



# La maschera del potere in *Eyes Wide Shut*. Le metamorfosi del desiderio da Schnitzler a Kubrick.

**Authors** Margherita Geniale

mgeniale@unime.it

Dipartimento COSPECS | Università di Messina

**Abstract** *The mask of power in Eyes Wide Shut. The metamorphosis of desire from Schnitzler to Kubrick.* Through Kubrick's most controversial work, the subject of power is to be tackled from an anthropological and philosophical political point of view. Human desire oscillates between the vital instinct and the impulse of death. In this work the relationships between "affective bond" and "narcissistic and rivalry desire" are analyzed. But to dig into the dark side of love means to risk discovering a very strong feeling of death, the inversion of the vital instinct in orgiastic and homicidal rituals. Two great authors have ventured into trying to focus attention on the most profound existential aspects of human desire, which are the foundation for social institutions.

**Keywords** Desire | Constraint | Rivalry | Religion | Power





KUBRICK *Freud e Arthur si conoscevano...*  
maledizione !

Frederic Raphael (1999)

Attraverso l'opera più discussa e forse meno compresa di Kubrick, volta qui a paradigma delle dinamiche del desiderio<sup>1</sup>, si vuole analizzare da un punto di vista antropologico e filosofico politico il tema del *potere*, a partire dal confine che separa il meccanismo relazionale della vita civile dal conflitto in cui spesso esso degenera. Dal punto di vista esistenziale, la questione del potere politico si lega a quella del nostro modo di desiderare; si tratta cioè di un'attività che va indagata sulla linea di confine che separa l'immaginazione dalla realtà – il confine “fra la nostra vita e il regno dei morti” – fatto di paradossi esistenziali e ossessioni cromatiche. Nel suo aspetto per così dire ontologico, infatti, il desiderio umano si dipana vorticosamente fra due istinti: la spinta vitale a incedere al di là di ogni possibile limite per raggiungere lo stadio estatico primordiale e l'impulso a sfidare la morte per ritrovarlo e calarvi a capofitto. La scelta di porre il capolavoro di un grande artista a esempio emblematico di tale dinamica proviene dalla convinzione che Kubrick indaghi nel suo film proprio sul “lato oscuro dell'amore”, vale a dire sul segreto sotteso al desiderio, per “scoprirvi un fortissimo senso di morte”<sup>2</sup>.

## 1. Desiderio narcisistico e vincolo affettivo.

Il mistero del desiderio è affine al mistero della morte: entrambi sono prossimi al potere di cui sono rispettivamente l'uno artefice, l'altro interprete. Non a caso i personaggi di *Eyes wide shut* appaiono stereotipati come caratteri di una rappresentazione teatrale. Caratteri che traggono dalla maschera indossata la personalità che mettono in scena<sup>3</sup>. La caratterizzazione dei personaggi voluta da Kubrick persegue l'intento di mostrare le maschere di cui si compone la nostra società. Il modello della loro relazione di potere consiste in un gioco di vertigine<sup>4</sup>, in cui la posta in gioco è l'affermazione o la perdita della propria individualità.

---

<sup>1</sup> Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset; trad. it. (1981), *Menzogna romantica e verità romanesca*, Milano, Bompiani.

<sup>2</sup> Crespi A., *L'Unità*, 01-10-99.

<sup>3</sup> “L'aspetto esteriore della maschera – secondo Claudio Bonvecchio – è così un qualcosa di impersonale che si personalizza e personalizza chi indossa la maschera” Bonvecchio C. (2002:23), *La maschera e l'uomo. Simbolismo, comunicazione e politica*, Milano, Franco Angeli.

<sup>4</sup> Sul rapporto tra maschera e vertigine si veda il testo di Caillois R. (2000), *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bologna, Bompiani.



Kubrick affronta la *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler<sup>5</sup> con lo sguardo disincantato di un entomologo che osserva un formicaio. La *Traumnovelle* si presta magnificamente all'esperimento sugli effetti di reciprocità del desiderio, esperimento condotto da Kubrick sugli esemplari che meglio rappresentano la maschera, lo stereotipo di razza dell'uomo contemporaneo. Il borghese è "la maschera che è la quintessenza di tutte le maschere"<sup>6</sup>. *Eyes wide shut* narra la storia di una coppia di coniugi borghesi considerata rappresentativa di un meccanismo biologico. Rappresentativa cioè della dinamica che sottende la speranza di vita e ne è, insieme, istinto di morte. Tale è la dinamica del desiderio, ed in particolare del desiderio narcisistico, che nel film diviene spunto di riflessione sul fenomeno bio-antropologico chiamato "vincolo" affettivo<sup>7</sup>. Come dice la parola stessa (dal latino *vinculum*: legame, laccio), il vincolo è un legame che unisce e obbliga o costringe due o più individui tra di loro<sup>8</sup>. Prima ancora di poter parlare della nascita dei sentimenti – ci dice Konrad Lorenz – dobbiamo considerare il vincolo come procedura di formazione dell'affettività, procedura che si realizza sotto forma di relazione di potere.<sup>9</sup> Il vincolo coniugale mostrato in *Eyes wide shut* è un buon esempio del modo in cui tale relazione si forma e si mantiene.

Ogni relazione si fonda sulla reciprocità, la reciprocità dell'attrazione. Ma cosa determina il verificarsi di questa situazione, la nascita di un'attrazione reciproca? Da un punto di vista prettamente biologico, il vincolo tra due individui si stabilisce quando c'è una comunanza di intenti, quando gli sforzi congiunti dei partners sono funzionali al raggiungimento di uno scopo utile alla sopravvivenza. L'identità del desiderio, insieme al bisogno di assicurarsi vicendevolmente su tale coincidenza,

---

<sup>5</sup> Schnitzler A. (1931), *Traumnovelle*, Berlin, Fischer Verlag; trad. it. (2001), *Doppio sogno*, Milano, Adelphi.

<sup>6</sup> Bonvecchio (2002:35).

<sup>7</sup> Konrad Lorenz, il padre della moderna etologia, scrive a proposito del concetto di *vincolo*: "L'origine filogenetica del vincolo personale e della formazione dei gruppi è certamente (...) il far causa comune di due partner che insieme hanno cura dei discendenti" Lorenz K. (2000:226), *L'aggressività*, Milano, Il Saggiatore, il corsivo è dello stesso autore.

<sup>8</sup> E' interessante notare come secondo Lorenz il vincolo affettivo finalizzato alla procreazione si sviluppi solo fra animali tendenzialmente dotati di una forte aggressività: "Un vincolo personale, un'amicizia individuale si trovano *soltanto* negli animali con un'aggressività intra-specifica altamente sviluppata (...). Il vincolo personale s'è formato (...) senza alcun dubbio nel momento in cui, presso animali *aggressivi*, si sia resa necessaria la collaborazione di due o più individui ai fini della conservazione della specie (...). Il vincolo personale, l'amore, s'è formato (...) *da* aggressività intra-specifica (...) attraverso ritualizzazione di un attacco o di una minaccia ri-diretti. Dato che i riti così formati sono legati *alla persona del compagno* e dato che poi in qualità di azioni istintive indipendenti diventano un *bisogno*, essi rendono anche la presenza del compagno un bisogno insopprimibile e il compagno stesso *l'animale con valenza di casa*" Lorenz (2000:274).

<sup>9</sup> Lorenz commenta una cerimonia di creazione del vincolo fra le oche – la così detta cerimonia del "giubilo trionfale" – in cui "il rapporto di causa ed effetto è rovesciato. Il giubilo trionfale non è causato da amore e amicizia fra determinati individui, non è «l'espressione di» questi sentimenti, ma al contrario la cerimonia è essa stessa strumentale nel tenere uniti i membri del gruppo" Lorenz (2000:263).



costituiscono i presupposti dei rituali che agiscono da collante per la relazione di coppia e ne forgianno l'identità.

Tuttavia in natura i comportamenti posti in essere per il raggiungimento di alcuni obiettivi, sono adeguati al solo scopo essenziale per la vita, la perpetuazione della specie. I rapporti di identità che sono vincolanti tra gli animali, sono rapporti stabiliti in maniera deterministica. Si può ritenere che essi non abbiano storia perché, in quanto comportamenti caratteristici della specie e finalizzati alla sua stessa sopravvivenza, sono accuratamente prescritti dal bagaglio genetico di ogni individuo - dalle cui disposizioni non è possibile discostarsi se non mediante una lunga procedura evolutiva - e, comunque, non vanno oltre le funzioni vitali. La relazione di coppia finisce quando il vincolo tra i protagonisti ha ormai permesso loro di realizzare tutti gli obiettivi per i quali una coppia si costituisce naturalmente.

La storia della coppia di umani presentata nel film, ha invece inizio proprio lì dove termina il ciclo vitale che con il vincolo ha inizio. Kubrick è interessato all'analisi della zona limite del vincolo amoroso, della soglia che separa, pur conservandone qualche aspetto, il comportamento animale dal comportamento umano. Cosa succede in questa storia? Succede che non c'è più modo di assicurarsi sulla comunanza degli intenti. L'oggetto comune del desiderio sembra essersi consumato. Il desiderio di appagare l'istinto di sopravvivenza non ha più ragion d'essere e così cessano pure le ragioni biologiche del vincolo tra identici. Tuttavia, terminata la funzione biologica della coppia, il vincolo non si scioglie. Perché? Forse il vincolo deve ancora dire tutta la verità sulla dinamica del desiderio umano, giacché per la nostra specie la fine del desiderio non è possibile; anzi è nel momento in cui esso sembra essersi esaurito, che il desiderio appare qual è in realtà nei suoi aspetti narcisistici.

## 2. Dal vincolo affettivo alla "mimesi rivalitaria".

Cos'è il desiderio? Secondo la teoria del desiderio elaborata dal noto antropologo e filosofo René Girard, si desidera solo ciò che viene scoperto come desiderabile da qualcun altro. Si desidera imitando il desiderio di colui che mostra di desiderare qualcosa. Questo *qualcuno* e questo *qualcosa*, sono gli elementi fondamentali del vincolo affettivo e costituiscono i termini della relazione antropologica che Girard chiama "interdividualità".<sup>10</sup> Tale espressione indica una relazione complessa, in cui le trame esistenziali degli individui si annodano, pur divenendo conflittuali, attraverso la reciproca imitazione del desiderio. La dinamica del desiderio umano trova infatti la propria genesi - solo apparentemente contraddittoria - nell'autosufficienza della capacità di imitare. Caratteristica peculiare al desiderio umano è l'imitazione persino

<sup>10</sup> Girard R. (2001:369-376) *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi.



nel dimostrare l'autosufficienza del rispettivo desiderio. La differenza riscontrabile con il mondo animale è che gli uomini, imitandosi, creano vincoli non finalizzati ad alcun obiettivo che non sia la mera reciprocità, in un rispecchiamento continuo teso a riconoscersi reciprocamente come prossimi eppure indipendenti; comportamento finalizzato a sedare l'ansia prodotta da una supposta carenza ontologica del sé. Ciò accade in quanto l'oggetto del loro desiderio non è materialmente oggetto, ma è puramente desiderio. Imitandosi l'un l'altro, i due soggetti instaurano un rapporto di mimesi, diventano contendenti e finiscono con il creare una situazione di reciprocità; essa, a sua volta, genera nei rapporti umani quella rivalità che Girard definisce "rivalità mimetica".<sup>11</sup> Intrattenere una relazione di rivalità mimetica significa, secondo Girard, trovarsi sotto l'effetto del contagio imitativo. Egli, infatti, afferma che "il mimetismo (...) è il contagio nei rapporti umani (...). Tra gli uomini (...), o più esattamente tra i loro desideri, non ci sono vere differenze".<sup>12</sup>

La *Traumnovelle* dei coniugi viennesi racconta di persone che hanno desiderato a lungo gli stessi obiettivi, tanto a lungo da generare la più perfetta coincidenza fra l'identità di coppia e l'identità del desiderio. Anche l'operazione filmica di Kubrick mostra come Alice e Bill si identificano l'uno nel desiderio dell'altro, giacché – scrive il critico cinematografico Simone Ciaruffoli –

Kubrick desiderava rimanere il più possibile vicino al canovaccio del *Doppio Sogno* di Arthur Schnitzler. (...) il regista (...) come nella *Traumnovelle* e nei migliori romanzi di Schnitzler, preferisce entrare brutalmente nel vivo della vicenda.<sup>13</sup>

Da tale principio ispiratore giunge una fra le trovate più geniali del regista se pensiamo, per esempio, alla scena dello specchio in cui l'inquadratura si concentra sui preliminari amorosi dei due amanti. Notiamo infatti che Kubrick intende mostrarci le forme iperrealistiche del desiderio, laddove la finzione speculare del desiderarsi diviene più vera dell'azione reale d'amarsi. Esibire il modo in cui si realizza la dinamica del desiderio, attraverso l'imitazione contagiosa del desiderio dell'altro significa, per il regista, ammettere che i protagonisti giungono al paradosso dell'imitazione del proprio stesso desiderio<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Girard (2001:22-25).

<sup>12</sup> Girard (2001:369).

<sup>13</sup> Ciaruffoli S. (2003:80), *Stanley Kubrick. Eyes Wide Shut*, Falsopiano.

<sup>14</sup> Si veda a tal proposito il significativo brano del capitolo sul *desiderio senza oggetto*, in cui Girard spiega in quale modo il modello del desiderio ed il suo discepolo assolvono i propri ruoli nella dinamica mimetica: "Il modello raddoppia l'ardore per l'oggetto che designa al suo soggetto, perché soccombe pure lui a questo contagio. Imita, insomma, il suo stesso desiderio, tramite il discepolo. Se il discepolo serve da modello al suo proprio modello, il modello, conseguentemente, diventa discepolo del suo stesso discepolo" Girard (2001:369).



Ma non è di semplice imitazione, o della riproduzione “artistica” del proprio desiderio, che stiamo parlando. Girard lo palesa, distanziando la sua teoria dalle osservazioni di Platone sulla mimesi. L’opinione del filosofo della *Repubblica* sul termine *mímēsis* si riferisce all’arte di imitare la perfezione delle idee. Platone sembra tuttavia avvertire che il pericolo insito nell’imitazione dei desideri altrui sia la rivalità<sup>15</sup>. La lettura critica di Girard approfondisce le implicazioni stranamente sottaciute di questa intuizione.<sup>16</sup>

È Platone che ha determinato una volta per tutte la problematica culturale dell’imitazione – scrive Girard – ed è una problematica mutila, amputata di una dimensione essenziale, la dimensione acquisitiva che è anche la dimensione conflittuale.<sup>17</sup>

Secondo la teoria “mimetica”, l’imitazione del desiderio altrui è sempre reciproca e finisce con l’avere conseguenze conflittuali: conduce inevitabilmente all’abolizione delle differenze inizialmente esistenti tra il soggetto desiderante ed il suo antagonista. L’identità delle pretese genera l’aperta ostilità dei contendenti.

La realtà del conflitto si manifesta in un comportamento definito “mimesi di appropriazione”.<sup>18</sup> Si tratta del tentativo di appropriarsi del medesimo oggetto del desiderio. Questo tentativo, tuttavia, pur contribuendo a saldare il vincolo affettivo e l’identità di coppia, scatena gli antagonismi e, in mancanza di un “mediatore esterno”<sup>19</sup>, spiana la strada a quell’imitazione reciproca che, come abbiamo detto, è all’origine delle crisi di indifferenziazione. È ciò che accade ai protagonisti della novella e del film che, in seguito ai corteggiamenti di cui sono stati fatti oggetto durante la festa, porgono il fianco alla tentazione, allentano i rispettivi freni inibitori e danno la stura l’una al racconto dei propri desideri impudici, l’altro al desiderio di rivalersi dell’infedeltà spirituale della moglie.

---

<sup>15</sup> Platone esprime la propria disapprovazione della *mímēsis* a proposito dell’arte come imitazione della natura. In *Repubblica*, 602 b, egli scrive che colui che imita “imiterà, senza sapere su ogni cosa in che sia buona o cattiva; ma, a quanto pare, imiterà ciò che paia esser bello ai più, e a chi non sa nulla. (...) In questo, a quanto pare, ci siamo messi bene d’accordo, che l’imitatore nulla sappia di serio su ciò che imita, ma che la mimesi sia come un giuoco e non una cosa seria”. Platone (1999:358), *Repubblica*, Milano, BUR.

<sup>16</sup> A partire dalla critica che Girard muove a Platone, Giuseppe Fornari elabora un interessante contributo teorico alla relazione maestro-discepolo che si trova esplicitata nel saggio di Fornari G. e Tugnoli C. (2003:234-266), *L’apprendimento della vittima*, Milano, Franco Angeli.

<sup>17</sup> Girard (2001:23).

<sup>18</sup> Girard (2001:23). Per un approfondimento sui nessi esistenti tra i concetti di “mimesi di appropriazione” e di “mimesi di rivalità” e sull’importanza della così detta “psicologia interindividuale”, per spiegare la nascita ed il funzionamento della relazione tra “doppi”, Girard (2001:351-376).

<sup>19</sup> I concetti di “mediatore esterno” e di “mediatore interno” del desiderio “secondo l’altro”, di fondamentale importanza per la teoria mimetica, vengono esplicitati per la prima volta da Girard (1981:7-47).



Perse le motivazioni razionali della loro unione – divenuto ormai “senza oggetto”<sup>20</sup> il desiderio che li vincola l’uno all’altra –, i protagonisti del film si sfidano in un’*escalation* di trasgressione che mette a nudo la dinamica del desiderio mimetico. Fridolin e Albertine, così come Alice e Bill, provocano reciprocamente i rispettivi desideri. Sono l’uno/a per l’altro/a ciò che Girard definirebbe “mediatore del desiderio”.<sup>21</sup> Come in un gioco di specchi, divengono entrambi “modelli”<sup>22</sup> del partner. Ce lo mostrano chiaramente le sequenze iniziali del film, quelle della festa, quando i due si osservano di sfuggita attraverso la porta, ognuno in compagnia del proprio seduttore. Ancora più esplicita è la dinamica del desiderio determinata dalla “mediazione interna”, emblematicamente rappresentata quando, di ritorno a casa, Alice si specchia compiaciuta, suscitando il desiderio di Bill. Ma un’ombra fugace compare sul suo volto: Alice vuole provocare Bill, non soddisfare il suo desiderio.

### 3. Narcisismo erotico e desiderio di potere.

L’atto dello specchiarsi, in psicoanalisi, è riconosciuto come emblema del desiderio supposto autosufficiente. Probabilmente Freud classificherebbe Alice come personaggio “narcisista”. Secondo Freud il narcisista si alimenta di un’energia libidica che sottrae al soggetto desiderante (in questo caso Bill). Così facendo il narcisista assumerebbe una posizione di potere, in quanto autosufficiente rispetto a colui che lo desidera. L’attrazione che l’individuo narcisista suscita nel proprio adoratore, impoverirebbe quest’ultimo di energia libidica, rendendolo insufficiente a se stesso.<sup>23</sup>

Ma proviamo a considerare il *narcisismo* come l’esibizione più lampante del desiderio mimetico: come il desiderio di sé che nasce dal desiderio dell’altro. L’esistenza del narcisista è condizionata dall’esistenza del desiderio dell’altro. Il suo corteggiatore, viceversa, condiziona il proprio desiderio all’esistenza del desiderio per l’altro. La finzione mimetica che si instaura tra i due è solo apparentemente favorevole a colui che si compiace di sé. Nonostante le posizioni sembrino perfettamente simmetriche, in termini di rischio per l’esistenza, l’asimmetria tra di esse è notevole. Ciò che occorre all’esistenza di Bill è semplicemente il desiderio, sebbene si tratti – non

<sup>20</sup> Al “desiderio senza oggetto” o “desiderio metafisico” Girard dedica un capitolo (2001:369-398).

<sup>21</sup> In questo caso Girard si riferisce al concetto di “mediatore interno” del desiderio. Girard (1981:7).

<sup>22</sup> Girard (1981:14).

<sup>23</sup> Nel suo saggio sul narcisismo Freud scrive a proposito del fascino suscitato da tale fenomeno, che “il narcisismo di una persona suscita una grande attrazione su tutti coloro i quali, avendo rinunciato alla totalità del proprio narcisismo, sono alla ricerca di un amore oggettuale; (...) perfino i grandi criminali e gli umoristi ci avvincono per la coerenza narcisistica con cui sanno tener lontano tutto ciò che potrebbe rimpicciolire il loro Io. È come se li invidiassimo perché hanno saputo serbare una condizione di beatitudine psichica, un assetto libidico inattuabile al quale noi abbiamo ormai rinunciato da tempo” Freud S. (1982:40-41), *Introduzione al narcisismo*, Torino, Boringhieri.



dimentichiamolo – di desiderio mimetico, cioè di imitazione del desiderio dell'altro. L'identità di Bill è data dall'identificazione del proprio desiderio con il desiderio di Alice. L'oggetto del desiderio di Bill, tuttavia, non è Alice, bensì l'immagine di autosufficienza che Alice riesce a conferire al proprio desiderio. In un certo senso, si potrebbe dire che sia l'invidia di tale (presunta) autosufficienza a spingere Bill sulla via del desiderio per Alice.<sup>24</sup> Bill non è realmente dipendente da Alice, ma solo dall'immagine di autosufficienza di lei. È per questo che la fascinazione esercitata da Alice su Bill potrebbe essere sostituita in qualsiasi momento da un'altra immagine di autosufficienza.

Se scompare la tensione erotica di Bill, invece, Alice non troverà più alimento al desiderio di sé, non avrà alcuna ragione di continuare a desiderare per vivere. Dovrà spostare l'oggetto del proprio desiderio su un altro soggetto che la elegga ad oggetto d'amore, con il rischio di cadere nell'universo psicotico del desiderio.<sup>25</sup>

Il narcisismo di Alice, d'altra parte, annoda il desiderio degli antagonisti, rendendone irraggiungibile l'oggetto. Il narcisista è collocato nella posizione invidiabile di chi può dettare le regole del desiderio. L'oggetto da lui posseduto consiste nell'inaccessibilità ed incontestabilità di questo stesso potere. Il potere di attrazione del narcisista è l'invidia, la manifestazione più palese dell'esistenza del desiderio; ed è questo il motivo per cui il narcisista tenta di provocarla nell'adoratore, imitando l'autosufficienza del desiderio che vorrebbe guadagnare. La consapevolezza di aver focalizzato su di sé l'attenzione dell'altro, la certezza di costituire l'espressione massima del desiderio altrui, soddisfa il bisogno del narcisista di diventare, contemporaneamente per il proprio ammiratore e per se stesso, oggetto e mediatore del desiderio; di essere considerato essenziale alla sopravvivenza di un altro individuo. La sopravvivenza del narcisista, tuttavia, cela paradossalmente un'insufficienza di fondo ed è messa a repentaglio proprio dal *bluff* mimetico. La millantata

---

<sup>24</sup> Escobar R. (1997), *Metamorfosi della paura*, Bologna, Il Mulino. In questo testo Escobar descrive l'invidia come il sentimento che nasce quando il soggetto desiderante si trova di fronte all'impossibilità di soddisfare il proprio desiderio, a causa della presenza del medesimo desiderio da parte di un altro soggetto. Così scrive l'autore a pag. 173: "L'invidioso (...) non ha diritti da far valere, «ma chiede semplicemente l'appetibilità di ciò che è negato». Per lui, è indifferente che l'oggetto sia negato perché il terzo lo possiede o che, al contrario, la perdita o la rinuncia da parte di questo non l'aiutino a ottenerlo". Di seguito, alle pagg. 173-174, Escobar schematizza il percorso che intende seguire nell'analisi del sentimento dell'invidia: "A è invidioso di C perché C, possedendo B (...), gliene impedisce il conseguimento, o anche solo perché C possiede B e A non lo possiede (...). Quello che manca, almeno all'inizio, è il desiderio personale, autonomo, di conseguire un certo oggetto (...), determinato e identificabile. In questa situazione-limite, l'invidia si rivolge direttamente al terzo (...) qualunque cosa egli abbia, e solo dopo si riferisce a quello che effettivamente ha (...). Il desiderio e la pretesa di A nei confronti di B non sono originari, ma sono conseguenze del rapporto con C, modellati su C".

<sup>25</sup> Cfr. l'universo creato durante la nascita della psicosi narcisista e che si manifesta al paziente con la sensazione di essere osservato ed imitato da tutti. Grivois H. (2002:27-44), *Nascere alla psicosi*, Roma, Edizioni Ma.Gi.



autosufficienza, infatti, produce effetti reali fintantoché eccita l'invidia che lo pone in essere.

Stabilita una prima eguaglianza durante la festa, la posta in gioco diviene man mano sempre più alta. Alice "si desidera" allo specchio, fingendo di ignorare Bill per ostentare autosufficienza. Ma subito dopo si infastidisce, accorgendosi che il desiderio di sé, il bisogno di supremazia, è in realtà condizionato dall'esistenza dell'analogo desiderio di Bill. Per uscire dall'umiliazione della dipendenza dall'altro, Alice deve imporla a Bill. L'escamotage trovato da Alice è il racconto della propria dipendenza dal desiderio dell'ufficiale, come se tale dipendenza fosse l'oggetto del suo desiderio. Anche su questo punto il regista sembra restare fedele all'opera letteraria, infatti Albertine, la protagonista del romanzo, ci rivela così l'esistenza della relazione di potere:

Mi aveva osservata di sfuggita ma, fatti alcuni gradini, si fermò, si girò verso di me e i nostri sguardi dovettero incontrarsi. Non sorrisse, mi sembrò, anzi, che il suo volto si rabbuiasse, e lo stesso capitò a me, poiché ero agitata come non mai. Me ne stetti tutto il giorno trasognata sulla spiaggia. Se mi avesse chiamata - così pensavo - non avrei potuto resistergli. Ritenevo di essere pronta a tutto; mi credevo pressoché decisa a sacrificare te, la bambina, il mio avvenire e allo stesso tempo - puoi capirlo? - mi eri più caro che mai<sup>26</sup>.

Se consideriamo valida l'ipotesi mimetica, il risultato prodotto dal narcisismo è esattamente il contrario del conseguimento di autosufficienza esplicitato da Freud. Esso manifesta, invece, l'insicurezza, il bisogno di essere rassicurati dall'esistenza del desiderio altrui. Il narcisismo, il desiderio di sé, perciò, è indice di *insufficienza* del sé.

#### 4. Gioco d'azzardo e fascinazione narcisista.

Lo si capisce forse ancora di più confrontando il narcisista al giocatore d'azzardo. Sembra che il gioco d'azzardo generi una situazione di vertigine paragonabile a quella creata dall'insufficienza del sé autodesiderante. Secondo il teorico dei giochi umani Roger Caillois, infatti, "il gioco poggia sicuramente sul piacere di vincere l'ostacolo, ma un ostacolo arbitrario, quasi fittizio, istituito alla misura del giocatore e da lui accettato".<sup>27</sup> Così come il giocatore d'azzardo il narcisista, pur di avere conferme sul proprio valore, escogita situazioni di sfida al destino.

---

<sup>26</sup> Schnitzler (2001:14-15).

<sup>27</sup> Caillois (2000:15).



Niente quanto il gioco esige attenzione, intelligenza, resistenza nervosa - scrive Caillois - È provato che esso porta la persona a uno stato per così dire d'incandescenza, che la lascia senza forze e senza energie.<sup>28</sup>

Alice conosce bene questo stato di eccitazione, lo conosce e lo desidera al punto da concederselo durante il ballo con lo straniero, in "un'ombra di avventura, di libertà e di pericolo", scrive Schnitzler.<sup>29</sup> Analoga sensazione prova il giocatore d'azzardo, secondo la descrizione che ne fa Caillois:

Provare piacere di fronte al panico, esporvisi spontaneamente per tentare di non soccombervi, avere davanti agli occhi l'immagine della rovina, saperla inevitabile e non riservarsi altra via d'uscita se non la possibilità di affettare indifferenza, è, come dice Platone (...) un rischio affascinante e che val la pena di esser corso.<sup>30</sup>

Platone riporta al senso ultimo di questo gioco di rispecchiamenti, come desiderio di competere in destrezza e strategia contro l'avversario e, in special modo, contro la sorte, il rivale più temibile. In questo gioco i contendenti, mentre scommettono sulla propria vittoria, si imitano a vicenda. Il rischio è alto, ma a renderlo affascinante è il valore della posta in gioco: la conquista di un ruolo di predominio, l'instaurazione di una relazione di potere.

"Il gioco (...) sceglie le sue difficoltà, le isola dal loro contesto e, per così dire le *irrealizza*", scrive Caillois.<sup>31</sup> Tuttavia le *irreali* difficoltà del desiderio di potere sono senza dubbio realistiche, visto che riescono a produrre effetti osservabili sul piano reale. La ricerca di difficoltà irreali da opporre alla realizzazione del desiderio, provoca il suo acutizzarsi. Bill, il soggetto desiderante, elabora un sentimento di invidia nei confronti di chi, come Alice, mostra autosufficienza. Alice, d'altro canto, nella posizione del mediatore, ostenta un'autosufficienza in verità mai posseduta. Ma mettendosi a rischio, mostra una fragilità del tutto reale: la dipendenza del suo desiderio da quello rivalitativo suscitato in Bill dalla sua pretesa autosufficienza.

L'incontro del desiderio acquisitivo di Bill e del desiderio sovrano di Alice propone un altro, inevitabile, gioco di rispecchiamento. Lo osserviamo nelle scene in cui Kubrick mostra Bill alle prese con il desiderio della figlia del diplomatico; o si ritrova al cospetto del fidanzato di lei, che stranamente gli somiglia; o viene inaspettatamente adescato dalla prostituta. In tali scene, Kubrick offre allo spettatore quegli indizi che gli

---

<sup>28</sup> Caillois (2000:13).

<sup>29</sup> Schnitzler (2001:14).

<sup>30</sup> Caillois (2000:14).

<sup>31</sup> Caillois (2000:14).



serviranno a comprendere come, di lì a poco, avverrà il capovolgimento della situazione.

Bill assume l'atteggiamento di Alice: desidera di essere desiderato. Nel farlo è guidato dal sogno ad occhi aperti del tradimento della moglie, che, costantemente rivisitato durante il viaggio iniziatico, lo conduce "alla fine dell'arcobaleno".

Tuttavia "alcun *esodo* conduce definitivamente alla *terra promessa*, ma sempre soltanto ad una sua approssimazione"<sup>32</sup>. Il *sensu* di questo viaggio iniziatico si traduce nello spazio e nel tempo di un gioco di potere, che non conduce mai i contendenti ad una posizione definitiva, ma produce sogni conferendo loro un *significato*. Nella vicenda di Alice e Bill si esplicita la ricerca di un nuovo *sensu* al vincolo amoroso che inizialmente veniva loro accordato dal *tacere*<sup>33</sup>.

Affinché il gioco acquisti fascino agli occhi ignari di Alice, deve poter realizzare l'irreale. La confessione finale è la realizzazione dell'irreale?

## 5. Maschera barocca e desiderio di morte.

A quanto pare non per Bill, che il regista dipinge come un mediocre principiante cui sia capitata una mano particolarmente fortunata. Egli pensa di poter archiviare "per sempre" l'esperienza appena vissuta e lo dice alla moglie nella sua ultima battuta<sup>34</sup>. Per Alice, invece, la partita non è definitivamente chiusa. L'esperienza di cui è stata ispiratrice ha per lei l'esito di un gioco al rilancio. "Per il momento", dice all'attonito Bill: più che ad una minaccia, sembra di assistere ad una sfida dal sapore amaro dell'ineluttabile.

Ed ineluttabile appare il destino dei due personaggi ormai esposti. La scena in cui Bill trova la maschera indossata la notte del bacchanale sul suo cuscino, accanto alla moglie addormentata, palesa l'esito del tentativo di svelare l'*indicibile*. Svuotata della personalità che conteneva ed animava, la maschera diviene calco di morte, simbolo dell'impossibilità per la vita di venire a capo del mistero del desiderio.

L'*arcanum* del desiderio ripropone il tema del mistero barocco nel gioco di reciprocità fra "visibile" e "leggibile"<sup>35</sup>, fra "l'esterno interpretato" e "l'interno

<sup>32</sup> Maria Felicia Schepis scrive a proposito della categoria dell'*erranza* come ricerca del *sensu* da attribuire alla realtà. Schepis M.F. (2005:229), *Confini di sabbia. Un'ermeneutica simbolica dell'esodo*, Torino, Giappichelli.

<sup>33</sup> A proposito del silenzio scrive M.F. Schepis: "Ma cos'è questo *silenzio* (...) se non il custode di quel *significato* che andiamo a ricercare ogni volta che le certezze vengono al *limite*? Non è questo *tacere* la consapevolezza dell'impossibilità di completamento di ciò che si crede concluso?" Schepis (2005:229).

<sup>34</sup> Nel testo del romanzo, invece, la battuta resta sulle labbra del protagonista perché, "prima ancora che pronunciasse quelle parole, lei gli pose un dito sulle labbra e sussurrò come fra sé: «Non si può ipotecare il futuro»". Schnitzler (2001:114).

<sup>35</sup> Barberi M.S. (2002:46-56), *Mysterium e ministerium. Figure della sovranità*, Torino, Giappichelli.



rappresentato”<sup>36</sup>, per usare le parole di Maria Stella Barberi. La reciprocità dei piani della vita sociale – che si districa tra il momento storico e quello coscenziale – mette in scena una sovrapposizione tipica della maschera: l’eccesso di esposizione che nasconde mostrando. Esso è un caratteristico procedimento della ritualità barocca, in cui il segreto si nasconde proprio nell’eccesso di ritualità. Tale procedimento si riferisce a ciò che l’individuo comprende di se stesso e del suo modo di desiderare ed è ascrivibile alla categoria hobbesiana del *nosce te ipsum*. L’individuo legge in se stesso non il particolare delle singole passioni, bensì la similitudine delle passioni umane e, ancor di più, l’analogia struttura del desiderio<sup>37</sup>.

La similitudine delle passioni è il presupposto antropologico della scienza politica elaborata da Th. Hobbes, il punto nodale di una teoria che cela il suo sapere proprio nel mistero del desiderio. “Ci sono in Hobbes alcune cose tenute segrete, e molte mascherate”, così si pronuncia Carl Schmitt a proposito di ciò che l’amico e scrittore Rudolf Kassner definisce “maschera del potere”<sup>38</sup>. Scrive Kassner:

Hobbes, il principale filosofo del Barocco, apostrofa la volontà di potere come nessun altro prima di lui: So that in the first place I put for a general inclination of all mankind a perpetual and restless desire of power after power, that ceaseth only in death. (...) la morte riguarda moltissimo Hobbes, ciò si evince dalla fine della frase, riguarda il singolo individuo, il più grande come il più piccolo, così che manca poco a chiedere se la morte non sia lì per amor del potere o il potere per amor della morte? Com’è lì il peccato per amor della morte. Il potere non è peccaminoso perché è la morte? E più potente è l’uomo, più è peccaminoso? (...) Ma questo: *che cessa solo con la morte, that ceaseth only in death*, che egli attribuisce alla volontà di potere, non significa che lì inizia a sciogliersi (allentarsi) qualcosa nella connessione di Essere e Potere? Tra l’esistenza degli uomini e la volontà di potenza come manifestazione dell’esistenza? Ciò ci riconduce ancora una volta alla facciata (apparenza)<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Barberi (2002:54).

<sup>37</sup> Scrive a tal proposito M.S. Barberi: “Chi guarda in se stesso vi legge e conosce non gli oggetti assenti (gli oggetti delle passioni) ma un qualcosa che non può avere altra esistenza (estensione) che quella che gli presta la *presenza* del soggetto riflettente. Questo qualcosa è la somiglianza delle passioni”. Barberi (2002:50).

<sup>38</sup> Schmitt riporta in questi termini il concetto hobbesiano del potere secondo l’idea che se ne fa Kassner: “Nel suo rapportarsi alla morte come all’irrevocabile fine di ogni esistenza terrena e nella sua concezione del dominio come di una maschera del potere, Rudolf Kassner riconosce gli elementi tipici ed essenziali del barocco”. Schmitt C. (1986:169), *Scritti su Thomas Hobbes*, Milano, Giuffrè.

<sup>39</sup> Brano liberamente tradotto dal saggio *Faust und der Barockmensch*, in Kassner R., *Sämtliche Werke* (1986:63-93), Pfullingen, Neske Verlag, vol. VIII. Per un’eventuale verifica, il testo originale è riportato qui di seguito: “Hobbes, der eigentliche Philosoph des Barocks, den Willen zur Macht apostrophiert wie kein anderer vor ihm: So that in the first place I put for a general inclination of all mankind a perpetual and restless desire of power after power, that ceaseth only in death. (...) Der Tod aber geht Hobbes, das klingt aus dem Satzende heraus, geht den einzelnen Menschen, den größten wie den kleinsten, sehr viel an, so daß man nahe daran ist, zu fragen, ob er nicht um der Macht willen oder die Macht gar um des Todes willen da sei. Wie die Sünde um des Todes willen da ist. Ist Macht darum, weil der Tod ist, nicht sündig?



Ci riconduce pertanto all'ennesimo gioco di sovrapposizioni della rappresentazione barocca. Tra il reale dell'esistenza e l'irreale della sua manifestazione corre una sottile linea di confine, percorsa dal brivido del desiderio di superarla. Esso è sempre "desiderio secondo l'altro", come afferma Girard, e il "leggi te stesso" ce ne fornisce un'ideale esemplificazione: "il luogo del «leggi te stesso» è anche il luogo della *simulazione*, luogo in cui ci si rende simili a ciò a cui si deve dare forma, all'oggetto che deve essere rappresentato"<sup>40</sup>.

Per tornare alle scene del film, la maschera indossata da Bill è strumentale al suo desiderio di uniformarsi alla rappresentazione del desiderio altrui. A tal proposito è pregnante l'analisi, secondo la quale

«l'uomo inizia ad assumere l'impronta - la maschera - a lui imposta dalla società e modellata dall'educazione, dal conformismo e dalle convenzioni. Gli vengono imposte precise tipologie formali (...) a cui gli uomini devono attenersi per poter esistere, per poter giungere all'illusione di un senso, ad una totalità irrimediabilmente perduta. (...) Esse aderiscono strettamente ad ogni personalità e non possono mai essere tolte senza il rischio di precipitare nell'indistinto sociale»<sup>41</sup>.

*Eyes wide shut* ha raccontato il rischio corso dai due protagonisti nel percorrere l'orlo di tale precipizio.

## 6. Ierofania e morte rituale.

Tale rischio è emblematicamente rappresentato dalla maschera che le compendia tutte, vale a dire che ricapitola in sé tutti gli aspetti del desiderio di potere, come sapere rischiosamente vicino alla morte. Quella dello ierofante mentre officia il rito magico è insieme espressione della maschera sociale e disvelamento della realtà del sacrificio su cui la società si fonda. Il rito vitalistico, cui assistono i protagonisti della novella e della pellicola, appartiene a quel regno del "*mediocooscio schnitzleriano*" che Ciaruffoli rammenta essere lo stato coscienziale di apertura, porta d'ingresso dei sogni nella

---

Und je mächtiger der Mensch, um so sündiger? (...) Aber dieses: *der erst im Tod aufhört, that ceaseth only in death*, was er dem Willen zur Macht anhängt, bedeutet es nicht, dass da etwas locker zu werden beginnt im Zusammenhang von Sein und Macht? Zwischen dem Dasein des Menschen und dem Machtwillen als des Dasein Äußerung? Was uns abermals auf die Fassade zurückbringt". Kassner (1986:78-79). La traduzione del testo in estenso si trova in appendice a Geniale M. (2012), *La finzione di Amleto ovvero la nascita drammatica dell'individuo moderno*, Ancona-Massa, Transeuropa.

<sup>40</sup> Barberi (2002:53).

<sup>41</sup> Bonvecchio (2002:34).



realtà.<sup>42</sup> Per consentirlo esso richiede opere di morte, cosicché il nascondimento del volto e dell'espressione di colui che le celebra, cela in realtà il mistero sulla forma esistenziale cui si assoggetta il *sacrum fante*.<sup>43</sup>

È il sacrificio stesso a generare la maschera, vale a dire la forma priva di contenuto, il requisito ontologico dell'*homo necans*. Il volto del sacrificatore dunque, diviene mero simulacro, "pura costellazione di maschere e fantasma"<sup>44</sup>, "pluralità delle persone (*maschere*) (...) che hanno risucchiato in sé ogni interno personale-individuale".<sup>45</sup> La maschera dell'officiante – che catalizza al centro del cerchio rituale gli sguardi orripilati e adoratori di tutte le maschere – è il *modello mediatore* di un universo in cui la violenza si disvela in primis sull'immagine vittimaria che egli interpreta, assumendo su di sé l'"utopia del volto definitivamente perduto".<sup>46</sup>

Ma se vogliamo cogliere il significato prettamente ermeneutico-fisiognomico del ruolo svolto dalla maschera che, ormai priva di identità umana, ne costituisce solo la negazione, è a Rudolf Kassner, seguace di Nietzsche, che dobbiamo rivolgerci. Il volto svuotato d'umanità e imploso nella meccanicità dell'operare magico-religioso è assimilabile al concetto di *chimera*:

La chimera vive in ciascuno di noi come mera assenza di spirito e misura, cosa informe e spasmo, ostinazione, mancanza di attenzione e di volto, iattanza e finzione, costrizione, collera, paura, invidia e demenza, (...) la chimera vive in un mondo assolutamente vuoto, privo di aria... Le chimere fissano l'abisso.<sup>47</sup>

Nell'inabissarsi del principio fisiognomico d'identità, la chimera rappresenta il gorgo infernale che si nutre dei volti denudati delle vittime sacrificali (per questo viene intimato a Bill di togliere la maschera, spogliarsi e porsi al centro del cerchio) oppure – grottesca macina molitrice del paganesimo nordico e occidentale, i cui gangheri vanno insulsamente irrorati di sangue<sup>48</sup> – si accontenta dei loro sostituti (la ragazza dalla maschera piumata).

<sup>42</sup> Ciaruffoli (2003:89). Di grande rilevanza appare qui l'analisi di Luigi Reitani in merito alla funzione del medioconscio nell'elaborazione della maschera sociale: "Il medioconscio è la grande regione nella quale si muovono le ricognizioni analitiche di Schnitzler, e basti pensare alle riflessioni e ai monologhi interiori dei suoi personaggi. Il medioconscio è la zona della psiche in cui appare visibile la fragilità della condizione umana, l'autoillusione dell'individuo che si sottrae alla propria responsabilità etica, il carattere di maschera dei suoi ruoli sociali". Reitani L. (1990:26), *Sulla psicanalisi (Arthur Schitzler)*, Milano, Mondadori.

<sup>43</sup> Gurisatti G. (2006), *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet Studio.

<sup>44</sup> Pasqualotto G. (1988:37), *Nietzsche, o dell'ermeneutica interminabile*, in *Saggi su Nietzsche*, Milano, Franco Angeli.

<sup>45</sup> Gurisatti (2006:223).

<sup>46</sup> Gurisatti (2006:223).

<sup>47</sup> Kassner (1986: 79-80 e 78), *Von den Elementen der menschlichen Größe*, 1911, Vol. III.

<sup>48</sup> Snorri Sturluson, *Edda* in prosa, XI secolo.



Gli “eyes wide shut” sono dunque gli occhi spalancati e subito serrati sull’orrore di un incubo che non si vuole apprendere, malgrado se ne sia venuti a conoscenza. Eppure quest’incubo e l’immagine persistente impressa dalla violenza indifferenziatrice negli occhi dell’insipiente, costretto a diventare sapiens, costituiscono la chiave di volta per una rinascita “che è sempre più da conquistare e non soltanto da mantenere”.<sup>49</sup> I protagonisti della vicenda si riconciliano, ma sanno che non possono più solo sperare nel sogno romantico d’indissolubilità del loro vincolo. Esso va responsabilmente mantenuto desto, con il ricorso alla magia naturale che ha posto in relazione le loro esistenze.

## 7. Conclusione.

Nel “medioconscio filosofeggiato da Schnitzler”<sup>50</sup> le confessioni intime di due coniugi rivelano le dinamiche del desiderio *narcisistico* e *rivalitario*. Kubrick traspone la vicenda in epoca contemporanea, mostrando la degenerazione esistenziale cui è pervenuto l’individuo spersonalizzato dai valori umani nella società materialistica. Due individui senza qualità

presi in ostaggio dalla trama suadente del testo psicanalitico di Arthur Schnitzler» sono «guardati a vista (...) dagli occhi di Kubrick e dalla sua volontà di raccontare della sessualità, della malattia e dell’ibernazione delle passioni.<sup>51</sup>

Ma scavare nel lato oscuro dell’amore significa rischiare di scoprire un fortissimo sentimento di morte, l’inversione dell’istinto vitale in ritualità orgiastica e omicida. Schnitzler e Kubrick ci lasciano un messaggio inquietante: a metà strada fra la realtà e il sogno esiste una dimensione onirica coltivata da individui privi di scrupoli che, ai vertici della vita civile, la gestiscono perversamente asservendo gli ignari e riservando a sé i godimenti più turpi.

Ma è solo questo il messaggio che i due grandi artisti ci lasciano in secoli diversi? Il romanzo psicanalitico e la pellicola surreale hanno un mero intento di critica sociale, contro le convenzioni e i perbenismi di una società perversa e ipocrita? Non sarà piuttosto il loro un tentativo di focalizzare l’attenzione sugli aspetti esistenziali più profondi, che animano il desiderio umano e sono fondamento per la nascita delle istituzioni?

---

<sup>49</sup> Schmitt C. (1950), *Tre possibilità di un quadro storico cristiano*, Plettemberg; trad. it. (2009) Geniale, *Un paradigma teologico-politico: Kat-echon ed Epimeteo cristiano*, Heliopolis.

<sup>50</sup> Ciaruffoli (2003:95).

<sup>51</sup> Magrelli E. per “Film TV”, così come riportato nel testo di Ciaruffoli (2003: 130).



È più di un sospetto, se consideriamo che Schnitzler chiude il suo romanzo onirico con l'affermazione che “nessun sogno (...) è interamente sogno”<sup>52</sup> e difatti, a confermare l'impressione che il romanzo si soffermi sulla disamina del *desiderio mimetico*, cogliamo l'affermazione critica secondo la quale

in *Traumnovelle* la crisi dei protagonisti si struttura secondo un diagramma di turbamenti paralleli, tanto perfetto da giustificare pienamente il titolo di *Doppelnovelle* che, ancora nel 1924, l'autore voleva dare al racconto.<sup>53</sup>

Cionondimeno è lo stesso Kubrick, a ben vedere, a far propendere l'ago della bilancia verso l'interpretazione esistenziale, che pone in evidenza il ruolo del “desiderio desiderante”, motore delle relazioni umane. Ce lo mostra in sordina ma con il bagliore di un'ultima *luccicanza*, come era tipico del suo carattere schivo e sornione, in un veloce passaggio avuto con Frederic Raphael, suo sceneggiatore e antagonista nella trasposizione filmica del romanzo. Eppure Kubrick lo sceglie proprio perché Raphael coglie l'intenzione artistica del regista, innanzitutto scoprendo alla cieca che il romanzo in questione è di Schnitzler e subito dopo indicandogli in quale specifica accezione di significato intenderebbe versare l'opera per metterla in scena. È lo sceneggiatore infatti a suggerire al regista il “mito di Gige” quale spunto preferenziale per rappresentare la verità sottesa alle intenzioni umane più recondite.<sup>54</sup>

Nella *Repubblica* Platone presenta il mito di un “anello del potere” il cui possessore acquisisce il dono dell'invisibilità e, non visto, compie le azioni efferate che lo porteranno a imporre il proprio dominio.<sup>55</sup> È quanto meno singolare allora che *Eyes wide shut* e *Il Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien abbiano il medesimo impianto strutturale: la maschera come l'anello serve per “trovare, ghermire e incatenare nel buio” del nascondimento. Nel buio della ragione, liberato dal senso di oppressione operato dalle convenzioni sociali, persino l'uomo giusto cade in tentazione e non è immune dal pervertirsi.

La storia umana nasce invero dal bisogno di controllare tali impulsi antisociali, le istituzioni infatti sorgono contemporaneamente alla religione del sacrificio, con il compito di far credere a ognuno di noi di essere costantemente sottoposto a una “supervisione” atterrente. La religione arcaica del “cerchio magico” riproposto nel convegno notturno non fa quindi nient'altro che ricordarcelo, rendendo vieppiù cogente la necessità di una scelta; da un lato la vigilanza sul desiderio di morte, che

---

<sup>52</sup> Schnitzler (2001:114).

<sup>53</sup> Farese G., *Nota su «Doppio Sogno»*, in Schnitzler (2001:122); Scheible H., *Nachwort* a Schnitzler (1976:113), *Die Braut - Traumnovelle*, Stuttgart.

<sup>54</sup> Raphael F. (1999:32), *Eyes Wide Open*, Torino, Einaudi.

<sup>55</sup> Platone, *Repubblica*, II, 358a-360d.



paradossalmente induce al sonno dei sogni, dall'altro l'anima si desta all'energetico oblio di sé, l'orrido regno degli incubi.

## Bibliografia

M.S. Barberi (2002), *Mysterium e ministerium. Figure della sovranità*, Giappichelli, Torino.

C. Bonvecchio (2002), *La maschera e l'uomo. Simbolismo, comunicazione e politica*, Franco Angeli, Milano.

R. Caillois (2000), *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Bologna.

S. Ciaruffoli (2003), *Stanley Kubrick. Eyes Wide Shut*, Falsopiano.

R. Escobar (1997), *Metamorfosi della paura*, Il Mulino, Bologna.

G. Farese (2001), *Nota su «Doppio Sogno»*, in Schnitzler, *Doppio Sogno*.

G. Fornari e C. Tugnoli (a cura) (2003), *L'apprendimento della vittima*, Franco Angeli, Milano.

S. Freud (1982), *Introduzione al narcisismo*, Boringhieri, Torino.

M. Geniale (2012), *La finzione di Amleto ovvero la nascita drammatica dell'individuo moderno*, Ancona-Massa, Transeuropa.

M. Geniale (2009), *Un paradigma teologico-politico: Kat-echon ed Epimeteo cristiano*, Heliopolis.

R. Girard (2001), *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano.

R. Girard (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset.

R. Girard (1981), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano.

H. Grivois (2002), *Nascere alla psicosi*, Edizioni Ma.Gi., Roma.

G. Gurisatti (2006), *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet Studio.



- R. Kassner (1986), *Sämtliche Werke*, Pfullingen, Neske Verlag, X Voll., vol. VIII.
- K. Lorenz (2000), *L'aggressività*, Il Saggiatore, Milano.
- G. Pasqualotto (1988), *Saggi su Nietzsche*, Milano, Franco Angeli.
- Platone (1999), *Repubblica*, BUR, Milano.
- F. Raphael (1999), *Eyes Wide Open*, Torino, Einaudi.
- L. Reitani (1990), *Sulla psicanalisi (Arthur Schitzler)*, Milano, Mondadori.
- H. Scheible (1976), *Nachwort a Schnitzler, Die Braut – Traumnovelle*, Stuttgart.
- M.F. Schepis (2005), *Confini di sabbia. Un'ermeneutica simbolica dell'esodo*, Giappichelli, Torino.
- C. Schmitt (1986), *Scritti su Thomas Hobbes*, Carlo Galli (a cura di), Giuffrè, Milano.
- C. Schmitt (1950), *Tre possibilità di un quadro storico cristiano*, Plettemberg.
- A. Schnitzler (1931), *Traumnovelle*, Berlin, Fischer Verlag.
- A. Schnitzler (2001), *Doppio sogno*, Adelphi, Milano.
- Snorri Sturluson, *Edda in prosa*, XI secolo.