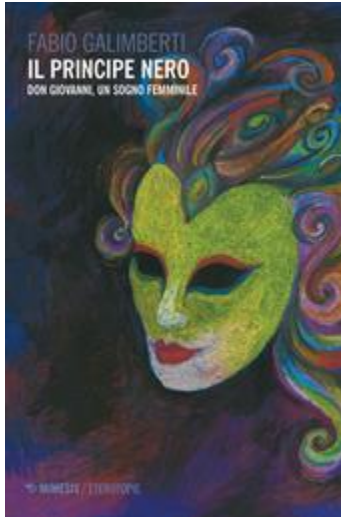


PARASSITARE UN MITO

Recensione di Eleonora de Conciliis a Fabio Galimberti, *Il principe nero. Don Giovanni, un sogno femminile*, Mimesis, Milano-Udine 2019.



Mascherato, sei vero.
Michel de Ghelderode, *Don Juan ou les Amants chimériques*

1. Significatività e rioccupazione del mito

Quando, in piena guerra mondiale, Walter Benjamin scriveva che ogni documento della civiltà (*der Kultur*, di solito tradotto con ‘cultura’) è anche un documento di barbarie, individuando l’azione di quest’ultima nello stesso moderno processo di civilizzazione, attribuiva al materialista storico il compito di “spazzolare la storia contropelo” (*die Geschichte gegen den Strich zu bürsten*: è questa la celebre espressione della tesi n. VII *Sul concetto di storia*), cioè di prendere le distanze dal fascino della cultura (che accompagna ogni opera di civiltà) e setacciarla lucidamente fino a scorgervi una segreta ferocia.

Ora, se sostituiamo i ‘documenti’ con i miti, intesi come i prodotti più affascinanti e insieme più resistenti (cioè più trasmessi) della cultura elaborata da una civiltà – la *nostra* civiltà –, potremmo suggerire che il compito dello storico sia quello di ‘spazzolare il mito contropelo’, cioè, per dirla con Hans Blumenberg, di *lavorare* il mito per sottrarlo alla sua presunta, originaria astoricità. D’altra parte, secondo lo stesso Blumenberg, il *lavoro del mito* (genitivo soggettivo: Blumenberg 1991) consiste nell’allontanare la crudele insensatezza della realtà: è da questa che l’uomo cercherebbe di prendere le distanze, compensando la propria debolezza e la propria impotenza con immagini mitiche che rendono la realtà più vivibile perché, appunto, le conferiscono un senso. Se insomma il mito funziona – non molto diversamente dalla ragione¹ – come un *depotenziatore* del reale,

¹ Nella prospettiva blumenberghiana mito e ragione (*logos*) non si oppongono che superficialmente – in effetti si sorreggono reciprocamente, poiché la loro funzione è la stessa: il distanziamento della realtà.

nella modernità le immagini mitiche permangono quali ‘rappresentazioni’ della vicenda umana– ovvero si tramandano e insieme si trasformano nella sfera estetica. Le immagini artistiche, per così dire, *restano* perché ospitano il mito, il quale non è un organismo bensì una specie di vortice che viene a sua volta ‘occupato’, e con ciò sfruttato ma al tempo stesso fatto sopravvivere grazie all’arte².

Detto ancora altrimenti, per Blumenberg il significato del mito non coincide con la sua inesistente, appunto mitica origine (*Ursprung*) o con il suo circoscrivibile inizio (*Anfang*), ma con la sua ricezione, ossia con il processo di trasmissione in cui propriamente consiste la civiltà – a cui, come è noto, Nietzsche attribuiva una inconfessabile ferocia: «se è possibile parlare di un mito fondamentale [*Grundmythos*] senza farlo passare per il mito originario [*Urmythos*], allora la sua condensazione e il suo consolidamento devono essere un processo diacronico» (Blumenberg 1991, 419); in tale processo di incessante reinterpretazione, che coincide con le innumerevoli stratificazioni del racconto, lo storico può rinvenire il «principio di significatività» del mito (cfr. *ivi*, 87-147). Esso non rimanda alla verità come fondamento (cioè alla dimensione ontologica o a quella scientifica del vero: al piano della conoscenza), ma all’intreccio inestricabile di pensiero e linguaggio, o meglio di discorso e azione (Foucault direbbe: alla verità-evento) che il mito veicola attraverso il tempo e, quindi, nella storia. In tale prospettiva, “la significatività è riferita alla finitezza. Essa sorge sotto il *diktat* della rinuncia al *Vogliamo tutto* [in italiano nel testo], che resta lo stimolo segreto verso l’impossibile» (*ivi*, 96). Potremmo anche dire che il lavoro del mito (*Arbeit am Mythos*) consiste nel fornire molte piste di significatività possibili che girano, senza precipitarvi, intorno all’abisso vuoto della domanda di senso che l’essere umano formula all’interno del processo di soggettivazione (che è anche quello di civilizzazione, nel senso di Norbert Elias), e a cui è impossibile rispondere in maniera univoca e definitiva. La domanda viene infatti ripetuta nelle infinite ma non eterne forme, immagini o ricezioni del racconto mitico, che gli permettono di *restare* – di permanere attraverso il mutamento – e di «rioccupare» così la realtà: «il concetto di rioccupazione [*Umbesetzung*] designa come implicazione il minimo di identità che deve poter essere reperito, o per lo meno presupposto, e ricercato anche nel movimento più movimentato della storia [...] rioccupazione significa che asserzioni diverse possono essere intese come risposte domande identiche» (Blumenberg 1992: 502).

Ora, se un esempio celebre di rioccupazione è fornito dal mito di Prometeo – mito di fondazione (cioè impossibile fondamento) della civiltà occidentale, che Blumenberg segue nella sua vertiginosa peripezia estetica fino all’estinzione (da Eschilo a Kafka) –, e se un esempio altrettanto celebre di rioccupazione (decisamente parassitaria) del mito è fornito dal modo in cui la psicoanalisi ha colonizzato il mito di Edipo, a sua volta ormai estinto, potremmo ipotizzare che la domanda a cui cerca di rispondere il mito di Don Giovanni – nelle sue innumerevoli ricezioni – riguardi il processo di soggettivazione femminile nella società occidentale; si tratterebbe cioè di un mito moderno (poiché la sua data di nascita coincide con la composizione del *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* da parte di Tirso da Molina: 1616) che ‘ripete’, prima ancora che venga formulato, il famoso interrogativo freudiano e poi lacaniano: che cosa vuole la donna? – anzi, più esattamente: cosa vuole *una* donna?

Nella consapevolezza che è impossibile ‘spazzolare contropelo’, nello spazio di una recensione, la portata simbolica, oltre che storica, della questione, nelle pagine seguenti proverò a parassitare un testo che si misura in modo profondo con tale interrogativo e dunque con la rielaborazione del mito di Don Giovanni, ma in una prospettiva

² Cfr. la recensione di Vincenzo Cuomo a N. Hillaire, *La réparation dans l'art*, in questo stesso numero di *Kaiak*.

ermeneutica psicoanalitica: *Il principe nero* di Fabio Galimberti mette a fuoco e insieme scompone caleidoscopicamente l'immagine del grande seduttore attraverso la potenza euristica di quella che Foucault ha definito 'funzione psy', portando coraggiosamente il mito, come vedremo, fino alla soglia dell'estinzione.

In effetti, sono più di dieci anni che l'Autore si occupa, da psicoanalista, della 'questione Don Giovanni'³, questione onnipresente nella soggettivazione erotica femminile perché coestensiva a quella della seduzione – che si potrebbe intendere però non in chiave freudiana (ovvero in riferimento alla teoria e/o al fantasma di seduzione) ma nella sua accezione baudrillardiana, ovvero come scambio simbolico ed esperienza malefica di reversibilità (cioè di reciprocità: cfr. Baudrillard, 1997). Pur senza mai accostarsi a tale accezione, nel suo 'lavoro sul mito' Galimberti ha tuttavia deciso di affrontarla in maniera seduttiva, accattivante (cfr. la *promesse de bonheur* di ciò che «troverete nel libro, insieme a qualcos'altro di molto interessante», 10) e apparentemente leggera, nel senso che esso trascina, anzi se-duce, perché, vivaddio, non è scritto «in psicanalese o in lacanese» (10).

La prima parte (i primi due capitoli) risulta così molto più godibile della seconda: non entra ancora in gioco l'interpretazione psicoanalitica, ma ci si muove acrobaticamente sul filo della infinita rielaborazione del mito (teatrale, musicale, letteraria, cinematografica e più di recente filosofica: cfr. Curi 2002, che riconduce la *pièce* di Tirso da Molina alla controriforma spagnola e collega il carattere satanico del personaggio al coevo ateismo libertino); ma, lungi dal ridurre Don Giovanni a un protervo negatore di Dio, Galimberti gioca piuttosto con le sue innumerevoli rioccupazioni (da Mozart a Molière, da Lenau a Rostand, da Frisch a Rank, da Familiari a Maraini, da Rousset a Ortega y Gasset, per citare solo alcuni nomi⁴) per espanderne la sfuggente 'significatività' in un campo di significati («Don Giovanni non è un atomo, è un composto, un plesso di connessioni», in breve, è un «sistema», 39) – salvo poi rioccupare egli stesso il mito sulla scorta di un'intuizione di Lacan, secondo cui Don Giovanni è *un fantasma femminile* (cfr. Lacan 2007, 217).

2. Il kainós dongiovannesco

Lacan sarebbe d'accordo sul fatto che Don Giovanni è verità detta attraverso la finzione. Il suo è un mito mascherato, un nascondimento del vero: un divenire sé stessi passando per altro – per la burla – e pagando un prezzo per questo. Il playboy e il *burlador* sono insomma due facce della stessa medaglia, poiché la seduzione di Don Giovanni consiste nel farsi passare per un altro: nell'ingannare dietro la maschera. Non a caso, uno dei tratti salienti della sua figura è l'anonimato: per realizzare la sua burla (il furto dell'onore femminile) egli deve celarsi con il favore del buio: è «un Narciso che copre gli specchi» (14).

D'altra parte Don Giovanni è un parresiasta dell'*eros*, uno che a modo suo parla franco e va al sodo senza tanti fronzoli amorosi. Pur rinunciando a farsi riconoscere (ché come Ulisse potrebbe dire: il mio nome è *nessuno*) Don Giovanni vuole apertamente la donna come preda: «è l'ingannatore più sincero che ci sia» (16), ed anche quando promette nozze a fanciulle ingenuie (si pensi al duetto con Zerlina nell'aria mozartiana: «Là ci darem la mano»), lo fa per avere un godimento – che però è anche quello di colei

³ Da quando ad esempio ha pubblicato l'articolo *Don Giovanni, l'uomo oggetto* nel numero 16 (2008) della rivista *Costruzioni psicoanalitiche* edita da Angeli.

⁴ Resta invece sullo sfondo la distinzione kierkegaardiana tra il Don Giovanni seduttore carnale, musicale e Johannes, il seduttore intellettuale del *Diario*: cfr. 20.

che gli cade più o meno inconsapevolmente tra le braccia. Infatti la donna che viene sedotta da Don Giovanni si sottrae per ciò stesso alla custodia del suo partner abituale, marito o fidanzato: ella evade anche solo per una notte dalla 'sfera paterna' (per dirla con Kafka) grazie a un supermaschio manipolatore, il cui unico obiettivo è quello di possederla una sola volta, e così distruggerne per sempre l'onore. La concretezza del godimento carnale (reale o presunto che sia) danneggia cioè qualcosa di poco concreto e di molto simbolico: il valore o, in termini bourdieusiani, il capitale sociale della donna, che in un campo a dir poco arretrato quale quello della Spagna secentesca, corrisponde alla verginità. In altri termini nella formulazione tradizionale del mito la 'questione Don Giovanni' è essenzialmente sociale e teologica – si tratta di una figura luciferina negatrice di Dio e delle norme comportamentali che regolano i rapporti tra uomo e donna (ed anche quello di Molière è «un libertino con tutti i crismi, ossia un libero pensatore, un ateo», 19).

Ma, in quanto seduttore, Don Giovanni è anche il *kainós* che irrompe nella vita della donna perbene: la sua burla è «l'ironia della sorte, quel risvolto impreveduto degli eventi che ribalta i desideri, oltrepassa le intenzioni» perché, in quanto perfetto equivalente della *femme fatale* (cfr. 97), ossia della donna che porta l'uomo alla perdizione, anche solo per una notte, incarna «un'istanza con un'aura di fatalità. Don Giovanni è l'inatteso, l'impensato, il non voluto» (17), in una parola è l'inconscio della donna (cfr. 18-19) che, come 'impossibile che diventa vero' (Bataille), ne *parassita* all'improvviso la coscienza in forma erotica. Ebbene, il grande pregio della parte iniziale del libro di Galimberti consiste nell'esplorare questo inconscio kainotico in modo libero e leggero, oltre che ironico, senza imporgli alcuna connotazione psicoanalitica, e anzi in talune pagine mostrando l'incompatibilità tra l'impossibile 'psicologia maschile' di Don Giovanni e la 'psicologia della vita amorosa' come descritta da Freud, con la classica separazione tra moglie-madre santa e amante-prostituta svalutata (cfr. 31-32).

In realtà Don Giovanni non ha alcuna 'psicologia' perché è una proiezione femminile, uno specchio oscuro(nero) in cui la donna si trova improvvisamente a guardare: più che a quello freudiano, egli assomiglia piuttosto all'inconscio feuerbachiano, e attraverso le rioccupazioni post-secentesche del mito ci costringe a passare dall'universale al singolare: una donna proietta inconsapevolmente su un uomo reale (cioè umano, troppo umano) una funzione, che potremmo definire la funzione-godimento, e così lo sopravvaluta diventandone dipendente – divinizza colui che ritiene *l'unico maschio sulla terra* (cfr. 109-110), dunque in fondo è consenziente, ma non lo sa. Riconoscendo da psicoanalista l'astrazione funzionale della figura mitica (del fantasma, direbbe Lacan), Galimberti si diverte quindi enumerare ciò che Don Giovanni *non* è (in termini clinici: non è un perverso, non è un narcisista eccetera: cfr. 34 e sgg.), anche se nella realtà egli è sempre e soltanto una di queste figure patetiche e *inferiori* alla donna che ha ceduto: si tratta degli uomini che banalmente le donne incontrano nella vita, e che causano loro sia godimento che (auto-)inganno e, poi, sofferenza.

Soffermiamoci sul godimento. Esso è accompagnato da una sensazione vertiginosa, di abbandono al proibito – sensazione che le spettatrici delle varie versioni (teatrali, cinematografiche eccetera) di Don Giovanni vivono *per delega* (cfr. Caillois 2000), ma che una donna spesso vive anche nella vita reale, o almeno crede di viverla: si illude per un breve momento, cui seguirà la sofferenza. In questa prospettiva, Don Giovanni è la puntuazione temporale del godimento femminile: il suo anonimato permette l'oscenità, l'eroticismo senza freni e senza romanticismo – se non come trucco (*camouflage*) che insaporisce l'esperienza, ma che coincide a volte con la falsa promessa di un domani: è l'illusione che solletica l'onore, cioè la presunta superiorità o valore sociale della donna. In termini lacaniani, il godimento che ella prova con il seduttore sembra sfuggire

all'ordine simbolico – al Nome del Padre –, anche perché dal canto suo «Don Giovanni non ha la mira edipica di ledere il competitor, di spodestarlo e di privarlo della compagna» (27): in termini girardiani, non c'è rivalità mimetica con gli altri uomini, ma solo furto dell'onore: esso sarebbe «il valore fallico della donna, il suo essere simbolicamente fallicizzata» (66), per cui chi la possiede, cioè appunto Don Giovanni, dimostra così di *avere* il fallo che essa è. «L'onore è l'unica condizione che il nostro eroe pretende» (28); «per lui l'onore è come la perla nello scrigno» (32), perché, se Don Giovanni è un fantasma femminile, è il fantasma di ciò per cui la donna vuol essere desiderata: il suo valore intellettuale, sociale e ovviamente sessuale.

Non a caso la rioccupazione del mito investe spesso le caratteristiche palesi o nascoste della donna-bersaglio (*cible*) dello speculare godimento truffaldino di Don Giovanni. La donna che costui vuole ingannare e di cui vuole godere «è presa nella sua unicità, senza venir confrontata con alcun modello: non è mai un ripiego, mai una copia dell'altra» (33), anche se prima e dopo di lei ce ne sono tante altre. Quindi il *kainós* dongiovannesco non implica alcun senso di colpa o tormento comparativo (volgarmente detto gelosia): è un fantasma di godimento libero che attraverso una sorta di dis-identificazione sociale (l'anonimato, la burla), permette un'esperienza profonda e imprescindibile nel processo di soggettivazione di *una* donna. Galimberti non insiste forse abbastanza sul fatto che tale esperienza risulta inevitabilmente scissa (anche dal punto di vista temporale) tra ciò che ho definito 'funzione di godimento' e la sofferenza, nonché la solitudine (cfr. 197) prodotte dalla messa a fuoco della realtà, cioè dalla disillusione – il disinganno che si verifica quando una donna, con un brutale contraccolpo che costituisce il rovescio oscuro della seduzione, comprende chi è *in realtà* il dongiovanni a cui ha ceduto. A quel punto l'onore le ritorna indietro come un boomerang: cedendo si è svalutata, innanzitutto di fronte a sé stessa. Ma, come vedremo, è questo tipo di sofferenza che le permette di andare *oltre*, in termini deleziani di 'divenire donna', anzi *una* donna, cioè di rioccupare, parassitare e infine distruggere il mito, sfuggendo ai vari *clichés* della femminilità: moglie, madre, amante e soprattutto *figlia*– dacché per lo psicoanalista la donna sedotta da Don Giovanni è innanzitutto, e per lo più, una figlia.

3. Rioccupazioni parassitarie

Il principe nero è un libro divertente, oltre che avvincente, perché il suo Autore si è divertito a scriverlo. Forse la parte più esilarante – almeno per una donna – riguarda il modo in cui Galimberti mostra che Don Giovanni in quanto gioco, *play*, cioè finzione oltre che funzione, «è nella mente degli astanti» (40) che partecipano emotivamente allo spettacolo: una catarsi in piena regola, che investe sia le donne che gli uomini. Il capitolo in cui vengono analizzati i vari atteggiamenti in cui questi 'altri uomini' (cfr. 143-167) si rapportano a Don Giovanni, permette di collocare il mito nel campo sociale: di osservare la postura parassitaria dei maschi nei suoi confronti, ad esempio dei servi che lo ammirano e vivono letteralmente a sue spese (perché posseduti dal *fantasma di sottomissione* di Leporello & Co: cfr. 144 e sgg.), o dei piccoli, mediocri donnaioli che lo imitano come *serial lover* (sono i «coatti della seduzione», 155), o ancora degli anti-dongiovanni, ipocriti moralisti che vogliono preservare e così salvare le donne dal suo inganno (cfr. 156 e sgg.), cioè dal godimento vertiginoso del fantasma – li potremmo definire dei preti o semplicemente dei voyeur che preferiscono guardare la seduzione invece di agirla (cfr. 165-166).

A Galimberti non sfugge, in questa galleria di parassiti, il lato propriamente femminile di Don Giovanni: è il lato narcisista. Per un uomo, soprattutto se molto bello, sentirsi un

dongiovanni significa cedere sul desiderio di essere donna pur senza esserlo, anzi incarnando il supermaschio (cfr. 74 e sgg.); allo stesso modo, anche una donna può essere dongiovannesca (cfr. 107), poiché non si tratta di identità di genere ma di atteggiamento – di modulo comportamentale. Un dongiovanni non è un uomo che vive inconsciamente la propria omosessualità (che viene cioè parassitato dall'Edipo), ma che diventa una felice prostituta comportandosi da playboy, o viceversa, se donna, è una che regna vanitosa sulla propria femminilità pur comportandosi da meretrice. Se insomma nel mito, per parafrasare Lacan, non c'è necessariamente rapporto sessuale (ad esempio quando Don Giovanni *non* si congiunge realmente con la sua vittima), nella realtà il godimento seriale produce dei Casanova o delle belle di giorno.

Ma il libro ovviamente non si riduce a un *divertissement* godereccio sulla ricezione del mito. L'obiettivo principale dell'Autore è infatti quello di indagare sul lato oscuro del fantasma – quello rivolto alla soggettività femminile, che secondo Galimberti, può essere illuminato solo partendo dalla constatazione che, nella struttura inaugurata da Molina, «Don Giovanni fa coppia con la statua del Commendatore» (41), quel Convitato di Pietra che in effetti compare anche nel titolo dell'opera; in altri termini, nella rioccupazione psicoanalitica del mito Don Giovanni e Don Gonzalo, il padre di Donna Elvira (che hanno le stesse iniziali: DG), sono 'parassiti reciproci' – sono complementari, fanno sistema. In quanto strana 'coppia mitica' (cfr. 202), essi sono cioè due facce dello stesso padre – il padre della sposa mancata in quanto *figlia*.

Secondo Galimberti, che a questo punto segue Lacan, Don Giovanni rappresenta per costei il padre inaccessibile del godimento incestuoso e proibito (su questa 'nominazione sessuale' che riduce la sessualità a una colpa di cui si farebbe carico l'avatar dongiovannesco-paterno, cfr. 116-120), mentre Don Gonzalo sarebbe il padre che incarna la Legge (cfr. in part. 132-135), il padre castrato e poi morto che nel migliore dei casi sparisce, mentre nel peggiore trattiene la figlia presso di sé, nel suo sistema morboso e a sua volta castrante. Mentre cioè Don Gonzalo sarebbe il padre proprietario che non lascia andare, possessivo, geloso e asfissiante (cfr. 184 e sgg.), Don Giovanni non sarebbe altro che il seduttore consapevole o inconsapevole della figlia, il padre virile. Potremmo dire che si profila uno schema di reciprocità parassitaria, che lega la coppia Don Giovanni/Don Gonzalo alla coppia Don Giovanni/Donna Elvira. Don Giovanni parassita (godendone) Elvira e la Legge di suo padre, il quale ritorna a sua volta per fagocitarlo – per farlo morire insieme a lui; allo stesso modo il seduttore parassita la donna (le ruba l'onore, la linfa sociale), e a sua volta lei ne ottiene un godimento anonimo, ma entrambi soccombono, l'uno alla morte, l'altra alla clausura, senza con ciò spezzare lo scambio parassitario – senza estinguere il mito.

Ora, è con una certa delusione che il lettore, anzi la lettrice vede il linguaggio brioso del libro gradualmente asservito alla funzione psy, e lo stesso Don Giovanni ridotto a fantasma pulsionale (ancorché diabolico) del padre: la sua carica emancipatoria, peraltro intravista assai per tempo da Otto Rank (cfr. 177 e sgg.), appare alquanto depotenziata da questa sovra-interpretazione, con la quale la psicoanalisi mostra, una volta di più, di funzionare solo parassitando il mito. Ovviamente lo psicoanalista potrebbe appunto interpretare questa delusione femminile come una resistenza all'inconfessabile o rimosso desiderio incestuoso. Ma ci sono molti indizi all'interno della stessa lettura di Galimberti che fanno ritenere possibili altre, più moderne rioccupazioni della figura e della funzione di Don Giovanni.

Innanzitutto, in virtù della sua 'leggendaria' iper-virilità, costui è una vera e propria macchina sessuale: «Don Giovanni è la vita insensata che ride e trabocca» (38); è un «lusso della natura» (come ha sostenuto ad esempio Rocco Familiari, citato a p. 13), quindi non ha una soggettività, non ha un Super-Io (63), insomma sfugge alle topiche

freudiane. Non a caso, è un ingannatore senza madre («Dov'è la madre di Don Giovanni? Risposta: non c'è», 25): il fatto che sia «un uomo senza desiderio della madre» (112), significa che «una donna incontra in lui un uomo finalmente insensibile all'ascendente materno», «qualcuno davvero *uscito di casa*» (113), che sia cioè ormai fuori dal sistema edipico e dai suoi ingombranti fantasmi – ed è esattamente questo ciò che attira una donna. In secondo luogo Don Gonzalo, il Convitato di Pietra che trascinerà insieme a sé Don Giovanni all'inferno, è di certo un aspetto perturbante del mito (perché una statua che si anima è *unheimlich*, cfr. 46), forse il più teatrale (perché lega amore e morte, «il tema erotico e il tema funebre», 48), ma appare anche profondamente legato alla teologia della Controriforma e a vecchi assetti sociali che non possono più funzionare, se non trasformati, nella rioccupazione contemporanea. Per tale motivo non convince l'idea che Don Giovanni, in quanto supermaschio, sopporti l'aggressività castrante della prima sessualità femminile (cfr. il paragrafo *Ius primae noctis*, 135 e sgg.): secondo Galimberti chi «compie la deflorazione rituale è un sostituto del padre [...] quella nera versione del padre che [...] incarna Don Giovanni, la versione demoniaca e sessuata» (141). Questa idea mi sembra improponibile, e non solo per ovvie ragioni antropologiche: oggi le giovani figlie *fincono* di essere innamorate del proprio padre (o del padre di una compagna di scuola), spesso solo per tiranneggiarlo in qualità di castrato titolare di un bancomat – il complesso di Elettra è diventato un escamotage del consumismo adolescenziale.

Se insomma i padri incestuosi sono o dei volgari criminali o dei residui premoderni, d'altra parte il ragionamento di Galimberti (che qui segue Rank, per il quale come detto Don Giovanni è un emancipatore della donna) presuppone che solo il padre, seppur nelle vesti del principe nero, possa emancipare la figlia, ossia che la figlia non possa emanciparsi da sola, prescindendo dalla figura paterna – dalla quale però intende emanciparsi, in un colossale circolo vizioso: «Don Giovanni mette in scena la possibile uscita di una figlia dal regno del padre» (177). «Ma perché una donna dovrebbe arrivare a liberarsi del padre, visti i benefici psichici fondamentali che offre?» (181). E perché, aggiungerei, pensare questa liberazione, anzi questa rivolta, questo parricidio (perché è la figlia che uccide il padre, cfr. 181) in termini dongiovanneschi? Lo stesso Galimberti si rende conto della contraddizione tra la funzione emancipatoria di Don Giovanni e il suo coincidere col fantasma del padre (con la «natura erotica e incestuosa del desiderio del padre», 186), e corre prontamente ai ripari: «il nostro stesso personaggio è contraddittorio. È una figura che non ha solo una faccia» (186) – in effetti, è un prisma.

D'altra parte il circolo vizioso nasconde la comoda (appunto viziata) subordinazione della sessualità femminile al significante fallico: si tratta pur sempre di una dipendenza, non di una ribellione. Perciò «andarsene dal regno del padre significa anche collocarsi fuori da una realtà definita interamente dall'alternativa ristretta tra la disponibilità e la mancanza fallica» (198), equivale cioè a portarsi al di là dell'ordine simbolico retto dal fallo, nel quale la donna può diventare soltanto moglie-madre, cioè avere il fallo in dono, oppure restare oggetto sessuale, cioè essere il fallo come ornamento del maschio. Ora questa collocazione extra-fallica verrebbe adombrata proprio dal finale catastrofico del mito, in cui lo sprofondamento infernale della coppia edipica Don Giovanni/Don Gonzalo «si porta via una figura e una funzione fondamentali nella psicologia soggettiva» (175), ovvero coincide con la «perdita del sistema mentale paterno» (175): in buona sostanza ne decreta il superamento, quindi il non essere più così fondamentale. Ma allora la rioccupazione femminile del mito dovrebbe comportare un'alternativa radicale al sistema paterno – un'alternativa asistemica, che renda *una* donna non incasellabile nell'ordine simbolico retto dalla Legge di castrazione.

Proviamo un po' a spazzolare il mito contropelo. La «voragine che si apre» (203) a teatro per inghiottire Don Giovanni e il Convitato di Pietra (cfr. 175) assomiglia in termini caillouisiani al gorgo della vertigine (*ilinx*) che provoca nel *player* un brivido di piacere e di terrore: il sipario si chiude e noi abbiamo goduto ma anche sofferto. Nei termini di Galimberti, è perché alla fine tutti e due muoiono, che la donna-spettatrice può uscire dal sistema paterno. Ma una donna che ha bisogno di questa catastrofe per procura, in realtà vive gran parte della propria vita a rimorchio del fantasma paterno – spesso è una nevrotica, cioè un soggetto di cui la psicoanalisi ha bisogno per esistere⁵, e a cui spiegare il «protagonismo del padre nell'arena della mente femminile» (205). Ebbene, non per tutte le donne è così: *non tutte* sono psicanalizzabili; se inoltre Galimberti riduce Don Giovanni al complemento oscuro nonché satiresco del padre, cioè al «trasgressore del divieto che [...] conseguentemente esalta il sostenitore del divieto» (205), viene da aggiungere che questa è una dialettica tipica della fase adolescenziale, dalla quale auspicabilmente *una* donna dovrebbe uscire.

In effetti, si tratta solo di *una* possibile faccia del prisma dongiovannesco: «Don Giovanni ha polarizzato alcune questioni fondamentali della femminilità, ha dato loro [...] una messa in forma, una rappresentazione psichica efficace che prima non esisteva [...]. Voglio dire che la sua creazione artistica ha dato vita ad un'entità psichica, ad una rappresentazione mentale capace di concentrare e far gravitare su di sé aspetti differenti e sparsi della soggettività di una donna» (100). *Come tu mi vuoi*, per dirla con Pirandello: «Una donna può vedere in lui l'uomo che vuole vedere» (101), ad esempio l'uomo oggetto (cfr. 102 e sgg.), il riconoscimento della propria femminilità (cfr. 106 e sgg.), il suo *essere* il fallo (che fa *pendant* con il credere che solo lui ce l'abbia), ma solo *una* donna vedrà in lui, patologicamente, il padre, in nome del suo eterno e irrisolto sentirsi figlia – che poi è quello che spesso la porta a essere madre solo per dare un figlio al padre (e prendere così simbolicamente il posto di sua madre).

Questo teatrino psy non è a mio avviso ciò che sta dietro le quinte di Don Giovanni, non è il *backstage* di una possibile rioccupazione contemporanea del mito. Spesso l'uomo che una giovane donna sceglie come dongiovanni è anzi colui che la porta via dal teatrino, che le dà il coraggio di ribellarsi al padre – si tratta a volte di un ruolo episodico, appunto adolescenziale, ma che incide in profondità. Quanto al godimento, Don Giovanni è un abisso senza fondo – una vertigine reale e insieme impossibile (perché «non esiste», come ha sintetizzato Théodore de Banville, citato a p. 95) che attira la donna verso uno specchio oscuro, in cui è sé stessa che cerca di vedere. Don Giovanni, come detto, è un prisma, ma non un prisma familiare, edipico: non ha una madre, ma solo un padre irrilevante, spogliato di qualsiasi autorità (cfr. 83: un padre castrato, in termini non necessariamente lacaniani), e soprattutto è un assassino: uccide il padre di Donna Elvira senza provare alcun rimorso – semplicemente elimina il sistema parentale. Certo alla fine viene punito, ma lo stesso Galimberti insiste giustamente sulla nostra reazione negativa a questa punizione controriformista, e sulla simpatia che nutriamo per lui – in fondo, è *il nostro eroe*, un eroe diverso, nuovo, *sconosciuto* (cfr. 195).

In quanto *kainós*, Don Giovanni è «una figura di soglia» (187), iniziatica ma non rituale: inizia la femmina alla sessualità (rende la fanciulla 'donna') perché la porta fuori, al di là della famiglia. Galimberti insiste invece nello spiegare l'ambivalenza del personaggio con toni levi-straussiani: «Certamente il nostro eroe è un liberatore della donna, perché la svincola dai lacci patriarcali, e non è affatto animato dalla volontà di

⁵ In apertura Galimberti dichiara che il mito di Don Giovanni si riferisce alla normalità psichica in quanto nevrosi, «che però non vale per tutti e non si può universalizzare» (11), così come non si può universalizzare il mito – entrambi appartengono in fondo al passato che *resta* nel presente.

appropriarsene a sua volta, di averla tutta per sé come il padre proprietario. Ma [...] con la sua azione disonorante è allo stesso tempo qualcuno che porta avanti il progetto paterno di possesso [...]. Perché il suo disonorare la donna la toglie dal *circuito degli scambi*, la rende un bene paterno non trasferibile, dato che non può più andare sposa ad alcun altro uomo» (187). In effetti Don Giovanni la sottrae sia al sistema dello scambio (fondato sulla verginità) sia al padre – a Don Gonzalo, che perciò diventa il Convitato di Pietra: chiaro esempio di ritorno del morto.

Ora, tutto ciò ha senso solo in un sistema parentale premoderno, per non dire primitivo: è una visione proprietaria della donna, incompatibile con la sua soggettivazione femminile singolare e de-territorializzante. In tempi di «vacillamento, di precarietà, di ‘evaporazione del padre’» (189), la famiglia funziona come dispositivo psicosociale, come un *residuo* ineliminabile (secondo lo stesso Lacan, mentre Foucault negli anni settanta parlava di ri-familizzazione), ma non tutte le donne restano complici, in termini bourdieusiani, della violenza simbolica ivi esercitata (sia dai padri che soprattutto dalle madri). Molte guardano altrove, anzi oltre, senza aderire (ancora) al progetto e al desiderio paterni (cfr. 188 e sgg.), e questa loro non-adesione non può essere rappresentata attraverso una fiaba dei fratelli Grimm (risalente al XIX secolo), in cui una figlia riesce a emanciparsi solo facendosi mozzare le mani (cfr. *La fanciulla senza mani*, 188 e sgg., 194-199).

Il che non significa che tali donne non amino o non abbiano amato il proprio padre reale (con tutte le sue imperfezioni e la sua mortalità – dacché un padre è spesso amato più da morto che da vivo), o che egli non abbia svolto per loro la funzione di ‘altro significativo’, ma semplicemente che il loro essere e divenire donne non passa attraverso questo rapporto. Secondo Galimberti, «andare oltre il padre, compierne realmente il lutto, farne a meno come regolatore della propria esistenza, è uno dei compiti psichici più ardui e dolorosi, che non è affatto facilitato dalla sua scomparsa» (200); ebbene, nella *Weltanschauung* psicoanalitica ciò vale sia per gli uomini che per le donne, i quali tuttavia nella maggior parte dei casi riescono nell’impresa. Dunque, come riconosce anche l’Autore, «questa permanenza psichica» del padre, questa sua «sopravvivenza nella testa della figlia», «non è la normale memoria del padre, il comprensibile ricordo affettivo del proprio genitore» (200), ma, per così dire, un restare inferiori nell’alveo del sistema paterno (o anche materno): è un legame di assoggettamento, di dipendenza. Ragion per cui quest’affermazione mi sembra sia contraddittoria che insostenibile, se non in una chiave clinico-conservatrice: «L’esito *ordinario* dello sviluppo psicosessuale è la regolazione della propria esistenza in relazione al desiderio del padre, l’impostazione della propria vita nella cornice simbolica stabilita dalla funzione paterna» (189, corsivo mio): forse il termine ‘ordinario’ rinvia qui a una psiche femminile tanto debole quanto conformista. Solo in tal caso una «scelta di oltrepassamento» del perimetro paterno, che porti la donna in «terre inesplorate», sarebbe vissuta come «un rischio di follia» (189).

È proprio questo rischio di soggettivazione extrafamiliare ad essere incarnato, a volte, dalla figura di Don Giovanni, che diventa però in tal modo una tappa, seppur decisiva, del processo in cui consiste divenire *una* donna. Don Giovanni libera insomma la donna che si vuole liberare, che vuole sporgersi vertiginosamente «fuori sistema» nella «ricerca della propria femminilità, che non si esaurisce nell’aver trovato un marito e nell’aver fatto un figlio» (197). Soltanto alla fine del libro Galimberti prospetta questa «scelta di fuoriuscita dall’assoggettamento» (190) al campo simbolico paterno, e più in generale familiare. Si tratta di una scelta che non è affatto «innaturale» e «sconvolgente», perché, pur essendo «doloros[a]» (190), cioè psichicamente costosa, anzi dispendiosa, è forse la scelta più sana (culturalmente sana) che una donna può fare per trovare sé stessa e prendere in mano la propria vita. La decisione di spezzare i vincoli, anche pagando un

prezzo, non significa scegliere un uomo che sia l'opposto del padre (cioè il suo perverso lato rimosso: cfr. 191), ma proprio abbandonare il piano del conflitto edipico-generazionale e così evadere, in termini kafkiani, dalla 'sfera paterna', semplicemente vedendola finalmente per ciò che è: una sfera piccola e spesso meschina. Questo *ridimensionamento del padre* coincide, in fondo, con un ridimensionamento dello stesso mito di Don Giovanni.

4. *Metamorfosi dell'ospite e morte del parassita*

Si è qui cercato di rioccupare/parassitare il mito rispondendo, da donna, alla questione che percorre tutto il libro di Galimberti: qual è la significatività della figura di Don Giovanni per un soggetto femminile? «Qual è la sua funzione per *una* donna nella realizzazione della sua femminilità?» (10).

Ciò ha significato provare a rispondere in modo né freudiano né lacaniano ma appunto femminile alla famosa domanda: che cosa vuole *una* donna? – non certo la donna in sé, la quale, anche secondo Lacan, non esiste. Sappiamo che lo psicoanalista francese ha formulato dei tentativi di risposta nel Seminario XX, *Encore!*, sul versante del godimento, ma sempre all'interno dell'edificio della Legge e del sistema psy. Si tratta allora di capire se il mito di Don Giovanni, proprio in quanto fantasma femminile, possa eccedere questo sistema, se non addirittura mandarlo *out of joint*, superando l'alternativa secca tra «funzione psichica del principio paterno», cioè castrazione, e follia (204). Sembra quasi che, per la psicoanalisi, *tertium non datur*, ma forse *una* donna può cercare di percorrere una strada che non è né all'ombra del padre, né sull'orlo della disintegrazione psichica. E in taluni casi è proprio l'incontro con un dongiovanni reale, minore, a permetterle di percorrerla e così di risvegliarsi «dal sogno» (208), non solo edipico – ad accompagnarla fuori dalla famiglia, per provare la vertigine del vuoto; come accennato all'inizio, una donna cerca infatti in Don Giovanni un'esperienza di godimento senza colpa e senza vergogna, che la assolva dalle sue imperfezioni (114) ma la porti anche al limite di se stessa, dunque al di là del *suo* romanzo familiare, padre compreso: vuole godere dell'abisso che le si apre sotto i piedi.

Ebbene, solo nell'ultimo capitolo del libro cade l'interpretazione di Don Giovanni come doppio oscuro e incestuoso del padre (all'interno di un tradizionale complesso di Elettra in cui si muove invece il capitolo *Una donna*, 95-141) e trova spazio l'ipotesi di una funzione diversa del seduttore, in cui la donna si lascia alle spalle il desiderio del padre (180 e sgg., 199 e sgg.) sia in senso oggettivo (ammesso che lo abbia mai avuto) sia in senso soggettivo (dacché è il padre a incarnare il fantasma di seduzione della prima teoria freudiana, con una perfetta specularità tra il desiderio incestuoso infantile e quello genitoriale: cfr. 120-132). Quando Galimberti riconosce che per 'divenire donna' una figlia deve sapere abbandonare il sistema paterno (cfr. 206 e sgg.), finalmente la funzione-Don Giovanni appare quella di portarla fuori dall'edificio psicoanalitico, ormai crollato. Naturalmente pagando, come lo stesso Don Giovanni, «il prezzo del suo divertimento» (53) con la disillusione e la solitudine, ma intraprendendo anche una trans-valutazione di tutti i valori (soprattutto dell'onore⁶) che implica l'assunzione dolorosa del tempo: il

⁶ Mi riferisco al riconoscimento, da parte della donna disonorata da Don Giovanni, e solo attraverso questo furto, che l'onore come valore simbolico *non vale nulla*, e dunque non è in chiave lacaniana la «significazione simbolica» della donna, perduta la quale ella diventa non-donna (cfr. 64); in altri termini la donna non va inserita nell'ordine simbolico (incarnato dal padre, dal marito eccetera) insieme al suo onore e allo stesso Don Giovanni, ma al contrario sganciata da questo ordine – talvolta è proprio la sua avventura con Don Giovanni a sganciarla.

kainós dongiovannesco va attraversato come un fuoco incandescente, senza fermarsi. La sua verità-evento appare soltanto dopo, quando ci si guarda indietro: è la verità del ricordo, ovvero la scienza dell'avvenuta trasformazione di sé – la consapevolezza del divenire donna. In altri termini, ad apparire è la funzione ancipite del mito, la divaricazione tra godimento (non solo sessuale) e sofferenza; non c'è l'uno senza l'altra. Si esibisce così la discrasia, il distanziamento tra il sogno (il '*Voglio tutto*') e la realtà, in cui propriamente consiste la lezione di Don Giovanni: costringere una donna a imparare da questo scarto. Ecco perché la rioccupazione contemporanea del mito non può mettere l'accento sul rientro della donna nell'ordine simbolico paterno o nell'equivalente clausura espiatoria (si pensi al ritiro conventuale di Donna Elvira). La verità del mito oggi è un'altra: è nella *trasformazione reciproca* del seduttore e della sedotta, che è anche una ripetizione (in senso non coattivo, freudiano, bensì kierkegaardiano).

Ricapitolando: una donna sceglie di farsi sedurre, anche inconsapevolmente, da un dongiovanni o da un suo troppo umano surrogato—da un consumistico toy boy o un improbabile playboy. Accetta di correre il rischio perché vuole assaporare la vertigine; non è una nevrotica ancora innamorata del padre: l'armamentario psy con lei non funziona. Non vuole restare figlia né diventare madre, né sposa – vuole diventare sé stessa, ed è per questo che incontra «uno scombinatore di matrimoni e un nemico della maternità» (81). Ciò che attira una donna in un dongiovanni è la sua ingannevole unicità, che riflette il suo desiderio per lei come unica – cioè la sua *specularità*, che sembra sospendere il tempo e la scelta etica (sempre in senso kierkegaardiano) cui ella si sente chiamata in nome del suo onore-valore: prima e dopo di lei ce ne sono tante, ma quando c'è lei non c'è nessun'altra. Perciò, come detto all'inizio, Don Giovanni è una puntuazione temporale di godimento: è l'attimo di desiderio in quanto eternità, per parafrasare ancora ma irreligiosamente Kierkegaard è l'istante come eterno nel tempo – ma questo si capisce *dopo*, quando il tempo si è preso la rivincita nella forma del disvalore di sé, della svalutazione che la donna deve affrontare («dopo il *come te non c'è nessuna* c'è il *per me non sei più nessuno* che conclude l'idillio», 115: ecco la feroce *cattiveria*, la barbarie di Don Giovanni, cfr. 116). Siamo soggette alla legge della posteriorità, non a quella della castrazione – perché dopo l'esperienza del rifiuto, che è un'altra esperienza di vertigine, la donna si ri-ancora a sé stessa in modo per così dire postumo, oltre che post-filiale. Non è più la figlia prediletta, non è più la sposa o l'amante o la madre, non è più nessuno, anzi nessuna: è dis-identificata, caduta, inesistente come l'immagine del suo seduttore – è in frantumi, come lo specchio in cui si era ammirata. Ma solo andando in frantumi (sopportando la caduta, la disillusione eccetera) una donna si ritrova, diventa reale, non immaginaria – smette di rivestire un ruolo socialmente determinato e capisce che può 'fare senza': che può vivere senza l'illusione che Don Giovanni rappresenta o meglio ha rappresentato per lei. Insomma è solo passando per un *principe nero*, per il dolore dell'umiliazione che segue l'ebbrezza del godimento (che non è solo sessuale ma identitario: è trionfo, festa, lusso sia naturale che soggettivo), che una donna si svuota e accede all'abisso, al vuoto che ella stessa è senza saperlo (in psicanalese: al suo inconscio). Una donna diventa donna facendosi parassitare e insieme parassitando un dongiovanni qualunque: come una mantide ospite, si fa divorare ma poi divorata il seduttore per sfruttare e insieme rompere la reciprocità parassitaria— cambia pelle per distruggere il mito.

Riferimenti bibliografici

Baudrillard, J. (1997). *Della seduzione*. Milano: Studio Editoriale

- Benjamin, W. (1997). *Sul concetto di storia*. Torino: Einaudi
- Blumenberg, H. (1991). *Elaborazione del mito*. Bologna: il Mulino.
- Blumenberg, H. (1992). *La legittimità dell'età moderna*. Genova: Marietti.
- Caillois, R. (2000). *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Milano: Rizzoli.
- Curi, U. (2002). *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*. Milano: Mondadori.
- Kierkegaard, S. (1996). *La ripetizione*. Milano: Rizzoli.
- Lacan, J. (2007). *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-63)*. Torino: Einaudi.
- Lacan, J. (2011). *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-73)*. Torino: Einaudi.
- Rank, O. (1987). *La figura del Don Giovanni*. Milano: SugarCo.