

oremos
NEUROSCIENZE
3

Giancarlo Alfano

La cleptomane derubata

Psicoanalisi, letteratura
e storia culturale
tra Otto e Novecento



*Per Anna,
palam et clam*

© Copyright 2012 by ANEMOS & new MAGAZINE

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without written permission of the copyright holder.

Tutti i diritti sono riservati.

Nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo senza il permesso scritto dell'Editore.

ANEMOS
Libera Università di Neuroscienze
www.anemoscns.it

new MAGAZINE edizioni
via dei Mille, 69 - 38122 Trento
www.newmagazine.it

1a edizione 2012
ISBN 978-88-8041-057-7

Un'Amata a Sainte-Anne

Nel 1932 Jacques Lacan presenta la sua tesi di dottorato, intitolata *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, ossia “Intorno alla psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità”. Lacan, che era nato nel 1901, ha da poco compiuto trent'anni e lavora ormai da qualche tempo presso l'ospedale Sainte-Anne di Parigi come assistente del prof. Clérambault, illustre luminare della psichiatria francese.

Per redigere il suo lavoro, il giovane dottore ha scelto di discutere il caso di una delle donne rinchiusa nella clinica parigina.

La paziente,¹ che si chiama Marguerite Jeanne Pantaine, coniugata Anzieu, ha quasi quarant'anni, e ha vissuto sempre in provincia, sino al 1925, quando si è trasferita nella capitale, lasciando al paese il marito e il figlio. Nel 1931, dopo aver attentato alla vita di un'attrice, ella viene internata a Sainte-Anne, dove iniziano le osservazioni psichiatriche, che convergono l'anno dopo nelle pagine della tesi. Qui è intanto avvenuta una metamorfosi: la donna ha infatti cambiato nome, diventando Aimée. Come tale resterà nella successiva edi-

¹ Una chiara sintesi del caso in Fabrizio Palombi, *Jacques Lacan*, Roma, Carocci, 2010, pp. 72-77.

1 zione a stampa, pubblicata nello stesso 1932 e poi di
2 nuovo, più di quarant'anni dopo, nel 1975.

3 Si tratta di un caso notevole e in parte misterioso
4 che, come denuncia la particolarità del nome di coper-
5 tura scelto per la donna, deve aver affascinato anche
6 l'autore, destinato a diventare una delle più influenti, e
7 discusse, personalità della cultura psicoanalitica, se non
8 già coi primi scritti degli anni trenta e quaranta, certo a
9 partire dal 1953, quando avrebbe pronunciato il cosid-
10 detto 'discorso di Roma' dedicato a *Funzione e campo*
11 *della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, col quale si
12 sarebbe proclamato il "ritorno a Freud". Se sono circa
13 venti gli anni che separano l'osservazione del caso cli-
14 nico dall'affermazione di Lacan nell'ambito della psi-
15 coanalisi, l'incontro col pensiero freudiano avviene
16 proprio al tempo in cui egli elabora la sua tesi, nella
17 quale è infatti discussa anche la posizione di Sigmund
18 Freud, che - al contrario di quanto avveniva tra gli psi-
19 chiatristi francesi del tempo - è affrontata dal giovane
20 medico con evidente interesse, anche se non ancora
21 con piena adesione concettuale. Per una ragione non
22 del tutto estranea all'ambito psichiatrico, ma non certo
23 di stretta rilevanza medica, il giovane Lacan finirà, nel
24 giro di pochi anni cruciali, col prendere le distanze
25 dalla sua originaria formazione, volgendosi infine pro-
26 prio alla nuova teoria e alla nuova metodologia intro-
27 dotte dalla 'cura della parola', la psicoanalisi. È ragio-
28 nevole credere che in questa decisione abbia avuto un
29 ruolo importante l'incontro con Aimée.

30 Nelle pagine che seguono, si propone una descrizio-
31 ne dello spazio culturale nel quale si mosse Jacques

Lacan all'epoca in cui preparò la sua tesi di dottorato, 1
al fine di mostrare la rilevante presenza di fenomeni 2
sociali e di questioni letterarie che dovettero influen- 3
zarne il progetto e la stesura. L'arco che si proverà a 4
disegnare va dal 1857 della pubblicazione di *Madame* 5
Bovary alla metà degli anni Trenta del secolo successivo. 6
Si tratta di ottant'anni decisivi, nei quali s'infittirono i 7
rapporti tra i due protagonisti principali del quadro che 8
qui si propone: la donna e la città. 9

10
11 *

12
13 Le pagine che seguono sono l'evoluzione di un
14 intervento che ho tenuto nel 2008 per il seminario
15 organizzato dall'Associazione Lacaniana Internaziona-
16 le intorno a *La psicosi nell'insegnamento di Jacques Lacan*:
17 devo pertanto ad Amalia Mele e a Mario Bottone la
18 spinta originaria a occuparmi della tesi di dottorato di
19 Jacques Lacan e all'ambiente culturale nel quale egli si
20 formò. Su invito di Michael e Maura Jakob, i primi
21 risultati sono stati pubblicati col titolo *La cleptomane*
22 *derubata. Un paesaggio letterario per il caso Aimée*; Raffaele
23 Pinto ne ha invece sollecitato la pubblicazione di una
24 parziale riscrittura in spagnolo intitolata *Ajustar la ima-*
25 *gen. Un escenario de finales de siglo XIX*.² Arcangelo
26 Dell'Anna mi ha infine spinto a tornare su tutta la que-

28
29 ² Rispettivamente apparsi in: "Compar(a)ison", 1 (2007), pp. 93-119
30 e *Las metamorfosis del deseo. Seminario UB de Psicoanálisis, Literatura y*
31 *Cine* (I), eds. Laura Borrás y Raffaele Pinto, Barcelona, Editorial
UOC, 2010, pp. 13-26.

1 stione, diventando di fatto la causa efficiente e la causa
2 finale delle pagine che seguono.

3 Nel corso della prima elaborazione e della successi-
4 va riscrittura ho avuto modo di confrontarmi con
5 amici e colleghi, che mi hanno aiutato a chiarirmi le
6 idee, a calibrare il tiro, a individuare i punti più biso-
7 gnosi di approfondimento. Voglio pertanto esprimere
8 qui la mia gratitudine a Gabriele Frasca, per la sollecita-
9 zione costante dei suoi scritti e dei discorsi scambia-
10 ti con lui; a Felice Ciro Papparo, per la sua pazienza
11 camuffata e la sua lucidità di visione; a Carmelo Colan-
12 gelo, per il costante scambio di idee e per il garbo col
13 quale mi ha aiutato a indirizzare la riflessione; a Gio-
14 vanna Angeli, che mi ha incoraggiato a continuare la
15 ricerca. La psicoanalisi, per me che abitualmente mi
16 occupo d'altro, rimane un'inaggrabile e sofisticata di-
17 sciplina del pensiero: sono ancora grato a Cesare Col-
18 letta e a Bruno Moroncini per avermi introdotto, ormai
19 tanti anni fa, agli scritti lacaniani; allo stesso modo
20 sento necessario ringraziare Augusto Jossa Fasano e
21 Gabriella Mora per avermi più volte coinvolto nelle
22 loro attività di ricerca. Teresa D'Urso e Antonello
23 Frongia mi sono stati di grande aiuto nella selezione
24 delle immagini. Gli studenti e gli studiosi che mi hanno
25 ascoltato a Napoli, Arezzo e Barcellona mi hanno
26 indotto a chiarire taluni passaggi e ad approfondire
27 alcune delle categorie nelle quali sono venuto via via
28 imbattendomi.

29

30 In questo libretto si parla di cleptomania, di costru-
31 zione e di furto dell'immagine soggettiva; vi si parla

1 pertanto di letteratura: della strutturale opacità dei
2 grandi personaggi letterari e della loro potenza d'irra-
3 diazione sociale. Ma questo libretto, e la piccola idea da
4 cui parte, non sarebbero mai esistiti senza il dialogo
5 quotidiano con Anna Masecchia, la sua curiosità e il
6 suo fiuto nel leggere nel cinema anche i fatti culturali
7 complessivi. Le pagine che seguono sono state ispirate
8 da un suo progetto sull'immagine della cortigiana tra
9 letteratura, teatro e arte cinematografica, e saranno
10 pertanto meglio comprensibili soltanto quando quel
11 quadro più ampio sarà stato pubblicato. In attesa di
12 leggere il suo libro, questo piccolo lavoro le viene
13 offerto come alla coautrice clandestina.

Appare la cleptomane

Per addentrarci nel rapporto tra storia della metropoli e vita delle donne che vi si muovono mi piace prendere una porta secondaria, ma cronologicamente vicina al testo lacaniano che ci interessa. È il 1931, probabilmente, quando Friedrich Holländer (1896 - 1976) compone le parole e la musica di una canzone destinata al cabaret colto della Germania non ancora, ma per poco, nazista, il cui titolo è *Die Kleptomanin*. Ecco il testo in traduzione:

Già da ragazza diventavo così eccitata | se c'era lì qualcosa
 lasciata da qualcuno distrattamente. | Sempre mi dava
 come un brivido lungo il corpo | e rubavo ora questo ora
 quello: | ho rubato anche la dentiera a mio padre. | Rubavo
 senza criterio, valeva tutto lo stesso; | e rubavo e rubavo,
 fosse pure un pezzo di acciaio. | Non importava se mi servisse o meno: | rubavo anche reggiseni, il che la dice lunga,
 | perché allora non avevo ancora seno | E ciò mi dà una
 sensazione, come dire... | nello stomaco, nello stomaco,
 nello stomaco...

Ah, come mi eccita! Ah, come mi eccita! | Ah, non posso
 sopportarlo: | Se per caso c'è un qualcosa lasciato in un
 posto, | devo averlo, averlo, averlo! | E quello che sgraffigno,
 appena ce l'ho a casa, | non so, la testa mi diventa così
 ottusa e pesante, | perdo completamente i sensi | e getto
 tutta la schifezza via!

1 Insomma ho un impulso violento a rubare ogni cosa. |
 2 Non mi fermo neanche davanti a un Bechstein a coda. |
 3 Ah, com'è dolce quando mi beccano | con le mani nel
 4 sacco | non devo neanche andare sul banco degli imputati
 5 | perché, grazie a Dio, sono pazza. | Davanti a tutte le mol-
 6 lette da zucchero | che non mi appartengono | sono divo-
 7 rata da cieca passione; | se una donna va da qualche parte
 8 | e il marito la aspetta là | le dico: gentile signora, la implo-
 9 ro | nasconda suo marito, lo nasconda | che ce l'ho di
 10 nuovo, come dire... | nello stomaco, nello stomaco, nello
 11 stomaco...
 12
 13 Ah, come mi eccita! | Ah, come mi eccita! | Ah, non posso
 14 sopportarlo: | se per caso c'è qualcosa in un posto, | devo
 15 averlo, averlo, averlo | e quello che sgraffigno | appena ce
 16 l'ho a casa | la testa mi diventa così ottusa e pesante |
 17 perdo completamente i sensi | e getto tutta la schifezza
 18 via!³

19 ³ Ringrazio il mio amico Marcello Barbatò per avermi aiutato nella
 20 traduzione. Questo è il testo originale: "Schon als Mädèl war | ich
 21 immer so erregt, | lag was da, | was einer achtlos hingelegt, |
 22 immer gab's mir durch den Körper einen Riß, | Und dann stahl
 23 ich einmal das und | einmal dies; | ach, ich stahl schon meinem
 24 Vater das Gebiß. | Ja, ich stahl | ohne Wahl, ganz egal. | Ja, ich
 25 stahl und stahl, | und war es selbst aus Stahl. | Ob ich's brauchen
 26 konnte, fiel nicht ins Gewicht; | ich stahl auch | Busenhalter, was
 27 ja für mich spricht, | denn damals hatte ich noch keinen | Busen
 28 nicht! | Und das gibt mir ein Gefühl, wie soll ich sagen... | im
 29 Magen, im Magen, im Magen. || Ach, wie mich das aufregt! |
 30 Ach, wie mich das aufregt! | Ach, ich kann's nicht sehn, wenn wo
 31 was steht: | Ich muß es | haben, haben, haben, haben, haben,
 32 haben, | haben, haben! | Ach, und was | ich mause, | kaum hab
 33 ich's zu Hause, | wird mein Kopf so dumpf und schwer, | ich bin
 34 gar nicht sinnlich mehr, | Und ich schmeiß' den ganzen Dreck -
 35 weg! | | Kurz: es treibt mich, was zu klauen mit Gewalt. | Selbst
 36 vor | Bechstein-Flügeln mach ich nicht halt! | Ach, wie süß, wenn

La canzone mi pare esplicita: la giovane donna, rac- 1
 contando la propria storia, fonde insieme spinta al 2
 furto e compulsione sessuale. L'eccitazione nel trovar- 3
 si innanzi a un oggetto esposto e incustodito viene 4
 descritto come un "brivido lungo il corpo", e il piace- 5
 re conseguente è localizzato "nello stomaco, nello sto- 6
 maco, nello stomaco". Del tutto evidente è che, nel 7
 corso della testimonianza, la spinta ad appropriarsi di 8
 un oggetto si riveli come uno spostamento libidico, 9
 così che si passa dalla originaria "dentiera" paterna ad 10
 un pianoforte a coda e infine al marito della signora 11
 incrociata per strada. Innanzi ai nostri occhi si svolge 12
 così tutta una teoria che, partita dall'oggetto parziale, 13
 passa per il camuffamento grottesco (è del tutto 14
 impossibile, in questo caso, rubare un pianoforte a 15
 "coda", ma non è senza significato desiderarlo) e giun- 16
 ge infine al corpo maschile. 17

ich erwischt | werd' mittenmang! | Und ich brauch auch nicht zur 19
 Angelagtenbank; | denn ich bin ja verrückt, Gott sei Dank! | 20
 Nach jeder Zuckerzange, die mir | nicht gehört, | werde ich von 21
 blinder Leidenschaft | verzehrt. | Geht 'ne Frau wo und es hängt 22
 ein Gatte dran, | sag ich gleich: Gnädige Frau, ich fleh' Sie an, | 23
 ach, verstecken Sie, ach, verstecken Sie ihren Mann! | Denn ich 24
 hab's schon wieder so, wie soll ich sagen... | im Magen, im Magen, 25
 im Magen. || Ach, wie mich das aufregt! | Ach, wie mich das 26
 aufregt! | Ach, ich kann's nicht sehn, wenn wo was steht: | Ich 27
 muß es haben, haben, haben, | haben, haben, haben, haben, 28
 haben! | Ach, und was ich mause, | kaum hab | ich's zu Hause, | 29
 wird mein Kopf so dumpf und schwer, | ich bin gar nicht | sinn- 30
 lich mehr, | Und ich schmeiß' den ganzen Dreck - weg!". 31
 Numerose le esecuzioni anche recenti. Il lettore può soddisfare la 32
 sua curiosità anche solo cercando il brano su YouTube. 33

1 Ho ricordato che questo brano musicale è del 1931:
 2 siamo dunque nello stesso periodo in cui Lacan sta
 3 concludendo la sua tesi di dottorato lavorando al caso
 4 Aimée, nome letterario col quale il giovane psichiatra
 5 ha battezzato la paziente Marguerite Anzieu. Ma il
 6 brano, con la sua allusione a un paesaggio aperto, dina-
 7 mico, mi pare si possa spiegare meglio se ripercorria-
 8 mo una storia che risale indietro alla metà del secolo
 9 precedente e che inizia a Parigi, la grande città.

10
 11 Retrocediamo dunque di cinquanta anni, e ripren-
 12 diamo dallo scaffale della nostra biblioteca *Au Bonheur*
 13 *des dames*, “Al Paradiso delle signore”, il romanzo che
 14 Émile Zola (1840-1902) progettò nel 1872 e realizzò
 15 dieci anni dopo, nel 1882-1883. Forse non si tratta di
 16 un’opera letteraria di grande rilievo estetico; è anzi un
 17 romanzo piuttosto inerte dal punto di vista narrati-
 18 vo: la macchina è caricata in una certa direzione, e in
 19 quella direzione si muovono i personaggi, sino ad arri-
 20 vare alla conclusione inevitabile, così da mostrare l’ap-
 21 plicazione di quanto lo stesso autore aveva affermato
 22 in sede teorica adattando alla letteratura alcune osser-
 23 vazioni del medico Claude Bernard (1813-1878), pro-
 24 fessore di fisiologia e principale tra i teorici del
 25 Positivismo. Quel che invece è notevole nel romanzo è
 26 l’acutezza sociologica, l’attenzione ai risvolti psicologi-
 27 ci che caratterizzano la vita moderna.⁴

28 ⁴ Cfr. Émile Zola, *Au Bonheur des dames* [1882-1883], trad. it. di
 29 Alfredo Jeri, *Al paradiso delle signore* [1959], Milano, Rizzoli, 2000. I
 30 rimandi alle pagine dei brani sono indicati direttamente a testo



Figura 1. Il Bon Marché, in una cartolina d'epoca.

In sintesi, basta ricordare che il romanzo è la conti-
 nuazione di *Pot-Bouille*, col quale condivide il protago-
 nista maschile, Octave Mouret; protagonista femmini-
 le è invece Denise, una giovane orfana, prima impe-
 gnata nel piccolo negozio dello zio, poi commessa nel
 grande magazzino (*Au Bonheur des dames*: da cui il tito-
 lo del romanzo) che sta cambiando l’intera economia
 del quartiere dove vive la ragazza. La vicenda è la tra-
 sfigurazione letteraria della vita di Aristide Boucicaut,
 imprenditore commerciale che, entrato nei magazzini
 del Bon Marché (Figura 1) nel 1852, già nel 1860 aveva
 raggiunto un gigantesco volume di affari, per conti-
 nuare a crescere fino al 1888. Nel 1872 - quando Zola

(prima nel riferimento italiano poi in quello originale); per i brani
 più importanti si riporta in nota il testo originale.

1 progettò la sua opera - Boucicaud inaugurava i nuovi
2 empori, nell'isola composta dal quadrilatero delle vie
3 du Bac, Sèvres, Babylone e Velpeau.⁵

4 Osservatore acuto, Zola inserisce nel suo racconto
5 una descrizione delle trasformazioni urbanistiche della
6 città (siamo nell'epoca degli sventramenti di Parigi),
7 una presentazione delle dinamiche del commercio
8 (dalla pubblicità all'approvvigionamento delle merci) e
9 dei conflitti tra piccola e grande distribuzione, nonché
10 un'analisi delle modalità del consumo. Le novità erano
11 del resto sotto gli occhi di tutti, e la pubblica opinione
12 pareva assai attenta a coglierne le implicazioni nel com-
13 portamento e nella psicologia collettiva. Appena qual-
14 che anno prima della pubblicazione del romanzo, il 23
15 marzo del 1881, il "Figaro" aveva infatti denunciato la
16 nuova "nevrosi dei grandi bazar", presentatasi nella
17 forma di un generale nervosismo che poteva culmina-
18 re in episodi di cleptomania. Zola riprendeva la nota, e
19 la approfondiva per via di narrazione giungendo a rap-
20 presentare i perturbanti effetti prodotti dal nuovo
21 modello commerciale. Certo, il romanzo resta un inno
22 alla potenza del danaro e un elogio dei vincitori, ma gli
23 va ascritto il merito di aver saputo mettere in forma la
24 delicata dimensione psicologica insita nel complesso
25 rapporto tra merce e desiderio.⁶

26 ⁵ Cfr. l'ottima nota introduttiva di Colette Becket (1971) all'edizio-
27 ne italiana citata.

28 ⁶ Per una storia dei grandi magazzini nell'età che qui ci interessa,
29 cfr. Michael B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the*
30 *Department Store. 1869-1920*, London, Allen & Utwin, 1981. Per il
31 presente discorso, di questo notevole libro interessa in particolare

A proposito della descrizione dei meccanismi eco- 1
nomici, mi preme sottolineare due aspetti. Innanzi- 2
tutto, è assai significativo che Octave Mouret sin dalle 3
prime pagine dell'opera entri in contatto, mercé la sua 4
amante, con la borghesia finanziaria francese (cfr. p. 5
110; p. 122). È un aspetto decisivo, che rivela il rap- 6
porto tra tre elementi: credito bancario, riconfigurazio- 7
ne della pianta urbana e creazione del nuovo commer- 8
cio. Le banche che finanziano gli sventramenti e i gran- 9
di *boulevard* sono anche le forze economiche che favo- 10
riscono la nascita dei grandi magazzini. 11

Si tratta in effetti di una rivoluzione economica: l'av- 12
vento di questo nuovo modello commerciale è respon- 13
sabile di un profondo mutamento nell'assetto produt- 14
tivo della città. 15

Prima della nascita del *Bonheur des dames* - si spiega 16
nel romanzo - la circolazione delle merci era garantita 17
dai piccoli poli nei quali produzione e distribuzione 18
erano collegate; con l'avvento dei grandi magazzini 19
avviene invece una netta separazione tra il luogo in cui 20
si realizza il prodotto (in cui esso è confezionato) e il 21
luogo in cui lo si smercia. In altri termini, mentre la 22
rete del piccolo commercio faceva sì che l'acquirente si 23
rivolgesse al sarto, il quale gli misurava sul corpo l'abi- 24
to da confezionare, il sistema del grande magazzino 25
comporta che l'acquirente si rechi in un luogo dove 26

il sesto capitolo, *Selling the Store* (pp. 190-230), nelle cui pp. 198-205 27
troviamo una breve storia della definizione medico-legale del con- 28
cetto di cleptomania e della sua connessione con lo sviluppo dei 29
grandi magazzini. 30

1 trova, già pronti, degli abiti predisposti per adattarsi al
 2 suo corpo.⁷
 3 Seguendo questa nuova logica dell'abito confeziona-
 4 to arriviamo al *Bonheur des dames*, a quella 'felicità delle
 5 signore' che il protagonista del romanzo sceglie come
 6 nome per il suo magazzino. Nel promettere la 'felicità'
 7 alle signore che frequentano le vaste sale del bazar,
 8 Octave Mouret si conforma, consapevolmente, a un
 9 rapporto agonistico. Le donne, per lui, *sono* Parigi: sog-
 10 giogarle significa sottomettere l'intera città, esserne il
 11 dominatore.⁸ Non si tratta qui di una sindrome di Don
 12 Giovanni, a meno che non si voglia considerare il
 13 seduttore seicentesco come una rappresentazione delle
 14 allora nasciture istanze borghesi piuttosto che l'allego-
 15 ria delle logiche dell'aristocrazia feudale. In ogni caso,
 16 il fatto è che il romanzo di Zola non è incentrato sul
 17 desiderio maschile e che, al contrario, l'ascesa di

18 ⁷ Per l'aspetto commerciale e insieme psico-dinamico di questo fon-
 19 damentale fenomeno metropolitano, cfr. Vanni Codeluppi, *Lo spet-*
 20 *tacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*,
 21 Milano, Bompiani, 2000. Mi preme sottolineare che leggiamo qui
 22 lo stesso fenomeno che portò all'allontanamento in periferia dei
 23 macelli cittadini, con l'approvvigionamento dei punti di vendita
 24 con pezzi già tagliati. Del resto, come ha ricordato Daniel Pick
 25 (*War Machine. The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, New
 26 Haven & London, Yale University Press, 1993), lo stesso architet-
 27 to della rete dei boulevard, il barone Haussmann, fu anche colui
 28 che decentrò il macello cittadino nella periferia suburbana (a quel
 29 tempo) della Villette.

30 ⁸ Nel 1882 Pierre Giffard pubblicava *Les grands Bazars* (Paris, V.
 31 Havard), all'interno di un progetto dedicato a "Paris sous la troi-
 32 sième république". È per noi significativo che il primo capitolo sia
 33 intitolato "Conquête de la femme".

Mouret al successo è basata sul desiderio femminile. Si 1
 spiega così l'interesse del romanziere per un fenomeno 2
 più sociale e psicologico che economico, sul quale in 3
 quegli stessi anni si stava interrogando gran parte del- 4
 l'opinione pubblica, come mostra la nota apparsa nel 5
 1881 sul "Figaro", vi abbiamo già alluso poco fa, in cui 6
 si parlava della nevrosi prodotta dai grandi magazzini 7
 (aspetto su cui torneremo più avanti). 8

Addentriamoci dunque nel romanzo e rivolgiamoci 9
 ai capitoli quarto, nono e quattordicesimo, nei quali 10
 sono raccontate le grandi vendite d'inizio stagione e gli 11
 effetti di desiderio che producono nelle acquirenti. Lo 12
 si vede chiaramente nel primo di questi capitoli, dove 13
 si racconta l'esposizione di una seta chiamata *Paris-* 14
Bonheur (che in italiano diventa "Parigi-Paradiso"). 15
 Attraverso l'evento della grande fiera stagionale, la città 16
 di Parigi è mostrata in un travestimento luccicante: le 17
 sete del grande magazzino promettono la felicità delle 18
 signore che le indosseranno; esse diventeranno delle 19
 parigine perfette, fasciate di un Ideale alla buona, addi- 20
 rittura un po' ordinario (siamo pur sempre in un gran- 21
 de magazzino e non nell'atelier di un sarto di gran clas- 22
 se...). *Paris-Bonheur* significa che la merce consente di 23
 conseguire una felicità pienamente e propriamente 24
 urbana: la *grande ville* si associa al nome di un prodotto; 25
 in virtù del suo potenziale simbolico, Parigi si prolun- 26
 ga nelle merci, stabilendo un corto-circuito tra spazio 27
 urbano e oggetto commerciale. 28

"Se le merci potessero parlare", scriveva Karl Marx 29
 (1818-1883) nel primo libro del *Capitale*, e in effetti qui 30
 le merci paiono davvero parlare, non però per rivelare 31

1 la verità sul loro arcano, ossia per affermare che esse
2 sono solo l'espressione del valore di scambio, ma per
3 apostrofare le potenziali acquirenti, per rivolgere loro il
4 canto suadente dell'immaginario sociale, la dolce allu-
5 cinazione della merce.⁹

6 Osserviamo adesso come si presenta il magazzino,
7 qual è la sua struttura materiale. Esso sorge all'interno
8 di un intrico di vie e viuzze che mano a mano vengo-
9 no spazzate via per lasciar emergere l'imponente strut-
10 tura (p. 254; p. 272). La quale, vero monumento della
11 modernità, si ispira ai criteri costruttivi più innovativi
12 del tempo, a partire dallo sfruttamento di pilastri in
13 ferro e dalla realizzazione di ampie vetrate: "L'in-
14 gegnere, un uomo per fortuna intelligente, un giova-
15 notto seguace convinto dei tempi nuovi, non s'era ser-
16 vito del pietrame che nei sotterranei e nei piloni d'an-
17 golo; tutto il rimanente dell'ossatura era di ferro" (p.
18 280; p. 300). Se in questo modo "l'aria e la luce
19 entra[no] liberamente", ciò permette alla clientela di
20 "passeggiare con tutto il suo comodo sotto le ardite
21 travature a lunga gittata", mentre chi cammina all'e-
22 sterno è stimolato dalla vista che si gode delle vetrine
23 (per il desiderio che transita attraverso i vetri, cfr., per
24 esempio, pp. 42 e 54; pp. 47, 60). L'impressione com-
25 plessiva che se ne ricava è quella di un tempio, col
26 "portone, alto e profondo come un portico di chiesa,
27 con sopra - nuovi profeti ed evangelisti, diremmo noi -
28 un gruppo scultoreo raffigurante l'Industria e il

29 ⁹ Karl Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica* [1867], trad. it. a
30 cura di Delio Cantimori, Roma, Editori Riuniti, 1994, L. I, p. 114.

Commercio che si da[nn]o la mano fra complicati sim- 1
bolismi" (p. 279; p. 299).¹⁰ Una volta entrati, l'impres- 2
sione è quella di trovarsi dentro alla "cattedrale del 3
commercio moderno, solida e leggera, costruita per un 4
popolo d'avventori": una costruzione immane, se per il 5
giorno dell'inaugurazione delle novità estive le "sezio- 6
ni erano trentanove, milleottocento gli impiegati, dei 7
quali duecento donne". "Un popolo - così conclude il 8
narratore - si moveva al lavoro, nella vita sonora delle 9
alte navate metalliche. (p. 280; p. 300). 10

Siamo qui all'apertura del capitolo nono, ed è inte- 11
ressante notare che subito dopo queste parole, senza 12
altra interruzione che non sia il passaggio a un nuovo 13
capoverso, l'attenzione si sposta sul proprietario del 14
Paradiso, la cui "unica passione" è di "vincere la donna: 15
la voleva regina dell'azienda sua; le aveva eretto quel 16
tempio per dominarla meglio. La sua tattica consisteva 17
nell'inebriarla di premure galanti, trafficar sui desideri 18
di lei, sollecitarne la febbre degli acquisti". Octave 19
Mouret vuole stravolgere la condotta ordinaria della 20
donna: vuole ubriacarla.¹¹ A questo scopo deve adope- 21

¹⁰ Zola preparò anche uno schizzo grafico dell'edificio, facendosi 22
aiutare dal suo amico architetto Frantz Jourdain. Jourdain avrebbe 23
poi applicato quanto discusso col romanziere nella realizzazione 24
del palazzo dei grandi magazzini "La Samaritaine", ancora esi- 25
stenti a Parigi (cfr. Rosalind Williams, *Dream Worlds. Mass* 26
Consumption in Late Nineteenth Century France, Berkeley, 27
California University Press, 1982: in particolare il cap. 3, *The* 28
Dream World of Mass Consumption, pp. 58-106, e l'interessante 29
appendice fotografica). 30

¹¹ Si legga Paul Dubuisson, *Les Volouses des Grands Magasins*, Paris, 31
Stock, 1902: "è impossibile passare anche solo poche ore in que- 32

1 rarsi per modificare la scansione geometrica delle
 2 sezioni, disperdere lo spazio e la moltiplicazione degli
 3 acquisti; cambiare l'organizzazione dell'interno: far
 4 confondere la donna, farla "smarrire" tra le merci.
 5 Occorre pertanto distribuire la merce in ordine sparso,
 6 eliminare i compartimenti tradizionali: i magazzini
 7 devono assumere, costitutivamente, la forma dello
 8 smarrimento. Troviamo, a conferma di ciò, un breve
 9 passaggio in cui Mouret si accorge di aver fatto un
 10 errore nel distribuire le merci in maniera troppo rigida
 11 e si rimprovera per la "bella idea da geometra" che gli
 12 è venuta: "lo capisce o no che avrei localizzato la
 13 gente? Una signora entrava, andava dove voleva anda-
 14 re, mettiamo dalla gonnella al vestito, dal vestito al
 15 mantello, poi se n'andava... Se n'andava senza essersi
 16 smarrita nemmeno per un attimo... Neanche una,
 17 insomma, avrebbe visto i magazzini per quel che sono"
 18 (p. 283; p. 303). La geometria del desiderio - possiamo
 19 concludere - risponde a leggi che non conoscono l'an-
 20 golo retto.

21 C'è da dire, peraltro, che una simile strategia sembra
 22 essere il corrispondente spaziale di quel che Karl Marx
 23 definì l'"arcano della merce", ossia la sua *forma*, il fatto
 24 che essa rappresenta 'nella forma di' rapporto tra cose
 25 (il valore di scambio) la sua più profonda natura di

26 sti luoghi mostruosi [...] senza provare una sensazione tutta parti-
 27 colare di snervamento, di spossatezza, di stordimento [...] Bisogna
 28 tener conto della folla di sollecitazioni e di stimoli che assalgono
 29 la donna, e che, per numero, varietà, e intensità, non tardano a
 30 produrre [...] un effetto assai simile a quello prodotto dai liquori
 31 [...] Questa *magasinite*...".

1 "rapporto sociale determinato che esiste tra gli uomini 1
 2 stessi". Il carattere di "geroglifico" caratteristico della 2
 3 merce, la sua dimensione enigmatica consiste, dunque, 3
 4 nel fatto che essa 'sta in luogo' dei rapporti di lavoro 4
 5 che intercorrono tra gli uomini.¹² L'operazione del 5
 6 nostro don Giovanni dei grandi magazzini, come sarà 6
 7 chiaro più avanti, spazializza questo arcano, demoltiplica 7
 8 l'enigma. 8

9 Ma veniamo alle ladre, anzi alle cleptomani. Le ladre 9
 10 ordinarie, infatti, non costituiscono un vero problema 10
 11 per la sicurezza dei magazzini, perché sono già cono- 11
 12 sciate dalla polizia e, soprattutto, perché sono guidate 12
 13 da una motivazione semplice, lineare: rubare per gua- 13
 14 dagnare qualcosa. Più complesso è invece il comporta- 14
 15 mento delle acquirenti borghesi, tutte signore, social- 15
 16 mente estranee al mondo del bisogno.¹³ Per arrivare alla 16
 17 categoria femminile che ci interessa possiamo seguire 17

18 ¹² Karl Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, cit.: nel paragrafo 18
 19 del Libro I intitolato *Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano* (pp. 19
 20 103-115). 20

21 ¹³ Anche per questo suo carattere anfibio la cleptomane diventa una 21
 22 figura rappresentativa: eroina e irregolare, punta avanzata del 22
 23 mondo contemporaneo e collettore di diffidenze plurisecolari. 23
 24 Perché, innanzitutto, la cleptomania è donna, come si scrive nei 24
 25 *Propos féminins* del "Journal du dimanche", dove, commentando un 25
 26 provvedimento del governo inglese che mirava a identificare le 26
 27 colpevoli di furto e a compilare delle liste di proscrizione, si rac- 27
 28 conta che "la liste des négociantes de Londres porte environ huit 28
 29 cents nomes de personnes aisées, dont dix noms d'hommes seu- 29
 30 lement". Solo dieci, lamenta questo giornale popolare, sono gli 30
 31 uomini tra le persone benestanti identificate a Londra dalla polizia 31
 32 a causa di furti più o meno importanti nei grandi magazzini. Ma si 32
 33 veda la discussione più avanti al quarto paragrafo. 33

1 due personaggi minori del romanzo, Madame Marty e
2 Madame De Boves, che nel corso dell'opera subiscono
3 una significativa trasformazione.¹⁴

4 Cominciamo dalla prima. Madame Marty, un carat-
5 tere perfettamente bovaristico più che 'bovariano', del
6 tutto priva, com'è, della potenza enigmatica di Emma.
7 Questa figurina della narrativa zoliana, semplicemente,
8 si abbandona a spese folli, comprando metri di stoffa,
9 centrini e cuffiette per il solo gusto della acquisizione,
10 per quella ubriacatura che abbiamo visto tipica del
11 nuovo sistema commerciale. Sebbene si tratti solo di
12 spese da grande magazzino, la donna è incapace di
13 dominare il suo impulso all'acquisto; tanto che il mari-
14 to, un semplice professore di liceo, è costretto a sotto-
15 porsi a un ritmo sempre più intenso di lavoro per porre
16 rimedio alle spese della moglie, fino ad ammalarsi di un
17 esaurimento nervoso che in breve tempo lo conduce
18 alla follia (p. 356; p. 381). Per descrivere la signora si
19 potrebbero utilizzare numerose scene del romanzo; mi
20 limito a un brano tratto dallo stesso capitolo cui abbia-
21 mo già accennato:

22
23 Vedendo la Marty rifiutare con un moto del capo, [il com-
24 messo] seguì:
25 - Guanti di Tirolo a un franco e venticinque... Guanti di

26 ¹⁴ Giffard, *Les grand Bazzars*, cit., distingue tra "voleur mâle parmi les
27 employés, voleur femelle dans le public" (p. 124); nel corso del
28 libro (quasi un quarto del quale è dedicato alle ladre...) egli propo-
29 ne inoltre una classificazione: "la voleuse par tentation, la voleuse
30 par occasion, la voleuse par profession" (p. 131), cui più avanti si
31 associano le "voleuses morbides", ossia le cleptomani (p. 167).

Torino per bambini, guanti ricamati di tutti i colori 1
- No grazie, non ne ho bisogno - rispose la Marty 2
Ma lui sentì che la signora stava per cedere, e l'assalì più 3
vivamente; mettendole sotto gli occhi i guanti ricamati. 4
Essa non seppe resistere e ne acquistò un paio. Poi, vedendo 5
che la de Boves la osservava sorridendo, si fece rossa. (p. 6
290)¹⁵ 7

8
9 Le spese della donna non terminano qui: qualche
10 pagina più avanti la troviamo infatti "con le pupille
11 dilatate, ubriaca per le tante cose splendide che le bal-
12 lavano davanti". È la tossicomania dell'acquisto, un'in-
13 tossicazione la cui causa materiale è ben diversa da
14 quella solida ubriacatura dei bassifondi che gli scrittori
15 descrivevano già da decenni, almeno a partire dalla
16 *Germinie Lacerteux* (1864) dei fratelli Goncourt. Sogget-
17 te all'avvelenamento sono qui le signore, che sorbiscono
18 un tossico, la merce, che le spinge a comportamen-
19 ti imprevedibili. Trascinate da una progressiva ebrietu-
20 dine, si spingono così avanti da trovarsi nella condizio-
21 ne di dover infine esclamare: "Dio mio, che cosa dirà
22 mio marito?". Altro che amante nascosto nell'armadio
23 o sotto il letto; la condotta eslege, la sessualità extraco-
24 niugale si dissipa nel contatto con la merce (ed è infat-

25 ¹⁵ Ecco il testo originale francese: "Comme elle [Mme Marty] refu-
26 sait de la tête, il continua: - Des gants du Tyrol à un franc vingt-
27 cinq... Des gants de Turin pour enfants, des gants brodés toutes
28 couleurs. - Non, merci, je n'ai besoin de rien [...] Mais il sentit que
29 sa voix mollissait, il l'attaqua plus rudement, en lui mettant sous
30 les yeux les gants brodés; et elle fut sans force, elle en acheta une
31 paire. Puis, comme Mme de Boves la regardait avec un sourire, elle
32 rougit" (p. 312).

1 ti tutta una questione di tatto). Non a caso la signora
2 Marty si lamenta che “in questo magazzino ci si perde”
3 (p. 306; “On se perd, on fait des bêtises”, p. 330): l’ac-
4 quirente dei grandi magazzini si manifesta a se stessa
5 come una ‘donna perduta’.¹⁶

6 È quel che emerge dalla tipologia di ladre esposto
7 poco più avanti dal protagonista del romanzo, che
8 distingue tra “ladre di professione”, “donne gravide”
9 (eh, già!) affette dalla strana necessità di rubare sempre
10 lo stesso capo (come quella donna scoperta con “due-
11 centoquarantotto paia di guantini color rosa”)¹⁷ e infi-
12 ne “ladre per mania”, dominate da “una specie di per-
13 vertimento del desiderio, nuova malattia nervosa che
14 un alienista aveva già ‘reperito’, segnalando ch’essa
15 andava crescendo in conseguenza dell’acuta tentazione
16 esercitata dai grandi magazzini” (p. 301; pp. 324-25).¹⁸

17 ¹⁶ “From Lasègue to Legrand du Saulle to Dubuisson this was a
18 motif that appeared over and over again”: che si trattasse di donne
19 con un “thoroughly respectable background” era motivo di seria
20 preoccupazione. A ciò si mommava la sensazione che “the que-
21 stion of criminal responsibility was shifting from individuals to
22 the Stores” (Miller, *The Bon Marché*, cit., p. 205).

23 ¹⁷ Tipica l’associazione in quei decenni tra cleptomania e gravidanza.
24 Ne parlano, tra gli altri, Elaine S. Abelson, *When Ladies go A-*
25 *Thieving. Middle-Class Shoplifters in the Victorian Department Store*,
26 New York-Oxford, Oxford University Press, 1989 e Tammy C.
27 Whitlock, *Crime, gender, and consumer culture in nineteenth-century*
28 *England*, Aldershot. Si veda inoltre il commento a questo pseudo-
29 argomento clinico in Hubert Segquier, *Revue historique de la notion de*
30 *kleptomanie*, in “Encéphale” 55, 1966, pp. 336-369, 452-466.

31 ¹⁸ Il metodo di Zola impone la documentazione, sicché non c’è da
32 dubitare che anche in questo caso lo scrittore francese si riferisca
33 a riscontri fattuali. Si legga questo passaggio di *Le roman expérimental*

Del resto, l’idea di du Saulle, secondo cui “i furti nei
grandi magazzini [...] costituiscono un fatto parigino
assolutamente specifico del nostro mondo contempo-
raneo” era nota, tanto che Giffard poteva già citarla nel
1882, lo stesso anno in cui Zola componeva il suo
romanzo.¹⁹

Possiamo così passare alla signora de Boves, la
quale, se riesce a non comprar nulla nonostante le
attrattive dei prodotti che le scorrono innanzi è sem-
plicemente... perché li ruba. Ma perché ruba? Anche
qui abbiamo a che fare con una dimensione bovaristi-
ca: sposata con un uomo benestante, ella in realtà si
percepisce povera, “ridotta a risparmiare il franco e

mental (1880): “L’observateur constate purement et simplement les
phénomènes qu’il a sous les yeux ... Il doit être le photographe des
phénomènes: son observation doit représenter exactement la
nature... Il écoute la nature, et il écrit sous la dictée. Mais une fois
le fait constaté et le phénomène bien observé, l’idée arrive, le rai-
sonnement intervient, et l’expérimentateur apparaît pour interpré-
ter le phénomène”. A questa citazione da Claude Bernard segue la
riflessione: “en revenant au roman, nous voyons également que le
romancier est fait d’un observateur et d’un expérimentateur.
L’observateur chez lui donne les faits tels qu’il les a observés,
pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont
marcher les personnages et se développer le phénomènes. Puis,
l’expérimentateur paraît et institue l’expérience, je veux dire fait
mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y
montrer que la succession des faits sera telle que l’exige la déter-
mination des phénomènes mis à l’étude” (Emile Zola, *Le roman*
expérimental, présentation par François-Marie Mourad, Paris,
Flammarion, 2006, pp. 51-52).

¹⁹ Giffard, *Les grand Bazar*, cit., p. 165.

1 mezzo d'una vettura" e a tornare "a casa con la testa
 2 che le faceva male per le tante cose che ammirava nelle
 3 vetrine". Quando si copre "col suo mantello ormai
 4 vecchio di due anni", fantastica di essersi cinta le "spal-
 5 le da regina" con "tutte le stoffe più care che vedeva",
 6 solo per "risvegliarsi vestita coi suoi cenci"; senza più
 7 la "speranza di poter soddisfare la sua passione", la
 8 donna ha "l'impressione che quelle stoffe" le siano
 9 come state strappate di dosso (p. 357; pp. 381-82).

10 Come capita di solito alle cleptomani, almeno a
 11 quelle che abitano nei romanzi, anche Mme de Boves
 12 viene scoperta. Il suo arresto coincide, significativa-
 13 mente, con l'apoteosi del *Paradiso delle signore*, la grande
 14 mostra del bianco su cui dovremo soffermarci pun-
 15 tualmente in conclusione a questa prima parte del
 16 nostro percorso. Acciuffata in flagrante reato, le ven-
 17 gono scoperti indosso "dodici metri [di stoffa] da mille
 18 franchi al metro nascosti nel fondo della manica", non-
 19 ché, camuffati "in seno, compressi e caldi caldi, un faz-
 20 zoletto, un ventaglio e una cravatta" (p. 468; p. 502).
 21 Abbiamo detto che si tratta di una donna benestante,
 22 che non è spinta a rubare dalla necessità o da un'ansia
 23 di rappresentarsi secondo un più elevato modello
 24 sociale - come chi volesse apparire a un livello che in
 25 realtà non può permettersi. In effetti, la de Boves ha
 26 una discreta disponibilità di mezzi: "Ora che il marito
 27 le lasciava vuotare i cassetti, ella rubava con le tasche
 28 piene di denaro"; ella "ruba per rubare come si ama
 29 per amare, *frustata dal desiderio*" (p. 469, c.m.; p. 503:
 30 "sous le coup de fouet du désir"). Più avanti torneremo
 31 su questa associazione tra cleptomania e teoria del-

l'art pour l'art; qui invece c'interessa sottolineare la pre- 1
 potenza e fisicità del desiderio da cui è travolto il sog- 2
 getto femminile, istigato dalla sferza della merce. 3

Prima di arrivare al Capitolo 14, dov'è descritta l'i- 4
 naugurazione della grande esposizione del bianco, 5
 capitolo che valse a Zola i complimenti dell'indocile 6
 allievo Joris-Karl Huysmans, mi pare utile utilizzare 7
Opere mondo, un saggio pubblicato qualche anno fa da 8
 Franco Moretti, uno studioso di letteratura che si è 9
 occupato con sagacia del romanzo ottocentesco calan- 10
 do i fatti della letteratura dentro le più ampie dinami- 11
 che della storia materiale e dell'organizzazione cultura- 12
 le. Parlando dunque di quei capolavori letterari che, tra 13
 XIX e XX secolo, si sono mostrati capaci di interpre- 14
 tare in maniera sintetica il loro tempo, giungendo tal- 15
 volta a ricalibrare le dinamiche della percezione e le 16
 stesse strutture cognitive, l'autore ha dedicato un capi- 17
 tolo a *Ulysses* di James Joyce, per soffermarsi sulla 'ap- 18
 parizione' ottocentesca della metropoli e su alcuni 19
 fenomeni complessi che rientrano nelle categorie del- 20
 l'economico, del politico, ma anche della organizzazio- 21
 ne percettiva e della stessa sensibilità morale (uso un'e- 22
 spressione di sapore ottocentesco che spero renda la 23
 delicatezza di una questione che riguarda il legame tra 24
 sollecitazione psico-motoria e sentimento che vi è col- 25
 legato).²⁰ 26

Per realizzare il suo quadro, lo studioso ha utilizza- 27

²⁰ Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a* 28
Cent'anni di solitudine, Torino, Einaudi, 1994, pp. 115-156 (alle 29
 pp. 115-123 si legge una discussione di *Au Bonheur des Dames*). 30

1 to anche alcuni dei testi che siamo venuti sin qui utiliz-
 2 zando. In particolare, ha ripreso una celebre osserva-
 3 zione depositata dal grande sociologo Georg Simmel
 4 all'inizio del suo saggio sulla metropoli moderna: "La
 5 base psicologica del tipo metropolitano di personalità
 6 sta nell'*intensificazione dell'agitazione nevrotica* che è il risul-
 7 tato del rapido ed ininterrotto mutare degli stimoli
 8 esterni e interni". Di questa sintetica definizione, data-
 9 ta 1903, vorrei isolare due aspetti, per notare, innanzi-
 10 tutto, che la stimolazione è considerata come duplice,
 11 interna ed esterna, e per sottolineare che essa si tra-
 12 smette dall'ambito psichico alla dimensione motoria
 13 (*l'agitazione*).

14 Questo pungolo incessante della percezione e della
 15 sensibilità è rappresentato nel romanzo zoliano come
 16 la caratteristica peculiare del grande magazzino. Che la
 17 dimensione del commercio sia in qualche modo la
 18 quintessenza della metropoli è del resto osservato dallo
 19 stesso Simmel, secondo cui "la metropoli moderna [...]
 20 vive quasi esclusivamente della produzione per il mer-
 21 cato".²¹ Ma ciò implica la necessità di indurre sempre
 22 nuovi bisogni nel cliente potenziale, differenziando i
 23 prodotti e istituendo un'ampia raggiera di quel che noi
 24 oggi chiamiamo, con significativa immagine venatoria,
 25 *target*, ossia 'bersaglio'. È questo il "mondo onirico del
 26 consumo di massa" studiato da Rosalind Williams, la
 27 quale ha spiegato che la "merce in sé non è affatto alla
 28 portata di tutti: ma la visione di un ammasso di merci

29 ²¹ Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a c. di Paolo
 30 Jedlowski, Roma, Armando, 20097, pp. 36 e 39.

1 all'apparenza illimitato, questa sì che è accessibile", così
 2 che risulti *inevitabile* desiderare di accedervi.²² 2

3 Dunque, da una parte c'è l'articolazione motoria
 4 dello sguardo, dall'altro c'è la fonte fantasmatica (eti-
 5 mologicamente: "fos", in greco, la luce che diviene per-
 6 cezione allucinatoria) costituita dalla esposizione della
 7 merce: l'accecante bianco dell'ultimo capitolo del
 8 romanzo zoliano costituisce la sintesi allegorica del
 9 sistema del desiderio nella modernità. Lo avrebbero
 10 confermato le parole di una cleptomane riportate in
 11 uno studio dell'epoca dedicato a questo paradossale
 12 fenomeno criminale: "Vedevo tutto come attraverso
 13 una nebbia; tutti gli oggetti eccitavano il mio desiderio,
 14 tutti avevano un fascino straordinario".²³ *Tutti gli oggetti:*
 15 il fascino è tanto straordinario quanto indifferenziato.
 16 La signora de Boves avrebbe sottoscritto; e così, proba-
 17 bilmente, anche Marx, che avrebbe forse potuto porta-
 18 re più innanzi la sua riflessione sulla merce come "fetic-
 19 cio", argomentando intorno al meccanismo di una *pars*
 20 che rinvia sempre ad un'altra *partem*, scivolando di
 21 oggetto in oggetto in un progresso potenzialmente ine-
 22 sauribile, mai destinato a ricomporsi in un *totum*. 22

23 Arriviamo così alla grande fiera del bianco. Per capi-
 24 re la potenza di questo accecamento fantasmatico dob-
 25 biamo permetterci una citazione lunga, ma in compen-
 26 so assai significativa: 26

27
 28 Tutta la biancheria della donna, *quella intima che non si vede* 28

29 ²² Williams, *Dream Worlds*, cit., pp. 58-106. 29

30 ²³ Riprendo il brano da Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 122. 30

1 *mai*, era esposta in un susseguir di sale, a seconda delle
 2 sezioni: le sottovite e i rigonfi occupavano un reparto inte-
 3 ro, coi busti cuciti a vita lunga e a corazza, e principalmen-
 4 te le sottovesti di seta bianca con guarnizioni a colori, delle
 5 quali quel giorno avevano fatto una mostra speciale; e tut-
 6 t'un esercito di manichini senza testa e senza gambe; una
 7 fila di torsi e di seni da bambole stretti nella seta; accanto,
 8 su altri sostegni, i fianchi di crine avevano, così com'erano
 9 messi, qualcosa come di sconveniente caricatura. Ma
 10 cominciava poi la vera biancheria galante che si spandeva
 11 nelle vaste sale come se tante e tante giovinette si fossero
 12 spogliate di sezione in sezione, fino a mostrare nudo il raso
 13 della pelle. Qui gli indumenti più delicati, polsini e cravatte,
 14 fisciù e colli bianchi [...] Là, camiciole, corpettini, vestaglie
 15 da mattine, accappatoi di tela e *nonsouck*; trine, lunghe vesti
 16 bianche, [...] E cadevano dalle scatole pezzo per pezzo le
 17 sottane bianche di tutte le lunghezze, quelle che si abbrigi-
 18 gliano ai ginocchi, quelle a strascico che spazzano il pavi-
 19 mento: una marea di sottane dove ci si affonda con le
 20 gambe; le mutande di cambri, di lino [...] Infine le camicie:
 21 abbottonate fino al collo per la notte, scollate fino al petto
 22 per il giorno [...] Ai corredi c'era di che immaginare, in quel
 23 piovere indiscreto delle robe dagli scaffali, la donna rivolta-
 24 ta o vista dal basso, dalla borghesuccia entro la tela unita alla
 25 gran dama rannicchiata fra le trine: *un'alcova aperta al pubbli-*
 26 *co, che, col suo lusso nascosto di pizzi e di ricami, diventava quasi una*
 27 *depravazione sensuale di mano in mano che le robe crescevano di biz-*
 28 *zarria e di prezio.* (pp. 456-57, cc.mm.)²⁴

29 Troviamo qui una grande apoteosi del *corps morcelé*. Il
 30 corpo, 'smembrato' nell'esposizione della merce dispo-

31 ²⁴ Ecco il testo francese: "tout le linge de la femme, les dessous
 32 blancs qui se cachent, s'étalait dans une suite de salles, classés en
 33 divers rayons. Les corsets et les tournures occupaient un comp-
 34 toir, les corsets cousus, les corsets à taille longue, les corsets cui-

sta sui diversi scaffali e nelle diverse sezioni, si carica 1
 della potenza che abbiamo appena ricordato essere 2
 propria del feticcio, diramando nello spazio espositivo 3
 la sua sensualità, la sua carica pulsionale: non siamo più 4
 nelle sale del Tempio del Commercio moderno, ma in 5
 un'alcova. 6

In una camera da letto o, forse meglio, davanti a un 7
 grande specchio. Quel che accade qui è infatti molto 8
 simile a quel passaggio attraverso lo "stadio dello spec- 9
 chio" nel quale, secondo Jacques Lacan, il bambino 10
 apprende a diventare 'Io', distinguendosi dall'abbraccio 11
 materno e disponendosi al riconoscimento di sé nella 12
 forma alienata dell'immagine riflessa. Ma se con questa 13
 fondamentale esperienza di estraneazione il bambino 14
 giunge a tenere insieme i diversi pezzi del suo corpo 15
 (minacciato di smembramento dall'istanza paterna e 16

17 rasses, surtout les corsets de soie blanche, éventailés de couleur, 17
 dont on avait fait ce jour-là un étalage spécial, une armée de man- 18
 nequins sans tête et sans jambes, n'alignant que des torsos, des 19
 gorges de poupée aplaties sous la soie, d'une lubricité troublante 20
 d'infirme [...] Mais, ensuite, le déshabillé galant commençait, un 21
 déshabillé qui jonchait les vastes pièces, comme si un groupe de 22
 jolies filles s'étaient dévêtues de rayon en rayon, jusqu'au satin nu 23
 de leur peau [...] Et les dessous apparaissaient, tombaient un à un; 24
 les jupons blancs de tous les longueurs, le jupon qui bride les 25
 genoux et le jupon à traîne dont la balayeuse couvre le sol, une 26
 mer montante de jupons, dans laquelle les jambes se noyaient [...] 27
 C'était, aux trousseaux, le déballage indiscret, la femme retournée 28
 et vue par le bas, depuis la petite-bourgeoise aux toiles unies, jus- 29
 qu'à la dame riche blottie dans les dentelles, une alcôve publique- 30
 ment ouverte, dont le luxe caché, les plissés, les broderies, les 31
 valenciennes, devenait comme une dépravation sensuelle à mesu- 32
 re qu'il débordait davantage en fantaisies coûteuses" (pp. 487-88). 33

1 letteralmente ‘fatto a pezzi’ dall’insieme delle pulsioni
 2 che lo attraversano) e a identificarsi con un personag-
 3 gio che da quel momento sarà suo (il suo Io),²⁵ qui
 4 invece ogni ‘pezzo di donna’, ridotto a capo di abbi-
 5 gliamento, viene caricato di una potenza simbolica
 6 straordinaria: il corpo femminile, messo a nudo in effi-
 7 gie, diviene il doppio epicentro in cui si raccolgono
 8 spinte sociali e spinte psicologiche.

9 Di forza erotica dei grandi magazzini si parla del
 10 resto molto a quell’epoca; lo sottolinea tra gli altri
 11 Lacassagne che, nella relazione redatta nel 1896 per il
 12 Congresso internazionale di Antropologia Criminale di
 13 Ginevra, parlando dei *Vols à l’Étalage et dans les Grands*
 14 *Magasins*, spiega che il bazar moderno favorisce l’im-
 15 moralità.²⁶ Il problema è che autrici dei furti, vittime di
 16 quella stranissima sostanza psicotropa che si effonde
 17 nei grandi magazzini, non sono ladre professioniste,
 18 note alla polizia; il problema è che non stiamo parlan-
 19 do di alcooliste o prostitute o giovani sbandate. Il pro-
 20 blema è che, come nel caso della signora de Boves, le
 21 cleptomani sono donne borghesi, donne di buona
 22 famiglia e di costumi irreprensibili, che mai avrebbero
 23 assunto una condotta disonorevole se non fossero

24 ²⁵ Cfr. Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du*
 25 *Je telle que nous est révélée dans l’expérience psychanalytique* [1946], in Id.
 26 *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 93-100. Per una presentazione del
 27 pensiero di Lacan, rimando, oltre che al citato libro di Palombi, a
 28 Davide Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

29 ²⁶ Paul Lacassagne, *Les vols à l’étalage et dans les grands magasins*, “*Révue*
 30 *de Médecine légale*”, Janvier 1897, pp. 319-324. Ne discute
 31 Seguiet, *Revue historique*, cit., p. 347.

state introdotte in quell’ambiente peccaminoso: i gran- 1
 di magazzini, in cui ci si perde, in cui ci si smarrisce 2
 nell’identità enigmatica della merce. 3

Fantasmî del desiderio

È utile a questo punto ricordare un libro che sino a qualche anno fa ha goduto di notevole successo negli studi letterari: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pubblicato da René Girard nel 1961.²⁷ Qui, sin dalle prime pagine, è introdotto il concetto di “triangolazione del desiderio”, in base al quale tra il soggetto del desiderio e il suo oggetto ci sarebbe un terzo che organizza il desiderio, lo media, fornendo il modello del che cosa desiderare e del modo in cui farlo. Questo terzo non è una persona, ma una dimensione culturale, solitamente un testo o una costellazione testuale coerente. Gli esempi addotti da Girard provengono tutti dalla letteratura: don Chisciotte, il cui desiderio sarebbe ‘orientato’ dall’*Amadis de Gaula* e dagli altri racconti di *caballerias*; Julien Sorel, che non solo subisce il carisma di Napoleone, ma che soprattutto è preda di una sorta di onirismo letterario indottogli dai libri di cui si nutre costantemente e che costituiscono, avrebbe detto Mar-

²⁷ René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca* [1961], a cura di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 1981. Al riguardo cfr. il non condivisibile Maurizio Meloni, *Triangolo di pensieri: Girard, Freud, Lacan*, in “Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia” (<http://mondodomani.org/dialegesthai/>).

1 guerite Anzieu, il suo “giardino segreto”. Fissate que-
 2 ste coordinate concettuali, Girard ha poi spiegato che
 3 l’oggetto mediatore può essere interno, se vi è poca
 4 distanza tra il soggetto e il suo oggetto, oppure ester-
 5 no, se la distanza è maggiore.

6 Ebbene, è proprio alla metà dell’Ottocento che
 7 nasce un mediatore di desiderio di grande impatto
 8 sociale, la cui funzione si è protratta ancora nei nostri
 9 anni, nonostante le importanti trasformazioni del siste-
 10 ma mediale. Mi riferisco alla rivista di moda femminile,
 11 nella quale, infatti, non si parla soltanto di abiti e fogge,
 12 ma si produce un complessivo sistema della ‘personali-
 13 tà’ femminile, che ha, tra i principali caratteri, il riferi-
 14 mento al nome della metropoli. Tornando al romanzo
 15 di Zola, si potrebbe quasi dire che è per mezzo di que-
 16 sta mediazione cartacea che si afferma la connessione
 17 Paris-Bonheur: una diade che poggia sul supporto fan-
 18 tasmatico di una pezza di seta.

19 È un processo in cui è già colta Emma, la protago-
 20 nista del romanzo flaubertiano, la quale, quando fanta-
 21 stica di Parigi, si abbona alle riviste di moda: “La
 22 Corbeille” e “La Sylphe des salons”.²⁸ Ed è un proces-
 23 so ben riconoscibile in un testo poco noto, un po’ par-
 24 ticolare, forse, ma che rientra a pieno titolo in questa
 25 specifica classe letteraria, *La dernière mode*, una “Gazette
 26 du Monde et de la Famille” apparsa in Francia nel

27 ²⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Préface et Notice de M.
 28 Nadeau, Paris, Gallimard, 1971, p. 92, trad. it. di Natalia Ginzburg,
 29 *La signora Bovary*, Torino, Einaudi, 1983, p. 71. Tutti i successivi
 30 rimandi a testo.

1874. Il direttore di questa rivista femminile si firmava 1
 Marasquin, e donne erano tutte le collaboratrici, tran- 2
 ne il misterioso “Ix” che firmava gli articoli della cro- 3
 naca di Parigi. In realtà, il mondo di donne che pren- 4
 deva vita in queste pagine dedicate all’“ultima moda” 5
 era opera di uno straordinario poeta di gusto simbolista, 6
 capofila dell’*art pour l’art*, che all’epoca viveva lavo- 7
 rando come professore di lingua e letteratura inglese 8
 nei licei di Francia. 9

Tutti gli articoli della rivista sono infatti opera di un 10
 unico redattore, Stéphane Mallarmé (1842-1898) - au- 11
 tore di testi fondamentali nella nostra cultura poetica 12
 come l’*Après-Midi d’un faune* (1876, musicato da Claude 13
 Debussy nel 1894) e *Un coup de dés jamais ne abolirà l’ha-* 14
zard (1898) -, il quale si concesse un gioco di “assimila- 15
 zione mimetica rispetto allo spazio” delle donne,²⁹ de- 16
 clinando il proprio nome, per così dire, al femminile 17
 plurale.³⁰ In verità, la storia provvide a una sorta di 18
 curiosa vendetta nei confronti dell’audacia del poeta 19
 (degnamente davvero dell’antico ambiguo indovino Tiresia), 20

²⁹ Introduzione a Stéphane Mallarmé, *La dernière mode. Gazzetta del Bel* 21
Mondo e della Famiglia [1874], trad. it. a c. di Anne Marie Boetti, 22
 Milano, edizioni delle donne, 1979, p. 10. Il testo originale si può 23
 leggere nella riproduzione anastatica della rivista pubblicata a 24
 Parigi dalle Éditions Ramsay nel 1978 con introduzione di Jean- 25
 Paul Amunátegui. Per comodità di individuazione del riferimento, 26
 i rinvii sono direttamente a testo con riferimento alla traduzione 27
 italiana. 28

³⁰ Di una “rhétorique androgyne” parla Roger Dragonetti, *Un fantôme* 29
dans le kiosque. Mallarmé et l’esthétique du quotidien, Paris, Seuil, 30
 1992, p. 112 (ma cfr. tutta la sezione intitolata a *La Dernière Mode*, 31
 pp. 87-147). 32

1 giacché, dopo poco più di un anno dalla prima uscita
 2 della rivista, un comitato di donne ‘reali’ s’impossessò
 3 della direzione, e Mallarmé fu costretto ad abbandona-
 4 re il suo *bibelot* (un “bibelot d’inanité sonore” - o “gio-
 5 chetto d’inanità sonora”, era per lui la poesia, come
 6 aveva affermato nell’enigmatico e splendido *Sonnet en x*).

7 Il progetto redazionale era limpido. La rivista era
 8 inaugurata da un editoriale, che costituiva la sezione
 9 intitolata “La moda”; seguivano una sezione legata a
 10 questioni pratiche collegate alla immagine di copertina,
 11 dove si spiegava come realizzare l’abito illustrato nella
 12 litografia che apriva la rivista. A questa sezione seguiva
 13 la “Cronaca di Parigi”, curata, s’è detto, da Ix. Il nume-
 14 ro era chiuso da una serie di istruzioni sulla vita prati-
 15 ca (come ricevere ospiti, come addobbare il salotto, che
 16 cosa cucinare per degli ospiti di riguardo, etc.). Dopo
 17 qualche numero, questa sezione conclusiva sarebbe
 18 stata preceduta da un’altra rubrica, che commenteremo
 19 più avanti.

20 La *Cronaca di Parigi* del primo numero fornisce subi-
 21 to un’indicazione importante, perché spiega che il fine
 22 degli articoli (gli “entretiens”) pubblicati in questa
 23 sezione “è indicato molto bene dal loro posto nel Gior-
 24 nale: tra la Rubrica della Moda e la parte letteraria”. È
 25 un fatto suggestivo: Parigi - verrebbe da dire - è un
 26 luogo immaginario collocato a metà tra la Moda e la
 27 Letteratura. Poco più avanti leggiamo un altro brano
 28 importante:

29
 30 Si va ripetendo, non senza una punta di verità, che non vi
 31 sono più lettori; lo credo bene, sono lettrici. Soltanto una

1 signora, nella sua solitudine, estranea alla Politica e alle
 2 preoccupazioni tristi [“soins moroses”], ha il tempo, una
 3 volta compiuta la toilette, di sentir sgorgare in lei l’impel-
 4 lenza di ornare anche l’anima. (p. 31)
 5

6 Il mondo della letteratura e della lettura è un mondo
 7 dominato dalla presenza delle donne, se non addirittura
 8 un loro mondo esclusivo.³¹

9 Ma torniamo alla *Dernière Mode*, nel cui primo nume-
 10 ro si parla - con un anglismo che non manca di stupire
 11 anche se sappiamo che Mallarmé era professore d’in-
 12 glese - d’un “frastuono fashionable” (“du brouhaha
 13 fashionable”). Che cosa dobbiamo intendere con que-
 14 sta formula del “chiasso alla moda” se non che qui si
 15 anima un paesaggio affollato, caotico, dispersivo? Di
 16 più, un paesaggio indeterminato, confusionario, che, se
 17 appare nello spazio aperto, *en plein air*, dove “tutto si
 18 impara dal vivo, perfino la bellezza”, infine si rivela
 19 come un mondo chiuso, tappezzato di superfici riflet-
 20 tenti, nella quale la mia immagine si specchia, sovrappo-
 21 nendosi all’immagine di ciascun altro, fino a farmi
 22 perdere consistenza. In un mondo in cui “ci si atteggia
 23 e ci si veste ad imitazione di qualcuno, quindi di ognu-
 24 no”, come si osserva nella rivista (p. 33), nessuno è più
 25 distinguibile dagli altri.

31 Cfr. le considerazioni sulla lettura femminile, tra storia e antropologia, in Marina Roggero, *Le carte piene di sogni: testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006 (con bibliografia). E adesso corre l’obbligo di rimandare alla notevole riflessione di Francesca Serra, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

1 Questa breve dichiarazione proemiale del poeta tra-
 2 vestito da giornalista mondano contiene già il passag-
 3 gio che conduce alla libera circolazione delle merci
 4 attraverso l'apparato dei grandi magazzini. Sin dalla
 5 prima pagina di questa rivista siamo, infatti, diretta-
 6 mente condotti dentro il mondo dell'immaginario: le
 7 pagine del rotocalco mediano il desiderio della donna
 8 nei confronti degli abiti alla moda, proiettandola al
 9 livello della strada, in un immane viale contornato di
 10 specchi. Ha ragione la figurina eteronima di Mallarmé
 11 quando scrive che "questo Giornale, apparso nella sta-
 12 gione di vacanza, all'ora esatta in cui doveva apparire,
 13 si intromette fra le vostre fantasticherie e l'azzurro
 14 doppio del mare e del cielo" (p. 34). È proprio tra le
 15 fantasmagorie urbane e le "fantasticherie" estive che
 16 prende posto il sistema della moda: da una parte esso
 17 risulta chiuso tra il discorso sui tessuti e le ultime fogge
 18 di grido, dall'altra rimanda alla controprova fattuale per
 19 istrada. Se quest'anno "la tunica è assai aderente" e "il
 20 pouf è basso" (p. 49), ciò potrà essere agevolmente
 21 verificato nello spazio esterno:

22
 23 mais ces deux derniers détails, terminant la Causerie du
 24 commencement du mois, appartiennent maintenant à la
 25 rue, où l'œil du passant les vérifie à tout moment.
 26 ("ma questi due ultimi dettagli, coi quali termina la
 27 Conversazione d'inizio mese, appartengono adesso alla
 28 strada, dove l'occhio del passante li può verificare in ogni
 29 istante")

30
 31 Al centro della costruzione c'è l'occhio del passante,
 32 o semmai *della* passante, quella cui è dedicato il celebre

sonetto *À une passante* di Charles Baudelaire.³² Una 1
 volta entrati nel mondo del commercio, i dettagli della 2
 moda si offrono alla vista di chi cammina per le strade: 3
 la vita urbana è lo spazio costitutivo dell'immaginario. 4
 La vita urbana, cioè: la vita di Parigi. 5

Ma la costruzione dell'immagine sociale, se da una 6
 parte si protende verso l'esterno per ritrovare laffuori 7
 quel che viene annunciato tra le pagine della rivista, 8
 dall'altra si concentra proprio in quelle pagine, nella 9
 litografia all'acquarello che adorna ogni numero e che 10
 gli articoli illustrano a beneficio delle lettrici e delle loro 11
 sarte. Si crea così un effetto di demoltiplicazione: la 12
 rivista, mediatore del desiderio, descrive e insieme illu- 13
 stra quel che si può vedere nel mondo della città; la let- 14
 trice, riconoscendo per strada quel che ha visto tra le 15
 pagine, imita lo stile col quale ha intanto familiarizzato; 16
 l'imitazione di qualcuno, cioè di ciascuno, rende la let- 17
 trice specchio del mondo esterno, ma questo specchio, 18
 in realtà, riflette quanto la rivista stessa ha costruito. La 19
 lettrice, signora o signorina di provincia che forse non 20

32 Si tratta del testo XCIII dei *Fleurs du mal*, ottavo componimento 21
 della sezione dei "Tableaux parisiens": La rue assourdissante 22
 autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur 23
 majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / 24
 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec 25
 sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, 26
 / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui 27
 fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! - Fugitive 28
 beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te 29
 verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop 30
 tard! / *jamais* peut-être! Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, 31
 / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!?" 32

1 avrà mai il modo di verificare quel che le viene propo-
 2 sto, diventa infine *ciascuno*: una qualunque al posto di
 3 chiunque altro, pronta a fasciarsi con le vesti tagliate al
 4 modo che Mallarmé, sotto lo pseudonimo di
 5 Marguerite de Ponty, le indica con precisione perché se
 6 le possa cucire addosso. Lo ha sintetizzato Gabriele
 7 Frasca a proposito di *Madame Bovary*, quando, recupe-
 8 rando l'importante riflessione di Roland Barthes, ha
 9 scritto che "lo stesso 'sistema della moda', con il suo
 10 intrecciare nell'"indumento reale" l'"indumento immagi-
 11 ne" e l'"indumento scritto" [...] è un frutto precipuo
 12 della nascita della comunità virtuale ingenerata dalla
 13 pervasività giornaliera della stampa".³³

14 Questo gioco di rispecchiamenti, dal chiuso delle
 15 pagine all'aperto dei boulevard, produce l'apertura del-
 16 l'interno borghese verso l'esterno; o meglio, attraverso
 17 "una rete a maglie strettissime di libri, fogli e fascicoli",
 18 l'interno si lascia penetrare e permeare dal mondo
 19 esterno. È questa la "vita fashionable" (p. 88) di cui si
 20 parla nella "Gazzetta della fashion", la sezione, cui allu-
 21 devo in precedenza, che fu introdotta dopo i primi
 22 numeri e affidata a un'altra eteronima del poeta, la *soi-*
 23 *disante* signorina inglese che si firmava, giocando col
 24 nome di un tipo di seta, Miss Satin.³⁴

25 L'invasione dello *intérieur* da parte dello spazio ester-

26 ³³ Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo media-*
 27 *le*, Roma, Meltemi, 2005, p. 162. La successiva citazione proviene
 28 dalla p. 163.

29 ³⁴ È inevitabile qui ripensare alla considerazioni di Walter Benjamin
 30 sulla "crisi dell'*intérieur*" in Parigi, capitale del XIX secolo. I "*pas-*
 31 *sages*" di Parigi (a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986).

no è dunque realizzata anche attraverso il *gossip*, come 1
 lo chiameremmo noi oggi, la curiosità pettegola con 2
 cui si seguono le vicende, fasciose e mitologiche, del 3
 gran mondo dell'aristocrazia internazionale. È di que- 4
 sto mondo che parla principalmente la *Cronaca di Parigi*, 5
 dalla quale isolo un passaggio che mostra forti analogie 6
 col sistema delirante costruito sessant'anni più tardi da 7
 Marguerite Anzieu: 8

9
 10 Notiamo, prima di tutto, il viaggio effettuato in diligenza, da
 11 Esclimont a Rambouillet, dal Principe di Galles, passato da
 12 Dampiere; ma i tiri di cavalli e i four-inlands non erano
 13 forse, nel galoppo che sollevava turbini di foglie autunnali,
 14 seguiti da un codazzo di cronisti, l'occhio ai vetri delle vet-
 15 ture e la matita fra le mani? La stampa quotidiana, in coro, e
 16 di giorno in giorno, ha diffuso particolari che si leggono,
 17 ora, nelle borgate e nei casolari sparsi. Tardi, non mi rimane
 18 che fare alcune osservazioni; ma chi le ascolterebbe in que-
 19 sta Francia, che è tutta una vasta Parigi ["cette France qui
 20 n'est qu'un vaste Paris"], attraversata da corsi d'acqua,
 21 boschi e montagne? (p. 108; Dimanche 1er Novembre 1874)

22
 23 Quello stesso Principe di Galles (nome paradigma-
 24 tico dell'eleganza maschile), cui Marguerite indirizzerà
 25 lettere e regali, appare qui in tutto il suo splendore di
 26 figura aristocratica, tra residenze principesche, cavalli e
 27 carrozze.

28 Se la cronaca mondana mira alle altezze reali, è inte-
 29 ressante notare che nella stessa rivista, all'interno della

30 Cfr. inoltre le meno frequentate considerazioni di Dolf Stern-
 31 berger, *Panorama del XIX secolo* [1938], ed. it. a c. di Lea Ritter
 32 Santini, Bologna, il Mulino, 1985.

1 sezione “Gazzetta della fashion” si parla dei grandi
 2 magazzini. Miss Satin spiega infatti che “vi sono due
 3 modi di vestirsi, l’uno di affidarsi completamente a una
 4 grande sarta, l’altro di dettare la confezione dell’abito
 5 alla propria cameriera”. Le donne che si rivolgono a
 6 questa seconda modalità (o, più verosimilmente, le
 7 donne costrette a cucirsi da sé i propri abiti) devono
 8 trovare gli elementi di cui abbisognano. A questo scopo
 9 possono individuarli, “in maniera inventiva, in uno dei
 10 quattro o cinque grandi magazzini di Parigi che, già da
 11 soli, contengono, tutti, in pezzi e in scatole e confezio-
 12 nano pure, il sogno di una Parigina”.³⁵ Questi grandi
 13 magazzini, aggiunge Miss Satin, sono “luoghi che non
 14 si possono non frequentare”, essi sono infatti “luoghi
 15 di incontri” (p. 144): è dunque necessario che la donna
 16 vi si eserciti, lasciamo in francese la bella espressione, a
 17 “promener son choix et le satisfaire”, a “portare in giro
 18 il proprio gusto e soddisfarlo”.³⁶

19 Il bazar parigino è dunque il luogo dove si esprime
 20 la socialità femminile, ma è soprattutto lo spazio den-
 21 tro il quale si apprende la *costruzione della propria immagi-*
 22 *ne*: lì ci si immerge nei mille dettagli che agitano il pro-
 23 prio desiderio; lì l’occhio si esercita a riconoscere la
 24 litografia apparsa sulla rivista che a quel desiderio ha
 25 dato una foggia; lì ciascuna può riverberare nello scin-
 26 tillio di ciascun’altra. Siamo nel 1874, otto anni prima

27 ³⁵ “[O]n peut dire maintenant que quelques établissements univer-
 28 sels, à eux-seuls, contiennent tout le rêve, en pièces et en boîtes et
 29 confectionné même, d’une Parisienne”, n° 7, 6 décembre 1874.

30 ³⁶ Cfr. il commento di Dragonetti, *Un fantôme dans le kiosque*, cit., p. 129.

del romanzo di Zola: Miss Satin, col suo nome parlan- 1
 te, ci appare come la prefigurazione allegorica della seta 2
 Paris-Bonheur. 3

4
 5 Lasciamo Parigi, e per concludere questa sezione del
 6 nostro ragionamento facciamo una veloce incursione a
 7 Vienna. È il 21 agosto 1898, quando appare un artico- 7
 lo che in questo contesto può risultare interessante. 8
 L’autore dell’articolo è un illustre architetto: a lui si 9
 deve gran parte della trasformazione modernista e 10
 funzionalista della capitale asburgica; è lui a lottare in 11
 nome della purezza delle linee contro lo *Jugendstil* e il 12
 gruppo di Klimt; è lui l’autore di un saggio celebre inti- 13
 tolato *Ornamento e delitto*, dov’è attaccata la pretesa 14
 decorativa di fine Ottocento e propugnato lo spirito 15
 della leggibilità geometrica; è lui, infine, a preparare lo 16
 spirito del Bauhaus e della *Neue Sachlichkeit*. 17

18 In quel giorno di agosto, allorché, tra la fine dell’e-
 19 state e il rientro dalla villeggiatura sta per aprirsi la
 20 nuova stagione mondana - siamo in effetti in piena *Belle*
 21 *époque* -, Adolf Loos, l’architetto in questione, pubblica
 22 un articolo dedicato alla *Moda femminile*, in cui, tra l’al-
 23 tro, scrive: 23

24
 25 Vi avranno raccontato che la verecondia ha imposto alla
 26 donna la foglia di fico. Che menzogna! La verecondia, que-
 27 sto sentimento costruito con fatica e con raffinata cultura,
 28 era sconosciuta all’uomo primitivo. La donna, coprendosi,
 29 divenne per l’uomo un enigma, per insinuargli nel cuore il
 30 desiderio del disvelamento.³⁷

³⁷ Adolf Loos, *Parole nel vuoto* [1897-1900], a c. di Sonia Gessner 31

1 E prosegue:

2
3 Risvegliare l'amore è l'unica arma che oggi la donna possiede nella lotta tra i due sessi [...] La donna è quindi costretta a risvegliare la sensualità dell'uomo attraverso l'abbigliamento, inconsapevole della sensualità malata di questi, di cui può essere ritenuta responsabile soltanto la civiltà del suo tempo".

10 Quel mediatore del desiderio che ci fa cambiare
11 abito e comportamenti a ogni stagione è in realtà un'istigazione al crimine, come finisce con lo spiegare

13 Loos:

14
15 la sensualità si trasforma di continuo. Talune deviazioni si concentrano per lo più in un'epoca per far posto poi a delle nuove. La rivista di moda più attendibile può essere considerata l'insieme dei delitti riferiti fra i paragrafi 125 e 133 del nostro codice penale. Non intendo riferirmi a un lontano passato. Alla fine degli anni settanta e all'inizio degli anni ottanta la letteratura che voleva imporsi seguendo la strada del più crudo realismo traboccava di descrizioni di esuberante avvenenza femminile e di scene di flagellazione.

24
25 L'autore non cita in maniera esplicita gli esempi letterari che ha in mente. Colpisce però che i decenni cui
26 fa riferimento siano quegli stessi dell'apparizione della
27 rivista di Mallarmé e del romanzo di Zola. Del resto, la
28 sensibilità morbosa denunciata da Loos si spiega bene
29 nel clima di una società culturale che sta attraversando
30 il "decadentismo" e che si interroga compulsivamente
31

32 [1972], Milano, Adelphi, 2000, p. 110. I successivi brani, cfr. ivi p.
33 111.

1 sul concetto di degenerazione. Ma questa sensibilità si
2 accentra sul corpo femminile, imponendogli di assu-
3 mere una medesima immagine che valga per tutte e per
4 ciascuna.³⁸ Le donne cleptomane che abbiamo incontrato sin qui sembrano spiegarsi dentro questo clima e
5 dentro questa sensibilità. 6

38 Sul principio dell'equivalenza generale realizzato attraverso il
7 corpo femminile si può leggere un breve ma straordinario testo
8 narrativo tedesco. Mi riferisco a *Mine-baba. Ovvero Dell'educazione
9 fisica delle fanciulle* (1901, 1903 in volume) di Frank Wedekind (nel
10 l'ed. it., a c. di Vittoria Rovelli Ruberl, il testo è seguito da un notevole
11 saggio di Roberto Calasso intitolato *Déeses entretenues*, Milano,
12 Adelphi, 1975). 13

Un'“epidemia” a cavallo tra due secoli

Come capita con tutti i grandi stereotipi culturali, anche le apparizioni della donna cleptomane si moltiplicano nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento. Al di là dell'effettivo aumento dei casi, che pure è stato registrato in diversi paesi occidentali e la cui causa principale è stata più volte attribuita allo sviluppo dei grandi magazzini,³⁹ la cleptomane sembra fissarsi nell'immaginario collettivo perché diventa una figura rappresentativa, perché cioè si istituisce come la rappresentazione socialmente accettabile di un sottile, ma pervasivo, “disagio della civiltà”, che, in quanto tale, può affiorare alla percezione pubblica solo attraverso una deformazione. Da questo punto di vista, il trattamento letterario della cleptomania sembra convogliare quel “ritorno del represso” di cui ha parlato Francesco Orlando quando ha spiegato che la letteratura svolge una funzione storica importante giacché si assume il compito

³⁹ Per un ragionamento di sociologia criminale, cfr. Daniel J.I. Murphy, *Customers and Thieves. An Ethnography of Shoplifting*, Andershot, Gower House, 1986. Abelson, *When Ladies go A-Thieving*, cit., p. 4, ha osservato che “shoplifting was a major social fact in the emergence of consumer society in the United States in the period between 1870 and 1914”.

1 di far emergere, attraverso i suoi precipui caratteri for-
2 mali, quanto la società tende invece a mettere ai margi-
3 ni o addirittura a eliminare dalla discussione pubblica.⁴⁰

4 Sintomatico, in questo senso, risulta il fastidio, la
5 sufficienza con cui il fenomeno è spesso trattato nei
6 testi dell'epoca. Un'aggressività, si direbbe, manifestata
7 dal libero transitare, attraverso i fogli periodici dell'e-
8 poca, si tratti di riviste femminili o di quotidiani di pro-
9 vincia, di storielle piccanti e malevole, o di freddure
10 misogine. È il caso di un argomento che circolò ampia-
11 mente e che potrebbe essere sintetizzato così: 'se una
12 donna è arrestata perché ruba una mela, la chiamano
13 ladra, se invece nasconde nella borsetta una dozzina di
14 sottane di seta, la chiamano cleptomane'. Le prime
15 attestazioni di un simile atteggiamento risalgono alme-
16 no al 'caso Ramsbotham' (scoppiato in Inghilterra nel
17 1855), che fu accolto a livello popolare con canzoni
18 come *Rich and Poor Law e Ladies don't Go Thieving*.⁴¹

19 A partire dagli anni '70 del s. XIX e sempre più a
20 cavallo tra i due secoli si moltiplicano di conseguenza
21 le allusioni o le trasfigurazioni ridicole della cleptoma-

22 ⁴⁰ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ed.
23 ampliata, Torino, Einaudi, 1987.

24 ⁴¹ Ne parla Whitlock, *Crime, gender, and consumer culture*, cit., pp. 196-
25 97. Identico lo schema proposto nel film muto del 1905 realizza-
26 to da Edwin S. Potter, *The Kleptomaniac*, il cui plot leggo riassunto
27 in Abelson, *When Ladies go A-Thieving*, cit., p. 148. Per conto mio,
28 oltre a ricordare il film prodotto dalla Gaumont nel 1909 intitola-
29 to *Ma femme est kleptomane*, segnalo, tra i tanti materiali reperibili, la
30 seguente affermazione, tratta dalla pagina giudiziaria del periodico
31 "L'Humanité": "La kleptomanie est une excuse que l'on ne recon-
32 nait qu'aux millionnaires" (24 maggio 1921).

nia femminile riversate nella stampa periodica di più 1
largo consumo. Si tratta di brevi notizie, piccoli inserti 2
semmai collocati nella rubrica dei faits divers. È il caso, 3
per esempio, del trafiletto *Kleptomanie et gourmandise* 4
pubblicato il 25 novembre 1926 nella rivista "Pari- 5
siana", dove si racconta di una cleptomane, la cui 6
coazione consiste nel furto di crêpes georgettes... 7
Oppure è il caso delle sintetiche descrizioni della vita 8
sociale moderna, come quelle raccolte nella rubrica "A 9
traverser Paris" del quotidiano "Le Matin" e intitolate 10
Kleptomane prise pour une reine e Le désespoir d'une klepto- 11
mane (il 22 ottobre 1905 e il 7 febbraio 1906), o quelle 12
destinate alle causeries su "La vie féminine" di "Le 13
Journal pour tous" (un esempio il 1° luglio 1896). Il 14
tono resta più o meno sempre lo stesso, ispirato a un 15
certo greve umorismo, che non cela, anzi dichiara in 16
forma palese una notevole aggressività: un caso per 17
tutti è la proposta di una drastica 'cura' lanciata l'11 18
febbraio 1900 dal quotidiano comico "Le pêle-mêle" 19
in un articolo intitolato *L'antikleptomane, vaccin contro le* 20
vol, ripresa negli anni successivi il 29 giugno 1902 e il 31 21
luglio 1904 e fatta propria nel settembre 1904 dalla rivi- 22
sta illustrata "La médecine internationale", dove si 23
argomenta che un pronto metodo di cura per le donne 24
cleptomani sarebbe la frusta. 25

26 Del resto, che si tratti di una figura capace di pola-
27 rizzare il nuovo immaginario sociale è dimostrato dalla
28 sua piuttosto rapida trasformazione in cliché. Lo abbia-
29 mo già visto nella canzone da cabaret brevemente
30 commentata in apertura. E lo possiamo riscontrare
31 anche nella frequenza con cui il 'modello zoliano' è 31

1 riproposto, sia nella produzione di maggiore livello
 2 artistico, sia in testi destinati al consumo di massa,
 3 come i *feuilleton*, i *vaudeville*, le commedie farsesche. Ne
 4 sono un esempio, al di qua e al di là della Manica, *La*
 5 *kleptomane* (1899) di Paul Chambot e *Kleptomania* di
 6 Mark Melford, rappresentata per la prima volta allo
 7 Strand Theatre nel 1888, dove, a commento della
 8 vicenda di Lady Josephine Blair (moglie di Generale e
 9 madre devota) uno dei personaggi afferma che “Eve
 10 was the first kleptomaniac”.⁴²

11 Sulla scorta del romanzo di Zola, del resto, anche la
 12 cultura letteraria più impegnata si impegna in questo
 13 filone tematico.

14 Ne troviamo una prova nella rassegna del romanzo
 15 tedesco curata da Léon Mis per l'edizione del 1911
 16 della “Revue germanique”, dove, a proposito di
 17 *Wagmus* di Margarete Böhme (già autrice di *Journal d'une*
 18 *fille perdue*), si osserva che, a trent'anni dal *Bonheur des*
 19 *dames*, i grandi magazzini non sono più un'eccezione e
 20 oramai minacciano di far scomparire i negozi tradizio-
 21 nali. La nuova realtà commerciale, continua il recen-
 22 sore, è affrontata con notevole abilità dall'autrice tedesca,
 23 che rappresenta il funzionamento di questo “meccani-
 24 smo infinitamente complesso”, dando il dovuto risalto
 25 a quella vera e proprio “armata [che] è necessaria per il

26 ⁴² Mark Melford, *Kleptomania. A farcical comedy in three acts*, French's
 27 Acting Play, London & New York, T. Henry French, ca. 1888 (per
 28 la cit., cfr. p. 23). “Madame Eve a commencé, nous continuons”:
 29 questa battuta, quasi identica alla precedente in lingua inglese, si
 30 legge in Louis Martin, *Ma femme est kleptomane*, Vaudeville en I
 31 Acte, Paris, Naudin, s.a., p. 7.

funzionamento di una macchina così potente”. La 1
 Böhme intreccia, nella complessa vita dell'impresa 2
 commerciale, lo svolgersi delle “esistenze individuali” 3
 dei dipendenti (commesse, inservienti, ispettori, addet- 4
 ti alla contabilità, etc.). Il lettore può così seguire in 5
 parallelo la vicenda del proprietario e dei suoi collabora- 6
 tori: Mieze, che lavora al piano delle confezioni, la 7
 piccola Koren, che trova la sua felicità quando le viene 8
 affidato il settore dell'arte antica, Félix Schiller, “vendi- 9
 tore nel settore delle seterie”, che, innamoratosi di una 10
 “délicieuse jeune fille du monde”, ruba per soddisfare 11
 le esigenze di lei, e infine si suicida. Attorno al com- 12
 mercio in grande scala ruota insomma un intero 13
 mondo: ci sono le signorine addette al magazzino, ci 14
 sono gli azionisti e gli uomini d'affari, c'è la cleptoma- 15
 ne... Ci sono “infine - aggiunge il recensore - le belle 16
 dame del quartiere, che frequentano i grandi magazzi- 17
 ni Wagmus, eleganti, corrotte, piccole bestie del piace- 18
 re, disegnate con precisione dall'autrice”.⁴³ Più che il 19
 saccheggio realizzato dalla romanziera tedesca ai danni 20
 del *Paradiso delle signore*, interessa osservare l'atteggia- 21
 mento del recensore, che appare come scisso tra chi 22
 apprezza il trattamento di un tema non privo di pimen- 23
 to erotico e chi riprende, per ragioni moralistiche, pro- 24
 prio quel pimento. Colto a mezzo tra le due posizioni, 25
 egli non può che trasformare le belle dame del quartie- 26
 re in “petites bêtes du plaisir”. 27

A ben guardare tra i materiali di quest'epoca, il col- 28

⁴³ Léon Mis, *Le roman allemand (Juin 1910 à Juin 1911)*, in “Revue ger- 29
 manique” VII (1911), pp. 452-476 [462]. 30

1 laboratore della sofisticata “Revue germanique” non
 2 sembra ragionare in modo differente dai pennivendoli
 3 che imperversavano sui periodici, soprattutto quelli
 4 dedicati alle lettrici. Lo si vede, mi pare con chiarezza,
 5 in due brevi storielle dedicate alla cleptomane e appar-
 6 se entrambe, a distanza di qualche anno, sulla rivista
 7 “Parisiana”.

8 Il 23 febbraio 1928 viene pubblicato *La kleptomane*,
 9 un breve sketch narrativo firmato da “Jo. Valle”. È la
 10 storia di Claude Leguet, poliziotto privato addetto alla
 11 sorveglianza presso le “Galleries Parisiennes”, sulla
 12 “rive droite”. Questi, dopo una lunga esperienza diret-
 13 ta, è giunto a classificare le ladre in tre gruppi: “le pro-
 14 fessioniste, le sventurate, che cedono a una tentazione
 15 irresistibile”, e infine “le cleptomani, che fanno man
 16 bassa di qualunque mercanzia con audacia sconcertan-
 17 te e altrettanta abilità”. L’ispettore Leguet è inflessibile,
 18 impenetrabile alla seduzione di tanti graziosi visini
 19 femminili; eppure un giorno egli cede al fascino di una
 20 bellissima donna bruna: dopo averla scoperta, turbato
 21 da un non so che, la lascia infatti andar via. All’uscita
 22 dal lavoro, il poliziotto è avvicinato dalla splendida
 23 bruna, che lo porta con sé in un albergo, dove restano
 24 insieme per qualche ora. L’indomani, l’agente viene
 25 però chiamato in direzione: è stato denunciato da una
 26 lettera anonima, e rischia di perdere il lavoro; ma in
 27 virtù della sua irrepreensibile condotta precedente, il
 28 direttore si limita a trasferirlo ad altra mansione. Nelle
 29 brevi righe conclusive la storiella si trasforma in apolo-
 30 go sociale. Qualche sera dopo l’umiliante scena in dire-
 31 zione, sconsigliato da quanto gli è successo, Claude sta

tornando a casa, quando all’improvviso un’automobile 1
 di lusso guidata da una giovane donna bruna gli sfrec- 2
 cia affianco e quasi lo investe. È proprio lei, Léontine 3
 Mignard, rivela il narratore dando finalmente un nome 4
 alla protagonista, la quale, da “quart de mondaine” che 5
 era all’inizio, è assurta adesso a “poule [sgualdrinella] 6
 de luxe” col nome di Liane de Pithiviers. 7

Otto anni prima, la stessa rivista aveva già proposto 8
 un racconto di argomento simile, ma di opposto tenore. 9
 Vi si presentava il caso, più fortunato, di Monsieur 10
 Beck, severo ispettore presso le Galleries Bonaparte, il 11
 quale, dopo aver sorpreso una ladra (Figura 2), la lascia 12
 andare perché commosso dalla sua condizione. La 13
 donna dimostra riconoscenza per il suo salvatore: lo 14
 attende alla fine del turno, gli si accosta per strada e 15
 infine lo conduce con sé per ringraziarlo di non averla 16
 denunciata. Più tardi, nella sua stanza, ella gli spiega 17
 che frequenta i grandi magazzini per trovare clienti, è 18
 infatti una prostituta, ma quel pomeriggio non è riusci- 19
 ta a resistere alla tentazione di una bella camicetta in 20
 offerta. 21

Non vale la pena di continuare a riassumere un rac- 22
 contino caratterizzato da un maschilismo che si può 23
 ben definire volgare (il cui assunto è però condiviso 24
 dalle barzellette su ladre e cleptomani che a quel tempo 25
 circolavano nelle riviste di tutta la Francia, a Parigi e in 26
 provincia, di gusto popolare o con pretese di *chic*). Più 27
 interessante è invece cogliere alcuni aspetti topici di 28
 questa materia narrativa e abitualmente ripresi negli 29
 scadenti racconti che circolavano nella stampa periodica 30
 ca: il tumulto provocato dall’apertura dei saldi, la mute- 31



— 10 —

1 Figura 2. "Parisiana", gennaio 1920: il signor Beck arresta la kleptomane.
2

3 volezza della "multitude" che affolla i grandi magazzini, il colpo d'occhio e l'istinto del poliziotto che, anche
4 nella ressa, sa riconoscere subito una ladra. E infine il
5 gusto per la tipologia: "la kleptomane febbricitante, l'a-
6

stuta professionista, o la donnina tentata e troppo
debole per resistere".⁴⁴

Un atteggiamento non dissimile si può riscontrare anche nella cultura alta, addirittura nel mondo della psicoanalisi. Mi pare sia quel che accade in questo stesso periodo, è il 1929, nell'esposizione di un breve caso clinico proposto da Marie Bonaparte: protagonista ne è una signora già anziana e dalle "allures normales" (o "comportamento normale"), che durante un viaggio in Inghilterra col figlio ruba le saponette nelle camere d'albergo.

La Bonaparte ricostruisce la simbologia di questi piccoli furti pertinente alla vicenda biografica della signora con lo scopo di individuare i meccanismi inconsci che agiscono in questo innocuo sbandamento rispetto alla 'normalità' e le fanno assumere una curva imprevista. Il caso è intitolato *Un petit accès de Kleptomanie larvée*,⁴⁵ ed è proprio questa dimensione 'larvale' a costituire, in pieno s. XX, il carattere inquietante della kleptomania.

Credo che i pochi esempi appena illustrati siano sufficienti per mostrare la pervasività di una figura che andrebbe forse aggiunta al novero delle cosiddette

⁴⁴ Cfr., rispettivamente, Jo. Valle, *La kleptomane*, in "Parisiana", 23 febbraio 1928, p. 6; André Birabeau, *Tel que 18f90*, in "Parisiana", 18 gennaio 1920, p. 10 ("la kleptomane fiévreuse, la surnoise professionnelle, ou la pauvre petite femme trop tentée et faible"). In questa serie rientra anche *Madame Lavolette, kleptomane: scènes inédites*, pubblicato da Eugène Brioux in "La Revue des Femmes" del 15 giugno 1929 (pp. 577-88).

⁴⁵ Cfr. "Revue française de Psychanalyse", III (1929), pp. 478-81.

1 “leggende metropolitane”.⁴⁶ Mi pare però necessario
 2 insistere sul caso della Bonaparte per osservare che la
 3 costituzione di questo modello rappresentativo fu reso
 4 possibile anche dal discorso ufficiale, medico e giudi-
 5 ziaro, che nel frattempo si venne organizzando intor-
 6 no alla cleptomania.

7 Prima di attraversare alcune delle posizioni più
 8 significative che si confrontarono a cavallo tra Otto e
 9 Novecento, voglio proporre un dato quantitativo: delle
 10 109 voci bibliografiche sull'argomento censite da
 11 Hubert Segquier nel 1966, scopriamo che le pubblica-
 12 zioni dedicate alla cleptomania sono meno di dieci tra
 13 il 1816 e il 1860, ma triplicano nel quarantennio suc-
 14 cessivo, cui si aggiungono altri quarantadue titoli entro
 15 lo scoppio della Seconda guerra mondiale; altri ventu-
 16 no articoli sono infine registrati sino al 1965. In circa
 17 ottanta anni, dunque, nella sola Francia vengono stam-
 18 pati più di settanta interventi (tra quelli che recano una
 19 data certa) dedicati al nostro tema.⁴⁷ Ma il dato forse
 20 più significativo emerge quando consideriamo i soli
 21 saggi apparsi tra il 1880 e il 1929: con ben cinquantatré
 22 contributi scientifici pubblicati in cinquant'anni, la
 23 cleptomania si rivela una sindrome, sociale prima anco-
 24 ra che medico-giuridica, tipica della fin de siècle e
 25 della belle époque.

27 ⁴⁶ Whitlock, *Crime, gender, and consumer culture*, cit. ha insistito sul ruolo
 28 che a metà Ottocento ebbe James F. Duncan per la formazione di
 29 una simile leggenda intorno alla 'cleptomane benestante'.

30 ⁴⁷ Segquier, *Revue historique*, cit. La successiva rassegna deve molto a
 31 questo studio.

1 Questi dati sembrano trovare conferma in gran
 2 parte del mondo occidentale, in Francia, come in
 3 Inghilterra, dove è stato osservato che il “frequente
 4 uso popolare” del termine “cleptomania” risale agli
 5 anni '80 del s. XIX, che è lo stesso decennio a partire
 6 dal quale negli Stati Uniti i quotidiani riportano in cro-
 7 naca la notizia di simili episodi, mentre negli ultimi
 8 anni del secolo si stabilizza l'equivalenza tra furto nei
 9 negozi (*shoplifting*) e cleptomania.⁴⁸

10 Oltre a elencarli, nella sua rassegna storica della
 11 nozione di cleptomania, Segquier ha anche esaminato i
 12 numerosi testi clinici, psichiatrici, psicoanalitici e di
 13 medicina legale, nei quali è stato elaborato e discusso il
 14 fenomeno che abbiamo attraversato sin qui. Dal suo
 15 lavoro apprendiamo, intanto, che la sua identificazione
 16 nosografica si deve a André Matthews, che nel 1816
 17 descrisse quel che definì *klopémanie* (neologismo for-
 18 mato dal greco: *klopé*, “furto”, e l'abituale *mania*) come
 19 una “tendenza a rubare senza necessità”. A partire dal
 20 successivo studio di Marc, pubblicato nel 1840, s'im-
 21 pone invece il nome divenuto abituale di “cleptoma-
 22 nia”, creato a partire dal verbo *klepto* (“rubare”). Al di
 23 là della correttezza filologica dei termini, è importante
 24 osservare che già da questo secondo intervento la di-
 25 scussione si spostò in ambito medico-giuridico, fatto
 26 tanto più importante perché il mondo della magistra-
 27 tura si dimostrò ostile alla individuazione di una forma
 28 psicologica che introduceva un problema di interpreta-

29 ⁴⁸ Cfr. Whitlock, *Crime, gender, and consumer culture*, cit., p. 191 e
 30 Abelson, *When Ladies go A-Thieving*, cit., pp. 8-10.

1 zione delle cause rispetto al primato della *res*, ossia del
2 fatto compiuto: il furto.

3 La discussione continua negli anni successivi, ed è
4 accolta anche dalle maggiori scuole psichiatriche del
5 tempo, che però tendono a trattare il fenomeno non
6 come una monomania, ma come il sintomo di un'affe-
7 zione psichica più complessa. Non si sarebbe dunque
8 'malati' di cleptomania, ma si sarebbe dei perversi, dei
9 feticisti, o dei degenerati, la cui affezione si palesereb-
10 be anche attraverso la tendenza al furto in apparenza
11 immotivato. Se in questo modo il fenomeno perdeva di
12 significatività nosografica, in compenso acquistava in
13 senso complessivo, finendo con l'essere associato a
14 una categoria decisiva nella cultura del secondo
15 Ottocento europeo quale fu la degenerazione.⁴⁹

16 È nel 1879, appena pochi anni prima del romanzo
17 zoliano, che il nostro fenomeno viene collegato alla
18 modernità in termini espliciti. Lo fa Lenier, cioè, para-
19 dossalmente, proprio uno di quei medici che si rifiuta-
20 vano di riconoscere i furti nei grandi magazzini come
21 una tipologia nuova e caratteristica di disagio mentale.
22 Nonostante la sua discussione, infatti, da quel momen-
23 to in poi il fenomeno fu interpretato come "un'affe-
24 zione elettiva se non specifica del sesso debole", in
25 base a due argomenti tipici: a) la donna tende alla
26 *coquetterie*; b) i grandi magazzini hanno una cattiva
27 influenza morale.

28 La cultura medica istituzionale mostra in effetti una
29 profonda ostilità nei confronti del mondo femminile,

30 ⁴⁹ Seguiet, *Revue historique*, cit., p. 342.

1 che assume talvolta i toni di una turpe misoginia. Quel
2 che ne viene fuori è una certa tendenza a utilizzare
3 schemi concettuali che sembrano appartenere al codi-
4 ce del giudizio morale e addirittura al paradigma reli-
5 gioso. Il grande magazzino diventa così un "pericoloso
6 tentatore" (Souchouron, 1905) pieno di "stimolanti del
7 furto" ("apéritifs du vol": Lacassagne, 1880); esso eser-
8 cita su certi temperamenti lo stesso potere che la chie-
9 sa esercita su temperamenti opposti (Dubuisson,
10 1902). Immoralità, demonicità: la trasformazione dello
11 spazio del commercio moderno in un grande produt-
12 tore di mitologia è avvenuta. Lunier, che discute con-
13 tro la presunta specificità del furto nei grandi magazzi-
14 ni, finisce col dichiarare che "le donne frequentano i
15 magazzini come i viali pubblici, stimolando il loro
16 appetito, cercando di soddisfarlo quando possono, o
17 tenendolo da parte per i tempi migliori o per un incon-
18 tro più seducente".⁵⁰ Le donne che vanno a comprare
19 ai grandi magazzini sono diventate delle passeggiatrici:
20 proprio come nelle storielle piccanti raccontati in
21 "Parisiana".

22 "Nell'ultima decade del s. XIX", osserva Seguiet, la
23 pubblicistica sul tema aumenta ancora. Sono gli anni in
24 cui appaiono gli interventi di Dagonet (1894), che
25 riflette sulla differenza tra follia morale e follia impul-
26 siva, e di Laccasagne (1896), che distribuisce in un'arti-
27 colata tipologia i casi di cleptomania femminile (tra cui
28 distingue due gruppi, le "collezioniste" e le "squilibra-
29 te", costituito da donne di medio o buon livello socia-

30 ⁵⁰ Ivi, p. 346.

1 le e di corrispondente ricchezza propria o di famiglia).
 2 A questi lavori seguono il saggio molto strutturato di
 3 Dupouy e le pagine di Dubuisson, che spiega come la
 4 parola “cleptomania” sia stata introdotta per giustifica-
 5 re un comportamento che non ha in realtà nulla a che
 6 fare col furto e con le condizioni di disagio sociale che
 7 lo caratterizzano.⁵¹ Egli giudica questi comportamenti,
 8 sulla falsariga di un celebre dibattito estetico, come
 9 qualcosa di analogo al fenomeno dell'*art pour l'art*.
 10 Insomma, a partire dalla fine dell'Ottocento, al di là
 11 delle pur numerose sfumature, si può dire che si è
 12 ormai affermato il principio che la cleptomania sia un
 13 fenomeno, una patologia o una perversione tipicamen-
 14 te femminile (lo sostiene con particolare forza
 15 Antheaume in alcuni interventi pubblicati nel 1925).⁵²
 16 Così, nel corso di un po' meno di cento anni, e proprio
 17 nella fase in cui questo comportamento sembra cono-
 18 scere la sua massima diffusione, la cleptomania si tra-
 19 sforma da un'entità morbosa a pieno titolo, qual era
 20 all'inizio, in sindrome, per ridursi a semplice sintomo e
 21 infine diventare un fenomeno genericamente rilevante
 22 dal punto di vista medico. Questa progressiva banaliz-
 23 zazione significa il contrario di quel che sembra: è l'ef-
 24 fetto della penetrazione del concetto all'interno della
 25 comunità medica, della sua 'normalizzazione', potrem-
 26 mo dire; è pertanto il corrispettivo, nel mondo scienti-

27 ⁵¹ Ivi, pp. 348 e 352.

28 ⁵² La stessa convinzione si era già radicata in Inghilterra e negli Stati
 29 Uniti a partire dalla seconda metà dell'Ottocento (rimando anco-
 30 ra ai citati lavori di Whitlock e Abelson).

fico, della condanna moralistica che in quegli stessi 1
 anni si diffonde nel giornalismo di costume e nelle rivisti 2
 femminili. Ne è anzi forse l'avallo. 3

Nonostante il caso proposto dalla Bonaparte, un 4
 correttivo a tale atteggiamento venne dal mondo della 5
 psicoanalisi, che dimostrò un precoce interesse per il 6
 comportamento cleptomane.⁵³ La causa va probabil- 7
 mente ricercata nella tipica estrazione sociale, altobor- 8
 ghese, dei primi pazienti della nuova forma di terapia 9
 psicologica; ma più che questo aspetto, che si può con- 10
 siderare un interessante (e per nulla atipico) fenomeno 11
 di convergenza tra fattori economici e produzione 12
 intellettuale, interessa osserva la declinazione cui gli 13
 psicoanalisti sottoposero il concetto di cleptomania. Se 14
 già in precedenza si era discusso sulla motivazione ses- 15
 suale, e se si era sottolineata l'inconsapevolezza da 16
 parte dell'autore o autrice dei furti coatti, la nuova 17
 disciplina ne evidenziava adesso la dimensione pro- 18
 priamente inconscia: la cleptomania ci parla del deside- 19
 rio inconscio; essa ha una forte, e anzi decisiva, deter- 20
 minazione sessuale. 21

Ma questa determinazione non ha il carattere del 22
 feticismo: non è l'oggetto che provoca l'eccitazione 23
 sessuale o addirittura l'orgasmo, ma è l'atto di rubare 24
 quella tale merce. La cleptomane non si misura con la 25
 fissazione all'oggetto, ma con la coazione a una certa 26
 pratica; ella, dunque, non è implicata nella dinamica 27
 della privazione (a partire dalla logica della castrazio- 28

29 ⁵³ Esempio è il contributo di Sterkel esposto in Seguiet, *Revue*
 30 *historique*, cit., p. 359.

1 ne), ma in una dimensione attiva. “Ciò che resta - affer-
2 ma Segurier - è l'assenza di necessità apparente, l'aspet-
3 to di scarica di energia, mentre sullo fondo si profila la
4 soddisfazione di un desiderio. Un desiderio sempre
5 complesso e iperdeterminato”.⁵⁴ Un desiderio che,
6 peraltro, sembra andare oltre la dimensione patologica
7 per assumere un più profondo spessore antropologico,
8 potenziato dalla natura ambigua e contraddittoria di
9 quel complesso dispositivo che è il grande centro com-
10 merciale, il quale si presenta al tempo stesso come una
11 sorta di terra di Bengodi e come un luogo sottoposto
12 al più severo regime del controllo. È dentro questa
13 contraddizione che si realizza l'accesso cleptomane.
14 “Furto simbolico, furto fantasmatico, furto come *acting*
15 *out...*”: il gesto della cleptomane resta un fatto opaco, il
16 cui carattere forse più enigmatico è il fatto di essere
17 appunto un gesto e di rivelarsi nella dimensione del-
18 l'improvviso.

19 ⁵⁴ Ivi, p. 456.

Storia di un concetto

Dopo aver ripercorso l'interessante storia del succes- 1
so di una figura che si sarebbe creduta marginale nella 2
complessa vicenda della cultura a cavallo tra Otto e No- 3
vecento, è utile soffermarsi adesso su di un altro con- 4
cetto al quale si faticherebbe sulle prime ad attribuire 5
una qualche rilevanza generale e che proviene diretta- 6
mente dalla letteratura, addirittura dalla letteratura alta. 7

Lo studioso non può non restare colpito dallo scop- 8
prire che una categoria che avrebbe creduto circoscrit- 9
ta al mondo letterario è invece applicata anche ad altri 10
ambiti culturali, soprattutto quando si tratta di una 11
categoria ricavata non da un fenomeno espressivo, da 12
un aspetto stilistico, o semmai da un autore o da una 13
scuola letteraria, ma direttamente da un personaggio. È 14
come se la parola 'ulissismo' diventasse la formula per 15
descrivere un nuovo fenomeno sociale; come se l'emigra- 16
zione assumesse il nome di 'eneismo'. Questo privile- 17
gio, è vero, sembra essere toccato anche a don 18
Chisciotte, e soprattutto a Robinson Crusoe, la cui sto- 19
ria sull'isola lo ha reso il prototipo di un certo tipo di 20
turismo eccentrico ed estremo. Ma è Emma Bovary che 21
è assurta col tempo a esemplare di un comportamento 22
sociale diffuso, caratterizzato dall'aspirazione velleitaria 23
a essere diversi da quel che si è, ad appartenere a un 24

1 ambiente sociale superiore e più raffinato. Non che
 2 questo sia l'unico aspetto del personaggio flaubertiano,
 3 e forse nemmeno il suo aspetto principale; ma questo è
 4 il carattere che alcuni lettori, più o meno illustri, gli
 5 attribuirono verso la fine del s. XIX e che da allora si è
 6 radicata nella mentalità e nel lessico intellettuale france-
 7 se, a tal punto, che, in Francia, 'bovarismo' è da più di
 8 un secolo un concetto regolarmente utilizzato nel lessi-
 9 co ufficiale della psichiatria. Si tratta di una convenzio-
 10 ne così stabile e condivisa, che nemmeno Michel
 11 Foucault, pur attento osservatore dell'istituzione medi-
 12 ca, ebbe alcunché da osservare, quando, inaugurando
 13 nel 1974 il suo corso al Collège de France sugli *Anor-*
 14 *malis*,⁵⁵ presentò un caso di infanticidio occorso nel
 15 1955, che gli psichiatri chiamati dalla magistratura a
 16 registrare l'eventuale infermità mentale definirono nelle
 17 loro perizie come un esempio di "bovarismo"!

18 In effetti, in Francia, il 'bovarismo' è una nozione
 19 nosografica dal 1907, allorché Joseph Grasset definì
 20 Emma come una "dégénérée hystérique caractérisée
 21 par son impuissance à s'adapter à la réalité" ("degene-
 22 rata isterica caratterizzata dall'impotenza ad adattarsi
 23 alla realtà"). Nel 1926 Georges Genil-Perrin, nei suoi
 24 *Paranoïaques*, citati anche nella tesi di Lacan, assimila il
 25 bovarismo a una manifestazione attenuata di paranoia.
 26 Quattro anni dopo, nel 1930, Joseph Lévy-Valensi, col
 27 quale Lacan collaborò firmando con lui alcune pubbli-

28 ⁵⁵ Michel Foucault, *Gli anormali*, Corso al Collège de France 1974-
 29 1975, trad. it. di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni, Milano,
 30 Feltrinelli, 2000, pp. 14-15.

cazioni a più mani, sostiene che fino a un certo punto
 1 *délire* è sinonimo di *bovarysme*, in quanto il delirante è 2
 colui che vive in un mondo di finzione. Più avanti, nel 3
 1954, Jean Delay evoca il bovarismo a proposito dei 4
 rapporti esistenti tra nevrosi e creazione - e sarebbe 5
 fatto marginale, se non ci fosse quel caso del 1955 uti- 6
 lizzato da Foucault a metterci in guardia rispetto alla 7
 diffusione del concetto. Venti anni dopo, nel 1975, 8
 mentre lo stesso Foucault sta tenendo il suo corso al 9
 Collège, viene pubblicata la quinta edizione del manua- 10
 le di psichiatria di Antoine Porot, dove si annette defi- 11
 nitivamente al campo medico il termine *bovarysme*, il 12
 quale "va riservato, sul terreno della clinica ai casi già 13
 abbastanza numerosi di giovani donne insoddisfatte, 14
 portate da una combinazione di vanità, immaginazione 15
 e ambizione a nutrire delle aspirazioni superiori alla 16
 loro condizione, soprattutto nel campo sentimentale 17
 le".⁵⁶ Nella ristampa del 1984 il termine non è più 18
 applicato esclusivamente al mondo femminile, ma Jean 19
 Thuillier nel dizionario su *La Folie* propone una defini- 20
 zione non molto distante da quella appena citata.⁵⁷ 21
 Questa abitudine a utilizzare il termine *bovarysme* in 22

⁵⁶ "[D]oit être réservé sur le terrain de la clinique aux cas déjà assez 23
 nombreux de jeunes femmes insatisfaites qu'un mélange de vani- 24
 té, d'imagination et d'ambition porte à des aspirations au dessous 25
 de leur condition, surtout dans le domaine sentimental" (a testo 26
 traduzione mia). 27

⁵⁷ Traggio le informazioni da Per Buvik, *Le principe bovaryque*, studio 28
 pubblicato in appendice alla ristampa di Jules de Gaultier, *Le 29*
Bovarysme, édition du 1902, Paris, PUPS, 2006: le indicazioni si tro- 30
 vano a pp. 177-80. 31

1 ambito medico aiuta a comprendere taluni automati-
 2 smi mentali del giovane Lacan, il cui uso della nozione
 3 dobbiamo adesso brevemente passare in rassegna.
 4 Non prima di aver però ricordato che la parola nasce,
 5 com'è ovvio, nel campo letterario e più precisamente
 6 all'interno del dibattito sul realismo. La prima occor-
 7 renza del termine è infatti in *Réalisme et fantasie* (1861)
 8 di Gustave Merlot, il quale parla, negativamente, di rea-
 9 lismo bovaristico in riferimento al romanzo di
 10 Flaubert, e più precisamente alle sue scelte formali.
 11 Nella polemica ottocentesca, il termine fu dunque
 12 coniato per caratterizzare in senso peggiorativo lo stile
 13 flaubertiano; in seguito, esso fu utilizzato in un'acce-
 14 zione più generale, per indicare un certo tipo di lette-
 15 ratura considerato troppo incline al torbido e all'esibi-
 16 zione dei fenomeni di decadenza morale.

17 Che il termine sia poi trasmigrato dalla letteratura
 18 alla medicina non è in verità troppo sorprendente.
 19 Nella Francia ottocentesca era infatti consueto l'inter-
 20 scambio tra questi due ambiti. Il riferimento di Zola al
 21 metodo di Claude Bernard è solo il caso più noto e
 22 vistoso, che si spiega a sua volta con la ricca partecipa-
 23 zione degli scrittori alle osservazioni degli psichiatri già
 24 a partire dalla metà del secolo, e del diffuso interesse
 25 per la vita degli 'eccentrici' e del loro stile, secondo una
 26 direttrice culturale che andrà avanti almeno fino a
 27 Binswanger. L'intersezione tra questi mondi è stato
 28 studiata in un bel libro da Juan Rigoli,⁵⁸ ai nostri fini ci

30 ⁵⁸ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au*
 31 *XIX siècle*, préface de Jean Starobinski, Paris, Fayard, 2001. Per

si può limitare a citare un testo che offre uno straordi- 1
 nario squarcio dell'ospedale psichiatrico di Sainte- 2
 Anne all'altezza del 1882 - lo stesso luogo in cui cin- 3
 quant'anni dopo il giovane Jacques Lacan avrebbe ese- 4
 guito le osservazioni su Aimée. Tra le varie scenette 5
 che animano il suo *Tableau de Paris*, Juan Vallès si sof- 6
 ferma anche su Sainte-Anne, e in particolare su una 7
 donna, di professione "istitutrice", che vi è stata inter- 8
 nata. Dopo aver descritto la donna, l'autore svolge una 9
 riflessione che si può dire prototipica di tutto un atteg- 10
 giamento successivo: 11

12
 13 s'incontrano spesso, nelle case per alienati, di queste donne
 14 diplomate che sono rimaste intossicate da un'educazione
 15 incompleta e si sono accostate a degli amori, hanno aspira-
 16 to a matrimoni ai quali la loro miseria non avrebbe dovuto
 17 invece sognare. Usando la loro saccenteria per correr dietro
 18 all'emozione o alla gloria, sognando oggi di Clemence
 19 Isaure [figura tutelare dell'Académie des Jeux Floraux, ndr]
 20 e domani della Bovary, ne hanno avuto il cuore dapprima
 21 indebolito e poi assassinato; in seguito il male è cresciuto e,
 22 un mattino, si sono risvegliate nella nebbia.⁵⁹ 23

24 Le donne che corrono dietro ai sogni di Emma non
 25 sono le miserabili, coloro che vivono nell'alcolismo e

26 qualche esempio dell'interesse dei letterati verso il mondo degli
 27 eccentrici e degli alienati, si vedano i testi di Théophile Gautier,
 28 Gérard de Nerval e Champfleury citati in bibliografia.

29 ⁵⁹ Juan Vallès, *Le Tableau de Paris* [1882-1883], Paris, Berg Internatio-
 30 nal Éditeurs, 2007, pp. 38-39. Questo il testo originale: "On trou-
 31 ve souvent, dans les maisons d'aliénés, de ces diplômées qu'a gri-
 32 sées une éducation factice, et qui ont abordé des amours, espéré
 33 des mariages auxquels leur misère ne devait pas songer. Usant leurs

1 nell'analfabetismo. Sono le donne di piccola cultura, le
 2 "diplomate", probe nel lavoro ma un po' saccenti col
 3 loro *bas bleuisme* (lo stesso Flaubert vi dedica un capito-
 4 lo nel suo *Dictionnaire des idées reçues*), ubriacate non dal-
 5 l'assenzio ma da una formazione incompleta, che ha
 6 fatto loro intravedere una vita eccezionale per costrin-
 7 gerle, poi, dentro il mondo dell'emergenza, dentro le
 8 angustie di uno stipendio insufficiente e di una famiglia
 9 da tirare avanti.

10 Ma qual è l'uso che Lacan fa di questa categoria all'e-
 11 poca in cui sta compilando la sua tesi? Nelle pagine di
 12 *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personna-*
 13 *lité* si trovano quattro occorrenze del termine. Nella
 14 prima di queste, Lacan critica il concetto di "bovarismo"
 15 (nel senso che vi aveva dato Jules de Gaultier e
 16 che vedremo fra breve) in quanto costituirebbe una
 17 "entità metapsicologica universale", come tale inutiliz-
 18 zabile in sede di osservazione psichiatrica.⁶⁰ La ragione

19 bas bleus à courir après l'émotion ou la gloire, rêvant aujourd'hui
 20 de Clémence Isaure et demain de la Bovary, elles ont eu d'abord le
 21 cœur fané et meurtri, puis, le mal a monté et elles ont, un matin,
 22 redressé dans le brouillard". Si veda pure la sterminata opera di un
 23 amico intimo di Gustave Flaubert come fu Maxime Du Camp,
 24 *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*,
 25 Hachette, Paris, 1875: in particolare si tengano presenti i capi-
 26 toli del t. IV dedicati a *Les aliénés* e a *Les asiles*.

27 ⁶⁰ Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la per-*
 28 *sonnalité*, suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*, Paris, Seuil, 1975;
 29 trad. it. a c. di Giacomo Contri, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti*
 30 *con la personalità*, Torino, Einaudi, 1980, p. 85. I rimandi d'ora in poi
 31 a testo, prima nell'ed. italiana, poi, tra parentesi quadra, in quella
 32 francese.

del rifiuto è che Lacan sta procedendo verso una defi-
 nizione dei fenomeni della personalità che tenga conto
 di tre coppie di fattori (le troviamo nella *Definizione*
oggettiva dei fenomeni di personalità, p. 35 [p. 42]):

- a) sviluppo biografico e modalità affettive
- b) concezione di sé e progresso dialettico
- c) tensione delle relazioni sociali e legami di parteci-
 pazione etica.

Una triade interessante anche per lo sviluppo del
 pensiero di Lacan, perché mostra in maniera embrio-
 nale l'idea di affrontare lo studio del paziente tenendo
 conto del suo inserimento in una dialettica complessa,
 conseguente a una dinamica di relazioni sociali plurime
 e stratificate.

Ma, come abbiamo cominciato a capire, il termine di
 cui ci stiamo occupando è insidioso. Lo si scopre
 andando avanti nella lettura della tesi. Quando infatti il
 lemma appare nuovamente - e questa volta in riferi-
 mento a Aimée, non più come categoria generale -,
 esso è adoperato per descrivere il 'carattere' di Emma
 Bovary (se possiamo parlare di 'carattere' per un per-
 sonaggio di finzione), nel quale sarebbero determinan-
 ti "i patti, i giuramenti, i legami eterni" (p. 167 [p. 180]):
 da questo punto di vista, Aimée è come Emma: la sua
 personalità è analoga a quella del personaggio flaubert-
 tiano.

Non sorprende, pertanto, che il 'bovarismo' appaia
 di nuovo più avanti, quando Lacan fa riferimento alle
 "ricerche sentimentali" della paziente, che "non sem-

1 brano esenti da un bovarismo in cui hanno un ruolo i
 2 sogni ambiziosi” (p. 211 [p. 228]). Qui il giovane psi-
 3 chiatra non sembra molto lontano da quanto Vallès
 4 aveva scritto cinquanta anni prima (e da quanto la psi-
 5 chiatra ufficiale stava codificando), soprattutto quan-
 6 do si scopre che la donna da lui analizzata è incline al
 7 “vizio della lettura” (il quale non è “così ‘impunito’
 8 come credono i poeti”: p. 212 [p. 229]) e che le sue col-
 9 leghe parlano di una vita irrealizzata da Aimée, che
 10 sarebbe chiusa in un sogno (il suo “giardino segreto”,
 11 lo chiama lei), che è il sogno non tanto di una vita
 12 splendida, di alto tenore economico, quanto di un’av-
 13 vincente vita intellettuale (cfr. p. 221 [p. 240]).

14 La quarta occorrenza del termine appare in riferi-
 15 mento alle affinità sentite dalla donna col sesso
 16 maschile, le quali, “sebbene ‘bovaristiche’ [“bovary-
 17 ques”], restano significative” (p. 242 [p. 261]). Questo
 18 è il grande problema di Aimée, il nocciolo, direi, dell’e-
 19 nigma presentato da questo straordinario personaggio
 20 ‘letterario’. Nonostante il passaggio concettuale sia qui
 21 forse un po’ troppo sbrigativo, è importante che Lacan
 22 faccia riferimento alla nozione di bovarismo nel
 23 momento in cui pone la questione della scelta sessuale
 24 della paziente. Tanto più perché in queste stesse pagi-
 25 ne introduce una distinzione concettuale significativa,
 26 desunta da Freud e approfondita nei decenni successi-
 27 vi. Mi riferisco alla differenza che egli stabilisce tra *Ich-*
 28 *Ideal* (*io ideale*) e *Ideal-Ich* (*ideale dell’io*). Il primo è un
 29 “miraggio dell’io”, che, scaturito dal narcisismo prima-
 30 rio del bambino, rischia di indurre il soggetto, una volta
 31 che sia cresciuto, a identificarsi con oggetti idealizzati,

con “personaggi eccezionali e prestigiosi”, restando 1
 così definitivamente alienato in una *imago* esterna. Il 2
 secondo è invece il collettore delle spinte sociali, degli 3
 “ideali collettivi” di cui sono portatori i genitori: è que- 4
 sto che porta alla sublimazione, e dunque regola il 5
 “gioco delle relazioni” nelle quali è collocato (e dalle 6
 quali è determinato) il soggetto. 7

Sono problemi che, trent’anni dopo, costituiranno il 8
 centro del VII seminario, ma è importante che Lacan 9
 affermi già qui che i persecutori di Aimée rappresenta- 10
 no il suo *ideale dell’io* (p. 244 [p. 264]). Se, come si è 11
 appena detto, finché si rimane nell’*io ideale* si resta nella 12
 illusione del confronto diretto con l’altro (inteso come 13
 confronto immaginario, moltiplicazione di oggetti 14
 interscambiabili) e se, al contrario, la dimensione dell’*i-* 15
deale dell’io è quella che vive nell’unione delle forme, 16
 nella loro organizzazione a partire da un comune prin- 17
 cipio ordinatore, ebbene, appare allora evidente che i 18
 persecutori di Aimée si costituiscono nel registro sim- 19
 bolico. Nel bovarismo, a questo livello, non è più que- 20
 stione di triangolazione del desiderio e di sua media- 21
 zione da parte di oggetti o istituzioni esterne, ma di 22
 posizione del soggetto, del suo incasellamento nell’or- 23
 dine del mondo. 24

Ma andiamo adesso alla fonte di questo concetto, 26
 all’opera di chi ha trasformato un’espressione piuttosto 27
 confusa sorta dal mondo della letteratura in una nozio- 28
 ne scientificamente utilizzabile. Il responsabile di que- 29
 sta trasformazione si chiama Jules de Gaultier, sorta di 30
 bizzarro critico letterario e pensatore che sembra aver 31

1 scritto per decenni sempre lo stesso libro: a partire dal
 2 1892, quando pubblicò *Le Bovarysme. La psychologie dans*
 3 *l'oeuvre de Flaubert*, fino al 1913, allorché apparve il suo
 4 *Le Génie de Flaubert*. A metà di questo percorso, nel
 5 1902, andò in stampa il suo libro più celebre, anch'esso
 6 intitolato *Le Bovarysme*, ma con diverso e più impegnativo
 7 sottotitolo: *Essai sur le pouvoir d'imaginer*. È con
 8 quest'opera che la parola che qui c'interessa supera il
 9 ristretto contesto della polemica letteraria e diventa un
 10 concetto utile per interpretare la vita umana nel suo
 11 complesso, se non addirittura per comprendere l'intera
 12 realtà. Ed è con quest'opera che Gautier diventa uno
 13 degli autori più influenti della cultura d'inizio
 14 Novecento.⁶¹

15 Si tratta di un libro in fondo geniale, perché sviluppa
 16 un'antropologia dalla letteratura, costruendovi sopra
 17 prima una psicologia e poi, addirittura, un'intera metafisica.
 18 La complessa, totalizzante macchina filosofica creata da
 19 Gautier parte dall'affermazione che la coscienza sia ingannatrice
 20 in quanto costruisce delle immagini non corrispondenti alla realtà.
 21 Gautier, pur procedendo a volte con osservazioni di carattere empirico,
 22 se non materialistico, mira però a rafforzare l'aspetto universalistico
 23 e idealistico di un assunto di base, che appare piuttosto lo sviluppo
 24 della filosofia di
 25

26 ⁶¹ Gautier, *Le Bovarysme*, cit. Per la trad. it a c. di Elisa Frisia Michel,
 27 cfr. Id., *Il bovarismo*, Milano, SE, 1992 (dov'è tradotta l'ed. del
 28 1902). Il riscontro delle citazioni è direttamente a testo, dalla traduzione
 29 italiana; per i brani più interessanti si propone in nota l'originale
 30 francese dalla citata ed. di Buvik.

Schopenhauer, che un approfondimento del pensiero di Friedrich Nietzsche. Lacan ebbe buon gioco a farsi beffe di questo idealismo un po' semplice nelle sue pretese imperialistiche. Ma ciò non toglie che neanche il giovane psichiatra di Sainte-Anne rimase immune dalla grande penetrazione culturale di un libro (che in verità a noi appare oggi un po' strano), il cui concetto centrale è che il bovarismo sia una "facoltà essenziale", in quanto costituisce il "potere concesso all'uomo di crederci diverso da quello che è" (trad. it., p. 18). La spiegazione del fenomeno fornita dall'autore è interessante:

Possiamo immaginare qui due linee originate da uno stesso punto ideale, la persona umana: l'una rappresenta tutto il contenuto reale e insieme virtuale dell'essere umano, ciò che in esso è tendenza ereditaria, disposizione naturale, ingegno, ciò che originariamente decide la direzione di un'energia; l'altra rappresenta l'immagine che, sotto l'impulso dell'ambiente e delle circostanze esteriori - esempio, educazione, costrizione - lo stesso essere si forma di se stesso, di ciò che deve divenire, di ciò che vuole divenire. (trad. it., p. 19)⁶²

La persona umana è costruita sulla convergenza di due piani: da una parte c'è il piano della interiorità, l'in-

⁶² "On peut se représenter ici deux lignes, prenant naissance en un même point idéal, la personne humaine: l'une figurant tout ce qu'il y a dans un être de réel et de virtuel à la fois, tout ce qui est en lui tendance héréditaire, disposition naturelle, don, tout ce qui fixe nativement la direction d'une énergie, l'autre figurant l'image que, sous l'empire du milieu et des circonstances extérieures: exemple, éducation, contrainte, le même être se forme de lui-même, de ce qu'il doit devenir, de ce qu'il veut devenir." (p. 11)

1 *genium* dei latini, ciò che fa di una persona una persona;
 2 dall'altra parte c'è l'immagine di sé creata sotto la spin-
 3 ta dell'ambiente. Conseguentemente, per Gaultier c'è
 4 un duplice impulso: ereditario e circostanziale.
 5 Il passo successivo di questa riflessione - il cui scopo
 6 ultimo, ricordiamolo, è quello di costruire una metafisi-
 7 ca, e dunque di fornire una spiegazione universale
 8 della realtà - riguarda l'aspetto che possiamo definire
 9 gnoseologico. Afferma infatti l'autore, sulla linea dell'i-
 10 dealismo di fine Ottocento, che "la realtà non esiste
 11 per lo spirito che nella percezione", sicché la realtà nel
 12 suo insieme è "una creazione d'arte, sia che occorra
 13 inventare l'organo che la percepisce, sia che si debba
 14 inventare la realtà stessa attraverso una metamorfosi
 15 della sensazione". Insomma, conclude il pensatore, "il
 16 carattere della formula bovaristica non è la conclusio-
 17 ne di un ragionamento, è l'espressione d'un tipo di
 18 visione che può anche diventare un metodo di visione"
 19 (trad. it., p. 42).⁶³

20 ⁶³ Risiede qui la base del principio di imitazione, al cui proposito
 21 Gaultier cita le tesi discusse da Gabriel de Tarde in *Les lois de l'évo-*
 22 *lution* (1890). Si tratta di un aspetto interessante, che qui ci si limita
 23 a suggerire, soprattutto perché Tarde è stato un autore assai
 24 influente nel pensiero di Gilles Deleuze. Buvik (*Le principe bovary-*
 25 *que*, p. 277) fa osservare che per Tarde c'è un rapporto tra imita-
 26 zione ed ereditarietà, così che "les lois de l'imitation, loin de con-
 27 tredire les lois de l'héredité, les complètent". Quanto al meccani-
 28 smo della imitazione, merita di esser segnalato il fatto che, sempre
 29 per Tarde, "Au niveau individuel ce n'est pas moi même qui imite
 30 mais quelque chose dans moi qui m'incite à l'imitation, quelque
 31 chose comme une volonté imitatrice innée [...] Mais qu'est ce que
 32 déclenche la pulsion imitative? C'est la croyance ou le désir" (p.

Il bovarismo mette in gioco la questione della visio- 1
 ne, del percepire e costruire il fenomeno: è un modo 2
 che può diventare un metodo. Da ciò discende la con- 3
 cezione della coscienza come uno "specchio" che 4
 riflette "le immagini della realtà", e, "insieme all'imma- 5
 gine di sentimenti, pensieri e atti individuali, anche 6
 l'immagine di sentimenti, pensieri e atti estranei" (trad. 7
 it., p. 43). La coscienza è specchio delle proprie perce- 8
 zioni, ma anche delle percezioni sociali, delle immagini 9
 codificate dall'ambiente storico in cui si trova a vivere 10
 il soggetto. 11

Il recente editore del saggio gaulteriano ha com- 12
 mentato questo brano parlando, per l'immagine riflessa 13
 nella coscienza, di azione a due livelli: "al primo livello, 14
 l'uomo si affida alla percezione diretta, che produce nel 15
 suo cervello le immagini corrispondenti a ciò che egli 16
 ha voluto o sentito; al secondo livello, altre persone 17
 ricevono, grazie al potere d'astrazione del linguaggio, 18
 delle immagini la cui origine non è nella percezione 19
 diretta, ma, in senso esteso, nell'educazione".⁶⁴ Ne 20

21 278). Credenza e desiderio sono alla base del rapporto imitativo: a
 22 questo stesso albero concettuale va, evidentemente, fatto risalire
 23 anche il *désir mimétique* di Girard, sebbene per lui, a differenza di
 24 quanto accade in quest'altra linea del pensiero francese, soprattutto
 25 in Gaultier, "toute forme de bovarysme [...] finit par être con-
 26 damnable, car l'authenticité humaine n'est, à ses yeux, réalisable
 27 que dans la paix et la sérénité, où le désir, et notamment le désir
 28 érotique, par définition bovaryque, n'a pas de place" (p. 301).
 29 ⁶⁴ "[A]u premier niveau, l'homme se livre à la perception directe qui
 30 produit dans son cerveau des images correspondant à ce qu'il a
 31 vu ou senti; au second niveau, d'autres reçoivent, grâce au pouvoir
 32 d'abstraction lié au langage, des images dont l'origine n'est pas la

1 deriva l'importanza della credenza (individuale e socia-
 2 le), che ha un'influenza decisiva, per esempio, nel ruolo
 3 della educazione in rapporto allo sviluppo storico e
 4 all'aumento delle immagini-nozioni man mano che la
 5 cultura si stratifica. E ne deriva che le concezioni bova-
 6 ristiche siano tipiche delle società avanzate. Siamo, mi
 7 pare evidente, in un ambito concettuale non diverso da
 8 quello delle contemporanee teorie della degenerazio-
 9 ne;⁶⁵ un ambito al quale va ricollegata anche l'operazio-
 10 ne teorica proposta in campo letterario da Paul
 11 Bourget, il celebre teorico del romanzo psicologico.

12 Ma di questo più avanti. Per ora restiamo fermi al
 13 bovarismo e leggiamo questo notevole brano: “*Appena*
 14 *l'equilibrio morale è infranto, ecco, per eccessivo impulso, per*
 15 *debolezza di taluni centri d'inibizione, [appaiono] la*
 16 *folia omicida, l'irresistibile tendenza al suicidio, la*
 17 *cleptomania, il vampirismo, il misticismo, il gioco, l'a-*
 18 *varizia”* (trad. it., p. 106, c.m.).⁶⁶ Dopo il discorso di
 19 Simmel sulla *intensificazione dell'agitazione nevrotica* dov-
 20 ta all'accumulo di stimoli e segnali tipico delle metro-
 21 poli moderne, questa breve incursione nel mondo di
 22 Gaultier ci mostra nuovamente un caso di eccesso, di

23 perception directe mais, au sens large, l'education” (*Le principe*
 24 *bovaryque*, p. 188, trad. mia).

25 ⁶⁵ Cfr. Daniel Pick, *Volti della degenerazione: una sindrome europea 1848-*
 26 *1918* [1989], trad. it. di Sergio Minucci, Scandicci, La nuova Italia,
 27 1999.

28 ⁶⁶ “Sitôt que l'équilibre moral est rompu, voici, par excès d'impul-
 29 sion, par faiblesse de certains centres d'inhibition [...] la folie
 30 homicide, la tendance irrésistible au suicide, la kleptomanie, le
 31 vampirisme, le mysticisme, le jeu, l'avarice” (*Le Bovarysme*, p. 83).

pressione esercitata sul soggetto: nell'equilibrio tra 1
 interno ed esterno, tra motivazioni interiori e spinte 2
 provenienti dal mondo circostante, l'individuo corre il 3
 rischio di perdere il proprio centro di consistenza. Se il 4
 bovarismo è un modo di vedere le cose, e se il sogget- 5
 to gaulteriano è situato al centro di due grandi flussi 6
 informativi, la visione bovaristica è quella specifica 7
 deformazione prospettica causata dalla pressione 8
 eccessiva del mondo esterno, che s'insinua nell'interio- 9
 rità e fa saltare l'Io. 10

Ma il brano è tanto più interessante per il nostro di- 11
 scorso per il fatto che la follia omicida, le tendenze sui- 12
 cidarie, il vampirismo e la dipendenza dal gioco d'az- 13
 zardo sono tutte messe in una medesima sequenza 14
 insieme al misticismo nonché, ecco la nostra parola!, 15
 alla cleptomania. Che è la conferma, anche in un ambi- 16
 to culturale alto, di come nel nuovo secolo la spinta 17
 coatta al furto sia diventata un fenomeno dall'import- 18
 tante ricaduta nell'immaginario sociale. Il 1902 è pur 19
 sempre lo stesso anno in cui appare il saggio di Paul 20
 Dubuisson su *Les Voleuses des Grands Magasins*. 21

Del resto, se è vero che sia Tarde sia Gaultier attri- 22
 buiscono alla letteratura la responsabilità - per ripren- 23
 dere le parole di Per Buvik - “di fare da mediatrice tra 24
 gli esseri umani di una società o di una determinata 25
 civiltà e la realtà nella quale si svolge la loro vita”,⁶⁷ 26
 ebbene ciò permette di collegare l'emergenza della 27

⁶⁷ Buvik, *Le principe bovaryque* cit., p. 281, trad. mia (“de servir comme 28
 mediateur entre les hommes d'une société ou d'une civilisation et 29
 la réalité dans la quelle se déroule leur vie”). 30

1 cleptomania tanto alle nuove condizioni della vita
2 metropolitana e delle sue regole del consumo (simbo-
3 lico e reale), quanto al ruolo assunto dall'arte e, in un'e-
4 poca che è ancora in gran parte pre-cinematografica, in
5 particolare dalla letteratura nella costruzione della sog-
6 gettività moderna.⁶⁸

7 ⁶⁸ A questo proposito mi limito a riportare due brevi considerazio-
8 ni, direi quasi due apoftegmi, di Jules de Gaultier: il "bovarismo
9 della personalità" consiste nella "illusione della personalità, la cre-
10 denza nell'unità dell'io" (trad. it., p. 109); "L'io non conosce di se
11 stesso che forme cadaveriche, fantasmi incerti e molteplici, evoca-
12 ti dal ricordo; non concepisce se stesso così com'è, animato da
13 una vita complessa e lanciato verso l'avvenire" (trad. it., p. 123).

Incrociando una sconosciuta: il Surrealismo, la donna, la città

Il nostro percorso ha aperto sin qui alcune ante del-
l'articolato fondale che sta dietro la tesi lacaniana sulle
psicosi paranoiche nel loro rapporto con la personali-
tà. Altri territori andrebbero di certo presentati, in par-
ticolare quelli relativi al concetto di degenerazione, per
il quale mi limito a rimandare nuovamente all'intelli-
gente studio di Daniel Pick. Sistemando i nostri dati su
quel fondale ne verrebbe certo una conferma alle
osservazioni svolte sino qui, attraversando la nascita
dei grandi magazzini, la funzione delle riviste femmini-
li, l'emergere della moda intima per le donne, il con-
cetto di bovarismo, e l'apparizione sulla scena di una
nuova dimensione femminile: la cleptomania.

Il percorso ci ha portato, grosso modo, dal 1857 agli
anni Venti e Trenta del s. XX, nei quali mi sembra a
questo punto necessario addentrarci per svolgere alcu-
ne osservazioni sul periodo di massima attività del
Surrealismo - periodo che coincide con gli anni decisivi
per la formazione di Jacques Lacan, nato, lo ricordo,
nel 1901. Per realizzare questo transito ci affidiamo alle
date, a una sequenza cronologica, in cui si incrociano
gli atti pubblici del movimento surrealista, alcuni pas-
saggi della carriera medica di Lacan e i fatti privati della
vita di Marguerite Anzieu, nata nel 1892 e destinata a

1 diventare il personaggio letterario del caso clinico laca-
2 niano sotto il nome di Aimée. Ecco la sequenza:

- 3
4 1924: André Breton pubblica il primo manifesto del
5 Surrealismo
6 1925: lo stesso scrittore pubblica su “La Révolution sur-
7 réaliste” la *Lettera ai primari dei manicomi*
8 1925 (agosto): Marguerite arriva a Parigi
9 1926: Luis Aragon pubblica in volume *Le paysan de Paris*, già
10 apparso in rivista come feuilleton
11 1928 (estate): Marguerite decide di non passare più le
12 vacanze tornando in famiglia (dal figlio); nello stesso
13 periodo conosce il suo breve periodo di dissipazione
14 (*débauche*)
15 1928 (ottobre): André Breton pubblica *Nadja*, dove rac-
16 conta del suo incontro, a rue Lafayette, con Léona-
17 Camille-Ghislain D., donna splendida, quanto
18 misteriosa e sofferente
19 1929: il fascicolo delle “Annales médico-psychologiques”
20 prende posizione contro le dichiarazioni anti-psichia-
21 triche dei surrealisti
22 1930: André Breton pubblica il *Secondo manifesto del*
23 *Surrealismo*, che si apre con la riproduzione del sud-
24 detto fascicolo
25 1930: André Breton pubblica *L'immacolata concezione*
26 1930: lo stesso pubblica *La psichiatria di fronte al surrealismo*
27 1930 (agosto-settembre): Marguerite scrive il suo primo
28 romanzo, *Le Détracteur*, che deposita da Flammarion
29 il 12 settembre 1930; minaccerà poi la dipendente
30 della casa editrice che le comunicherà il rifiuto dell'e-
31 ditore: sarà punita con un'ammenda pecuniaria
32 1930 (dicembre): Marguerite scrive il suo secondo roman-
33 zo
34 1931 (18 aprile): attentato di Marguerite a Huguette ex-
35 Duflos, cui segue la sua reclusione a Sainte-Anne
36 1931 (dicembre): Jacques Lacan pubblica *Scritti ispirati: schi-*

- zografie*, in “Annales médico-psychologiques”: vi si
1 occupa di disturbi verbali, nominali, grammaticali e
2 semantici in alcune scritture di malati mentali; vi
3 svolge inoltre osservazioni sui tipi di firma. Risulta
4 esplicito il rapporto col surrealismo
5
6 1931-1932: osservazione a Sainte Anne di Marguerite An-
7 zieu da parte di Jacques Lacan
8
9 1932: Jacques Lacan pubblica la sua tesi di dottorato intito-
10 lata *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la per-*
11 *sonnalité*. Breton pubblica *Vases communicantes*: in
12 appendice lo scambio epistolare con Sigmund Freud
13
14 1933: Salvador Dalí pubblica sul primo numero di “Le
15 Minotaure” *Le mythe tragique de l'Angélu de Millet*,
16 dove fa riferimento alla “ammirevole tesi di Jacques
17 Lacan”, echi della quale sono avvertibili anche in
18 René Crevel, Paul Éluard, Joë Bousquet
19
20 1933: Jacques Lacan pubblica nel primo numero di “Le
21 Minotaure” *Le problème du style et la conception psychiatri-*
22 *que des formes paranoïaques de l'expérience*
23
24 1933: lo stesso pubblica *Motifs du crime paranoïaque* nel terzo
25 numero di “Le Minotaure”
26
27 1935: André Breton pubblica *Amour fou*, cronaca del suo
28 incontro con Jacqueline Lamba (1934)
29
30
31
32
33
34
35
36

Nessuna sequenza cronologica è in sé anodina. La
1 selezione di eventi che qui si propone mira a orientare
2 il senso dei rapporti tra Lacan e il mondo surrealista,
3 per il quale il giovane psichiatra mostrò un'evidente
4 attrazione, tanto da esserne probabilmente ispirato a
5 occuparsi di un caso di sofferenza mentale femminile e
6 a ritrovarvi lo strumento narrativo più adeguato per
7 esporlo: Aimée appare infatti imparentata con la Nadja
8 di Breton almeno quanto lo è, come vedremo più avanti,
9 con la Dora di Freud. E tuttavia illustrare quest'at-
10 trazione resta problematico, giacché i rapporti tra i sur-
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36

1 realisti e il mondo psichiatrico ufficiale non furono mai
2 sereni. Al contrario.

3 Ricordiamo innanzitutto che il movimento mostrò
4 un grande interesse per i fenomeni dell'alienazione e
5 per il linguaggio inconscio. Lo stesso Breton, nella
6 *Immaculée conception* (1930), si era provato in alcuni eser-
7 cizi stilistici che miravano alla riproduzione di forme
8 espressive alterate, come accade per esempio nell'“Es-
9 sai de simulation de la débilité mentale” o nell'“Essai de
10 simulation du délire d'interprétation”. Nel successivo
11 *Vasi comunicanti* (1932), egli si era poi soffermato a
12 lungo sui meccanismi onirici, illustrandoli con l'analisi
13 di alcuni sogni suoi propri; in questo stesso libro aveva
14 inoltre inserito in appendice un breve scambio episto-
15 lare con Sigmund Freud, nel quale il dottore viennese
16 prestava il fianco ad acute quanto ironiche osservazio-
17 ni dello scrittore. Ma se nei confronti della psicoanalisi,
18 intesa come pratica medica organizzata, i surrealisti si
19 mostrarono rispettosi, perché affascinati dall'apparizio-
20 ne di una realtà psichica, la loro polemica contro il
21 mondo della psichiatria fu feroce.

22 I motivi si evincono con chiarezza già solo leggen-
23 do la *Lettera ai primari dei manicomi*, pubblicata da André
24 Breton nel 1925, dove spicca la seguente dichiarazione:
25 “Possiate ricordarvene [della “perfetta legittimità della
26 concezione della realtà” degli alienati] domani mattina
27 all'ora della visita, quando, privi di lessico, voi tentere-
28 te di conversare con quegli uomini sui quali, ricono-
29 scetelo, non avete altro vantaggio se non quello della
30 forza”. Il fondatore del Surrealismo rinfacciava al sape-
31 re istituzionalizzato la mancanza di categorie adeguate

per comprendere il mondo dell'alienazione mentale, e
la conseguente violenza perpetrata ai danni dei degen-
ti segregati nelle cliniche e nei manicomi.

La contrapposizione divenne ancora più fiera nel
Secondo manifesto del 1930, dove Breton - con l'appoggio
di tutto il movimento - sferrò con determinazione un
decisivo attacco alla psichiatria, tacciandola di realizza-
re un'indebita sistemazione ‘grammaticale’ del linguag-
gio degli alienati e, conseguentemente, di essere soltan-
to una forma di controllo poliziesco ossequiente alle
istanze di normalizzazione avanzate dalla società ben-
pensate.

Il susseguirsi degli eventi mostra l'acuirsi dello scontro.
In *Nadja* (ottobre del 1928) Breton dichiara il suo
disprezzo per gli psichiatri che hanno segregato la
donna in una clinica. La dichiarazione bretoniana fu
discussa nel 1929 in due diversi scritti apparsi entran-
bi sugli “Annales médico-psychologiques” - quello
stesso *Journal de l'aliénation mentale* dove avrebbe esordi-
to Lacan nel 1931. Il primo è un articolo del dottor
Paul Abély, che screditava lo scrittore citando ironica-
mente un internato (non a caso un “maniaque revendi-
cateur”!) che gli aveva consigliato la lettura di *Nadja*. Il
secondo intervento, decisamente più prestigioso, era il
verbale dell'incontro della Société médico-psychologi-
que in cui Clérambault e Janet avevano discusso di una
necessaria legittima difesa contro gli attacchi dei sur-
realisti. Nel 1930 il *Secondo manifesto del Surrealismo* si
aprirebbe, a mo' di scherno, con la riproduzione del fron-
tespizio della rivista medica, mentre nello scritto dedi-
cato a *La psichiatria di fronte al surrealismo* Breton insiste-

1 va sul fatto che “la società non cerca in realtà di punire
2 re il colpevole, bensì l’antisociale”, constatando che l’i-
3 dentificazione di una forma di alienazione detta, dopo
4 Bleuler, *autismo* è la

5
6 denuncia tra le più comode dal punto di vista borghese,
7 perché permette di considerare patologico tutto ciò che
8 nell’uomo non sia un puro e semplice adattamento alle
9 condizioni esteriori della vita, e perché essa mira segreta-
10 mente a porre fine a tutti i casi di rifiuto, d’insubordinazio-
11 ne e di diserzione che sino ad ora parevano più o meno
12 degni di rispetto (poesia, arte, amore-passione, azione rivo-
13 luzionaria, ecc.).⁶⁹

14
15 Ora, basterà ricordare che Lacan è allievo di
16 Clérambault per capire che egli non poteva ignorare la
17 polemica - ammesso che uno psichiatra che viveva e
18 lavorava a Parigi potesse esserne all’oscuro. Eppure, nel
19 1933, dopo aver pubblicato un suo precedente lavoro
20 incentrato su questioni stilistiche, egli avrebbe finito col
21 pubblicare ben due articoli sul “Minotaure”, la nuova
22 rivista del movimento surrealista col quale, in linea di
23 principio, non avrebbe mai dovuto trovarsi in sintonia.
24 La sua posizione appare insomma ambigua, a metà tra
25 il discorso ufficiale della medicina ospedaliera e l’esper-
26 rienza di un’avanguardia artistica che trovava nel

26 ⁶⁹ I testi originali si leggono in André Breton, *Œuvres complètes*, éd.
27 établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, vol. I, 1988, vol.
28 II, 1992; per il brano citato a testo, cfr. *Per conoscere André Breton e*
29 *il Surrealismo*, a cura di Ivos Margoni, Mondadori, Milano 1976, p.
30 480: sebbene sia un’antologia del solo Breton, l’apparato allestito
31 dal curatore fa di questo volume un imprescindibile strumento di
32 lavoro.

mondo dell’alienazione mentale una fonte d’ispirazione. 1

È che probabilmente Lacan, oltre a subire il fascino 2
personale di alcuni surrealisti, era attratto dallo stretto 3
rapporto che in quel movimento si era venuto creando 4
tra immagine della città e immagine femminile, e in 5
generale dell’attenzione dei surrealisti per il mondo 6
della donna nel nuovo contesto urbano. Del resto, fac- 7
cio notare che nell’esposizione del caso delle sorelle 8
Papin, pubblicato appunto su “Minotaure”, egli insi- 9
steva sull’influenza delle “*tensioni sociali*”: certo, l’impo- 10
stazione gli veniva dal suo studio di dottorato, ma 11
mostrava di essere in sintonia con le osservazioni di 12
André Breton a proposito del conflitto tra individuo e 13
società.⁷⁰ 14

Ma, insisto, è il rapporto di Aimée con la città che 15
deve aver condotto Lacan a ripensare alla storia lette- 16
raria francese otto-novecentesca e a fargli trovare nei 17
testi surrealisti a lui coevi una rappresentazione con- 18
vincente di quello stesso piano nel quale doveva aver 19
agito la donna che egli aveva studiato per un anno. 20

21
22 È una storia che abbiamo già sfiorato col romanzo
23 di Zola, dov’è rappresentata la trasformazione della
24 metropoli, la sua modernità, la sua velocità. Un meta-
25 morfismo che doveva colpire particolarmente chi,
26 come Marguerite, proveniva dalla provincia. Per com-
27 prenderlo basta leggere il testo capostipite dedicato alle

28 ⁷⁰ *Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques*
29 *de l’expérience*, in “Minotaure” 1, 1933 (trad. it., in Lacan, *Della psi-*
30 *cosi paranoica*, cit., pp. 351-356).

1 nuove figure femminili, *Madame Bovary*, lì dove la pro-
2 tagonista pensa al suo amato Léon, che alcune voci
3 vogliono essersi trasferito a Parigi:

4
5 Lui era a Parigi, ora; laggiù! Com'era questo Parigi? Che
6 nome immenso! Lei se lo ripeteva a sottovoce, per suo pia-
7 cere; le suonava alle orecchie, come il campanone d'una
8 cattedrale; le fiammeggiava agli occhi perfino sulle etichet-
9 te dei suoi vasetti da pomata” (trad. it., p. 70).⁷¹

10 Qui, come sempre, la perfidia di Flaubert è geniale.
11 Nel giro di poche righe lo smisurato nome della Grande
12 Città si riduce alla dimensione piccolo-borghese di un'e-
13 tichetta sui flaconcini di crema disposti in bella fila sulla
14 toilette di madame. Parigi è città *flamboyante*, ma solo
15 nell'immaginazione (del resto, Emma non ci andrà mai,
16 perché Léon si è nascosto nella ben più vicina Rouen...).
17 Eppure il rapporto con quella città è davvero *boulever-*
18 *sant*, se riesce a travolgere la fantasia e a costringere la
19 donna ad abbandonarsi a sfrenate quanto immaginarie
20 corse su e giù per le strade parigine:

21
22 Si comprò una pianta di Parigi, e con la punta del dito, sulla
23 carta, faceva passeggiare nella capitale. Risaliva i viali, fer-
24 mandosi a ogni angolo, tra le linee della strada, davanti a
25 quei quadrati bianchi che raffigurano le case. Con gli occhi
26 stanchi, alla fine, chiudevava le palpebre, e vedeva nelle tene-
27 bre torcersi al vento le fiammelle dei lampioni a gas, men-

71 “Lui, il était à Paris, maintenant; là-bas! Comment était ce Paris?
Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire
plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourbon de cathédrale;
il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pom-
made” (ed. cit., p. 91).

1 tre i predellini delle carrozze s'aprivano con gran fracasso
2 davanti ai porticati dei teatri. (trad. it., p. 71)⁷²

3
4 Anche se in queste righe è semplicemente presenta-
5 to il sogno a occhi aperti di Emma, la continuazione
6 del capitolo (il nono della Prima parte del romanzo, al
7 quale rimando il lettore) sembra offrire una convin-
8 cente descrizione del delirio di Aimée, alla quale
9 potremmo forse - ma senza la sua perfidia - applicare
10 l'icastica conclusione flaubertiana: “Desiderava al
11 tempo stesso morire e abitare a Parigi” (trad. it. p. 74).

12 Città moderna per eccellenza, modificata dagli sven-
13 tramenti, resa innaturale dalla luce a gas, dai parchi
14 creati ex novo, tappezzata di manifesti e insegne,⁷³
15 Parigi è soprattutto - come rivela un capitolo del
16 *Tableau de Paris* di Juan Vallès intitolato *Paris, fruit de la*
17 *province* - il frutto della provincia, il prodotto onirico
18 collettivo di tutte le provinciali che, al pari delle lettrici
19 di *La dernière mode*, la rivista al femminile di Mallarmé,
20 vi vedono l'incrocio tra moda e letteratura.⁷⁴ Insomma,

21 Ecco l'originale francese: “[Elle] s'acheta un plan de Paris, et, du bout
22 de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale.
23 Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les
24 lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons.
25 Les yeux fatigués à la fin, elle fermait ses paupières, et elle voyait
26 dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des mar-
27 chepieds de calèches [sono i predellini delle carrozze], qui se
28 déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres” (ed.
29 cit., p. 92, c.m.).

73 Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue*, pubblicato nel 1900, che al
30 capitolo decimo tratta di “La Rue actuelle: la Polychromie de la
31 rue par les couleurs des façades, les affiches et la lumière”.

74 Cfr. *La dernière mode*, trad. it., p. 31. 33

1 pare davvero avesse ragione il grande letterato Albert
2 Thibaudet quando, nel 1925, scriveva che “nel linguag-
3 gio corrente, il termine romanzesco si applica soltanto
4 alle donne, e il *Don Chisciotte* francese è stato una
5 *Madame Bovary*”.⁷⁵

6 Nel suo studio, Jean Allouch ha spiegato che, come
7 già per Emma, anche per Marguerite Parigi è il luogo
8 privilegiato (“le lieu entre tous privilégié”). Sebbene
9 sappia indicarne i punti di debolezza, sebbene sia capa-
10 ce di esporre le difficoltà che vi si incontrano, Parigi
11 resta sempre la sua meta essenziale:⁷⁶ ed è lì che questa
12 donna oramai più che trentenne decide di andare,
13 lasciando in provincia il figlio e il marito.

14 Andare a Parigi, dunque, proprio come vorrebbe
15 fare Emma: solo che Marguerite lo fa realmente, e si
16 mischia alle altre parigine, quelle donne che, nelle sue
17 parole, “sont plus potables”, “più potabili” delle pro-
18 vinciali.⁷⁷ Confusa tra le donne che si possono bere con
19 più facilità, Marguerite si abbandona (ma devono
20 prima passare tre anni) al suo breve periodo di *débauche*:
21 tra i viali di Parigi, sotto i suoi *passages*, dentro i suoi
22 grandi magazzini, Marguerite cerca se stessa come
23 essere sessuato. Certo, nel suo delirio, proprio come
24 nei sogni di Emma, al piccolo mondo di provincia si

25 ⁷⁵ Cfr. Albert Thibaudet, *Il lettore di romanzi* [1925], trad. it., a cura di
26 Federico Bertoni, Napoli, Liguori, 2000, p. 45 (“le terme de roma-
27 nesque ne s’applique guère, dans le langage courant, qu’aux fem-
28 mes, et le *Don Quichotte* français a été une *Madame Bovary*”).

29 ⁷⁶ Jean Allouch, *Marguerite, ou l’aimée de Lacan* (rev. ed.), préface de
30 Didier Anzieu, Paris, E.P.E.L., 1994, p. 186.

31 ⁷⁷ Ivi, p. 318.

1 contrappone il mondo di diplomatici, di nobili (con
2 specializzazione sul Principe di Galles); ma in questo
3 mondo delirante e al tempo stesso reale, Marguerite
4 cerca i letterati, cerca, come forse l’istitutrice di cui
5 aveva parlato cinquanta anni prima Vallès, qualcosa che
6 sia adeguato alla sua cultura. Nel caso di Marguerite, la
7 sessualità - come prova la brevità del periodo di dissi-
8 pazione - non è vissuta come depravazione sensuale:
9 essa è invece lo strumento principale per stabilire il
10 proprio posto nell’ordine del mondo. Ed è per questo
11 che non si mostra particolarmente interessata all’atto
12 fisico dell’amore.

13
14 Il rapporto di Marguerite con lo spazio urbano
15 esterno mostra notevoli analogie con quel che negli
16 stessi anni stavano rappresentando i surrealisti, a parti-
17 re da un testo fondamentale come *Le Paysan de Paris*
18 (1926) di Luis Aragon. L’opera - ricordo - è divisa in
19 due parti, precedute dalla *Préface à une mythologie moderne*
20 e intitolate, rispettivamente: *Le passage de l’Opéra* e *Le sen-
21 timent de la nature aux Buttes-Chaumont*.⁷⁸ La città vi è dun-
22 que descritta a partire dai grandi eventi anti-naturalisti-
23 ci. In entrambi i casi abbiamo infatti a che fare con la
24 creazione artificiale degli spazi. Nel primo si tratta di
25 uno dei celebri *passages* studiati proprio in quegli stessi
26 anni da Walter Benjamin, con la loro innovativa dina-

27 ⁷⁸ Ricordo che Lacan parla, nella tesi, del “sentimento della natura”
28 come tipico dei paranoici (*Della psicosi paranoica*, p. 223); d’altra parte,
29 *Le sentiment de la nature* è il titolo di uno dei capitoli di *L’immaculée
30 conception*. Per il testo di Luis Aragon, cfr. *Le paysan de Paris* [1926],
31 Paris, Gallimard, 2007 (le traduzioni in italiano sono mie).

1 mica di attraversamento e ibridazione tra interno e
 2 esterno. Nel secondo si tratta addirittura della trasfor-
 3 mazione dello scarto produttivo umano in una simula-
 4 zione della natura, se è vero che la collina su cui si sten-
 5 de il parco dei Buttes-Chaumont fu realizzata nel 1867
 6 dal barone Haussmann utilizzando il terreno di risulta
 7 ricavato dalle imponenti costruzioni del periodo.⁷⁹

8 Chi volesse rileggere questo capolavoro del Sur-
 9 realismo vi troverebbe molti aspetti che aiutano a com-
 10 prendere l'operazione lacaniana.⁸⁰ Ai fini del nostro
 11 percorso credo però che basti insistere sul fatto che per
 12 Aragon la città è il luogo della soggettivazione, è il
 13 luogo, cioè, in cui emerge la sessualità come forma di
 14 incontro con l'altro e in cui pertanto il soggetto, pro-

15 ⁷⁹ Per un attraversamento assai originale e stimolante della trasfor-
 16 mazione urbana di Parigi nel s. XIX, cfr. Giovanni Macchia, *Le*
 17 *rovine di Parigi* [1984], in Id., *Le rovine di Parigi*, Milano, Garzanti,
 18 1985, pp. 361-414.

19 ⁸⁰ Mi limito a segnalare: 1) l'equivalenza tra soggetto narrante e mac-
 20 china da presa che descrive al rallentatore il movimento di ciò che
 21 vede (pp. 59, 71); 2) il discorso sull'iperestesia provocata dalla
 22 grande città (il surrealista come colui che è "toxicomane du son",
 23 p. 81 e il Surrealismo come vizio che consiste nell'"emploi déréglé
 24 et passionnel du stupefiant *image*", p. 82; 3) la dimensione grafica
 25 come fatto estetico: si tratta sia di una ripresa diretta dell'arte del-
 26 l'*affiche*, sia dell'attenzione (anche già pubblicitaria? Si pensi alle
 27 straordinarie associazioni mentali di Leopold Bloom in *Ulysses*,
 28 1922) alla dimensione del lapsus e del gioco di parole (chiari esempi
 29 a pp. 62, 111). Queste soluzioni grafiche dovevano avere un
 30 reale impatto sui lettori, se è vero quel che racconta Breton in
 31 *Nadja* a proposito della lettrice, pur appassionata di opere surrea-
 32 liste, che non riesce ad proseguire nella lettura del *Paysan* perché
 33 disturbata dai giochi grafici sulla parola "pessimisme".

prio come abbiamo osservato a proposito di Mar-
 guerite, prende posizione rispetto al mondo (al cosmo
 della città). Se per lo scrittore gli spazi urbani finiscono
 per comprimersi dentro un "carrefour sentimental"
 ("incrocio sentimentale"; p. 61), ciò accade perché è la
 città nel suo complesso che si muove come una mac-
 china che articola il desiderio del soggetto. È quel che
 accade al piano superiore del *passage*, dove si susseguo-
 no le camerette delle prostitute parigine. È quel che
 accade ai Buttes-Chaumont, dove il narratore e i suoi
 amici si lanciano di notte, scavalcando i cancelli, alla
 ricerca del corpo femminile. È quel che accade nella
 descrizione dei "BAINS" del *passage* (i "BAGNI": que-
 sta la grafia utilizzata dall'autore), con lo sfioramento
 tattile e visivo dei corpi che s'incrociano all'ingresso
 delle toilette (p. 65). Se il curioso acquario, nel quale si
 rifugiano gli uomini e le donne "possedute dalla stra-
 da", può trasformarsi in un "Passage de l'Opéra oniri-
 que" (p. 109), ciò accade perché negli anni Venti il
 luogo per eccellenza dell'onirismo è intanto diventato
 il cinema, di cui Aragon parla infatti subito dopo esser-
 si dedicato ai bagni pubblici.

In questo spazio intermedio tra il luogo deputato
 all'intimità segreta delle viscere e l'antro delle apparizio-
 ni tecnologiche domina ancora una volta la presenza
 delle donne: "Eccole al cinema, smarrite nell'ombra, o
 meglio tra questi soli rutilanti delle giostre delle fiere".⁸¹
 In questi luoghi lo spazio urbano manifesta la sua veri-

⁸¹ "Les voici au cinéma, tout égarées dans l'ombre ou bien dans les
 soleils tournants des manèges des foires" (p. 66).

1 tà profonda, mentre le donne alzano la gonna come una
 2 sfida (“la robe relevée comme un défi”). È che le donne,
 3 spiega il narratore, “sont à la conquête d’elles-mêmes”:
 4 le donne che si muovono a Parigi, nel mistero onirico
 5 del *passage*, si lanciano alla conquista di se stesse, in quel-
 6 la nuova crociata che è “la croisade du désir”. Qui, sulla
 7 soglia che apre all’apparizione dei fantasmi, nel territo-
 8 rio intermedio tra il gabinetto e la proiezione cinemato-
 9 grafica, si aggira la misteriosa viaggiatrice che forse non
 10 cerca altro che un “dérèglement passeger” (uno “srego-
 11 lamento passeggero”).⁸² Donne fantasmatiche, allucina-
 12 torie, per le quali ci si interroga se stiano cercando com-
 13 pensazioni o vertigini (“Compensations ou vertiges”),
 14 perché in realtà non si arriva mai a comprendere davve-
 15 ro che cosa si annodi nel profondo di queste “bizarres
 16 kleptomanes de la volupté” (p. 66).

17 “Bizzarre cleptomani della voluttà”: eccoci di nuovo
 18 davanti alla donna cleptomane. Ancora una volta lo
 19 sguardo diventa tatto, in quel potenziamento della fun-
 20 zione aptica realizzato dalla metropoli moderna a par-
 21 tire dalle vetrine e dagli espositori delle nuove forme
 22 del consumo. Qui, si apre “la vertigine del moderno”
 23 (“le vertige du moderne”, p. 141), mentre il soggetto
 24 diviene un semplice segno grafico, un limite tra interno
 25 ed esterno: “Io sono un limite, un tratto - conclude
 26 Aragon - Che ogni cosa si mischi al vento, ecco tutte le

27 ⁸² Il sostantivo sarà sorto automatico in Aragon, che ben conosceva
 28 la celebre lettera di Arthur Rimbaud a Théodore de Bainville del
 29 24 maggio 1870, dove il poeta affermava che “il nous faut *dérégler*,
 30 mais de manière raisonnée, tout les sens” (c.m.).

1 parole nella mia bocca. E ciò che mi circonda è una
 2 piega, l’onda visibile di un brivido”.⁸³ L’esterno è l’on-
 3 da di un brivido, quel che scorre lungo la schiena delle
 4 cleptomani della voluttà.

5 La città-vertigine è del resto profondamente femmi-
 6 nile. Così era già stato nel 1857 lungo il boulevard
 7 urlante su cui era apparsa la passante di *Les fleurs du mal*.
 8 E così torna a essere nel secondo Ottocento e in que-
 9 sti primi decenni del Novecento che stiamo provando
 10 ad attraversare. Ne ha parlato lungamente Giuliana
 11 Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*, dove ha rilevato il
 12 corto-circuito tra la strutturale dinamicità della metro-
 13 poli moderna e l’immaginario in movimento realizzato
 14 dal cinema (l’onirismo cinematografico che abbiamo
 15 appena visto in Aragon). In questa girandola continua,
 16 fatta di spostamenti, scorrimenti, attraversamenti
 17 (come nei *passages*), s’instaura il principio femminile:
 18 agente di seduzione o vittima dei nuovi “soli rutilanti”
 19 dell’artificio cinematografico, è la donna a dominare il
 20 campo della città novecentesca.⁸⁴

21
 22 “Può forse arrestarsi questo irrefrenabile *inseguimen-*
 23 *to?* Inseguimento di che cosa, non so, ma inseguimen-
 24 to, visto che mette in opera tutti gli artifici della sedu-
 25 zione mentale”. *Nadja*, un altro dei libri capitali del

26 ⁸³ “Je suis une limite, un trait. Que tout se mêle au vent, voici tous
 27 les mots dans ma bouche. Et ce qui m’entoure est une ride, l’on-
 28 de apparente d’un frisson” (p. 136).

29 ⁸⁴ Cfr. Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architet-*
 30 *tura e cinema*, ed. italiana a cura di Maria Nadotti, Milano, Bruno
 31 Mondadori, 2006.

1 Surrealismo sembra confermare l'assunto dello stimo-
 2 lante libro della Bruno, che fa del posizionamento della
 3 donna rispetto al nuovo spazio urbano e alla nuova
 4 esperienza estetica prodotta dal cinematografo uno
 5 degli assi culturali paradigmatici del Novecento.⁸⁵ È di
 6 questo che ragiona anche André Breton nel suo libro,
 7 dove - anticipando l'atmosfera se non addirittura l'as-
 8 sunto di un film tutto parigino come *L'Atalante* di Jean
 9 Vigo (1934) - propone una nuova versione di quell'*être*
 10 *de fuite* (l'oggetto del desiderio come "essere" che si
 11 presenta sempre "in fuga") che Marcel Proust aveva
 12 messo al centro del suo capolavoro (l'ultimo volume fu
 13 pubblicato nel 1927).⁸⁶ E il libro di Breton è per noi
 14 tanto più importante perché l'autore si è riproposto
 15 programmaticamente di assumervi il tono "dell'osser-
 16 vazione clinica, e soprattutto neuro-psichiatrica", par-
 17 tendo dall'incontro reale con Léona-Camille-Ghislaine
 18 D., una giovane donna nata a Lille il 2 maggio 1902,
 19 internata in manicomio nel 1927 e morta in ospedale
 20 psichiatrico, in seguito all'occupazione nazista, nel
 21 1941.

22 ⁸⁵ Si cita da André Breton, *Nadja* [1928], in Id., *Œuvres complètes*, cit.;
 23 per la trad. it. (1972, a c. di Giordano Falzoni), cfr. la nuova ed. con
 24 prefazione di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2007. Le succes-
 25 sive citazioni direttamente a testo: al riscontro dall'originale segue
 26 quello dalla traduzione italiana; per questo brano, cfr. p. 714, p. 89.

27 ⁸⁶ Doveroso qui ricordare il lavoro di Anna Masecchia, *Al cinema con*
 28 *Proust*, Venezia, Marsilio, 2008, dedicato alle trasposizioni filmiche,
 29 realizzate o rimaste al solo stadio di progetto, del capolavoro
 30 proustiano: vi si possono leggere, specialmente negli ultimi capi-
 31 toli, stimolanti osservazioni sul rapporto tra desiderio e movi-
 32 mento (cinematografico) nello spazio.

La prima osservazione che propongo è di carattere 1
 puramente materiale. La protagonista del romanzo, l'e- 2
 roina del libro, Nadja, appare soltanto dopo che un 3
 terzo del libro è già trascorso: la prima parte del libro è 4
 infatti dedicato alla città. Del resto, la protagonista, che 5
 definirei 'eroina urbana', appare per strada, a rue 6
 Lafayette, misteriosamente sorgendo dalla griglia dei 7
 boulevard parigini. Se è infatti vero che la stessa Nadja 8
 si domanda che cosa ella faccia a Parigi (p. 687, p. 55), 9
 d'altra parte non v'è alcun dubbio che ella appartiene 10
 alla città: è "la creatura sempre ispirata e ispiratrice che 11
 si trovava bene solo in strada ["qui n'aimait qu'être 12
 dans la rue"], solo campo per lei d'esperienza valida, in 13
 strada, a portata d'interrogazione di ogni essere umano 14
 lanciato su una grande chimera, o (perché non ricono- 15
 scerlo?) quella che *cadeva*" (p. 716, p. 94).⁸⁷ Sarà pure 16
 una donna caduta, questa silfide dei nuovi boschi urba- 17
 ni, ma resta che ella è parte integrante della città, di cui 18
 anzi appare essere l'*animus*, lo spirito animatore. Crea- 19
 tura metropolitana per eccellenza, Nadja, al pari della 20

21 ⁸⁷ "[C]elle qui *tombait*, parfois, parce qu'enfin d'autres s'étaient crus 21
 autorisés à lui adresser la parole" (ivi). Blanchot ha spiegato il 22
 'cadere' come il lasciarsi andare della donna a "discorsi oziosi", a 23
 "civetterie fuori posto", a "banali e deplorable avventure" (Maurice 24
 Blanchot, *Il domani giocatore*, in Id., *L'infinito intrattenimento* [1969], 25
 trad. it. di Roberto Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, pp. 541-60: p. 26
 554). Ma, ci si deve chiedere, non è proprio questo giudizio così 27
 severo il sintomo di una alterità inattuabile? Il costante pendola- 28
 re di queste donne verso il versante dell'immaginario, verso un 'io 29
 ideale' che è solo miraggio, non è forse, questo, a mettere in diffi- 30
 coltà, se non a sovvertire, il nostro senso del pudore (o semmai il 31
 nostro senso, maschile, del dominio sessuale)? 32

1 celebre *passante* che settant'anni prima era stata cantata
2 da Baudelaire, è in realtà un enigma: non a caso ha scel-
3 to come propria dimora lo "Sphynx Hôtel" (cfr. p. 710,
4 p. 86: dove si vede una fotografia dell'insegna dell'al-
5 bergo inquadrata dal boulevard Magenta).

6 In un intenso saggio sul libro di Breton, Maurice
7 Blanchot ha insistito sul fatto che qui si presenta l'illu-
8 strazione più esplicita di quel che i Surrealisti chiama-
9 vano il "caso obbiettivo", in quanto vi si inscena la
10 modalità radicale dell'incontro: "L'incontro con Nadja
11 - infatti - è l'incontro con l'incontro".⁸⁸ Per quanto
12 reale, questa donna "significa unicamente l'insignifi-
13 cante particolarità della sua stessa presenza"; ella rap-
14 presenta, pertanto, l'essenza stessa del donarsi all'altro
15 come altro. E questo intervallo tra i due protagonisti
16 del racconto - la donna e 'io' - costituisce tutto il nerbo
17 della storia, che è la storia dell'impossibilità di com-
18 prendersi nella rispettiva alterità: "il punto affascinante
19 dell'enigma è che il suo compagno, colui che cammina
20 al suo fianco, non può intendersi con lei nell'attrattiva
21 che gli viene dalla sua presenza". L'incontro tra i due è
22 dunque il puro fatto di incontrarsi, senza poter com-
23 prendere alcunché dell'altro, dell'altra; procedendo in
24 parallelo lungo il boulevard.

25 Nonostante il fatto che anche in *Nadja* Breton pren-

26 ⁸⁸ Blanchot, *Il domani giocatore*, cit., p. 550; per la citazione successiva,
27 cfr. *ivi*, p. 553. Cfr. anche il capitolo intitolato "Chance
28 Encounters" in Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory*
29 *in Visual Culture*, Berkeley-Los Angeles-London, University of
30 California Press, 1996 (pp. 93-107).

da duramente posizione contro gli psichiatri, che ritie- 1
ne colpevoli di aver imprigionato la giovane donna,⁸⁹ 2
mi pare che la lettura di questo libro nel complesso 3
renda ancora più evidente il legame che Jacques Lacan 4
dovette sentire con una cultura, come quella del 5
Surrealismo, che faceva della città il luogo dell'incon- 6
tro, cioè il luogo del rischio, dell'avventura, e della 7
diversità irconciliabile. Un luogo, pertanto, vitale, 8
necessario, come sembra quasi urlare con forza la con- 9
clusione del libro bretoniano: 10

11
12 Non sarò io a meditare su ciò che accade della "forma di
13 una città", anche se si tratti della vera città distratta o astrat-
14 ta da quella che io abito in forza d'un elemento che sareb-
15 be rispetto al mio pensiero ciò che l'aria sembra essere
16 rispetto alla vita. (p. 749, p. 132)⁹⁰

17 Ecco, se in *Madame Bovary* la storia si apre e si chiu- 17
de sull'uomo, su Charles, quasi egli funga da cornice 18
per contenere la vicenda di Emma, in *Nadja* - con la 19
sua struttura tripartita in cui si alternano la descrizione 20
di Parigi, il racconto della storia della protagonista, il 21
cantico dei luoghi della città - la donna è chiusa tutta 22
dentro il mezzo ambientale, del quale diventa, si direb- 23
be quasi, la forma allegorica. 24

Lacan si sarebbe dunque impegnato a raccontare 25

26 ⁸⁹ Cfr. ed. cit., pp. 736 e 740, pp. 117, e 120-121. 27

28 ⁹⁰ Allouch (*Marguerite*, cit., p. 318) parla con grande chiarezza del
29 fatto che Marguerite considera Parigi come la sua *ambiance*, il suo
30 'mezzo ambientale naturale', potremmo dire: proprio come capita
31 qui a Breton di dichiarare. 31

1 un'Aimée surrealista? Gli elementi che abbiamo fin qui
2 esposti mi sembrano confermare il rapporto del giova-
3 ne psichiatra con la cultura dell'avanguardia, soprattut-
4 to se si tiene conto del fascino che egli dovette subire
5 da parte di un clima culturale e letterario nel quale il
6 tema della donna era determinante.

7 Vi è inoltre la presenza di alcuni aspetti biografici
8 che accomunano le due donne, come la maternità rifiu-
9 tata innanzi alla prospettiva di una nuova vita nella
10 capitale: Aimée parte per "la grande città" nell'agosto
11 1925, dopo la nascita del secondo figlio (p. 148 [p.
12 162]),⁹¹ così come Nadja abbandona la figlia in provin-
13 cia nel momento in cui va a vivere a Parigi.

14 Ma più che la sovrapponibilità delle due protagoni-
15 ste, mi pare importante sottolineare la coincidenza di
16 alcuni aspetti che riguardano la struttura dei due rac-
17 conti. Oltre a quanto discusso sin qui, mi pare che l'i-
18 potesi di un'influenza del clima surrealista, e di Breton
19 in particolare, sul caso clinico esposto da Lacan sia suf-
20 fragata dalla scelta del nome da assegnare alla protago-
21 nista. Si tratta di una questione assai delicata, che anche
22 il più attento studioso della tesi lacaniana, Jean Allouch,
23 ha affrontato, ricordando che il giovane psichiatra, nel
24 momento in cui lo attribuisce alla sua paziente, eleva il
25 nome Aimée a nome d'autore scelto per un personag-

26 ⁹¹ Vale la pena di ricordare che l'espressione "Leave all this behind...
27 Come to the City" ("Lasciati tutto questo alle spalle... Vieni in
28 città") è l'invito che la donna tentatrice rivolge al protagonista
29 maschile all'inizio di *Sunrise* (1927) di Murnau: cfr. Bruno, *Atlante*
30 *delle emozioni*, cit., pp. 26-27.

gio, sia pure un personaggio clinico. Ma non solo: poi-
ché attribuisce a Marguerite il nome che lei stessa aveva
dato al personaggio di uno dei suoi romanzi, egli fini-
sce col raddoppiare la dinamica tra mondo referenzia-
le e mondo narrativo. Come se non bastasse, Lacan
pare aver del tutto misconosciuto ("méconnu absolu-
ment") la differenza tra personaggio di finzione e pro-
tagonista di un caso clinico:⁹² misconoscimento che gli
ha consentito una sorta d'inversione ontologica, trascinando
dentro la letteratura chi apparteneva invece alla
realtà effettiva. Ricevuto il nome di un suo personag-
gio, della protagonista di una delle sue opere letterarie,
Marguerite, nella penna di Lacan, diventa a sua volta un
personaggio letterario.

È un gioco complesso, che sarebbe forse troppo
facile leggere prendendo alla lettera il termine che
Lacan ha rubato a Marguerite per mutarle nome,
'Amata', quando è invece più che probabile che il gio-
vane medico lo abbia scelto per sollecitare nel lettore
un riferimento all'amor cortese. Se infatti, nella poesia
provenzale, la donna amata, definita Midons, pone il
poeta nella posizione dell'adoratore e del servitore
(cavaliere feudale, vassallo), anche l'Aimée del caso cli-
nico costruisce una figura correlativa: dove c'è un'ama-
ta, fatalmente, c'è un Aimant. Meglio ancora: c'è un
amante che parla dell'oggetto amato.⁹³ Ed è qui che il

⁹² Allouch, *Marguerite*, cit., p. 499.

⁹³ Questo rapporto con la scrittura, in cui rientra anche il 'furto' delle
carte di Marguerite Anzieu da parte di Lacan, ha indotto Allouch
a parlare del rapporto tra psichiatra e degente come qualcosa di



1 Figura 3. Atget, Parigi. Sulla soglia tra la città e i manichini femminili.

2 rapporto con l'opera di Breton diventa illuminante:
 3 perché anche in *Nadja* la questione del nome ha un
 4 ruolo decisivo, solo che in questo caso è la donna (all'a-
 5 nagrafe Léona-Camille-Ghislaine) a scegliere di cam-
 6 biare nome, ribattezzandosi da sé stessa Nadja.
 7 Richiesta del motivo di quel nome, la donna risponde

8 paragonabile alla relazione tra la "santa" (e io direi meglio: la
 9 'santa viva') e il suo direttore spirituale. La cosa non è priva di
 10 fascino, però sarebbe bene, quando si fanno questi paralleli, fare
 11 attenzione alle implicazioni complessive. In questo caso bisogne-
 12 rebbe riflettere sul fatto che, se è vero che sono di solito i diretto-
 13 ri spirituali, alfabetizzati, a dare la parola alla santa, è altresì vero
 14 che questi, come vuole il loro ruolo, *indirizzano* la parola della santa
 15 per farla rientrare nell'ortodossia.

che lo ha scelto "perché in russo è l'inizio della parola
 speranza e perché [ne] è solo l'inizio" (p. 686, p. 54).
 L'auto-nominazione della donna bretoniana è dunque
 un'operazione consapevolmente monca. Se anche in
 questo difetto, in questo *manque* vi è il senso del rap-
 porto di Lacan col Surrealismo,⁹⁴ appare allora inevita-
 bile, a questo punto, affrontare la questione del nome.

⁹⁴ Un altro aspetto che accomuna le due donne (e ribadisco che
 anche Nadja è effettivamente vissuta) riguarda il loro rapporto
 con gli uomini. Sebbene decisamente più pudica, forse anche per-
 ché più anziana, Aimée confessa una forte curiosità intellettuale
 nei confronti degli uomini, che ella vuole conoscere meglio: ciò la
 conduce al periodo di "débauche", o "dissipazione" dell'estate
 1928; il libro *Nadja* apparve nello stesso 1928. Analoga è anche la
 compulsione allo spostamento, la richiesta di farsi portare in giro,
 semmai in automobile: è quel che accade a Nadja; è quel che acca-
 de a Aimée, che si lascia portare a passeggio da uno dei suoi per-
 secutori, Pierre Benoit, il quale però, forse stancatosi della sua
 petulanza, forse spaventato dalle sue farneticazioni, le chiede ben
 presto di scendere dalla vettura (p. 155 [p. 170]).

Dare il nome

“Chi sta imitando con questo?”	1
Basta una semplice domanda a Sigmund Freud per aiutare la sua giovane paziente a stabilire una connessione analogica tra il suo nuovo sintomo e un episodio verificatosi il giorno prima, aggiungendo nuovo materiale utile per il prosieguo della cura analitica e al contempo confermando la sua autorità di medico. Eppure è lo stesso Freud a mostrarci come la cura venga bruscamente interrotta qualche tempo dopo anche a causa di un’incrinatura nella sua autorevolezza. Ma prima di ricordare alcuni passaggi del celebre <i>Caso di Dora</i> (1901), mi pare necessario ricordare che l’imitazione consisteva nell’avvertimento di “acuti dolori allo stomaco” all’indomani della visita a una sua cugina per felicitarla del fidanzamento. Durante l’incontro, la cugina maggiore, sorella della fidanzata, era stata colta da quegli stessi dolori, tanto che la si era dovuta accompagnare all’ospedale. ⁹⁵ “Tutta invidia”, aveva commentato la paziente di Freud: e a noi riesce davvero diffici-	2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

⁹⁵ Sigmund Freud, *Frammento di un’analisi d’isteria (Caso clinico di Dora)* [1901], traduzione di Mauro Lucentini e Michele Ranchetti, in Id., *Opere 1900-1905*, vol. 4, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri Editore, 1979, pp. 299-402 (p. 331). Il tratta-

20
21
22
23

1 le non associare questi crampi, transitati da cugina a
2 cugina, a quelli che trent'anni dopo avrebbero assalito
3 lo stomaco ("in Magen") della povera *Kleptomantin* can-
4 tata da Friedrich Holländer.

5 Ancora una volta corpo e sesso, dunque; ancora una
6 volta la localizzazione somatica funziona per scivola-
7 mento, con un procedimento metonimico che ricorda
8 l'economia del feticcio piuttosto che quella del simbo-
9 lo: *pars pro parte*, insomma, e non *pars pro toto*. Ma, giun-
10 ti come siamo a questo punto del nostro percorso, non
11 mi pare necessario insistere su questa retorica e su que-
12 st'economia. Più interessante mi sembra invece prova-
13 re a ragionare sulla dinamica che questi testi - pur nella
14 loro diversità tipologica e nella loro differente qualità -
15 ci mostrano rispetto ai progetti degli autori che li
16 hanno realizzati.

17 Intanto, occorrerà sottolineare che si tratta di tutti
18 autori maschi. Dal testo musicale al romanzo, dal caso
19 clinico alle operette teatrali e alle pagine dei surrealisti,
20 tutti i testi che abbiamo passato in rassegna suonano al
21 maschile. E analogo, anzi ancora più estremo, è il caso
22 di Stéphane Mallarmé, che, per fare forse un omaggio
23 alle sue numerose amiche, redige per un anno una rivis-
24 ta di moda, scrivendone da solo tutte le pagine sotto
25 differenti *noms de plume* femminili. Autori maschi e
26 nomi di donna, dunque.

27 A questo proposito, credo utile riprendere un arti-

28 mento analitico di Dora proseguì dall'ottobre al dicembre 1900,
29 l'anno dopo Freud aveva già terminato il saggio, che però, dopo
30 vari ripensamenti, si decise a pubblicare solo nel 1905.

1 colo, in cui qualche anno fa Paul-Laurent Assoun spie- 1
2 gò che la nominazione è un fatto essenziale nella scrit- 2
3 tura di un caso clinico, anche se sembra che essa "tenda 3
4 alla personalizzazione [cioè, appunto, alla scelta di un 4
5 nome individuato] in maniera più spontanea quando si 5
6 tratta di una donna".⁹⁶ 6

7 Certo, non tutti i testi che abbiamo preso in esame 7
8 sono esposizioni di casi clinici, cioè relazioni narrative 8
9 e interpretative dell'esperienza di un trattamento (psi- 9
10 conalitico o psichiatrico). E, del resto, sembrerebbe 10
11 difficile inserire in questa serie una canzone come *Die* 11
12 *Kleptomantin*, nella quale la protagonista è ridotta a pura 12
13 categoria, priva com'è di un nome proprio. Ma a me 13
14 pare che in tutta questa storia che abbiamo voluto inti- 14
15 tolare alla donna cleptomane sia fondamentale proprio 15
16 la questione del nome: prendere un nome, farsi un 16
17 nome, scegliersi un nome. O riceverlo. 17

18 Prendiamo il caso trattato da Lacan, in cui una 18
19 donna aggredisce un'altra donna e così finisce in mani- 19
20 comio. Tra poco tornerò sul fatto che l'aggredita era 20
21 un'attrice; mi preme dapprima far notare (con Claude 21
22 Allouch) che il nome legale di costei era Huguette ex- 22
23 Duflos, giacché dopo il divorzio dal marito aveva otte- 23
24 nuto dal tribunale la possibilità di conservarne il nome, 24
25 ma aggiungendovi la preposizione di provenienza. È 25
26 un fatto notevole, perché quel cognome così strano è 26
27 l'emblema di una donna che, mentre si emancipa pie- 27

28 ⁹⁶ Paul-Laurent Assoun, *Le récit freudien du symptôme. Généalogie d'un* 28
29 *genre*, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", 42 (1990), *Histoires de* 29
30 *cas*, pp. 173-198. 30

1 namente - perché ha un lavoro col quale può mante-
 2 nersi e perché ha ottenuto ragione nei suoi diritti - al
 3 tempo stesso denuncia la sua subordinazione al conte-
 4 sto sociale e la sua 'parzialità' (ex è anche la preposi-
 5 zione del complemento partitivo latino): Huguette,
 6 scegliendosi il 'suo' cognome, dichiara pubblicamente
 7 lo scacco del suo matrimonio e l'irreversibilità della sua
 8 storia.

9 Su di un piano decisamente meno doloroso e con
 10 un tinta forse un po' buffa, l'attrice esprimeva esatta-
 11 mente la medesima difficoltà di cui abbiamo visto patri-
 12 re Léona-Camille-Ghislaine, che in quegli stessi anni
 13 sceglieva di chiamarsi Nadja "perché in russo è l'inizio
 14 della parola speranza e perché [ne] è solo l'inizio"
 15 (ancora, insomma, una nominazione parziale, che è
 16 anche dichiarazione dell'insuccesso).

17 Rispetto alla difficoltà femminile di darsi (e farsi) un
 18 nome, gli autori sembrano invece trovarsi a proprio
 19 agio nell'esercitare il potere onomaturgico. È del resto
 20 un'attività specifica del loro essere 'autori', anche quan-
 21 do si limitano a scrivere un 'caso clinico', una
 22 *Krankengeschichte*, o "storia del malato" come la chiama-
 23 va Freud, il quale però non mancò di metterne talvolta
 24 in evidenza anche la natura letteraria, facendovi riferi-
 25 mento come a una *Novelle*.⁹⁷

26 Per spiegarmi meglio riprendo le parole del grande
 27 psichiatra Ludwig Binswanger, il quale in *Il caso Ellen*
 28

29
 30 ⁹⁷ Per una riflessione sull'atteggiamento di Freud rispetto alle cose
 31 letterarie, cfr. Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino,
 Einaudi, 1985.

West (pubblicato nel 1944-45, ma la paziente fu ricove-
 rata presso la casa di cura Bellevue nel 1921) afferma
 di aver compendiato in una certa "esposizione del caso"
 tutte le informazioni in suo possesso sull'"individualità
 umana a cui abbiamo dato il nome di Ellen West".
 Rispetto alla dispersione della vita e delle testimonian-
 ze, sostiene Binswanger, la narrazione medica si pre-
 senta come una 'storia' che attinge pertanto allo statu-
 to di sintesi significativa. È in questo quadro, cioè nel
 quadro della significatività, che egli, l'autore, può dare
 nome, perché,

In base alla storia della vita, il nome proprio perde la fun-
 zione di mera *denominazione* linguistica di un'individualità
 umana - di questo irripetibile *individuo* spazio-temporal-
 mente determinato - e assume il significato della *fama* del
 nome. il nome Ellen West - s'intende che in questo conte-
 sto è del tutto indifferente che sia reale o inventato - diven-
 ta in tal modo la quintessenza di una figura storica, ossia di
 una *figura pubblica*.⁹⁸

La donna, da creatura isolata (individualità determi-
 nata nello spazio e nel tempo), diviene figura pubblica,
 personaggio, la cui storia è destinata a passare di bocca
 in bocca e a protrarsi nel tempo. Dell'individuo non si
 può parlare; del personaggio invece sì. Se innanzi al
 suicidio della "individualità umana", per così dire inef-
 fabile, che passò per la sua clinica, lo psichiatra, in una
 pagina assai commovente, chiede che si rispetti il silen-
 zio, al contrario il racconto del caso è costituito da un

⁹⁸ Ludwig Binswanger, *Il caso Ellen West*, trad. it. a cura di Stefano
 Mistura, Torino, Einaudi, 2011, p. 51.

1 insieme di osservazioni e testimonianze che ‘mettono
2 in forma’ il vissuto realizzando una vicenda esemplare,
3 che può essere opportunamente esposta e che può
4 essere sottoposta a discussione e interpretazione.

5 Ed è qui che accade il fatto del *dare-nome*: che Ellen
6 West sia il nome ‘mondano’, anagrafico, della paziente
7 o che si tratti invece di un nome inventato dall’autore,
8 determinante resta il fatto che quel nome è pronuncia-
9 to ‘per la prima volta’ dall’autore, il quale gli conferisce
10 in questo modo lo statuto di sintesi potenziale di un’in-
11 tera storia (come don Chisciotte, Julien Sorel, Zeno
12 Cosini...). Che poi Ellen West ricordi un’altra Elena,
13 lontana nel tempo, ma anch’ella proveniente
14 dall’Ovest, questo sarà probabilmente da spiegare con
15 le azioni misteriose dell’analogia. E con la forza dei
16 nomi. E in effetti non si potrà forse mai sapere, anche
17 a volerci ragionare per un bel po’, quale sia mai stata la
18 guerra che questa nuova Elena d’Occidente scaturì
19 nelle riflessioni di Binswanger (che pubblicò il suo caso
20 tra il 1944 e il 1945, proprio mentre un’altra guerra
21 infuriava).

22 È invece possibile proporre un’ipotesi intorno a un
23 altro degli autori che abbiamo incontrato nelle pagine
24 precedenti. È stato infatti raccontato altre volte che il
25 nome di Dora dato alla paziente intorno alla quale
26 s’imbastisce il *Frammento di un’analisi d’isteria*, sarebbe
27 stato scelto da Sigmund Freud perché sua sorella aveva
28 costretto una cameriera ad abbandonare proprio quel
29 nome (che era il suo originario) per assumere invece
30 quello posticcio di “Rosa”: “una Dora - se ne è con-
getturato - è dunque una donna il cui nome *non deve*

essere pronunciato”.⁹⁹ Si tratta di un’ipotesi interes- 1
sante, confortata da un altro aneddoto, piuttosto curioso, 2
che riguarda ancora Freud, il quale, in occasione di una 3
conferenza, alla quale era accorso un folto pubblico 4
femminile, volendo esporre proprio il caso di Dora, e 5
temendo di poter influenzare o turbare le ascoltatrici 6
con un nome che riteneva troppo diffuso, decise di 7
ribattezzare la sua protagonista col nome di Erna. La 8
decisione era forse sintomatica di una sua difficoltà 9
non pienamente risolta, ma è certo il fatto che la nuova 10
nominazione si ritorse contro l’oratore: tra le astanti 11
c’era infatti una signorina che di cognome faceva 12
Lucerna, la quale, al termine della conferenza, si acco- 13
stò al dottore per rivelargli di essere rimasta molto 14
impressionata dalla parziale coincidenza del suo nome 15
con quello della paziente... 16

È evidente che la scelta dei nomi ricade in quella 17
stessa legge generale dell’inconscio, la cui influenza 18
sulla nostra vita di tutti i giorni Freud mostrò nella 19
Psicopatologia della vita quotidiana, originariamente pubbli- 20
cata nel 1901, cioè nello stesso anno in cui scriveva il 21
‘caso di Dora’. Ma, se è così, non sarà lecito pensare 22
che l’autore, la cui cultura classica è addirittura memo- 23
rabile, abbia potuto incrociare il trattamento di Ida 24
(tale era il nome di battesimo della paziente) con il plu- 25
rale del sostantivo greco *doron*, cioè ‘dono’? Un dono, 26
in fondo, era quel che la giovane gli aveva consegnato 27
durante l’analisi, facendogli scoprire la centralità, per il 28

⁹⁹ Queste osservazioni, e la fonte del successivo aneddoto, proven- 30
gono da Assoun, *Le récit freudien du symptôme*, cit., pp. 190-191. 31

1 trattamento psicoanalitico, di quel che egli, a partire da
2 allora, avrebbe definito la “traslazione”. Dora gli aveva
3 per l'appunto permesso di capire che “attraverso la
4 persona del medico” l'analizzante produce una riedi-
5 zione, una copia “degli impulsi o delle fantasie che
6 devono essere risvegliati o resi coscienti”. E Dora gli
7 aveva mostrato che per il successo della cura era neces-
8 sario che si producesse una proiezione affettiva, il cui
9 destino finale doveva essere, di nuovo, la produzione di
10 discorso e infine l'auspicata guarigione.¹⁰⁰

11 “Timeo Danaos, et dona ferentes”, verrebbe da dire
12 con l'*Eneide*: davvero da temere sono i Greci, anche
13 quando portano doni, *dora*. Come accade nel mito
14 greco, quando la prima donna, appositamente creata
15 dagli dèi per punire Prometeo del furto del fuoco,
16 porta con sé tra gli uomini la scatola che le ha regalato
17 Zeus, dalla quale escono tutti i mali del mondo. Ridotto
18 in scala, anche il mito di Pandora (che è il nome di
19 quella prima donna) si attaglia a Dora, se è vero che
20 Freud, per sua stessa ammissione “non riusc[ì] a ren-
21 der[si] tempestivamente padrone della traslazione”,
22 così che, di fronte allo specchio che finì coll'offrirle il
23 medico, la ragazza “mise in atto una parte essenziale

24 ¹⁰⁰ Questa è anche la posizione, espressa da tutt'altro punto di vista,
25 di Elena B. Croce, *Nomi e destino del caso clinico nella cultura psicoana-*
26 *litica*, “Rivista di psicoanalisi analitica”, 1995. La stessa osserva, a
27 rincalzo dei suoi argomenti: “Del resto, l'apprendimento offerto
28 inconsciamente dai pazienti all'analista rivestiva per Freud un'im-
29 portanza incommensurabile, se poteva definire nel 1912 l'impos-
30 sibilità di imparare oltre un certo limite dai propri malati come la
31 più grave punizione che possa essere inflitta al medico”.

dei suoi ricordi e delle sue fantasie, invece di riprodur- 1
le nella cura”. La “traslazione”, o *transfert*, e l'*acting out* 2
(che è la restituzione in inglese dell'originale tedesco 3
agieren: “mettere in atto”) erano i due frutti simultanei 4
del ‘caso’ di Dora: da una parte lo strumento per rient- 5
rare nella normalità, dall'altra lo sconfinamento nella 6
psicosi.¹⁰¹ 7

Non è privo di fascino apprendere che attraverso 8
l'incontro analitico con una donna e la successiva rico- 9
struzione narrativa di quella relazione clinica la psicoa- 10
nalisi si sia dotata del principale concetto della propria 11
tecnica, mettendo a fuoco il rapporto tra la *posizione* 12
dell'analista e il posizionarsi dell'analizzante. Ed è 13
altrettanto interessante osservare che uno psichiatra, 14
ammiratore della psiconalisi, abbia svolto un'importan- 15
te riflessione sul fatto del dare nome nella scrittura di 16
un caso clinico proprio a partire dall'incontro emozio- 17
nante con una donna. Sull'incontro ha del resto insisti- 18
to Maurice Blanchot quando ha deciso di parlare pub- 19
blicamente del suo rapporto col Surrealismo, e con 20
Nadja in particolare. 21

Ed è su questa via che si può meglio comprendere 22
la scelta di Jacques Lacan quando, nel 1932, trent'anni 23
dopo l'incontro di Freud con Dora, dieci anni dopo 24
l'incontro di Binswanger con Ellen West, quattro anni 25
dopo l'incontro di Breton con Nadja, decide d'ispirare 26
il lavoro di tesi al suo incontro con Aimée. 27

Il documentato libro di Jean Allouch porta suffi- 28

¹⁰¹ Tutte le citazioni provengono dal *Poscritto* all'esposizione del caso, 29
di cui costituisce la sezione tecnica. 30

1 cienti materiali per ricostruire le modalità di questo
 2 incontro, e per comprendere le ragioni del successivo
 3 scontro tra Lacan e il figlio di Marguerite, quel Didier
 4 Anzieu che, dopo aver interrotto un trattamento presso
 5 colui che alcuni decenni prima aveva avuto in cura
 6 sua madre, intraprese anch'egli la strada della psicoanalisi.
 7 Ma al di là della ricostruzione della storia di una
 8 certa terapia, quel che interessa nel nostro percorso è
 9 la presenza ricorrente di alcune forme che gli autori (i
 10 medici al pari dei romanzieri) hanno utilizzato a cavallo
 11 tra Otto e Novecento per rappresentare il femminile.
 12 Tra queste forme c'è l'ambientazione della vicenda
 13 in una città; tra queste forme c'è l'esibizione del rapporto
 14 con la merce e l'arcano del suo valore e della sua
 15 esposizione; tra queste forme c'è l'imposizione del
 16 nome.

17 “[N]oi la chiameremo Aimée A.”. Così avviene il
 18 battesimo narrativo che trasforma la vicenda di
 19 Marguerite Anzieu in un caso clinico, ossia in un personaggio.
 20 Con questa decisione, Lacan rivela nella sua
 21 protagonista “la quintessenza di una figura storica,
 22 ossia di una *figura pubblica*”, per riprendere l'espressione
 23 di Binswanger. Ma in questo modo, occorre aggiungere,
 24 egli rivela in se stesso l'autore: dando il nome al suo
 25 personaggio, il giovane dottore stabilisce infatti il proprio
 26 status, si colloca all'interno del mondo degli autori,
 27 rispetto ai quali prende posizione. È un gesto irreversibile,
 28 come mostra il suo repentino avvicinamento ai Surrealisti,
 29 cioè proprio agli artisti che in quegli anni si stavano
 30 impegnando in un attacco frontale contro quello stesso
 31 sapere psichiatrico nel quale, nel frattempo,

1 po, egli, Jacques Lacan, scrittore del caso clinico di
 2 Aimée, veniva ufficialmente riconosciuto, e proprio in
 3 virtù della redazione di quel caso clinico.

4 Un gesto irreversibile e paradossale, insomma, sancito
 5 dalla scelta di una nomina. È evidente, infatti, che Lacan
 6 sfidava tutte le regole deontologiche professando l'amore
 7 per la sua paziente. Rivelare un interesse personale, e
 8 addirittura un interesse erotico, in una questione pubblica
 9 (la salute mentale trattata dentro un'istituzione statale)
 10 era cosa a dir poco sconveniente, che peraltro
 11 confessava in maniera clamorosa il giuramento d'Ippocrate.¹⁰²
 12 E poteva apparire addirittura sintomatico proclamare
 13 un'attrazione nei confronti della paziente nel momento
 14 in cui, da psichiatra, esibiva un vivo interesse per le
 15 tesi di Freud, cioè di colui che aveva illustrato con
 16 grande chiarezza e con somma onestà intellettuale il
 17 ruolo decisivo del transfert nel trattamento psicoanalitico.

18 Non mi risulta che gli esaminatori abbiano obiettato
 19 alcunché al forse troppo geniale giovane dottore, e
 20 solo di rado, fino al libro di Allouch, i successivi lettori
 21 della tesi lacaniana hanno avuto da ridire su una
 22 *impositio nominis* che potrebbe anche suonare grottesca.
 23 Si potrebbe osservare, in verità, che chiamando “Amata”
 24

102 Per restare in ambito psichiatrico, e parigino, Georges Didi-
 25 Huberman ha del resto ipotizzato che il rapporto tra i medici
 26 coordinati da Charcot e le pazienti isteriche alla Salpêtrière
 27 fosse ispirato a un esplicito erotismo, semmai modulato nella
 28 forma del transfert (cfr. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'icone-
 29 grafia fotografica della Salpêtrière* [1982], ed. it. di Riccardo
 30 Panattoni e Gianluca Scolla, trad. di Enrica Manfredotti,
 31 Genova, Marietti, 2008, p. 224).

1 la protagonista della sua prima esperienza di osserva-
 2 zione scientifica, Lacan ha dato prova di un sentimen-
 3 talismo commovente, se non di un'emotività che sem-
 4 brerebbe contraddire i suoi numerosi critici successivi.
 5 Ma credo che la sua decisione possa ancora esser letta
 6 all'interno di questa piccola storia del rapporto tra
 7 autore e personaggio femminile che abbiamo provato
 8 a ricostruire e che si presenta, in verità, come una vera
 9 e propria storia di furti. Anche nel caso di Marguerite
 10 è intanto evidente che la presentazione di un 'nome
 11 narrativo' fa scomparire l'"irripetibile *individuo* spazio-
 12 temporalmente determinato" (come avrebbe scritto
 13 Binswanger) per adibire al suo posto un personaggio,
 14 una "figura pubblica" di cui si può parlare (la *fama* di
 15 Aimée è del resto quanto ci spinge qui a scriverne).

16 Marguerite è, insomma, un'altra delle donne che
 17 non possono essere chiamate col loro nome. Ed è que-
 18 sta particolarità che ci porta a rileggere la lezione che
 19 Jacques Lacan tenne il 10 febbraio 1960, nella undice-
 20 sima lezione del suo seminario su *L'etica della psicoanalisi*.
 21 Qui, continuando il suo confronto con la Cosa, col
 22 vuoto intorno al quale si costruisce la storia della sog-
 23 gettività umana, egli utilizza come esempio di sublima-
 24 zione l'esperienza poetica dell'amor cortese. Al cui
 25 proposito osserva che "[n]on c'è la possibilità di canta-
 re la Dama nella sua posizione poetica senza il presup-
 posto di una barriera che la circonda e la isola".¹⁰³ È la

26
 27
 28 ¹⁰³ Jacques Lacan, *Seminario VII, L'etica della psicoanalisi* [1959-1960], a
 29 cura di Antonio Di Caccia, Torino, Einaudi, 1994, p. 190. Cfr. il
 30 lavoro di Bruno Moroncini e Rosanna Petrillo, *L'etica del desiderio*.

sua lontananza, la sua irraggiungibilità che la rende 1
 desiderabile e cantabile: senza questo iato non si pro- 2
 durrebbe desiderio e non si produrrebbe poesia. 3
 Stabilito tale carattere, il poeta medioevale può di con- 4
 seguenza procedere a una simbolizzazione della donna 5
 amata che gli consente di cantarla, semmai anche in 6
 termini francamente sensuali: l'erotica, spiega Lacan, è 7
 infatti alla base dell'etica. Ma una tale etica, ripetiamo 8
 lo, presuppone la distanza, che è distanza assoluta, sia 9
 fisica, o spaziale, sia sociale, o gerarchica: la *Domna* - 10
 significativamente nominata anche al maschile come 11
Mi Dom (segua qui la grafia fornita da Lacan) - si rive- 12
 la come "colei che, in questo caso, domina". Se aggiun- 13
 giamo quanto viene spiegato poco più innanzi, e cioè 14
 che nella poesia dell'amor cortese "l'oggetto non è mai 15
 dato al di fuori di un intermediario che si chiama il 16
Senhal",¹⁰⁴ e se ricordiamo che questa è una mediazio- 17
 ne linguistica, in quanto il *Senhal* è una copertura utiliz- 18
 zata dal poeta per non rivelare il nome autentico della 19
 Dama (di solito già coniugata), mi pare si chiarisca la 20
 scelta di battezzare Aimée l'eroina del proprio primo 21
 caso clinico. Ella è infatti la Dama, l'oggetto del quale 22
 si parla e solo a partire dal quale è possibile parlare: è 23
 la Dama che autorizza il poeta; il furto del nome auten- 24
 tico è necessario per poter imporre un nome fittizio e 25
 così, finalmente, diventare un medico, *ossia un autore*. 26

Un medico e un autore che, nel momento stesso in 27

28
 29 *Un commentario del seminario sull'etica di Jacques Lacan*, Napoli,
 Cronopio, 2007.

¹⁰⁴ Lacan, *Seminario VII*, cit., rispettivamente pp. 185, 191, 193.

1 cui entra nella sua comunità di riferimento, vi si sottrae,
2 muovendo verso Freud (di cui si replica l'avventura
3 con Dora) e i Surrealisti (di cui si riprende lo schema
4 narrativo di *Nadja*). Trent'anni dopo, del resto, il 10
febbraio 1960, Jacques Lacan avrebbe concluso la sua
lezione sui poeti dell'amor cortese con un esplicito
riferimento all'*amour fou* di André Breton e con la cita-
zione di quattro versi, bellissimi, di Paul Eluard, "un
altro poeta surrealista".¹⁰⁵

5 ¹⁰⁵ Lacan, *Seminario VII*, cit., p. 196.

CAPITOLO VII
**La letteratura:
violenza dell'introspezione**

Il delirio di Aimée è articolato intorno a due perse- 1
cutori più antichi, la letterata Colette e il letterato 2
Pierre Benoit, e a una persecutrice più recente, l'attrice 3
Huguette ex-Duflos. Centrale appare, dunque, nella 4
scelta degli antagonisti, il fatto letterario e artistico in 5
generale. Allouch ha insistito, a questo proposito, sulla 6
minore capacità di Marguerite di controllare la dimen- 7
sione performativa, attoriale: è un'osservazione che 8
forse meriterebbe di essere discussa, ma intanto è certo 9
che la protagonista del caso clinico si dichiara "inna- 10
morata delle parole", secondo la sua stessa definizione" 11
(p. 177 [p. 191]). In effetti, nelle sue opere letterarie 12
Aimée mostra una certa capacità di controllo formale, 13
e anzi per Lacan il suo stile sarebbe addirittura rag- 14
guardevole.¹⁰⁶ Al di là del giudizio estetico, forse non 15
particolarmente interessante, ricordo che la donna 16
dichiara che coloro "che leggono i libri non sono così 17
stupidi come quelli che li scrivono", in quanto "ci 18
aggiungono del loro" (p. 181 [p. 196]). Si nota qui un 19
aspetto rivendicativo nell'interesse di Marguerite- 20

¹⁰⁶ L'attenzione della scienza alienistica alla dimensione letteraria è un 21
tratto identificativo della cultura, almeno francese, del s. XIX: 22
rimando al citato libro di Rigoli, *Lire le délire*. 23

1 Aimée verso la letteratura, rivendicazione a mio avviso
 2 ravvisabile anche nei progetti letterari di cui fantastica
 3 in clinica, tra cui figurano “una vita di Giovanna
 4 d’Arco” e “delle lettere di Ofelia ad Amleto” (p. 164 [p.
 5 176]). Al pari di tante sue colleghe surrealiste, anche
 6 questa donna ha una specifica passione letteraria: il gio-
 7 vane psichiatra della scuola di Sainte-Anne l’ha presa in
 8 parola, facendone il personaggio letterario della donna
 9 a contatto con la città.

10 Nella tesi di dottorato, Lacan parla degli attori come
 11 di “idoli” del pubblico (p. 141 [p. 153]): tale era in effet-
 12 ti la persecutrice Madame Z, cioè Huguette ex-Duflos,
 13 Poco più avanti, nella stessa tesi, è inoltre chiarito il
 14 “valore, più rappresentativo che personale, della perse-
 15 cutrice elettiva della malata. È il tipo della donna cele-
 16 bre, amata dal pubblico, arrivata, e che vive nel lusso”
 17 (p. 152 [p. 164]): una caratterizzazione adeguata al tem-
 18 peramento di Aimée che, anche quando si trova in cli-
 19 nica, pensa ancora per sé a un futuro di “donna di let-
 20 tere e di scienza” (p. 160 [p. 172]). Si tratta qui dell’*io*
 21 *ideale* di Aimée: “Letterate, attrici, donne di mondo,
 22 rappresentano l’immagine della donna che gode, a un
 23 livello qualsiasi, di libertà e potere sociale [...] Ma a que-
 24 sto punto esplose l’identità immaginaria dei temi di
 25 grandezza e di persecuzione: questo è il tipo di donna
 26 che lei sogna di diventare. La stessa immagine che rap-
 27 presenta il suo ideale e anche l’oggetto del suo odio”.
 28 In questo modo, la donna, “con lo stesso colpo che la
 29 colpevolizza davanti alla legge, ha colpito se stessa” (p.
 30 234 [p. 253]).

31 Da una parte, dunque, c’è lo spazio metropolitano,

che si offre al soggetto come il luogo in cui realizzare 1
 una possibile definizione di sé, e così sistemarsi dentro 2
 l’ordine del mondo; dall’altra c’è l’invasione del sogget- 3
 to da parte del mondo esterno, la sottrazione di spazio, 4
 la saturazione della vita: occorre allora un gesto che 5
 faccia spazio nel reale. È a questo livello, io credo, che 6
 si situa il delirio della donna, che dichiara di essersi 7
 “riconosciuta in parecchi romanzi di P. B. [Pierre 8
 Benoit], scorgendovi incessanti allusioni alla sua vita 9
 privata” (p. 153 [p. 165]). 10

Lo ha ben spiegato lo stesso Allouch, dicendo che, 11
 se i libri sono il “primo giardino segreto di Emma 12
 [Bovary]”, al contrario per Marguerite essi sono innan- 13
 zitutto il “luogo di divulgazione del suo giardino segre- 14
 to”, piuttosto che essere, come nel caso di uno spazio 15
 protettivo, “un’arma contro una tale divulgazione”.¹⁰⁷ 16
 Questo significa che Marguerite, lungi dall’identificarsi 17
 con l’oggetto del racconto, vede nel racconto un furto 18
 della sua vita, e, quel che forse è ancora più bruciante, 19
 la rivelazione al pubblico dei suoi segreti. Il furto di 20
 pensieri lamentato dai paranoici qui diventa una speci- 21
 fica trafila letteraria, il che spiega come mai i persecu- 22
 tori siano prima di tutto degli scrittori. 23

Marguerite lo dice del resto con chiarezza quando 24
 dichiara che gli scrittori vivono “de l’exploitation de la 25
 misère qu’ils dechainent”. Il primo di questi sfruttatori 26
 della miseria che essi stessi scatenano sarebbe stato 27
 probabilmente Flaubert, che capitalizzò abilmente la 28

¹⁰⁷ Allouch, *Marguerite*, cit., pp. 497-98: “lieu de divulgation de son 29
 jardin secret avant d’être une arme contre une telle divulgation”. 30

1 *débauche* di Emma e creò quella specifica malattia della
2 piccola cultura letteraria che qualche tempo dopo,
3 abbiamo visto, fu chiamato *bovarysme*.

4 Un'osservazione di stile letterario è qui necessaria.
5 Mi pare infatti importante osservare che Marguerite-
6 Aimée avanza la sua protesta contro lo sfruttamento
7 delle miserie altrui realizzato dagli scrittori in un'epoca
8 in cui era ampiamente diffuso il discorso indiretto libe-
9 ro, tecnica che anzi, divenuta già quasi banale, era evo-
10 luta, nei testi più sperimentali, nel monologo interiore.
11 Insomma, all'altezza del 1931 erano ormai decenni che
12 il narratore occidentale entrava nella testa dei suoi per-
13 sonaggi per presentarne al lettore i pensieri e i senti-
14 menti nascosti. La protesta di questa donna di provin-
15 cia che è andata a vivere in città sembra così ergersi a
16 difesa dei diritti dei personaggi letterari, denudati e
17 offerti all'occhio del mondo, ridotti, come ha scritto
18 Dorrit Cohn, a delle pure menti trasparenti.¹⁰⁸

19 Su questo tema aveva riflettuto alla fine del secolo
20 precedente Paul Bourget, quell'influente letterato che
21 si riteneva affetto da una specie di "intoxication litté-
22 raire" a suo avviso ampiamente diffusa tra i suoi con-
23 temporanei.¹⁰⁹ Se nel 1881, nel saggio dedicato a
24 Baudelaire, egli aveva parlato per il grande poeta di un
25 "système nerveux trop surmené" ("un sistema nervo-

26 ¹⁰⁸ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Con-*
27 *sciousness in Fiction*, Princeton, The Princeton University Press, 1984.

28 ¹⁰⁹ La considerazione si legge in una lettera del 1894 a Alphonse Van
29 Daeli citata in Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études*
30 *des littéraires* [1883], édition stable et préface de André Guyau,

so troppo surriscaldato") e soprattutto di un *pessimisme* 1
basato sulla concezione di un "désaccord entre l'hom- 2
me et le milieu" ("disaccordo tra l'uomo e l'ambien- 3
te"), è nel successivo (1882) saggio su Flaubert che egli, 4
da romanziere e da teorico del romanzo, presenta una 5
riflessione sul modo in cui si costruiscono i personag- 6
gi che appare particolarmente utile per il nostro ragio- 7
namento. Se infatti, come aveva insegnato Hyppolite 8
Taine, "la creatura umana [...] si isola dalla realtà per un 9
funzionamento arbitrario e personale della sua intelli- 10
genza",¹¹⁰ Flaubert, come già Baudelaire, attribuisce 11
alla letteratura un ruolo preciso nella creazione di uno 12
squilibrio tra "realtà esterna e individuo". E, ancora, se 13
nell'individuo moderno il *moi* è un "fascio di fenome- 14
ni" ("faisceau de phénomènes"), ne consegue che lo 15
scrittore può considerare la testa umana come una 16
camera oscura attraverso la quale passano immagini 17
d'ogni tipo. Il flusso delle immagini, di carattere 18
memoriale, è raddoppiato dalla presenza del flusso per- 19
cettivo; i due interagiscono con il flusso emotivo. 20

21
22 Considerando la testa umana come una macchina per le
23 rappresentazioni, Flaubert aveva ben compreso che questa
24 rappresentazione celebrale non si applica soltanto alle
25 immagini del mondo esterno come ci sono offerte dai
26 nostri sensi. In noi si agita un mondo interiore: idee, emo-

27 Paris, Gallimard, 1993, *Préface*, p. XXIII: le successive citazioni dal 27
saggio su Baudelaire provengono da pp. 13 e 7; quelle dal saggio 28
su Flaubert, dalle pp. 97, 101, 105. Le traduzioni sono mie. 29

30 ¹¹⁰ Questo il testo francese: "la créature humaine [...] s'isole de la réa- 30
lité par un fonctionnement arbitraire et personnel de son intelli- 31
gence". 32

1 zioni, volizioni, che ci suggeriscono delle immagini di un
2 tipo del tutto diverso da quell'altro.¹¹¹

3
4 È qui il collegamento con Marguerite: risiede qui la
5 ragione che giustifica la sua credenza allucinatoria nel
6 fatto che il suo “giardino segreto” sarebbe stato rivela-
7 to pubblicamente dai romanzieri. Erano del resto pas-
8 sati dieci anni dalla prima pubblicazione dello *Ulysses* di
9 Joyce (2 febbraio 1922), e oramai da tempo lo scrittore
10 faceva entrare il lettore *dentro* il personaggio, partendo
11 dalle percezioni esterne per poi seguire le associazioni
12 d'idee, così che a Italo Svevo sarebbe parso che il col-
13 lega irlandese facesse camminare il signor Bloom e
14 Stephen Dedalus “con i teschi scoperchiati” innanzi
15 agli occhi (e alle orecchie) del lettore.¹¹²

16 E prima di Joyce c'era stato Gustave Flaubert, che,
17 come spiegava Bourget, aveva fatto accomodare il let-
18 tore in questa grande macchina del ‘furto di pensieri’
19 che è la letteratura, e lo aveva lasciato oscillare tra le
20 proiezioni immaginarie del suo io e la rappresentazio-
21 ne letteraria di un io inventato (il personaggio). *Questo*
22 *andirivieni tra il mondo esterno interiorizzato dentro la psiche e*
23 *il mondo interno esteriorizzato per opera della narrativa non*

23 ¹¹¹ Questo il testo francese: “En considérant la tête humaine comme
24 une machine représentative, Flaubert avait bien reconnu que cette
25 représentation cérébrale ne s'applique pas seulement aux images
26 du monde extérieur telles que nous les fournissent nos différents
27 sens. Un monde intérieur s'agite en nous: idées, émotions, voli-
28 tions, qui nous suggère des images d'un ordre entièrement distinct
29 de l'autre” (p. 105).

30 ¹¹² Cfr. Italo Svevo, *Scritti su Joyce*, in Id., *Teatro e Saggi*, a cura di
31 Federico Bertoni e Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.

1 poteva che terminare in una sovrapposizione tra ciò
2 che il lettore intendeva ‘imitato’ e ciò che riteneva ‘pro-
3 prio’. Marguerite la lettrice, ribattezzata Aimée, diven-
4 tava a sua volta un personaggio letterario surrealista,
5 una cleptomane del desiderio: il suo interno era dirot-
6 tato verso l'esterno della pagina scritta.

7
8 Ma in conclusione occorre riconoscere a Aimée e a
9 Emma il loro valore additivo, ulteriore. Jean Allouch lo
10 ha fatto restituendo alla prima una persona storica-
11 mente riconoscibile e al tempo stesso ricollocandola in
12 una relazione di formazione in cui i ruoli, tra lei e il
13 ‘suo scrittore’, sembrano invertirsi. Quanto a me,
14 voglio invece tornare sulla natura enigmatica di queste
15 due figure, le quali restano, a mio avviso, non persone
16 reali e storicamente definibili, ma personaggi letterari,
17 *creature strutturalmente opache*. Per farlo, vorrei tornare
18 ancora per una volta alla tesi di dottorato, dove Lacan
19 riferisce un dialogo tra Aimée e una sua amica, conclu-
20 so da una misteriosa affermazione della protagonista:
21 “Je me sens masculine”. Il narratore della tesi, colui che
22 si firma Jacques Lacan commenta così: “La grande
23 parola è pronunciata”. Ma aggiunge subito dopo la lim-
24 pida quanto altrettanto misteriosa risposta dell'interlo-
25 cutrice di Aimée: “Tu es masculine” (p. 210 [p. 227]).

26 Ebbene, nel suo saggio su *Madame Bovary* Charles
27 Baudelaire spiegò che Emma “si dà, travolta dai sofis-
28 smi della sua immaginazione, ella si dà magnificamen-
29 te, generosamente, in maniera tutta maschile”, e
30 aggiunge poco più avanti: “cette femme est vraiment
31 grande”, è un vero eroe, “diciamolo, confessiamolo: è

1 un Cesare a Carpentras”.¹¹³ Altro che ‘maschile’,
 2 Emma, come Aimée, è una donna maschio, è un enig-
 3 ma aperto innanzi agli occhi del lettore.

4 Concediamoci allora l’ultima citazione del nostro
 5 percorso, e per capire in che senso Emma è un’eroina,
 6 o forse meglio ‘un eroe’, apriamo il suo romanzo:

7
 8 Guardandosi allo specchio, si meravigliò del proprio viso.
 9 Mai aveva avuto gli occhi tanto grandi, tanto neri, né così
 10 profondi. Un’essenza sottile diffusa sulla sua persona la tra-
 sfigurava.

11 Si ripeteva: “Ho un amante! un amante!” godendo a que-
 12 st’idea, quasi a quella d’una nuova pubertà a cui fosse giun-
 13 ta [...] Penetrava in una zona meravigliosa dove tutto sareb-
 14 be stato passione, estasi, delirio [...], l’esistenza consueta
 15 non appariva che in lontananza, giù in basso, nell’ombra,
 tra gli intervalli di quelle altitudini.

16 Allora ricordò le eroine dei libri che aveva letto, e le regio-
 17 ni liriche di quelle adultere presero a cantare nella sua
 18 memoria con voci di sorelle, colmandola d’incanto.
 19 Diveniva lei stessa come una parte vera di quelle immagi-
 20 nazioni e attuava il lungo sogno della sua giovinezza, con-
 21 templandosi in quel tipo di donna appassionata che aveva
 tanto invidiato. (*Madame Bovary*, trad. it., p. 199)

22 ¹¹³ Charles Baudelaire, *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, in Id.,
 23 *Curiosités esthétiques. L’Art romantique*, textes établis par Henri Le-
 24 maitre, Paris, Garnier, 1990, pp. 641-51; trad. it., *Madame Bovary di*
 25 *Gustave Flaubert*, in Id., *Opere*, a c. di Giovanni Raboni e Giuseppe
 26 Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 833-44. Lungo tutt’al-
 27 tro orizzonte si muove la lettura psicoanalitica del romanzo flau-
 28 bertiano offerta da Roberto Speciale-Bagliacca nel suo saggio inti-
 29 tolato *Charbovari* (cfr. Id., *Adultera e re. Un’interpretazione psicoanaliti-*
 30 *ca e letteraria di “Madame Bovary” e “Re Lear”* [1998], Prefazione di
 31 Frank Kermode, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 19-98), alla
 32 cui stimolante e discutibile tesi si rimanda.

È una pagina memorabile, dove l’immagine allo
 specchio si trasforma nel coro delle eroine che saluta-
 no Emma, la loro consorella. Nel gioco delle meta-
 morfosi, in bilico tra diversi livelli di finzione, Flaubert
 mette il fuoco su questo grande personaggio rappre-
 sentativo della volontà di costruirsi come soggetto. Se
 quella volontà subisce il più clamoroso e inappellabile
 degli smacchi è perché essa è stata esposta al contatto
 del desiderio, collocata al centro dei flussi contrapposti
 delle immagini. Dentro e fuori, proiezioni e riflessioni,
 in un andirivieni che forse nemmeno la sapienza
 costruttiva dell’autore riesce a controllare del tutto, se
 è vero che egli pronunciò una celebre dichiarazione
 (“Madame Bovary c’est moi”), che è forse anche il
 gesto col quale confessò di aver rubato l’immagine alla
 sua creatura.

Ed è questo, probabilmente, quel che accadde a
 Jacques Lacan con la sua Amata.

Bibliografia

- Elaine S. Abelson, *When Ladies go A-Thieving. Middle-Class Shoplifters in the Victorian Department Store*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989. 1
2
3
- Jean Allouch, *Marguerite, ou l'aimée de Lacan*, préface de Didier Anzieu, Paris, E.P.E.L., 1994. 4
5
- André Antheaume, *Le roman d'une epidemie parisienne: la kleptomanie?*, Paris, G. Doin, 1925. 6
7
- Luis Aragon, *Le paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard "folio" 2007. 8
9
- Paul-Laurent Assoun, *Le récit freudien du symptôme. Généalogie d'un genre*, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", *Histoires de cas*, 42 (1990), pp. 173-198. 10
11
12
- Chales Baudelaire, *Les fleurs du mal* [1857], trad. it. di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 1987. 13
14
- Charles Baudelaire, *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, in Id., *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, textes établis par Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1990, pp. 641-51; trad. it., *Madame Bovary di Gustave Flaubert*, in Id., *Opere*, a c. di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 833-844. 15
16
17
18
19
- Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986. 20
21
- Ludwig Binswanger, *Il caso Ellen West*, a cura di Stefano Mistura, Torino, Einaudi, 2011. 22
23
- André Birabeau, *Tel que 1890*, in "Parisiana", 18 gennaio 1920, p. 10. 24
25
- Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento* [1969], trad. it. di Roberto Ferrara, Torino, Einaudi, 1977. 26
27

- 1 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*
2 [1883], édition stable et préface de André Guyau, Paris, Gallimard,
3 1993.
- 4 André Breton, *Nadja* [1928], trad. it. di Giordano Falzoni, 1972,
5 nuova ed. con prefazione di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2007.
- 6 André Breton, *Per conoscere André Breton e il Surrealismo*, a cura di
7 Ivos Margoni, Milano, Mondadori, 1976.
- 8 André Breton, *Œuvres complètes*, éd. établie par Marguerite Bonnet,
9 Paris, Gallimard, vol. I, 1988, vol. II, 1992.
- 10 Eugène Brieux, *Madame Lavolette, kleptomane: scènes inédites*, in “La
11 Revue des Femmes”, 15 juin 1929, pp. 577-588.
- 12 Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e*
13 *cinema*, ed. italiana a cura di Maria Nadotti, Milano, Bruno Mondadori,
14 2006.
- 15 Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual*
16 *Culture*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California
17 Press, 1996.
- 18 Per Buvik, *Le principe bovaryque*, in Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris,
19 PUPS, 2006, pp. 169-334.
- 20 Paul Chambot, *La kleptomane*, Paris, A. Dorey, 1899.
- 21 Champfleury, *Les excentriques* [1852], Bassac, La petite librairie du
22 XIXe siècle, 1993.
- 23 Vanni Codeluppi, *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai pas-*
24 *sages a Disney World*, Milano, Bompiani, 2000.
- 25 Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Con-*
26 *sciousness in Fiction*, Princeton, The Princeton University Press, 1984.
- 27 Elena B. Croce, *Nomi e destino del caso clinico nella cultura psicoanaliti-*
28 *ca*, “Rivista di psicoanalisi analitica”, 1995 (pdf scaricabile dalla rete).
- 29 Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'icono-*
30 *grafia fotografica della Salpêtrière* [1982], ed. italiana di Riccardo Panattoni
31 e Gianluca Scolla, traduzione di Enrica Manfredotti, Genova,
32 Marietti, 2008.
- 33 Roger Dragonetti, *Un fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique*
34 *du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.
- 35 Paul Dubuisson, *Les Voleuses des Grands Magasins*, Paris, Stock,
36 1902.

- Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la secon-*
de moitié du XIXe siècle, Hachette, Paris, 1875. 1
2
- Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Préface et Notice de M.
Nadeau, Paris, Gallimard, 1971; trad. it. di Natalia Ginzburg, *La signo-*
ra Bovary, Torino, Einaudi, 1983. 3
4
5
- Michel Foucault, *Gli anormali*, Corso al Collège de France 1974-
1975, trad. it. di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni, Milano,
Feltrinelli, 2000. 6
7
8
- Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La “letteratura” nel reticolo media-*
le, Roma, Meltemi, 2005. 9
10
- Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*
[1901], traduzione di Mauro Lucentini e Michele Ranchetti, in Id.,
Opere 1900-1905, vol. 4, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti,
Torino, Boringhieri Editore, 1970, pp. 299-402. 11
12
13
14
- Théophile Gautier, *Les Grottesques* [1856], Bassac, La petite librairie
du XIXe siècle, 1993. 15
16
- Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, édition du 1902 suivie par une
étude de Per Buvik, *Le principe bovaryque*, Paris, PUPS, 2006. 17
18
- Jules de Gaultier, *Il bovarismo*, trad. it. a c. di Elisa Frisia Michel,
Milano, SE, 1992 (traduce l'ed. 1902). 19
20
- Pierre Giffard, *Les grands Bazars*, Paris, V. Havard, 1882. 21
- Réné Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca* [1961], trad. it.
di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 1981. 22
23
- Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue* [1901], introduction de Thierry
Paquot, Paris, in folio, 2008. 24
25
- Jacques Lacan (et alii), *Écrits “inspirés”: Schizographe*, in “Annales
médico-psychologiques”, 1931, to. II, pp. 508-12, trad. it. ‘*Scritti ispi-*
rati’: *Schizografia*, in Lacan *Della psicosi paranoica*, pp. 333-350. 26
27
28
- Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la per-*
sonnalité [1932], Paris, Seuil, 1975, trad. it., *Della psicosi paranoica nei suoi*
rapporti con la personalità, seguito da *Primi scritti sulla paranoia*, a c. di
Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1980. 29
30
31
32
- Jacques Lacan, *Le problème du style et la conception psychiatrique des for-*
mes paranoïaques de l'expérience, in “Minotaure” 1, 1933, trad. it., in
Lacan, *Della psicosi paranoica*, pp. 351-356. 33
34
35
- Jacques Lacan, *Motifs du crime paranoïaque*, in “Minotaure” 3, 1933,
trad. it., in Lacan, *Della psicosi paranoica*, pp. 357-366. 36
37

- 1 Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*
2 [1938], Paris, Navarin, 1984, trad. it. utilizzata, a c. di Antonio Di
3 Ciaccia, postfazione di Jacques-Alain Miller, *I complessi familiari nella*
4 *formazione dell'individuo*, Torino, Einaudi, 2005.
- 5 Jacques Lacan, *Propos sur la causalité psychique* [1946], in Id. *Écrits*,
6 Paris, Seuil, 1966, pp. 151-193.
- 7 Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*
8 *telle que nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* [1949], in Id. *Écrits*,
9 Paris, Seuil, 1966, pp. 93-100.
- 10 Jacques Lacan, *Seminario VII, L'etica della psicoanalisi* [1959-1960], a
11 cura di Antonio Di Caccia, Torino, Einaudi, 1994.
- 12 Adolf Loos, *Parole nel vuoto* [1897-1900], a c. di Sonia Gessner
13 [1972], Milano, Adelphi, 2000.
- 14 Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.
- 16 Giovanni Macchia, *Le rovine di Parigi* [1984], in Id., *Le rovine di*
17 *Parigi*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 361-414.
- 18 Stéphane Mallarmé, *La dernière mode. Gazette du Monde et de la*
19 *Famille*, ed. anastatica, introduzione di Jean-Paul Amunategui, Paris,
20 Éditions Ramsay, 1978.
- 21 Stéphane Mallarmé, *La dernière mode. Gazzetta del Bel Mondo e della*
22 *Famiglia* [1874], a c. di Anne Marie Boetti, Milano, edizioni delle
23 donne, 1979.
- 24 Louis Martin, *Ma femme est kleptomane*, Vaudeville en I Acte, Paris,
25 Naudin, s.a.
- 26 Éric Marty (a cura di), *Lacan et la littérature*, Houilles, Manucius, 2005.
- 27 Karl Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica* [1867], trad. it. a
28 cura di Delio Cantimori, Roma, Editori Riuniti, 1994.
- 29 Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008.
- 30 Mark Melford, *Kleptomania. A farcical comedy in three acts*, French's
31 Acting Play, London & New York, T. Henry French, 1895.
- 32 Maurizio Meloni, *Triangolo di pensieri: Girard, Freud, Lacan*, in
33 "Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia" (<http://mondodoma->
34 [ni.org/dialegesthai/](http://mondodomaini.org/dialegesthai/)).
- 35 Michael B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the*
36 *Department Store. 1869-1920*, London, Allen & Utwin, 1981.
- 37 Léon Mís, *Le roman allemand (Juin 1910 à Juin 1911)*, in "Revue ger-
38 manique" VII (1911), pp. 452-476.

- Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a*
1 *Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994. 2
- Bruno Moroncini e Rosanna Petrillo, *L'etica del desiderio. Un com-*
3 *mentario del seminario sull'etica di Jacques Lacan*, Napoli, Cronopio, 2007. 4
- Daniel J.I. Murphy, *Customers and Thieves. An Ethnography of*
5 *Shoplifting*, Andershot, Gower House, 1986. 6
- Gérard de Nerval, *Les Illuminés* [1852], in Id., *Oeuvres*, a c. di H.
7 Lemaitre, Paris, Classic Garnier, 1986. 8
- Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ed.
9 ampliata, Torino, Einaudi, 1987. 10
- Fabrizio Palombi, *Jacques Lacan*, Roma, Carocci, 2010. 11
- Daniel Pick, *War Machine. The Rationalisation of Slaughter in the*
12 *Modern Age*, New Haven & London, Yale University Press, 1993 13
- Daniel Pick, *Volti della degenerazione: una sindrome europea 1848-1918*
14 [1989], Scandicci, La nuova Italia, 1999. 15
- Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au*
16 *XIX siècle*, préface de Jean Starobinski, Paris, Fayard, 2001. 17
- Marina Roggero, *Le carte piene di sogni: testi e lettori in età moderna*,
18 Bologna, il Mulino, 2006. 19
- Hubert Segquier, *Revue historique de la notion de kleptomanie*, in
20 "Encéphale" 55, 1966, pp. 336-369, 452-466. 21
- Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a c. di Paolo
22 Jedlowski, Roma, Armando, 2009. 23
- Roberto Speciale-Bagliacca, *Charbovari*, in Id., *Adultera e re.*
24 *Un'interpretazione psicoanalitica e letteraria di "Madame Bovary" e "Re Lear"*
25 [1998], Prefazione di Frank Kermode, Torino, Bollati Boringhieri,
26 2000, pp. 19-98. 27
- Dolf Sternberger, *Panorama del XIX secolo* [1938], ed. it. a c. di Lea
28 Ritter Santini Bologna, il Mulino, 1985. 29
- Italo Svevo, *Scritti su Joyce*, in Id., *Teatro e Saggi*, a cura di Federico
30 Bertoni e Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004. 31
- Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, [1870], avec une introduction de
32 Serge Nicolas et une étude de Théodule Ribot, Paris-Budapest.
33 Torino, l'Harmattan, 2005. 34
- Davide Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Roma-Bari, Laterza, 2003. 35

- 1 Albert Thibaudet, *Il lettore di romanzi* [1925], trad. it., a cura di
2 Federico Bertoni, Napoli, Liguori, 2000.
- 3 Jo. Valle, *La kleptomane*, in "Parisiana", 23 febbraio 1928, p. 6.
- 4 Juan Vallès, *Le Tableau de Paris* [1882-1883], Paris, Berg Interna-
5 tional Éditeurs, 2007.
- 6 Frank Wedekind, *Mine-baba. Ovvero Dell'educazione fisica delle fanciul-
7 le* [1903], trad. it. di Vittoria Rovelli Ruberl, con un saggio di Roberto
8 Calasso, Milano, Adelphi, 1975.
- 9 Rosalind Williams, *Dream Worlds. Mass Consumption in Late
10 Nineteenth Century France*, Berkeley, California University Press, 1982.
- 11 Tammy C. Whitlock, *Crime, gender, and consumer culture in nineteenth-
12 century England*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- 13 Émile Zola, *Au Bonheur des dames* [1882-1883], trad. it. di Alfredo
14 Jeri, con nota introduttiva di Colette Becket, *Al paradiso delle signore*
15 [1959], Milano, Rizzoli, 2000.
- 16 Emile Zola, *Le roman expérimental*, présentation par François-Marie
17 Mourad, Paris, Flammarion, 2006.

Notizie biografiche sull'Autore

Giancarlo Alfano (1968) insegna Letteratura italiana 1
presso la Seconda Università di Napoli. Si occupa in 2
prevalenza di Rinascimento, di forme della narrazione 3
breve, di culture letterarie della contemporaneità, con 4
una propensione per la ricerca comparatistica. 5

Tra i suoi libri: *Nelle maglie della voce. Oralità e testuali- 6
tà da Boccaccio a Basile* (Napoli 2006); *Paesaggi mappe trac- 7
ciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia* (Napoli 2010); 8
Torquato Tasso (Firenze 2011). È imminente la pubbli- 9
cazione di una sua monografia dedicata alla guerra 10
nella letteratura italiana del Novecento. 11

Attualmente si sta dedicando al commento del 12
Decameron e allo studio della produzione giovanile di 13
Giovanni Boccaccio. 14

Indice

<small>PREMESSA</small>		
☐ Un'Amata a Sainte-Anne	pag	7
<small>CAPITOLO I</small>		
☐ Appare la cleptomane	»	13
<small>CAPITOLO II</small>		
☐ Fantasmi del desiderio	»	39
<small>CAPITOLO III</small>		
☐ Un'“epidemia” a cavallo tra due secoli	»	53
<small>CAPITOLO IV</small>		
☐ Storia di un concetto	»	69
<small>CAPITOLO V</small>		
☐ Incrociando una sconosciuta: il Surrealismo, la donna, la città	»	85
<small>CAPITOLO VI</small>		
☐ Dare il nome	»	109
<small>CAPITOLO VII</small>		
☐ La letteratura: violenza dell'introspezione	»	123
☐ <i>Bibliografia</i>	»	133
☐ <i>Notizie biografiche sull'Autore</i>	»	139

I LIBRI DI ANEMOS

Collana di Neuroscienze

N. Collana 1

ANDREA ZANZOTTO
ARCANGELO DELL'ANNA
Qualcosa di necessariamente futile
new Magazine Edizioni, 2009

N. Collana 2

ARCANGELO DELL'ANNA
La memoria del trauma
new Magazine Edizioni, 2010

Collana di Narrativa

N. Collana 1

MARCO RUINI
L'Eremita
new Magazine Edizioni, 2010

N. Collana 2

MARCO RUINI
La Partenza
new Magazine Edizioni, 2010

N. Collana 3

FOSCA ANDRAGHETTI
Dietro l'apparire
new Magazine Edizioni, 2011

Libro stampato su carta ecologica non riciclata
che non contiene acidi, cloro ed imbiancante ottico

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2012
presso le Nuove Arti Grafiche
via dell'òra del Garda, Z.I. settore A - 38121 GARDOLO (TN)
per conto della

new MAGAZINE edizioni
via dei Mille, 69 - 38122 TRENTO

PRINTED IN ITALY

www.newmagazine.it