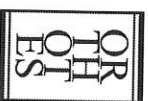


# Transfert Amore Trauma

a cura di

Federico Leoni e Riccardo Panattoni



Federico Leoni e Riccardo Panattoni

NOTA INTRODUTTIVA

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane  
dell'Università degli Studi di Verona.

“Le parole della psicoanalisi”, abbiamo pensato che si dovesse partire proprio da qui, dalle parole fondamentali che hanno creato un lessico ormai largamente condiviso: parole che per certi versi hanno contribuito a definire la stessa epoca in cui hanno preso forma. Abbiamo sentito la necessità di ritornare a interrogarle, ad ascoltarle, a ricercare tra i loro interstizi ciò che le univa le une alle altre o che le distingueva tra di loro nel tentativo di definire una specifica puntualità, sempre comunque dando vita a una costellazione che ci sembra tenga aperto un campo comune tra filosofia e psicoanalisi.

Per fare questo abbiamo introdotto un'attività seminariale permanente presso il “Centro di Ricerca sulla filosofia e la psicoanalisi” del Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di Verona. Il volume che qui presentiamo è il primo risultato di questa attività. Altri ne seguiranno con cadenza regolare, almeno fino a quando ne sentiremo ancora l'urgenza, ma senza avere la preoccupazione di dover raggiungere una qualche forma di esaurività. La stessa scelta di far ruotare l'attività seminariale, così come la pubblicazione dei volumi, su un ritratto di termini, lascia ogni volta del tutto aperta la possibilità con cui si possono giocare gli accostamenti in questione.

Le prime tre parole che abbiamo pensato di tenere insieme sono state: “transfert, amore, trauma”. Appare subito chiaro come si tratti di una costellazione e non di una semplice sequenza: ogni termine sembra chiedere una sua evidenza singolare anche se mostra con chiarezza una possibile contiguità con gli altri. E come se un termine potesse sempre rovesciarsi sull'altro creando assonanze imprevedute e più ampie. Certo, avviare questa mappatura ha significato fare risuonare quelle parole anche della loro appartenenza alla tradizione della filosofia, ma ha portato quest'ultima a interrogarsi sullo spartiacque che l'avvento della psicoanalisi ha introdotto all'interno delle sue pratiche, come sui criteri fondamentali del proprio sapere. Una

Tutti i diritti riservati

Copyright © 2016 Orthotes, Napoli-Salerno

ISBN 978-88-9314-068-3

*Orthotes Editrice*  
www.orthotes.com

Riccardo Panarioni

AMORE  
AUTOBIOGRAFIE PROBABILI

**I** Georges Didi-Huberman, nel suo testo *L'immagine brucia*,<sup>1</sup> • inserisce la proposta di una "Parabola della falena", per cercare di avvicinare le differenti relazioni che si possono instaurare tra lo sguardo e le immagini. La prima sottolineatura che porta è che vi sono persone molto serie che pensano di non aver nulla da imparare dall'incontro con questi piccoli animalotti, perché per loro rientra nell'ambito dell'accidentalità, della pura casualità, non gli riconoscono alcun fondamento sostanziale. Perché in fondo sono le stesse falle ad appartenere a quella medesima accidentalità, al tempo di una vita destinata a non lasciare di sé alcuna traccia, a risolversi in un tono perfettamente effimero, in un semplice alito di vento, così com'è il battito delle loro ali. Lo sguardo su di esso si risolve in un'attenzione di sorvolo, nello stupore di un momento, nell'incanto di un sospiro contratto dal sentirsi per un attimo in completa sintonia con il paesaggio. Ma dopo quel momento di indugio lo spettatore tende subito ad andare oltre. La sua attenzione ritorna sui pensieri che contano, perché non è bene distrarsi troppo a lungo dall'essenziale; nonostante il volo effimero di quella farfalla, ci sono comunque questioni che durano, che continueranno a trovarsi ancora lì, esattamente allo stesso punto, colme di tutte le loro implicazioni, anche domani, anche nei giorni a seguire, portando con sé tutto il peso del dipanarsi di una storia. Certo, l'incanto di quel battito d'ali, l'aleatorietà momentanea della sua *tyche*, lascia un fondo impercettibile di come ogni singolarità, anche la propria, sia conaturata da quella stessa accidentalità, dal tempo sfumato che contrassegna ogni soggettivazione e di cui ne va di tutta una vita.

<sup>1</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine brucia*, in A. PINOTTI - A. SOMAINI (cur.), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

Rimane il fatto che ci siano persone che vivono una maggiore propensione rivolta verso lo sguardo, che si sentono maggiormente ingaggiati in un tempo dedicato all'osservare, che posano la propria attenzione in modo più intenso su ciò che a loro è dato da vedere. Questa propensione visiva non rimane però ininfluente rispetto all'inclinazione che queste persone prendono nei confronti dell'incontro, in quanto in loro non soltanto aumenta l'importanza dell'incontro, ma l'insistenza con cui il loro sguardo è preso dalla volatilità dell'evento, li porta verso una chiara consapevolezza di come la verità si manifesti in quel puro accidente con la stessa puntualità con cui avviene nella sostanza. Capiscono come in realtà l'una non possa stare senza l'altra. È così che la falena, nel fondo dei loro occhi, per un solo attimo, tutta lì, si fa *imago* e prende il volo.

L'evanescenza di quel volo mette però a dura prova i termini d'attenzione rivolti a una pura accidentalità, perché quel battito di ali porta lo sguardo a vedere in maniera discontinua, intermittente, introduce il tempo di un'estraneità, di un'incertezza che diviene essenziale all'interno della stessa percezione. Inoltre, comunque sia, accadrà prima o poi che quelle ali si perderanno di vista, diventeranno un solo punto senza luce e infine si disperderanno nell'intensità dell'aria. Aria che però è come se assumesse, proprio grazie a quella dispersione, più vigore, una maggiore sostanza visiva in se stessa o nel vuoto d'immagine in cui lo sguardo si coglie abbandonato.

L'esperienza all'inseguimento delle farfalle per Didi-Huberman porta a due tipologie d'inseguitori. Ci sono i cacciatori nati, puri feticisti, i quali angosciati dalla consapevolezza che dovranno perdere l'accidentalità di quell'incontro, si muniscono di un retino e al momento opportuno, quando la farfalla si adagia su un fiore, ricongiungendo insieme le proprie ali, prendono la mira e lo lanciano per fare propria quella lieve sostanza di libertà. Riportare a casa quel trofeo innesca però un sentimento contrastato, da una parte rimane l'emozione di avere a portata di mano le simmetrie dei colori ancora vivi di quell'unico esemplare, dall'altra parte l'emozione trova anche il proprio termine in quel possesso giunto al suo definitivo compimento. Quell'animale spillato nella sua teca va a sfuocare nel tempo ciò che lo rendeva unico durante l'inseguimento che ha portato alla sua cattura, manca ormai l'imprevedibilità dei suoi percorsi, il battito delle sue ali, e in fondo manca anche l'aria che a tutto questo concedeva il proprio momento. Rimane soltanto la possibilità di una coazione a ripetere, la

necessità non tanto di una possibile comparazione tra diversi esemplari, quanto di dare vita a una vera e propria collezione, introducendo così la ricerca di un nuovo tipo di emozione.

Ci sono però anche inseguitori a cui non interessa possedere alcunché; essi lasciano semplicemente che a condurre il proprio sguardo sia l'incontro con l'immagine, non portano con sé alcun retino, in quell'inseguimento si sentono attratti non solo dalla fortuna di ciò che vedono, ma anche da come quella visione sia piena di attrazione proprio perché fuggibile: l'attimo di un battito d'ali e di colori, senza alcuna possibilità di poterlo fissare. Anzi il loro piacere viene completamente preso proprio da quel movimento del tutto imprevedibile, dal suo venire e andare, dal suo apparire di colpo e poi di nuovo dal suo improvviso uscire di scena. Queste intermittenze dello sguardo cambiano il tono dell'emozione che producono, perché infondono piacere nella singolarità dell'incontro in cui ogni evento prende forma, almeno per il tempo che riesce a essere se stesso. Certo, quello sguardo non sa distinguere se sia ogni volta la stessa farfalla che incontra, ma sa comunque che ogni volta è una, che riempie il suo darsi da vedere con la propria immagine e che in quella stessa apparizione si dissolve. Anche questo tipo d'inseguitore tuttavia deve, prima o poi, rientrare a casa. Il giorno tende al termine, la luce si affievolisce e diventa sempre più difficile risolvere l'insieme di quei colori nel fondo dei propri occhi.

A differenza del primo tipo d'inseguitore, almeno apparentemente, questo non porta niente con sé, non ha nulla che debba essere riposto a futura memoria, sembra possedere soltanto il ricordo di qualcosa che forse gli è realmente accaduto. Così, quando nell'oscurità della sera si siede al tavolo, accende una candela e l'aria ritrova il respiro della propria luce, l'immagine riappare. Un solo attimo di pura felicità perché quel battito d'ali che crede di riconoscere non è affatto la stessa singolarità che pensava lo avesse seguito, come se nell'oscurità avesse continuato a girargli intorno, mentre in realtà lo ignora completamente. La fonte della sua attrazione, la sua stessa possibilità d'essere è esclusivamente il desiderio della fiamma, l'intensità della sua luce. Vi gira attorno nel suo consueto movimento di avvicinamento e allontanamento, ma di colpo s'infiamma, l'emozione di chi assiste alla scena è profonda, sul tavolo tuttavia rimangono ormai di quell'immagine soltanto alcune lievi tracce di cenere.

Al di là di questa dicotomia, tipica della struttura di una parabola, dovremmo in realtà interrogarci sulle loro reciproche implicazioni,

pensando a un altro destino per quel soggetto che insegue le farfalle con il retno in mano, perché forse tutti coloro che inseguono immagini, anche nella piena libertà casuale dell'incontro, ne portano sempre uno con sé, almeno nel fondo dei propri occhi. È lo stesso Didi-Huberman a metterci sulla strada nella conclusione del suo testo, quando ricorda come le immagini brucino sempre di memoria, della propria storia; non solo, potremmo aggiungere che le immagini mantengono anche in se stesse l'attesa di uno sguardo che le incontri e le fissi per un tempo indeterminato all'interno di un dispositivo, su di un supporto o nel cristallino degli occhi, per farle nascere a ciò che già sono. Così ogni volta quella farfalla, forse sempre la stessa, forse sempre una pura novità, si trova proprio lì per "accecare" con il suo calore di luce il grigio dello sguardo, che tutto crede di saper leggere. È un incontro, una *tyche*, in cui le metafore della lingua non bruciano più le immagini per raccogliere un senso a venire, ma mostrano come le immagini permangano in loro perché ancora bruciano davanti ai nostri occhi, ogni volta, di nuovo, per essere almeno per una volta ancora, se solo fosse possibile, se stesse.

**2** • In *Fenomenologia della percezione*<sup>2</sup> Merleau-Ponty dedica alcune pagine straordinarie e controverse al fenomeno delle allucinazioni. Vi afferma che pensare l'allucinazione, allo stesso modo del proprio passato, semplicemente come ciò che è stato, significa non poter coincidere mai né con l'allucinazione e neppure con il proprio passato. Vi è dunque innanzitutto un legame che sembrerebbe legare, nell'ordine del pensiero, l'esperienza del passato con quella dell'allucinazione. Certo, aggiunge subito Merleau-Ponty, se si dovesse parlare soltanto delle esperienze con le quali si coincide, allora non si potrebbe parlare di nulla, perché il fatto di parlare di ciò che è accaduto comporta già di per sé una inevitabile separazione nella strutturazione del tempo. Non solo, afferma anche che senza la parola non ci sarebbe neppure un'effettiva esperienza, perché nella vita parlante dell'uomo, il puro vissuto in quanto tale per lui non esiste neppure. Tanto è vero che il soggetto evocando al presente il proprio passato non può che deformarlo. Tuttavia, sembrerebbe per lui possibile che quel soggetto tenga conto anche di queste deformazioni, sia cioè in grado di indicare la tensione che sussiste tra il passato abolito e le proprie interpretazioni arbitrarie.

<sup>2</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965.

La questione è chiaramente controversa e si capisce perché per Merleau-Ponty memoria e allucinazione stiano dalla stessa parte. Se un puro vissuto non è mai dato perché la parola interviene da sempre a separare il soggetto dalla propria esperienza affinché se ne possa appropriare, dovremmo affermare che la memoria di ciò che è stato è da subito deformata per renderla esperibile; deve cioè intervenire, nel mentre qualcosa accade, una necessaria metaforizzazione dell'esperienza che la renda enunciabile almeno a se stessi, se non ad altri. Dunque non ci sarebbe un vero e proprio momento in cui il soggetto possa tener conto delle proprie deformazioni rispetto al proprio passato, perché non vi è alcuna comparazione possibile, il passato nascerrebbe, per il soggetto che lo vive, da subito come un resto deformato. Sembrerebbe allora che il soggetto si trovi consapevolmente implicato nella deformazione in atto, attraverso la lingua del pensiero, di ciò che accade, di ciò che al tempo stesso è come già accaduto e infine di ciò che non accade mai.

La tensione di quella soggettività deriverebbe allora da una parte dalla consapevolezza di una non adeguazione all'accaduto e dall'altro dal movimento di senso messo in atto perché ne avvenga la sua appropriazione possibile. In altri termini l'accaduto reale manterrebbe una sorta di criterio allucinatorio che contrasterebbe con la capacità di approssimazione che appartiene invece ai criteri della parola in quanto tale. Si tratta dunque di un'esperienza allucinatoria che chiama sì alla parola, ma ad essa non si concede se non per sottrazione, una sottrazione originaria a se stessa, di cui la parola ne è la testimonianza deformante. Tanto è vero che Merleau-Ponty parla di un passato abolito e non semplicemente alterato dal linguaggio per attribuirgli un senso possibile.

Allo stesso modo afferma anche che l'allucinazione disintegreterebbe il reale sotto i nostri occhi. E non si tratta tanto di una generalizzazione descrittiva, ma indica che cosa avvenga nel momento stesso in cui irrompe l'evento di quella singola allucinazione. La disintegrazione del reale sotto i nostri occhi non sarebbe quindi la sintesi conclusiva di un'azione allucinatoria, ma un effetto in atto caratterizzato dall'avvenire di quella singolarità, di quella sola allucinazione, così come non si può che riferire unicamente a quel singolo soggetto che ne sta avendo o ne ha avuto l'esperienza. Certo, questo richiamo alla singolarità non facilita il compito della comprensione, perché in effetti non sappiamo indicare con esattezza chi è che parla. Se ad affermare questa disinte-



grazione sia colui che sta subendo l'allucinazione o piuttosto non sia chi ha colto l'irrompere di questo fenomeno attraverso la descrizione di un altro soggetto, il quale afferma la presenza di una realtà non corrispondente a quella che viene ritenuta una percezione comune.

In entrambi i casi, il reale che viene disintegrato permane come fondo che porta alla consapevolezza di non poter rinunciare alla necessaria divisione di ciò che si percepisce, nonostante questa divisione si riveli del tutto impossibile. Il riferimento alla disintegrazione potrebbe allora essere assunto semplicemente come una metafora, nel senso che l'allucinazione è "come se" disintegrasse il reale sotto i nostri occhi. Eppure l'affermazione di Merleau-Ponty non sembra connotare un riferimento allusivo, quanto piuttosto una vera e propria affermazione diretta. Inoltre sembra introdurre l'allucinazione come un'esperienza comune, un'eventualità che potrebbe riguardare chiunque. Se il suo significato risulta comprensibile a tutti, si potrebbe supporre che tutti quanti siano in grado di riconoscere questo tipo di esperienza e capiscano che cosa comporti avere un'allucinazione. Potremmo aggiungere, paradossalmente, che anche la mancata percezione del sovrappiù che l'allucinazione annuncia, potrebbe essere intesa come l'intuizione di un'allucinazione per sottrazione.

Se ci soffermiamo su uno degli esempi che Merleau-Ponty utilizza nel testo per descrivere il fenomeno, troviamo uno schizofrenico, il quale sosteneva di vedere nel giardino ogni volta che si affacciava un uomo fermo sotto la propria finestra, di cui indicava con precisione il luogo, il vestito e l'atteggiamento. Rimane stupefatto quando si colloca effettivamente qualcuno nel giardino esattamente nel luogo da lui indicato, con lo stesso abbigliamento e nelle medesima postura. Egli guarda attentamente e pur sostenendo che vi sia effettivamente qualcuno nel giardino, afferma che si tratta di un altro rispetto a quello che lui abitualmente vede, tuttavia si rifiuta di contare due uomini in giardino. Se questo esempio serve a Merleau-Ponty per evidenziare come l'allucinato rimanga capace di distinguere tra l'allucinazione e la percezione, rispetto al tema della disintegrazione del reale rimane un esempio del tutto particolare. Se prendiamo infatti un altro caso che Merleau-Ponty riporta di seguito a quello appena descritto, vi troviamo un soggetto delirante che afferma di vedere la mano del medico come un porcellino d'India, ma che tuttavia è in grado di notare subito se nell'altra mano ne viene collocato uno vero e proprio.

Nel secondo esempio riportato il soggetto non può che contare due. Certo non siamo di fronte a una perfetta similitudine, in quanto da una parte abbiamo un porcellino sorretto da una mano, dall'altra una mano che è un porcellino; tanto è vero che nel mettere in atto l'esperimento non si è pensato di mettere un porcellino sulla stessa mano, perché la mano non c'era più, pur essendo ancora presente come porcellino d'India. Si tratta di un caso in cui viene confermata l'ipotesi che l'allucinazione non abbia posto nell'essere oggettivo; tramite le parole infatti assistiamo a una deformazione visiva che disintegra la realtà davanti ai nostri occhi. Al contrario, nel primo caso, nella realtà oggettiva c'è posto per l'allucinazione, perché il soggetto non dice che ci sono due uomini nel giardino, quello reale e quello allucinato, uno accanto all'altro come i due porcellini d'India, ma che quello introdotto "arbitrariamente" è un altro pur rimanendo uno. Avviene cioè tutt'altro tipo di disintegrazione davanti ai nostri occhi, in cui non è più così difficile classificare le visioni del proprio interlocutore soltanto perché non si trova qualcosa di simile nel proprio mondo visivo.

Anzi, non si riesce più a cogliere perfettamente perché le allucinazioni si svolgerebbero su una scena diversa da quella del mondo percepito, in quanto, come afferma ancora Merleau-Ponty, avverrebbero come in sovrainpressione. Anche rispetto a questo riferimento, infatti, i due casi riportati assumono valenze del tutto diverse. Si può presupporre che nel secondo caso l'uomo veda un porcellino sovrapposto alla mano che scompare dalla sua vista pur rimanendo presente per chi assiste alla scena, se non altro per il medico che continua a cogliere, almeno si presume, la sua mano normalmente. Nel primo caso, invece, rispetto alla visione dell'uomo in giardino non sappiamo chi si sovrapponga a chi, la persona in preda all'allucinazione e il soggetto che lo affianca vedono lo stesso uomo, entrambi contano uno, ma il loro sguardo è differente, quello allucinato non è meramente constativo, è come rivelasse rispetto al dato da vedere una maggiore intensità percettiva di quella singolarità, come se in quella figura si sovrainpressionasse una permanenza temporale attraverso una scissione che tuttavia non va fino in fondo. Questa differenza tra i due casi si mantiene anche tenendo conto di quello che Merleau-Ponty aggiunge nel momento in cui afferma che le allucinazioni disintegrerebbero il reale davanti ai nostri occhi: lo farebbero sostituendovi una quasi-

realtà. La trasformazione visiva di una mano in un porcellino d'India si mantiene in una quasi-realtà per l'assunzione significante della trasformazione; tanto è vero che, seguendo l'indicazione, è possibile mettere un altro animale reale nell'altra mano del medico per instaurare una comparazione. Mentre l'uomo in giardino è già di per sé una quasi-realtà del tutto presa all'interno del solo campo visivo, il linguaggio non aggiunge e non toglie nulla ai termini della visione, non c'è comparazione possibile, l'uomo rimane comunque sempre uno.

Questa difficoltà relativa alla comprensione del fenomeno allucinatorio risiede per Merleau-Ponty nel fatto che si tende a ricostruire i termini del suo evento, anziché viverlo. Sebbene infatti l'allucinazione sembri non trovare posto nel mondo e nella relazione intersoggettiva, in quanto le mancherebbe quella pienezza che permetta alla cosa di riposare in sé, di esistere per se stessa, di avere cioè una presa concreta sul tempo di un presente vivente, tendiamo tuttavia a ignorare l'adesione equivoca che il soggetto mantiene in atto rispetto ai fenomeni preoggettivi. Lo stesso testo di Merleau-Ponty sembra mantenersi all'interno della medesima tensione, indicando in alcuni passaggi questa sottile prossimità e in altri puntando invece a una chiara distinzione tra l'esperienza allucinatoria e la percezione, ad esempio quando afferma che l'allucinazione non avrebbe presa concreta sul tempo di un presente vivente in quanto avverrebbe soltanto di sorvolo sia sul tempo che sul mondo. Si presenterebbe, in altri termini, in modo simile all'esperienza del sogno, dove la persona che parla in realtà non ha mai aperto bocca e, se ha parlato, lo ha fatto prima ancora di aver detto effettivamente qualcosa. Allo stesso modo anche i malati di allucinazioni affermano di udire con la bocca, sostengono molto spesso che chi parla è come stesse sulle loro labbra. Anche i sentimenti di presenza che gli allucinati avvertono accanto a sé, dietro di sé o su di sé, che sentono avvicinarsi o allontanarsi non corrispondono mai a qualcosa di effettivamente visibile. Così le allucinazioni si presenterebbero come "fenomeni effimeri, punture, scosse, scoppi, correnti d'aria, ondate di freddo o di caldo, scintille, punti brillanti, bagliori, profili", quando invece si presentano in una fisionomia vera e propria, come ad esempio quella di un animale, magari un porcellino d'India, riprendono in particolare lo stile o la fisionomia in generale di quell'animale.

All'interno di questi presupposti le allucinazioni si presenterebbero come un effetto in realtà mai visto né visibile, che non troverebbe mai una rispondenza all'esterno, dato che per la sua indicazione semantica, per la sua affermazione di esistenza, avrebbe la necessità della

presenza inaggrabile di quella singola e determinata soggettivazione. Ma proprio sulla necessità di questa presenza Merleau-Ponty aggiunge in seguito un passaggio essenziale, là dove afferma che il soggetto cosiddetto normale non è in grado di godere della propria soggettività, ma la fugge, perché vuole sentirsi effettivamente nel mondo. Ha così sul tempo una presa schietta e ingenua, a differenza dell'allucinato che invece approfitterebbe del proprio essere al mondo per approntarvi un ambito privato, personale, rispetto a quello che viene considerato il mondo comune, continuando così inequivocabilmente a urtare contro la trascendenza del tempo. Questa sua esistenza decentrata detiene infatti una funzione di realtà, dice cioè qualcosa di essenziale dell'esperienza di quello che consideriamo il mondo comune, tanto è vero che anche il soggetto cosiddetto normale troverebbe la propria costituzione attraverso operazioni analoghe. Ogni soggettività essendo attraversata da campi sensoriali e avendo comunque un corpo, non può che mantenere aperta in sé la ferita della propria singolarità, non può che cogliersi incisa, potremmo aggiungere, dal trauma "originario" del proprio essere "una vita". Così ogni soggetto, insieme alla propria convinzione di essere effettivamente nel mondo, non può che essere attraversato anche da forme d'illusione, non può non avere la consapevolezza di come la propria rappresentazione del mondo, da cui si sente centrato, si presenti in una forma del tutto vulnerabile. Sembra in questo modo introdursi, da parte dello stesso Merleau-Ponty, l'indicazione di un completo rovesciamento rispetto alla netta distinzione tra percezione e allucinazione, in quanto, come lui stesso afferma, se crediamo a ciò che vediamo questo non può che avvenire prima di ogni possibile verifica. Avere allora delle allucinazioni o sentirsi in preda alla propria immaginazione, significa mettere a profitto la necessaria tolleranza di un mondo antepredicativo e riconoscere la vertiginosa vicinanza con tutto il proprio essere a un'esperienza che si rivela in tutta la sua essenziale portata sincretica.

**3** Nel *Seminarario X<sup>3</sup>* Jacques Lacan afferma che l'apparizione evanescente di ciò che ci accade avviene tra il momento iniziale in cui si determina l'istante di vedere, dove tuttavia qualcosa viene sempre eliso, perduto rispetto all'intuizione stessa, e il momento finale che rimane comunque di per sé elusivo, poiché la presa del soggetto non con-

<sup>3</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, 1964, tr. it. A. Saccetti, Einaudi, Torino 2003.



clude, ma opera ogni volta un recupero ingannato. Il momento finale si rivela pertanto elusivo, deformante, a causa dell'elisione iniziale in cui avviene l'incontro con l'evento, che l'intuizione sembrerebbe invece cogliere direttamente. Si tenga inoltre conto che per Lacan lo sguardo si presenta sempre nella forma di una strana contingenza, nel senso che vi sarebbe una forma simbolica, una grammatica dello sguardo, che si mantiene in atto rispetto a ciò che si trova all'orizzonte, insieme però a una forma di arresto dell'esperienza dovuta alla mancanza costitutiva dell'angoscia di castrazione. Il fatto che vi sia una sequenza indicata con un punto iniziale e un punto finale è dovuto al fatto che il processo dell'incontro è espresso all'interno di un tempo logico che chiede questa successione per potersi esprimere: in realtà dovrebbero essere pensati simultaneamente: due tempi, ma in uno. Vi è dunque elusione del momento riappropriativo linguistico dell'accaduto a causa dell'elisione dell'istante di vedere tra una forma simbolica che legge, in un dominio dello sguardo sull'occhio, il senso di ciò che incontra, mentre vi sarebbe da parte dell'occhio un arresto, una registrazione spechiante del dato da vedere senza l'intervento di alcuna angoscia di castrazione. Avverrebbe cioè nell'occhio, nella sua schisi dallo sguardo, quella che potremmo indicare come l'impressione di una pura forma intuitiva, che viene elisa affinché il registro simbolico possa metaforizzare l'incontro e deformarlo in una riappropriazione grammaticale ingannevole.

Accade così che nel cosiddetto stato di veglia non vi sarebbe soltanto elisione di un guardare, ma anche di ciò che si mostra e che a sua volta ci guarda, cosa che non accade invece nel campo del sogno, dove le immagini si caratterizzano esclusivamente come un mostrare, sono il tutto dell'occhio: una pura allucinazione. Ecco perché anche nel sogno si evidenzia una forma di scivolamento del soggetto, nel senso che il soggetto non può mai risolversi come pura coscienza del proprio sogno; ciò che si mostra, infatti, coincide sempre con ciò che avviene in primo piano, al punto tale che in quell'assenza di orizzonte, fattosi ora schermo, il carattere di emergenza, di contrasto, il farsi macchia delle immagini, l'intensificazione dei loro colori, fa del soggetto che sogna qualcuno che per Lacan fondamentalmente non vede. Non vede poiché guarda in ciò da cui è guardato, viene cioè meno quello che nello stato di veglia è inteso come l'atto della contemplazione. Qui, nel sogno, il soggetto segue, rincorre le immagini come fossero delle farfalle, con in mano il retino della propria immaginazione per trattenere, nel fondo dei propri occhi, la loro *imago*.

Ecco allora che in sogno Chuang-tse si coglie come farfalla. Questo significa per Lacan che Chuang-tse vede la farfalla nella sua realtà di sguardo, che il suo occhio, come schermo, è un tutt'uno con le tante figure e i colori di quel darsi da vedere, in cui l'essenza dello sguardo sembra trovare l'impronta coincidente con la propria primività. Così se Chuang-tse da sveglio può chiedersi se non sia in realtà il suo essere farfalla che sogna di Chuang-tse da sveglio, diviene la prova, prosegue ancora Lacan, che ci permette di afferrare innanzitutto tutto che non è pazzo, che non crede cioè di essere la perfetta identità di se stesso, ma ancora di più che questa esitazione, questo dubbio radicale, indica come quando era farfalla di sogno si afferrava a una radice effettiva della propria identità. Diviene cioè in grado di mettere in evidenza, attraverso quella realtà di sguardo, come sognando fosse effettivamente quell'essenza di farfalla che si tingeva dei propri colori, ed è proprio nell'indecidibilità di questa radice ultima, tra Chuang-tse uomo e Chuang-tse farfalla, che Chuang-tse può incontrare se stesso.

**4** Nel momento in cui Walter Benjamin, durante un suo soggiorno al giorno all'estero, si accorge che forse avrebbe dovuto abbandonare per sempre la possibilità di ritornare nella sua città natale, decide di vaccinarsi contro la nostalgia lasciando che emergessero in lui le immagini dell'infanzia che maggiormente lo legavano alla propria casa natale. Due pagine del libro che ne nascerà<sup>4</sup> sono dedicate alla caccia alle farfalle, qualcosa di molto simile alla caccia di immagini che andava inseguendo attraverso la propria memoria. Ricorda così di quando gli capitava di incontrare delle cavolaie dai bordi smussati o delle cedroncelle dalle ali troppo pallide che lo conducevano dai sentieri ben curati del giardino di casa a inoltrarsi, per assecondare il desiderio ardente di fare proprie quelle ali, verso una vegetazione più selvaggia, dove impotente avrebbe dovuto affrontare la congiura di vento e profumi, di fronde e sole, che l'avrebbero portato a immergersi lì dove tutto sembrava presiedere al volo delle farfalle.

Le inseguiva con il proprio sguardo e con il retino alzato, mentre passavano da un fiore all'altro, librandovisi sopra. Aspettava con impazienza il momento d'incanto che quel determinato fiore sembrava esercitare su quelle ali, come se i suoi colori fossero in grado di trat-

<sup>4</sup> W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al Milnencventio*, tr. it. M. Bertolini Peruzzi, Einaudi, Torino 1973.



tenerle un po' più a lungo, ma nello stesso momento, quando sembravano posarsi su quei petali, ecco che osservava con piacere il loro scivolare via di lato, ne coglieva attento il loro ombreggiare su se stesse e di nuovo seguiva il loro trattenersi in prossimità di un altro fiore che in realtà non avrebbero mai toccato. Così quando una vanessa o una sfinge sembravano prendersi gioco di lui con il loro temporeggiare, esitare, con il loro apparente restare, sentiva irrompere in lui il desiderio di dissolversi in luce e in aria, ma non tanto per sentirsi un tutt'uno con la libertà di quel movimento, ma per potersi avvicinare inosservato alla preda e poterla finalmente sopraffare. Quel desiderio si faceva talmente reale che ogni vibrare e oscillare di quelle ali, in cui ormai si sentiva completamente perso, lo inondava tutto quanto del proprio sentire. Era l'antico canone della caccia. Accadeva così che più sentiva, con tutte le fibre del proprio corpo, di aderire all'animale, quanto più nell'intimo del proprio sguardo si accorgeva di divenire farfalla e al contempo il movimento di quelle ali assumeva sempre più un'umana determinazione, era solo passando attraverso la loro cattura che gli avveniva poi di riappropriarsi di tutto il proprio essere umano.

La cattura dell'immagine, passando attraverso quell'immersione nell'evanescenza della sua realtà di colori, nello stupore del proprio sentirsi farfalla, di un divenire animale di sguardo, è un gesto da pescatore di perle. Come infatti ha sottolineato Hannah Arendt,<sup>5</sup> Benjamin aveva la capacità di strappare dal loro contesto una serie di frammenti e di ridisporli in modo tale che potessero gettare una nuova luce l'uno sull'altro, lasciandoli aleggiare come in una mancanza di gravità. Questo reificare inattuale delle immagini catturate, ma al tempo stesso ormai definitivamente perdute, mette in evidenza come la matrice della memoria sia essenzialmente conservatrice, mentre quella del ricordo, nella vividezza inaggrabile dei suoi colori, nella sua vena allucinatória, disintegri invece la realtà sotto i nostri occhi, si mostri in tutta la sua forza distruttiva. Perché se la memoria non può che mantenersi, per essere tale, nel registro del simbolico, nella capacità narrativa della propria forma storica, il ricordo invece permane nel registro del reale, nella sua sola potenza virtuale, mostrandosi, ogni volta, nella sua unica realtà di sguardo.

<sup>5</sup> H. ARENDT, *L'umanità in tempi bui: riflessioni su Lessing*, tr. it. L. Boella, Raffaello Cortina, Milano 2006.

**5** Nel romanzo di Winfried G. Sebald,<sup>6</sup> Jacques Austerlitz, il protagonista del racconto, riporta un episodio del proprio passato in cui, insieme ad altre due persone, in una notte d'estate, muniti di una lampada come fosse un retino da portare con sé, erano rimasti fino all'alba a guardare le falene che volavano attorno a loro. Una quantità impressionante, potevano essere, anche se a una stima del tutto approssimativa, addirittura diecimila. Le tracce luminose che sembravano lasciarsi dietro a formare svariati cerchi, scie o spirali, in realtà non esistevano affatto, erano pure tracce fantasma causate dalla neghittosità dei loro occhi. Era come se l'inoperosità, la pigrizia riflessa degli occhi permettesse loro di vedere uno sfoltorio residuo nel luogo da cui in realtà l'insetto era già sparito, dopo essere stato catturato per una semplice frazione di secondo nel riflesso della lampada. Ed erano proprio questi fenomeni irreali, questi balenii allucinatori appartenenti tuttavia al mondo reale, questi effetti luminosi nel paesaggio, così simili a ciò che s'incontra nello sguardo di una persona amata, ad accendere in loro i sentimenti più profondi o quelli che abitualmente si è portati a ritenere tali in quella che potrebbe essere una probabile autobiografia.

Questa inoperosità dell'occhio sullo sguardo, che può portare a un'accentuazione luminosa di ciò che permane nell'aria pur non essendo altro che un intensificarsi dell'aria stessa, permette di cogliere come si determini una sfasatura temporale tra ciò che siamo in grado di riconoscere, di leggere, di ricondurre nei termini di un suo possibile significato e l'esperienza di ciò che ci appare catturato nella visione. È all'interno di questo stesso tipo di sfasatura che possiamo provare a seguire Austerlitz nel momento in cui si trova impegnato nella ricerca, a seguito della lettura del testo di H. G. Adler su Theresienstadt, di un documentario che i nazisti avrebbero registrato a fini propagandistici sulla vita interna al campo, lo stesso in cui la madre di Austerlitz era stata internata e aveva perso la vita.

Secondo il racconto di Adler il documentario sarebbe nato a seguito di una visita programmata da parte della Croce Rossa. Per preparare questa visita i nazisti avevano fatto sì che il campo fosse trasformato, almeno lungo l'itinerario ben stabilito che la commissione avrebbe dovuto percorrere, in un luogo in cui a prima vista la vita doveva apparire come sicura, gradevole e lontana dai pericoli della guerra,

<sup>6</sup> W.G. SEBALD, *Austerlitz*, tr. it. A. Vigilani, Adelphi, Milano 2002.

tanto è vero che il titolo del documentario recitava: "Il Führer regala una città agli Ebrei". Questa messa in scena era stata ripresa nel film come documentazione d'archivio, aggiungendovi un accompagnamento musicale con motivi popolari ebraici. Per mesi Austerlitz aveva cercato senza successo di procurarsi il documentario, per oltrepassare la propria incapacità d'immaginare come la madre avesse vissuto in quel luogo. Così, continuando a pensare a che cosa avrebbe visto se fosse giunto in possesso del film, inizia invece proprio a immaginare come avrebbe riconosciuto senza incertezze Agáta, la propria madre, nonostante fosse una donna rimasta per sempre giovane rispetto all'età ormai avanzata del figlio. L'avrebbe magari vista tra gli avventori davanti al finto caffè fatto costruire appositamente dai nazisti, oppure mentre faceva la commessa in una merceria, ma più che altro la immaginava, essendo stata un'attrice, nel ruolo di Olympia nello spettacolo teatrale *I racconti di Hoffmann*, che, come riportava ancora Adler, sarebbe stato messo in scena a Theresienstadt durante il corso di abbellimento del campo. A forza di assecondare queste forme immaginative gli sembrava poi di vederla per strada in un abito estivo, avvolta in un leggero mantello di gabardine, in mezzo a un gruppo di abitanti del ghetto che se ne stavano andando liberamente a passeggio; ma era solo lei, in mezzo a tutti gli altri, ad andargli realmente incontro e, a poco a poco, ad avvicinarsi sempre di più finché, questa almeno era la sua sensazione, usciva dal film e trapassava direttamente in lui.

Quando finalmente riuscì a procurarsi una copia del film, alla prima visione, avvenuta in una cabina dell'Imperial War Museum, la reazione immediata fu quella di non cogliere alcunché di quanto in effetti stava vedendo. I volti sconosciuti che affioravano per pochi secondi davanti a lui sembravano seguire una sequela senza fine e senza sostanza, anche le azioni riprese gli apparivano per lo più come un susseguirsi di movimenti senza un vero e proprio senso, era tutto "un continuo e assurdo martellare e ribattere, saldare, tagliare, incollare e cucire". Anche le scene finali gli sembravano corrispondere più a un montaggio di cliché di vita comune, che ad aspetti di vita reale, come se non vi fosse stato un vero e proprio motivo per il loro essere state registrate: uomini sotto le docce nei bagni pubblici, signori dall'aspetto curato che prendevano in prestito i libri nella biblioteca, l'esecuzione di un vero e proprio concerto sinfonico, altre persone intente a rastrellare le aiuole, ad annaffiare le piante, a frugare tra le foglie alla ricerca di bruchi e cavolaie. Altre immagini ritraevano invece persone sedute sulle panche come se fossero davanti alla propria casa, soddisfatte di

aver terminato il lavoro previsto dalla giornata: un uomo che leggeva un libro, una donna che parlava con la propria vicina, altre che se ne stavano semplicemente alla finestra con le braccia conserte. Soltanto il cielo, nelle scene in cui appariva, gli sembrava rimanesse immobile, fosse sempre lo stesso cielo, carico delle medesime nuvole bianche.

Di tutte queste immagini niente però gli rimaneva effettivamente impresso nella mente, piuttosto gli ballavano davanti agli occhi come se fossero la causa di una specie d'irritazione continua. Inoltre la durata reale della pellicola si era rivelata di un solo quarto d'ora, un semplice collage di frammenti e nient'altro, e in nessuna delle riprese gli era sembrato di notare anche la sola vaga presenza di Agáta. Anche per questo, forse, ogni volto, nel momento stesso in cui appariva nel film, gli sembrava fuggisse via, la stessa cosa che capita quando con lo sguardo ci si accorge, tra l'avvinto e il sorpreso, di essere, senza un reale perché, all'inseguimento di una farfalla. Così, se immaginando di avere sotto gli occhi la visione del film gli era accaduto di trovare della madre una visione sempre più reale, fino al punto di vederla che veniva a far parte di lui, del suo mondo personale decentrato, in un'immagine di lei avvolta in un leggero mantello di gabardine, mentre sorridente si andava a depositare nel fondo dei suoi occhi; avendo invece ora davanti a sé la visione effettiva di quelle immagini desiderate, aveva perso ogni reale capacità immaginativa, il suo sguardo si era fatto cieco, come attraversato da un eccesso di visione.

Ormai esausto di continuare inutilmente a esaminare quelle immagini che in fondo si dileguavano nell'atto stesso del loro apparire, decise di farsi preparare una copia al rallentatore che portava la durata del film da un quarto d'ora a un'ora intera. Solo così, con le immagini catturate nel retino del tempo, incominciò a individuare cose e persone che fino a quel momento gli erano sfuggite. Non solo, gli sembrava che gli uomini e le donne, tanto era lungo il tempo necessario per portare a termine la propria azione, stessero lavorando come dormendo, il film appariva in questo modo preso nella propria realtà di sogno, avvolto in un tempo del tutto immaginario. Le figure camminavano come sospese nell'aria, come se i loro piedi non avessero più la necessità di toccare terra, il tutto sembrava un montaggio di fotografie fluidali realizzate da Louis Darget a fine ottocento.

Quando le immagini si soffermarono nella loro lentezza sulla scena del concerto e la macchina da presa inquadrò da vicino diverse persone, nella parte sinistra dello schermo, sullo sfondo, spostato verso il bordo superiore, dietro la testa grigia di un vecchio signore che

occupava quasi tutta la metà destra dell'immagine, apparve il volto di una giovane donna, quasi indistinguibile a causa dell'ombra nera che lo circondava, probabilmente era anche per questo che Austerlitz sulle prime non l'aveva assolutamente notato. Intorno al collo la donna portava una catenina a tre giri sottili appena in rilievo sull'abito scuro e accollato, mentre fra i capelli, aveva un fiore bianco. Era esattamente così che Austerlitz aveva immaginato l'attrice Agáta sulla base dei suoi deboli ricordi e dagli altri scarsi riferimenti che possedeva. Gli accadeva ora, in quel tempo trattenuto al tempo della storia, che ciò che immaginava e ciò che vedeva coincidessero, per questo non riusciva più a togliere lo sguardo da quel volto che gli appariva al contempo estraneo e del tutto familiare. Appena quella singola immagine trascorreva, immediatamente faceva riavvolgere la pellicola per rivederla, ripeté il gesto innumerevoli volte e ogni volta l'immagine si riproduceva identica a se stessa insieme all'indicatore del tempo collocato nell'angolo a sinistra, nella parte alta dello schermo, dove i numeri erano come in sovrimpressione sulla fronte della donna, i minuti e i secondi, da 10.53 a 10.57, e i centesimi di secondo, che però, nonostante il tempo rallentato, continuavano a girare talmente in fretta da non poter essere né decifrati né trattenuti. Era come se quel volto permanesse così sul precipizio di quel buco del tempo che nessuna capacità tecnica poteva rallentare al punto tale da far sì di poterlo, se non fermare, almeno contare, uno a uno, ogni singolo centesimo di secondo, che invece volava via.

## TRAUMA