

LE (TERRIBILI) CONSEQUENZE DELL'AMORE. DECLINAZIONI CINEMATOGRAFICHE RECENTI DEI PARADOSSI DELL'AMORE E DEL DESIDERIO*

di Chiara Piazzesi

In concreto *ogni immagine ossessiva è un colpo che fa piegare le ginocchia della realtà.*

O. Ottieri

Il cammino lungo il quale vorrei condurre il lettore riguarda l'esplorazione, da parte di alcune opere cinematografiche recenti, di alcuni dei paradossi cruciali del desiderio e dell'amore. La mia preventiva richiesta metodologica è, perciò, che si assuma la differenza tra l'amore come innamoramento, che si intreccia inscindibilmente con il desiderio; e l'amore come relazione, come legame, che può anche esserne disgiunto. È del primo, grande e terribile, che qui andremo in cerca.

I sassolini (o le mollichine di pane) di Pollicino, in questa ricerca, saranno le «figure» dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes (1977). Come nella favola, esse ci guideranno in un cammino a ritroso: quello di un'esperienza di cui, mentre essa è esistenza e si fa, non comprendiamo nulla – ma è attraverso la pratica del discorso amoroso, alla Barthes, così come attraverso le declinazioni cinematografiche dell'amore-passione, che possiamo recuperarne il filo, lo snodarsi. Troveremo alcune pietre miliari del pensiero sull'amore, che diranno *quanto stiamo andando lontano*: Kierkegaard, che declina l'amore nell'intreccio tra amore terreno e amore di Dio; Nietzsche, che ne fa l'(origine di ogni) attività estetica nel mondo biologico; Merleau-Ponty, che lo legge come intenzionalità perenne e universale dell'essere-al-mondo, sfumatura indelebile benché variabile di ogni fenomeno somatico e cosciente.

Il riferimento cinematografico principale, come il titolo avrà suggerito, è il recente lungometraggio di Paolo Sorrentino *Le conseguenze dell'amore* (2004). Ma il percorso attraverserà anche i due ultimi film di Wong Kar-wai, cioè *In the mood for love* (2000) e *2046* (2004), nonché *Ferro 3 – La casa vuota* (2004), di Kim Ki-duk. Pur nella loro estrema diversità, questi film sono uniti dall'esplorazione di alcuni «nodi» dell'amore (nel senso forte, paradigmatico di Laing, 1970), che, mi pare, si coagulano attorno a tre esperienze paradossali: quella dell'asimmetria; quella della coazione ostensiva; quella dello sforzo narrativo.

Il «nodo» paradossale *trasversale* dell'amore è la sua universalità infinitamente declinabile: esso è esperienza di tutti (o quasi) solo perché è esperienza di ognuno. Non se ne può apprendere il *know how* o descriverne una legalità modellizzata trasmissibile, e la sua categorizzazione è di ordine affettivo, ossia personale e inscindibile dal problema del senso individuale dell'esperienza amorosa – cioè del *nuovo senso* per mezzo del quale intreccia in modo nuovo i fili di un'esistenza individuale. Di questa esperienza non può esserci

trasmissione, ma solo *riconoscimento* («che 'ntender no la può chi no la prova»). Questo nodo strutturale assume qui un peso metodologico. In altri termini, le vicende singolari dei saggi cinematografici sull'amore che prenderemo in considerazione non sono, ritengo, espedienti, ma materiali imprescindibili – gli unici materiali affidabili per discutere dell'esperienza amorosa, che si svolge soltanto nella contingenza. Barthes ha compreso perfettamente questa irriducibilità, l'impossibilità di generalizzazione narrativa, e in virtù di essa ha preferito la forma del discorso soggettivo, che assume tratti paradigmatici, a quella del trattato: essendo l'amore un'esperienza di tutti solo perché è (stata) di ognuno, la forma comunicativa deve creare le condizioni del *riconoscimento*, dell'*identificazione*. Con la declinazione del discorso amoroso alla prima persona singolare, Barthes vuol dire: nell'innamoramento io sono l'amore in esistenza, cioè l'unica essenza e l'unica esistenza possibile *dell'amore*. Posso *trattare* della sua essenza quando se ne è andato – ma non posso articolarne il discorso.

Il paradosso dell'asimmetria

Progetti per il futuro: non sottovalutare le conseguenze dell'amore.

*How should we like it were stars to burn
With a passion for us we could not return?
If equal affection cannot be,
Let the more loving one be me.*

W. H. Auden

L'ideale dell'amore come divina corrispondenza di sentire, come sistema bipolare perfetto e sentimentalmente autosufficiente, che può soffrire perlopiù solo di ostacoli e contrasti estrinseci, esterni, è senz'altro fuorviante. È in realtà verosimilmente costitutiva dell'amore come innamoramento un'irriducibilità cruciale della dimensione soggettiva, cioè della declinazione contingente dell'amore stesso. Poiché l'esperienza affettiva è articolata *affettivamente* oltre che individualmente, permane in essa un'eccedenza (di ordine dinamico, comunicativo, esplicitativo, affettivo ecc.) che è la radice dell'asimmetria stessa che l'accompagna: l'irriducibilità dell'unicità esperienziale, tradotta nel rapporto a un oggetto, diviene necessariamente *asimmetria*.

In altre parole, sarebbe come dire che nell'innamoramento *non c'è posto*, dal punto di vista esperienziale, per l'oggetto amato, ma solo per l'autoreferenzialità instancabile del «discorso amoroso»¹, che articola e disarticola continuamente se stesso, parlando *su, di, con* se stesso. C'è un'ottusità nell'innamoramento, un'autoreferenzialità, che incrementa sensibilmente le probabilità dello scacco – tanto che il vero miracolo è quello dell'Incontro, allorché si crea una sintonia effettiva, e due desideri si corrispondono, reciprocamente, in un equilibrio affettivo e intenzionale.

L'innamoramento, che *desidera* un altro, è differente –ribadiamo il presupposto iniziale– dalla relazione d'amore, che *coinvolge* un altro. Il desiderio dell'innamorato si pone assolutamente, e la sua specificazione è piuttosto una

determinazione dell'oggetto da parte del desiderio, che non una determinazione del desiderio da parte dell'oggetto. Da qui la nota conseguenza, per cui l'innamoramento è prima di tutto una forma di *idealizzazione* dell'oggetto amato, che spesso incorre in una disillusione, più o meno rapida, al momento della 'verifica', della propria realizzazione. Il desiderio è perciò ontologicamente tautologico –*desidera*, e tende, si tende, si protende, in un'*in-tensione* che ha come unica finalità se stessa, cioè la propria affermazione– e non la *comprensione*, l'ascolto o l'interrogazione dell'altro. Come chiarisce l'indagine fenomenologica di Merleau-Ponty (1945), noi siamo protesi al mondo *eroticamente*: l'affettività erotica è la sfumatura incancellabile del nostro essere-nel-mondo, ben prima che essa incorra in una specificazione, e il vettore della protensione assuma quindi una direzione e un verso determinati.

L'innamoramento dunque *non* è una relazione, il desiderio *non* è una relazione. Esso non si rivolge al proprio oggetto come a un *qualcuno*, ma può benissimo ignorare le specificità proprie del proprio oggetto, senza che per questo il desiderio ne sia meno specificato: brutalmente, *insieme* al soggetto amoroso non c'è *ancora* nessuno. Come scrive Barthes, «io desidero il mio desiderio, e l'essere amato non è più che il suo accessorio». Il desiderio dell'innamorato produce una costante sovrabbondanza di discorso, fagocita l'oggetto e reitera continuamente nel suo innocente, incurante, inavvertito «annullamento» dell'oggetto amato «sotto il volume dell'amore stesso: con una perversione propriamente amorosa, il soggetto ama l'amore, non l'oggetto» (Barthes 1977, p. 28).

Incarnazione di questo primo paradosso è l'ombroso protagonista del bellissimo film di Sorrentino, Titta de Girolamo (Toni Servillo). Nonostante l'impressione iniziale da cui lo spettatore è avvolto, complice la grande freddezza dei luoghi nei quali si muove Titta, la monotonia soffocante delle sue giornate, egli si svela come il contrario di un 'cuore in inverno'. Da alcune tracce sottili, per accumulazione, si scopre che Titta è invece la personificazione della cecità dell'innamoramento, che si radica fatalmente in un vissuto personale doloroso, in un presente frustrante, nella consapevolezza dell'impossibilità del riscatto e del cambiamento. Che sia un *divertissement* –nel senso più serio e più impegnativo del termine– utile a interrompere una terribile, insopportabile routine; che sia una delirante prospettiva di redenzione e di rivoluzione; che sia il puro accadere dell'ineluttabile affettivo, l'innamoramento di Titta è reale, è la trama della sua esperienza del reale.

Egli non sa ancora *chi* sia l'oggetto d'amore. Sa soltanto *che cosa* esso sia, *come* esso si manifesti, si mostri, fenomenicamente². La ragazza del bar, Sofia (Olivia Magnani), non ha mai detto più che buongiorno e arrivederci, non ha fatto più che muoversi nello spazio circostante, nell'ambiente. E Titta, da parte sua, non le ha *mai* risposto – *eppure* ama, desidera, ha designato affettivamente ed eroticamente il proprio oggetto d'amore. Questo '*eppure*' è il paradosso.

Il paradosso della simmetria, incarnato nella vicenda delle *Conseguenze dell'amore*, vede la domanda di simmetria posta assolutamente da ciò che si pone ontologicamente come asimmetria. L'innamoramento, che aspira alla simmetria come unica condizione della propria felicità (anche in senso *perfor-*

mativo), si afferma in modo essenzialmente asimmetrico. Esso è talmente autoreferenziale, che, benché domandi d'essere corrisposto, la sua segretezza non cambia minimamente la sua essenza (lo si vedrà rispetto all'*ostensione*). Il desiderio non è capace di interrogarsi sulla propria reale possibilità di felicità, non sa passare in rassegna le proprie condizioni in modo analitico – sa solo porsi come unica condizione di se stesso. Ecco dunque che la richiesta di simmetria non è altro che la richiesta (narcisistica) della *specularità* perfetta, come quella della *Mort des amants*³ di Baudelaire, in cui i due amanti sono due specchi, che si illuminano reciprocamente e rispettivamente in un *éclair unique*. La perfezione della cor-rispondenza – che forse non è di questo mondo: la perfezione degli amanti di Baudelaire è una morte, è *in extremis*. Probabilmente, muore anche il protagonista di un'altra delle declinazioni dell'amore che il cinema recente ci ha regalato, *Ferro 3* di Kim Ki-duk (2004). Se non muore, il protagonista almeno diventa *come* un fantasma (Antonia Pozzi scriveva che certe rivelazioni di completezza non si possono pagare altro che con la morte). *Ferro 3* è la storia dell'Incontro perfetto, dell'evento della simmetria miracolosa, priva della fatica della costruzione, della negoziazione, della mediazione: la perfezione della rispondenza, tale che i due protagonisti, per i quali perfino il sostantivo «innamorati» sembra troppo violento, o troppo violentemente riduttivo, non si scambiano nemmeno una parola (vedremo l'importanza di questo silenzio nell'ambito dell'ostensione e della narrazione). Essi si guardano e si comprendono, senza mediazione né dialogo: si scambiano attenzioni di una poesia straziante, si curano l'uno dell'altro – e così si *curano* l'un l'altro– nel silenzio, nella traslazione della comunicazione dalla parola all'affettivo stesso.

Nella figura dell'Unione, il «sogno di unione totale con l'essere amato» (Barthes 1977, p. 203), è il sogno della liberazione dall'«alterità dell'altro» – poiché «tutto ciò che nell'altro non mi concerne, mi sembra estraneo, ostile» (p. 198 s.): voglio *ri(con)durre* alla specularità del mio desiderio tutto ciò che nell'altro non è me, che *resiste* al mio desiderio (che da parte sua ha una sua intensità, un suo periodo ecc.). Scrive ancora Barthes: «avido come sono di coincidenza⁴, tutto ciò che non è totale mi sembra parsimonioso» (p. 154). Ogni sfasamento, ritardo o interferenza, nell'eterna ricerca della simultaneità, della sintonia affettiva, è percepito come una variazione dell'intensità dell'amore stesso: l'«io-ti-amo», il proferimento amoroso totalizzante per come lo formalizza Barthes, è tutt'uno con il sogno delirante di ciò che è, come scrive lo stesso Barthes, «*empiricamente* impossibile» – «che i nostri due proferimenti vengano detti *contemporaneamente*: che l'uno non venga appresso all'altro, come se ne dipendesse [...] l'*éclair unique* riesce a realizzare questa cosa straordinaria: l'abolizione di ogni contabilità» (p. 121). L'espressione del desiderio, il suo 'fare i conti' con la realtà, è la concreta possibilità della delusione, parziale – il constatare che l'altro mi ama 'di meno'⁵– o totale.

Finché resta inespresso, come è per Titta fino alla scenata della ragazza del bar, che gli chiede conto della sua scortesia, il desiderio si tiene un passo indietro rispetto alla domanda cruciale, alla verifica delle sue reali possibilità di felicità⁶. Ma una volta fatto il passo, allora non c'è ritorno, e l'amore è costretto a fare i conti con il reale, e con l'alternativa fatale: felicità o disperazione.

Che tra i miei progetti per il futuro (come è per Titta) rientri come principale quello di *non sottovalutare le conseguenze dell'amore* significa che faccio ogni sforzo possibile per tenermi *al di qua* della domanda fondamentale, al di qua del cruciale *aut aut* nel quale la posta in gioco è la mia stessa esistenza (per come essa è stata fin qui – quindi, in potenza, è in gioco anche *assolutamente*, come nel caso di Titta). Perciò non è una battuta di spirito, né un tentativo di sdrammatizzazione, quello di Titta, che afferma: «Forse sedermi a questo bancone è la cosa più pericolosa che ho fatto in tutta la mia vita». Una volta che egli ha deciso di 'andare a vedere', l'alternativa è secca tra felicità e disperazione, non ci sono più le sfumature protettive dell'irrealtà. «Non sottovalutare le conseguenze dell'amore» è la disperata resistenza alla tentazione irresistibile di verificare se il desiderio e l'amore sono corrisposti, significa che è meglio non sapere che trovarsi, e nel caso di Titta (come della maggior parte di noi) trovarsi *nuovamente* (egli dirà: «non sono mai stato amato») di fronte al rischio *totale*: o io conto *tutto*, oppure non conto *nulla*.

È ciò che inquadra Barthes nella figura della *Magia*, che comprende tutti i piccoli rituali, come quello dei petali della margherita, attraverso cui il soggetto amoroso fa in realtà «sempre la stessa domanda (sarò amato?) e questa domanda è alternativa: *o tutto o niente*» (1977, p. 132). Reiterare la domanda, sottoporsi *nuovamente* al rischio, fa parte dell'ostinazione specifica dell'innamoramento, che rifiuta la saggezza, l'apprendimento/apprendistato (p. 150): «qualunque cosa mi si dica e quali che siano i miei propri scoraggiamenti, io agisco sempre –mi ostino ad agire– *come se* l'amore potesse un giorno apparirmi, come se il Bene Supremo fosse veramente ottenibile» (p. 206).

Giungiamo con questo a una consistenza kierkegaardiana del paradosso, che si conferma come una categoria esistenziale, relativamente all'amore: poiché non può fare altro che porsi come valore assoluto a se stesso, l'amore è paradosso, e lo è variamente.

Paradosso dell'ostensione

*Few can remember
Clearly when innocence came
To a sudden end,
the moment at which we ask
for the first time: Am I loved?*

W. H. Auden

L'esperienza dell'amore ha un rapporto paradossale anche con l'espressione.

Non solo l'innamorato subisce la coazione espressiva propria del sentimento amoroso, ma c'è in questa coazione un'oscenità, e soprattutto una malvagità innocente: è l'espressione simmetrica che il soggetto amoroso vuole ottenere. Categorizzare il 'dono' della dichiarazione, e dell'inesauribilità del discorso innamorato, secondo gli schemi della morale è fallimentare e falsante: non è una generosità, né un'abnegazione di tipo etico, quella che il soggetto amoroso mette in atto. Nell'ostensione della passione c'è l'avidità della passione

stessa – il desiderio cambia la propria natura solo allorché scende a patti con le buone maniere che gli sono costitutivamente estranee.

Parfrasando il Vangelo secondo cui l'albero si conosce dai suoi frutti (Luca 6, 44; Matteo 7, 16), Kierkegaard afferma nel primo degli *Atti dell'amore* (1847) che l'amore si conosce e si conoscerà dai suoi frutti. La vita dell'amore «è come tale nascosta», e perciò «si manifesta in qualcosa d'altro» (p. 157): questo è il nodo paradossale dell'espressione, dell'ostensione dell'amore. Perciò la differenza tra amore in quanto «essenza» e amore in quanto «esistenza» (Barthes 1977, p. 43) è tanto forte da risultare tragica: non soltanto il gesto ostensivo – che è perlopiù un gesto coatto – non è mai esaustivo, bensì sempre e soltanto *fa segno* alla vita interiore dell'amore; ma c'è sempre una distanza tragica tra la compattezza dell'intenzione (nell'emozione, che – in quanto *esistenza* – non tollera mediazioni) e lo sfilacciamento della parola, dei gesti. Inoltre, l'ostensione non può esaurire l'inesauribilità dell'amore: essa non coglie ma allude, predica la parte per il tutto, attinge ma non estingue. Kierkegaard scrive che «non c'è parola alcuna nel linguaggio umano, neppure una, neanche la più sacra, di cui si possa dire: quando un uomo usa questa parola, è assolutamente certo che in lui c'è l'amore». E ugualmente «non vi è alcun atto, neppure uno, neppure il migliore, di cui possiamo dire assolutamente: colui che fa questo, dimostra assolutamente con ciò l'amore» (1847, p. 169). L'innamorato non può dunque acquietarsi, né nell'espressione della propria passione, né nella ricerca di conferma del sentimento corrispondente nell'amato. Perciò l'amore è oggetto di ossessione espressiva, e di ossessiva richiesta di dimostrazione.

Esso non può fare a meno di cercare espressione soggettiva. Una volta lanciato alla conquista della propria dignità alla realtà, il soggetto amoroso *pone* la propria passione, dichiara, ostende e ostenta, in un enciclopedismo (Barthes) che si spinge fino all'oscenità. L'amore di per sé non è intelligenza, né il *savoir faire* della seduzione, né sa spendersi nel marketing di se stesso: tutto ciò che sa fare, è la propria ostensione, il proprio infinito commentario – perciò i suoi territori sono quelli della goffaggine e dell'oscenità. «L'innamorato delira ("sposta il sentimento dei valori")», ma il suo è un delirio stupido. Cosa c'è di più stupido di un innamorato? Il *daimon* di Socrate (quello che parlava prima in lui) gli suggeriva: *no*. Il mio *daimon* è, al contrario, la mia stupidità: come l'asino nietzscheano, nella sfera del mio amore, io dico sì a tutto» (Barthes 1977, p. 149 s.). Titta compie un gesto insensato, rivolge all'oggetto amato una dimostrazione *pazza*⁷ del suo amore: dona un'automobile costosissima a una ragazza che (è lei a sottolinearlo) conosce appena. E deruba la mafia per acquistargliela – senza che ci siano possibilità di non venire scoperto. La follia del gesto è tutta nella reazione di Sofia, che declina tutte le possibilità di interpretazione che il buon senso (autorevole voce del 'generale') le suggerisce: *che cosa voleva fare? Mi vuole comprare? Che cosa vuole ottenere? Ma il soggetto amoroso è stupido, ancorché ostentatore*⁸, e non può che replicare: «che devo dire? Io sono solo un commercialista».

Ma c'è anche un'oscenità rispetto all'oggettività, che consiste nell'ossessività della domanda fondamentale, del *m'ama non m'ama* – che è speculare e

quasi consustanziale all'ostensione del desiderio del soggetto, poiché egli si augurerebbe, per potersi (momentaneamente?) placare, una simmetria totalizzante e immediata.

Il controesempio, su cui leggere in un certo senso il calco del dramma dell'imporsi della passione, si ha in un film come *In the mood for love* di Wong Kar-wai. I due protagonisti si tengono sempre un passo indietro dall'ostensione, reciproca e rispettiva, del loro innegabile amore. Per il rifiuto di «essere come loro», cioè come i due rispettivi coniugi che hanno una relazione d'amore, e per di più insieme; ma forse anche per il terrore di perdere se stessi e il 'porto sicuro', abbandonandosi alla passione e alla sua terribilità. Galimberti afferma: «l'amore non è la ricerca della propria segreta soggettività, che non si riesce a reperire nel vivere sociale. Amore è piuttosto l'*espropriazione della soggettività*, è l'essere trascinato del soggetto oltre la sua identità, è il suo concedersi a questo trascinamento, perché solo l'altro può liberarci dal peso di una soggettività che non sa che fare di se stessa» (2004, p. 15). Ma questa rinuncia a se stessi per sopravvenuta inutilità è quanto di più doloroso, allorché si incorra nella delusione d'amore: ed è tanto più doloroso farne il passo («forse sedermi a questo bancone...» ecc. ecc.), allora, quanto più si sia sofferto in precedenza. Questa è l'unica saggezza possibile in amore: il terrore del dispendio, dell'annullamento, del – *di nuovo*. Finché si rimane un passo indietro, anche minuscolo, rispetto all'abbandono (che è sempre definitivo – cioè va sempre alle proprie estreme conseguenze) alla *stupidità* amorosa, come avviene sia in *In the mood for love* sia in *2046*, si può ancora sperare di usare il proprio dolore passato come un deterrente, e dire un deciso *no* alla prospettiva nietzscheana dell'«eterno ritorno dell'uguale». Poiché essa accompagna ogni atto e ogni accadimento con «il peso più grande», cioè con la domanda: «vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?» (Nietzsche 1881, § 341), solo nell'ottusità autoaffermativa dell'amore, della passione scatenata, si può accettare di dire sempre e ancora una volta – *si*⁹.

In virtù di questa conseguenza dell'amore, il soggetto amoroso si rinchioda nella prigionia del significativo: a causa dell'instinguibilità della domanda fondamentale, che il soggetto amoroso rivolge non solo all'amato ma a ogni segno circostante a cui riesca ad attribuire un potere divinatorio (la figura barthesiana della «Magia»), *tutto quanto* è segno, tutto è significativo. E la significatività rimanda fatalmente all'alternativa fondamentale (*m'ama non m'ama*, o conto tutto *oppure* non conto nulla), che è più di un *aut aut*: non è ultimatum, è *sentenza* stessa, non ancora promulgata ma già scritta. È così che Titta legge ogni cosa *secondo* il proprio sentimento, per mezzo del filtro del delirio amoroso: forse il primo manifestarsi della sua interiorità amorosa, nel film, è proprio la condivisione con la ragazza della sua 'curiosa' supposizione in merito ai giovanotti che prelevano Sofia all'uscita dal lavoro. Titta, ridicolo, le chiede se siano tutti suoi «fidanzati», ma in verità sono istruttori di scuola guida («ecco perché saliva sempre dalla parte del guidatore!» esclama lui a voce alta). L'effetto comico della situazione, però, nel film non fa ridere affatto.

E nella prigionia del significativo si svolge anche il dramma conclusivo. Un ritardo immotivato, nemmeno così ampio, ancora, nel momento in cui Titta

prende la sua risoluzione «suicida», determina la catastrofe: poiché esso è significativo nello spazio della domanda cruciale. Scrive Barthes: «io cerco dei segni, ma di che cosa? Qual è l'oggetto della mia lettura? È: sono amato (non lo sono più, lo sono ancora)? È il mio futuro che cerco di leggere decifrando quello che c'è scritto sopra, con un procedimento affine alla paleografia e alla mantica, l'annuncio di ciò che sta per accadermi? Non sarà invece che resto sospeso alla domanda (di cui aspetto instancabilmente dal volto dell'altro la risposta): *che cosa valgo io?*» (1977, p. 186). Il ritardo di Sofia, allora – anche perché è il ritardo all'Appuntamento, all'occasione del concreto 'affidarsi' reciproco che può seguire la conversazione in cui Titta si è dato, come storia, a Sofia che lo interrogava –, non può avere altra causa che: *non sono amato*. Titta salda il conto dell'albergo chiosando con la frase non opportuna: «non sono mai stato amato» (corsivo mio). Mentre Sofia viene portata in ambulanza in ospedale, poiché la vera ragione del suo ritardo è una distrazione al volante dell'auto che Titta le ha regalato¹⁰, lui si precipita (ciecamente) in taxi verso la propria fine, determinata dal significato autoreferenziale e inverificabile originato nel delirio amoroso (una patologia del senso, una *mania*).

In questa sproporzione sta l'oscenità sentimentale, per cui, scrive Barthes, «niente può superare l'indecenza di un soggetto che si accascia perché il suo altro ha assunto un'aria assente» (1977, p. 150). Indecente, osceno, dunque, è Titta, che si autodistrugge, architettando una tragedia, cioè una *fine rocambolesca*, per un ritardo immotivato.

L'aspetto più terribile di tutta la faccenda è che l'amore non può astenersi dal porre se stesso come valore assoluto. Recentemente la neurobiologia sembra perfino aver trovato un'analogia funzionale, a livello neurologico, tra l'innamoramento e i disturbi ossessivo-compulsivi. Ma anche senza questa base fisiologica, *sapremmo* che l'esplosione del senso, del discorso e del contatto con la realtà, che sono propri dell'innamoramento, discendono dal suo porsi assoluto, dal suo porre se stesso a nuovo e unico valore – in senso nietzscheano. Questo aspetto è il nucleo dell'ultimo paradosso.

Paradosso (dell'impossibilità) della narrazione

L'assoluta compattezza affettiva del desiderio, la sua totalità che si pone come l'unico incondizionato (come la nietzscheana volontà di potenza), è il nucleo della sua refrattarietà alla narrazione. Ciò non significa affatto che l'innamorato si ritragga nei territori dell'ineffabilità, ma che le modalità e l'efficacia dell'autonarrazione vengono sovvertite, e il discorso amoroso 'gira a vuoto', per così dire, sul perno della coazione ostensiva. A questo allude la figura «Adorabile» dei *Frammenti* di Barthes: «non riuscendo a precisare la specialità del suo desiderio per l'essere amato, il soggetto amoroso non trova di meglio che questa parola un po' stupida: *adorabile!* [...] *Adorabile* vuol dire: questo è il mio desiderio, in quanto esso è unico: "È questo! È esattamente questo (che io amo)!" Tuttavia, più provo la specialità del mio desiderio, meno sono in grado di precisarla; alla precisione di ciò che voglio dire corrisponde

uno sfocamento del nome; il proprio del desiderio non può produrre altro che un improprio dell'enunciato» (1977, p. 17 ss.). Il linguaggio amoroso è inevitabilmente rinchiuso nella tautologia, denotazione che reitera se stessa, che è didascalica a se stessa (Titta risponde: «che devo dire? Io sono *solo* un commercialista!», corsivo mio): «*adorabile è ciò che è adorabile*. O anche: ti adoro perché ti adoro, ti amo perché ti amo. Ciò che limita il linguaggio amoroso, è precisamente ciò che lo ha istituito: la fascinazione». Denotazione tautologica che non è altro, quindi, che un'*autodenotazione*: «*Adorabile* è la traccia insignificante di una fatica, che è poi la fatica del linguaggio. Una parola dopo l'altra, mi logoro a dire in modo diverso la stessa cosa della mia Immagine, a dire improvvisamente quello che è proprio del mio desiderio» (p. 19).

Il discorso amoroso non è una narrazione, ma un commentario¹¹ dell'unico dato – che è l'amore stesso. Ciò che l'amore libera, non è una competenza di ordine linguistico, né una razionalità di ragioni *altre* – ma un'energia. Questo è il 'corollario' del paradosso, per così dire.

*All I may, if small, / Do it not display /
Larger for the Totalness – / 'Tis Economy //
To bestow a World / And withhold a Star /
Utmost, is Munificence – / Less, tho' larger, poor.*
E. Dickinson

«Quello che l'amore mette a nudo in me è l'*energia*. Tutto ciò che faccio ha un senso (posso perciò *vivere* senza lamentarmi) ma questo senso è una finalità inafferrabile: esso non è altro che la coscienza della mia forza». Queste considerazioni sono categorizzate da Barthes sotto la figura dell'«Affermazione», secondo la quale «nonostante tutto, il soggetto amoroso afferma l'amore come *valore*» (1977, p. 20 s.). C'è un pericoloso *nonostante tutto* che allude all'incondizionato: allude all'assolutezza di quel valore stesso. L'ostinazione a non apprendere, o almeno a far pesare il dolore vissuto *solo fino a un certo punto* è un aspetto di questa testardaggine ontologica dell'innamorato, che si svolge nella «curiosa dialettica che, senza difficoltà, a un amore assoluto fa seguire un altro amore assoluto, come se, attraverso l'amore, io accedessi a un'altra logica (visto che l'assoluto non è più costretto a essere unico)» (p. 206).

Secondo Nietzsche, sotteso all'amore è uno stato organico che accompagna anche ogni altra manifestazione creativa, soprattutto di ordine estetico: l'ebbrezza. Essa eccede l'eccitazione sessuale, ma ha piuttosto a che fare, come l'eroticismo nella descrizione fenomenologica di Merleau-Ponty, con una tensione *e-statica*, con un profondo sovvertimento delle proporzioni e degli equilibri fisiologici e psicologici, che innesca una nuova produttività, una nuova estroversione. Per Nietzsche l'amore apre canali e potenzialità nuove, e insieme chiude i canali ordinari e abituali: l'innamorato è più perfetto, più ricco, è trasfigurato nella perfezione di sé; ma è insieme più ottuso, più tardo, meno sottile per le astuzie della ragione strategica. Egli è «un asino di magnanimità e di innocenza», è un «idiota della felicità», sebbene gli spuntino le platoniche «ali» che lo innalzano al sublime. Il suo soliloquio è il vaniloquio di un *idiota*,

strappato al vincolo dell'ordine sociale, delle procedure ordinarie, e consegnato alla *mania* sovvertitrice. La creatività estrema a cui quest'ebbrezza dà origine è, generalmente, *arte*, sia in senso stretto, sia come fenomeno psicologico e ancor più generalmente *biologico*: «negli animali questo stato fa nascere nuovi elementi materiali, pigmenti, colori e forme: soprattutto nuovi movimenti, nuovi ritmi, nuovi canti di richiamo e nuove seduzioni», e così anche nell'uomo, che attraversa una metamorfosi prima di tutto fisiologica, e successivamente (in senso logico) psicologica e ideale. L'amore è «l'*arte* come funzione organica» (Nietzsche 1888-9, p. 89 s., frammento 14[120]). Nell'idea di Nietzsche, 'artistico' (o anche *estetico*) significa due cose: immensamente creativo e fondamentalmente menzognero, o meglio 'insensato' e ingenuo rispetto alla morale dell'onestà e della verità. Anche l'amore, dunque, ha queste due identiche facce: l'energia creativa sublime, e la stupidità dell'illusione – nel senso primario di una percezione distorta della realtà.

Ciò che l'amore dell'innamorato può fare, è risvegliare una creatività e una potenza inaudite: può arricchire quel felicissimo spreco, quel «dispendio» (Barthes 1977, p. 83) che è alieno da ogni economia e da ogni calcolo autopreservativo – per cui «io produco un *troppo*, ed è proprio in questo *troppo* che l'apagamento ha luogo (il *troppo* è il regime dell'Immaginario: nel momento in cui non sono più nel *troppo*, io mi sento frustrato; per me, *giusta misura* vuol dire *non abbastanza*)» (p. 30). Ciò che l'amore dell'innamorato *non* può fare, è assumere un punto di vista oggettivante, critico o esplicativo su se stesso, proprio perché la sua natura è quella di un'energia assoluta, di una monomania. Quindi, così come non può narrarsi come storia perché *non* è storia a se stesso, ma è pura immanenza; così anche esso non può concepire, perché non può *provare*, da un punto di vista che non sia quello dell'amore stesso. Così, per esempio, se una condizione fondamentale della razionalità dell'azione, secondo Searle (2001), è la consapevolezza delle ragioni e la capacità di argomentarle, cioè di riconoscerle come ragioni razionali, *allora* l'agire dell'innamorato non è razionale: perché la sua unica argomentazione, e la sua unica convinzione, è *tautologica*. Egli non è autoesplicativo, ma autoaffermativo – cioè, letteralmente, autoreferenziale.

La follia, dunque, non è *nel* desiderio né *il* desiderio, ma è in ciò che si fa *agendo* in nome di esso. La follia è nelle conseguenze dell'amore, nel tradursi della passione in *strategia* (cioè un *se...allora* con cui essa cerca di scimmiettare il mondo dell'agire razionale¹², finendo inevitabilmente per risultare *pazzo*) ostensiva. Ecco dunque la «catastrofe» (Barthes 1977, p. 45) di Titta: poiché l'amore ha valore assoluto, e poiché, in virtù di questo, tutto ricade nella prigione del senso, e dunque nel raggio della domanda fondamentale, cruciale – *allora* un segno negativo non è solo un incidente, ma allude all'assoluto *o tutto o niente*, e quindi è *l'Incidente, la Catastrofe*.

Le conseguenze dell'amore è un film su un certo modo di fare esperienza del mondo che è propria dell'amore, quando mette radici in una natura predisposta a recalcitrare rispetto alla conciliazione con il reale. Sorrentino mette in scena il rifiuto ontologico dell'innamorato di sottostare alla docilità del senso, lo stesso tentativo che spinge Barthes ad adottare una forma non narrativa di

esposizione nei *Frammenti*. Come Barthes afferma che «per far capire che qui non si trattava di una storia d'amore (o della storia d'un amore), per scoraggiare la tentazione del senso, era necessario scegliere un ordine *assolutamente insignificante*» (1977, p. 9); così il film di Sorrentino inscena l'incommensurabilità tra *cause* e *conseguenze*, appunto, un'eccedenza del senso soggettivo che non si apre all'oggettività, non si riconcilia con il significato e con la concatenazione che essa gli vorrebbe conferire. Considerata oggettivamente, è una vicenda strana: come può Titta amare una persona che non conosce (la ragazza glielo ripete spesso, che non sanno *chi sono*)? Come può amarla al punto da provocare la propria catastrofe per il solo sospetto di non essere corrisposto (che diventa *certezza* solo a partire dall'esperienza precedente e non dai fatti!)? Come può essere per così poco tanto irragionevole da correre subito alle *conseguenze* – da dedurre in maniera irrazionale conseguenze così gravi da una causa (il ritardo di Sofia) così sottodimensionata rispetto a esse?

Può. Puramente: può. Perché nell'innamoramento l'esperienza del mondo del soggetto amoroso è totalmente irriducibile al senso che può dargli il Generale, l'oggettivo, il senso comune. Così Barthes ha ragione quando definisce la «storia d'amore» come «il tributo che l'innamorato deve pagare al mondo per riconciliarsi con esso» (p. 9). La «storia d'amore», per come essa viene universalmente narrata – questo è l'implicito teorico nell'affermazione di Barthes – è totalmente inservibile per indagare l'esperienza amorosa come esperienza soggettiva, l'amore come categoria dell'esperienza di sé e del mondo. Bisogna *metodologicamente* ricondurre l'amore alla sua autoreferenzialità: «Non volevo a nessun costo che [i *Frammenti di un discorso amoroso*] somigliasse a una storia d'amore. La mia convinzione è che la storia d'amore ben costruita, con un inizio e una fine, una crisi al centro, è il modo che la società offre al soggetto amoroso per riconciliarsi in qualche modo con il linguaggio del grande Altro, costruendosi da sé un racconto in cui si mette. Sono persuaso che l'innamorato che soffre non ha neppure il beneficio di questa riconciliazione e non è lui, paradossalmente, nella storia d'amore; è in qualcos'altro che somiglia molto alla follia, non per nulla si parla di innamorati pazzi, perché la storia è impossibile dal punto di vista del soggetto amoroso» (p. 226).

* Questo lavoro ha origine da numerose e differenti suggestioni, ai latori delle quali va la mia più profonda gratitudine. In primo luogo, dal lungometraggio di P. Sorrentino che gli dà il titolo: *Le conseguenze dell'amore* (Italia 2004). In secondo luogo, dalle discussioni che hanno accompagnato per me la visione del film, in cui Luca Lupo, Paolo Piazzesi, Gustavo Micheletti hanno appassionatamente condiviso con me idee ed emozioni, aiutandomi a elaborare le presenti riflessioni. In terzo luogo, dal contributo imprescindibile degli organizzatori e degli intervenuti alla prima presentazione e discussione di questo lavoro, nel corso del seminario *Cinema, filosofia, psicanalisi. «Il lato oscuro – Viaggio nell'ombra»* (Lecce, 22-23 aprile 2005).

¹ Nel titolo italiano dei *Fragments d'un discours amoureux* di Barthes (1977) si perde la felice ambiguità del francese «amoureux»: il discorso è insieme *d'amore* e *innamorato*.

² Meriterebbe un approfondimento la centralità biologica della *visibilità*, sulla quale giustamente H. Arendt, in apertura della *Vita della mente* (1978), pone un forte accento. C'è una preminente

za del fenomeno negli aspetti fondamentali dell'affettività, un'insistenza sull'apparire e sul mostrarsi dell'oggetto amato, a partire dal quale l'amante intraprende un'incerta operazione di ordine fisiognomico. Sofia, la ragazza del bar, è un bellissimo fenomeno – ma non si sa *chi* sia, *che cosa* pensi e provi *al di là* della bellezza manifesta: Titta ama, e desidera, *indipendentemente* dalla lacuna che solo la relazione può sperare di adoperarsi per colmare (pur senza mai riuscirci, probabilmente).

³ «Usant à l'envie leurs chaleurs dernières, / nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux, / qui réfléchiront leurs doubles lumières / dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux. // Un soir fait de rose et de bleu mystique, / nous échangerons un éclair unique, / comme un long sanglot, tout chargé d'adieux», *Fleurs du mal*, CXXI.

⁴ «Orbene, la relazione di affetti è una macchina precisa; la coincidenza, la *giustizia*, nel senso musicale della parola, sono fondamentali al riguardo; ciò che è sfasato è *di troppo*»; Barthes 1977, p. 136.

⁵ Barthes parla della «necessità, per il soggetto amoroso, non solo di essere contraccambiato nel suo amore, di saperlo, di esserne sicuro ecc. [...]; ma anche di *sentirselo dire*, nella forma altrettanto affermativa, altrettanto completa, altrettanto articolata della sua; quello che voglio è ricevere direttamente, interamente, letteralmente, senza dispersioni, la formula, l'archetipo della parola d'amore: nessuna scappatoia sintattica, nessuna variazione: che le due parole corrispondano in blocco, facendo coincidere significante con significato» (1977, p. 123). Cfr. nota successiva.

⁶ Si deve pensare a questa felicità come a una sintesi di felicità in senso proprio (appagamento, gioia), e della *realizzazione* che è la "felicità" di atto linguistico performativo nella teoria di Austin: per l'amore, appagamento e possibilità di realizzazione sono tutt'uno. Solo se amante e amato attribuiscono lo stesso significato *affettivo* e performativo all'*io-ti-amo* (v. oltre), allora si ha l'Incontro.

⁷ Il gesto ostensivo è sempre *pazzo* perché tenta di colmare la lacuna dell'eccedenza tra amore come esistenza (il soggetto amoroso) e sua espressione (metonimica, allusiva, metaforica). Luca Lupo ha richiamato la mia attenzione sulla proposizione 7 del *Tractatus* di Wittgenstein (1961), e mi ha invitato a riflettere sulla coazione ostensiva come tentativo irrinunciabile e *disperato* di penetrare la membrana dell'impossibilità linguistica, di cui l'elasticità perfetta non è malleabilità ma tenuta impermeabile. Meriterebbe allora un approfondimento, dal punto di vista delle categorie esistenziali, l'emozione dolorosa che si accompagna alla frustrazione del (non poter) *dire*.

⁸ Trascinato dall'irriducibilità dell'amore, che, innocentemente tronfio, pone se stesso a valore assoluto e dunque esclusivo, Titta viene meno, per esempio, alla sua etica fiducia negli uomini: per sostenere il suo rischiosissimo bluff, egli fa passare gli impiegati della banca per 'macchine' imperfette (che c'è di più scontato che sbagliarsi nel conto di centinaia e centinaia di biglietti da cento dollari?), così come il vecchio baro malato di gioco d'azzardo viene smascherato con un gesto quasi patetico, *troppo* semplice e *troppo* scontato per avere anche la benché minima teatralità. Titta è reso, come ogni soggetto amoroso, egoista, incurante, adolescenziale.

⁹ Cfr. nuovamente Barthes (1977, p. 150): «Il mio *daimon* è, al contrario, la mia stupidità: come l'asino nietzscheano, nella sfera del mio amore, io dico sì a tutto. M'impunto, rifiuto l'apprendistato, ripeto gli stessi comportamenti; non mi si può educare – e io stesso non posso farlo; il mio discorso è continuamente irriflessivo; non so rigirarlo, suddividerlo, limarlo, disporvi delle virgolette; parlo sempre col cuore in mano; mi limito a un delirio prudente, conforme, discreto, addomesticato, banalizzato dalla letteratura».

¹⁰ Ennesima stupidità dell'amore: un dono sovradimensionato rispetto al destinatario – un'auto potente e difficile in mano a una persona che ha appena preso la patente.

¹¹ La figura barthesiana della «dichiarazione» è molto eloquente in proposito: tutto il lavoro del linguaggio con cui l'innamorato intrattiene l'oggetto amato, sviluppando il discorso amoroso, è in realtà l'«esplosione», l'infinita ramificazione di un «significato unico», che è appunto tautologico, cioè «io ti desidero» (Barthes 1977, p. 77).

¹² Scrive Barthes della figura del «dispendio»: «il discorso amoroso non è privo di calcoli: io ragiono, certe volte calcolo, sia per ottenere una certa soddisfazione, o per evitare un certo dolore, sia per rappresentare interiormente all'altro, in un moto di stizza, i tesori d'ingegnosità che io dilapido *per niente* in suo favore (cedere, dissimulare, non ferire, divertire, convincere, ecc.). Ma questi calcoli sono soltanto delle impazienze: in essi non vi è alcuna idea di guadagno finale: il

Dispendio è aperto, all'infinito, la forza deriva, senza nessuna finalità (l'oggetto amato non è una meta: è un oggetto-cosa, non un oggetto-termine» (1977, p. 84). Vi si ribadisce la situazione paradossale: il desiderio può assumere solo se stesso come valore, e dunque come finalità – che non si identifica con l'oggetto amato in una prospettiva strumentale o finalistica.

Bibliografia

- ARENDETT, H. (1978), *The life of the mind*, Harcourt, New-York-London; tr. it. *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987.
- BARTHES, R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris; tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2001.
- GALIMBERTI, U. (2004), *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano.
- KIERKEGAARD, S. (1847), *Atti dell'amore*, a cura di C. Fabro, Bompiani, Milano 2003.
- LAING, R.D. (1970), *Knots*, Tavistock, London; tr. it. *Nodi. Paradigmi di rapporti intrapsichici e interpersonali*, Einaudi, Torino 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- NIETZSCHE, F. (1888-1889), *Frammenti postumi 1888-1889*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964 e ss., vol. VIII, tomo III.
- NIETZSCHE, F. (1881), *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. V, tomo II.
- NIETZSCHE, F. (1872), *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. III, tomo I.
- SEARLE, J.R. (2001), *Rationality in action*, M.I.T., Boston; tr. it. *La razionalità dell'azione*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- WITTGENSTEIN, L. (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge & Kegan, London; tr. it. Einaudi, Torino 1964 e ss.

Filmografia

- Le conseguenze dell'amore*, regia di Paolo Sorrentino, Italia 2004. Interpreti: Toni Servillo, Olivia Magnani, Adriano Giannini, Raffaele Pisu, Angela Goodwin, Diego Ribon.
- 2046*, regia di Wong Kar-wai, Cina 2004. Interpreti: Gong Li, Carina Lau, Tony Leung, Maggie Cheung.
- Ferro 3 – La casa vuota*, regia di Kim Ki-duk, Corea del Sud 2004. Interpreti: Hee Jae, Seung-yeon Lee.
- In the mood for love*, regia di Wong Kar-wai, Hong-Kong/Francia 2000. Interpreti: Maggie Cheung, Tony Leung, Rebecca Pan, Lui Chun.