

Retrieved from:

The European Journal of Psychoanalysis

Apr 18, 2024

<https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/la-psychanalyse-un-thriller/>

Sergio Benvenuto

# La psychanalyse, un thriller?

Versione italiana più sotto – “La psicoanalisi come thriller”

Ce titre en repoussera plus d’un, car comparer la psychanalyse à un thriller est un lieu commun dont on use et abuse. À commencer par la référence à ce premier thriller de l’Histoire qu’est l’*Œdipe tyran* de Sophocle... Ce cliché se diffuse dans de nombreux essais, dans une grande quantité de romans, de films, de séries basées sur l’histoire d’un policier-psychiatre qui reconstruit un crime comme s’il s’agissait d’un cas psychiatrique, ou bien d’un psychanalyste qui résout un cas psychiatrique comme s’il s’agissait d’un crime.

Pourtant, plus le temps passe et plus je suis convaincu qu’il existe une affinité profonde entre la manière avec laquelle se démêle une analyse et la manière avec laquelle se développe un film ou un roman policiers. Car dans les deux cas il s’agit de *récits historiques*. Des discours qui reconstituent des événements uniques, qui ne sont arrivés qu’une seule fois.

## Œdipe, Hamlet, Dupin

En effet, les modèles auxquels Freud a dit avoir puisé pour construire sa théorie de l’être humain sont deux proto-policiers de l’Occident très célèbres : l’*Oedipe tyran* de Sophocle et l’*Hamlet*.

L’on a dit qu’*Œdipe tyran* nous fournit le schéma précis du roman policier moderne : ici en effet, l’enchaînement des actions (l’enquête du détective) coïncide avec la reconnaissance (la découverte de l’assassin). La péripétie paradigmatique dans le roman policier moderne consiste dans le fait que l’assassin est finalement reconnu comme assassin, et donc – suppose-t-on – puni. Dans le thriller classique, ce n’est pas la punition finale du coupable qui compte, car l’assassin n’est pas l’objet d’une haine vindicative, mais il est l’objet d’un défi herméneutique.

En effet, l’intrigue d’*Œdipe tyran* consiste en une enquête policière : il faut découvrir l’assassin du roi Laïos et donc la cause de la peste qui tourmente Thèbes. Mais la tragédie sophocléenne est un thriller quelque peu exceptionnel : le détective découvre ici finalement que l’assassin n’est autre que lui-même.

Comme l’on sait, pour Freud tout être humain (homme mais également femme ? le problème fait aujourd’hui encore débat) est comme Œdipe. Est comme Œdipe dans le sens où même s’il n’a pas tué son père et même s’il n’a pas couché avec sa mère, il a tout au moins *désiré* aussi bien une chose que l’autre.

Cela semble incroyable, mais l'on connaît au moins une enquête policière réelle très semblable à celle d'Œdipe. En 1887 un célèbre policier parisien, Robert Ledru, fut chargé de découvrir qui avait tué d'un coup de pistolet un pauvre touriste sur la plage du Havre. Bien vite, Ledru découvrit que l'assassin... était lui-même. Il avait commis ce délit dans un état de somnambulisme.

Quant à l'autre drame-modèle de Freud, *Hamlet*, nous sommes à nouveau dans le proto-thriller. L'assassin nous est révélé au début du drame, grâce à un informateur surnaturel, un fantôme : le roi du Danemark a été tué par son frère, qui était de mèche avec la femme du roi. Dans le récit de Shakespeare tout le suspens du récit consiste à se demander « notre héros réussira-t-il finalement à devenir un assassin, comme il faut qu'il soit ? »

Pour Freud, Hamlet est un Œdipe moderne, c'est-à-dire un Œdipe raté : un Œdipe qui ne parvient pas à *passer à l'acte*. Même si en vérité, à la fin Hamlet tue les coupables, mais trop tard... dans le sens où lui aussi est tué. Les psychanalystes sont blâmés lorsque leurs patients passent à l'acte, c'est-à-dire lorsqu'ils agissent au lieu de parler : ils ne doivent pas se comporter comme Œdipe, mais ils doivent continuer leurs interminables soliloques comme Hamlet, « être ou ne pas être... » Hamlet est déjà un patient, Œdipe ne le pouvait pas être encore.

Il existe en effet deux types de psychanalystes aujourd'hui. Les uns pensent que leurs patients sont vraiment des Œdipes qui doivent être démasqués comme tels, les autres – plus modernistes – pensent que leurs patients sont plutôt des Hamlets, c'est-à-dire des Œdipes ratés.

Mais d'autres psychanalystes importants ont également choisi comme modèles théoriques des héros de thrillers ou presque. W.R. Bion cite Sherlock Holmes. Jacques Lacan ouvre de manière triomphale ses *Écrits* avec un commentaire sur le récit d'E.A. Poe *The Purloined Letter* (La lettre volée). L'on sait que Poe est le créateur du roman policier moderne. Le héros de ce récit est Dupin, le détective cartésien, un génie mathématique glacial qui reconstitue les pensées des autres à travers des inférences implacables. Dupin apparaît comme la dérivation d'Œdipe et d'Hamlet. Pour Lacan Dupin est le modèle de l'analyste, mais l'analyste est à son tour une vicissitude de l'analysant névrotique. Chez Poe, un ministre génial a soutiré une lettre compromettante de la reine de France. L'obtus police parisienne ne parvient pas à trouver cette lettre malgré sa perquisition au millimètre près de la maison du ministre diabolique. Dupin sait quant à lui que le meilleur moyen de cacher une lettre est justement de ne pas la cacher du tout : son évidence-même la cache. Et en suivant ce critère, il parvient à voler à son tour la lettre au ministre. Dupin permet à Lacan, comme Œdipe et Hamlet le permirent déjà à Freud, de dire l'essentiel de ce qu'il avait à dire : l'inconscient est comme une lettre volée que nous croyons cachée dans quelques recoins, et qui au contraire nous pend devant le nez, qu'elle soit ignorée ou sous-entendue.

Mais le fait que Freud et Lacan aient élu comme prototypes de leurs propres théories des héros qui appartiennent au genre proto-policier est-il tout à fait fortuit ? Derrière les théories officielles, la préférence pour ces détectives ou ces assassins – en général aussi bien assassins que détectives – révèle de manière métaphorique la nature de la psychanalyse comme une *enquête historique*.

Mais il convient de noter que l'enquête analytique ne mène pas à un véritable coupable, mais à une sorte de force que Freud a appelée *der Trieb*, la pulsion. Le *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841) d'E. A. Poe est en quelque sorte également un anti-roman policier. Ici l'on doit découvrir l'assassin de deux femmes qui semble doté d'une intelligence et d'une perspicacité presque surhumaines. Eh bien, Dupin découvrira finalement que cet assassin génial n'est autre... qu'un orang-outang. Ce qui apparaissait comme un projet diabolique n'était en fait qu'une force brute et aveugle. Telle est la *limite* à laquelle chaque véritable enquête psychanalytique se trouve confrontée : à la fin, l'intrigue diabolique de la névrose ne se révèle être... qu'une force fortuite, un accident, un simple événement. Quelque chose de l'ordre de la pure force, une allégorie de la pulsion pure, et non d'un esprit calculateur.

## Kitsch versus Chic

Certes le thriller est un genre populaire, même lorsqu'il met en scène des psychanalystes raffinés. En revanche, de nombreux romans, films et œuvres de théâtre du XX<sup>ème</sup> siècle destinés à l'élite cultivée reprennent le genre du thriller en opérant cependant des amputations inquiétantes dans le corps de ce genre. Certains chefs-d'œuvre du XX<sup>ème</sup> siècle éliminent du roman policier standard soit la reconnaissance finale de l'assassin, soit ils font « découvrir » trop d'assassins. Dans certains cas, ils éliminent même le délit ou bien ils le rendent problématique.

*L'affreux pastis de la rue des Merles* de Gadda[1], publié en 1946, est célébré comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature italienne. Il appartient à la série désormais typique du roman policier moderne dans lequel l'on ne découvrira jamais l'assassin. Et au contraire, dans le roman qui est à mon avis le plus important du XX<sup>ème</sup> siècle – *Le procès* de Kafka – on a le coupable (qui est probablement un assassin) mais le délit n'est jamais révélé. Même Mr K., l'accusé, qui partage peut-être l'ignorance du lecteur, semble ne pas le découvrir non plus. Mais on peut imaginer que le suspect le sache, c'est alors l'auteur qui préfère garder le lecteur dans l'ignorance. Le roman de Kafka finit comme il se doit – avec la condamnation du coupable, K., à la peine capitale – mais Kafka « oublie » de nous révéler qui a été tué par K.

Dans le film d'Akira Kurosawa *Rashomon* (1950), le genre policier est détourné non par défaut mais par excès de coupables. Ici nous savons qui a été tué (un noble samouraï) et nous connaissons les seuls coupables possibles – sa belle épouse et le brigand qui l'a agressé pour lui voler sa femme – mais le problème est que chacun avoue être l'auteur du délit. Même la victime, invoquée par un médium comme un spectre, déclare qu'il est son propre meurtrier. Il y a beaucoup trop de candidats à la faute, et le détective – à savoir le spectateur – ne parvient pas à résoudre son incertitude.

Le XX<sup>ème</sup> siècle dans tous les arts, à côté du triomphe des œuvres du Kitsch, a développé un courant *Chic* – des genres-ombre, des miroirs déformants surnommés 'avant-garde' qui singent le Kitsch. Les critiques les plus perspicaces se sont demandé pourquoi le XX<sup>ème</sup> siècle – qui a vu le triomphe du thriller comme un genre kitsch – a développé d'un autre côté un pseudo-thriller *chic*, de Kafka à Gadda, de Pirandello à Borges, de Robbe-Grillet à Eco. En effet, le thriller populaire propose une énigme – « qui a tué la victime ? » – et il la résout, comme Œdipe résout l'énigme du Sphinx. Le modernisme chic laisse quant à lui l'énigme ouverte – au moins jusqu'*Au nom de la rose*[2] d'U. Eco, où l'on découvre que l'assassin est la *Poétique* d'Aristote ; ou mieux, la partie perdue de cette œuvre. Le choix de ce livre aristotélicien comme meurtrier apparaît plus que jamais perspicace. Justement ce texte d'Aristote qui avait décrit le thriller parfait, celui d'Œdipe, devient avec Eco le meurtrier dans un thriller presque parfait.

Un pas de plus en avant est accompli avec le film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966)[3]. Ici, un photographe, à la manière d'un voyeur, prend des photos de nuit d'un couple qui semble sur le point d'avoir un rapport sexuel. Plus tard, le photographe se rend compte que cette scène était une mise en scène, qui cachait probablement un homicide : l'homme d'âge moyen du couple s'avère mort. On ne saura jamais qui est la personne assassinée ni qui est l'assassin. Nous avons ici tous les éléments qui constituent un thriller, mais chacun est réduit à une inconnue, *x* : la victime, le meurtrier ou la meurtrière. Même le délit n'est pas sûr, car après tout, ce cadavre dans le parc pourrait tout aussi bien être une mise en scène ou le résultat d'un malaise. Il ne reste que le détective-photographe.

Il reste cependant un lien fondamental entre *Blow up* et les protos-thrillers, depuis *Œdipe tyran* jusqu'à *L'affreux pastis de la rue des Merles* : l'homicide a, quoi qu'il arrive, toujours un lien avec la sexualité. Dans le film d'Antonioni, on ne saura jamais qui est le mort, ni pourquoi il est mort, mais une chose est certaine : il a un rapport – si ce n'est que de mise en scène – avec un acte sexuel. Il existe une rivalité œdipienne de fond dans le mystère : le photographe connaît en effet la femme impliquée dans cette scène (apparemment) érotique, qui semble flirter avec un homme plus âgé, avec une figure paternelle en somme. Il

est vrai que tous les éléments du thriller restent ici cachés, mais la sensation de fond de tous les thrillers reste cependant : un triangle de sexe et d'assassinat.

En effet, la littérature, le cinéma et le théâtre d'élite du XX<sup>ème</sup> siècle ont donné une forme esthétique à ce que la philosophie du XX<sup>ème</sup> siècle avait exprimé en d'autres termes et sans faire référence au genre policier. Martin Heidegger a construit toute sa pensée autour d'une trouvaille très précise : à savoir que, contrairement à tout ce que l'on a fait jusqu'à présent, il ne faut pas penser chaque entité comme un *simple être-présent*. Cela signifie, si c'est appliqué à l'enquête policière, qu'il ne faut pas penser au délit comme à un fait du passé que l'on doit reconstruire comme si c'était un fait présent. Dans de nombreux films en effet, lorsque l'on reconstruit finalement comment les choses se sont produites, l'on voit par *flash back* la scène du délit comme *on l'aurait vraiment vue si l'on avait été présents*. Comme si le passé était présent, et comme si l'on était présents dans ce passé rendu désormais présent. Aussi bien Heidegger que Kafka ou Gadda ou d'autres nous invitent à n'être plus « réalistes », à abandonner l'idée que les faits puissent être reconstitués dans leur *présence*. Pourquoi ce renoncement bizarre à la vérité réaliste ? Pourquoi laisser le mystère entier ?

Une réponse à ce choix moderniste énigmatique de ne pas résoudre l'énigme peut être la suivante : l'art et la philosophie *chic* du siècle dernier ont misé toutes leurs cartes sur l'ouverture, sur la possibilité, sur la *liberté* en définitive. Liberté surtout par rapport à notre passé historique. La solution de l'énigme – comme dans *Œdipe* déjà – est tragique : on ne peut revenir en arrière, ce qui a été sera toujours. *Œdipe* sera éternellement incestueux et parricide, à Colone il pourra se réconcilier avec son propre destin mais il ne pourra pas le changer. Lady Macbeth peut devenir folle, se repentir, se suicider, tout cela est inutile : elle est désormais la meurtrière du roi, à jamais, et elle emmènera même dans la tombe ses mains tachées de sang. Et durant des siècles et des siècles l'on a représenté son drame, toujours le même, comme si c'était la première fois. Ce siècle que tout le monde mentionne désormais comme « bref » a futurisé le passé lui-même : le passé lui aussi devient ouvert, une chose à réinterpréter, à reconstruire et à construire, quelque chose de jamais définitif. En ce sens, pour la pensée moderne l'important est que *tout reste ouvert*. Un heideggerien dirait que le thriller kitsch croit en une vérité historique définitive à découvrir. L'art *chic* au contraire ne se résigne pas à la réalité une fois pour toutes.

Ce besoin de nier le caractère irréversible du temps s'affirme de plus en plus dans l'art et dans le spectacle : les vies parallèles des protagonistes se multiplient. Le jeu des avatars devient réalité, comme dans les films de la série *Avatar* de James Cameron. Multiversus et pluriversus libèrent notre vie de la flèche univoque du temps, comme dans la sarabande d'*Everything all at once* de Kwan et Scheinert, dans laquelle de nombreuses vies possibles s'entrecroisent.

Et la psychanalyse, cette créature typique et exquise du XX<sup>ème</sup> siècle alors ? Je trouve que les analystes oscillent eux aussi continuellement entre le kitsch et le chic – selon notre métaphore, entre le thriller classique et le thriller moderniste. La psychanalyse a été *brisée* à l'intérieur d'elle-même, tout comme les arts et les idées du XX<sup>ème</sup> siècle.

L'analyste kitsch pense que l'analyse est une reconstruction historique qui arrive à la toute fin à *quelque chose*, même lorsque ce quelque chose tient davantage du désir imaginaire que de l'évènement extérieur. Pour elle ou lui, l'analyse, à la fin, « découvre l'assassin », pour ainsi dire, et le patient vivra ensuite serein. Pour beaucoup, "l'assassin" est la relation spécifique mère-enfant ; une série de thriller un peu monotone, dirais-je. Ainsi, selon la mode analytique en vogue aujourd'hui, l'important est que le patient découvre qu'il a eu une « mère pas suffisamment bonne ».

L'analyste chic pense, au contraire, que l'analyse n'aboutit jamais à un *quelque chose* qui ferme la narration autobiographique, le destin historique du sujet, et la vieille aventure de l'analyse : pour lui, l'analyse garde une énigme ouverte, une non-réponse, une suspension non-conclue. L'analyste anti-kitsch se console en pensant que le fait d'accepter ce caractère non-conclu est la condition pour développer dans le sujet une certaine *créativité* (sur laquelle D. W. Winnicott insistait). L'analyste kitsch a pour objectif en effet de rendre le client heureux et content, l'analyste chic vise plutôt à le rendre créatif.

## Feuilleton œdipien

*Œdipe tyran* est un modèle non seulement du policier moderne, mais également du *roman anagnoristique* pré-moderne. Je nomme ainsi ce que l'on appelait autrefois le « roman-feuilleton » ou *seriell*, et aujourd'hui *serial*. Dans quelle mesure l'Œdipe de Sophocle peut-il lui aussi être considéré comme un feuilleton antique ?

En effet, la faute d'Œdipe est double, odieuse et amoureuse : d'un côté il est un meurtrier (parricide), de l'autre il est un baiseur impropre, car il couche avec sa mère et il a des enfants d'elle. Œdipe inaugure d'un côté le thriller, de l'autre le feuilleton. L'art de récit de l'Occident gravite toujours à la fin autour de ce double astre : le trou noir de celui qui *donne la mort* et le soleil incandescent de celui qui *fait l'amour et engendre*. Les êtres humains semblent chercher – sans répit – dans les œuvres d'art la multiplication kaléidoscopique de ces deux questions qui renaissent sans cesse : « qui a mis la dame enceinte ? quelle dame a été mise enceinte ? » et « qui a tué monsieur ou madame ? »

Durant des siècles, des romans cultivés et des feuilletons télévisés, des drames et des comédies, des poèmes, des contes et des romans-photos, ont tourné autour de l'*anagnorisis* : notre héros – un enfant trouvé, un orphelin, un fils adoptif, un apprenti, un serviteur, un pauvre gars en somme – découvre finalement qu'il est le fils de Monsieur et de Madame (du roi ou de la reine dans le meilleur des cas). Tout tourne autour d'un coït impertinent que le roman, à la toute fin, reconstruit, en attribuant le véritable père au fils qui n'était pas sûr. Freud – qui a construit la théorie scientifique la plus proche du feuilleton romantique – avait appelé *Urszene* le coït des parents auquel tout sujet a assisté ou imagine avoir assisté. Et chez Freud aussi l'énigme reste irrésolue : la scène primaire est-elle un événement réel ou bien le fruit de l'imagination ?

Le kitsch picaresque et sentimental a connu une longue histoire : depuis *Tom Jones* (1749) d'Henry Fielding jusqu'à *Filumena Marturano* (1946) d'Eduardo De Filippo et au film *Secrets and Lies* (1996) de Mike Leigh. Ce genre apparaît comme obsédé par cette question à laquelle, à la fin, il y a une réponse : *qui a mis la femme enceinte ?* Ou bien, qui furent les acteurs de l'acte d'amour dont le fruit est ici présent ? Le thriller thématise quant à lui une énigme qui concerne la mort : *qui a produit le cadavre ici présent ?*

L'un des rares cas pour lequel une forme de thriller classique a été donné à la question sexuelle du roman anagnoristique est le roman d'Heinrich von Kleist *La Marquise d'O...* (1808). Eric Rohmer en tira un film homonyme très beau en 1976. C'est un peu l'équivalent amoureux de l'histoire mortelle du policier Ledru. Dès le début, nous savons que la veuve, la belle marquise italienne d'O..., est enceinte, mais tout le monde – la marquise y compris – ignore qui a pu la mettre enceinte. Dans ce cas aussi, comme dans *Œdipe tyran*, l'intrigue coïncide avec le processus de reconnaissance : on découvre à la fin que la belle a été mise enceinte par un jeune comte russe dont, par le plus grand des hasards, notre héroïne était secrètement amoureuse. Elle ne savait pas qu'elle avait déjà couché avec lui car le comte avait abusé d'elle alors qu'elle était plongée, droguée, dans un sommeil profond. La différence avec le thriller est qu'ici le malfaiteur qui est découvert à la fin n'est pas quelqu'un qui a donné la mort, mais quelqu'un qui a donné la vie. Et ils vécurent heureux pour toujours.

Il est probable que Dominique Aury, alias Pauline Réage, lorsqu'elle choisit le titre du célèbre roman pornographique *Histoire d'O...* (1954) ait pensé à la marquise d'O de von Kleist. La belle O du roman érotique sado-masochiste se soumet de son plein gré à l'esclavage sexuel d'une organisation masculine perverse, et elle subit les humiliations et les violences les plus diverses et variées. Dans le cas des deux « O » il s'agit donc de violences infligées par des hommes, mais en fin de compte, ces violences semblent

appréciées par la victime, la femme.

## Chaque mort cache un coupable

La raison pour laquelle l'on ressent cette affinité entre psychanalyse d'une part, et thriller et feuilleton de l'autre nous apparaît à présent peut-être comme un peu plus claire. Toutes ces formes traitent des événements fondamentaux pour les êtres humains, des événements qui les passionnent. Ces événements fondamentaux sont donner la vie à travers la jouissance sexuelle, et donner la mort.

L'on rétorquera : l'on peut recevoir la vie même par hasard (par insémination artificielle aujourd'hui) et l'on peut mourir aussi par hasard, de maladie par exemple. Cependant, quelque chose d'inavouable et d'injustifiable en nous interprète chaque naissance comme le fruit d'un amour secret et interdit, et chaque mort comme un meurtre. C'est comme si, dans le fond, l'on pensait que notre véritable père était quelqu'un d'autre – un prince... ou bien, à notre époque, une *star* de la musique ou du cinéma. Dans un film du comique italien Carlo Verdone, *Gallo cedrone* (« le Grand coq de bruyère »), le protagoniste, un imbécile, cherche à démontrer qu'il est le fils d'Elvis Presley. La psychanalyse a mis à nu – en se contaminant elle-même à son tour – ces « préjugés » extraordinaires de notre rapport au sexe et à la mort. Et en effet, nombre de sociétés primitives n'acceptent pas le concept de mort naturelle : si quelqu'un est mort, c'est parce que quelqu'un l'a éliminé à travers la magie noire. Dans d'autres cultures, différentes de la nôtre, le véritable « père » d'un enfant n'est pas l'homme qui a ensemencé la mère, mais l'esprit présent au coït, par exemple.

Mais il y a également quelque chose de plus subtil qui associe la psychanalyse au thriller (et au serial) : sa prétention à être une pure *reconstruction historique*.

Il s'avère que les philosophes de la science sont plus que jamais divisés sur le statut à donner à l'histoire en général. Personne ne peut nier que l'historiographie, la paléontologie, les sciences de l'évolution sont des sciences sérieuses – néanmoins le compte n'y est pas. En effet, en un mot, l'on pense que les sciences dites, et ce n'est pas un hasard, *fondamentales* visent à des *lois universelles* – tandis que les narrations historiques ne s'énoncent pas comme des lois universelles, mais l'on dit que quelque chose ne s'est passé qu'*une seule fois*. Lorsque la thermodynamique dit « l'eau bout à 100°C », elle ne dit rien d'historique : « chaque fois que de l'eau a été chauffée, quelle que soit l'époque ou le contexte, elle a bouilli à 100°C ». Il suffirait – en théorie au moins – qu'une fois seulement de l'eau bouille non pas à 100 mais à 120°C, et la loi thermodynamique serait falsifiée. Au contraire, l'historiographie est une *science paradoxale du détail*, préconisée par la pataphysique d'Alfred Jarry. Si l'on découvre que madame Untel a été tuée chez elle par son majordome chinois, cela n'implique absolument pas que la loi du « chaque fois qu'une femme est tuée chez elle, l'assassin est alors un majordome chinois » soit valide. Cette différence est au cœur de la question de la validité scientifique de la psychanalyse, dans laquelle nous n'entrerons pas ici.

En effet, un certain discrédit de la psychanalyse concerne aujourd'hui sa prétention à énoncer des lois universelles sur la psyché humaine, du genre « chaque être humain passe par l'Œdipe ». L'on raconte l'histoire d'un patient assez cultivé qui se rend pour la première fois chez un analyste et qui lui dit « si, dans les années à venir, vous voulez me démontrer que j'ai désiré ma mère lorsque j'étais enfant et que je voulais éliminer mon père, ne vous fatiguez pas ! Je le sais déjà très bien, et je m'en souviens parfaitement ! » En effet, si l'analyse a un quelconque impact ce n'est pas parce qu'elle étale des théories – qu'elles soient vraies ou fausses – sur les êtres humains en général. L'analyse prétend reposer également sur des théories, mais elle n'a rien à voir avec une *science fondamentale*. L'analyse est un art de la reconstruction historique, comme la reconstruction d'un délit : ce qui produit des effets est la spécificité unique de l'expérience qui est reconstruite. Même si le complexe d'Œdipe était universel, ce qui compte c'est qu'il n'y a pas deux Œdipes identiques parmi les êtres humains.

Marx a dit que l'histoire se répète toujours deux fois, la première comme une tragédie et la deuxième comme une farce[4]. Disons que les sciences fondamentales s'occupent du côté comique de la nature – c'est-à-dire de tout ce qui se répète, en suivant toujours la même loi – tandis que les sciences historiques s'occupent du côté *tragique* de la nature. Ce qui arrive une seule fois est tragique – ou *la première fois*, qui est la vraie fois – et qui détermine la suite de l'histoire de manière irrévocable. Si Freud a fait référence à l'histoire d'Œdipe, c'est parce que son caractère tragique lui offrait sur un plateau d'argent la dimension du côté irréversible de l'histoire. Freud lui-même a comparé l'analyse à une *construction* ou à une *reconstruction* de type archéologique, et l'archéologie est une reconstruction historique. Dans la construction analytique, tôt ou tard, le sujet est confronté à des événements irrévocables et irréversibles. Sa névrose se fondait précisément sur l'illusion qu'il pouvait révoquer et rendre réversibles ces événements : le fait d'être né, d'être homme ou femme, le fait d'avoir eu tel père ou telle mère, éventuellement tel frère ou telle sœur – et un jour le fait d'être mort. La naissance, le sexe, la mort sont des accidents insensés et irréversibles (et donc tragiques) du destin humain. Le sujet doit se confronter à ces rochers biologiques. C'est à cette confrontation historique – semblable à la reconstruction hallucinée d'un délit – que l'analyse pousse l'analysant.

[1] C. E. Gadda, *L'affreux pastis de la rue des Merles*, Points, Paris, 1999.

[2] U. Eco, *Le nom de la rose*, Lgf, Paris, 1983.

[3] Le scénario est une reprise du récit de [Julio Cortázar](#) "Las babas del diablo" (Les fils de la Vierge).

[4] *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* (1852).

—  
Texte publié en français et en russe en:

LA DIMENSION TRAGIQUE D'OEDIPE – ??????????? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?, pp. 37-53

---

## La psicoanalisi come thriller

Questo titolo basterà a molti per *non* leggere questo articolo: perché paragonare la psicoanalisi al thriller è un trito luogo comune. Questo cliché dilaga in molta saggistica, in una quantità di romanzi, film, serial, imperniati attorno a qualche psichiatra o psicoanalista che ricostruisce un *crime* come fosse un caso psichiatrico, oppure un caso psichiatrico come fosse un *crime*. Questa pletora soprattutto americana di opere attorno a Sherlock Freud o Sigmund Holmes ha persuaso molti psicoanalisti a rigettare l'equazione "analisi = indagine psico-poliziesca" come Kitsch hollywoodiano.

Ho l'impressione però che scrittori e cineasti vedano più lontano dei teorici. Più passa il tempo, più mi convinco della affinità profonda tra il modo in cui si dipana un'analisi e il modo in cui si sviluppa un giallo. È che entrambe sono forme toccanti, coinvolgenti, di ciò che dobbiamo intendere per *scienze storiche*. Di scienze che ricostruiscono eventi unici, occorsi una volta sola.

## Edipo, Amleto, Dupin

In effetti i modelli letterari a cui Freud ha detto di aver attinto per costruire la sua teoria dell'essere umano sono due celeberrimi proto-gialli dell'Occidente: l'*Edipo tirannodi* Sofocle e l'*Amleto*. (Dico bene *Edipo tiranno* – ????????? ????????? – di Sofocle e non il bonario *Edipo Re*, come di solito si scrive.) Già Aristotele – nella *Poetica* – aveva indicato quella tragedia di Sofocle come l'opera teatrale più perfetta di cui egli fosse a conoscenza. In questa difatti due elementi fondamentali della narrazione tragica – la *peripezia* e il *riconoscimento* – coincidono. La *peripezia* (*peripéteia*) è il rovesciamento del senso delle azioni, quando ad esempio volendo fare il bene si fa il male o viceversa. Il *riconoscimento* (*anagnòrisis*) è il passaggio dell'eroe dall'ignoranza alla conoscenza della verità, per lo più insostenibile, e che chiude la narrazione tragica.

Si è detto che *Edipo tiranno* ci fornisce lo schema formale preciso del moderno poliziesco: qui, difatti, il concatenamento delle azioni (l'indagine del detective) coincide con il riconoscimento (la scoperta dell'assassino). La *peripezia* paradigmatica nel giallo moderno consiste nel fatto che l'assassino, il quale sembrava essersela cavata e aver raggiunto i suoi torvi fini, viene alla fine riconosciuto tale, e quindi – si suppone – punito. Nel thriller classico non conta la punizione finale del colpevole, perché l'assassino non è oggetto di odio vendicativo, è oggetto di una sfida ermeneutica. Una volta scoperto il colpevole, nessuna passione vendicativa interviene. Con ogni probabilità Aristotele avrebbe detto, oggi, che *il poliziesco è il racconto più perfetto*.

In effetti, l'intreccio dell'*Edipo tiranno* consiste in un'indagine poliziesca: occorre scoprire l'assassino del re Laio e quindi la causa della peste che affligge Tebe. Ma la tragedia sofoclea è un thriller a dir poco eccezionale: qui il detective scopre alla fine che l'assassino è lui stesso! Rarissimi polizieschi del Novecento hanno osato una soluzione così ardita. (Ed Edipo è “tiranno” per Sofocle proprio perché è un assassino.) Comunque, se per Aristotele *Edipo tiranno* è la tragedia più perfetta per ragioni formali, anche per Freud lo è, per ragioni però di contenuto: per lui ogni essere umano (maschio o anche femmina? il problema è tuttora dibattuto) è come Edipo. È come Edipo nel senso che anche se non ha ucciso il padre e non ha fatto sesso con la madre, per lo meno ha *desiderato* sia l'una cosa che l'altra.

Sembra incredibile, ma conosciamo almeno un caso reale molto simile a quello di Edipo. Nel 1887 un illustre poliziotto parigino, Robert Ledru, venne incaricato di scoprire chi avesse ucciso con un colpo di pistola un ignaro e insignificante turista sulla spiaggia di Le Havre. Ben presto Ledru scoprì che l'assassino... era lui stesso. Aveva commesso il delitto in stato sonnambolico. Ledru subì una condanna surreale: era libero di giorno, ma imprigionato di notte mentre dormiva. Dormendo diventava un assassino.

Quanto all'altro dramma-modello di Freud, *Hamlet*, siamo di nuovo nel proto-thriller. L'assassino ci viene rivelato all'inizio del dramma, grazie a un informatore sovranaturale, un fantasma: il re di Danimarca è stato ucciso dal fratello, in combutta con la moglie del re. Per il resto *Hamlet* si articola come il romanzo *Strangers on a Train*<sup>[1]</sup> di Patricia Highsmith (da cui Hitchcock trasse un film nel 1951, ~~molto meno bello del romanzo in verità~~). In questo romanzo il Nostro eroe *deve* uccidere uno a lui sconosciuto per sdebitarsi con un tizio incontrato per caso in un treno: questo casuale compagno di viaggio gli ha fatto l'immenso favore di far fuori la moglie di cui voleva liberarsi, per poter sposare un'altra. Nel racconto di Shakespeare come in quello della Highsmith tutta la suspense del racconto consiste nel chiederci “riuscirà il nostro eroe a diventare alla fine un assassino, come è necessario che sia?” L'eroe americano passa per un lungo dubbio



amletico. Alla fine anche “il buono” commetterà il delitto dovuto – ma per entrambi gli assassini le cose non andranno lisce come dovrebbero andare.

Per Freud Amleto è un Edipo moderno, cioè un Edipo mancato: un Edipo che non riesce a *passare all'atto*. Gli analisti biasimano quando i loro pazienti passano all'atto, cioè agiscono anziché parlare: non devono comportarsi come Edipo, ma continuare i loro interminabili soliloqui come Amleto, “essere o non essere...” Amleto è il buon analizzante, Edipo quello cattivo.

Di fatto, esistono oggi due tipi di analisti. Gli uni pensano che i loro pazienti siano davvero degli Edipo che vadano smascherati come tali, gli altri – più modernisti – pensano che siano piuttosto degli Amleto, cioè degli Edipi falliti. Da qui a pensare che la psicoanalisi stessa sia in effetti un'indagine fallita – e quindi un thriller mancato – il passo è breve, e molti lo compiono.

Ma anche altri analisti notevoli hanno scelto come modelli teorici eroi di thrillers o quasi. W.R. Bion cita Sherlock Holmes. Jacques Lacan apre trionfalmente il suo unico libro pubblicato in vita, *Écrits* – la Kabbalah della psicoanalisi modernista – con un commento al racconto di E.A. Poe *The Purloined Letter* (La lettera rubata). Poe, si sa, è il creatore del genere poliziesco. L'eroe di questo racconto, Dupin – il detective cartesiano, gelido genio matematico che ricostruisce persino i pensieri altrui attraverso implacabili inferenze – appare la derivazione *updated* di Edipo e Amleto. Per Lacan – anch'egli cartesiano – Dupin è il modello dell'analista, ma l'analista è a sua volta una vicissitudine dell'analizzante nevrotico (Lacan chiama ‘analizzanti’ quelli che altri analisti, più datati, chiamano ‘pazienti’). In Poe, un ministro – che a noi italiani ricorda irresistibilmente il leader democristiano Giulio Andreotti – ha carpito una lettera compromettente della regina di Francia. L'ottusa polizia parigina – servizio segreto deviato a favore della regina – non riesce a trovare questa lettera malgrado perquisisca ogni millimetro della casa del diabolico ministro. Dupin – intelligente quanto il ministro, poeta e matematico proprio come lui – sa invece che il miglior modo di nascondere una lettera è di non nasconderla affatto: la sua stessa evidenza la camuffa. E seguendo questo criterio riesce a rubare a sua volta la lettera al ministro. Dupin permette a Lacan, come già Edipo e Amleto permisero a Freud, di dire l'essenziale di quel che aveva da dire: che l'inconscio è come una lettera rubata che noi crediamo nascosta chissà in quali recessi, e che invece ci penzola di fronte agli occhi, ignorata o fraintesa. L'analista, proprio come Dupin, ha da essere matematico e poeta con senso dell'umor.

Ma è casuale che Freud e Lacan abbiano eletto a prototipi delle proprie teorie proprio eroi che appartengono al genere proto-poliziesco? Queste scelte sono sintomatiche. Dietro le teorie ufficiali, la preferenza per questi detective o assassini – di solito sia assassini che detective – rivela metaforicamente la natura della psicoanalisi come *inchiesta storica*.

Ma è notevole che l'inchiesta storica analitica non porti a un vero colpevole, bensì a una sorta di forza che Freud ha chiamato *der Trieb*, la pulsione. Il primo vero romanzo giallo – *I delitti della rue Morgue* (1841) di E. A. Poe – è in qualche modo anche un anti-giallo; e forse per questo è il thriller più filosoficamente significativo che io abbia mai letto. Qui si deve scoprire l'assassino di due donne che appare dotato di un'intelligenza e perspicacia forse sovrumane. Ebbene, alla fine Dupin scoprirà che questo geniale assassino in realtà... è un orangutano. Quel che appariva diabolico progetto era solo cieca forza brutta. È questo il *limite* a cui ogni vera indagine psicoanalitica si trova confrontata: alla fine, il diabolico intreccio della nevrosi si rivela essere... solo forza casuale, accidente, mero evento. La nevrosi è voler darsi a ogni costo ragione di ciò che non ne ha – del fatto che si è nati e che si morirà, che si è maschi o femmine, dotati di certe qualità o meno. Da una parte la psicoanalisi è favola (thriller, telenovela): tende a farci credere che il dolore, il sesso e la morte abbiano un senso. Dall'altra – la sua faccia veramente moderna – essa mette a nudo la favola, ci disincanta: alla base, c'è solo l'orango della rue Morgue. Qualcosa dell'ordine della pura forza, allegoria della pulsione pura, non di una mente calcolatrice.

**Kitsch versus Chic**

Certo il thriller è un genere popolare, anche quando mette in scena raffinati psicoanalisti. Di contro, molti romanzi, film e opere teatrali del Novecento destinati all'élite colta riprendono il genere thriller operando però inquietanti amputazioni nel corpo del genere. Alcuni capolavori del Novecento eliminano dal giallo standard o il riconoscimento finale dell'assassino, oppure fanno "scoprire" fin troppi assassini; in alcuni casi eliminano addirittura il delitto o lo rendono problematico.

*Il pasticciaccio* di Gadda[2], pubblicato nel 1946, appartiene alla serie ormai tipica del giallo modernista dove non si scoprirà mai l'assassino. Il commissario don Ciccio Ingravallo non scoprirà mai chi ha ucciso la frustrata e virtuosa signora Liliana di via Merulana. Al contrario, nel romanzo forse più importante del XX° secolo – *Il processo* di Kafka – abbiamo comunque il colpevole (probabilmente assassino) ma non ci viene mai rivelato il delitto. Sembra non scoprirlo nemmeno Herr K., l'imputato, il quale forse condivide l'ignoranza del lettore. Ma possiamo immaginare che l'inquisito lo sappia, allora è l'autore che preferisce mantenere il lettore nell'ignoranza. Il giallo di Kafka finisce come si deve – con la punizione del colpevole, K., condannato alla pena capitale – solo che Kafka "si dimentica" di rivelarci chi era stato ucciso.

Invece, nel film di Lars Von Trier, *Dancer in the Dark* (2000), noi spettatori sappiamo in apparenza tutto, che Selma, protagonista che scivola verso la cecità, è l'assassina del poliziotto. Ma nessuno nel film viene mai a sapere che di fatto l'assassina è innocente, perché la vittima aveva deciso di farsi uccidere.

Nel film di Akira Kurosawa *Rashomon* (1950) il genere poliziesco viene distorto non per difetto ma per eccesso di colpevoli. Qui sappiamo chi è stato ucciso (un nobile samurai) e conosciamo i soli possibili colpevoli – la sua bella moglie e il brigante che lo ha aggredito per impossessarsi della donna – ma il punto è che ciascuno si confessa autore del delitto. Persino la vittima, evocata da un medium come spettro, dichiara di essere lui l'assassino di sé stesso. È una variante della tecnica Pirandello (*Così è (se vi pare)*, 1925): ci sono fin troppi candidati alla colpa, e il detective – ovvero lo spettatore – non riuscirà mai a risolvere l'incertezza. In termini aristotelici: la peripezia non si compie perché si moltiplicano i riconoscimenti.

Il Novecento in tutte le arti accanto al trionfo delle opere del Kitsch ha sviluppato un filone *Chic* – dei generi-ombra, degli specchi deformanti soprannominati 'avanguardia', che fanno il verso al Kitsch. I critici più acuti si sono chiesti perché il Novecento – che ha visto il trionfo del thriller come genere Kitsch – abbia sviluppato d'altro canto uno pseudo-thriller *chic*, da Kafka a Gadda, da Pirandello a Borges, da Robbe-Grillet a Eco. In effetti, il thriller popolare propone un enigma – "chi ha ucciso la vittima?" – e lo risolve, come Edipo risolse l'enigma della Sfinge. Il modernismo *chic* invece lascia aperto l'enigma – almeno fino a *Il nome della rosa*[3], dove si scopre che l'assassino in fondo è la *Poetica* di Aristotele; o meglio, la parte perduta di essa. Qui i monaci muoiono grazie a del veleno nascosto nelle pagine del manoscritto aristotelico. La scelta di questo libro come assassino appare più che mai perspicace. Proprio quel testo di Aristotele che aveva descritto il perfetto thriller, con Eco – a cui non manca certo il senso dell'humour – diventa l'assassino in un thriller alquanto perfetto.

Un passo in avanti ulteriore si compie con il film *Blow Up* di Michelangelo Antonioni (1966)[4], ripreso dal racconto di Julio Cortázar "Las babas del diablo". Qui un fotografo, come un voyeur, scatta foto notturne su una coppia che sembra apprestarsi a un rapporto sessuale. Più tardi, il fotografo si rende conto che quella scena era una messinscena, che probabilmente nascondeva un omicidio: l'uomo di mezza età della coppia risulta morto, e poi il cadavere scompare; così come scompaiono le foto da lui prese. Non si saprà mai né chi sia l'assassinato, né chi sia l'assassino. Abbiamo qui tutti gli elementi costitutivi del thriller, ma ciascuno ridotto a incognita, a *x*: la vittima, l'assassino o assassina, i possibili complici. Persino il delitto è incerto, dopo tutto quel cadavere nel parco potrebbe essere una messinscena o frutto di un malore. Resta solo il detective-fotografo. Evidentemente siamo giunti alla punta estrema dell'insolubilità del thriller; non mi risulta di fatto che dopo *Blow up* ci siano stati romanzi o film importanti come thriller incompleti.

Resta però un nesso fondamentale tra *Blow up* e i proto-thriller, da *Edipo tiranno* fino a *Il pasticciaccio*: che l'omicidio ha comunque un nesso con la sessualità. Nel film di Antonioni non sapremo mai chi è il morto né perché, ma una cosa è certa: ha relazione – se non altro di messa in scena – con un atto sessuale. C'è una rivalità edipica di fondo nel mistero: il fotografo, in effetti, conosce la donna implicata in quella scena (apparentemente) erotica, la quale sembra amareggiare con un uomo più anziano, con una figura insomma paterna. È vero che tutti gli elementi del thriller restano qui incogniti, ma resta l'aura di fondo di ogni thriller: un triangolo di sesso e assassinio.

Perché nel Novecento la non-soluzione del mistero ci è apparsa più nobile, meno banale, *più elevata* della scontata soluzione del mistero? Perché insomma nel Novecento-delle-persone-colte Edipo resterà sempre incerto: “ma sono stato io a uccidere il re? Ma davvero la mia donna è la mia mamma?”?

In effetti, letteratura, cinema e teatro d'élite del Novecento hanno dato forma estetica a ciò che la filosofia del Novecento aveva espresso in altri termini e senza riferirsi ai “gialli”. Martin Heidegger ha costruito tutto il suo pensiero attorno a una trovata molto precisa: che, a differenza di quello che finora abbiamo fatto, non bisogna pensare ogni ente come *semplice essere-presente*. Questo significa, applicato all'indagine poliziesca, che non bisogna pensare al delitto come a un fatto del passato che dobbiamo ricostruire come se fosse presente. In molti film, difatti, quando alla fine si ricostruisce come le cose sono andate, si vede in *flash back* la scena del delitto come *veramente l'avremmo vista se fossimo stati presenti*. Come se il passato fosse presente, e come se fossimo presenti in quel passato reso ora presente. Sia Heidegger che Kafka o Borges o Gadda o Peter Howitt (il regista di *Sliding Doors*, 1998<sup>[5]</sup>) ci invitano a non essere più “realisti”, ad abbandonare l'idea che i fatti possano essere ricostruiti nella loro *presenza*. Perché questa bizzarra rinuncia alla verità realista? Perché lasciare aperto il mistero?

Una risposta a questa enigmatica scelta modernista di non risolvere l'enigma è questa: l'arte e la filosofia *chic* del secolo appena trascorso hanno puntato tutte le loro carte sull'apertura, sulla possibilità, insomma sulla *libertà*. Libertà soprattutto dal nostro passato storico. La soluzione dell'enigma – come già in *Edipo* – è tragica: non si può tornare indietro, quel che è stato sarà per sempre. Edipo sarà eternamente incestuoso e parricida, a Colono potrà riconciliarsi col proprio destino ma non cambiarlo. Lady Macbeth può diventare pazza, pentirsi, suicidarsi, tutto inutile: ormai è l'assassina del re, per sempre, e porterà anche nella tomba le sue mani sporche di sangue. E per secoli a teatro rappresentiamo il suo dramma, sempre lo stesso, come se fosse la prima volta. Il pensiero e l'arte del Novecento hanno invece voluto proiettare anche sul passato – quindi sulla storia – quell'incertezza che di solito mettiamo sul conto del futuro. L'utopia modernista è consistita nel dare anche alla nostra storia passata quell'apertura che – in genere – riconosciamo solo all'avvenire. Quel secolo che ormai tutti chiamiamo “breve” – che si aprì col futurismo di Marinetti – ha futurizzato lo stesso passato: anche il passato diventa aperto, da reinterpretare ricostruire e costruire, mai definitivo. In questo Heidegger si ricongiunge al suo opposto Popper: l'importante è che *tutto resti aperto*. Un heideggeriano direbbe che il thriller Kitsch è “metafisico” – ontico e non ontologico – perché crede in una verità storica definitiva da scoprire. L'arte *chic* invece è *oltre la metafisica* perché non si rassegna alla realtà una volta per tutte. Il Novecento ha trasformato la tragedia dell'“accaduto irreparabilmente, una volta e per sempre” nell'interminabile commedia dell'infinita Apertura. Il secolo scorso è stato il secolo più disperatamente romantico, tragicamente ottimista.

Questo bisogno di negare l'irreversibilità del tempo si afferma sempre più nell'arte e nello spettacolo: si moltiplicano le vite parallele dei protagonisti. Il gioco degli avatar diventa realtà, come nei film della serie *Avatar* di James Cameron. Multiversus e pluriversus liberano la nostra vita dalla freccia univoca del tempo, come nella sarabanda di *Everything Everywhere all at once* di Kwan e Scheinert, nella quale tante vite possibili si intersecano.

E la psicoanalisi, questa tipica e squisita creatura novecentesca? Trovo che gli analisti a loro volta oscillino continuamente tra il Kitsch e lo Chic – secondo la nostra metafora, tra il thriller classico e quello modernista. Non è una questione di scuole o di tendenze: mi basta sentir parlare un analista qualche minuto

per capire abbastanza presto se lui o lei fa analisi Kitsch oppure chic (non dico quale delle due io preferisca: come Kafka e Pirandello, lascio il lettore nel dubbio). La psicoanalisi è stata *spezzata* al suo interno, non meno delle arti e delle idee del Novecento.

L'analista Kitsch – “popolare” – pensa che l'analisi sia una ricostruzione storica che giunga alla fin fine a *qualcosa*, anche se questo qualcosa è più dell'ordine della fantasia, dell'immaginario che dell'evento esterno. Per lui o lei, l'analisi alla fine “scopre l'assassino”, per così dire, e il paziente vivrà poi felice e contento. Per molti l'assassino è la specifica relazione madre-bambino; una collana di thriller un po' monotona, direi. Così, secondo la moda analitica oggi in auge, l'importante è che il paziente scopra che ha avuto una “madre non sufficientemente buona”.

Invece l'analista chic pensa che l'analisi non giunga mai a un *qualcosa* che chiuda la narrazione autobiografica, il destino storico del soggetto e l'avventura annosa dell'analisi: per lui l'analisi mantiene aperto un enigma, una non-risposta, una sospensione inconclusa. L'analista anti-Kitsch si consola pensando che accettare questa inconcludenza – come nel *Pasticciaccio* o in *Rashomon* – sia la condizione per sviluppare nel soggetto una qualche *creatività* (su cui insisteva D. W. Winnicott). L'analista Kitsch mira difatti a rendere il cliente felice e contento, l'analista chic mira piuttosto a renderlo creativo.

## Telenovela edipica

*Edipo tiranno* è un modello non solo del moderno poliziesco ma anche del pre-moderno *romanzo d'agnizione*. Chiamo così quel che un tempo si chiamava “romanzo d'appendice” o *feuilleton* o *seriell*, e oggi in Italia si chiama *telenovela*. Oggi i serial televisivi stanno prendendo il posto dei film classici come forma principale di intrattenimento. In che senso l'Edipo di Sofocle è anche un serial antico?

In effetti la colpa di Edipo è doppia, odiosa e amorosa: da una parte egli è un assassino (parricida), dall'altra egli è un *baiseur* (direbbero i francesi) improprio, in quanto fa sesso con la madre e ha da lei figli. Edipo da una parte inaugura il thriller, dall'altra il serial. Gira e rigira, l'arte dell'Occidente appare, malgrado i suoi innumerevoli epici, giravolte e ghirigori, alla fine sempre gravitante attorno a questo doppio astro: il buco nero del *dare la morte* e il sole incandescente del *fare sesso e generare*. Gli esseri umani paiono cercare – senza posa – nelle opere d'arte la moltiplicazione caleidoscopica di queste due sempre rinascenti domande: “chi ha ingravidato la signora? quale signora è stata ingravidata?” e “chi ha ammazzato il signore o la signora?” Per secoli romanzi colti e telenovelas, drammi e commedie, poemi favole e fotoromanzi, hanno girato attorno all'*agnizione*: alla fine, il nostro eroe – trovatello, orfanello, figlio adottivo, garzone, servitore, morto di fame insomma – scopre di essere figlio del Signore o della Signora (nei casi migliori: del re o della regina). È il finale che a Napoli viene chiamato *a tarallucci e vini*, cioè con una festa conviviale in cui si mangia e beve allegramente. Tutto gira attorno a un coito impertinente che alla fin fine il romanzo ricostruisce, attribuendo il vero genitore all'incerto figlio. Freud – che ha costruito la teoria scientifica più vicina alla telenovela – aveva chiamato *Urszene* – scena primaria – il coito dei genitori a cui ogni soggetto ha assistito o immagina di aver assistito. E anche in Freud l'enigma resta sospeso: la scena primaria è evento o fantasia?

Il Kitsch picaresco e sentimentale ha avuto una lunga storia: dal *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding fino alla *Filumena Marturano* (1946) di Edoardo De Filippo e al film *Secrets and Lies* (1996) di Mike Leigh. Questo genere appare ossessionato da questa domanda a cui, alla fine, c'è risposta: *chi ingravidò la signora?* Oppure, chi furono gli attori dell'atto d'amore di cui il frutto è qui presente? Il thriller tematizza invece un enigma che riguarda il dare la morte: *chi ha prodotto il cadavere qui presente?*

Uno dei rari casi in cui è stata data forma di classico thriller alla domanda sessuale del romanzo d'agnizione è il racconto di Heinrich von Kleist *La Marchesa Von O...* (1808). Da questo Eric Rohmer trasse un film omonimo molto bello nel 1976. E' un po' l'equivalente amoroso della storia micidiale del poliziotto Ledru. Sin dall'inizio sappiamo che la vedova, la bella marchesa italiana von O..., è incinta, ma tutti – marchesa inclusa – ignoriamo chi l'abbia ingravidata. Anche in questo caso, come nell'*Edipo tiranno*, l'intreccio coincide con il processo di riconoscimento: alla fine scopriamo che la bella è stata messa incinta da un giovane conte russo di cui, guarda caso, la Nostra si era segretamente innamorata. Non sapeva di aver già giaciuto con lui perché il conte aveva abusato di lei mentre era immersa, drogata, in un sonno profondo. La differenza col thriller è che qui il malfattore alla fine scoperto non è uno che ha dato la morte, ma uno che ha dato la vita. E vissero felici e contenti.

È probabile che Dominique Aury, alias Pauline Réage, quando scelse il titolo del famoso romanzo pornografico *Histoire d'O...* (1954) pensasse proprio alla marchesa d'O... di von Kleist. La bella O del romanzo erotico SM si sottomette volontariamente alla schiavitù sessuale di un'organizzazione perversa maschile, e subisce le più varie umiliazioni e violenze. Nel caso di entrambe le "O" si tratta quindi di violenze inflitte da uomini, le quali però, in fin dei conti, risultano gradite alla vittima, la donna.

## Ogni morte ha un colpevole

Forse ora ci appare un po' più chiaro perché sentiamo questa affinità tra psicoanalisi da una parte, e thriller e serial dall'altra. È che tutte queste forme si occupano degli eventi fondamentali per gli esseri umani, eventi che li appassiano. Gli eventi fondamentali sono dare la vita attraverso il godimento sessuale, e dare la morte.

Si dirà: si può ricevere la vita anche casualmente (oggi per inseminazione artificiale) e si muore casualmente, per malattia. Eppure qualcosa di inconfessabile e ingiustificabile in noi interpreta ogni nascita come frutto di un amore segreto e proibito, e ogni morte come un omicidio. È come se, nel fondo, pensassimo che il nostro vero padre sia un altro – di solito, un principe... ai tempi nostri, una *star* della musica o del cinema. In un film del comico Carlo Verdone, *Gallo cedrone*, il protagonista, un imbecille, cerca di dimostrare che lui è figlio di Elvis Presley... La psicoanalisi ha messo a nudo – contaminandosene a sua volta – questi "pregiudizi" straordinari del nostro rapporto al sesso e alla morte. E difatti, molte società primitive non accettano il concetto di morte naturale: se uno è morto, è perché qualcuno lo ha fatto fuori attraverso la magia nera. In culture diverse dalla nostra, il vero "padre" di un bambino non è l'uomo che ha inseminato la madre, ma lo spirito presente al coito, ad esempio.

Ma c'è qualcosa anche di più sottile che associa la psicoanalisi al thriller (e al serial): la sua pretesa di essere una pura *ricostruzione storica*.

Si dà il caso che i filosofi della scienza siano più che mai divisi sullo statuto da dare alla storia in generale. Nessuno può negare che la storiografia, la paleontologia, le scienze dell'evoluzione siano scienze serie – eppure i conti non quadrano. In effetti, per farla breve, si pensa che le scienze dette non a caso *fondamentali* mirino a *leggi universali* – mentre nelle narrazioni storiche non si enunciano leggi universali, ma si dice come *una volta sola* qualcosa è accaduto. Quando la termodinamica dice "l'acqua bolle a 100 °C", non dice nulla di storico: "ogni volta che dell'acqua è stata riscaldata, in qualsiasi epoca e contesto, è bollita a 100 °C". Basterebbe – almeno in teoria – che una volta sola dell'acqua bollisse non a 100 ma a 120 °C, e la legge termodinamica sarebbe falsificata. Invece la storiografia è una paradossale *scienza del particolare*, preconizzata dalla patafisica di Alfred Jarry. Se si scopre che la signora Tal dei Tali è stata uccisa in casa dal maggiordomo cinese, questo non implica affatto che sia valida la legge "ogni volta che in casa una signora è uccisa, allora l'assassino è un maggiordomo cinese". Questa differenza è al cuore della

questione della validità scientifica della psicoanalisi, nella quale non entreremo qui.

In effetti, un certo discredito della psicoanalisi oggi riguarda la sua pretesa di enunciare leggi universali sulla psiche umana, del tipo “ogni essere umano passa per l’Edipo”. Si racconta di un paziente abbastanza colto che va per la prima volta da un analista e gli dice “se lei, nel corso di anni, vorrà dimostrarmi che io ho desiderato da bambino mia madre e volevo fare fuori mio padre, si risparmi la fatica! Lo so già benissimo, e me lo ricordo perfettamente!” In effetti, se l’analisi ha un qualche impatto non è perché sfodera delle teorie – vere o sbagliate che siano – sugli esseri umani in generale. L’analisi pretende di poggiare anche su delle teorie, ma non ha nulla a che vedere con una *scienza fondamentale*. L’analisi è un’arte della ricostruzione storica, come quella di un delitto: ciò che produce effetti è la specificità irripetibile dell’esperienza che va ricostruita. Anche se il complesso di Edipo fosse universale, quel che conta è che non ci sono due Edipi eguali tra gli esseri umani.

Marx disse che la storia si ripete sempre due volte, la prima come tragedia e la seconda come farsa<sup>[6]</sup>. Diciamo che le scienze fondamentali si occupano del lato farsesco della natura – cioè di tutto ciò che si ripete, seguendo sempre la stessa legge – mentre le scienze storiche si occupano del lato *tragico* della natura. È tragico ciò che accade una sola volta – o *la prima volta*, che è quella vera – e che determina il seguito della storia in modo irrevocabile. Se Freud ha fatto riferimento alla storia di Edipo, è perché il suo carattere tragico gli offriva su un piatto d’argento la dimensione dell’irreversibilità storica. Freud stesso paragonò l’analisi a una *costruzione o ricostruzione* di tipo archeologico – Freud era un appassionato collezionista di reperti archeologici – e l’archeologia è una ricostruzione storica. Nella costruzione analitica, prima o poi il soggetto si confronta con alcuni eventi irrevocabili e irreversibili. La sua nevrosi si fondava appunto sull’illusione che li si potesse revocare e rendere reversibili: l’essere nato, l’essere maschio o femmina, l’aver avuto *quel* padre, *quella* madre, eventualmente *quel* fratello o sorella – e un giorno l’essere morto. Nascita, sesso, morte sono accidenti insensati e irreversibili (quindi tragici) del destino umano. Con queste rocce biologiche il soggetto deve confrontarsi. È a questo confronto storico – simile all’allucinata ricostruzione di un delitto – che l’analisi spinge l’analizzante.

<sup>[1]</sup> Tr. It. *Sconosciuti in treno*, Bompiani, Milano 2000.

<sup>[2]</sup> C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti 1957.

<sup>[3]</sup> U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.

<sup>[4]</sup> La sceneggiatura è una ripresa dal racconto di [Julio Cortázar](#) “Las babas del diablo” (Gli sbavi del diavolo).

<sup>[5]</sup> In questo film si descrivono due vite possibili, e parallele, della protagonista, una giovane donna. Una è quel che le sarebbe successo se avesse preso in tempo un treno della metro di Londra a una certa ora, l’altra se per un pelo avesse perso quel treno.

<sup>[6]</sup> *Il 18 Brumaio di Luigi Napoleone* (1852).