
GIOIA SILI

OLTRE LO SPECCHIO: LACAN E MERLEAU-PONTY

Abstract

The theory of the 'mirror stage', developed within many years by the psychoanalyst Jacques Lacan, was then taken up by the philosopher Maurice Merleau-Ponty in several times. The value of this reflection is so deep that nowadays it still represents an open field of research. In this regard, the paper intends to highlight, from a critical point of view, the different interpretations followed over time, paying particular attention to the relationship between screen and subject. At the same time, several common elements in the two authors will be focused.

Keywords: Body; Mirror; Phenomenology; Psychoanalysis; Screen

1. Luoghi dell'immaginario

Uno dei primi contributi originali che Jacques Lacan fornisce alla psicoanalisi di matrice freudiana è il celebre scritto dedicato allo stadio dello specchio. In questo testo, composto nel 1936 e poi redatto nuovamente nel 1949 in occasione del congresso internazionale di Zurigo, Lacan racconta l'esperienza peculiare vissuta da un infante di fronte alla visione della propria figura restituita per intero in uno specchio. Il «seducente spettacolo» descritto dallo psicoanalista mostra come il piccolo umano, ancora immerso nella difficoltà di movimento, riesca per la prima volta a riconoscere la sua immagine riflessa in modo unitario: un'espressione di giubilo testimonia il significato dell'evento, che avviene sotto l'occhio vigile di un adulto. Tuttavia, Lacan scorge al contempo il carattere drammatico di un tale riconoscimento: la figura riflessa non corrisponde alla realtà corporea dell'infante, ancora troppo frammentata a causa dell'età. Se 'al di qua' dello specchio il soggetto (*je*) appare come un corpo diviso, 'al di là' di esso diventa invece un Io (*Moi*), consapevole di sé. L'immagine speculare, costituente e non costituita, determina così una scissione, una frattura insanabile destinata ad accompagnare il bambino per tutta la sua vita¹.

Nelle lezioni tenute alla Sorbona tra il 1949 e il 1952, in particolare all'interno del ciclo *L'enfant vu par l'adulte*, Maurice Merleau-Ponty si avvicina con interesse alla psicoanalisi di Lacan, soffermandosi sulla funzione esercitata dallo specchio nello sviluppo infantile. Inserendosi nelle indagini condotte dallo psicologo e pedagogista Henri Wallon, il filosofo francese ne supera altresì alcuni limiti, rivelando la fecondità dell'incontro tra l'itinerario fenomenologico e quello psicoanalitico². Nell'esperienza vissuta

1 J. LACAN, *Lo stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, Écrits, Seuil, Paris 1966; trad. it. di G. Contri, *Lo stadio dello specchio come formatore delle funzioni dell'io*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 2002, p. 89.

2 R. KIRCHMAYR, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Marinotti, Milano 2008, p. 104.

dal bambino, Merleau-Ponty rintraccia il momento costitutivo dell'identità soggettiva, inteso nei termini di una lacerazione tra la figura unitaria e la naturale frammentazione del corpo nell'infante.

Sulla scia della riflessione di Lacan, il filosofo pone allora in risalto la capacità, propria dell'immagine speculare, di dare luogo a una rappresentazione fittizia che, «nello stesso momento in cui determina la conoscenza di sé, rende anche possibile una specie di alienazione»³. Tale proiezione immaginaria, infatti, raffigura il primo indizio di un 'Io ideale', un modello di pienezza e perfezione verso cui il soggetto aspira, senza mai riuscire ad afferrare completamente. Attraverso l'immagine unitaria restituita dalla parete speculare, il bambino diviene per la prima volta spettatore del proprio corpo, ma, al contempo, si produce in lui uno strappo che lo separa da se stesso. Al pari di Narciso, che nel contemplare la sua immagine riflessa nell'acqua se ne innamora perdutamente al punto da gettarsi nel fiume per raggiungerla, così il piccolo umano sembra provare un'infatuazione per quella figura unitaria destinata a rimanere soltanto un miraggio, una 'identità alienante'.

Merleau-Ponty condivide con Lacan l'idea secondo cui è l'immagine a costituire la prima forma di alienazione: da una parte essa permette di ricondurre a unità ciò che prima appariva diviso, dall'altra indica una profonda lacerazione del soggetto, che troverà le sue successive manifestazioni nell'incontro con l'altro. Come lo psicoanalista, anche il filosofo intravede un legame tra l'idealizzazione narcisistica e l'aggressività⁴: la struttura dell'Io, così descritta, appare caratterizzata da una condizione di permanente conflittualità, derivata dalla impossibile riconciliazione con la figura ideale presente al di là dello specchio. Da questo confronto scaturisce l'aggressività, intesa come competizione aggressiva, invidia per chi sembra essere più simile e vicino all'immagine ideale, al doppio riflesso nello specchio.

Nel corso degli anni Settanta, diversi studi hanno evidenziato l'affinità tra lo specchio, oggetto delle ricerche dei due pensatori, e lo schermo cinematografico. In questa direzione, alcuni tra i contributi più rilevanti sono stati offerti da teorici come Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli e Christian Metz⁵. Percorrendo itinerari certamente differenti, questi autori hanno interpretato in maniera originale la teoria della dialettica speculare, concentrandosi nello specifico sul rapporto che lega lo spettatore al film. Nei saggi *Cinéma: Effets idéologique produits par l'appareil de base* (1970) e *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité* (1975), rispettivamente pubblicati sulle riviste «Cinéthique» e «Communications», Baudry insiste sull'analogia tra specchio e schermo; secondo il critico francese, il momento in cui il bambino si ritrova di fronte alla superficie riflettente, riconoscendo così la propria immagine nella sua interezza, appare molto simile all'esperienza singolare vissuta dallo spettatore in una sala cinematografica. Quest'ultimo, infatti, attraversa un percorso che può essere paragonato

3 M. MERLEAU-PONTY, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, Centre de documentation universitaire, Paris 1975; trad. it. di G. Goeta, *Il bambino e gli altri*, Armando, Roma 2016, p. 121.

4 *Ivi*, p. 122.

5 Tra gli altri teorici, ricordiamo in Inghilterra Laura Mulvey e Stephen Heath. M.G. EUSEBIO, *Lo sguardo dello schermo. Teoria del cinema e psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 173-174.

al processo di costruzione dell'Io come prodotto immaginario. Più precisamente, Baudry evidenzia il carattere duplice dell'identificazione dello spettatore: in primo luogo, egli s'identifica con il suo stesso sguardo e, dunque, con il punto di vista della macchina da presa; in seconda analisi, lo spettatore si riconosce nei molteplici personaggi che popolano lo schermo⁶.

Sulla strada aperta da Baudry s'inserisce Comolli, che in alcuni articoli pubblicati su «Cahiers du cinéma» offre il proprio contributo teorico al dibattito in corso, ponendo in risalto ancora una volta gli elementi di convergenza tra specchio e schermo. Vale la pena accennare brevemente anche a Metz, critico e semiologo noto soprattutto per il testo *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario* (1977), al cui interno trova spazio una riflessione sulla questione dell'identificazione prodotta dallo schermo. Secondo Metz, il cinema rivela una potente affinità con lo specchio, presentando al tempo stesso un'importante differenza: se la superficie riflettente è in grado di restituire l'intera figura del bambino, il film non può ugualmente mostrare il corpo dello spettatore. In questo senso, si viene a creare un particolare tipo di riconoscimento: il soggetto, situato al di fuori dello schermo, ridotto a una condizione di necessaria immobilità, s'identifica con se stesso, con il proprio sguardo (coincidente con quello della macchina da presa), come condizione di possibilità degli oggetti percepiti⁷. Come per Baudry, anche per Metz lo spettatore al cinema può essere considerato una specie di soggetto trascendentale in grado di costituire e dominare le immagini sullo schermo, mentre la naturale identificazione con i protagonisti della pellicola avviene soltanto in un secondo momento⁸.

2. Il reale dello sguardo: Lacan

Gli autori richiamati più in alto hanno interpretato la teoria dello specchio prendendo le mosse dal testo di Lacan del 1949. Facciamo allora un passo in avanti, rivolgendo lo sguardo alle successive fasi d'insegnamento dello psicoanalista, in cui anche la dialettica speculare appare soggetta a variazioni e mutamenti. Nel *Libro X del Seminario* dedicato all'angoscia (1962-1963), per esempio, Lacan torna sulla questione della visione e dell'immagine in generale, aggiungendo alcuni elementi di riflessione. In queste lezioni, lo specchio acquista un significato sicuramente differente rispetto a quello attribuito nel saggio originale: talora accade che il soggetto non si riconosca nella propria figura riflessa, ma si accorga di essere a sua volta guardato. Se nella prima formulazione dell'esperienza speculare, l'immagine aveva un potere unificante, nella nuova versione

6 I due articoli di Baudry tradotti in italiano sono raccolti nel volume J.-L. BAUDRY, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, a cura di R. Eugeni e G. Avezzi, La Scuola, Brescia 2017.

7 D. ANGELUCCI, *Duplicità dell'oggetto filmico*, in «Lebenswelt. Estetica e filosofia dell'esperienza», 5, 2014, pp. 53-63.

8 Nella teoria di Metz, lo spettatore può riconoscersi nei differenti personaggi che appaiono sullo schermo (identificazione secondaria) proprio perché ha già attraversato, nell'infanzia, la fase dello specchio. CH. METZ, *Le Signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma*, Union generale d'editions, Paris 1977; trad. it. di D. Orati, *Cinema e psicoanalisi: il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1997.

si assiste a un cambiamento di prospettiva, determinato dall'emergere del registro del reale⁹. L'immagine, sostiene Lacan, assume una nuova consistenza, mettendo così a rischio l'identità stessa del soggetto e trasformandolo in un oggetto guardato dall'esterno. Di fronte allo specchio, in modo del tutto inaspettato, ci si rende conto dell'esistenza di qualcosa che sfugge alla «buona forma» (*Gestalt*) del corpo: non si tratta semplicemente del nostro riflesso restituito per intero, ma di uno sguardo cieco, da cui ci sentiamo osservati in ogni parte.

Riprendendo gli studi freudiani sul concetto di perturbante (*Unheimlich*), Lacan scorge il carattere ambiguo di un simile sguardo, irriducibile a un punto ben definito e per questo sempre sfuggente, inafferrabile¹⁰. A tal proposito, lo psicoanalista francese afferma: «Se l'immagine speculare che abbiamo di fronte a noi, che è la nostra statura, il nostro viso, i nostri due occhi, lascia insorgere la dimensione del nostro sguardo, il valore dell'immagine comincia a cambiare, soprattutto se c'è un momento in cui questo sguardo che appare nello specchio comincia a non guardare più noi stessi»¹¹. In questo passaggio, Lacan mostra come il soggetto non coincida sempre con lo sguardo, perché può arrivare un momento in cui la figura riflessa nello specchio, ritenuta in genere rassicurante e familiare, si riveli invece improvvisamente estranea, sconosciuta. L'esperienza della visione nasconde al suo interno un aspetto inquietante: la verità del soggetto non è più confermata dal riconoscimento dell'Altro e lo sguardo può costituire un motivo di turbamento. Una simile condizione spinge lo psicoanalista francese a concepire lo sguardo come una forma dell'oggetto piccolo *a*, inteso essenzialmente nei termini di un resto non rappresentabile che sfugge all'azione esercitata dal linguaggio, di fronte al quale sorge il sentimento dell'angoscia¹².

L'idea di uno sguardo ambivalente, capace di osservare lo spettatore dall'esterno minandone la propria tranquillità, è ben evidente in alcuni film, tra i quali si ricordano *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1997) di David Lynch e *Niente da nascondere* (*Caché*, 2005) di Michael Haneke. La nota pellicola del regista americano è particolarmente efficace per descrivere l'esperienza perturbante vissuta dal soggetto davanti allo schermo; il film si apre con l'immagine di due fari che illuminano la strada in piena notte, mentre il paesaggio circostante sembra essere inghiottito dalla velocità dell'automobile. Nelle

9 Dei tre registri che configurano l'esperienza umana – immaginario, simbolico e reale – l'ultimo appare sicuramente il più complesso. Il reale, infatti, non coincide con la realtà; al contrario, esso è inteso nei termini di un'oscura dimensione del 'fuori' che si sottrae all'ordine della rappresentazione, oltrepassando i confini della significazione e del senso. J. LACAN, *Des Noms du Père*, Seuil, Paris 2005; trad. it. di A. Di Ciaccia, *Dei nomi del padre*, Einaudi, Torino 2006, pp. 5-32.

10 R. SALVATORE, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 95.

11 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre X. L'angoisse*, Seuil, Paris 2004; trad. it. di A. Di Ciaccia e A. Succetti, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Einaudi, Torino 2007, p. 96.

12 Come scrive Jacques-Alain Miller, «l'angoscia lacaniana è una via d'accesso all'oggetto piccolo *a*. Essa, infatti, è concepita come la via d'accesso a ciò che non è significante». J.-A. MILLER, *Introduction à la lecture du Séminaire de l'angoisse de Jacques Lacan*, «La cause freudienne», 58, 2004; trad. it. di L. Ceccherelli, *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 20.

sequenze iniziali, lo spettatore partecipa al ritrovamento di una serie di videocassette in bianco e nero che riprendono la villa in cui abita Fred Madison, sassofonista jazz, con la moglie Renée, dapprima soltanto dall'esterno, poi anche internamente. Nonostante l'avvertimento della polizia, incapace di risolvere il caso per mancanza di danneggiamenti nelle serrature, i filmati continuano ad arrivare, fino al momento in cui appare un nastro raffigurante lo stesso Fred accanto al corpo senza vita di Renée: è l'inizio di un racconto visionario, in bilico tra realtà e incubo, al cui interno s'intrecciano il tema del doppio, il meccanismo della ripetizione e l'enigmaticità dello sguardo. In questo senso, la trasformazione di Fred nel giovane meccanico Pete Dayton può essere letta come la tappa principale di un percorso privo di linearità, materia di numerose interpretazioni da parte della critica¹³. L'ultima sequenza, l'inseguimento della macchina della polizia su un'autostrada ad alta velocità, rappresenta la possibilità di un cortocircuito: l'inizio e la fine del film si ritrovano in fondo a coincidere, come le facce del nastro di Möbius, figura topologica costituita da due lati avvolti su se stessi in cui la parte interna non è distinguibile da quella esterna, a differenza delle tradizionali superfici geometriche¹⁴.

Anche nell'opera di Haneke si assiste all'apparizione improvvisa di uno sguardo anonimo, caratterizzato da indeterminatezza e oscurità. La trama del film ruota intorno al rinvenimento di alcune misteriose videocassette, che riprendono dall'esterno l'abitazione in cui vive il noto conduttore televisivo Georges Laurent insieme alla moglie Anne e al figlio adolescente Pierrot. Come nella pellicola di Lynch, sin dal principio si è chiamati a osservare, insieme ai due coniugi, la ripresa inquietante e ripetitiva della strada antistante all'ingresso del loro appartamento. Con lo sviluppo della vicenda, la tensione diviene sempre più evidente e la certezza di essere osservati produce un senso di disorientamento: nuove videocassette, accompagnate da strani disegni infantili, s'insinuano in maniera subdola nella quotidianità di Georges, aprendo uno squarcio nella sua agiata e protetta esistenza borghese. Attraverso la figura di Majiid, orfano algerino che aveva abitato nella residenza estiva dei Laurent per un breve periodo, il passato del conduttore riemerge improvvisamente dall'abisso del rimosso, raccontando di un bambino egoista e viziato, appartenente ora a una realtà superficiale e poco incline al confronto con le altre culture. In una temporalità sospesa, il reale del trauma prende vita attraverso le riprese della telecamera, annullando ogni distinzione tra vittime e colpevoli: lo sguardo diviene così un vero e proprio oggetto, in grado di sconvolgere lo spettatore in qualsiasi istante.

13 Una lettura filosofica di *Strade perdute* è offerta da P. MONTANI all'interno del volume *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999, pp. 95-98.

14 Proprio alla figura topologica del nastro di Möbius, la cui scoperta è da attribuirsi a matematici come August Ferdinand Möbius e Johann Listing, Lacan dedica una certa attenzione nell'ultima fase del suo insegnamento. Si tratta di una superficie non orientabile, situata in uno spazio e contraddistinta dalla mancanza di una barriera tra dritto e rovescio, sopra e sotto. In particolare, lo psicoanalista francese sfrutta le peculiari caratteristiche di questa figura topologica per indagare «la problematica struttura del soggetto umano e la sua *Spaltung*». F. PALOMBI, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2019, pp. 164-170.

3. L'intreccio della visione: Merleau-Ponty

Nel 1964, un anno più tardi, Lacan prosegue l'itinerario intorno allo sguardo nelle lezioni del *Seminario XI* dedicato ai *quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*: la questione dell'ambivalenza tra vedere ed essere visti riceve un prezioso contributo dalla ricerca di Merleau-Ponty. La vicinanza intellettuale tra i due pensatori continua a essere intensa, nonostante la scomparsa prematura del filosofo nel 1961 abbia lasciato lo psicoanalista in uno stato di profonda inquietudine: negli anni precedenti Merleau-Ponty aveva seguito con interesse la teoria dello specchio di Lacan, adesso è lo psicoanalista a scorgere nelle opere più recenti dell'amico un nuovo punto di partenza, essenziale per le sue riflessioni¹⁵.

Nel testo *L'occhio e lo spirito*, ultimo saggio scritto nell'estate del 1960 per il numero inaugurale della rivista «Art de France» e pubblicato postumo nel 1964, Merleau-Ponty compie un'analisi approfondita sullo statuto ontologico dell'immagine, giungendo infine a scardinare i limiti della sua stessa fenomenologia. Dopo una critica all'atteggiamento della scienza moderna, contraddistinta da un «pensiero di sorvolo» (*pensée de survol*) che manipola le cose riducendole a oggetti e rinunciando così ad abitarle¹⁶, il filosofo si sofferma in particolare sulle caratteristiche dell'immagine nell'arte pittorica. Secondo Merleau-Ponty, un disegno o un quadro non possono essere intesi come mere copie o ricalchi di un modello originale, ossia come «strumenti ausiliari presi in prestito dal mondo vero per indicare, attraverso di essi, cose prosaiche assenti»¹⁷. Al contrario, l'immagine è inserita nell'orizzonte di una visione strettamente legata alla dimensione della corporeità: siamo immersi nel mondo, intrecciati con esso in una relazione di continua prossimità. Nello specifico, il pittore riproduce sulla tela tutte le qualità, i segni, i colori, le luci e le profondità che si trovano proprio davanti a noi e che evidenziano la corrispondenza tra l'immagine e il corpo: proprio quest'ultimo, infatti, non si configura come un semplice «fascio di funzioni», ma rivela l'intreccio tra visione e movimento¹⁸. In una tale prospettiva, il mio corpo è sempre «un corpo senziente e insieme sensibile, vedente e insieme visibile, in virtù del quale intrattengo con il mondo un rapporto descrivibile come una sorta di nastro di Möbius, in virtù del quale quelli che tradizionalmente sono stati definiti «interno» ed «esterno», delineano il dritto e il rovescio dell'unico circolo della visione»¹⁹.

Nella parete speculare, allora, il soggetto si scopre al contempo osservato, in un inaggrabile intreccio di attività e passività, che per il filosofo francese costituisce un vero

15 É. ROUDINESCO, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1993; trad. it. di F. Polidori, *Jacques Lacan. Profilo di una vita, storia di un sistema di pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 1995, pp. 303-304.

16 M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 2003, pp. 13-15.

17 *Ivi*, p. 21.

18 *Ivi*, pp. 19-20.

19 M. CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2009, p. 93.

e proprio enigma. Scrive ancora Merleau-Ponty: «lo specchio appare perché io sono vedente-visibile, perché esiste una riflessività del sensibile, che esso traduce e raddoppia»²⁰.

È possibile leggere questo saggio nel solco del percorso tracciato dal filosofo francese all'interno di un altro testo, *Il visibile e l'invisibile*, pubblicato nel 1964 insieme alle preziose *Note di lavoro* e rimasto incompiuto. Qui l'autore allude alla persistenza di uno sguardo delle cose, al quale il soggetto sarebbe continuamente sottoposto: esiste un particolare invisibile, frammentario e intangibile che ci spinge a considerare gli enti del mondo in un modo o in un altro, ed è proprio da questo particolare che noi siamo riguardati. Secondo Merleau-Ponty, infatti, il campo della visione non è limitato all'ambito dei visibili, ma abbraccia anche le «dimensioni, le linee di forza, gli scarti»²¹, che, implicitamente, si presentano come delle ombre che accompagnano il visibile. Vi è uno sguardo anonimo, impersonale esercitato dal mondo che mette in discussione il tradizionale primato assegnato al soggetto: tra il visibile e l'invisibile non esiste una separazione netta, bensì un rapporto di reciproca connessione e di alterna implicazione che il filosofo francese definisce «chiasma».

L'ontologia delineata da Merleau-Ponty nelle sue ultime opere ha contribuito a ricostruire il rapporto tra schermo cinematografico e sguardo, con una particolare attenzione dedicata alla questione dell'incrocio tra vedente e visibile²². In questo panorama, una delle interpretazioni più note, è sicuramente offerta dalla studiosa americana Vivian Sobchack, nel volume *The Address of the Eye: a Phenomenology of film Experience*, pubblicato nel 1992. All'interno del libro, l'autrice indaga il fenomeno della visione al cinema prendendo le mosse dagli aspetti più originali della ricerca filosofica di Merleau-Ponty. Tenendo sullo sfondo il problema del chiasma, Sobchack propone l'ipotesi di una reversibilità dell'esperienza filmica: lo spettatore e il film non costituiscono due entità separate, ma appaiono intimamente connessi, perché insieme soggetto e oggetto della visione²³. Il cinema è in grado di rendere conto di quell'intreccio tra percezione ed espressione, spesso tralasciato dagli studi più recenti e dalla critica: come ha mostrato il filosofo francese, l'atto della visione, implicando sempre uno sguardo incarnato, è indice della coappartenenza tra corpo e mondo²⁴.

Tornando allora alla psicoanalisi, nel *Libro XI del Seminario* la riflessione di Lacan incontra il pensiero di Merleau-Ponty proprio nella possibilità di una duplice connotazione dello sguardo, che trova il suo fondamento nell'esperienza ambivalente del vedere e dell'essere visti. Nel sovvertire i presupposti della prospettiva di Cartesio, che nella

20 MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 27.

21 M. CARBONE, *Presentazione*, in M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007, p. 11.

22 Per quel che concerne il rapporto tra Merleau-Ponty e il cinema, cfr. CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, cit., in particolare il capitolo 5.

23 V. SOBCHACK, *The Address of the Eye: a Phenomenology of film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 21-22.

24 A.C. DALMASSO, *Il cinema come reversibilità di percezione ed espressione*, in «Materiali di Estetica», 1, 2014, pp. 75-99.

Diottrica (1637) riconduce la visione a un rigoroso modello geometrico, Lacan intende mostrare come il soggetto sia sempre «preso, manovrato, captato nel campo della visione»²⁵.

Lo psicoanalista compie poi un passo in avanti, integrando l'elaborazione fenomenologica con la rilevanza del momento pulsionale: lo sguardo, infatti, non s'identifica con l'organo della vista, ma diviene il luogo in cui emerge il desiderio del soggetto. La 'pulsione scopica', individuata da Lacan in queste lezioni, indica un carattere propriamente inconscio della visione, cui è attribuita «la peculiare funzione immaginaria corrispondente alla castrazione sul piano simbolico, a sua volta legata alla freudiana compulsione a ripetere (*Wiederholungszwang*)»²⁶.

L'accentuata esitazione nel localizzare il soggetto in uno spazio cartesiano, riconducibile alla dimensione della quantità e della misura, rappresenta il momento di maggiore convergenza tra Lacan e Merleau-Ponty all'interno del *Seminario XI*. Invece, per quel che concerne la possibilità di ritrovare anche nella ricerca del filosofo francese alcuni tra i principali punti di riferimento dell'inconscio, il campo d'indagine rimane ancora aperto. D'altronde, a questa osservazione mossa in proposito dall'allievo Jacques Alain-Miller, Lacan risponde in tal modo: «Ho fatto la supposizione che le poche tracce del peccato dell'inconscio che ci sono nelle sue note lo avrebbero forse indotto a passare, per così dire, nel mio campo. Ma non ne sono sicuro»²⁷.

25 LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973; trad. it. di A. Succetti, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 2006, p. 91.

26 KIRCHMAYR, *Passioni del visibile. Saggi sull'estetica francese contemporanea*, ombre corte, Verona 2018, p. 83.

27 LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), cit., p. 117.