

*L'ENFER*<sup>1</sup>  
OVVERO DEL TRAGICO DELL'AMORE  
E DELL'IDENTITÀ  
*Una riflessione analitico-fenomenologica*

A. FUSILLI, M. ROSSI MONTI

*Ogni grande amore reca con sé il pensiero crudele  
di uccidere l'oggetto dell'amore così da ritogliergli  
una volta per tutte al giuoco perverso del  
mutamento: perché l'amore ha ribrezzo del  
mutamento più ancora che della distruzione.*

Nietzsche

I. PAUL E NELLY

Nel momento in cui il sipario si alza sulla soleggiata provincia francese, una coreografia di note accompagna l'appalesarsi dei luoghi e l'abbrivio della vicenda, mentre la percezione olfattiva pare recepire la fragranza della stagione primaverile: è il momento per il desiderio, è l'approssimarsi della possibilità.

---

<sup>1</sup> C. Chabrol: *L'Enfer*, con E. Béart, F. Cluzet. Francia, 105', 1994.

Di lì a poco avrà luogo un'unione suggellata dal matrimonio<sup>2</sup>. L'andamento ritmico di una fisarmonica disegna ora le danze degli invitati che salutano la coppia con il fragore di un gioioso e partecipato applauso. Paul (François Cluzet) e Nelly (Emmanuelle Béart) sono dunque marito e moglie, ma il giuramento d'amore troverà la sua più autentica espressione dopo la cerimonia, quando i due intuiscono il progetto della reciprocità.

Paul: *L'anno prossimo qui costruiremo un pontile.*

Nelly: *Sì, un pontile!*<sup>3</sup>

La qualità e la direzione della temporalità sono immortalate: il momento-per-l'amore trascende le estasi di passato, presente e futuro, costituendosi in segmento, frangente, istante del "noi". Come scriveva Binswanger, «il "ci" dell'esser-ci, in quanto esserci amante, [indica] quella apertura in forza della quale l'esserci, in quanto duale, è "là" in vista di noi, di me e di te, dell'"un l'altro"».

Il pontile di cui si è fatta menzione sarà costruito sul lago che circonda l'albergo nel quale Paul ha investito risparmi ed energie. In questa cornice progettuale Nelly varca la soglia della scena. La fanciulla dalla conturbante presenza avrebbe accettato e ricambiato il corteggiamento del giovane. L'albergo – cifra della praxis del protagonista maschile – sembra essere sentito ed inteso quale nido alternativo di domesticità, ritrovo di piccole dimensioni, curato e immerso nel verde, ideale per coppie di innamorati e famiglie in cerca di pace e divagazione. Più di ogni altra cosa l'albergo è l'*idios kósmos*, la casa, la "patria" di Paul e Nelly: la diade amorosa stringe il proprio esser-ci quotidiano attorno alla vita funzionale della struttura, la sceglie come luogo della loro propria esistenza, luogo nel quale far crescere il loro bambino Vincent. Sullo sfondo di questa oasi di provincia, schiva alle luci della città (Tolosa), si consuma una metamorfosi identitaria. Ora l'estasi temporale intenzionata è la *protentio* husserliana, l'orizzonte futuro verso il

---

<sup>2</sup> «Claude Chabrol ha ereditato la sceneggiatura de *L'Inferno* dalla moglie di Henri-Georges Clouzot, il quale aveva iniziato a metterla in scena nel 1964, con Serge Reggiani e Romy Schneider; ma era stato ben presto costretto a rinunciarvi: dapprima, per la malattia dell'attore protagonista, poi perché colpito personalmente da un grave attacco cardiaco. Il film che ne sortisce oggi ha pertanto due anime. La prima molto rispettosa del lavoro di Clouzot, che aveva pensato a un orrifico incubo familiare su sfondo cittadino; la seconda molto più personale e coerente con l'impetosa analisi dell'incapacità di vivere di quella borghesia provinciale francese, alla quale Chabrol ha dedicato i suoi film migliori» (Viganò).

<sup>3</sup> Le citazioni tratte dal film sono fedeli al doppiaggio italiano.

quale lo stanziarsi affettivo di attesa, d'investimento e d'aspettativa sospinge l'incedere della narrativa.

Come graditi ospiti presso l'albergo della coppia, il regista ci consente l'accesso al corridoio, al sentiero che conduce al luogo della scena per antonomasia, all'isola di distruzione e riparazione: la camera da letto dei coniugi, lo spazio della promessa. La camera sarà luogo pulsante di espressione dell'angoscia e palcoscenico dei mondi interni e delle esperienze dei protagonisti.

La scena è fondamentale. Ma di quale genere di scena si tratta e chi ne è testimone? La gettatezza dell'identità coniugale è illuminata da un primo scorcio di vita della coppia: un momento d'intimità amorosa è rotto dal pianto improvviso del piccolo Vincent. Nel momento in cui Paul tocca con mano quanto è complicato l'accesso al ruolo di genitori, passando dall'essere in due ad essere in tre, si manifesta per la prima volta la voce di una presenza disincarnata che dialoga con lui<sup>4</sup>:

(Voce): *Cosa fai qui?*

Paul: *Piange. Non riesce a dormire. No, davvero, non ce la faccio più.*

Per Paul vale probabilmente quanto scriveva Sartre: sono gli altri ad attualizzare l'inferno. Un inferno popolato da persone che ostacolano, che minacciano, che scrutano, che testimoniano. Persino Vincent, nel suo essere indifeso e bisognoso di bambino, rappresenta – sebbene in minima parte – l'altro, un terzo che nottetempo assume le vesti di disturbatore, di voce fuori campo intrusiva e demandante. Al momento in cui Paul inizia a chiedersi «come sua moglie Nelly, giovane e bella, occupi i pomeriggi» (Mereghetti), noi spettatori avremo modo d'afferrare la tematica centrale della minaccia da lui raffigurata e temuta. L'inferno è il paradiso perduto del protagonista maschile: il vissuto connesso al viaggio emotivo-affettivo che lo condurrà agli atti finali di violenza e coercizione è appunto infernale<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> L'opportunità del retorico riferimento alla "scena primitiva" freudianamente intesa (Freud, 1897, 1900, 1914b) – definita anche "primaria" o "fondamentale" – può essere data dalla "triadicità" dei co-attori che vi partecipano. La psicoanalisi classica ha eminentemente descritto ed analizzato l'elaborazione fantasmatica del bambino rispetto alla scena del rapporto sessuale dei genitori – realmente accaduto o di fantasia (Money-Kyrle). Si intende qui spostare la riflessione sul vissuto di Paul rispetto alla presenza del figlio – mediata in questo caso da un pianto – nel momento dell'intimità sessuale.

<sup>5</sup> Come sottolineato da Austin, è la colonna sonora a fornire indicazione del mondo vissuto da Paul. Il *leitmotiv* musicale è la canzone *L'Enfer de mes nuits* («Je t'attendrai toute la nuit / jalousie pour toute compagnie»).

Paul è un uomo dedito alla propria professione di albergatore, è un papà fiero del suo piccolo Vincent, ma è *in primis* un marito febbrilmente legato alla moglie Nelly. È questa la storia di una passione, di un itinerario patico di salvazione, di un tentativo di risolvere la propria vulnerabilità nei modi della gelosia di rango delirante<sup>6</sup>.

## II. TRA SPERANZA E SOSPETTO

Paul si caratterizza kretschmerianamente per un portamento stenico-disforico da una parte e una componente sensitivo-ipostenica dall'altra: è un *pater familias*, un uomo del fare, solido in più circostanze ma anche volubile e nervoso in altre; è tanto deciso circa la conduzione delle sue giornate e della sua vita *latu sensu*, quanto sensibile alla presenza potenzialmente giudicante dell'Altro. L'etimologia stessa del termine "disforia" (*dysphoros*, "difficile da sopportare") e la sua accezione psicopatologica di dialettica contropolare illuminano il "non farcela più", confessato e lamentato da Paul al suo disincarnato interlocutore: questo stato emotivo è caratterizzato «tanto da insoddisfazione e sdegno quanto da dolore e tristezza; in tale condizione la persona è pesantemente oppressa e può sia reagire ed esprimere la propria rabbia sia soffrire passivamente e sottomettersi» (Stanghellini, 2000)<sup>7</sup>.

La storia che Chabrol racconta attraverso la cinepresa è quella di un uomo che, proprio a partire dall'incontro con la donna dei suoi sogni, si avvia verso un *iter* di smarrimento e sospetto, di ossessione e gelosia. Di quest'uomo il regista mette in scena gli entusiasmi e i fervori, le disperazioni e le crudeltà. Nelle parole dello stesso Chabrol: «È interessante perché si assiste a una progressione graduale, letteralmente verso uno svenimento, verso una perdita di coscienza. Tutto inizia con piccoli gesti [...] sono piccoli gesti di nervosismo»<sup>8</sup>. Di tale progressione si tenterà in questa sede di ripercorrere ed illuminare gli snodi, con riferimento alle tradizioni fenomenologica e psicodinamica.

---

<sup>6</sup> In riferimento ad alcune delle principali sistematizzazioni del concetto di gelosia patologica in psicopatologia: Ey si rifà a Jaspers nel classificare la gelosia delirante come sviluppo di personalità, come alterazione processuale della personalità, come esito sintomatico di un processo organico; De Clérambault inserisce la gelosia fra le psicosi passionali (erotomania, rivendicazione, gelosia).

<sup>7</sup> Le citazioni relative al contributo di Stanghellini constano di nostre traduzioni dall'inglese.

<sup>8</sup> I commenti di Claude Chabrol al film sono tratti dai "Contenuti speciali" inclusi nella versione in DVD de *L'Inferno*.

Paul vive la propria intimità con la moglie Nelly come esperienza d'insufficienza che assume sempre più le tinte dell'umiliazione e della sconfitta. Il pianto notturno del piccolo Vincent sembra costituire un'ennesima fonte di disturbo verso la quale Paul pare avere a lungo combattuto. L'ormai obsoleto termine "nevrastenia" potrebbe – almeno in parte – caratterizzare la sua persona: accusa spesso stanchezza, forti cefalee, agitazione, irritabilità, insonnia; l'attività sessuale della coppia ne risente. A tal punto che in camera da letto Nelly finisce per assumere le vesti di affettuosa infermiera piuttosto che di *partner* amorosa. È questa dunque la scena. La prima scena di un fondamentale scacco umiliante.

Un breve e significativo dialogo fra i due ha luogo in presenza del medico chiamato per visitare il loro bambino:

Nelly: *Lui lo vedeva già con un cancro alla gola. Non so cosa gli è preso. Ingigantisce tutto, così, senza una ragione.*

Paul: *Ma non mi diverte.*

Nelly: *Per forza, non riesci a riposare e poi sei nervoso.*

Paul: *Altro che riposo...*

Nelly: *Allora cos'è?*

Paul: *È... non ne ho idea.*

Un movimento difensivo di allontanamento rispetto alla focalizzazione sul noema – sull'oggetto intenzionale di uno stato umorale<sup>9</sup> – mantiene l'equilibrio caotico che permea il mondo in cui Paul si muove. Sul terreno di una certa configurazione antropologica, un turbamento è in atto, ma esso è privo di nome e d'oggetto intenzionale, sebbene alcune tinte atmosferiche siano già comprensibili.

È possibile affermare con Tellenbach (1967) che – proprio come nel caso di Otello – Paul va incontro dal principio ad una speranza. In origine il significato dell'antica matrice etimologica tedesca *Wân* (l'odierno *Wahn* è "delirio") è infatti "aspettativa", "attesa di un compimento", della "realizzazione di qualcosa cui si anela"; la radice indogermanica *Wen* sta per "cercare", "desiderare", "chiedere", "sperare", "avere voglia di". Solo successivamente *Wân* subisce la metamorfosi semantica di "sospetto" (nel senso di *Arger Wân*: l'odierno *Argwohn* è "sospetto"), in particolare nel senso di sospetto d'infedeltà (Tellenbach,

---

<sup>9</sup> Gli umori (ad esempio l'ansia) sono vissuti come immotivati e non-intenzionali, cioè non focalizzati su un oggetto, laddove gli affetti (ad esempio la paura) sono vissuti come motivati e intenzionali, vale a dire come focalizzati su un oggetto (Stanghellini *et al.*; Stanghellini e Rossi Monti).

1967; Musalek). Paul corona il proprio sogno d'amore – e d'identità: sposa Nelly, la sua Desdemona. È proprio questa nuova condizione a costituire la possibilità degli eventi futuri e dello sviluppo del delirio, dal momento che all'indomani del matrimonio «un'aspettativa di natura radicalmente diversa ha inizio» (Tellenbach, 1967). Ora Nelly non è più solo l'oggetto del desiderio, la Venere della porta accanto; non è nemmeno più solo la donna che Paul cerca di conquistare e cui chiede la mano: lei è ora sua moglie, parte integrante e integrativa della sua propria identità di ragazzo divenuto uomo e marito. In questo assetto identitario viene a crearsi uno spazio per la gelosia<sup>10</sup>: lo slancio della conquista ha lasciato il posto all'appartenenza, all'introiezione dell'oggetto d'amore, che ora più che mai è passibile di essere perduto. «Quanto più definita e identificata con il Sé è [tale] appartenenza, tanto più appassionata la gelosia tende a divenire» (*ibid.*). Sul terreno di tale fenditura emotiva, si prepara il peculiare movimento di trasformazione della “cornice di riferimento” che dalla speranza (*hopeful expectation*) attraversa l'assunzione d'incertezza (*uncertain assumption*), per giungere al sospetto (*suspicion*).

### III. IL VENTRE MOLLE DI PAUL

La magistrale descrizione del carattere sensitivo di Ernst Kretschmer rende conto di una delle più significative riflessioni concettuali che la psicopatologia abbia dispiegato. Se Laing, più recentemente, ha sviluppato l'idea di un *continuum* schizoidia-schizofrenia, Kretschmer opera in anni più lontani un collegamento tra ciò che genericamente si indica come *pre-psicosi* e *psicosi conclamata*: il tripode costituito da carattere-evento-contesto è inserito in un rapporto di comprensibilità genetica<sup>11</sup>. De Clérambault avrebbe individuato uno dei fattori generali

---

<sup>10</sup> Sarebbe da porre la seguente questione filosofico-antropologica: l'affetto fa velo o disvela? A tale proposito sembra interessante proporre la riflessione riportata da Maggini: «[...] l'aggettivo francese “*jalousie*” (“cieco”, “oscurato”) entrato nell'uso comune per indicare la persiana ad asticelle orizzontali della finestra [...]. L'angolatura delle asticelle orizzontali della persiana consente non visto di guardare o meglio di sbirciare e di intravedere: il termine rimanda, quindi, al significato di furtivo, nascosto, ma anche di non chiaro e indefinito. Un significato simile a quello dell'aggettivo inglese *jealous*: *jealous glass* è un vetro opaco, traslucido, non trasparente che consente di intravedere, di intuire, di immaginare, di congetturare, ma non di essere certi di quello che si vede [...]».

<sup>11</sup> Tale impresa concettuale problematizza il distinguo classico tra psicopatologia attenta alle forme e psicoanalisi attenta ai contenuti.

che concorre a definire le psicosi passionali<sup>12</sup> nella “abituale tenacia del soggetto”, e due dei fattori speciali nello “stato affettivo del soggetto al momento dell’emozione scatenante” e nella “conformità di questa emozione con il carattere del soggetto”. La configurazione antropologica sensitiva riguarda un tipo umano il cui carattere è incentrato su un terreno astenico (sentimenti di inferiorità e insicurezza) e un’ossatura stenica (corazza di orgoglio narcisistico). Il bilanciamento di questa miscela subisce un arresto ed uno sconvolgimento di fronte al verificarsi di uno specifico evento, che acquisisce valenza traumatica in virtù del suo proprio agire come chiave nella serratura. La porta d’ingresso della struttura di disposizione allo sviluppo di idee di riferimento è così spalancata. Anche in Paul un vero e proprio evento chiave agisce nella serratura della sua vulnerabilità personologico-endotimica<sup>13</sup>.

Dopo una serie di commissioni in città Paul torna in albergo. Sembra un giorno come un altro. Eppure è questo il giorno nel quale vivrà «un’emozione viva, profonda, destinata a perpetuare il suo blocco e ad accaparrare, fin dai primi giorni, tutte le energie dello spirito» (De Clérambault, 1920). Mentre si dirige verso il loro appartamento privato, Paul vede una luce intermittente trapelare dietro la porta di una stanza. Vi si avvicina esitante ed ansante: Nelly e il giovane Martino, al buio, guardano delle immagini con un proiettore:

Martino: *Ah, è lei Paul, che cosa c’è?*

Nelly: *Arrivi giusto in tempo. Mi mostrava le sue diapositive.*

Paul: *Al buio?*

Nelly: *Sì, si vedono meglio. È incredibile quanto è meglio! Prese le medicine?*

Paul: *Ma hai visto che ora è? Sono le 20.15, ti aspettano per il servizio.*

Nelly: *Di già? Scusami.*

---

<sup>12</sup> I caratteri che definiscono le psicosi passionali di erotomania, rivendicazione, gelosia sono suddivisi da De Clérambault (1920) in “fattori generali” e “fattori speciali di importanza capitale”. I primi sono: viabilità intrinseca del tema ideico e abituale tenacia del soggetto; gli ultimi sono: stato affettivo del soggetto al momento dell’emozione scatenante, profondità di questa emozione, conformità di questa emozione con il carattere del soggetto.

<sup>13</sup> Il fondo affettivo della gelosia ha carattere di oscillazione. Nel film tale elemento è ben rappresentato dai moti di collera e di resa che Paul fronteggia. «L’individuo compie un passo in avanti nella lotta per il suo appagamento, viene di nuovo respinto, sembra raggiungere qualcosa grazie ai suoi incessanti sforzi, ma resta nuovamente deluso; al termine di una tale lotta, che procede fra successi e insuccessi, i moti affettivi iniziali si intensificano» (Leonhard).

Il punto di rottura è stato toccato. Il proto-nucleo affettivo (Rossi Monti, 2009) si erge a fondamento di un processo difensivo-risolutivo amalgamandosi con il tessuto antropologico sensitivo: il “ventre molle” di Paul viene cementificato dalla struttura cognitiva, la corazza combattiva dell'eroe tragico. Tale processo si basa sulla costruzione di un nuovo rapporto con la realtà: il mondo-là-fuori si fa mastodontico palcoscenico su cui le persone, prima più intime e fidate, recitano secondo i canoni della più rigida drammaturgia: dal sipario strappato di tale teatro Paul deve osservare l'intrigo e disvelarne le logiche.

(Voce): *Adesso sai come vanno le cose.*

Paul: *No, non sembrava colpevole.*

(Voce): *No, non sembrava colpevole. Questo ti rassicura?*

Paul: *Sì, insomma, nel salone... dopotutto non è stupida.*

(Voce): *Ah, no, non è stupida. No!*

Se per Strindberg il tradimento è un “delitto consumato nell'ombra”, per Paul l'agito delittuoso custodisce una duplice valenza offensiva: esso si è consumato certamente alle sue spalle, ma è stato altresì immortalato dalla cinepresa del signor Duhamel, che non ha esitato a mostrarne le immagini con il proiettore agli ospiti dell'albergo. Ed è stata proprio la luce del proiettore a segnalare a Paul il presunto tradimento di Nelly.

La proiezione – olisticamente intesa – assume un ruolo peculiare nella vicenda di Paul. Il proiettore usato da Nelly e Martino e dal signor Duhamel per vedere le diapositive è un dispositivo che rende *pubblica* la *cosa privata*. Un dispositivo che chiama la comunità intersoggettiva a testimoniare, invitandola a prendere visione di qualcosa che è meritevole di attenzione ed interesse: Paul, in preda a fenomeni di natura pseudo-allucinatoria, vedrà nelle immagini proiettate niente altro che il suo proprio inferno vissuto, il suo demone portato verso Nelly, la sua propria angoscia endopsichica rappresentata al di fuori di lui.

Il capo d'imputazione d'infedeltà per il coniuge è stato classicamente descritto (Freud, 1921) come l'esito difensivo di proiezione dei propri desideri intollerabili d'infedeltà, e di spostamento dell'attenzione dal proprio inconscio all'inconscio dell'altro<sup>14</sup>. Tale ultima componente si rivela di grande interesse nella comprensione dell'esperienza di Paul.

---

<sup>14</sup> È Tellenbach stesso (1967) a ricordare il contributo freudiano di descrizione del meccanismo di spostamento (*displacement*) come avente un ruolo sempre significativo nello sviluppo del deliroide di gelosia.



La sua insufficienza messa a nudo trova un drammatico riscontro nella sconfitta di natura sessuale ed identitaria: a partire dallo svelamento dell'inadeguatezza, il prestante Martino riuscirebbe (nel delirio) a soddisfare carnalmente la procace Nelly. Lo *status* coniugale di Paul subisce uno scacco umiliante.

All'esperienza della contingenza di umiliazione e vergogna (persino i clienti di Paul sono a conoscenza del suo segreto) come distruzione dell'ideale dell'Io rispondono il rovesciamento umorale-disforico<sup>15</sup> e l'irrigidimento dello sviluppo paranoicale su base affettiva.

Uno dei significati di senso comune della forma verbale "proiettare" è «protendere lontano, verso un tempo o una condizione diversa» (De Mauro): siamo di fronte ad una soluzione che la psiche-sistema immunitario organizza per rispondere ad una situazione pernicioso. In termini fenomenologici, la fisiologica dialettica emozioni-*enactment* è stata attaccata. La funzione di circoscrizione delle emozioni rende possibile il nostro situarci nel mondo e la nostra possibilità di azione: le e-mozioni costituiscono il terreno di motivazione al movimento sul quale una gamma di azioni può essere compiuta e una comprensione realizzata. La patologia delle emozioni si palesa alla coscienza come sproporzione tra l'entità di queste e le facoltà riflessive che permettono alla persona di mettere in rapporto tale emozione con la situazione e la storia-di-vita (Stanghellini *et al.*; Stanghellini e Rossi Monti)<sup>16</sup>.

Si è definito il percorso di Paul come un *iter* patico di salvazione. Quella della realtà delirante da lui approntata è infatti una geografia in cui è ora possibile muoversi: data la possibilità di rendere una terza persona – Nelly – oggetto della propria indagine, Paul può prendere una distanza di sicurezza maggiore rispetto ad una sua angoscia ancora troppo dolorosa per essere integrata.

«Se da un lato la coazione a scrutare e ad interpretare con i relativi vissuti persecutori sono fonte di indicibili sofferenze, dall'altro offrono però il vantaggio di distogliere l'attenzione dal mutamento interno e dalla causa che lo [il delirio] ha provocato [...] Il delirio sembra così assolvere la duplice funzione di consolidare la difesa, creando un'armatura narcisistica, e di ristabilire, seppure in modo molto singo-

---

<sup>15</sup> La presa di posizione disforica come rivelatrice del rapporto tra la persona e la propria vulnerabilità: umore disforico dell'insicuro come controbilanciamento orgoglioso-narcisistico del sentimento d'inferiorità e d'insicurezza (Stanghellini, 1997).

<sup>16</sup> Sulle molteplici funzioni delle emozioni (emozioni e *circumscription*, emozioni ed *enactment*, emozioni e *attunement*, emozioni e conoscenza di sé) e sul concetto di umore ed emozioni come dispositivi di vulnerabilità, si veda Stanghellini e Rossi Monti.

lare, la comunicazione con la realtà che la difesa ha disturbato o interrotto» (Nicasì)<sup>17</sup>.

#### IV. L'INFERNO DELLA CONFERMA

Se l'evento traumatico chiave-serratura richiama e riattualizza la falda incandescente del nucleo storico di Paul, che dire della figura dell'alterità protagonista di tale possibilità? Nelly espone il *vulnus* di Paul. È paradossalmente lei ad elicitare l'emergenza dell'angoscia di questo e ad indicare il marcio che c'è in Danimarca. È la Musa a proporre la situatività della vergogna al suo adoratore, l'eroe tragico e l'eroe offeso.

L'e-sposizione, l'espone è – tra le varie *nuances* semantiche – il “rendere noto”, il “mostrare pubblicamente”, ma anche «il modo in cui è disposto od orientato un edificio, un terreno» (De Mauro): entra in gioco il versante dell'esterno, del fuori-casa, del non-familiare, della piazza, dello spazio agorafobico-claustrofobico abitato dall'altro-che-guarda. Abitato da figure dell'alterità vissute come testimonianti un segreto, sbeffeggianti una sconfitta, in genere attinente alla sfera etico-sessuale.

Chi è dunque Nelly nella storia-di-vita di Paul? È ad un tempo la più prossima opportunità ed ideale di autotrascendimento e la madrina dell'esposizione della sua vulnerabilità.

Nel disgraziato percorso che dal desiderio attraversa la conquista fino al vissuto di minacciosa insufficienza, Nelly va costituendosi come la presenza che attira lo sguardo derisorio e giudicante dell'altro e nondimeno di Paul stesso. Nelly è l'eroina e l'aguzzina della costruzione identitaria di Paul.

Le facciate libidica e distruttiva del movimento amoroso d'idealizzazione hanno dunque mostrato il loro volto. Le peculiari delusioni narcisistiche della vergogna e dell'insufficienza hanno impresso

---

<sup>17</sup> All'interno della riflessione sui rapporti che intercorrono fra dinamica difensiva e costruzione delirante, e sulla nascita del concetto di proiezione in particolare, Nicasì getta luce tanto sul costo quanto sul beneficio dei quali il delirio è foriero: “un sacrificio dell'esame di realtà sull'altare dell'Io”. La “duplice funzione” così assolta rientra nella più ampia concezione del delirio non solo come difesa *tout court*, ma come elaborazione altamente specializzata di un “sistema anticrisi” (Racamier). Nei termini della psicopatologia fenomenologica, «il delirante è proprio colui che ha trovato una nuova verità» (Tatossian), colui che ha potuto re-intenzionare e ri-costituire un mondo spogliato del suo stile costitutivo e dei suoi significati di senso comune.

uno squarcio nel crescendo d'investimento oggettuale e narcisistico tipico dell'innamoramento (Chasseguet-Smirgel)<sup>18</sup> e nell'anelito del Sé verso l'ideale dell'Io.

L'intuizione di natura confermativa che questo squarcio ha portato in superficie diviene sempre più comprensibile: è sul piano della realtà delirante che il *focus* noematico può essere compiuto. La rabbia narcisistica – accompagnata da sentimenti di umiliazione e risentimento – sospinge la sovrascrittura delirante su base affettiva servendosi del dispositivo antropologico della conferma.

Nella descrizione di De Clérambault (1920): «il delirante interpretativo vive in uno stato di attesa, [mentre] il delirante passionale in uno stato di sforzo [...], il delirante interpretativo vaga nel mistero, inquieto, stupito e passivo, ragionando su quanto osserva e cercando spiegazioni che scopre solo gradualmente; il delirante passionale va verso uno scopo».

La temporalizzazione *post-festum* della rabbia di Paul (Kimura)<sup>19</sup> – tutto è già avvenuto e dello spazio del rimedio non v'è traccia – si coniuga con lo “stato di sforzo” di cui parla De Clérambault nel modo di un'indagine condotta da un Hercule Poirot che senta la fondatezza del proprio sospetto, che vada appunto “verso uno scopo” preciso: Paul «la pedina come un detective privato che segue le tracce di qualcuno, una situazione ai limiti della parodia<sup>20</sup>. Ma le cose si compli-

---

<sup>18</sup> Secondo la dialettica di bilanciamento dell'energia libidica individuata da Freud (1914a), quanto più si investe la libido nella scelta oggettuale, tanto più la libido viene disinvestita dall'Io. Problematizzazioni di tale posizione sono rintracciabili in altri autori oltre che in Chasseguet-Smirgel: l'innamoramento come movimento emotivo che sospinge e porta in alto parallelamente l'Io. Ciò che interessa in questa sede è illuminare il risvolto di complessità che il tema del narcisismo porta nella riflessione sul film. Da una parte il modello classico freudiano potrebbe in parte rendere conto del percorso di Paul: «l'innamorato si spoglia, per così dire, della sua libido a beneficio dell'oggetto amato e narcisisticamente sopravvalutato, mentre il soggetto si svaluta e si sente un miserabile» (Barale e Ucelli). D'altra parte Nelly potrebbe rappresentare dapprima un doppio narcisistico di Paul, una scelta oggettuale la cui luce si irradia e riflette su Paul stesso. È nell'avvicinarsi a tale luce che paradossalmente per Paul il divario si fa incolmabile.

<sup>19</sup> Lo psicopatologo giapponese Bin Kimura ha compiuto un'analisi antropofenomenologica della temporalizzazione delle configurazioni antropologiche associate alle polarità affettive, *borderline* e schizofreniche.

<sup>20</sup> In più punti lungo il corso del film torna il tipico *humour* nero chabroliano: mentre il circospetto ed agitato Paul segue Nelly, una coppia di neo-sposi si avvia fuori dalla Chiesa dove è appena avvenuta la celebrazione; un poster recante la scritta “Les Infidèles” campeggia nella vetrina della videoteca dove entra Nelly; una coppia di ospiti dell'albergo non fa mistero alcuno di una ritrovata intesa sessuale.

cano. Il cocktail musicale corrisponde al cocktail di sentimenti e sensazioni. Ogni volta rimane deluso dal suo inseguimento, ma ogni volta trova il modo di far risalire la sua gelosia in superficie» (Chabrol, vd. nota 8).

Nella vicenda umana di Paul si assiste certamente ad uno sforzo: al tentativo di placare l'angoscia trovando una risposta mediante il tarlo del sospetto. La conferma del disperante dubbio agisce come una soluzione di congelamento di una realtà altrimenti incandescente ed inavvicinabile. Come lo stesso Chabrol osserva (*ibid.*): «[...] e quando le immagini fugano i suoi dubbi, lui s'inventa la sua realtà». La Voce incalza Paul: «Su, un po' di coraggio, guarda in faccia la realtà». Sembra valere per Paul quanto Elias Canetti ha scritto per il paranoico: «lo mettono in agitazione solamente i sospetti, mai i fatti. Per gravi che siano questi ultimi, addirittura più gravi del suo sospetto [...] non c'è caso che gli facciano paura. Se un fatto rafforza un sospetto, subito lui si tranquillizza». La declinazione temporale dello sforzo di Paul è – nel corso della storia – sempre meno orientata verso il futuro della protensione, ma è piuttosto caratterizzata dal ripetitivo ripresentarsi di un nucleo ideo-affettivo impregnato dell'odore dell'antichità.

Se dapprima un placido vento di simil-attesa permea il vissuto di Paul – dal momento che la minaccia della perdita incombe come una spada di Damocle – in seguito «la paura della perdita si trasforma in certezza della violazione della fedeltà e il geloso non si tormenta più per lo sfuggire dell'amore, ma solo per la dimostrazione della sua perdita» (Tellenbach, 1967, cit. in Maggini).

Ebbene, se da una parte la realtà del delirio si è detta restitutiva e riparativa in quanto soggetta a controllo ed investigazione di un esterno che mi riguarda solo in parte, dall'altra essa conferma ciò che la genetica della psiche aveva inscritto: «l'altro non è come lo si sarebbe fantasmato e non è più in grado di funzionare come oggetto che tampona le proprie angosce di perdita o di caduta dell'autostima» (Rossi Monti, 2008).

E ancora, se da una parte il delirio di gelosia è inquadrabile come delirio di persecuzione doppio (Rossi Monti, 2008) riferito e al *partner* e all'*alter* con cui il primo consuma il tradimento, dall'altra l'intenzionalità del geloso è rivolta *latu sensu* alla sua propria identità, a ciò che il *partner* vi ha apportato in termini di realizzazione di un ideale e di riparazione di un'antica ferita, a ciò che *tout court* si è costruito insieme.

## BIBLIOGRAFIA

- Austin G.: *Claude Chabrol*. Manchester University Press, Manchester and New York, 1999
- Barale F., Ucelli S.: *Amore e narcisismo*, in Maggini C. (a cura di): *Malinconia d'amore. Frammenti di una psicopatologia della vita amorosa*. ETS, Pisa, 2001
- Binswanger L.: *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*. Niehans, Zürich, 1942
- Canetti E.: *Massa e potere* (1960). Adelphi, Milano, 1981
- Chasseguet-Smirgel J.: *L'ideale dell'Io: saggio psicoanalitico sulla "malattia d'idealità"* (1975). Cortina, Milano, 1991
- De Clérambault G.G.: *Le psicosi passionali* (1920). ETS, Pisa, 1993  
... : *Oeuvres psychiatriques*. Presses Universitaires de France, Paris, 1942
- De Mauro T.: *Grande dizionario italiano dell'uso*. Utet, Torino, 1999
- Ey H.: *La jalousie morbide*, in *Etudes Psychiatriques*, II. Désclées de Brouwer, Bruxelles, 1950
- Freud S.: *Minute teoriche per Wilhelm Fliess* (1892-97), *Minuta L* (1897). In *OSF*, II. Bollati Boringhieri, Torino, 1989  
... : *L'interpretazione dei sogni* (1900). In *OSF*, III. Op. cit.  
... : *Introduzione al narcisismo* (1914a). In *OSF*, VII. Op. cit.  
... : *Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)* (1914b). In *OSF*, VII. Op. cit.  
... : *Alcuni meccanismi nevrotici nella gelosia, paranoia e omosessualità* (1921). In *OSF*, IX. Op. cit.
- Jaspers K.: *Eifersuchtswahn. Ein Beitrag zur frage: „entwicklung einer Persönlichkeit“ oder „prozess“*. ZEITSCHRIFT ZUR GESAMTE NEUROLOGIE UND PSYCHIATRIE, 1: 567-637, 1910
- Kimura B.: *Scritti di psicopatologia fenomenologica* (1992). Fioriti, Roma, 2005
- Kretschmer E.: *Der sensitive Beziehungswahn* (1918). Springer, Berlin, 3<sup>a</sup> ed., 1954
- Laing R.D.: *L'io diviso* (1959). Einaudi, Torino, 1969, 1991 e 2001
- Leonhard K.: *Diagnosi differenziale delle psicosi endogene, delle strutture abnormi di personalità e degli sviluppi nevrotici* (1964). Fioriti, Roma, 2001
- Maggini C.: *L'amore geloso*. In Maggini C. (a cura di): *Malinconia d'amore. Frammenti di una psicopatologia della vita amorosa*. ETS, Pisa, 2001
- Mereghetti P.: *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2000*. Baldini e Castoldi, Milano, 1999
- Money-Kyrle E.: *Cognitive development*. IJP, 49: 691-698, 1968
- Musalek M.: *Meaning and causes of delusions*. In Fulford K.W.M., Morris K., Sadler J., Stanghellini G. (eds.): *Nature and narrative. An introduction to the*

*new philosophy of psychiatry*. Oxford University Press, Oxford-New York, 2003

- Nicasi S.: *Difesa e psicosi. Studio su Freud*. Fioriti, Roma, 2009
- Nietzsche F.: *Umano, troppo umano*, II, § 280 (1878); *Crudele invenzione dell'amore*, tr. it. Adelphi, Milano, 1981. Cit. in Lancelin A., Lemonnier M. Raffaello: *I filosofi e l'amore. L'eros da Socrate a Simone de Beauvoir*. Cortina Editore, Milano, 2008
- Racamier P.C.: *Il genio delle origini. Psicoanalisi e psicosi* (1992). Cortina, Milano, 1993
- Rossi Monti M.: *Percorsi di psicopatologia. Fondamenti in evoluzione*. Franco Angeli, Milano, 2001
- ... : *Forme del delirio e psicopatologia*. Cortina, Milano, 2008
- ... : *Paranoia, scienza e pseudoscienza. La conoscenza totale*. Fioriti, Roma, 2009
- Stanghellini G.: *Antropologia della vulnerabilità*. Feltrinelli, Milano, 1997
- ... : *Anger and Fury. From Philosophy to Psychopathology*. PSYCHOPATHOLOGY, 33, 4: 198-203, 2000
- ... : *Psicopatologia del senso comune*. Cortina, Milano, 2008
- Stanghellini G., Rossi Monti M.: *Psicologia del patologico*. Cortina, Milano, 2009
- Stanghellini et al.: *Atlante di fenomenologia dinamica*. Magi, Roma, 2008
- Strindberg A.: *Autodifesa di un folle* (1893). SE, Milano, 2000
- Tatossian A.: *La fenomenologia delle psicosi* (1979). Fioriti, Roma, 2003
- Tellenbach H.: *Zur Phänomenologie der Eifersucht*. DER NERVENARTZ, 38: 333-336, 1967
- ... : *Steps towards delusion: the basis for the development of delusions caused by jealousy in Shakespeare's Othello*, in De Koning A.J.J., Jenner F.A.: *Phenomenology and psychiatry*. Academic Press, London, New York, 1982
- Viganò A.: *Claude Chabrol. Le Mani-Microart's*, Recco-Genova, 1997

Dr.ssa Alessia Fusilli  
Viale Vittoria Colonna, 48  
I-65100 Pescara  
(alessia\_fusilli@live.it)