

Il sogno: la scrittura sintomale dell'immagine

Di Annalaura Ferrara ✉

(Università degli Studi di Salerno)

The following work starts from Freudian reflections on the dream and aims to analyse the articulation of what will be referred to as a syntomal writing of the image. This analysis will outline a sort of oneiric and artistic itinerary that passes through three works: the surrealist film *Un Chien Andalou*, the novel *Histoire de l'œil* and the engraving *Crime et expiation*. The first part will analyze the practices of deformation and condensation of oneiric images that find a manifestation in the imagery of the film *Un Chien Andalou*. In the second instance, we will focus on explicating the concept of the dream as a form of writing; this reflection will pass through the analysis of certain passages of the novel *Histoire de l'œil*. In conclusion, we will focus on the relationship of the dream image with the symptom through the reflections of the scholar Georges Didi-Huberman and the imagery of the artist Grandville.

Keywords: Freud, dream, Un chien Andalou, Histoire de l'œil, Crime et expiation

Il regno del sogno è il regno del desiderio, ma un desiderio perlopiù inconfessabile¹. Frutto di complesse operazioni psichiche che Freud analizza a partire dall'operazione di regressione², il sogno risulta essere la manifestazione più evidente di una forma di scrittura visuale³, che, attraverso processi di deformazione, condensazione, e trasformazione di immagini, diventa «la via regia che porta alla conoscenza dell'inconscio nella vita psichica»⁴. Qui di seguito andremo ad analizzare tre tipologie di quella che definiremo la *scrittura*

¹ «Il sogno è l'appagamento (mascherato) di un desiderio (represso, rimosso)». S. Freud, *Opere Complete*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2013, p. 1585

² «È noto dall'*Interpretazione dei sogni* il modo in cui si effettua la regressione dei residui diurni preconsce nella formazione onirica. In tale processo i pensieri si trasformano in immagini prevalentemente visive, ossia le rappresentazioni di parole vengono ricondotte alle rappresentazioni di cose che ad esse corrispondono, come se in definitiva il processo fosse dominato da considerazioni relative alla raffigurabilità». Ivi, p. 5596.

³ Per scrittura visuale si intende una tipo di scrittura *altra* rispetto al modello di scrittura vigente in occidente, un modello che il filosofo Jacques Derrida ha definito fonetico-alfabetica, il quale si serve di una scrittura lineare come mero mezzo ausiliario e mnemonico per la voce. Lo stesso Derrida segnala un modello di scrittura differente che indica con il termine di scrittura pluridimensionale. J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.

⁴ S. Freud, *Opere Complete*, ivi, p. 2171.

onirica, una scrittura che lacera l'occhio⁵, che lo lascia scivolare nelle sue somiglianze e dissomiglianze⁶, e che da esso è perseguitata⁷. Nel procedere attraverso questa particolare *Storia dell'occhio*⁸ si esplicherà pezzo per pezzo cosa si intende per *sogno* come *scrittura sintomale dell'immagine*.

1. Il sogno: *Un chien Andalou*

« Il était une fois... »⁹

Un balcone, la notte, e un uomo intento ad affilare un rasoio. L'uomo si affaccia e osserva che nel cielo la luna è grande e luminosa, perfettamente sferica, esattamente come un occhio. Ed è l'occhio di una giovane donna a subentrare. Il tempo sembra scomporsi, e mentre la luna è attraversata da una nuvola veloce e decisa come una lama, la lama effettiva di un rasoio taglia in due l'occhio della giovane donna.

Lo straordinario prologo del film *Un chien Andalou* mette in scena una grammatica visuale che attraverso un montaggio alternato è in grado di «penetrare nei crani»¹⁰. L'uomo che affila il rasoio, che altri non è che Luis Buñuel, lacera l'occhio, l'organo spirituale per eccellenza¹¹, creando una fenditura tra il mondo reale, in cui la vista ci dona l'impressione di poter distinguere forme oggettive e conoscibili, e il mondo del sogno, dove crollano i concetti di tempo, di spazio, e causa-effetto. «L'occhio non si configura più come una "finestra dell'anima", bensì come una fessura aperta da un profondo e violento taglio che permette di estendere lo sguardo verso la dimensione,

⁵ Riferimento alla scena del film *Chien Andalou* girato da Salvador Dalì e Luis Buñuel.

⁶ Riferimento al meccanismo di scivolamento metonimico individuato da Roland Barthes all'interno di *Storia dell'occhio*. R. Barthes, *La metafora dell'occhio*, in G. Bataille, *Storia dell'occhio*, SE srl, Milano, 2008.

⁷ Riferimento ad una delle ultime opere dell'artista Grandville *Crime et expiation*.

⁸ G. Bataille, *Storia dell'occhio*, SE srl, Milano, 2008.

⁹ L'espressione compare nei primi secondi del film *Un chien Andalou*.

¹⁰ S.M. ÈJZENŠTEJN, *L'atteggiamento materialistico verso la forma* (1925), in P. Bertetto (a cura di), *Teorie del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS: Ejzenštejn, FEKS, Vertov*, tr. it. di G. Buttafava, M. Fabris, L. Minucci Negarville, G. Kraiski, P. Olivetti, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 142

¹¹ Gran parte della filosofia occidentale si configura come un'apologia di un certo tipo di visione. Secondo questo tipo di tradizione la vista è il senso della conoscenza per cui vedere è sapere, sa(voir).

altrimenti impenetrabile, dell'inconscio e del desiderio»¹². La lacerazione dell'occhio diventa, dunque, una sorta di porta d'accesso che dà sulla dimensione del: "sogno/desiderio/inconscio". Porre questi tre concetti l'uno accanto all'altro significa fare riferimento ad una precisa teoria del sogno che è quella che detterà le coordinate per le analisi a venire.

«Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo»¹³, il verso, posto da Freud come incipit della *Traumdeutung*, vuole raffigurare «gli sforzi degli impulsi pulsionali rimossi»¹⁴. *L'interpretazione dei sogni* si configura come un'analisi della grammatica e della significazione del sogno, nonché, dei legami che quest'ultimo sembra innegabilmente avere con la vita psicologica del soggetto. Partendo dall'analisi dei propri sogni¹⁵, Freud si allontana dell'idea condivisa della comunità scientifica per cui il sogno sia un processo somatico, aprendo la strada alla teoria per cui il sogno sia profondamente radicato nella vita psichica, e per certi versi ne rappresenti una particolare porta di accesso.

L'idea da cui parte l'autore è che il sogno si configura come la soddisfazione di un desiderio, «il suo contenuto è dunque un appagamento di desiderio, il suo motivo un desiderio»¹⁶, ma che quest'ultimo non possa esser manifestato in maniera chiara ed evidente. Durante la vita cosciente, difatti, esso viene sottoposto per lo più ad operazioni di censura, ragion per cui anche nella dimensione onirica tali desideri non si manifestano in maniera chiara e diretta, ma si mascherano, e, vittime di resistenze, si deformano. «Dove l'appagamento di desiderio è irriconoscibile, dove è travestito, là dovrebbe esistere una tendenza alla difesa contro il desiderio, e in seguito a questa difesa il desiderio non potrebbe esprimersi se non deformato»¹⁷. L'interpretazione del sogno

¹² M. Rebecchi, *Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille. Il "taglio dell'occhio": un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista*, *Predella-Storia dell'arte e film studies*. Chassé-croisé, n. 31, 2012, p. 120.

¹³ S. Freud, *Opere Complete*, cit., 2171.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ricordiamo in particolare "il sogno di Irma".

¹⁶ *Ivi.*, p. 1535

¹⁷ *Ivi.*, p. 1562

richiede sia da parte del soggetto che da parte dello psicanalista un vero e proprio lavoro d'interpretazione.

Attraverso le immagini realizzate da Dalí e Buñuel si proverà a ripercorrere alcuni dei processi che intervengono nella formazione del sogno, il film riproduce difatti una grammatica visuale che possiamo definire onirica per diversi elementi che andremo ad esplicitare, e soprattutto il film sarà un mezzo per parlare di *immagini* ovvero l'elemento che Freud indica come essenziale, salvo eccezioni, per la struttura del sogno. «Ma peculiare del sogno, rispetto al sogno a occhi aperti, è soltanto il secondo carattere, per cui il contenuto rappresentativo non viene pensato, bensì trasformato in immagini sensoriali, alle quali prestiamo fede e che riteniamo di vivere»¹⁸. Di qui, dunque, possiamo parlare del sogno come qualcosa che si lega intrinsecamente all'immagine e che anzi, fa dell'immagine uno dei suoi elementi caratterizzanti. Nell'analizzare la costruzione di questa grammatica visuale notiamo che la creazione del contenuto onirico passa per l'esercizio di forze che Freud indicherà con i termini di istanze o sistemi. Tali sistemi vengono descritti come opposti, da un lato vi è la forza creatrice del sogno, che trova la sua matrice nel desiderio, e dall'altro c'è una forza che resiste ad essa cercando di censurare il desiderio, deformandolo. «Possiamo dunque supporre nell'individuo, come cause della strutturazione del sogno, due forze [istanze] psichiche (correnti, sistemi), una delle quali plasma il desiderio espresso dal sogno, mentre l'altra esercita una censura su questo desiderio, provocando necessariamente una deformazione della sua espressione»¹⁹. Osserviamo come all'interno del film *Un Chien Andalou* questa contrapposizione conflittuale tra due elementi è costante, si può osservare che già il prologo mostri un conflitto: il regista che squarcia il regime del visibile rappresentato dell'occhio. Egli vorrebbe varcare il concetto classico di rappresentazione, squarciando l'occhio, Buñuel entra nel mondo del sogno, in cui le immagini non sono guardate, ma si mostrano.

¹⁸ Ivi., p. 2072

¹⁹ Ivi., p. 1563.

I quadri non sono certo dei sogni. Li guardiamo ad occhi aperti, ma forse è questo che ci ostacola e ci fa mancare qualcosa. Lacan aveva osservato molto bene che «nello stato detto di veglia, c'è elisione dello sguardo, elisione, non solo di un guardare [*ça regarde*], ma anche di un mostrare [*ça montre*]». Vi è un «mostrare» nel sogno perché vi è un «presentarsi» [*ça se présente*] – con tutta la forza che in Freud può assumere il verbo *darstellen* – e il «guardare» [*ça regarde*] si dà in ragione stessa dalla presenza visuale del presentato.²⁰

La grammatica onirica detta lo svolgimento del film, notiamo una continua tensione di elementi, la donna che fugge dall'uomo e dal suo desiderio, l'uomo che combatte con il suo doppio fino ad esserne ucciso, la donna che prima di uscire dalla dimensione onirica disputa ancora con l'uomo. Ma da dove vengono queste forze? Come si struttura lo psichico e qual è la strada che percorre il desiderio nella strutturazione del sogno in contrapposizione alla repressione della ragione?

Freud nel tentativo di definire la struttura delle istanze che intervengono nel sogno non può non soffermarsi sulla struttura dell'apparato psichico. Egli immagina la scena del sogno come una delle istanze della psiche. Essa, nello specifico, ha una struttura composita che va dall'estremità dell'istanza percettiva all'estremità dell'istanza motrice, tra le due estremità si vanno a costituire le nervature delle varie istanze. Tra le istanze vanno ad inserirsi le percezioni che lasciano una traccia nel sistema psichico, che vengono indicate da Freud come tracce mnestiche «nel nostro apparato psichico permane una traccia delle percezioni che si accostano a noi, traccia che possiamo chiamare “traccia mnestica”»²¹. Le tracce mnestiche non si soffermano nell'istanza percettiva, ma si sedimentano in strati più profondi del sistema psichico all'interno dei quali subiscono delle modificazioni associandosi alle impressioni più profondamente sedimentate. Alla sfera dell'inconscio appartengono le tracce mnestiche più antiche che vanno a determinare la nostra personalità e agiscono sul soggetto. «Il sistema P non ha facoltà di conservare mutamenti, non ha dunque memoria: da ciò deriva tutta la varietà delle qualità sensoriali della nostra coscienza. Viceversa i nostri ricordi, non esclusi quelli più

²⁰ G. Didì-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, 2016, Milano-Udine, p. 177.

²¹ S. Freud, *Opere Complete*, cit., p. 2075.

profondamente impressi in noi, sono di per sé inconsci. Possono essere resi coscienti, ma non v'è dubbio che essi sviluppano tutti i loro effetti nello stato inconscio»²². Tra l'inconscio e la coscienza (che si trova all'estremo opposto della percezione, verso il sistema motorio) si pone un'altra istanza che è quella del preconcio che controlla ciò che può passare allo stato di coscienza e ciò che deve restare nella *scatola* dell'inconscio²³.

Il fatto che ci si sia riferiti all'inconscio come ad una scatola è un ulteriore riferimento a *Un chien Andalou*. L'elemento che torna per tutto il film, dal primo *frame* successivo al prologo all'ultimo dei due amanti sulla spiaggia, è una scatola a righe. Difatti, subito dopo il prologo a comparire è un uomo in bicicletta con la scatola pendente, poco dopo la scatola passa nelle mani della donna che la apre e disponendo il suo contenuto su un letto, gli abiti che dell'uomo in bicicletta, attende assorta seduta, come nell'attesa che qualcosa avvenga. Poco dopo compare l'uomo dell'inizio che, accorgendosi di avere un buco al centro della mano, nota la fuoriuscita di formiche, e a cui seguono una serie d'immagini che attraverso forme somiglianti sembrano condensarsi e scivolare l'una nell'altra. Peli, un riccio, una mano mozzata e di nuovo la scatola. L'uomo che cerca di sedurre la donna, e che la insegue nel tentativo di toccarne i seni mentre lei lo respinge, e ancora un gioco di forze continuo con l'uomo che tira delle corde a cui sono legati due preti, due pianoforti, e due asini morti grondanti di sangue, il tutto trascinato dall'uomo che nel farlo distrugge le pareti della stanza. Tutti questi movimenti di rottura e la consecutiva fuoriuscita di immagini quasi incontrollata sembrano avvicinarsi all'analisi che fa Freud della costruzione del sogno all'interno del sistema psichico di cui abbiamo provato a delineare la struttura. La costruzione del sogno prende infatti avvio nell'inconscio, qui si addensa la forza creatrice desiderante, tuttavia, trovando delle resistenze nel procedere verso il subconscio e la coscienza esso si dirige al versante opposto con un movimento di *regressione*, dirigendosi verso il sistema percettivo. Prima che arrivi al sistema

²² Ivi., p. 2078

²³ Ivi., pp. 2079 -2080

percettivo il sogno passa per le varie tracce mnestiche, man mano che le attraversa, regredendo verso l'istanza percettiva, che ricordiamo non mantiene tracce delle percezioni e non mantiene i rapporti logici tra di esse, il sogno perde e deforma a sua volta la sua grammatica modificando i rapporti logici, condensando le sue immagini, in una parola, deformandosi.

Chiamiamo regressione il fatto che nel sogno la rappresentazione si ritrasforma nell'immagine sensoriale da cui è sorta in un momento qualsiasi. Ma anche questo passo richiede giustificazione. A che serve la denominazione se non c'insegna nulla di nuovo? Ora io penso che il nome "regressione" ci serva, in quanto collega il fatto da noi conosciuto allo schema di apparato psichico provvisto di una direzione. Ma è qui che si dimostra utile, per la prima volta, l'enunciazione di tale schema, perché col solo aiuto dello schema un'altra peculiarità della formazione del sogno ci diventerà comprensibile senza bisogno di nuove considerazioni. Se guardiamo al processo onirico come a una regressione all'interno dell'apparato psichico da noi adottato, possiamo senz'altro spiegare il fatto, stabilito per via empirica [ibid.], che nel lavoro onirico tutte le relazioni logiche dei pensieri onirici vanno perdute o trovano soltanto espressione travagliata. Secondo lo schema, queste relazioni logiche non sono contenute nei primi sistemi Tmn, ma in altri situati più avanti, e nella regressione sino alle immagini percettive sono costrette a rinunciare alla loro espressione. Nella regressione, la struttura dei pensieri del sogno viene disgregata nella sua materia prima²⁴.

Il fenomeno della regressione viene dunque identificato da Freud come l'elemento responsabile della costruzione del sogno, della sua resa in immagine, ma un'immagine deforme, in cui i rapporti logici vanno inesorabilmente a disgregarsi. Questi sono evidenti nelle immagini che costituiscono *Un Chien Andalou* esse si deformano di continuo, crollano sotto il peso di una temporalità sregolata²⁵ e di uno spazio che risulta essere una miscellanea di elementi realistici e totalmente irreali. Ma è davvero possibile interpretare la grammatica onirica da cui è costituito? In alcuni appunti redatti dallo stesso Buñuel si legge che nulla nel film simbolizza nulla, «In 'Notes on the making of Un chien andalou' (1947), he claims that 'NOTHING, in the film,

²⁴ Ivi., p. 2082-2083.

²⁵ La scansione temporale descritta del film non segue una linearità, « Il était une fois/ Huit ans après/ trois heures du matin/ au printemps » sono i momenti in cui il film è diviso. Tale mancanza di linearità temporale è in qualche modo preannunciata nel prologo. La luna che viene lacerata dalla nuvola insieme all'occhio della giovane donna, essa è l'astro della "rigenerazione periodica del tempo" che viene appunto lacerato. A. Cattini, *Luis Buñuel, Il Castoro*, Milano.

SYMBOLIZES ANYTHING’, and that the images remain enigmatic to filmmakers and viewers»²⁶, ma pretendere di interpretare ogni immagine singolarmente come se fossero segni che rispondono ad una chiave di decifrazione fissa è qualcosa che lo stesso Freud contestava a tentativi più primitivi di analisi dei sogni. Il sogno ha infatti, a causa dei fenomeni che abbiamo provato a mettere in luce, più piani di lettura, sebbene sembri avere un contenuto manifesto, esso possiede un contenuto latente, anzi non solo uno, il sogno si presta a più interpretazioni. Se si è parlato sin qui di grammatica onirica è proprio per mettere in luce il fatto che gli elementi presenti nel sogno devono essere letti sia singolarmente che nella loro totalità, devono essere congiunti con la storia personale del soggetto e con le sue tracce mnestiche. Il sogno ha le sue regole ma anche le sue molteplici eccezioni, se fin ora si è cercato di analizzare i giochi di forze presenti nella formazione del sogno, nel paragrafo successivo ci apprestiamo a comprenderne la scrittura.

2. La scrittura: *Storia dell’occhio*

Il filosofo Georges Bataille all’interno della rivista “surrealista”²⁷ *Documents* scriveva «la seduzione estrema è probabilmente al limite dell’orrore»²⁸. Questa frase era inserita nell’articolo *Occhio* proprio in riferimento all’attrazione suscitata dall’occhio lacerato da Luis Buñuel. Il motivo dell’occhio sarà una costante nella produzione batailliana, gli occhi di Bataille non solo sono lacerati, ma sono vittime di enucleazioni, posti all’interno di cavità genitali, divorati, l’organo spirituale per eccellenza viene ridotto dall’autore ad uno dei protagonisti del suo basso materialismo. Alla luce di queste considerazioni non ci coglie di sorpresa il fatto che Bataille sia l’autore di un romanzo che ha come protagonista un occhio: *Storia dell’occhio*, «l’*Histoire de l’œil* è veramente la storia di un oggetto»²⁹. La scrittura e l’immaginario batailliano

²⁶ E. Adamowitz, *Luis Buñuel*, I.B.Tauris & Co Ltd, New York, 2010.

²⁷ C. Maubon, «*Documents*» un’esperienza eretica, in *Georges Bataille il politico e il sacro*, a cura di J. Risset, Liguori Editrice, Napoli, 1988.

²⁸ G. Bataille, *L’occhio*, in *Documents*, Edizione Dedalo srl, Bari, p. 181.

²⁹ R. Barthes, *La metafora dell’occhio*, cit., p. 157.

saranno il materiale attraverso cui si analizzerà il concetto di sogno come “scrittura onirica”. Prima di compiere quest’operazione di analisi è bene che si chiarisca a questo punto perché si parla di *scrittura* in riferimento al sogno. L’utilizzo dell’espressione *scrittura* nell’ambito del sogno non è estranea a Freud, egli stesso a più riprese si riferisce al sogno come una forma di scrittura litografica vicina ai geroglifici, «in effetti l’interpretazione di un sogno è perfettamente analoga alla decifrazione di un’antica scrittura ideografica, per esempio dei geroglifici egiziani»³⁰ alla scrittura cinese «le incertezze tuttora esistenti nella nostra attività di interpreti del sogno [...] in parte dipendono da certe prerogative dei simboli onirici. Questi sono spesso plurisignificanti e ambigui, di modo che, come nella scrittura cinese, soltanto il contesto ci consente di volta in volta l’interpretazione esatta»³¹ o all’interpretazione di un rebus a figure «le parole, che in questo modo si connettono fra loro, non sono più assurde, ma possono costituire la più bella e la più significativa frase poetica. Ora, il sogno è un indovinello a figure di questo tipo»³². Il sogno, dunque, può essere riconosciuto come una forma di scrittura a patto che la scrittura che prendiamo in considerazione ammetta che ogni elemento presente all’interno della catena significante non corrisponda ad un significato fisso, eterno, e autodeterminato, ma che sia il frutto dei rapporti di forza di tutti gli elementi della catena significante e delle loro differenze, una scrittura che si serva dello spazio e della disposizione dei singoli elementi in relazione tra loro, e che sia in grado di rimodulare continuamente il senso non risultando essere solo il surrogato tecnico della voce. Insomma, una scrittura che il filosofo Jacques Derrida ha chiamato *pluridimensionale*³³. «Non dobbiamo essere sorpresi se Freud, per suggerire la stranezza delle relazioni logico-temporali

³⁰ S. Freud, *Opere Complete*, cit., p. 4953.

³¹ Ivi., p. 1833

³² Ivi., p. 1733

³³ Freud nel parlare di scrittura onirica come una forma di scrittura in qualche modo visuale e multiforme sembra voler oltrepassare il modello di scrittura fonetico-alfabetica legata al privilegio della *phone* diretta espressione dell’anima e della parola “viva” espressione di una concettualità metafisica. Tuttavia, il filosofo Jacques Derrida segnala come egli per certi versi resti ancora impelagato in una logica metafisica. J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990.

nel sogno, fa costantemente ricorso alla scrittura, alla sinossi spaziale del pitogramma, del rebus, del geroglifico, della scrittura non-fonetica, in generale. Sinossi e non stasi: scena e non quadro. Quello che c'è di laconico, di lapidario nel sogno, non è presenza impassibile di segni pietrificati».³⁴ Si annoverano qui di seguito, anche se in maniera molto succinta, alcune delle caratteristiche che Freud individua all'interno di questa scrittura onirica. I pensieri del sogno sono sottoposti *in primis* a *condensazione*, processo per cui alcuni elementi nel sogno risultano sovradeterminati, un solo elemento del sogno può corrispondere a più elementi del medesimo pensiero. Accanto alla condensazione si segnalano le operazioni di *spostamento*, spesso nel sogno gli elementi che dovrebbero essere centrali risultano mascherati, «diversamente centrati»³⁵. La massa di pensieri che costituisce un sogno, inoltre, nell'entrare a far parte della grammatica onirica perde i rapporti logici di cui era precedentemente costituita o, meglio, li ricostruisce, utilizza la *simultaneità*³⁶ delle immagini per descrivere legami tra più componenti, invertendo l'ordine di presentazione degli eventi³⁷ o trasformando uno nell'altro³⁸ rappresenta, invece, la *causalità*, ma non è in grado di rappresentare l'*alternativa*³⁹. Alcuni di questi elementi, come vedremo, sono presenti in *Storia dell'occhio*. Un primo punto da mettere in evidenza è l'ambiguità rispetto al protagonista del romanzo, ad una prima lettura si potrebbe identificare come protagonisti i due personaggi coinvolti nella maggior parte delle vicende narrate, ma, ad un'attenta analisi, l'elemento intorno a cui tutti i fatti risultano ossessivamente gravitare è l'occhio. Si può dire dunque che *Storia dell'occhio* è diversamente centrato.

Abbiamo potuto osservare che gli elementi, i quali si impongono nel contenuto del sogno come componenti essenziali, non svolgono affatto la stessa parte nei pensieri del sogno. Correlativamente, possiamo enunciare la proposizione anche in senso inverso: ciò che nei pensieri del sogno è palesemente il contenuto

³⁴ Ivi., p. 304.

³⁵ S. Freud, *Opere Complete*, cit., p. 1769.

³⁶ Ivi., p. 1781.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi., p. 1783.

³⁹ Ivi., p. 1784.

essenziale, non viene necessariamente rappresentato nel sogno. Il sogno è per così dire diversamente centrato: il suo contenuto è imperniato su altri elementi, diversi dai pensieri del sogno.⁴⁰

Nell'analizzare più da vicino i tratti che si ritengono essere intrisi di una grammatica onirica si analizzerà un capitolo in particolare del romanzo: capitolo X, *L'occhio del Granero*.

Manuel Granero muore nel 1922 a Madrid durante una corrida, Georges Bataille era proprio lì ad assistere a quel tragico episodio. L'atmosfera in cui quest'episodio reale si colloca è sfocata, tratteggiata, per molti versi: onirica. I personaggi sembrano perdere di lucidità abbagliati dal torrido sole della Spagna e i contorni delle cose sfumano le une nelle altre. «Bisogna tener conto, inoltre, del cielo torrido tipico della Spagna, che non è affatto così carico di colore e duro come ci si immagina: è invece una solarità assoluta, di una luminosità abbagliante ma molle, calda e torbida, a volte perfino *irreale*»⁴¹. Simone, uno dei personaggi del romanzo, entusiasta di assistere alla corrida, e ai probabili bagni di sangue che ne sarebbero seguiti, fa una richiesta specifica, quella di avere i testicoli crudi di un toro su un piatto. Di qui seguono una serie di fatti abietti la cui presenza costante è quella dell'elemento sferico:

- “La sfericità del sole”. Bataille vi insiste per tutto il capitolo.
- “La sfericità dei testicoli del toro”. Sono posti in un piatto bianco davanti a Simone e su cui la ragazza vorrebbe sedersi. Questa pratica ci riporta ad un altro elemento: le uova.
- “La sfericità delle uova”. I protagonisti sono ossessionati dalle uova che utilizzavano spesso all'interno dei loro giochi erotici, il desiderio di Simone di sedersi sui testicoli, altri non è che un richiamo alla sua abitudine di sedersi sulle uova. Uova che a loro volta riportano ad un ulteriore elemento sferico: l'occhio.
- “La sfericità dell'occhio”. In effetti tutti gli elementi citati non fanno che condurre all'occhio, i testicoli sono descritti come «di un biancore perlaceo, appena velato di sangue, identico a quello di un globo oculare»⁴², mentre le uova sono più volte accostate agli occhi spesso

⁴⁰ Ivi., p. 1769.

⁴¹ G. Bataille, *Storia dell'occhio*, cit., p. 58.

⁴² Ivi., p. 60

scambiandone i significati, «giocava allegramente con le parole, diceva a volte rompere un occhio, a volte cavare un uovo»⁴³.

Tutti questi elementi, che si trovano sparsi per tutto il racconto con una frequenza sfiancante, si susseguono nel giro di pochissime righe nella conclusione del capitolo X. Simone, infatti, mentre osserva ammaliata i due testicoli di toro, ne addenta uno e spinge l'altro nella sua vagina, il tutto mentre Granello viene ucciso da un toro che, nel colpirlo, gli spacca il cranio fino a fargli fuoriuscire un occhio, mentre risplende «un sole accecante»⁴⁴.

L'accento su tutti questi elementi sferici porta ad una sorta di perdita e di riacquisizione del medesimo elemento: l'occhio. Esso viene continuamente sostituito, quasi confuso, in uno scambio continuo tra oculare e genitale. L'occhio, inoltre, risulta essere sottoposto ad una serie di operazioni che in qualche modo richiamano la grammatica onirica. Esso è il risultato di un gran numero di condensazioni che nello specifico contesto del romanzo si legano al materiale mnestico dello stesso Georges Bataille, ma che nel contesto generale della sua speculazione filosofica si legano alle operazioni di ribaltamento esercitate dall'autore verso la demolizione della "forma". Nella speculazione bataillana ciò che è ideale, e dunque eterno e autodeterminato, viene ribaltato, inserito nel divenire che porta ogni cosa alla morte e alla putrefazione. L'occhio, oltre che condensare più elementi, come abbiamo visto è in continua trasformazione, nel suo mutare segue una catena metonimica che vede un continuo alternarsi di elementi sferici fino a tornare su sé stesso. Roland Barthes definisce quella di *Storia dell'occhio* una metafora perfettamente sferica.

Non solo gli elementi del sogno sono più volte determinati dai pensieri del medesimo, ma anche i singoli pensieri sono rappresentati nel sogno da più elementi. Il percorso delle associazioni conduce da un elemento del sogno a più pensieri del medesimo, da un pensiero a più elementi. La formazione del sogno non si effettua dunque in modo tale per cui il singolo pensiero, o un gruppo di pensieri, dà luogo a un compendio per il contenuto del sogno, e il pensiero successivo a un altro compendio in sua rappresentanza.⁴⁵

⁴³ Ivi., p. 43

⁴⁴ Ivi., p. 62

⁴⁵ S. Freud, *Opere Complete*, cit., p. 1742.

L'occhio di Bataille non si lascia dunque intrappolare in una forma fissa, esso scivola continuamente e richiede di volta in volta delle diverse chiavi di lettura, interpretare un sogno, dunque, vuol dire anche liberarsi dall'idea che esso possa essere analizzato utilizzando chiavi interpretative immobili, ma risulta necessario porsi davanti ad una pluralità d'immagini e scorgere tra le loro differenze i sintomi.

3. Il sintomo: Crimine ed espiazione

«Il sangue umano è sparso e, con un'espressione che presenta allo spirito una feroce immagine, ha fatto sudare una quercia. Difatti, non è un uomo ma un tronco d'albero... sanguinante... che si agita e si dibatte... sotto l'arma omicida. Le mani della vittima sono levate supplichevoli ma invano. Il sangue cola sempre»⁴⁶, anche se la forza creatrice del sogno è il desiderio, non tutti i sogni risultano gradevoli. *Crimine ed espiazione*, l'ultima opera dell'artista Grandville realizzata prima di morire, è la narrazione di un incubo. Al centro della scena ancora una volta un occhio, «l'occhio della coscienza»⁴⁷ che perseguita un uomo, colpevole di omicidio. L'uomo non può fuggire da sé stesso, passo dopo passo l'occhio continua ad inseguirlo, mutando forme e grandezze fino alla fine dei suoi giorni. L'immagine di Grandville fornisce più di uno spunto per portare a conclusione la seguente riflessione, in particolare, andando a colmare l'ultimo pezzo del *puzzle*. Si è, difatti, parlato del *sogno* come una *scrittura sintomatica dell'immagine*, se fino ad ora ci siamo soffermati sulle immagini del sogno e sulla sua scrittura, non resta che soffermarci sul sintomo.

L'opera di Grandville è sintomatica su più piani, essa innanzitutto ci mette davanti ad un sogno penoso, il che ci invita a riflettere sul profondo legame che nella speculazione freudiana il sogno intreccia con il sintomo. Freud osserva come nella formazione dei sogni si possano individuare due tipi di

⁴⁶ G. Bataille, *Documents*, cit., p. 181

⁴⁷ *Ibidem*.

processi, da un lato sembra che il materiale onirico derivi dalle esperienze della vita quotidiana e che il sogno ne risulti quasi la continuazione, ma d'altro lato si osserva che c'è un altro tipo di processo che sembra invece far emergere ciò che di più profondo si cela nella scatola dell'inconscio. «Dobbiamo dunque ammettere che alla formazione del sogno partecipano due tipi di processi psichici, di natura diversa; uno crea pensieri onirici perfettamente corretti, equivalenti al pensiero normale; l'altro procede con essi in modo assai strano, scorretto»⁴⁸. Nell'analizzare tali processi psichici scorretti Freud confessa che essi hanno lo stesso funzionamento della formazione dei sintomi isterici. «Comunque possa variare l'interpretazione della censura psichica, dell'elaborazione corretta e anormale del contenuto onirico, resta valido che tali processi sono attivi nella formazione del sogno e che, in sostanza, presentano la più grande analogia con i processi riconosciuti nella formazione dei sintomi isterici»⁴⁹. Insomma, la via regia per conoscere il sintomo, nella speculazione freudiana, è il sogno, in quanto esso stesso custode di immagini sintomatiche. Il nodo che accomuna questi due elementi altri non è che il rimosso. Nella costituzione dell'apparato psichico Freud delinea due processi: il processo primario, che corrisponde all'inconscio, in cui si concentrano tutti i desideri più primitivi, esso è difatti chiamato primario anche perché è il primo a comparire, e il sistema secondario, che corrisponde a subconscio e coscienza, che inibisce tali pulsioni ponendo vari divieti e deviazioni. Tale sistema va a costituirsi in seguito e progressivamente, quando il soggetto comincia a vivere nella società e a fissare dei tabù. Questo ritardo comporta la formazione di un nucleo all'interno dell'inconscio che sfugge alla supervisione del subconscio e che continua ad operare dietro le quinte. Il soddisfacimento dei desideri inconsci che vanno a costituire il nucleo "originario" dell'inconscio, tuttavia, non corrisponde più al piacere ma è responsabile di dispiacere dell'individuo, qui subentra la rimozione.

⁴⁸ S. Freud, *Opere Complete*, cit., p. 2157.

⁴⁹ Ivi., p. 2170.

Tra questi moti di desiderio provenienti dal materiale infantile, che non possono essere né distrutti né inibiti, se ne trovano anche taluni il cui appagamento è in rapporto di contraddizione con le rappresentazioni finalizzate del pensiero secondario. L'appagamento di questi desideri non provocherebbe più uno stato affettivo di piacere, bensì di dispiacere, ed è appunto questa trasformazione dello stato affettivo che costituisce l'essenza di ciò che definiamo "rimozione".⁵⁰

Il nucleo dell'inconscio rimosso è in grado di attirare quei desideri inconsci lasciati dal controllo del preconcio creando dei pensieri di traslazione che sono spinti verso la coscienza. I desideri di traslazione che riescono a superare le barriere del preconcio riescono a creare delle reazioni sintomatiche nel soggetto. Dunque, i processi scorretti di cui parla Freud sono frutto di operazioni che prendono avvio dal sistema primario, ed essi sono attivi anche nella costituzione del sogno. «Comunque possa variare l'interpretazione della censura psichica, dell'elaborazione corretta e anormale del contenuto onirico, resta valido che tali processi sono attivi nella formazione del sogno e che, in sostanza, presentano la più grande analogia con i processi riconosciuti nella formazione dei sintomi isterici»⁵¹. Il sogno risulta dunque essere una delle manifestazioni del materiale represso all'interno dell'inconscio. Materiale che, se pur represso, sembra trovare i mezzi per perseguitare il soggetto, esattamente come l'occhio che perseguita il soggetto dell'opera di Grandville. L'opera riproduce il sogno dello stesso autore, un sogno che lo vede nelle vesti di assassino ma che allo stesso tempo è perseguitato da qualcosa, di cui non riesce a liberarsi con alcun mezzo. Carnefice e vittima anche Grandville sembra affrontare attraverso i suoi sogni e nella sua arte i rimossi del suo vissuto. L'artista subisce un gran numero di lutti che vedono coinvolti i suoi tre figli e la moglie, egli stesso dichiara di essere perseguitato dalla morte. Tuttavia è della morte della moglie che si sente responsabile, morta nel mettere alla luce suo figlio che anni dopo perderà ugualmente la vita. Grandville si sente colpevole per aver osservato impotente la fine di tutti i suoi cari.

Ces pulsions de mort qui le rendent à la fois victime (du destin) et meurtrier (à travers sa paternité), innocent face au monde et coupable vis-à-vis de sa

⁵⁰ Ivi., p. 2166.

⁵¹ Ivi., p. 2170.

conscience. [...] mise en abyme des sentiments de culpabilité de Grandville qui, dans la réalité, est le témoin oculaire, impuissant, de la mort de ses enfants et de sa femme⁵².

Il sentimento di colpa provato da Grandville, insieme al senso di persecuzione di un destino che si accanisce contro di lui, viene manifestato attraverso l'arte che diventa il tramite del sogno e del sintomo. Le immagini dell'arte possono, dunque, in qualche modo, reincarnare la sintomatologia delle immagini oniriche, a tal proposito, lo studioso Georges Didì-Huberman fa del sintomo una delle categorie fondamentali dell'immagine. L'autore, contrapponendosi a gran parte della storia dell'arte che l'ha preceduto, cerca di problematizzare la categoria del visibile opponendogli la categoria del visuale. L'immagine non è solo quello che guardiamo, ma è ciò che ci riguarda e che nel riguardarci fa emergere i suoi sintomi, ci suggerisce ciò che va oltre la forma visibile ma che allo stesso tempo è contenuta nel visibile, il visuale. L'immagine nell'analisi dell'autore è caratterizzata da un movimento di anadiomene, esse come l'immagine del sogno ha qualcosa che compare e scompare, che si avvicina e si allontana, che lacera l'osservatore andandone a perturbare lo sguardo, stare davanti all'immagine significa assumere un atteggiamento di contemplazione per l'idealità delle forme, ma vuol dire concentrarsi su ciò che va a mettere in crisi la forma e che ne rimodula, di volta in volta, il senso.

Il sintomo ci comunica l'infernale scansione, il movimento anadiomene, del visuale nel visibile, e della presenza nella rappresentazione. Ci comunica l'insistenza e il ritorno del singolare nel regolare, ci comunica il tessuto che si strappa, la rottura dell'equilibrio e l'equilibrio nuovo, l'inusuale equilibrio che subito si spezza di nuovo. E tutto quello che ci comunica non si traduce, ma si interpreta, e si interpreta senza fine.⁵³

È nel solco oscuro del cubo nero dell'artista minimalista Tony Smith che la presente riflessione trova una sintesi. Un'immagine buia come il nero del sonno, che nella sua profonda ambiguità ci restituisce un'immagine sintomale e mutevole, come quella di un sogno. Didì-Huberman nel riflettere sul cubo di

⁵² P. Kaenel, *Les rêves illustrés de J.J. Grandville*, Revue de l'Art, 1991, n°92. pp. 51-63

⁵³ G. Didì-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, cit., p. 182.

Tony Smith mette in evidenza la sua ambiguità. Sembra esprimere solidità, pienezza, ma di fatto al suo interno potrebbe essere vuoto, essere una scatola, è completamente nero, ed esposto con una luminosità calante, di fatto anche se possiede una grandezza considerevole al buio diventa invisibile. Inoltre, anche il titolo dell'opera gioca su più fronti: *Die* il plurale di dado in inglese, la dimensione del gioco, del lancio, dell'imprevedibilità della sorte, l'assonanza con *I* "io" o con *eye* occhio o ancora l'infinito o l'imperativo di *Die!* Muori! Il cubo di Smith ci mette davanti alla profonda mutevolezza dell'immagine, che si trasforma continuamente nel suo opposto, come una sorta di gioco mutevole, che turba l'osservatore mettendolo davanti ad un'immagine quasi onirica, aperta, informe.

Bibliografia

ADAMOWITZ, Elza, *Luis Buñuel*, I.B.Tauris & Co Ltd, New York, 2010.

BATAILLE, Georges, *Storia dell'occhio*, SE srl, Milano, 2008.

CATTINI, Alberto, *Luis Buñuel*, Il Castoro, Milano.

DERRIDA, Jacques, *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, 2016, Milano-Udine, p. 177.

EJZENSTEJN, Sergej Michajlovič, *L'atteggiamento materialistico verso la forma (1925)*, in P. Bertetto (a cura di), *Teorie del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS: Ejzenštejn, FEKS, Vertov*, tr. it. di G. Buttafava, M. Fabris, L. Minucci Negarville, G. Kraiski, P. Olivetti, Feltrinelli, Milano, 1975

FREUD, Sigmund, *Opere Complete*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2013.

KAENEL, Philippe, *Les rêves illustrés de J.J. Grandville*, *Revue de l'Art*, 1991, n°92. pp. 51-63

MAUBON, Catherine, «*Documents*» *un'esperienza eretica*, in *Georges Bataille il politico e il sacro*, a cura di J. Risset, Liguori Editrice, Napoli, 1988.

REBECCHI, Marie, Luis *Buñuel*, *Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille. Il "taglio dell'occhio": un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista*, *Predella-Storia dell'arte e film studies*. Chassé-croisé, n. 31, 2010.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

