



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

sogno e trauma

come materiale storiografico

ISSN 2499-8729

Roberto R. Aramayo
Sergio Benvenuto
Livio Boni
Pio Colonnello
Angela Coppola
Claudio D'Aurizio
Juan de Dios Bares Partal
Faustino Oncina Covas
Giuseppe Maccauro
Linda Maeding
Ana Meléndez
Stefano Oliva
Rafael Pérez Baquero
Aldo Pisano
Pedro Ruiz Torres
Arianna Salatino
Vicente Serrano
Viviana Vozzo



UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 8 - Sogno e Trauma come materiale storiografico
Dicembre 2019

Rivista pubblicata dal
"Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi"
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Registrazione in corso presso il
Tribunale di Monza N. 518 del 04-02-2000

ISSN 2499-8729

L'inconscio.

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 8 - Sogno e Trauma come materiale storiografico
Dicembre 2019

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Francesco Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattore

Deborah De Rosa

Segretario di Redazione

Claudio D'Aurizio

Redazione

Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Raffaele De Luca Picione, Maria Serena Felici, Giusy Gallo, Giulia Guadagni, Micaela Latini, Stefano Oliva, Roberto Revello, Ivan Rotella, Arianna Salatino, Emiliano Sfara

*I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti
a double blind peer review*

Indice

Editoriale

L'inconscio: il doppio ruolo di una rivista
Fabrizio Palombi p. 8

Sogno e Trauma come materiale storiografico

Sueño y trauma: dos conceptos desafiantes para la historia conceptual
Faustino Oncina Coves p. 15

I retaggi filosofici di traumi e fantasticherie in Rousseau, Kant e Schopenhauer
Roberto R. Aramayo p. 40

Ensueño y existencia en Ludwig Binswanger
Pio Colonnello p. 66

Los tres tratados aristotélicos sobre el sueño
Juan de Dios Bares Partal p. 75

Il rito della guerra: trauma, nevrosi e memoria del primitivo
Giuseppe Maccauro p. 100

Sueño y terror. La vida onírica bajo el totalitarismo según Charlotte Beradt
Linda Maeding p. 121

Trauma, un concepto histórico fundamental del siglo XX
Ana Meléndez p. 143

La historia y la memoria desde las secuelas del trauma
Rafael Pérez Baquero p. 172

Trauma y posmemoria en el análisis histórico

Pedro Ruiz Torres p. 201

Il mito dell'inconscio e il trauma moderno

Vicente Serrano p. 228

Inconsci

Das Unheimliche, un secolo dopo

Sergio Benvenuto p. 250

Poétiques du genre chez Rabindranath Tagore. Genre romanesque, réinvention du féminin et subjectivité post-coloniale

Livio Boni p. 274

La ripetizione in Jacques Lacan. Dal ritorno significante al ritorno di godimento

Angela Coppola p. 298

Eternal sunshine of the (un)spotless mind. Memoria e processo di individuazione: una prospettiva etica

Aldo Pisano p. 321

Atelier

Dalla merce al brand. Nuovi feticismi

Arianna Salatino p. 343

Note critiche

Strutturalismo ed epistemologia nel Seminario XVI. Da un Altro all'altro di Jacques Lacan

Claudio D'Aurizio p. 362

Curare gli umani: a partire dal Neurone bugiardo di Walter Procaccio

Stefano Oliva	p. 374
<i>“La donna” e il “desiderio a vuoto”. Una riflessione sul concetto di chiaroscuro</i>	
Viviana Vozzo	p. 380
Notizie biobibliografiche sugli autori	p. 386

Das Unheimliche, un secolo dopo*

Sergio Benvenuto

1. *Unheimlich e heimlich*

Das Unheimliche (1919) di Sigmund Freud è stato tradotto in italiano con il titolo *Il perturbante*. In verità, sfido una persona colta che non abbia dimestichezza con Freud e con la psicoanalisi a dirmi che cosa sia ‘perturbante’ in italiano: è un termine noto solo a chi coltiva studi freudiani, perché non esiste equivalente italiano dell’*unheimlich* tedesco. Mentre c’è in inglese: *uncanny*¹. In tedesco esiste anche un termine che designa il genere letterario - e oggi anche cinematografico - che produce un effetto *unheimlich* ovvero *Schauerliteratur* o anche *Literatur des Unheimlichen*. In inglese abbiamo *gothic novel*, in francese *littérature fantastique*. *La letteratura fantastica*, invece, è il titolo, che Tzvetan Todorov dette a un libro di analisi su questo genere (cfr. 1970). Freud dà molto spazio a opere letterarie che creano nel lettore un effetto “perturbante”, notando come nella vita concreta di ciascuno di noi effetti perturbanti siano alquanto rari, mentre il genere detto “fantastico” si caratterizza proprio per crearne.

*Elaborazione dell'intervento dell'autore alla Giornata di Studi “100 anni di perturbante”, 6 dicembre 2019, Roma, organizzata dall'Istituto Elvio Fachinelli, dall'IPRS e dall'IREP (<http://www.journal-psychoanalysis.eu/100-anni-di-perturbante-roma-6-dicembre-2019/>)

¹ *Uncanny* non sembra avere, a prima vista, il significato inverso di *canny*, da cui deriva. *Canny* viene da *can/ken* e significa “sapere il come o il perché di qualcosa”. Ma, come vedremo, *uncanny* indica proprio questo: il *non* sapere il come o il perché.

Oggi ci sono molti film che producono l'effetto perturbante. Gli esempi più eminenti sono *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) di Alfred Hitchcock (1958), film che da decenni è indicato dagli esperti come uno dei massimi capolavori della storia del cinema, e un'opera su cui mi soffermerò, *Rosemary's baby* di Roman Polanski (1968)².

Freud analizza in particolare il racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann dal titolo *Der Sandmann* (*L'uomo delle sabbie*, 1815). C'è comunque qualcosa che Freud manca di notare, e che mi sembra molto importante. Che il genere fantastico o gotico, a cui appartengono i racconti di Hoffmann, è abbastanza recente: di fatto, esso nasce verso la fine del XVIII secolo. Freud nota finemente che non possiamo considerare *unheimlich* l'effetto dato da situazioni e personaggi sovranaturali nelle opere più antiche. Ad esempio, non sono *unheimlich* gli spettri che appaiono nell'*Hamlet* o nel *Macbeth* di William Shakespeare. Così come, aggiungerei, non possiamo considerare perturbanti la letteratura e il cinema horror di oggi, non certo quelli di vampiri o di zombi. L'horror non è *unheimlich*, anche se film perturbanti possono scivolare verso l'horror. Il nostro non poter dare esempi di perturbante prima della fine del Settecento³ ci porta alla conclusione che il perturbante è un'emergenza nella storia, che implica insomma un dato sviluppo dell'estetica e della soggettività in Occidente, che accade in una determinata epoca. Questo significa che, se Freud ha ragione nel mettere nell'inconscio la chiave dell'effetto perturbante, allora c'è una storia dell'inconscio. Accettazione che implica una serie di problemi per la teoria psicoanalitica.

² Una curiosità; o forse più di una curiosità: Jacques Lacan fu molto colpito da *Rosemary's Baby*, ragion per cui volle conoscere personalmente Polanski. Incontro che avvenne, anche se non andò per il verso giusto.

³ Si considera tra i primissimi racconti *unheimlich* quello di Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1772), ripreso e citato da Lacan con il termine "Che vuoi?" riportato in italiano (cfr. Lacan, 1966, p. 795).

Freud prende le mosse da un'osservazione di Friedrich Schelling: che l'*unheimlich* è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, e che è invece affiorato (cfr. Freud 1919, p. 86). Ma, nota Freud, ciò che avrebbe dovuto rimanere nascosto è qualcosa di *heimisch*, di casareccio, intimo, fin troppo familiare, che paradossalmente, emergendo, diventa non-familiare, non-domestico, estraneo. Freud nota che nel vecchio tedesco *heimlich* significava proprio qualcosa di nascosto, come, in particolare, le *pudenda*, i genitali. I sensi delle due parole opposte, *heimlich* e *unheimlich*, tendono a confondersi, indicando che ciò che è più intimo, nella misura in cui cessa di esserlo, diventa perturbante, inquietante.

2. Lo spaesamento di Martin Heidegger

Dell'*unheimlich* si è occupato anche Heidegger. Malgrado vari tentativi di mettere in relazione l'approccio di Freud con quello di Heidegger, credo che le differenze saltino agli occhi. Non so nemmeno se scrivendo di *unheimlich* - *spaesante* secondo Pietro Chiodi, il traduttore di *Essere e tempo* (1927) - Heidegger avesse in mente lo stesso sentimento che aveva in mente Freud. Heidegger fa dello "spaesamento" un carattere essenziale dell'angoscia - «In der Angst ist einem "*unheimlich*!»» (Heidegger, 1927a, p. 188 corsivo dell'autore) -, nella misura in cui questa esprime il fatto che il *Dasein*, l'Esserci (la soggettività umana) si trova di fronte a nulla e all'«in-nessun-luogo». L'angoscia, e quindi lo spaesamento, è lo stato emotivo caratteristico della vita autentica. Heidegger aveva analizzato la

pubblicità [*Öffentlichkeit*] quotidiana del *Man* [del Si, nel senso in cui si dice "*si* mangia", "*si* vive", "*si* muore"], che introduce nella quotidianità media dell'Esserci la tranquillizzante sicurezza di sé e l'ovvietà del "sentirsi-a-casa-propria" [das selbstverständliche "*Zuhause-sein*"] (Heidegger, 1927b, pp. 236-237).

Con l'angoscia, invece, questa intimità quotidiana si dissolve, per cui l'Esserci assume il modo del non-sentirsi-a-casa-propria, vive l'*Unheimlichkeit*. Sentimento da cui l'Esserci tende a fuggire nell'inautenticità del sentirsi-a-casa-propria. E il «sentirsi-spaesato è proprio dell'Esserci in quanto essere-nel-mondo gettato e rimesso a se stesso nel proprio essere» (*ivi*, p. 237). Questo spaesamento dell'Esserci minaccia l'Esserci in quanto lo investe a partire da se stesso, da qui la fuga nei diversivi che Heidegger chiama «deiettivi», le distrazioni, che occultano il non-sentirsi-a-casa-propria.

Da questo rapidissimo riassunto del trattamento da parte di Heidegger, si vede come l'*unheimlich* e l'angoscia che vi si accompagna siano qualcosa di originario, da cui il *Dasein* tende a fuggire nel "Si" pubblicitario. L'*unheimlich* sarebbe insomma un sentimento fondamentale, anche se non lo si vive spesso nella propria vita concreta. Anche in Freud l'effetto perturbante è un'irruzione che accade solo in certi momenti specifici, rari nella vita, e che la letteratura riesce a creare ad arte. Solo che quel che è essenziale in Freud è questa inquietante dialettica per cui l'*unheimlich* come non-sentirsi-a-casa-propria in realtà è originariamente proprio quello che si rivela essere il più intimo e familiare, *Heim*. Quel che Heidegger non coglie, e Freud sì, è questa coincidenza di fondo tra l'intimità più profonda e lo spaesamento. La genealogia dell'*unheimlich* è invertita, in Freud, rispetto a quella di Heidegger: la verità dello "spaesamento" è il fatto che, invece, ritroviamo qualcosa di *troppo* intimo, irrompe il nostro *paese* (*Heim*). È questo il colpo di genio di Freud, per cui la sua teoria ci inquieta di più, ci dà più vertigine, rispetto all'analisi di Heidegger.

Ma in che cosa consiste questo paese che ritorna nello spaesamento, per Freud? Come vedremo, non l'intimità massima del seno o del ventre materni, non un'infanzia immemore e impensabile, ma a sua volta qualcosa che ci spaesa, come una minaccia alla nostra intimità: i doppi, gli spettri, i demoni. La nostra casa più intima, quella che non

dovrebbe emergere, è “un altro mondo”, un orrore originario, che irrompe nel nostro ambiente, rompendolo. La nostra casa originaria è una casa *haunted* come si dice in inglese, *hantée* in francese, infestata dall'Altro.

3. “Superato” o “rimosso”?

In psicoanalisi, forte è la tentazione di vedere questa intimità *heimisch* che trapela come *il ritorno del rimosso*. Il rimosso è connesso generalmente a qualcosa di infantile che l'adulto rimuove, ma appunto: cosa di infantile apparirebbe in situazioni o racconti perturbanti?

Freud scrive di una situazione in cui si imbatteva sempre nel numero 62, cosa che lo turbò. Quale rimosso infantile tornerebbe nel fatto che un numero sembra insistere nell'esperienza come se “volesse dire qualche cosa”? in realtà, lo sappiamo oggi, Freud era turbato proprio da questo numero perché aveva il presentimento superstizioso che sarebbe morto a 62 anni. Aveva compiuto questa età l'anno prima di aver composto questo saggio. Freud vi vede il riproporsi di un modo di pensare che lui qualifica di “primitivo”: l'interpretazione magica e soprannaturale di certi fenomeni (confessando, senza confessarla, la propria superstizione). In particolare, si riproporrebbe una concezione animistica del mondo.

Ma possiamo considerare questi convincimenti (*Überzeugungen*⁴) come squisitamente infantili? Freud si rende conto che la credenza nelle forze soprannaturali, nell'animismo, nel risorgere dei morti, nell'occulto, ecc., sono soprattutto credenze adulte, in particolare di adulti di popolazioni primitive. Ma allora non possiamo parlare più tanto di

⁴ *Überzeugung* viene da *Zeugung*, procreazione. Come dire: superprocreazione. Si è convinti di ciò che si è procreato, fino al di là della procreazione.

“rimosso” (che è un processo soggettivo) quanto di “superato”. La traduzione italiana rende talvolta con “sorpasato” altre volte con “superato” un termine unico che Freud usa continuamente in questo saggio: *überwunden*. Esso ha il senso di sconfitto, soverchiato, sormontato. Il perturbante scatta quando in una realtà normale, retta dalle leggi che da Galileo e Newton in poi sono quelle delle scienze e del buon senso, avvengono fenomeni che sembrano suggerire un’interpretazione di tipo sovrannaturale o magico. C’è uno stato di incertezza (cfr. Jentsch, 1906, p. 195) del lettore su come interpretare certi avvenimenti strani, se cercare in essi una risposta realistica, coerente con la nostra immagine moderna della natura, o una spiegazione sovrannaturale. Ma le spiegazioni di tipo sovrannaturale e magico sono credenze soprattutto di adulti. Insomma, il rimosso (*verdrängt*) non è sovrapponibile al superato (*überwunden*): il primo fa parte di una storia individuale, il secondo è parte di una storia collettiva. E difatti Freud finisce con l’indicare una doppia origine dell’*unheimlich*:

il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili *rimossi* sono richiamati in vita da un’impressione, o quando convinzioni primitive *superate* (*überwundene primitive Überzeugungen*) sembrano aver trovato una loro convalida” (Freud, 1919, p. 110).

Da notare che è lo stesso Freud a mettere in corsivo i termini “rimossi” e “superate”, a voler segnalare là i due fulcri di un dualismo esplicativo.

Abbiamo qui un’incertezza di Freud che duplica l’incertezza specifica del perturbante (come vedremo poi): nell’oscillare tra il ritorno del rimosso e il ritorno del superato si crea un sentimento non *unheimlich* ma di perplessità.

Freud cerca un’integrazione del rimosso e del superato ricorrendo a una omologia all’epoca abbastanza comune, quella che considerava i popoli primitivi come uno stadio infantile della civiltà. “I selvaggi” sarebbero dei bambini culturali.

Quindi, le credenze storicamente superate sarebbero omologhe alle concezioni infantili rimosse. Oggi più nessun antropologo potrebbe avallare una tesi del genere. Prima di tutto perché anche nelle società primitive ci sono bambini e adulti, e c'è una differenza di modi di pensiero tra adulti e bambini. E poi, anche nella nostra cultura dominata dalla scienza e dalla tecnica, in apparenza così razionalista, prosperano vari tipi di pensiero magico e soprannaturale, un numero elevato di superstizioni. Basti pensare alla credenza generalizzata nell'astrologia o nell'omeopatia. In media il 10% della popolazione occidentale, quindi del tutto alfabetizzata, crede che la terra sia piatta e non rotonda (cfr. Duffy, 2018). E potremmo moltiplicare gli esempi di credenze oggi dette "cospiratorie", che non sono propriamente sovranaturali, ma certamente fantasiose. E poi la maggioranza dell'umanità nutre credenze religiose, crede nel soprannaturale, nella vita eterna o nella metempsicosi, è fiorente l'industria dei miracoli e dei prodigi... Insomma, certe credenze non sono affatto "superate". Freud identifica il lettore di racconti fantastici con se stesso, un illuminista razionalista ateo, ma di fatto gran parte degli uomini e delle donne che vivono tra noi hanno una mentalità molto "primitiva". Freud se ne rende conto, e difatti parla di «antitesi tra rimosso e superato» (Freud, 1919, p. 111). Sente che si deve decidere tra le due spiegazioni, eppure non può.

Egli trova comunque un tratto comune tra bambini e primitivi nel senso che entrambi crederebbero nell'«onnipotenza dei pensieri» (*Allmacht der Gedanken*). Ora, sarebbe più perspicuo chiamare questa sorta di credenza "onnipotenza dei significanti". I pensieri sono fatti di significanti, ma spesso il significante isolato, che non si articola in pensiero, ci si impone con una forza che va oltre quella dei pensieri. A questo proposito mi permetto di parlare di un'esperienza del tutto personale, e turbante anche per il suo carattere tragico.

Anni fa, esattamente il 6 settembre 1991, ho perso nello stesso giorno due persone molto importanti per me. Morì di cancro a New York la mia compagna a cui ero molto legato, e qualche

ora dopo morì mia madre a Napoli, molto più anziana. Una delle mie prime reazioni fu di pensare “ho perso lo stesso giorno le due donne che mi amavano di più”. In effetti gli amici americani mi dicevano “*it is uncanny*”, è perturbante. Tempo dopo mi venne da dire: “Se dopo questa coincidenza non sono diventato junghiano, allora non lo diventerò mai”. In effetti, Jung prendeva molto sul serio quelle che lui chiamava sincronicità (cfr. Jung, 1951). Alcuni amici junghiani si chiedevano come questa triste esperienza non mi avesse convertito al junghismo. Questo mi fa pensare allora che un vero junghiano dovrebbe essere immune dall’effetto perturbante. Perché questo effetto, come aveva visto Freud, nasce dal fatto che *non crediamo*, almeno in superficie, al fatto che le coincidenze casuali abbiano *un senso*. È quando non crediamo affatto ai fantasmi che percepirne uno ci perturba davvero.

La sincronicità di quelle due scomparse creava in me un sentimento perturbante non perché si rivelasse l’onnipotenza di qualche pensiero, ma per la coincidenza stessa, che appariva quindi *significare qualcosa*, e questo ben prima che mi chiedessi che cosa potesse significare. Perturba non l’eventuale spiegazione che possiamo dare alla coincidenza, ma la coincidenza stessa. Perciò qui parliamo di significanti: il significante rimanda a una significazione, ma questa non è necessariamente data. Non è detto che si coaguli in “pensieri”. Todorov propone quasi come formula del fantastico il dirsi “Arrivai quasi a credere...” Ma che cosa dovevo credere nella coincidenza di due morti senza alcun nesso causale tra loro? Arrivai quasi a credere che questa coincidenza fosse significante, tutto qui.

E che cosa fa sì che una coincidenza si proponga a noi come significante? Quando Freud si turba perché ha sempre a che fare col numero 62, che cosa fa di questa ripetizione qualcosa di perturbante, ovvero di significante?

4. Lacan inquadra il perturbante

Lacan si è occupato dell'*unheimlich* nel suo seminario del 1962 sull'angoscia. Un po' come Heidegger, anche Lacan pensa che l'*Unheimlichkeit* sia «il tassello [*cheville*] indispensabile per affrontare la questione dell'angoscia» (Lacan, 1962-1963, p. 53). Dice che così come in un seminario precedente aveva affrontato l'inconscio attraverso il motto di spirito (*Witz*) (cfr. Lacan, 1957-1958), ora affronterà l'angoscia attraverso l'*Unheimlichkeit*. Che cosa c'è in comune tra la battuta umoristica e il perturbante? Direi che per lo più sono degli artefatti, dei prodotti dello spirito umano, il che ci rivela il presupposto diciamo *creativo* che Lacan dà all'inconscio.

Bisogna dire che in questo seminario Lacan non mantiene del tutto la sua promessa, dato che non parla poi molto dell'*Unheimlichkeit*. Egli la lega subito alla castrazione immaginaria, e, trattandosi di immaginario, di immagini, la connette quindi essenzialmente alla funzione scopica, alla vista. E quindi allo stadio dello specchio. Lacan identifica quel che nella sua topologia chiama *meno-phi* (mancanza del fallo) con l'*Heim*, la casa, il focolare, che appare nell'*unheimlich*. Perciò riprende il racconto *L'uomo delle sabbie* su cui si era soffermato Freud, dove è centrale il tema dello "strappare gli occhi", che Lacan, come Freud, mette in relazione alla castrazione. Rispetto a Freud, Lacan qui radicalizza il rapporto del perturbante alla castrazione, anche se egli ne complica di molto la dinamica.

Per esempio, si chiede Lacan, perché spesso i bambini hanno paura del buio? (cfr. Lacan, 1962, p. 74) Anche qui si tratta di un fatto visivo. La sua risposta sembra riassumersi in questa: nel riconoscimento speculare della nostra forma corporea, sfugge "qualcosa di quell'investimento primitivo al nostro essere che è dato dal fatto di esistere come corpo"; ma nel buio questo resto o residuo non immaginario del corpo sembra rivelarsi proprio in quanto manca ogni riferimento visivo, e il posto previsto per

la mancanza diventa irreperibile. Insomma, ci si angoscia non perché qualcosa manca (ad esempio, la madre) ma perché manca il posto della mancanza (ad esempio, la madre sta sempre là, non manca mai). Se questo luogo mancante manca, scatta l'angoscia.

Lacan rievoca la scena del sogno dell'Uomo dei lupi di Freud. Scena perturbante in effetti, in cui cinque lupi appollaiati su un albero guardano immoti il sognatore attraverso la finestra aperta. Segnala che la scena è *inquadrata* dalla finestra, come in un dipinto. Qualcuno - un ospite - mi guarda nel mio *Heim*. Lacan gioca sull'etimologia comune di "ospite" e "nemico" - *hospes*, ospite, viene da *hostis*, nemico (cfr. Benveniste, 1969, I, p. 361) - per dire che colui che mi guarda, l'ospite-inatteso-nemico, è *unheimlich* perché "meno inabitabile che inabitante, meno inabitabile che inabitato". Questo non-abitante la casa è tale perché non è mai stato riconosciuto come tale. Quindi: è «il sorgere dell'*heimlich* nel quadro che è il fenomeno dell'angoscia, ed è per questo che è falso dire che l'angoscia è senza oggetto» (Lacan, 1962-1963, p. 91). L'angoscia non è una paura senza oggetto, ma è paura "non senza oggetto". In logica due negazioni affermano, qui invece la doppia negazione designa la specificità dell'oggetto perturbante, che non è mai stato riconosciuto come oggetto mancante (leggi: la castrazione non è mai stata simbolizzata).

Sempre di ordine visivo è quel che Lacan evoca più avanti nel suo excursus sul perturbante. Ricorda che alla fine della propria vita Guy de Maupassant - autore del racconto *Le Horla* (1887) - non si vedeva più nello specchio. Poi scorge in una stanza un qualcuno, un fantasma, che gli dà la schiena: e quando costui si volge, si rende conto che è se stesso (cfr. *ivi*, p. 116)⁵. È il tema,

⁵ Maupassant è morto delirante, per demenza e paralisi progressiva. Nel racconto perturbante *Le Horla* del 1886-7 egli preannuncia i deliri che egli stesso avrebbe vissuto: il protagonista sente che lui è pervaso da una presenza invisibile, che chiama Horla (cioè: fuori-là), e che lo perseguita.

molto trattato in psicoanalisi, del *Doppelgänger*, del doppio (cfr. Rank, 1925). L'apparizione perturbante del doppio secondo Lacan è l'entrare nel reale di quello che chiama oggetto *a*, ovvero l'oggetto che causa il desiderio. Questo oggetto *ritorna*, e prende le forme del doppio di se stessi. È importante comunque che l'irruzione del doppio avvenga entro una dimensione squisitamente visiva.

Questo primato della funzione ottica nel perturbante in Lacan è stata poi ripresa da Sadeq Rahimi (cfr. 2013). Ma questo approccio dà conto solo di una certa parte del perturbante. Si tralascia il perturbante musicale o comunque sonoro. Eppure Hoffmann, così cruciale per Freud, era prima di tutto un compositore, e secondariamente uno scrittore.

Non mi riferisco solo a opere che riprendono racconti *uncanny*, come l'*Angelo di fuoco* di Sergej Sergeevič Prokofiev (del 1919-1926, messa in musica di un racconto "fantastico" di Valerij Jakovlevič Brjusov) o *The Turn of the Screw* di Benjamin Britten (del 1954, messa in musica del celebre racconto di Henry James *Giro di vite* del 1898); ma anche a opere non ispirate alla letteratura, come ad esempio certe opere di Carl Maria von Weber (*Der Freischütz* 1821), certe opere di Robert Schumann (*Kinderszenen bau bay* e *Der Dichter spricht*, 1838), la *Terza Sinfonia* (1928) di Prokofiev, e varie altre. Qualcuno considera perturbante la *Nona sinfonia* (1909) di Gustav Mahler.

Eppure sono ben pochi gli scritti sulla musica *unheimlich*, forse perché è difficile *dire* in che cosa un pezzo musicale è perturbante. Ciò che rende molto più difficile la critica e l'analisi musicali rispetto alla critica e all'analisi della letteratura o delle arti figurative (non parlo quindi di quelle astratte), è il fatto che la critica e l'analisi di queste due ultime usano tutto sommato un linguaggio omogeneo al loro oggetto, ovvero i linguaggi del discorso e del suo oggetto sono semantici (nel caso della letteratura, la critica letteraria usa lo stesso linguaggio articolato). Mentre critica e analisi della musica ricorrono a un linguaggio del tutto eterogeneo rispetto a quello dei suoni. La

musica è “astratta”, sintattica e non semantica, mentre la critica musicale non può che essere essenzialmente semantica. Eppure mi chiedo se, in fin dei conti, ciò che fa effetto nell’arte, in qualsiasi forma d’arte, anche letteraria, non sia qualcosa di squisitamente sintattico, ovvero di musicale. Per cui, se qualcuno riuscisse veramente ad analizzare gli effetti perturbanti di certa musica, andrebbe alla radice vera, non semantica, dell’*unheimlich*. Credo che le spiegazioni psicoanalitiche più profonde, quelle che colgono un essenziale, non siano di ordine semantico – come di solito si pensa – ma di ordine sintattico. Non è importante come spiegano e cosa spiegano, ma il loro *dispiegarsi*.

5. Il “tempo dell’esitazione” di Todorov

Todorov analizza la letteratura fantastica dicendo: «Il fantastico dura soltanto il tempo di un’esitazione» (Todorov, 1970, p. 45). Esso è un tempo, talvolta anche alquanto breve, tra due altri generi: lo strano e il meraviglioso.

Colui che percepisce l’avvenimento [perturbante] deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un’illusione dei sensi, di un prodotto dell’immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l’avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote [...]. Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l’una o l’altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico, è l’esitazione provata *da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali*, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale. (Todorov, 1970, p. 28 corsivo nostro)

Ho evidenziato “un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali” perché implica che il lettore o spettatore del fantastico sia già integrato in una visione del mondo scientifica e razionale; ma abbiamo visto che questa integrazione è parziale alla nostra epoca. Questo spiega il fatto che il fantastico nasca verso la fine del XVIII secolo: di fatto, è un sottoprodotto dell’Illuminismo. Il fantasma che appare e parla in *Hamlet* ci può turbare, impressionare, ma non ci perturba, perché la possibilità che possa apparire un fantasma e parlare è data come realizzabile per il fatto stesso che appare qualcosa che è, senza alcun dubbio, un fantasma. Non importa se alcuni degli spettatori di Shakespeare magari non credessero nei fantasmi: *Hamlet* appartiene a un genere in cui l’irruzione di fantasmi è ammessa, e quindi non perturba.

E abbiamo detto che un ragionamento analogo potrebbe essere fatto per i film di vampiri o di zombi oggi. Difatti il mondo dei vampiri o degli zombi appartiene a un campo fantastico ormai coerente: hanno la stessa consistenza del mondo delle ninfe, dei centauri, dei sileni, dei satiri... nel mondo antico. Il fatto di essere noi permeati - non tutti, come abbiamo visto - dall’Illuminismo ci rende capaci di separare un genere letterario o cinematografico realistico, in cui il soprannaturale è illusorio, da un genere in cui questo accade, come nelle fiabe o in certa fantascienza ai limiti del fiabesco. È significativo che nei film di zombi il risveglio dei morti sia attribuito a cause astronomiche precise, sia dato insomma come un effetto naturale anche se inedito. Siamo perturbati solo quando gli eventi mostrati insidiano le nostre certezze razionaliste purché l’opera si presenti come realista.

Ma la spiegazione soprannaturale ai fatti strani che accadono nel racconto o nel film è solo una tra quelle possibili. Il racconto o il film fantastici producono un alone di senso. Solo che non si sa bene quale sia questo senso, è l’emergere dell’alone che perturba. Vedervi un significato soprannaturale è l’ordine di senso più vicino, più a portata di mano. Ma nel perturbante l’enunciazione del senso è come sospesa. A meno che il

racconto o il film non si decidano per una spiegazione finale di ordine realistico, ovvero optino per il verosimile.

Insomma, ciò che è veramente perturbante non è tanto l'emergere di credenze superate - cosa che pure avviene - quanto l'emergere del significante là dove non dovrebbe emergere, come un senso improbabile nel mondo del puro probabile.

Dobbiamo poi precisare un'altra cosa che Freud non precisa: che il senso sovranaturale che si propone nel genere fantastico non è un sovranaturale qualsiasi, ma sempre *malefico*. Il soprannaturale buono, quello dei miracoli ad esempio, non perturba. Quando, alla fine di *Ordet* (1955) di Carl Theodor Dreyer, Inger, la donna morta di parto, resuscita, questo miracolo non ci dà alcun effetto perturbante. Ci può stupire, ma non ci perturba. Ci perturbiamo quando sospettiamo invece sortilegi diabolici. Non la forma divina, ma quella diabolica, del sovranaturale è quella pertinente nel racconto perturbante.

Ma che cosa ci rende sensibile l'eventualità che questo significante (malefico) agisca nel reale? Notiamo che nella magia si crede che un elemento significante produca effetti reali. Il mago o sciamano non ha questa potenza in sé, ma usa la potenza del significante per agire sulla realtà. In una fattura, per esempio, il mago punge con aghi una parte della fotografia (un significante) che rappresenta la vittima per indurre malanni nelle parti del corpo (reali) corrispondenti. Negli eventi sovranaturali questa potenza del significante ha invece un'origine divina o diabolica. L'Altro detiene la potenza del significante. L'espressione "onnipotenza del pensiero" andrebbe allora riformulata come "potenza del significante dell'Altro". Ma da dove risulta questa potenza?

Nel dramma di Tom Stoppard *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966) si mettono in scena personaggi minori dell'*Hamlet* (poi portato sullo schermo con lo stesso titolo da Stoppard stesso nel 1990). A un certo punto i due protagonisti si rendono conto che, ogni qualvolta gettano una moneta in aria per decidere la sorte, esce sempre testa. Il che produce un

effetto perturbante. È certamente possibile che, gettando mille volte una monetina in aria, per mille volte esca sempre testa, per esempio. È possibile ma altamente improbabile. Il perturbante scatta quando in un mondo in cui ci aspettiamo eventi sempre probabili, accadono eventi del tutto improbabili. Che le cose accadano per caso è parte della probabilità; se invece del disordine casuale si profila *un ordine* del tutto improbabile, allora scatta in noi una sorta di inquieta perplessità. Ora, quel che fa sì che riconosciamo il significante è proprio la sua improbabilità naturale. Nel dramma di Stoppard, il fatto che esca sempre testa segnala il fatto che siamo usciti dal mondo verosimile, realistico, che sembra fare da sfondo allo spettacolo, e che siamo nel mondo della *fiction*, in cui gli eventi, essendo improbabili, prendono a significare. «Nel mondo soprannaturale», scrive Todorov, «non vi è caso, ma vi regna anzi ciò che si può chiamare il “pandeterminismo”» (Todorov, 1970, p. 49). Ora, il fatto che ci sia del pandeterminismo ci fa pensare che siamo nel soprannaturale, oppure - in alternativa - nel mondo della pura finzione.

Il disporsi casuale è un indice di realtà. Ammettiamo di tagliare ogni parola della *Divina Commedia* e di mettere tutte queste parole in un paniere che agitiamo. E poi tiriamo fuori parola per parola e le allineiamo: diamo per scontato che verrà fuori un guazzabuglio senza senso. È altamente improbabile che esca fuori non dico la *Divina Commedia*, ma anche semplicemente uno scritto sensato. Se ciò accadesse, sarebbe più che perturbante, sarebbe meraviglioso. Da notare che Tristan Tzara raccomandava di creare delle poesie dadaiste proprio così: agitare parole e far venire fuori a caso un testo (cfr. Tzara, 1921). Era un modo di sfidare la barriera tra connessioni naturali e connessioni significanti.

Il significante quindi fa corpo con l'improbabile, perciò vi sospettiamo sempre che dietro ci sia *qualcuno*, con delle intenzioni. Ma se questo qualcuno non c'è, o non si profila all'orizzonte, dobbiamo pensare che l'agente sia l'Altro, che Lacan chiamò “il tesoro del significante”. L'Altro è quel

qualcuno che supponiamo dietro ogni apparizione del significante, che nelle credenze religiose diventa la divinità, o il diavolo. Se pensiamo che l'Altro non esista, se non come tesoro del significante, allora siamo atei. Ma se siamo atei, diventiamo facile preda del perturbante.

6. Tra il diavolo e la pazzia

Il film di Polanski *Rosemary's baby* (versione cinematografica alquanto fedele dell'omonimo best-seller di Ira Levin del 1967) narra di una giovane coppia che prende casa a New York, in un vecchio palazzo in stile gotico. Rosemary - nome che rimanda a Mary madre di Cristo - è una candida ragazza di campagna di educazione cattolica, suo marito Guy è un attore a inizio carriera. La coppia è corteggiata con una premura soffocante da una anziana coppia di vicini, a cui Guy pare legarsi sempre più. Rosemary rimane incinta, dopo una notte in cui sogna - ma è poi davvero un sogno? - che lei viene stuprata da un essere inumano. A poco a poco Rosemary si convince, in un crescendo di orrore, che il marito sta facendo una brillante carriera perché ha promesso alla coppia anziana e ad altri amici della loro cerchia di far fecondare la moglie da Satana e far nascere così un Anticristo. Pensa che si tratti di stregoni che, attraverso le loro arti magiche, uccidano coloro che cercano di aprire gli occhi a Rosemary. Sospetta il ginecologo che segue la sua gravidanza di essere in combutta con la setta satanica. Rosemary cerca disperatamente di sfuggire al controllo della setta dandosi alla fuga, ma è ripresa. Partorisce, ma poi le dicono che il bambino è morto. Lei non ci crede. Segue il finale.

Fino allo scioglimento finale, il pubblico è colto da un'incertezza perturbante, che qui assume la forma dell'alternativa: Rosemary sta scoprendo che il suo bambino è stato promesso alla setta diabolica? oppure si tratta di una psicosi paranoica? Entrambe le letture sono possibili. Vedremo

per quale delle due propenda il pubblico. Da notare che sempre più il cinema e la letteratura producono opere in cui situazioni e avvenimenti perturbanti si “risolvono” alla fine in chiave psichiatrica: il protagonista a cui accadono le cose strane si rivela alla fine essere un pazzo, e lo spettatore capisce di aver seguito, senza rendersene conto, il suo delirio. È questo il caso di film come *A Beautiful Mind* (2001) di Ron Howard o *Shutter Island* (2010) di Martin Scorsese: la malattia mentale è la variante di una soluzione “naturalista” del perturbante. Invece il film di Polanski opta per quello che Todorov chiama “il meraviglioso”, ovvero per la soluzione occultista. Alla fine sappiamo che Rosemary era stata veramente fecondata da Satana. È il rovesciamento del mito evangelico della Madonna.

Il film è carico di suspense, però, e crea nello spettatore un senso crescente di angoscia, perché in qualche modo egli *deve* sposare i dubbi e poi le certezze di Rosemary. Potrebbe certo pensare che si tratti delle superstizioni di una provinciale, o di una psicosi, ma questo toglierebbe allo spettatore la possibilità di angosciarsi. Lo spettatore deve preferire la chiave demonologica per godere, angosciandosi, del film. Ma allo stesso tempo perché ci sia vero *unheimlich* la possibilità che si tratti di un delirio psicotico deve restare come sullo sfondo, come una riserva di verosimiglianza su cui si staglia l'orrore di un senso diabolico.

In altri film la soluzione dell'esitazione perturbante è trovata nella direzione opposta, quella del thriller. Per esempio, in *Vertigo* di Hitchcock il protagonista incontra una donna che sembra la sosia perfetta di una donna che aveva incontrato e che sa essere morta. È possibile che una morta sia rediviva? Alla fine scopriamo che si trattava della stessa donna, che aveva fatto solo finta di morire per permettere un delitto perfetto. In questo modo il perturbante si annulla in un intreccio da detective story classica.

C'è in effetti un sentimento che pure ha a che fare con qualcosa di enigmatico, ma che non è propriamente perturbante, e non è nemmeno il sentimento che accompagna il thriller o detective

story. In tutti e tre i casi si tratta di enigmi, ma il sentimento che propongo di chiamare di *perplexità psicologica* è qualcosa appunto tra thriller e perturbante. È il caso del racconto *Before the Fact* (1932) di Francis Iles – portato sullo schermo, in una forma però edulcorata, da Hitchcock (*Suspicion*, 1941). Qui la moglie di uno spiantato si rende conto a poco a poco che suo marito in apparenza affezionato è in realtà un malfattore, e comincia a sospettare che lui voglia ucciderla per impossessarsi della sua eredità. Il finale del romanzo resta però aperto, non sappiamo se davvero la protagonista morirà per mano del marito. Possiamo sempre pensare che si tratti di una fantasia persecutoria della protagonista. Non è un *detective novel* perché non c'è un vero omicidio di cui dobbiamo scoprire l'assassino; ma non c'è nemmeno il sospetto che ci sia qualcosa di magico o demonico. Nel *detective novel* o thriller l'enigma riguarda *chi* avrà commesso il crimine, nel perturbante l'enigma riguarda la *chiave ermeneutica* con cui dobbiamo interpretare quel che accade; qui abbiamo una *perplexità psicologica* sulla vera personalità di un protagonista.

Il genere della *perplexità psicologica* è anch'esso alquanto moderno. Nel passato ci potevano essere personaggi doppi – come Iago di *Othello* o come il falso uomo pio, l'ipocrita del *Tartuffe* di Molière. Ma allora lo spettatore veniva informato sin dall'inizio della doppia faccia del personaggio, e si trattava solo di vedere come costui avrebbe abbindolato la vittima. Che lo spettatore o lettore viva la stessa *perplexità* del protagonista è una scoperta moderna, effetto probabilmente anche della diffusione dello sguardo psicoanalitico: questo, come è noto, ci fa sospettare che dietro i paraventi dell'Io ci siano pulsioni inconfessabili, da qui il tema – su cui la modernità si interroga – delle personalità multiple. Il genere quindi riecheggia l'incertezza che la psicoanalisi ha sollevato sulla “vera” identità di ciascuno di noi.

7. Sovrannaturale e diabolico

Ci dovremmo chiedere a questo punto perché è proprio il suggerimento di cause sovrannaturali malefiche a creare un effetto perturbante. Ovvero, nei nostri termini: perché l'emergere della potenza del significante nel mondo naturale, retto dai processi di causa-effetto, ci dà quel sentimento d'angoscia tutto particolare che si chiama *unheimlich*? È come se, per certi versi, la nostra visione del mondo venisse smentita perché crediamo, nel nostro intimo, che il mondo sovrannaturale e magico sia in fondo *più verosimile* del mondo naturale in cui viviamo. Ci sorprende il fatto che il cosiddetto *occulto* ci appaia più credibile dei processi di causa-effetto. Lacan diceva che l'angoscia connessa al dubbio rimanda in realtà a una certezza da cui ci si difende: il «dubbio, quel che esso dissipa in sforzi, è fatto solo per combattere l'angoscia, e appunto attraverso delle esche [leurres]. È che si tratta di evitare quello che, nell'angoscia, si tiene di spaventosa certezza» (Lacan, 1963-1964, p. 92). Nel fondo, *siamo certi* del sovrannaturale, in particolare del diabolico. O meglio, siccome la certezza è un sentimento cosciente, qualcosa che noi stessi assumiamo, diciamo che la potenza del sovrannaturale ci appare *fatale*: non è vera, eppure dobbiamo ammettere che ci crediamo⁶. Ci scopriamo creduli, almeno nel corso della *fiction*, in un modo che quasi ci imbarazza, di cui potremmo persino vergognarci. Ora, questa parte credula di noi, questa parte che crede nella forza reale del significante, è un residuo infantile come pensa Freud, o si tratta di qualcosa che ha a che fare con la struttura stessa dell'inconscio umano? Propendo per la seconda risposta.

Questo apre a una questione immane di cui si discute da millenni: che cosa fa sì che non si conosca società umana, per quanto primitiva, che non abbia credenze mistiche e religiose? Perché la credenza in qualche forma di sovrannaturale sembra

⁶ Benedetto Croce comiò, a proposito della superstizione, il motto “non è vero, ma ci credo” (cfr. Benvenuto, 2011).

universalmente diffusa tra gli umani? Questo è l'assillo del razionalismo: spiegare la quasi-universalità delle credenze irrazionali. È come se il nostro accesso al linguaggio comportasse come corollario inevitabile la credenza nel sovrannaturale.

Non cercherò di dare qui una risposta a questa questione così colossale. Mi limiterò a dire che le spiegazioni di tipo razionalista o psicologico (che di solito collimano) non sembrano soddisfarci. Nemmeno quelle desunte dalla psicoanalisi. Che il Dio padre ebraico e cristiano sia una forma sublime del padre reale, a cui il bambino suppone un'onnipotenza che viene poi trasferita nei Cieli, non basta a rendere conto delle forme molteplici e variegate del religioso e del mistico. Si pensi ad esempio allo shintoismo - religione ufficiale del Giappone - nella quale varie cose hanno un loro doppio, come un loro alone sacro, chiamato *kami*. Cosa c'entra tutto ciò con il culto del padre divinizzato? Per molte culture sono divini il ruscello, la mucca, il bosco, gli spiriti... Se volessimo usare una griglia lacaniana, diremmo che sin dai primordi gli umani hanno scoperto che non tutto si significa, che un residuo non passa nel linguaggio - e questo residuo non specularizzabile sarebbe *il sacro*, interpretato poi come sovrannaturale. È come se l'accesso al linguaggio, alla dimensione simbolica, comportasse come una scissione del mondo, che in qualche modo si sdoppia, tra da una parte il mondo naturale - lo stesso per i più primitivi come per noi delle società più industrializzate - e dall'altra un mondo di trans-senso che si impone alla nostra mente.

Il fatto che il sovrannaturale che trapela nel perturbante sia negativo, in fin dei conti diabolico, ci interroga. Suol dirsi che gli dei pagani con l'avvento del Cristianesimo si trasformarono in demoni. Il che significa che il diabolico è un divino *rimosso*, in un senso vicino a quello freudiano di rimosso? In effetti, in quel manicheismo che fa da sfondo ai monoteismi, il senso del divino comporta quasi sempre anche il senso del demonico. Quale spirito veramente religioso può negare la presenza del

diavolo nel mondo? Per demonico intendiamo tutto quel sovranaturale nefasto che include la magia nera e gli spettri. È come se, col suo stesso imporsi, il divino scindesse da sé una propria antitesi, il demonico, esso stesso molto potente. L'*unheimlich* è il nostro vibrare a un demonico che ci appare più intimo, più segreto, più privato del divino. Nell'inconscio, crediamo molto più a Satana che a Dio? Oppure, altra alternativa, nella misura in cui Satana è l'ombra stessa di Dio, quest'ombra occupa l'oscurità della nostra più inconfessata intimità? Ma se il divino, come abbiamo prospettato, è effetto dell'introduzione del significante nel mondo umano, è come se questa potenza del significante proiettasse ipso facto al di fuori un oggetto nefasto, che è il demonico. Il "superato", *überwunden*, che ritorna nel perturbante di Freud sarebbe effetto della rimozione non tanto della credenza nel sovranaturale, quanto della nostra intimità col diavolo, e l'Illuminismo aborrisce certamente più la credenza nel diabolico che quella nel divino. Il diabolico sembra essere quello sporco che ci torna come residuo della purificazione significante del mondo. È lo sporco della nostra infanzia, più fondamentale di ogni nostra ripulitura educativa. Ragion per cui così spesso gli autori (come Henry James) sfruttano la promiscuità più perturbante: quella dei bambini con i demoni.

Bibliografia

- Benveniste, É. (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 voll., Minuit, Paris.
- Benvenuto, S. (2011), *Lo jettatore*, Mimesis, Milano.
- Duffy, B. (2018), *I rischi della percezione. Perché ci sbagliamo su quasi tutto*, tr. it., Einaudi, Torino.
- Freud, S. (1919), *Il perturbante*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. IX.

- Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
- Heidegger, M., (1927a), *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967.
- Id. (1927b), *Essere e tempo*, tr. it., Longanesi, Milano 1976.
- Jentsch, E. (1906), *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8.22 (25/08/1906), pp. 195-98; 8.23 (1/09/1906), pp. 203-05.
- Jung, C. G. (1951), *La sincronicità*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1980.
- Lacan, J. (1957-1958), *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, tr. it., Einaudi, Torino 2004.
- Id. (1962-1963), *Il seminario. Libro X. L'angoscia*, tr. it., Einaudi, Torino 2007.
- Id. (1966), *Scritti*, tr. it., 2 voll., Einaudi, Torino 1974.
- Rahimi, S. (2013), *The Ego, the Ocular, and the Uncanny: why Are Metaphors of Vision Central in Accounts of the Uncanny?*, in *International Journal of Psychoanalysis*, n. 94(3), pp. 453-76.
- Rank, O. (1925), *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, tr. it., SE, Milano 2001.
- Todorov, T. (1970), *La letteratura fantastica*, tr. it., Garzanti, Milano 1977.
- Tzara, T. (1921), *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, in *La vie des lettres*, II, n. 4, pp. 434-443.

Abstract

What is Uncanny in the Uncanny?

The author re-reads Freud's essay, *The Uncanny (Das Unheimliche)*, putting it in relation with other authors who wrote on the same subject, such as M. Heidegger, J. Lacan and T. Todorov. He also shows how Freud's theory hovers between an interpretation of the uncanny as a "return of the repressed" or as a "return of overcome beliefs"; the latter, by making the uncanny the product of a certain historic moment in civilisation

(the hegemony of modern rationalism), opens up the unresolved question of the history of the unconscious.

The author lingers particularly on the uncanny in literature and cinema, paying special attention to Polanski's film, *Rosemary's Baby*. He highlights the mostly "demonic" character of the supernatural that emerges in uncanny works, and thus questions the deeper origins of belief, both in the divine and in the diabolic. His basic thesis is that the uncanny marks an uncertainty, source of pleasure and anguish, between the world of things and the dimension of the signifier.

Keywords: Unheimlich; Freud; Psychoanalysis; Literature; Cinema.