

Pietro Bianchi: il fantasma e la finestra

Marco Grosoli

11 Maggio 2026

È evidente, in *El-Rei Sebastião* (pièce teatrale di José Régio del 1949), il ruolo della psicanalisi. 1578. Incombe Ksar El Kbir, disfatta che pose fine al sogno imperiale portoghese. Il regno è messo male, anche economicamente. Il re Sebastião (che a Ksar sparirà per sempre, misteriosamente) è un capriccioso bambinone ventiquattrenne, palesemente troppo inetto per la guerra. Lui però partirà, convinto una notte dal calzolaio Simão. Da quando (1139) Afonso Henriquez (incoronato quattro anni dopo) dichiarò che Gesù gli è apparso incaricandolo di fondare un impero, si erano confusamente susseguite profezie messianiche su un fantomatico impero cristiano lusitano che nel diciassettesimo secolo Padre Antonio Vieira trasformerà nel “Quinto Impero”, utopia universalista secondo cui proprio Sebastião, un mattino futuro, ritornerà per redimere e superare ogni divisione sotto il cielo, istituendo il regno di Dio in terra.

Simão funge da psicanalista. Provoca Sebastião, gli mostra l'incoerenza delle sue reazioni. “Ci sono cose che non sappiamo di sapere. Dire quello che credi di sapere sul tuo conto ti farà bene”; “Pensavo di aver confessato tutto, ma se tu la verità la sai tutta perché vuoi che io te la dica?”; “perché è dalla tua bocca che deve uscire”. Simão lo spinge a ripensare ai genitori, al padre che morì mentre lui stava nascendo, al destino di morte che così nacque con lui. Lo incoraggia a saldare la sua storia personale alle profezie; come venisse dal futuro e già conoscesse Vieira, lo spinge a morte certa in battaglia affinché la sua immagine viva in eterno, simbolo di un ideale di armonia universale, di pace globale, più forte di qualunque secolare tentativo (che il Portogallo lascerà ad altri imperi) di soggiogare altri popoli.



Fotogramma da *Il quinto impero* (2004), di Manoel de Oliveira.

Così, direbbe Jacques Lacan, Sebastião attraversa il fantasma. Che non vuol dire che capisce le proprie distorsioni soggettive e ora vede la realtà per quella che è, ma che ora si identifica in nulla più della rete di significati che gli gravitano intorno e lo definiscono (la storia familiare, le profezie sul regno), ma a cui serve quel nulla che è l'adesione soggettiva per poter esistere. Non "il soggetto scompare dietro la maschera", ma "il soggetto si identifica con il nulla che lo separa dalla maschera, incollandolo alla maschera".

Tuttavia, secondo lo splendido *L'inquietudine dell'immaginario* di Pietro Bianchi (Orthotes, 2026, pp. 158), non è in modelli (ancorché perfetti) di analisi come quella di Simão e Sebastião che troviamo cosa sia la psicanalisi. È piuttosto una certa intersezione tra cinema e psicanalisi lacaniana a illuminare entrambi. È questa intersezione che Bianchi elucida con rara chiarezza.

La psicanalisi non tratta l'inconscio "di" Sebastião o "di" qualche individuo definito, ma interroga un sintomo. Un sintomo è il segno di una crisi: una crisi non "di" qualche soggetto, ma di quella dimensione essenziale, che però non si vede né si tocca, che è l'insieme delle relazioni tra i soggetti. È l'indice che in esso c'è qualcosa che ancora non conosciamo né sappiamo riconoscere. La psicanalisi è un modo per far fronte a questa crisi non con un nuovo sapere, ma aiutandoci a trovare un'angolazione da cui approcciare l'enigma del sintomo.

Ciò che il sintomo segnala è un "buco" in ciò che Lacan chiama "immaginario". L'immaginario fa, di un insieme eterogeneo, una totalità coerente: unificazione intrinsecamente impossibile ma che non possiamo non presupporre. Non

possiamo, perché come soggetti nasciamo *con* l'immaginario: quando, cioè, da bambini cominciamo a identificarci con la nostra immagine allo specchio, riconducendo a un soggetto unitario il caos di impulsi avvertito fin lì confusamente dentro il nostro corpo.

Quando l'immaginario (da intendere in senso lato perché può essere molte cose: un quadro, l'immediatezza auto-giustificante di una narrazione mitica o di un'ideologia, un tessuto urbano...) non riesce a "fare Uno", a essere senza eccezioni una tangibile totalità di senso, quando insomma ci sono sintomi che qualcosa sfugge alla presa totalizzante, allora nel campo visivo si verifica una perturbazione non localizzabile, che Lacan chiama *sguardo*. In ciò che si vede, qualcosa "non torna", si fa sentire un antagonismo soggiacente ancora da identificare, che impedisce a un dato insieme (p. es. la "società") di essere un tutto autoconsistente.

Sta al soggetto identificare questo antagonismo, in qualche modo sempre inventandolo. Lo sguardo è una zona grigia tra molte polarità, come soggetto/oggetto, realtà/ideale... soprattutto, cade la separazione tra ciò che vede e ciò che è visto, perché il campo visivo sembra "fare Uno" solo se la falla la tappiamo noi, solo se ci mettiamo del nostro con il desiderio. Come Sebastião, che solo mettendoci del suo (con un desiderio che, freudianamente, si regge sul proprio doppiofondo, che è pulsione di morte) nella "terapia" con Simão trasfigura le profezie imperialiste che lui non saprebbe avverare nelle condizioni affinché più tardi nasca il "Quinto Impero", modello ideale di universalismo anti-imperialista.

Se l'occhio umano è quasi biologicamente portato a coagulare il visibile, e sulla sua scia il senso, in un blocco coerente, il cinema può indagare il visibile in maniera svincolata da quei limiti, acuendo la tensione tra una totalità che non si chiude e lo sforzo, cui siamo inclini "di default", a fare come possa chiudersi. Proprio perché non è un occhio umano, il cinema è un formidabile modello di ascolto del sintomo che si produce in superficie per mancata totalizzazione.

Nel cinema come in psicanalisi, il punto è la divaricazione tra occhio e sguardo, col secondo che fa breccia nei limiti del primo segnalando qualcosa di non risolto, che fa problema, a un livello né individuale né collettivo: è il livello *sociale*, a-personale, transindividuale, dunque politico, dell'insieme di chi parla, vede, ascolta. Lo sguardo segnala un ostacolo senza volto a che questo livello diventi un tutto unico: il potenziale politico del cinema come della psicanalisi sta nell'esibire il problema, questo ostacolo che non si lascia identificare senza che lo si crei anche un po' *ex novo*, con un processo di *soggettivazione* che non è mai semplicemente individuale, mai semplicemente collettivo.

Dopo tre capitoli più concettuali, Bianchi si sofferma su alcuni film (quelli di Lars von Trier e Abdellatif Kechiche, o *Barbie* di Greta Gerwig) particolarmente indicativi di questa divaricazione tra occhio e sguardo, dell'intrinseca impossibilità di totalizzazione del campo visivo, e la apre a implicazioni ulteriori (p. es. la *vexata quaestio* del presunto "fallo-logo-centrismo" di Lacan, del privilegio "maschilista" che concederebbe al linguaggio).

Ma che ne è dello sguardo, questa nemesis della totalizzazione, oggi che il visibile viene riprocessato dal digitale e dall'AI secondo modelli quantitativi che dunque possono assicurare molto più facilmente un immaginario privo di increspature sintomatiche? Ma essendo un'uniformazione del genere, insieme alla sua intrinseca impossibilità, *per definizione il presupposto* dell'emergere dello sguardo, non è che, più sobriamente, conviene metterci nell'ordine di idee per cui, quella non-totalizzazione che è lo sguardo ha luogo, oggi, in modi di cui (ed è normale che sia così) non abbiamo ancora sufficiente familiarità per riconoscerli? Prendendo in esame *Aggro Drift* di Harmony Karine, *La Bête* di Bertrand Bonello e altri, la conclusione del volume si avvicina a queste domande suggerendo, forse, meno risposte che questo stesso salutare spostamento di prospettiva.

Anche *Il quinto impero* (Manoel de Oliveira, 2004), adattamento cinematografico de "El-Rei Sebastião", ha molto da dire su occhio e sguardo. "Occhio del principe" era, nel teatro rinascimentale, il posto di fronte al punto di fuga prospettico da cui dominare otticamente la scena. De Oliveira piazza Sebastião in *quasi* tutta la prima metà del film al centro dell'inquadratura perlopiù fissa, seduto sul trono corrispondente, per noi, al punto di fuga. "Quasi" perché, in questa prima parte, questa disposizione è perturbata da stacchi su altre porzioni di scena in lieve violazione dell'asse ottico. Ecco che affiora lo sguardo: si manifesta, cioè, un indizio non localizzabile che il campo visivo non si lascia totalizzare completamente dall'occhio (quello rinascimentale "del principe", modello di uno spettatore che avrebbe accesso esaustivo al visibile). Quando compare Simão, a metà film, tutto cambia. Sebastião abbandona il centro (se non quando, ad occhi chiusi, sogna un sogno che vediamo materializzarsi alle spalle del suo trono) e percorre la scena molto più di prima. Il più delle volte, uno cammina e l'altro è fermo, secondo traiettorie piuttosto difformi dalla frontalità prospettica. La profondità spaziale della prima metà si fa più piatta e sghemba. In un'ora di dialogo i due non incrociano mai gli occhi (come dallo psicanalista) senza che l'ombra inghiotta uno o l'altro, eccetto in quell'unica inquadratura in cui la cinepresa (le cui triangolazioni scalene con i due cambiano sempre, tendendo a schivare l'ortogonalità prospettica) li guarda, attraverso la finestra, dall'esterno del convento di Tomar che ospita tutto il film.



Già, la finestra. Capolavoro (1510) del gotico manuelino che De Oliveira mette, via via, sempre più al centro dell'inquadratura, ed è su di lei, vista da vicino, che si chiude il film. Decorazioni strepitose, sbarre belle grosse: il contrario dell'albertiana finestra verso l'esterno, trattiene lo sguardo su di sé anziché convogliarlo verso il mondo fuori. *Il quinto impero* mette in scena prima l'occhio rinascimentale, antropocentrico, col mondo a disposizione, poi la sua crisi - e questa crisi è lo sguardo. Poi, la finestra fornisce una provvisoria localizzazione dello sguardo riconfigurando lo spazio stesso come paradossale: quel punto in cui vengono annodati dentro e fuori, noi e il mondo, a nastro di Moebius, è la mancanza del campo visivo intorno alla quale si tesse il nostro desiderio.

Uscito durante l'invasione dell'Afghanistan (innesco dell'interminabile Ksar El Kbir americana), il film è politico nel suo esporre la contraddizione, a oggi mai risolta, della guerra al terrorismo che porta solo più terrorismo e dell'implementazione della pace che non è che guerra perpetua. La contraddizione è a monte: è l'immaginario, unificazione di ciò che è eterogeneo in una totalità "liscia", senza strappi, al contempo ad essere impossibile e a fondare la propria tenuta sullo strappo sintomatico che rivela questa impossibilità. Come il "Quinto Impero" che convertì in ideale universalista anti-imperialista l'impossibilità del Portogallo di farsi impero, impossibilità che ancora impantana lo sforzo a stelle e strisce di unificare il globo con le armi. È dunque un nodo tanto ottico e psicanalitico quanto politico, affrontabile solo con strumenti dialettici, attenti al coimplicarsi degli opposti fino al livello, fondamentale, del nostro pensare lo spazio. Nessun libro, oggi, in Italia, lo spiega in maniera altrettanto cristallina e precisa di *L'inquietudine dell'immaginario*.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)



Pietro Bianchi

L'inquietudine dell'immaginario

Etiche dello sguardo

