

Assentification of the Object and Presentation of the Subject in Sarah Kane's Plays

Ester Fuoco

Art as an organization of the empty is a theory that shows a deep affinity to the psychoanalytical processes suggested by Sigmund Freud and Jacques Lacan. Indeed, the artistic experience cannot avoid the vacuum limit or circumscribe it. Art does not omit nor does it fill the need, or absence of this need, though it could outline and border it. The works written by the British playwright Sarah Kane, a spokesperson for the experiential theatre dominated by an aesthetic limit and excess, demonstrate the theory that there is nothing impossible to represent on stage. In fact a symbolic treatment of the real in which the inability to represent the Thing (according to the Lacanian definition) becomes the same condition of a possible representation. The assentification of the object is closely correlated to a subject's presentification. In her works Sarah Kane, expresses the notion of a collision such as a Stoss, named by Heidegger in *The Origin of the Work of Art*, in which the aesthetic experience together with anguish and death, is aimed at keeping alive the sense of disorientation which is a constituent factor and provisional of being in the world, Daseing.

L'assentificazione dell'oggetto e la presentificazione del soggetto nelle opere teatrali di Sarah Kane

di Ester Fuoco

Abstract

Art as an organization of the empty is a theory that shows a deep affinity to the psychoanalytical processes suggested by Sigmund Freud and Jacques Lacan. Indeed, the artistic experience cannot avoid the vacuum limit or circumscribe it. Art does not omit nor does it fill the need, or absence of this need, though it could outline and border it. The works written by the British playwright Sarah Kane, a spokesperson for the experiential theatre dominated by an aesthetic limit and excess, demonstrate the theory that there is nothing impossible to represent on stage. In fact a symbolic treatment of the real in which the inability to represent the Thing (according to the Lacanian definition) becomes the same condition of a possible representation. The assentification of the object is closely correlated to a subject's presentification. In her works Sarah Kane, expresses the notion of a collision such as a *Stoss*, named by Heidegger in *The Origin of the Work of Art*, in which the aesthetic experience together with anguish and death, is aimed at keeping alive the sense of disorientation which is a constituent factor and provisional of being in the world, Dasein.

Il teatro contemporaneo di Sarah Kane pone spesso agli spettatori interrogativi, spunti di riflessione su temi proibiti e proibitivi in cui il Male non è concepito, secondo il raziocinio, come un principio opposto all'ordine naturale, ma come fondamento dell'essere, proprio come la morte è una condizione della vita. Avviene una creazione deliberata del Male che è accettazione e riconoscimento del Bene¹.

La drammaturgia kaniiana non procede con operazioni separate ma libera l'espressione del pensiero da un progetto precostituito e si esprime per rapide folgorazioni, si elabora in poche frasi: asserzioni, speranze, angosce, paure, tormenti. «Nel rifiuto del progetto c'è l'adesione a un pensiero accelerato e sintetico che fonda la scrittura dell'estasi»², una comunicazione che altera e intensifica la realtà presente creandone una nuova, provocando un'*ex-stasis*, un'uscita fuori da sé e dai condizionamenti sociali e letterari

¹ Cfr. G. Bataille, *La letteratura e il male* (1957), tr. it. di A. Zanzotto, Edizioni Arnoldo Mondadori, Milano 1991, pp. 34-35.

² C. Pasi, *George Bataille. La ferita dell'eccesso*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p.11.

che procede con associazioni per contrasto, «urti che creano stridori, scuotono le fondamenta stesse del sapere»³.

«Il chaos precede il kosmos come il male precede il bene»⁴, l'arte contiene in sé il contrasto e la contraddizione e affinché essa possa esistere «il mostro non deve essere negato»⁵, la crudeltà deve essere mostrata provocando un urto con se stessi dal quale l'io dello spettatore non ne possa che uscire cambiato. Non sono più le passioni a essere simulate, ma i «moti corporei dell'inconscio, shock, traumi, nella loro realtà non deformata»⁶. L'eccesso dei drammi kaniani è la fonte di un'attrazione che si mescola al desiderio, all'orrore, al disgusto e all'erotismo; viene esibita una pornografia postmoderna in cui la sessualità si perde nell'eccesso teatrale e viene come neutralizzata. Nella messa in scena di questo genere di pièces si esorcizza il corpo attraverso i segni del sesso e del desiderio spinto al limite della rappresentabilità, portando il pubblico alla riflessione in un modo diretto e inevitabile rispetto alla «vecchia repressione attuata attraverso l'interdetto»⁷ morale.

Per la drammaturga britannica, l'opera artistica che ha davvero uno spessore deve essere sovversiva nella forma e nel contenuto e quella che supera tutte le altre è quella che lo è in entrambi i campi. Autrice omosessuale, che si sente intrappolata nel corpo sbagliato, si esprime attraverso le voci maschili e femminili delle sue opere; «proietta all'esterno, in uno spazio collettivo, le conflittualità irrisolte sul piano psichico. È il corpo [dei suoi personaggi] a esprimere lo stato di dissociazione del suo pensiero, espellendo sull'altro evocato i propri scompensi»⁸. Affetta da disturbo bipolare, esprime attraverso tutti i suoi personaggi parte del disagio mentale che prova fin dall'adolescenza: essi sono infatti schizofrenici, depressi, maniaco compulsivi, affetti da anoressia o bulimia.

³ Ivi, p. 15.

⁴ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Editore, Milano 2013, p. 89.

⁵ Ivi, p. 91.

⁶ T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949), tr. it. di G. Manzoni, Edizioni Einaudi, Torino 2002, p. 80.

⁷ T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949), tr. it. di G. Manzoni, Edizioni Einaudi, Torino 2002, p. 30.

⁸ C. Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 15.

L'autrice mostra, attraverso la sua scrittura, che non c'è nulla di irrapresentabile sul palcoscenico⁹, «non c'è mai esplosione, irruzione, deragliamento della Cosa¹⁰, ma una sua localizzazione sublimata, avviene un trattamento simbolico del reale»¹¹. L'impossibilità di rappresentare la Cosa diviene la condizione stessa di una sua possibile rappresentazione, l'assentificazione è in stretto rapporto, quindi, con una presentificazione¹². Più violenta è la carica, la forza manifestata in scena, meno lo spettatore riuscirà a difendersi e a isolare i vari livelli della propria coscienza, «le eccitazioni s'infiltreranno in profondità sedimentando tracce durature nei livelli inconsci»¹³. In *Crave*¹⁴, ad esempio, tutti bramano l'Altro o la Cosa ma i loro desideri sono insoddisfabili, le loro situazioni bloccate in un'*impasse* dalla quale non è possibile uscire. L'atmosfera è pervasa da un'angoscia profonda, effetto scatenato dall'impossibilità di fuga e dall'assenza di mancanze, la parola non scambia alcun senso ma apre un passaggio, il linguaggio delinea la traiettoria dei quattro personaggi.

Il pensare delle quattro voci protagoniste «non vuol dire avere delle idee, godere di un sentimento, possedere un'opinione: pensare è aspettare nel pensiero, avere il corpo e lo spirito che accolgono. Allo stesso modo parlare non è avere qualcosa da dire e sapersi esprimere, ma è aspettare anche la parola»¹⁵.

I lavori teatrali della Kane mirano a un teatro che «non è rappresentazione, ma la vita stessa in ciò che ha di irrapresentabile»¹⁶, un teatro che è «l'affermazione di una tremenda e del resto ineluttabile necessità»¹⁷ e in

⁹ S. Kane, "Interview with Alex Sierz", *Independent*, 4th January 1999, "But then I thought, there isn't anything you can't represent on stage. If you are saying you can't represent something, you are saying you can't talk about it, you are denying its existence".

¹⁰ Per approfondire il tema vedi J. Lacan, *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), a cura di A. Di Ciaccia, Edizioni Einaudi, Milano 2003, pp. 45-56.

¹¹ Cfr. M. Recalcati, *Desiderio, godimento, soggettivizzazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, pp. 580-581.

¹² *Ibidem*.

¹³ C. Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, cit., p. 16.

¹⁴ Cfr. S. Kane, *Sarah Kane: Complete Plays -Contemporary Dramatists-*, Sarah Kane: Complete Plays, Bloomsbury Methuen Drama, London 2001, pp. 50-59.

¹⁵ V. Novarina, *Davanti alla parola*, tr. it. di G. Costa, Ubulibri, Milano 2001, p. 18.

¹⁶ A. Artaud, "Teatro Alfred Jarry", in G. Morteo, G. Neri (a cura di), *Il teatro e il suo doppio con altri scritti*, tr. it. di E. Capriolo, Edizioni Einaudi, Torino 2000, p. 12.

¹⁷ Ivi, p. 8.

questo mostra una profonda affinità con le opere del drammaturgo francese Antonin Artaud. Il chaos portato in scena da questi due autori demiurghi, viene mostrato allo stato puro e primordiale, in modo quasi esaltante e con le caratteristiche di un rito, il loro intento è di persuadere lo spettatore a reagire con forza alle miserie quotidiane che il caso, e un Dio non sempre giusto, gli ha inflitto, «non si può risalire all'Unità se non attraverso l'anarchia più disperata»¹⁸.

Seguendo ciò che il fenomenologo Edmund Husserl, nella sua opera *Meditazioni Cartesiane*, ha argomentato come distinzione tra il *Körper*, corpocosa, e il *Leib*, corpo vissuto e agito, capace di percezione e movimento, nello svolgimento del dramma kaniano i personaggi subiscono una trasformazione, da corpo-oggetto giungono ad essere un mero corpo vissuto, attraversando un processo di degrado, di spinta al limite estremo, di messa in atto di violenza, arrivano poi in certi casi ad essere solamente una carcassa, un corpo consumato¹⁹. La sessualità esibita è violenta, animalesca, spontanea e immediata, ma anche legata a una sorta di erotismo legato all'esperienza del negativo e della violazione, all'esperienza psicologica di fenomeni che segnano un passaggio contro natura, da uomo ad animale. Un erotismo che possiede una violenza tale nel condizionare il presente e nel reinterpretare il passato, che perde ogni aspetto di piacere, diventando simile a una costrizione sadiana.

Seguendo la definizione del filosofo Jean Baudrillard²⁰ si assiste a «un'oscenità che non fa leva su una violenza del sesso, su una posta in gioco reale di sesso, ma su un sesso neutralizzato»²¹, liberato dai tabù e pertanto reso “normale” e sottratto al segno del male. Il sesso viene reso oltraggiosamente, ma è il reso di qualcosa che è stato sottratto»²². Il piacere dell'istinto viene soggiogato da quello provocato dalla trasgressione, dall'estraniamento

¹⁸ Ivi, p. 139.

¹⁹ Cfr. M. De Marinis, “Corpo e corporeità a teatro: dalla semiotica alle neuroscienze. Piccolo glossario pluridisciplinare”, in C. Faletti, G. Sofia (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni Editore, Roma 2012, pp. 70-72.

²⁰ Cfr. J. Baudrillard, *Della seduzione* (1979), P. Lalli (a cura di), SE, Milano 1997, pp. 37-38.

²¹ M. B. Ponti (a cura di), *George Bataille e l'estetica del male*, Aesthetica Preprint (Supplementa), Palermo 1999, p. 112.

²² *Ibidem*.

senza ritorno, dalla morte simbolica e non²³. L'orgasmo mostrato in scena segna l'uscita da sé, lo smarrimento totale della lucidità e della razionalità umana, si pone come evento che non coinvolge solo il carnefice ma anche la vittima che si estranea dal proprio corpo per non sentire.

La superficie del corpo costituisce solo la facciata, l'esteriorità dell'uomo, la sua immagine e la sua maschera, per questo la Kane mette in evidenza il processo del denudamento umano mediante l'estremizzazione del movimento erotico. «Portare all'esterno, aprire, scorticare e viceversa essere esposti, aperti, scorticati, significa perdersi in un abisso che spezza la quiete rotondità ingannevole dei corpi»²⁴. L'eroticismo narrato è associato al Male, ogni essere è distinto da tutti gli altri, vi è una discontinuità tra una persona e l'altra, ma l'abisso che le separa può essere colmato da tutti attraverso la sessualità: l'eroticismo è come la morte, essa infligge «la maggiore violenza [...] ci strappa dalla nostra ostinazione di veder durare quell'essere discontinuo che siamo. Non reggiamo all'idea che l'individualità discontinua che è in noi possa improvvisamente annientarsi»²⁵. Nell'unione non cercata ma subita, i personaggi femminili delineati dall'autrice divengono un «Altro ridotto all'inconsistenza»²⁶, una mancanza dell'essere quanto di senso, durante la violenza subita il reale prende la forma impronunciabile del sesso e della morte. L'orrore della struttura drammaturgica kaniana nasce dall'impossibilità di scartare la mancanza dell'Altro, ed è tanto più reale quanto più il soggetto raggiunge il punto più proprio a se stesso senza riuscire ad evitare, paradossalmente, che questi gli sfugga²⁷.

I soggetti femminili sono alienati poiché vittime del movimento immaginario attraverso cui il soggetto si costituisce a partire dall'Altro, «dal doppio speculare, dal riconoscimento della propria immagine, dove tuttavia, in questo suo costituirsi, si perde, si aliena appunto nell'Altro»²⁸. La dialettica del riconoscimento del Sé, si costruisce inevitabilmente mediante l'evolversi di

²³ Cfr. *ivi*, pp. 120-121.

²⁴ *Ivi*, p. 143.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 25.

²⁶ M. Recalcati, *Il vuoto e il resto: il problema del reale in Jacques Lacan*, Mimesis, Milano 2013.

²⁷ Cfr. Per approfondire la questione del Reale lacaniano M. Recalcati, *Il vuoto e il resto: il problema del reale in Jacques Lacan*, cit. pp. 17-21.

²⁸ *Ivi*, p. 23.

una dinamica conflittuale uomo/donna, secondo cioè una lotta con la morte, un antagonismo radicale, poiché entrambe le autocoscienze mirano ad essere riconosciute e solo uno delle due potrà esserlo. La donna kaniana si trova nella posizione di chi si riconosce senza essere riconosciuto, in una dialettica del riconoscimento asimmetrica che la vede indossare i panni di serva e mai quelli di padrone. L'unione corporale dei personaggi è un effetto di travolgimento psichico e passionale che richiama la morte, il desiderio cioè di omicidio o suicidio.

Si assiste, lungo tutto lo svolgersi dei drammi narrati, a ciò che lo psicoanalista francese Jacques Lacan, aveva esposto nei propri *Scritti*, ovvero alla genesi della violenza scaturita non tanto dalla differenza dell'Uno rispetto all'Altro, ma dall'impossibilità dell'Uno di costituirsi come tale. In *4.48 Psychosis*, ad esempio, la voce monologante si sente intrappolata nel proprio corpo, impossibilitata a sfuggirgli, non può strapparsi di dosso la maschera che la rende preda di un Altro non voluto²⁹. Sigmund Freud afferma nel suo scritto *Lutto e melanconia* che l'autodistruttività rappresenta l'introversione di una aggressività che il soggetto effettua quando è incapace di dirigere i propri impulsi verso l'oggetto libidico³⁰.

Il soggetto, dopo aver introiettato l'oggetto d'amore che teme di aver perso, dopo averlo cioè incorporato nella sua immaginazione, indirizza la propria aggressività verso questa parte interiorizzata, e non verso l'esterno. L'autodistruttività consente di uccidere la parte dell'amato, acquisita dopo aver subito l'abbandono e la parte del proprio io colpevole di aver provato un tale impulso omicida verso l'oggetto amato. L'Altro non è più un'entità distinta, ma diviene la parte di un sé che manifesta una bassa autostima e compensa le proprie carenze, in modo conscio o meno, cercando nell'Altro le caratteristiche di cui si sente carente e una manifestazione affettiva che lo

²⁹ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 72.

³⁰ Cfr. S. Freud, "Lutto e melanconia" (1917), in *Opere. 1915-1917*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 80.

possa riempire. Quando questo tipo di relazione si incrina, la rabbia e l'odio per la fine del rapporto vengono diretti verso se stessi³¹.

La voce di 4.48 prova un odio/amore verso l'Altro e la Vita, soccombe all'impossibilità di separarsi e all'impossibilità di trarre soddisfazione dallo stare con l'Altro, prova angoscia nel vivere e angoscia nel morire. Importante in questo processo è distinguere la letalità del gesto, dall'intenzionalità, la prima è più legata alla ricerca di un oggetto astratto, il raggiungimento di un desiderio o di una fantasia, mentre la seconda è collegata a una realtà concreta e vicina³². Entrambi sembrano appartenere alla protagonista.

Il desiderio insoddisfatto della protagonista del monologo, è una condizione assoluta e il concetto di "assoluto" viene legato da Lacan nel suo *La significazione del fallo*³³, alla domanda d'amore, domanda incondizionata, in quanto non chiede nulla all'Altro, poiché domanda del segno dell'Altro, della sua presenza in modo intransitivo³⁴. L'esistenza umana è trascendenza, desiderio, lotta, trasformazione, sublimazione, creazione, un bisogno naturale che viene superato dalla necessità di riconoscimento, «ciò che conta non è la soddisfazione del bisogno, ma essere riconosciuti dall'Altro come soggetti del desiderio. È questo il punto in cui la soddisfazione animale si scinde da quella propriamente umana»³⁵.

La soddisfazione simbolica dell'essere umano è strettamente correlata alla dimensione intersoggettiva del riconoscimento, è vincolata alla risposta dell'Altro, e il desiderio, in questo caso, trasforma il vuoto in mancanza. Il soggetto che ama diviene oggetto nelle mani dell'Altro, si rende prigioniero di un'impotenza strutturale che genera angoscia, non è più padrone del suo essere.

Il mito di Fedra, rivisitato dall'autrice in *Phaedra's Love*, viene scelto per argomentare come il desiderio e l'attaccamento morboso siano all'origine di ogni sofferenza umana e come entrambi siano basati sulla convinzione illu-

³¹ Cfr. P. Crepet, *Le dimensioni del vuoto: i giovani e il suicidio*, Edizioni Feltrinelli, 1993, p. 25.

³² Cfr. *ivi*, p. 117.

³³ Cfr. J. Lacan, "La significazione del fallo", in J. Lacan, *Scritti* (1974), in G. B. Contri (a cura di), vol. I, Edizioni Einaudi, Torino 2002, pp. 102-103.

³⁴ Cfr. J. Lacan, *Scritti* (1974), vol. II, Edizioni Einaudi, Torino 2002, p. 688.

³⁵ M. Recalcati, *Desiderio, godimento, soggettivizzazione*, cit., p. 635.

soria che esista un “Io” complementare a un “Altro”. Nella versione della Kane non è Fedra la protagonista del dramma, ma Ippolito, egli è il personaggio maggiormente definito e più complesso rispetto agli altri.

Se il protagonista senechiano è nobile, attraente, puritano, affetto da una feroce misoginia, quello di Sarah Kane non persegue come valore assoluto la castità, ma l’onestà, come il protagonista de *Lo straniero* di Albert Camus, Meursault, al quale l’autrice si è ispirata. Il personaggio di Camus, come Ippolito, non sente nessun attaccamento sentimentale nei confronti del prossimo, le sue relazioni sono spinte solo da un puro desiderio egoistico e fisico. La depressione che lo affligge, non è uno stato causato da un vuoto esistenziale, bensì dall’essere così pieno di un qualcosa che lo opprime, da non riuscire ad eliminarlo, da non avere spazio per l’espressione e la libertà del suo stesso essere. Se il protagonista senechiano è un valoroso e coraggioso militare, che vive inseguendo il riconoscimento, l’identità maschile del protagonista della Kane è segnata dall’incapacità di provare soddisfazione o desiderio per qualsiasi obiettivo.

Sebbene Ippolito sia ossessionato dal sesso e lo pratici come riempi tempo preferito, questi avviene con persone anonime, in modo violento o disastroso; la corruzione sessuale infatti, non è portata da Fedra come nel mito originario, ma da Ippolito, dal suo disprezzo del sesso e la sua riluttanza all’amore. Mentre nel dramma di Seneca Fedra prova un’attrazione, nei confronti del figliastro, che tenta di respingere, nell’opera della Kane tale passione diviene anelata e irrefrenabile. «Io questa cosa non riesco a spegnerla. A distruggerla. Non ci riesco. Mi sveglio ed è lì che mi brucia. Mi sembra di scoppiare da quanto lo desidero»³⁶. Sia la protagonista femminile sia il protagonista maschile, peccano consapevolmente, si lasciano andare alle pulsioni più primitive ai comportamenti più violenti, traendo piacere, o un morboso dolore, dai propri eccessi.

Nelle varie versioni del mito il nodo principale era il conflitto tra desiderio e repulsione; nel dramma della Kane è la conseguenza, il risultato di tale controversia, a costituirne il motivo principale. «La separazione tra realtà e

³⁶ S. Kane, “L’amore di Fedra”, in S. Kane, *Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, tr. it. di B. Nativi, Edizioni Einaudi, Torino 2000, p. 81.

giustificazione genera in termini teatrali un'angoscia costruttiva, una ricerca il cui obiettivo non è trovare immediatamente una risposta, ma comprendere le ragioni del conflitto»³⁷.

Nell'innamoramento della protagonista, nella sua estasi verso l'altro idealizzato, c'è un totale annullamento del soggetto rispetto all'oggetto amato ed è per questo che quando l'effetto di ritorno della proiezione amorosa s'interrompe, o in questo caso non avviene, «il soggetto s'impoverisce libidicamente, come dimostra drammaticamente lo stato melanconico, e l'altro, adorabile, d'un solo colpo può divenire l'altro più detestabile, perché causa del male che affligge il soggetto»³⁸. Il desiderio spezza l'unità soggettiva di chi lo prova e lo getta in un vortice tirannico e disgregatore. Mentre la pulsione sessuale è una forza continua che non conosce pause o intermittenze, il desiderio appare e scompare, non è sempre presente nel soggetto che lo prova.

Nei meccanismi che sottendono il desiderio vi sono l'inibizione e l'angoscia, mentre l'energia psichica che grazie ad esso viene sprigionata è detta libido³⁹. Il soggetto è assoggettato al desiderio e abbandona la pretesa di una conoscenza assoluta, alimenta un rifiuto a seguire delle norme, provoca sbandamento, demolisce verità provocando una turbolenza infinita. L'angoscia è generata dalla sensazione di essere in balia del desiderio dell'Altro, «di essere ridotti a un oggetto nelle mani del capriccio dell'altro, di essere l'oggetto inerme del suo godimento insaziabile e senza limiti»⁴⁰.

La Regina agisce accecata da una pulsione, tanto violenta quanto passeggera, quando accusa il figliastro amato di averla violentata. Mentre Ippolito con il suo disprezzo strappa a Fedra il suo stesso essere, la sua esistenza, che senza l'immagine idealizzata dell'amato perde tutta la sua consistenza e vitalità e la porta a compiere il gesto estremo del suicidio. Il desiderio viene associato, da Lacan, alla Legge, perché non va confuso con un capriccio o con l'arbitrio di una volontà di godimento senza freni; «la Legge del deside-

³⁷ A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 49.

³⁸ M. Recalcati, *Desiderio, godimento, soggettivizzazione*, cit., p. 50.

³⁹ Cfr. J. Lacan, *Scritti 1956-1959*, J. B. Pontalis (a cura di), Pratiche Editrice, Parma 1975, p. 107.

⁴⁰ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 28.

rio mostra che laddove il soggetto si confronta col proprio desiderio, ne va sempre della sua esistenza»⁴¹.

Il Desiderio contraddistingue la figura della protagonista, ella può trovare soddisfazione solo attraverso l'Altro, nella sua esposizione all'Altro, ma è proprio questo a esporla ad un'alterità indomabile, ingovernabile, sulla quale non riesce ad esercitare nessuna azione di controllo. L'esperienza del desiderio è sempre perdita di una quota della propria identità, «una disidentità, una non coincidenza, una divisione del soggetto»⁴².

Fedra prova, senza reprimerlo, un forte desiderio sessuale, e vive un'esperienza che libera i suoi sensi nei confronti della coscienza; ciò le dona la facoltà di agire indipendentemente, e a volte in maniera contraria, alla propria stessa volontà.

Il conflitto interno viene generato nel «soggetto che risponde ad un appello dell'essere e del volere, sotto una forma opaca, senza aver potuto esprimere né ciò che desidera né ciò che vuole»⁴³. Come afferma Lacan: «Il desiderio è allo stesso tempo mio e non-mio, interno ed esterno, immanente e trascendente il soggetto»⁴⁴. Il sacrificio di Fedra non è una rinuncia al piacere influenzata da una morale, ma «l'abbandono a un desiderio così incontenibile da poter esser soddisfatto soltanto mediante uno spreco, una consumazione, una distruzione inutile»⁴⁵.

Ciò che invece connota la figura di Ippolito, è il Godimento, un godimento che implica l'assenza dell'Altro e la chiusura su se stesso, che proviene dalla Cosa, da «un assoluto inumano che rende impossibile qualunque forma di rapporto e che mobilita a senso unico l'attività acefala della pulsione»⁴⁶. Ippolito è dominato da una pulsione che appare dotata di una potenzialità infinita, libera poiché svincolata dai limiti della Legge, ma che in realtà non è in grado di generare alcuna soddisfazione. «È una libertà vuota, triste, infe-

⁴¹ Ivi, p. 65.

⁴² M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 28.

⁴³ J. Lacan, *Scritti 1956-1959*, cit., p. 116.

⁴⁴ J. Lacan, *Seminario VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), tr. it. di G. Contri, Edizioni Einaudi, Torino 1994, p. 80.

⁴⁵ M. Perniola, *Philosophia sexualis. Scritti su George Bataille*, Ombre Corte, Verona 1998, p. 33.

⁴⁶ Ivi, p. 81.

lice, apaticamente frivola»⁴⁷. Il godimento kaniano si distingue dal piacere universale poiché non crea un equilibrio utile alla sopravvivenza dell'uomo, è bensì un'istanza unicamente negativa, poiché pur non essendo utile, si protrae nel campo del linguaggio.

Ippolito è un soggetto ossessivo, non può dormire con le donne con le quali ha avuto rapporti sessuali, sente il bisogno di mandarle via, di allontanarle e stare solo; ricerca rapporti sessuali in maniera compulsiva, ma senza trarne alcuna soddisfazione, è come se i suoi rapporti sessuali, continui, cancellassero la sua sessualità⁴⁸ anziché rinvigorirla. È un uomo debole, insicuro e non contento, non usa la sessualità come manifestazione di dominio, ma come una difesa inconscia per cancellare, esorcizzare e limitare il suo *mal de vivre*. Il suo è un godimento individualistico, cinico e autistico, poiché il soggetto del desiderio è annullato, ripiegato su se stesso e l'oggetto del desiderio è il Niente. Esso è compulsione sregolata e quindi non deriva da un pulsione di vita ma di morte, seguire una corsa verso l'autodistruzione⁴⁹.

Il dolore e il piacere provati dai personaggi kaniani, trovano sempre il proprio termine costituito nello svanire del soggetto, essi si caratterizzano pertanto come un *fading*, una dissolvenza dettata da un imperativo impossibile da rispettare, o da un godimento impossibile da sostenere. Tale dissoluzione non è sempre definitiva, non è sempre totale e caratterizzata dalla morte fisica dei protagonisti ma anzi, si manifesta nell'impossibilità da parte del *Dasein* di poter scegliere la morte, vista come possibilità pura e semplice dell'impossibilità dell'Esserci⁵⁰. Contro il senso comune, la presentificazione dei soggetti dei drammi dell'autrice, processo psichico in cui una persona si distacca da sé stessa per rendere presente un'altra persona, avviene solo quando c'è l'impossibilità di attuare la fine della propria esistenza come affermazione suprema del possibile.

⁴⁷ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 15.

⁴⁸ Cfr. M. Recalcati, *Desiderio, godimento, soggettivizzazione*, cit., p. 85.

⁴⁹ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p.19.