre riferita a Nietzsche: "Noi potremo pensare la volontà di potenza per quello che è, la potremo pensare come essere, solo a condizione che ci serviamo della ragione di conoscere come di una qualità che si converte nel proprio contrario, e che troviamo in questo contrario la ragione di essere che sfugge alla conoscenza" (ivi, p. 243). Deleuze si occupa della questione in *Klossowski o i corpi-linguaggio*, in *Logique du sens*, Minuti, Paris 1969, trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 247-264. Deleuze sembra evocare un'abolizione della ragione derivata dall'esigenza vitale espressa nella ragione stessa: la ragione teoretica sarebbe un'istanza autodistruttiva, o che conduce a altro da sé. In questo stesso volume egli scrive a p. 214: "Preso tra le maglie del sistema del linguaggio, vi è dunque un sistema della sessualità che mima il senso, il non senso e la loro organizzazione: simulacro per un fantasma. Non solo, ma attraverso tutto ciò che il linguaggio designerà, manifesterà, significherà, vi sarà una storia sessuale mai designata, manifestata né significata per se stessa, ma che consisterà in tutte le operazioni del linguaggio, che ricorda l'appartenenza sessuale di tutti gli elementi linguistici formativi".

²⁰ La prospettiva nietzscheana è chiaramente riduttiva della grandezza artistica di Euripide. Non si tratta in questa sede di avvallarla nella sua totalità, ma di verificare quali prospettive può offrire per il confronto tra l'inconscio e il tragico.

²¹ P. RICOEUR, *La questione della prova negli scritti psicanalitici di Freud*, trad. it. di D. Iannotta, in "Studi Freudiani"; Guerini e associati, Milano 1989, p. 116.

²² M. HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 28. Lo sviluppo dell'argomentazione heideggeriana è il seguente: "Il linguaggio è il linguaggio. Il linguaggio parla" (a p. 29). Un'altra formulazione di Heidegger utilizza una tautologia per significare l'inaggrabilità del linguaggio: "L'essenza del linguaggio: il linguaggio dell'essenza" p. 158.

²³ P. LACQUE-LABARTHE, *Le sujet de la philosophie*, Aubier-Flammarion, Paris 1979, p. 46.

²⁴ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 12.

²⁵ Ivi, p. 14.

²⁶ Anche se il movimento qui è contrario, una forma di ritorsione: la vita non viene ridotta al concetto, come in Hegel, ma il concetto è dissolto nella vita a farne valere l'indicibilità ultima. Il passo è in G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 36.

²⁷ S. FREUD, *Metapsicologia* (1915), in *Opere*, cit., vol. 8, p. 54.

²⁸ Cfr. P. LACQUE-LABARTHE, *Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin*, PUF, Paris 1998.

²⁹ S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, cit., pp. 244-245.

³⁰ Ivi, p. 244.

³¹ J. DERRIDA, *Speculare – su «Freud»*, cit., p. 143.

³² J. LACAN, *Scritti*, cit., p. 845.

³³ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 146.

³⁴ Ivi, p. 148.

³⁵ F. ROSENZWEIG, *Der Stern der Erlösung*, Haag 1976, trad. it. di G. Bonola, *La stella della redenzione*, Marietti, Casale Monferrato 1983, pp. 80-81.

³⁶ Ivi, pp. 81-82.