

# Le parole della psicoanalisi

Volume VI

serie a cura di Federico Leoni e Riccardo Panattoni



# Isteria Ossessione Figurazione

a cura di

Federico Leoni e Riccardo Panattoni



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

Tutti i diritti riservati  
Copyright © 2023 Orthotes, Napoli-Salerno  
ISBN 978-88-9314-383-7

*Orthotes Editrice*  
[www.orthotes.com](http://www.orthotes.com)



Non possiamo non prendere spunto da una circostanza solo all'apparenza esteriore. Questo sesto volume di "Le parole della psicoanalisi", intitolato *Isteria, ossessione, figurazione*, segna la ripresa della serie "Le parole della psicoanalisi" dopo la crisi e la pausa innescata dalla pandemia.

Il seminario veronese del Centro di ricerca "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi si era interrotto, nella primavera 2020, a metà del calendario previsto, come del resto si erano interrotte la gran parte delle attività che per motivi pubblici o privati ci portavano fuori dalle nostre case, in quello spazio che era divenuto improvvisamente minaccioso, il mondo. Solo la metà degli incontri previsti dal calendario del Centro aveva avuto luogo. Qualche altro incontro si era svolto a distanza, sull'una o sull'altra delle innumerevoli piattaforme informatiche improvvisamente divenute familiari. Altri ancora erano stati semplicemente sospesi, in attesa di tempi migliori. Questo volume riprende le fila di quella stagione, raccoglie le relazioni presentate al seminario e integra alcuni contributi che non avevano potuto essere esposti in quella sede.

Come negli anni precedenti e salvo poche eccezioni, tre erano i lemmi che orientavano il lavoro seminariale di quell'anno e gli interventi dei relatori. Ma è gioco forza notare che uno dei tre è più rappresentato degli altri due messi insieme. Il lemma "figurazione" ha prevalso ampiamente e spontaneamente. Sia in sede di seminario, sia a posteriori, nel momento di scrivere, i relatori e gli autori che abbiamo coinvolto si sono orientati più alla questione della figurazione, che a quelle dell'isteria o dell'ossessione. La questione della figurazione, del resto, è diventata in più di un'occasione, oltre che un tema a sé stante, un punto di vista dal quale guardare all'universo dell'isteria o dell'ossessione. Come curatori abbiamo scelto di registrare questo dato, più che arginarlo o contrastarlo. Il lemma "figurazione" dimostrava un

potere di captazione superiore. Talvolta isteria e ossessione restavano in posizione satellitare, talvolta erano addirittura attratti dalla forza gravitazionale della galassia della figurazione. Ci precipitavano dentro, ne divenivano dei capitoli interni, degli svolgimenti locali.

La lettura dell'insieme del volume potrà suggerire più di un'ipotesi sui motivi di questo accento prevalente. Qui ci limitiamo a formularne una, generalissima. Si direbbe che la questione della figurazione racchiuda, per molti dei discorsi che ritroviamo nelle pagine che seguono, una specie di struttura preliminare, comune all'isteria come all'ossessione. Un certo movimento di figurazione è ciò che abita l'isteria come sua molla segreta, un certo movimento di figurazione è ciò che abita l'ossessione come ciò che anzitutto la ossessiona. È forse per questo, che al momento di scegliere questi tre lemmi, ormai tre anni fa, ci siamo orientati senza esitazioni alla parola "figurazione", non per esempio alla parola "figura". Eravamo forse attratti, in questa parola, da qualcosa di diveniente, di insistente eppure di indeterminato, di cogente eppure di irrealizzato. L'isteria e l'ossessione potrebbero essere due modi del non poter esaurire, del non poter venire a capo di una certa figura, e la figura potrebbe non essere altro che il suo isterizzarsi e così raffigurarsi sempre di nuovo, instabilmente, il suo divenire ossessiva e così prendere forma, ma forma sempre sfuggente, e perciò inquietante o angosciante.

# MATERIALI



IL PROBLEMA DI KLOSSOWSKI

Il problema di Klossowski è la comunicazione. Come comunicare il non comunicabile, sia esso Dio, l'idea o il pathos più violento con i segni che presiedono i nostri scambi più ordinari? Sotto la loro scorza un'energia scorre, ma è in rapporto a questi, all'uso stereotipato dei codici, sia visivi che linguistici, che l'infigurabile e l'indicibile sono tali.

Klossowski, però, non demorde. L'impossibilità, ai suoi occhi, suggella la necessità dello sforzo. Un abisso separa l'esperienza interiore dalle forme espressive convenzionali. Ma non ci si può astenere dal far transitare, in quelle forme, un intransitivo. Alla costrizione esercitata dall'incoerenza del linguaggio comune si somma quella esercitata dall'intensità di un fantasma che si designa in un segno unico ossessionando il pensiero. E non si può vivere, come confessa Octave, l'alter ego di Klossowski nella trilogia delle *Leggi dell'ospitalità*, all'ombra di questo segno, ridotti ad esso da una forza persistente e ostinata che tiene l'anima in ostaggio vampirizzando il mondo. La monomania è una prigionia, e l'evasione è inevitabile. Il segno unico saccheggia tutto, e rinunciare a smarcarsi dall'asfittica coerenza che si procura a spese del pensiero articolato è altrettanto folle che consegnarsi alla chiacchiera quotidiana per attenuarne l'insistenza.

L'anima è abitata da potenze estranee mentre abita un mondo di poteri alieni. Asservita a due padroni, patisce due perversioni: una esterna, l'altra interna. Per effetto della prima è costretta a pagare, col disagio e il fastidio, il vivere consorziato. Per effetto della seconda, è condannata a non trovarvi mai posto, a non sentirsi mai a casa. Per questo deve inventarsi un luogo, o un costume, degno della sua intensità. La follia è effettiva solo finché si è convinti di tradire l'ossessione frequentando i segni significanti. Il dilemma – godere senza affermarsi o affermarsi senza godere – è tale solo finché non si trova un equivalente per ciò cui, sulle prime, i segni equivalenti sembrano mancare.

Il simulacro, che Klossowski riabilita nella sua tradizionale funzione imitativa, è questa moneta che, attualizzando il fantasma nella sua martellante costrizione, introduce la comunicazione dove manca, vale per la comunicazione in assenza di comunicazione. La sua funzione esorcizzante si deve al fatto che, coagulandosi in una *res extensa* forgiata ad hoc per l'occasione – il simulacro è la ripetizione voluta di un fantasma non voluto – l'ossessione si trova dislocata: sospinta fuori di sé da una somiglianza che la seduce come uno stratagemma.

Ogni simulacro è la materializzazione di un'idiosincrasia. Eppure, rispondendo ad Arnaud nell'intervista che qui presentiamo in una nuova traduzione, Klossowski è chiaro circa il modo con cui lo si fabbrica: il simulacro si forma prendendo a prestito i materiali degli stereotipi. Questi sono simulacri degradati, e, come tali, sono passibili di un'altra interpretazione. Nessun contenuto di esperienza può infatti comunicarsi se non in virtù dei solchi concettuali scavati nello spirito dai segni quotidiani. Ma nemmeno lo si può comunicare direttamente, impiegando le risorse semiotiche così come sono. Piuttosto, bisogna servirsene per *souffler*, nel duplice senso di suggerire l'osceno nella scena soffiando a questa il suo monopolio.

Klossowski, al pari del *bricoleur*, procede con astuzia all'esattamento dei vecchi mezzi di comunicazione. Devianti dal loro impiego abituale, asserviti a nuovi fini, essi riescono ad esprimere ciò che abitualmente censurano: l'inaudito. È questa la lezione di Sade: costringere la ragione a significare la follia tracciando il bersaglio attorno all'oggetto colpito; forzare la norma a fare dell'anomalia il suo denotato. Ma è anche tutto ciò che un essere umano lucido, animato da un'esigenza sconsiderata, può fare. Nessuna trascendenza è disponibile. Nel linguaggio, e col linguaggio, bisogna dire il suo fuori costruendo il proprio con l'improprio, l'incredibile col banale.

L'esistente è uno, e va forzato, pervertito, finché ospiti, dentro di sé, il non esistente. Nietzsche, agitando i simulacri, esortava i filosofi-artisti a divenire gli impostori che abbelliscono l'umanità insinuando contenuti inopportuni nella sfera pubblica del discorso. Klossowski lo segue. La sua semiotica è impulsionale, la sua ottica è gulliveriana: finita da un infinito che ne parassita le figure smisurandole.

In altre parole, non basta giungere a presentare che c'è dell'impresentabile, a presentare, com'è nel sublime kantiano, che non si può presentare. L'impresentabile, come tale, va presentato, perché non c'è un al di là della presentazione. Il quotidiano si modifica col quotidiana-

no mediante l'iniezione di segni sconvenienti nella rassicurante distribuzione dei sensi: simulacri grandi come cascate fisse che si dissolvono difficilmente pur non essendo del tutto immortali. Il metodo, come già per Democrito, è lo straniamento: gli *eidola* preannunciano agli uomini l'avvenire con voci incongrue e irricevibili perché, barando sul tavolo delle nozioni, non colgono nel segno ma segnano ciò che colgono, fedeli, in ciò, solo al non comprensibile.

Per Klossowski ogni simulacro è un omaggio all'evidenza empirica che fa della comprensione, in quanto comunicazione tra nozioni, un'incomprensione. Tuttavia, l'intrigo che tesse è diverso da quello ordito dall'isteria. L'impostore fabbrica deliberatamente falsi nessi perché, a differenza di quanto accade nel sublime isterico, l'intelletto c'è, anche se l'investimento pulsionale dei *topoi* della comunicazione avviene a detrimento dei suoi concetti.

L'intelletto c'è ed è intenso, indiscreto. Dunque né sadiano né kantiano. Alla speculazione, Klossowski preferisce lo speculare rifiutando sia i teoremi che le deduzioni. È la complicità che cerca, perché coloro che si fanno complici nell'aberrazione non abbisognano di alcun argomento per intendersi. Il filosofo-artista che lavora a un romanzo o un quadro, lo fa solo per contraffare il suo invisibile modello – il fantasma come analogo demoniaco dell'emozione voluttuosa – e fissare l'ossessione in un'immagine che agisca simultaneamente, benché in modo diverso, tra sé e il simulacro, tra il simulacro e il suo contemplatore circolando, come un demone, tra la cosa che fa vedere e colui o colei cui è resa visibile.

La complicità si instaura anzitutto tra il dio chiamante e l'anima che lo riceve in uno stato di divinazione: il sentire estremo propizio all'estremo negoziato. In questa valutazione superiore, l'amante non si distingue dal mercante perché liberare l'anima dalle potenze che la infestano richiede che ci si trattenga con loro per il tempo vago, e moroso, della *delectatio*: l'esercizio spirituale in cui le cose vengono al soggetto e lo raggiungono tramite la sensazione che egli o ella ha di esse nell'attesa della loro venuta. In questa incerta durata, l'insensibile si fa sentire obbligando il senziente a dire, far vedere. Ma anche l'esito di questa trattativa è un amore.

Klossowski ama i simulacri per la stessa ragione per cui Platone li condanna: perché derivano. Nella derivazione, qualcosa dell'originale si perde, la simulazione essendo, simultaneamente, una dissimulazione. Ma per Klossowski non può, né deve, essere altrimenti: la soddi-

sfazione, come tale, è preclusa al segno. Una volta denunciata, infatti, l'ossessione voluttuosa si macchia di una finzione che non cessa di angosciare il divulgatore. E nemmeno il più fraudolento degli scambi può porvi rimedio estinguendo il riporto che, fatalmente, si rigenera.

Il simulacro è la pace del fantasma, ma un pace inquieta. La forza vi è messa in forma restando sempre, e anche, in fuga dalla forma. Per questo non ve n'è uno che non sia, al tempo stesso, troppo finito e troppo infinito. Nel passaggio dall'emozione al simulacro, il fantasma si converte, ma non dirà mai perché è voluto dall'emozione. L'anima lo interpreta sotto la coercizione dell'ambiente, tentando, con i segni ordinari, di indovinare ciò che l'emozione vuole. Nondimeno, sotto la coercizione del fantasma che, in questa mantica prende corpo, essa può solo simulare ciò che vuol dire.

L'anima ricorre al simulacro per difendersi dal significato che gli attribuisce la generalità del linguaggio ma, appena giunge a significare ciò che è per sé, soffia via, non avendo che la stereotipia del codice ad assicurargli intelligibilità. E non solo soffia via nell'istante in cui riesce a precettare il suo demone mediante i segni istituiti: l'anima si ricostituisce mediante tali segni solo escludendosi da ciò che di sé, per loro tramite, diventa scambiabile.

Inutile, quindi, consacrarsi a quest'arte antica. Ciò nonostante, Klossowski non dubita dell'opportunità di servirsene: "ho avuto una vita intima – confessa – ma non m'importa che sia giudicata futile. Essa sola mi fa accedere a una sorta di estasi quotidiana".



CONVERSAZIONI CON ALAIN ARNAUD

A.A. – Vi siete per lungo tempo dedicato contemporaneamente alla scrittura e al disegno. Alcuni dei vostri disegni erano persino allegati ai vostri testi, nel frontespizio o nel retro. Poi vi è stata una rottura e l'abbandono dell'attività letteraria in favore del solo disegno. E, curiosamente, o sintomaticamente, coloro che salutavano in voi lo scrittore furono imbarazzati, quasi disturbati dal pittore. Sia che abbiano cercato d'ignorarlo, sia che abbiano tentato di ridurre i vostri disegni a una mera illustrazione dei racconti, alla semplice traduzione o trasposizione sulla tela delle scene descritte nei vostri libri.

P.K. – Non mi sono dedicato a pittura e scrittura contemporaneamente ma alternativamente. C'è stato il periodo dei disegni con la grafite che coesistevano, di fatto, con la scrittura. Poi la scoperta del colore, concomitante, invece, col suo abbandono. La soddisfazione che mi procurava quest'esperienza mi condusse ben presto a consacrarle il tempo che esigevo. Questa maniera di esprimersi, apparentemente primitiva perché immediata rispetto alla scrittura, non poteva sopportare il concorso con la comunicazione scritta, sempre indiretta nei riguardi dell'emozione vissuta. Il linguaggio, nella misura in cui deriva dal senso comune, altera il motivo particolare a vantaggio della generale ricettività. Rinunciando alla scrittura, che sempre si presta al malinteso, decisi di non pronunciarmi altrimenti che con il quadro. Anche al rischio di far sentire le mie visioni ai miei contemporanei in luogo di fargliele comprendere.

A.A. – Resta il fatto che, non appena il colore appare, la scrittura si eclissa. Come se le figure dei vostri racconti l'avessero ceduta a quelle dei vostri disegni. Ora vi servite di matite colorate. Da una matita all'altra quindi?

P.K. – In effetti, sono passato dalla grafologia alla calligrafia, o piuttosto alla geroglifica. Io tratto la pittura come una geroglifica. Il pensiero vi esercita una sorveglianza: il movimento spontaneo è co-

stantemente controllato da un insieme di criteri, il gusto, lo stile... Ci sono alcuni stereotipi cui obbedisco, altri che rigetto. È un'autocritica permanente. Sono partito dall'idea di pittura murale, con quel che comporta di teatralità e spettacolare. Non dimentico mai di lavorare su un muro, in funzione della sua verticalità, e non a partire da immagini che potrei presentare come si presenta un libro.

A.A. – Concezione che già sottende la scrittura. I vostri racconti appartengono a una scrittura dello sguardo, dell'immagine mentale più che a una scrittura del suono o della parola. Donde, l'importanza dei "quadri viventi" e della descrizione minuziosa delle tonalità. Dopo la scena delle parallele per esempio, ancora posture – Roberta si contempla in uno specchio prima d'ammirare lo "slittamento della città". Erano già gesti da pittore. Le parole avevano funzione di riflessi, di specchio. Il segno aveva preso le parti dell'immagine.

P.K. – C'è stata una rottura assoluta con la scrittura. Passando dalla speculazione allo *speculare*, mi trovo infatti sotto dettatura dell'immagine. È la visione ad esigere che dica tutto ciò ch'essa mi offre. Senza dubbio mi sarei dovuto ricordare di certi autori della tarda antichità greco-romana, come Filostrato di Lemno, che avevano immaginato un genere retorico per evocare, con la scrittura, delle opere plastiche immaginarie. O Apuleio, il quale descrisse una statua di Diana come un'opera d'arte. Anch'io ho pensato per un momento di descrivere i miei personaggi come fossero statue, ritratti, figure di un quadro... di cui questi personaggi sarebbero stati i modelli. Ma poi la problematica morale ha preso il sopravvento. Ero nel bel mezzo della lettura di Sant'Agostino, dunque alle prese col dramma filosofico sviluppatosi attorno all'immagine e le dispute teologiche riguardanti la *theologia theatrica*. L'immagine era per me un condensato dell'esperienza incomunicata. Nessun contenuto di esperienza può mai comunicarsi se non in virtù di solchi concettuali scavati nelle menti dal codice dei segni quotidiani. E, inversamente, questo codice di segni quotidiani censura ogni contenuto di esperienza. Il risultato: l'immagine, lo stereotipo. Lo stereotipo ha la funzione di un'interpretazione occultante. Eppure, se lo si accentua sino alla dismisura, riesce esso stesso a operare la critica di questa interpretazione.

A.A. – È dunque a un imperativo di figurazione, di messa in sguardo e posture che si rapporta la vostra opera scritta. L'ossessione del segno unico, del nome unico, è un'ossessione per l'immagine?

P.K. – Con la sua sonorità, il solo nome di Roberta è un'immagine! Roberta è d'altronde un personaggio che appartiene alle illustrazioni della mia infanzia.

A.A. – I vostri racconti, pertanto, si distinguono dai vostri disegni in un punto. Nella scrittura, la parola, la sintassi si appellano quasi sempre al potere di significazione della lingua. Da questo punto di vista, i vostri racconti costituiscono la parte di voi che appartiene allo spazio cristiano, con ciò che esso implica di attenzione al senso e all'ermeneutica. Nei vostri disegni, invece, l'immagine non è che immediatezza, gioco di specchi in cui il senso si trova disperso e rifratto all'infinito da posture, movimenti... Qui saremmo più vicini alla vostra parte pagana, politeista. Sono due approcci al problema della comunicazione...

P.K. – Esiste un fondo incomunicabile, irriducibile, che non si può esprimere e per il quale si creano degli equivalenti. Così si suscita una tensione tra il bisogno di comunicare e la sua impossibilità. Ammetto le teofanie, non cerco di approfondire il loro enigma. Non so se sia contrario o meno al cristianesimo profondo. L'immagine, per me, è come la materializzazione dell'idea della *delectatio morosa*: una potenza. San Tommaso definì l'immagine sia come *una cosa distinta da ciò che rappresenta*, quindi un movimento nella facoltà conoscitiva e nella cosa rappresentata; sia, letteralmente, come un motivo, in quanto *movimento nell'immagine e nella cosa stessa di cui è l'immagine*.

A.A. – Per rendere questo movimento dell'immagine avete scelto la convenzione accademica. Come se, paradossalmente, più la posa è accademica, più offre una chance di avvicinarsi all'incomunicabile. Insomma, la miglior comunicazione possibile nell'impossibilità di comunicare? I vostri disegni tradiscono un'evidenza: sono delle pose, delle posture statuarie. La loro collocazione nello spazio e nel movimento è quella di gruppi...

P.K. – Da qualche tempo, in effetti, sogno di lavorare la cera, di eseguire i miei disegni nella cera. Quanto all'accademismo voluto delle pose, questa banalità estrema deve permettere di dire ciò che nasconde. Sotto questa banalità, un evento!

A.A. – Tanto più che sotto questa banalità delle pose, sotto il loro aspetto fisso, si anima una violenta dinamica. La banalità è chiamata così a "passare dietro", nel senso in cui voi scrivete ne *Il suggeritore*: "lo sforzo che ho tentato per anni è passare dietro la nostra vita, per guardarla"?

P.K. – L'immagine è un segno, ma un segno di un altro universo rispetto a quello dei segni significanti. È speculare, non speculazione. Nell'antichità, le statue svolgevano una funzione tutelare, ma non partecipavano dell'essenza divina. È solo a partire dal cristianesimo, ossia *dopo l'Incarnazione*, che l'immagine esprime il *sovranaturale* nelle realtà carnali e terrestri che riproduce. Da qui il problema degli iconoclasti! Per parte mia, mi attengo a dei motivi prettamente speculari.

A.A. – Ciò mi pare prevenire l'obiezione che talvolta vi si rivolge di essere uno "scrittore che disegna", come se voi enunciaste dapprima un testo e poi lo illustraste con le immagini. Non vi sarebbe cronologia tra questi due approcci, ma sincronia. I vostri disegni non nascono da uno sguardo che legge, bensì da uno sguardo che vede e trasmette delle immagini mentali, fantastiche o fantasmatiche.

P.K. – Non fantastiche. Sono delle costruzioni mentali figurate. I miei disegni obbediscono a una volontà di figurazione. È un modo di vedere e di darsi a vedere il *pathos*.

A.A. – Ossia la stessa tensione che anima i vostri testi, ma risovente talvolta nella scrittura, talaltra nella pittura. E serbandolo intatta questa tensione, rifiutando di riconciliarvi con le potenze interiori che la alimentano, voltate le spalle alle indagini scientifiche contemporanee. Nasce da qui la vostra professione di fede per la demonologia, concepita sia come pratica che come metodo?

P.K. – Riabilitare la demonologia, per me, significa anzitutto stabilire una vera *patofania*, a un tempo metodo e contestazione. Il carattere *teatrico* della teologia le deriva dal ritenere l'anima umana un luogo abitato da potenze esterne autonome. Ovvero [dall'essere – NDT] una topologia mentale, il *pathos* concepito come *topos*. Affinché l'artista raggiunga i suoi obiettivi e ottenga l'effetto che ricerca, occorre che tenga in vita l'ipotesi di un universo demonologico analogo alle forze che lo abitano; e che tratti ogni movimento della sua anima come correlativo a qualche movimento demonico. In questo senso, e al di là, anche, della questione del "soggetto" o del "motivo", il pittore tende a contraffare il suo invisibile modello, a sedurlo, per comunicarlo attraverso la sua somiglianza, il suo simulacro. La pittura è una *patofania* perché il quadro riproduce uno stratagemma demoniaco e, così, esorcizza e comunica l'ossessione del pittore.

A.A. – Ma vi è una differenza fondamentale tra produrre un simulacro e accoglierlo. Ogni forma di comunicazione è sempre gravata da

questo iato tra la volontà di colpire e la capacità di essere colpiti. Per colui che guarda il quadro, ciò che il pittore designa come una certa somiglianza diviene un'altra somiglianza...

P.K. – Le forze demoniache ossessive agiscono simultaneamente, ma differentemente, nell'artista e nel suo simulacro, nel simulacro e nell'osservatore. In questo senso, è caratteristico della struttura di un quadro come di quella di una frase sparire in ciò che, pure, dà a comprendere.

A.A. – Per ritornare alla *patofania*, è possibile tentare un confronto con la psicoanalisi nella misura in cui anche questa considera il *pathos* come un *topos*, come un luogo attraversato da tendenze tra loro in conflitto? Vi sarebbe una comunità di esorcismo tra *patofania* e psicoanalisi?

P.K. – Esorcizzare, per me, significa scacciare uno spirito maligno da un'anima. Ma per scacciarlo occorre saper parlare la sua lingua, allo stesso modo in cui, per convincerlo ad uscire, bisogna offrirgli un altro luogo. Forse s'imputerà questa affermazione al fatto che cerco di far comprendere come lo stesso schema "d'oggettivazione" presieda tanto ai procedimenti moderni di analisi patologica quanto a quelli, anteriori, di esorcismo. E certo, l'analogia tra lo scopo perseguito dal terapeuta e quello dell'esorcista mi sembrava troppo facile per non prestarsi a confusione. Se lo scopo era lo stesso, a che pro questa distinzione verbale tra potenze esterne o interne, estranee o proprie? È che lo scopo, e dunque anche i mezzi per raggiungerlo, non sono identici: l'uno e l'altro metodo procedono da una concezione completamente opposta di ciò che è *interno* o *esterno*. Per l'analista, il paziente è incapace di uscire dalla propria interiorità e non saprebbe trovare la sua salute se non nella persona del terapeuta. Quest'ultimo ha il compito di condurlo a oggettivarsi progressivamente nei riguardi dei fenomeni che assorbono, in modo sterile, la sua energia. Le nozioni di inconscio o di coscienza occultata assimilano l'*interno* ai limiti della soggettività individuale e l'*esterno* a un'oggettivazione progressiva mediante il ritorno al principio di realtà. Ciò significa che la guarigione si effettua attraverso una nuova alienazione. Il paziente si riconosce normale solo se rigetta quegli avvenimenti della sua *interiorità* che, precedentemente, avvertiva come realtà *esterne a lui stesso*.

A.A. – In cosa si distingue la pratica demonologica, patofanica, che proponete?

P.K. – Ch'essa non considera la possessione come una malattia, ma come un fatto spirituale. L'anima è sempre abitata da qualche potenza, buona o cattiva. Non è quando sono abitate che le anime sono malate: è quando non sono più abitabili. La malattia del mondo moderno è che le anime non sono più abitabili, e che ne soffrono! È credere di poter ridurre a un nulla le potenze malefiche col pretesto che non vi è più sovrannaturale. Calcolo falso! Se esiste un essere, esiste immediatamente una surnatura.

A.A. – La pratica demonologica sarebbe quindi una sorta di esegesi figurale, la figurazione esegetica di potenze buone o cattive che abitano l'anima. Una volontà di dirle senza tentare di cambiarle?

P.K. – Bisogna che identifichi le potenze che mi fanno parlare. L'esorcista accorda una realtà, un'azione effettiva, a delle potenze dotate di un'esistenza autonoma, dunque esterna rispetto a quella del soggetto che tentano di possedere e che sterilizzano con altre forze fecondanti. Qui non c'è nessuna interiorità in senso moderno. L'esorcista si colloca dal punto di vista di queste forze estranee. Per lui l'anima è un luogo esterno rispetto a queste potenze come queste potenze lo sono rispetto a lui. Ecco perché affermo che la patologia è una topologia.

A.A. – Esorcismo, esegesi, figurazione... sono forme di comunicazione che confessano la loro impossibilità a comunicare veramente. Esse scambiano un incomunicabile. Ritroviamo qui la tesi di Duns Scoto che amate evocare: le nature non sanno comunicare perché sono chiuse. Ma allora cosa significa questo scambio in assenza di comunicazione?

P.K. – A mio parere, è una facoltà di interpretazione, di identificazione con qualcosa di estraneo alla propria natura. Qualcosa in me s'identifica con ciò che non mi appartiene in senso proprio ma sorge in me bruscamente. In *Roberta stasera*, Ottavio dimostra così come una persona sia passibile di tante interpretazioni quante sono gli individui che la contornano. Sotto l'influenza dei loro sguardi, ciò che costituisce la sua unità morale si disfa a vantaggio di virtualità che risorgono e si ridistribuiscono in modo tale che la sostanza di Roberta risulti suscettibile di essere l'opposto di ciò ch'ella credeva. C'è un'*attualizzazione* di Roberta: una forza si impossessa di lei attualizzando qualche cosa che le è inattuale ma a cui, nondimeno, si presta.

A.A. – Lo stesso processo non interviene nella contemplazione dell'opera d'arte? Ciò che date a vedere in potenza è attualizzato dallo sguardo che, al contempo, lo destituisce senza mai possedere il quadro stesso, senza mai raggiungere la visione dell'artista? L'opera d'arte conserverebbe la sua opacità, sarebbe sempre incomunicabile?

P.K. – Non è forse il principio universale di ogni produzione o creazione che offre ad altri il mezzo per riconoscersi nello stesso tempo in cui essa nasconde il suo fondo proprio? Il quadro è la materializzazione di un'idiosincrasia. È un *oggetto*, una merce accessibile a un gran numero [di persone – NDT]. Gli amatori che lo comprano possono reperirsi in esso, trovarvi una complicità. Ma raramente c'è una coincidenza tra queste affinità e le intenzioni dell'artista. Il quadro resta sempre una trasposizione, un simulacro. È in quanto simulacro che soddisfa l'amatore che vi si ritrova. Lo spettatore e l'artista non interpretano il quadro nella stessa maniera perché non vi proiettano gli stessi fatti di esperienza. I *pathos* non comunicano! Anche se un'opera è riprodotta in mille esemplari, resta una schematizzazione dell'originale. Di conseguenza, non si può parlare di un originale in rapporto a sé, perché ci sarà sempre un modello che rimarrà sconosciuto all'esterno.

Se ripenso alla mia idea di stereotipo, posso dire che questo permette precisamente una schematizzazione, una volgarizzazione la cui origine è nel fantasma. Ma un fantasma il cui contenuto è scomparso proprio in ragione della sua materializzazione. Tutte le interpretazioni, a questo punto, ne sono possibili. Coloro i quali si sono serviti di stereotipi: Ingres, Courbet, Delacroix... vi hanno iniettato un contenuto che era loro proprio e, contemporaneamente, l'hanno criticato, mettendo la tradizione in questione. Ogni volta che vi è simulacro vi è dissimulazione. Io prendo in prestito lo stesso procedimento quando utilizzo le forme più stereotipate per le cose più incomprensibili.

A.A. – Procedimento che elimina ogni possibilità d'arte "astratta"...

P.K. – Mi torna in mente una parola di Giacometti: "il quadro è in sé un'astrazione!" Cosa c'è di più astratto di una figura? Si può immediatamente tradurre un quadro figurativo in arte astratta.

A.A. – Quindi, al di là del realismo, una surnatura, che permette e stabilisce la comunicazione, o almeno lo scambio, l'interpretazione?

P.K. – C'è una nozione di realtà che sparisce bruscamente a vantaggio della surnatura. Ogni opera d'arte è perciò dell'ordine della rivelazione di un'essenza e della sua contemplazione.

A.A. – Ma la rivelazione è sempre infedele, imperfetta. Il primo gesto del pittore è già in ritardo sulle sue intenzioni. Ogni disegno è, così, a un tempo, troppo compiuto e incompiuto...

P.K. – Qui si giunge alla questione dell'arbitrario, del caso e della necessità. Ossia alla questione del gioco. Giocare è una necessità. Ma giocando, si sperimenta il contrario. Se non vi fosse il contrario, non si potrebbe giocare. Si comincia a giocare perché si crede vi sia una possibilità. Poi, si entra dentro un ordine dal quale non si può scappare.

A.A. – L'opera sarebbe l'espressione di questo dilemma? Ossia una sfida lanciata a una maledizione?

P.K. – L'origine della creazione, nell'uomo, è il bisogno di riscattare la sua esistenza. Una tale abbondanza gli è offerta che, se non trova una replica a questa ricchezza che lo sopraffà, questa finisce per schiacciarlo. Ecco perché cerca costantemente di creare l'equivalente di tale ricchezza.



ISTERIA



IL PIÙ SUBLIME DEGLI ISTERICI  
HEGEL E LA TEORIA DEI DISCORSI

Nel *Seminario XVII* Lacan definisce Hegel «il più sublime degli isterici».<sup>1</sup> L'idea suggerita, più o meno seriamente, è che la filosofia di Hegel possa valere da paradigma di uno dei quattro discorsi di cui, notoriamente, il *Seminario XVII* è la teoria, ossia il discorso dell'isterica. Questa provvisoria conclusione trova però una rapida sconfessione: continuando la lettura del testo, si scopre che Lacan riprende la stessa formula per proporre tutt'altro accostamento: «Hegel è il sublime rappresentante del discorso del sapere, e del sapere universitario».<sup>2</sup> Guardando all'insieme del seminario si è costretti a giungere a un'altra conclusione ancora: senza dubbio è al discorso del padrone che Hegel viene maggiormente associato («questo discorso di Hegel è un discorso da padrone»)<sup>3</sup> In quest'ultimo caso non si tratta di un semplice accostamento, poiché la strutturazione stessa del discorso del padrone, che funge per così dire da matrice agli altri, sembra rinviare esplicitamente alla figura del servo e signore della *Fenomenologia dello spirito*.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2001, p. 35. Com'è noto, Žižek prende molto sul serio questa affermazione di Lacan (S. ŽIŽEK, *Le plus sublime des hystérique. Hegel passe*, Paris 1988; tr. it. *L'isterico sublime*, A. Sciacchitano (cur.), Mimesis, Milano 2012<sup>2</sup>). B. Moroncini ha criticato Žižek proprio perché, prendendo troppo sul serio la formula lacaniana, «schiaccia Lacan su Hegel» (B. MORONCINI, *Struttura e storia. A proposito dei quattro discorsi di Jacques Lacan*, in B. Moroncini – F.C. Papparo, *Diffrazioni (Due). La psicoanalisi fra Kultur e civilizzazione*, fedOA Press, Napoli 2018, pp. 137-151, qui p. 149).

<sup>2</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVII*, cit., p. 215.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>4</sup> Il discorso del padrone è introdotto da Lacan come «in qualche modo il punto di partenza» della teoria (J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVII*, cit., p. 7); per questo Recalcati lo definisce «il discorso che sta a fondamento di tutti gli altri» (M. RECALCATI,

In definitiva, la filosofia di Hegel circola costantemente per tutto il seminario senza trovare mai una definizione stabile, anzi sembra poter essere fatta valere di volta in volta come paradigma di *tutti* i discorsi – beninteso, di tutti tranne uno: quello dell’analista.<sup>5</sup>

Si può partire da queste osservazioni preliminari per proporre un piccolo esperimento: «leggere Hegel con Lacan»,<sup>6</sup> certo sulla scia di quanto svolto abilmente, in molti suoi libri, da Slavoj Žižek (e non solo da lui), ma, a differenza di quest’ultimo, seguendo criteri ben più delimitati. Si tratterà cioè di provare a leggere la filosofia di Hegel attraverso la griglia della teoria dei discorsi sviluppata da Lacan nel *Seminario XVII*.

Questa operazione, per quanto suggerita dallo stesso Lacan, ha molto di arbitrario, in quanto produce una generalizzazione indebita di concetti psicoanalitici, cioè una loro applicazione al di fuori del campo entro il quale sono stati prodotti. La teoria dei discorsi assume un senso *determinato* solo nella misura in cui supporta la comprensione di alcuni aspetti della teoria analitica e della clinica che vi si fonda (in particolare le differenti posizioni soggettive implicate), mentre perde di determinatezza, per lasciare spazio a ogni genere di arbitrariezza, qualora la si voglia rendere uno strumento di comprensione della società, della storia, della politica, della filosofia, ecc.

Tenendo sullo sfondo tale questione capitale, le pagine che seguono intendono affrontare, per quanto in una maniera inevitabilmente cursoria, due problemi. Il primo, e principale, è la determinazione del ruolo della filosofia hegeliana nella genesi del luogo che sarà occu-

*La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Cortina, Milano 2016, p. 603). Si può evidenziare come, nella determinazione della matrice del discorso, il posto in alto a sinistra venga anche definito come posto del “padrone” e quello in alto a destra del “servo” (per es. J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVII*, cit., p. 35).

<sup>5</sup> Proprio la formalizzazione del discorso dell’analista renderebbe così possibile a Lacan la definitiva separazione da una concezione della soggettività di matrice hegelokojeviana. Jacques-Alain Miller, nella postfazione al *Seminario XVII*, vede nascere in questo seminario un “Lacan II” che ha come obiettivo critico il “Lacan I”, ancora di matrice hegeliana (cfr. J.-A. MILLER, *La psicoanalisi messa a nudo dal suo celibe*, in J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVII*, cit., pp. 269-289, qui p. 277). Sulla stessa linea, Recalcati scrive che «nel percorso del *Seminario XVII*, Hegel non offre più la chiave di accesso all’invenzione di Freud, ma appare piuttosto come un’incarnazione moderna del discorso del padrone, ovvero l’incarnazione del rovescio del discorso dell’analista» (M. RECALCATI, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica*, cit., p. 595).

<sup>6</sup> S. ŽIŽEK, *L’isterico sublime*, cit., p. 8.

pato dal campo analitico, al fine di verificare se davvero tale filosofia renda strutturalmente impossibile l'emergere di ciò che Lacan definisce "discorso dell'analista". Il secondo problema, a cui si accennerà in conclusione, tocca la questione fondamentale del rapporto fra psicoanalisi e scienza. Tenendo presente la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, si procederà molto schematicamente, isolando tre modalità discorsive in essa operanti: 1) il discorso della coscienza; 2) il discorso dell'esperienza della coscienza; 3) il discorso del sapere assoluto (o della scienza, o del concetto).

1.

Seguendo la celebre lettura della *Fenomenologia* offerta da Alexandre Kojève, Lacan valorizza molto la figura della signoria e servitù che compare all'inizio della sezione "autocoscienza" (o, più precisamente, «La verità della certezza di se stesso»).<sup>7</sup> Nel sistema della *Fenomenologia*, è il momento in cui la coscienza abbandona il riferimento all'oggetto esterno («altro da se stessa») che dominava le prime figure (certezza sensibile, percezione e intelletto) e si rivolge a sé, diventando *Selbstbewußtsein*, coscienza di sé o "autocoscienza". È da notare quindi che l'identità con sé, la capacità di dire "io" (o meglio: "io sono io"), non è il punto di partenza dell'itinerario fenomenologico, bensì è un effetto derivante dalla capacità della coscienza di assumere come proprio oggetto se stessa: l'identità è sempre il risultato di un'identificazione. Ma Hegel mostra che tale identificazione è possibile solo allorché la coscienza incontra un'altra coscienza. Scrive Hegel: «nella misura in cui la differenza [fra Io come soggetto e Io come oggetto] non ha anche la figura dell'essere, l'autocoscienza non è tale».<sup>8</sup> In altre parole, la capacità della coscienza di identificarsi a sé (di poter dire "io sono io") deriva dall'interiorizzazione di una precedente identificazione con un altro. Un essere umano che fin dalla nascita visse in perfetta solitudine non sarebbe mai in grado di dire "io". Questo è il motivo per cui Hegel non concepisce l'autocoscien-

<sup>7</sup> G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, G. Garelli (cur.), Einaudi, Torino 2008, pp. 121 ss. Il riferimento è ovviamente ad A. KOJÈVE, *Introduzione alla lettura di Hegel*, G.F. Frigo (cur.), Adelphi, Milano 2010<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 122.

za nel modo di un'immediata apprensione di sé, bensì in quello di un incontro fra due coscienze – non un semplice conoscere (se stessi), bensì un *riconoscere*.<sup>9</sup>

L'ulteriore passaggio dell'esposizione hegeliana sta nel mostrare che tale riconoscimento è impossibile. Fino a che lo scenario – logico – rimane a due termini, cioè fino a che si gioca sul piano puramente speculare dell'incontro fra due coscienze, non si produce alcuna autocoscienza, alcun "io".<sup>10</sup> È necessario, allora, che si introduca un Terzo: la morte, non intesa come puro dato biologico (il cessare delle funzioni vitali), bensì come anticipazione, cioè come la paura, che sorge nella coscienza, che lo scontro con l'altra coscienza la conduca al proprio annientamento. È proprio l'introduzione di questo vuoto nell'esperienza a produrre il passaggio decisivo: una delle due coscienze arretra di fronte alla paura della morte, cioè di fronte all'esperienza del vuoto, rinuncia alla lotta e si rende così serva dell'altra (che diventa il suo signore). Scrive Hegel: «Questa coscienza [il servo] non ha avuto angoscia per questa o quell'altra cosa, e nemmeno in questo o quell'istante, bensì ha provato angoscia per tutta la sua essenza; la coscienza ha infatti avvertito la paura della morte, che è il signore assoluto».<sup>11</sup>

È proprio arretrando di fronte all'angoscia, ossia assumendo l'Altro come signore assoluto, che l'autocoscienza può effettivamente prodursi. Il servo, infatti, opera in un mondo stabile e sicuro, si sposta da un significante all'altro, "lavora", è cioè inserito nella catena simbolica (S2), ma solo a patto che il suo operare sia sempre solo una risposta alla richiesta del padrone. Il servo trova quindi la sua consistenza nel riferimento a S1, che è il vero "agente". Si può quindi rintracciare, nella dialettica servo-signore, l'articolarsi di quel discorso "primordiale" che Lacan definisce "discorso del padrone", il quale

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 128. Per la differenza fra "figure" e "momenti", così come su tutti i dettagli tecnici sui quali non è possibile dilungarsi in questa sede, rimando a F. CHIEREGHIN, *La Fenomenologia dello spirito. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 2008<sup>2</sup>.

<sup>10</sup> Il testo hegeliano presenta qui una vertiginosa esposizione dialettica della nullità a cui conduce ogni tentativo di riconoscimento puramente speculare: G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 130-131.

<sup>11</sup> G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 134. Hegel utilizza qui indifferentemente i termini *Angst* [angoscia] e *Furcht* [paura]. Lacan ha ben presente questo passo: «[...] Hegel non possa riferirsi che alla morte, come significante del padrone assoluto» (J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVII*, cit., p. 27).

sancisce la costituzione stessa della soggettività in quanto inserita nella catena significativa, producendo un resto da cui il soggetto è irrimediabilmente diviso (*a*).

Guardando tale scena dal punto di vista del soggetto così costituito, è possibile riferirsi a ciò che Lacan chiama discorso dell'università. La coscienza, infatti, si rivolgerà al molteplice dell'esperienza che si trova di fronte (*a*) sempre solo sotto la legge di un S1, di cui essa non sa nulla ma che le fornisce il sapere (S2) che utilizza per avere a che fare con la realtà. In questa sua modalità operativa, il soggetto rimane del tutto cieco relativamente al prezzo che ciò comporta (e che dunque rimane un resto inassimilabile): la propria divisione soggettiva, il taglio operato da S1. Si può affermare che *tutte* le figure della fenomenologia,<sup>12</sup> prese di per sé e considerate staticamente, obbediscono a questa logica che incastra fra loro, rinviando l'uno all'altro, il discorso del padrone e quello dell'università.

Ogni figura fenomenologica, infatti, è un certo modo di "stare al mondo" della coscienza, cioè una certa configurazione del suo avere a che fare con la realtà (dalle modalità più semplici a quelle più complesse). In ognuna di esse, c'è sempre un S1 che organizza la scena: nella certezza sensibile è il "questo", nella percezione è la "cosa", nell'intelletto la "forza" e poi la "legge", e così via. Per esempio, nella figura della percezione la coscienza avrà attorno a sé un mondo di "cose" e non vedrà altro che "cose": l'S1 le fornisce il sapere attraverso il quale indicizzare il puro molteplice che le si para dinnanzi. Questo produce un resto inassimilabile, che però la coscienza non vede, perché per essa, propriamente, non è *nulla*, nella misura in cui è precisamente ciò che non può scriversi nella catena significativa indicizzata da quell'S1 che, in tale figura, dà consistenza al suo sapere. Poiché questo funzionamento, come detto, può essere rintracciato in tutte le figure della *Fenomenologia*, è possibile affermare che per Hegel la base dell'esperienza del soggetto umano – che egli chiama «coscienza naturale»<sup>13</sup> – sia come tale un'esperienza servile: ogni sua possibile configurazione trova nel discorso del padrone la sua logica fondamentale.

<sup>12</sup> Almeno fino al momento "ragione", perché dal momento "spirito" in poi avviene una trasformazione nel procedimento fenomenologico. Lascio tuttavia sullo sfondo tale questione.

<sup>13</sup> Per es. G. W. F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 60.

## 2.

Partendo da questo assunto, bisogna capire che tipo di operazione Hegel intende compiere nella *Fenomenologia dello spirito*. Kojève – da cui la lettura lacaniana è fortemente influenzata – vi ha visto, come noto, il lungo racconto, logico e storico insieme, delle avventure del servo, condotto fino al punto in cui quest'ultimo riesce finalmente a spogliarsi della sua natura servile, accedendo al sapere assoluto.<sup>14</sup> Il punto fondamentale della lettura di Kojève sta nell'interpretare il movimento dialettico implicato nella *Fenomenologia* come la messa in atto del lavoro del servo. Se assumiamo questa prospettiva, è del tutto conseguente l'accostamento, proposto da Lacan nel *Seminario XVII*, con il *Menone* di Platone: il servo è guidato dal filosofo (lì Socrate, qui Hegel) a mettere al lavoro il suo sapere al fine di ottenere, attraverso le lunghe peripezie della storia, una totale padronanza, la cui illusorietà è facilmente dimostrabile da Lacan.<sup>15</sup>

Bisogna tuttavia riconoscere che tale lettura è inconsistente. Se davvero il soggetto della *Fenomenologia* fosse il servo, allora non avremmo alcuna dialettica, bensì una serie di quadri statici. Infatti, come accennato, la configurazione della coscienza in quanto servile è precisamente ciò che qualifica il suo operare *all'interno* di ciascuna figura, poiché ciò a cui mira il servo è proprio di poter non sapere nulla del punto di non tenuta della propria esperienza. Il "lavoro" della coscienza servile consiste nel ricondurre il molteplice che le si para dinnanzi al sapere di cui essa è di volta in volta in possesso (e la cui consistenza è assicurata da un S1: il questo, la cosa, la forza, la legge...). Attraverso questo operare la coscienza acquisisce un accesso stabile alla realtà e al contempo (o meglio: proprio perché) è messa al riparo dall'esperienza angosciante del nulla. Hegel, del resto, è ben lungi dal criticare un tale modo di operare, in quanto si tratta della forma in cui normalmente si sta al mondo ed è un tratto inemendabile dell'umano.

Tuttavia, la *Fenomenologia* non mira affatto a descrivere questi diversi saperi propri della coscienza, bensì a produrre una «scienza dell'esperienza della coscienza».<sup>16</sup> Cosa si debba intendere con

<sup>14</sup> Cfr. A. KOJÈVE, *Introduzione alla lettura di Hegel*, cit., pp. 531 ss.

<sup>15</sup> Cfr. J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVII*, cit., pp. 17-18.

<sup>16</sup> G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 67.



quest'ultima espressione è chiarito da Hegel nelle pagine iniziali dell'opera, che tradizionalmente sono denominate "introduzione". In esse, un ruolo decisivo è di nuovo svolto dal concetto di "angoscia" [*Angst*], proprio come accade nella sezione dedicata alla figura della signoria e servitù. Da questo punto di vista la lettura di Kojève, volta ad accreditare a tale figura un ruolo decisivo per l'intero itinerario fenomenologico, quindi sovraordinato rispetto a quello svolto da tutte le altre, sembra trovare un'importante conferma. Il problema della lettura di Kojève non sta, dunque, in tale connessione, bensì nel fatto che egli tralascia l'aspetto fondamentale, ossia che nei due luoghi indicati – la trattazione della figura del servo (in cui trova espressione il discorso della coscienza) e l'introduzione (in cui trova espressione il discorso dell'esperienza della coscienza) – il ruolo svolto dall'angoscia è opposto.

Nell'introduzione Hegel distingue la vita naturale del vivente non umano da quella della coscienza: la prima ha a che fare con un'esteriorità (oggi diremmo con un ambiente) composta di una serie di oggetti stabili, adeguati alle esigenze del vivente che vi entra in rapporto. La fuoriuscita del vivente da questo circolo (che potremmo definire istintuale) coincide con la sua morte. La coscienza, invece, «è immediatamente l'andare oltre il limitato, e, siccome tale limitato le appartiene, l'andare oltre se stessa [...] La coscienza subisce dunque questa violenza, che è lei stessa a esercitare, per cui essa si guasta ogni appagamento limitato». <sup>17</sup> La coscienza umana, cioè, non ha alcun oggetto adeguato alla sua esperienza, non può trovare una piena soddisfazione in nessuno di essi e si trova costantemente esposta al traumatico incontro con tale sua condizione.

Nelle righe subito successive Hegel, per descrivere il sentimento derivante da questa violenza, utilizza l'espressione «angoscia (o paura) di fronte alla verità». <sup>18</sup> Si è visto in precedenza che è proprio nella fuga di fronte all'angoscia della perdita dell'oggetto che la coscienza si costituisce. Così, mentre la «vita naturale» ha immediatamente accesso a un ambiente stabile (quello definito dai referenti sensoriali dei propri istinti), la coscienza umana accede a una realtà stabile (a un sapere) solo mediante la rimozione di un'angoscia originaria, corrispondente

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. 62-63.

all'esperienza non di *qualcosa*, bensì del nulla. Più precisamente: è solo rimuovendo il nulla che può apparire qualcosa e ogni presenza si staglia così sullo sfondo di un'assenza.<sup>19</sup>

Ora, nell'introduzione Hegel evidenzia che tale angoscia, dalla cui rimozione dipendeva la stabilizzazione tanto della coscienza quanto della realtà a cui essa accede, viene, per l'appunto, rimossa [*aufgehoben*], cioè non espunta definitivamente, bensì tolta e conservata. Essa rimane cioè costantemente operante: «Nel sentimento di questa violenza, l'angoscia può certamente arretrare di fronte alla verità, e sforzarsi di conservare ciò la cui perdita è incombente. Ma l'angoscia non può trovare quiete [...]».<sup>20</sup> Il mantenimento della posizione servile o naturale è per la coscienza il risultato di uno sforzo costante, che certo in linea di massima può funzionare ma che si staglia su un fondo di incertezza e che è costantemente esposto al rischio di naufragare.

Ciò che Hegel chiama *esperienza della coscienza* non è altro che l'assunzione deliberata, da parte della coscienza, di questa situazione di *impasse*. La coscienza fa esperienza, nel senso tecnico che Hegel attribuisce a tale termine, solo quando accetta di non fuggire di fronte all'angoscia, ma di assumerla soggettivamente. Nel linguaggio di Hegel, ciò significa che la coscienza si mette nella disposizione dell'«esame», cioè dell'interrogazione relativa alla *verità del proprio sapere*,<sup>21</sup> abbandonando così la posizione servile che le è naturale assumere.

Se vogliamo tradurre nei termini lacaniani: la coscienza che esperisce non si rivolge più al molteplice dell'esperienza (*a*) per ricondurlo al proprio sapere (il cui funzionamento deriva da un S1 di cui la coscienza servile non sa nulla), bensì si rivolge direttamente a quello stesso S1 per trovare rassicurazione relativa al dubbio angosciante che le è sorto riguardo alla consistenza di questo suo sapere.<sup>22</sup> Di conseguenza, anche il luogo dell'agente si modifica: non è più S2 (cioè la coscienza armata del sapere che trova la sua consistenza in S1), bensì è S barrato (cioè la

<sup>19</sup> Sulla relazione oggettuale si veda J. LACAN, *Il Seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2007, p. 9 e p. 16: «l'oggetto [...] è collocato in uno sfondo di angoscia». Va da sé che qui Lacan non si riferisce a Hegel né pensa di poter ritrovare in Hegel una tale concezione della relazione oggettuale.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, pp. 64-65: «Se ora noi indaghiamo la verità del sapere...».

<sup>22</sup> Come recita una nota formula usata da Hegel, il cammino fenomenologico è «la via del dubbio [*Zweifel*] e della disperazione [*Verzweiflung*» (*ivi*, p. 60).

coscienza in quanto assume l'angoscia, la divisione soggettiva fra sapere e verità). In questo preciso senso, l'esperienza della coscienza di cui la *Fenomenologia* espone la dialettica è da intendersi propriamente, in termini lacaniani, come una *isterizzazione del soggetto*.

È fondamentale, a questo punto, comprendere perché tale esperienza della coscienza sia dialettica. Per capirlo, è necessario tenere innanzitutto a mente un punto: il rapporto fra sapere e verità qui in questione non è da intendere nel senso di un'emendazione, come se si trattasse di mostrare alla coscienza la verità implicata fin dall'inizio nel suo sapere, ma di cui essa non era ancora a conoscenza. La scena del *Menone* platonico, ancora una volta, qui non funziona: non si tratta affatto, a discapito di quanto recita la scolastica hegeliana, di passare dall'in sé al per sé, di operare una presa di coscienza, di estrinsecare la verità implicita ma ancora ignorata nel sapere di partenza. La verità non è un contenuto ancora nascosto nelle pieghe del sapere; piuttosto, essa è l'impossibile del sapere, ciò che non si può scrivere entro di esso ma che vi insiste non trovandovi letteralmente posto.

Di conseguenza, se la coscienza esamina il proprio sapere sperando di vedere confermata la sua consistenza, ciò che trova è piuttosto il contrario, cioè la sua inconsistenza. Il modo in cui avviene questa esperienza del fallimento del proprio sapere da parte della coscienza è determinato da Hegel nella forma di una *inversione* prodotta dal linguaggio, cioè – usiamo ancora una terminologia non hegeliana – nella forma di uno scarto fra enunciato ed enunciazione: nel tentativo di enunciare il proprio sapere della realtà, la coscienza si ritrova immancabilmente a *dire il contrario di ciò che intendeva*. Queste le parole di Hegel: il linguaggio «ha la natura divina di invertire immediatamente ciò che si ha in mente [*die Meinung*], facendola divenire qualcosa d'altro e impedendole così di *giungere alla parola*».<sup>23</sup> Nel momento in cui la coscienza cerca di enunciare il suo sapere, cioè di articolarlo linguisticamente, essa scopre che la sua enunciazione non riesce a veicolarlo, finendo per dire altro da ciò che voleva dire.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 78. Il riferimento è qui al *Meinen* (opinare, avere in mente), che è il termine che qualifica il sapere specifico della certezza sensibile; tuttavia, lo stesso meccanismo si ritrova all'opera in tutte le figure (quindi ogni tipo di sapere è, relativamente alla verità che lo attraversa, un *Meinen*).

<sup>24</sup> Cfr. ancora J. LACAN, *Il Seminario. Libro IV*, cit., p. 9: «il primato di questa dialettica pone al centro della relazione soggetto-oggetto una tensione fondamentale, che fa sì che ciò che è ricercato non lo è allo stesso titolo di ciò che sarà trovato». Come già detto, secondo Lacan questa "dialettica" si trova in Freud e non in Hegel.

Quando la coscienza assume soggettivamente questo scarto, essa fa esperienza del fallimento del suo sapere, ossia scopre che esso non tiene, non è in grado di enunciare la realtà che ha di fronte. È a questo punto che l'esposizione della *Fenomenologia* opera un *taglio*: si conclude un capitolo e termina la trattazione di una figura della coscienza. Questo esito negativo, massimamente angosciante (il riconoscimento del fallimento del proprio sapere), ha però un fondamentale risvolto positivo, cioè viene ripreso all'inizio della figura successiva. In essa, la coscienza ricompare come coscienza *rettificata*: essa ha fatto tesoro dell'esame in atto nella figura precedente, è dotata di un sapere nuovo e più articolato, perché capace di padroneggiare, di dire, l'impossibile o il buco del sapere precedente.

In questo passaggio non è in gioco solo una rettifica del sapere, ma in pari tempo anche una rettifica soggettiva, nel senso che la coscienza stessa ne esce trasformata – con le parole di Hegel, è avvenuta una «*inversione della coscienza*». <sup>25</sup> Per esempio, la certezza sensibile si scontra con la sua incapacità di tenere insieme la particolarità che aveva in mente di dire (questo sensibile che ho di fronte ora) e l'universalità che si ritrova ad enunciare (che inverte il questo sensibile in un questo qualsiasi). Il nuovo sapere che tiene insieme i due lati è il sapere della *cosa* [*Ding*] e la coscienza, da certezza sensibile, si trasforma in percezione.

Il nuovo sapere è certamente il risultato positivo della dialettica precedente (nel discorso dell'isterica, come si ricorderà, S2 è posizionato in basso a destra, nel luogo del prodotto o scarto) e altrettanto certamente esso ha, nei confronti dell'angoscia di partenza, un effetto di rassicurazione: il nuovo sapere colma il buco emerso nel primo (e in questo senso consente certo anche una maggiore padronanza della realtà). Tuttavia, non è questo il risultato che interessa a Hegel. Ciò che conta è che, trattandosi di un *nuovo sapere*, esso si troverà investito nuovamente dalla medesima dialettica, benché su nuove basi: la coscienza si ritroverà di nuovo di fronte all'angoscia della sua possibile inconsistenza e muoverà così a interrogare il nuovo S1, il garante della consistenza del sapere che ora possiede. Si ritroverà così inevitabilmente ancora di fronte al punto di cedimento del nuovo sapere, con l'emergere di una nuova verità, che richiederà un nuovo taglio, una nuova rettifica e un nuovo sapere (S1-S2), e così via. Si produce così

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 66.

un continuo spostamento in avanti, di scena in scena, della differenza fra sapere e verità, in cui la verità finalmente acquisita si rivela nient'altro che un nuovo sapere, rispetto a cui si riapre di nuovo, ma su altre basi, la domanda relativa alla sua consistenza o verità. È questa, in definitiva, la dialettica dell'esperienza della coscienza operante nella *Fenomenologia*.

È da evidenziare ancora un punto fondamentale. Questo processo è in un certo senso guidato dal punto di vista della filosofia o del *sapere assoluto*, cioè dal soggetto che ha *già compiuto* l'intero percorso; tale punto di vista compare nel testo hegeliano con la formula del "noi" o del "per noi".<sup>26</sup> Tuttavia, Hegel insiste nel sottolineare che l'esame è compiuto dalla coscienza stessa senza alcuna intromissione del "per noi": è lei a dover esperire, è lei a dover sperimentare lo scarto fra l'enunciato e l'enunciazione. Anzi, a questo proposito si deve evidenziare che «un intervento aggiuntivo da parte nostra risulta superfluo», perché non produrrebbe alcun vero avanzamento dialettico.<sup>27</sup> Scrive Hegel: «mentre la coscienza esamina se stessa, anche da questo lato a noi non rimane che il puro stare a vedere [*das reine Zusehen*]». <sup>28</sup> Ancora una volta, la scena è ben diversa da quella di Socrate e Menone: è la coscienza stessa, non il "per noi", a formulare la domanda. Il sapere assoluto, nella *Fenomenologia*, si limita a due compiti fondamentali: esso convoca la coscienza di fronte alla propria angoscia e, soprattutto, mette ordine fra le differenti figure, le *storicizza*, cioè fa emergere una direzione nell'apparente caoticità del ripetersi dei fallimenti della coscienza. In altre parole, la dialettica fra sapere e verità non si ripete all'infinito, bensì ha un punto di arrivo ben preciso: il sapere assoluto stesso.

### 3.

Negli scritti e nei seminari Lacan evoca spesso il sapere assoluto di Hegel e la lettura che ne dà è sempre la stessa: esso nomina l'idea (o per meglio dire il miraggio) di una completa padronanza, di «un

<sup>26</sup> Nella dialettica hegeliana la temporalità è invertita, cioè si avanza costantemente verso il passato. Su questo tema si deve leggere G. RAMETTA, *Il problema dell'espansione speculativa nel pensiero di Hegel*, Inscibboleth, Roma 2020<sup>2</sup>.

<sup>27</sup> G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 65.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

soggetto compiuto nella sua identità con se stesso».<sup>29</sup> L'esito dell'itinerario fenomenologico sarebbe cioè il momento in cui lo scarto fra sapere e verità viene definitivamente colmato, in cui si celebra «la scomparsa di ciò che esclusivamente motiva la funzione del sapere – la sua dialettica con il godimento».<sup>30</sup> Il sapere assoluto veicolerebbe l'idea di un sapere adeguato, che pone la coscienza definitivamente al riparo dall'angoscia, dall'esperienza della sua divisione soggettiva.

È facile comprendere, tuttavia, che non è così. Il percorso della *Fenomenologia* avanza certamente verso un sapere sempre più ampio, che fornisce alla coscienza che lo possiede una padronanza sempre più estesa. Tuttavia, la dialettica fra sapere e verità non può in alcun modo essere abolita, perché non dipende dalla mancanza di un contenuto (che potrebbe, almeno in linea di principio, venire definitivamente colmata), bensì, come visto, *dipende dalla struttura stessa del sapere*. L'idea di possedere un sapere adeguato è propria, per Hegel, solo della «coscienza naturale» o servile (cioè della posizione soggettiva che l'uomo tende ad assumere per inerzia), ossia della coscienza che «considera risolta una questione non ancora posta, [che] scambia per un'affermazione della realtà un giudizio non ancora diviso».<sup>31</sup> È proprio il riconoscimento dell'insostenibilità di questa posizione soggettiva (fondata sul miraggio di un sapere adeguato) a mettere in moto la dialettica fenomenologica.

Quando la coscienza abbandona la sua posizione naturale e si assume l'onere dell'esperienza, cioè quando comincia a formulare una domanda relativa alla consistenza del suo proprio sapere, allora avviene una trasformazione del suo discorso: è la dialettica esposta nella *Fenomenologia*. Per tutto l'itinerario fenomenologico, la coscienza rimane ancorata alla speranza di raggiungere un sapere pieno, adeguato alla verità: di figura in figura, è questa speranza che costantemente si ripropone e che altrettanto costantemente viene disattesa. Di qui la

<sup>29</sup> J. LACAN, *Soversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, G.B. Contri (cur.), Einaudi, Torino 2002<sup>2</sup>, pp. 800-801. Cfr. anche J. LACAN, *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica psicoanalitica (1954-1955)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2006, pp. 82-83.

<sup>30</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVII*, cit., pp. 35-36.

<sup>31</sup> Prendo in prestito questa formulazione da G. CANGUILHEM, *Sulla scienza e la contro-scienza* [1971], in *Scritti filosofici*, A. Cavazzini (cur.), Mimesis, Milano 2004, p. 29. È da notare che il saggio è stato scritto da Canguilhem per un libro in onore di J. Hyppolite (*Hommage à Jean Hyppolite*, PUF, Paris 1971).

conseguenza decisiva: se questo processo giunge a una conclusione, allora tale punto di arrivo non potrà che coincidere con *il momento in cui la coscienza giunge a riconoscere la strutturale inconsistenza del suo sapere*. Il sapere assoluto nomina esattamente questo risultato: esso coincide con la consapevolezza che non esiste alcuna rappresentazione adeguata della realtà, che ogni sapere che il soggetto può avere dell'oggetto è strutturalmente inconsistente.

Per Hegel, tuttavia, questo punto di arrivo non si traduce nel riconoscere e abbracciare un originario "non-sapere" al cuore di ogni esperienza,<sup>32</sup> bensì nel dispiegamento di *un'altra forma del sapere*, che non ha più la struttura del sapere coscienziale o rappresentativo proprio dell'esperienza fenomenologica: è il discorso del concetto o della scienza. Rispetto a quest'ultimo, la domanda relativa alla sua consistenza non ha più posto alcuno, poiché nell'orizzonte così dischiuso la distinzione fra soggetto e oggetto (cioè la dimensione propriamente conoscitiva) non è il piano entro il quale si dispiega il sapere, bensì è un effetto (destinato a ridefinirsi continuamente) del suo stesso dispiegamento. A rigore, dunque, non può esistere alcuna coscienza depositaria del sapere assoluto; piuttosto, si dà sapere assoluto solo quando la coscienza riconosce di essere una semplice funzione operativa entro il movimento concettuale.

In conclusione: se volessimo provare a leggere il discorso della scienza di Hegel (il «sapere assoluto») con gli strumenti della teoria del discorso lacaniana, dovremmo scartare il ricorso tanto al discorso dell'isterica (poiché è proprio dal suo superamento che sorge il sapere assoluto), quanto ai discorsi del padrone e dell'università (poiché ciò implicherebbe un'inammissibile sovrapposizione fra il punto di partenza e quello di arrivo del processo fenomenologico). Rimarrebbe il discorso dell'analista e ciò significherebbe che, nella dialettica hegeliana del concetto, l'elemento agente è *a*, lo scarto o l'impossibile del sapere. Non è qui possibile dare consistenza a tale ipotesi. Essa potrebbe tuttavia gettare ulteriore luce sulla posizione da attribuire al discorso della scienza nella teoria dei discorsi di Lacan e sul problema più complessivo del rapporto fra psicoanalisi e scienza.

<sup>32</sup> È questa la strada che seguirà Bataille (anche a partire dalla sua originale interpretazione della lettura kojèviana di Hegel): cfr. G. BATAILLE, *L'esperienza interiore* [1943], C. Morena (cur.), Dedalo, Bari 1978.





Da quando la donna velata (donna che indossa l'*hijab*, il termine arabo classico che lo designa) è comparsa nel reale quotidiano come immagine mediata dal nostro sguardo di occidentali, la questione del velo si è fatta rovente, suscitando sentimenti che vanno dal sospetto all'esplicita ostilità (come minaccia al nostro stile di vita, al mito dell'identità, oppure come provocazione alla laicità), dalla curiosità (in genere di tipo sessuale) alla tolleranza (come altro versante, quello democratico, dell'intolleranza). Prima di tutto questo la donna velata era tutt'al più una figura remota, assimilata ad immagini dell'imbarazzante retaggio coloniale, al folklore, e soprattutto al "sottosviluppo" e alla condizione di "inferiorità" della donna nei paesi che di quel velo fanno uso. Non che il velo non sia, anche, uno strumento di controllo e di asservimento del corpo femminile in società dove il potere e la violenza maschile non tentano neppure di mimetizzarsi. Ma le cose sono complesse e alcune separazioni nette tra l'occidente e la cultura arabo-islamica sono mitologie (occidentali) passibili di scomposizione nella prospettiva della psicoanalisi.

La questione del velo è inoltre legata a quella del rapporto che la cultura arabo-islamica<sup>1</sup> intrattiene con l'immagine (e con i modi di vedere-mostrare il corpo), antitetico all'occidente, che pongo come premessa al mio discorso.

### *Uno sguardo sorvegliato*

Il concetto occidentale di immagine è pressoché estraneo alla cultura arabo-islamica, sebbene nel XIX secolo l'Impero ottomano, tra enormi resistenze, abbia introdotto definitivamente e forzatamente le immagini. Ma siamo già lontani dall'Islam inteso come insieme di

<sup>1</sup> È a questa cultura che farò riferimento nel testo.

popolazioni che condivide una religione e una lingua, l'arabo, nella quale si è espressa la Rivelazione della parola di Dio, dato non da poco. Né sembra che ci siano tracce di immagini nell'arte del mondo arabo preislamico, sia nomade che stanziale. Nonostante esista un dibattito sull'assenza<sup>2</sup> (peraltro non assoluta) di rappresentazioni (sacre, di umani, di animali), credo sia esatto dire che l'arte islamica è sostanzialmente un'arte *aniconica*.<sup>3</sup> In quanto arte sacra e orientata dalla dottrina del *tauhid* (Unità di Dio), essa punta all'espressione di Dio il più possibile purificata dalle passioni di cui l'immagine è un veicolo. A fronte di una tradizione occidentale che, con le dovute eccezioni, o più che altro, obiezioni,<sup>4</sup> intrattiene con l'immagine, intesa come immagine iconica, quel rapporto centrale e, appunto, passionale, che conosciamo, l'islam privilegia altro. Nel 630 d.C. Muhammed fece distruggere le immagini tribali esposte alla Mecca e, durante il califfato di 'Abd al-Malik (685-705), esplose la controversia con il cristianesimo (ossia con l'impero di Bisanzio) rispetto al discrimine decisivo dell'immagine. Sebbene nel Corano i riferimenti espliciti alla vista e allo sguardo siano molto pochi,<sup>5</sup> l'esegesi coranica e soprattutto la lettura degli *hadith*, nel corso dei secoli, hanno alimentato, se non generato, un tabù legato al vedere-mostrare. Il corpus giuridico musulmano (*fiqh*), a fronte della legge di Dio (*sharia*), con la complicità di una società a forte struttura patriarcale, si è costruito progressivamente come un ordinamento caratterizzato dal tabù dell'immagine e del "vedere/mostrare",<sup>6</sup> che per noi occidentali è attualmente rappresentato in modo elettivo *dall'hijab*.

Per la cultura islamica il vero *hijab* (che significa *velo* ma anche *tenda*, per esempio quella attraverso cui si poteva parlare al califfo) è spirituale e separa gli esseri umani dalla vista accecante e insosteni-

<sup>2</sup> S. NAEF, *Y a-t-il une "question de l'image" en Islam?*, Téraèdre, Paris 2016; tr. it. *La questione dell'immagine nell'Islam*, ObarraO, Milano 2011.

<sup>3</sup> T. BURCKARD, *L'arte dell'Islam*, Abscondita, Milano 2002.

<sup>4</sup> Dispute.

<sup>5</sup> Si vedano le Sure 17;36, 24;30, 31, 33;59. Nell'ultima il riferimento è al velo femminile come segno di differenza delle musulmane rispetto alle altre donne.

<sup>6</sup> Ali Mohammad al Qattan Al Fasi (524, regime Omeyyade) ha scritto il testo considerato come il più esaustivo sul corpo e i modi di mostrarlo-coprirlo. Le sue posizioni sono simili ad alcune posizioni islamiste attuali. Al Fasi mette a punto il concetto di *awra*, che si riferisce a tutto ciò che è da considerarsi un'"estensione" del corpo femminile, come la voce. Nella cultura arabo-islamica gli usi legati al vedere/mostrare sono estesi oltre ciò che riguarda il corpo. La sobrietà, la modestia, sono considerate valori.

bile di Dio.<sup>7</sup> A fronte dell'ostensione cristiana che *mostra* il mistero dell'incarnazione, fulcro della celebrazione, nell'Islam abbiamo, i segni distintivi della moschea: la *qibla* (muro) in cui è ricavata la nicchia vuota del *mihrab* che indica la direzione della Mecca. La struttura stessa della moschea è funzionale a favorire il raccoglimento in Dio e rappresenta lo spazio sacro e delimitato della preghiera, purificato dal credente e protetto dal mondo dei sensi. L'Islam è una religione che non si basa sulla manifestazione della divinità, al contrario, l'assenza di immagini sacre ha la funzione di alimentare la presenza di un Dio che è invisibile per definizione in quanto realtà assoluta che deve restare tale. È la parola, invece, ad avere un posto centrale. In origine la parola di Dio, increata, venne trasmessa al Profeta<sup>8</sup> in quell'arabo classico la cui ricchezza linguistica si mantiene quasi invariata nel corso del tempo. Il Corano (dall'arabo *Qur'an*: leggere o recitare), fino ad allora tramandato oralmente, durante il califfato di Uthman (652), viene trasposto nella scrittura, che raccoglie e seleziona i vari testi già scritti. La scrittura stabilita del testo sacro sancisce ulteriormente la sua immutabilità: il Libro diventa una vera e propria «incarnazione di Dio»<sup>9</sup> a cui è trasmessa e riservata la stessa venerazione. La scrittura diventa «immagine della parola».<sup>10</sup> L'arte calligrafica e l'ornamento acquistano nell'Islam l'importanza che l'immagine iconica e la prospettiva hanno avuto per l'occidente, con implicazioni diametralmente differenti. Nel Corano, e nei libri in genere, hanno ambedue la funzione di raccontare, e dunque, di sostenere la parola. Esiste una sorta di isomorfismo tra la scrittura/ornato e la preghiera, che favorisce il raccoglimento del credente e la meditazione, in una modalità che definirei estatica, ossia che punta a un vacillamento contingente e radicale del soggetto che la pratica. L'assenza di immagini analogiche, che è anche un omaggio alla religione di Abramo nonché un'opposizione a ogni forma di idolatria, vuole, soprattutto, sia sottolineare l'unità di un Dio, invisibile e *distante* per definizione, che *disciplinare* lo sguardo. La conformazione della moschea, con la sua tranquilla monotonia, il vuoto del *mihrab*, gli ornati sui muri, spesso in forma di scrittura, scoraggia il centrarsi dello sguardo su un punto preciso, su un fuoco che, invece, sarà fon-

<sup>7</sup> Corano, Sur. 42, v. 51, *La consultazione*.

<sup>8</sup> La prima parola che Dio rivolge al Profeta è l'ingiunzione: "Scrivi!".

<sup>9</sup> H. BELTING, *I canoni dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 82.

<sup>10</sup> E.C. DODD – S. KHAIRALLAH, *The Image of the World, A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*, American University of Beirut, Beirut 1981.

damentale nell'arte rinascimentale. Tutto contribuisce all'*errare* dello sguardo, nella ricerca di un assetto psichico che evochi la presenza di Dio proprio nella sua assenza-invisibilità. Non possiamo dimenticare che lo scenario naturale in cui si muovono gli arabi preislamici, e che continuerà ad accogliere la rapida espansione dell'islam di lingua araba, è il deserto, il luogo mistico per eccellenza. Con la dottrina del *tauhid*, l'islam rigetta l'incarnazione cristologica di un Dio che resta unico e invisibile per definizione, l'accesso al quale e la cui presenza sono affidate al singolo credente nello spazio sacro della preghiera, il più possibile depurato da stimoli esterni. È evidente la componente mistica insita nella religione islamica, ma soprattutto il fatto che l'Islam, ancora prima di essere una fede, è una *pratica di vita* che investe tutti gli ambiti. L'assenza di immagine iconica e la predilezione per le forme geometriche e modulari (compresa la scrittura che ben si presta alla sua geometrizzazione) che si ripetono, è ulteriormente rafforzata dal razionalismo che segna la cosiddetta "epoca d'oro" islamica, che corrisponde al califfato abbaside, con capitale Bagdad, che inizia a metà dell'VIII secolo e si conclude a metà del XIII, con l'invasione mongola.

L'immagine aniconica, che risulta formalmente "astratta", ossia non naturalistica (per questo l'occidente ha dovuto aspettare l'avanguardia), viene costruita attraverso il calcolo geometrico-matematico delle traiettorie della luce. A questo proposito l'autore più rappresentativo è Alhazen (Ibn-al-Haitham, 965-1040), l'inventore della camera oscura, le cui scoperte capitali sull'ottica sono tutt'ora applicate alla teoria della percezione. Nella sua opera maggiore, *Perspectiva*, egli formalizzò la propria teoria della visione in base alle leggi di propagazione della luce. Tradotta in latino nel 1572, è stata molto significativa per la diffusione in occidente di una teoria araba sulla visione che, tuttavia, restò confinata a un ambito puramente scientifico anche con l'avvento dell'età moderna. La sistematizzazione della visione "per immagini" rinascimentale non poteva non tenere conto delle sottese coordinate geometrico-matematiche di misurazione dei raggi visivi (di luce); tuttavia, il Rinascimento, che pensava se stesso come unico erede dell'antichità classica, mal sopportava l'origine araba di quelle teorie geometrico-matematiche della visione che, volendo o meno, della prospettiva erano la base. Per Alhazen, che ha rinunciato sia alle teorie che prevedono l'emissione di particelle dall'occhio che all'idea che le immagini si formino nell'occhio come copia delle cose (gli *eidola* di Aristotele), la visione

e il vedere sono da attribuirsi all'esistenza fisica di quel mezzo che è la luce. Le "forme visive", completamente depurate dalla componente antropomorfa e iconica in generale, nascono da un mosaico astratto di punti luminosi che colpiscono l'occhio, la cui "forma" ma potremmo dire anche formula (o significante), è calcolabile su base matematica. Detto altrimenti, la trasformazione del mondo in figura, ossia la serie di punti geometrici attraverso cui il mondo si trasforma in immagine (astratta), è decodificabile attraverso un sistema di calcoli matematici. L'interesse di Alhazen è riservato al funzionamento del dispositivo, ossia alla luce (in quanto esistenza fisica) e alle sue traiettorie, al modo in cui la luce si riflette e viene trasmessa sulla superficie di uno specchio e non all'immagine in quanto tale.

Il concetto di *al-nuqus* comprende tutte le "figure" decorative (*muqarnas*,<sup>11</sup> finestre, calligrafia) che sostituiranno l'ornamento all'immagine iconica o mimetica. Nella luce (*Al nur* è anche il nome di una sura), più che simbolica *reale* incarnazione di Dio, si evidenziano le leggi matematiche che governano il cosmo le quali, nella loro "astratta" bellezza, sono da un lato dimostrabili empiricamente, da un altro sottendono la Creazione stessa.

### *Cosa vela il velo (simbolico)*

La revisione dell'Edipo da parte di Freud, rispetto a come era stato pensato, ha enormi implicazioni, prima tra tutte l'attribuzione di una importanza definitiva al fallo, che in Freud è il pene, l'organo che si ha o non si ha. La dissimmetria nel nuovo Edipo starebbe nel collocare la madre al posto del primo oggetto d'amore per entrambi i sessi. Paradossalmente la nuova formalizzazione freudiana sottolinea un ulteriore piano simmetrico per il quale tutti i giochi ruotano intorno al fallo-pene e alla sua presenza-assenza: non solo la paura di perderlo, ma la recriminazione per non averlo e i tentativi per procurarselo. Tutte le peripezie che spettano alla donna, insomma, per assumere una identità sessuale e per trovare un posto nel mondo. Ciò richiede la contorsione, da parte della bambina, degli investimenti e soprattutto delle identificazioni convogliati sulla madre, seppure in

<sup>11</sup> Con questo termine si intendono gli ornati in rilievo che si trovano nei soffitti a volta, nelle nicchie, in alcune decorazioni.

modo assai controverso,<sup>12</sup> per orientarli, finalmente, verso il maschio-padre che soddisfi sia la domanda d'amore che di avere fallico. Questo il percorso previsto per diventare donna finalmente, soddisfatta dal possesso del proprio uomo-fallo oppure del bambino-fallo. Appagata di un avere, ricca, madre. Insoddisfatta in partenza perché priva per definizione, ed esposta a tutti i rischi che comporta collocare sullo stesso oggetto-padre-uomo la domanda di amore e di avere. Non necessariamente venuta a patti con l'offrirsi come oggetto al desiderio dell'uomo, anzi. Oppure donna come Dora, intravista da Freud e ben individuata da Lacan, non rassegnata ad accontentarsi di quel sostituto di avere. Orientata invece a soddisfare ciò che lei sa mancare (anche) all'Altro, facendo di se stessa l'oggetto (fallico) di quel completamento, avvalendosi di tutti gli elementi della mascherata che mimetizza la mancanza propria e dell'Altro. È la struttura dell'isteria. Questo «cammino tortuoso»<sup>13</sup> per diventare donna nasce dalla questione che affligge Freud (“cosa vuole una donna?”) a cui risponderà in modo decisivo per il destino stesso della psicoanalisi. Mi riferisco alla soluzione che fa di una donna una madre: l'enunciato lacaniano che non va preso alla lettera, “la donna non esiste”, in Freud è letterale. Esiste invece la madre perché tutto è riassorbito dal regime fallico, visto che la donna si è procurata un *Ersatz*. Ed implica, *après-coup*, la questione stessa della posizione femminile.

La donna enterebbe dunque nella dialettica simbolica attraverso il fallo-pene come dono che riceve e che offre (bambino-fallo, compagno-fallo, dono di se stessa come fallo dell'Altro) diventando lei stessa motore del desiderio che il fallo sta lì a significare. Le forme che assume il desiderio nell'isteria stanno al cuore del funzionamento stesso del desiderio. Nel sogno ormai conosciuto come della «bella macellaia»<sup>14</sup> il desiderio di marca isterica, già individuato da Freud, si configura come desiderio insoddisfatto che deve restare tale: “non ce n'è”. Se il desiderio della paziente è rappresentato dal salmone-caviale, il macellaio-marito sarà ben accorto a non dargliene. Ci sono tutte le premesse per la configurazione di quel niente costitutivo del deside-

<sup>12</sup> Freud parla di “catastrofe”: vedi S. FREUD, *La sessualità femminile*, in *Opere IX. L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1930-1938*, C.L. Musatti (cur.), Bollati Boringhieri, Torino 1984, p. 76.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>14</sup> *Id.*, *Opere III. L'interpretazione dei sogni 1899*, C.L. Musatti (cur.), Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 144 ss.

rio in quanto tale, svincolato dal bisogno e in parte dalla domanda. Nel sogno di una paziente che Freud chiamerà «un'acqua cheta»,<sup>15</sup> il “non ne vale la pena (di accordare il pianoforte)” in risposta all'Altro-marito-analista, il niente è in relazione all'elemento cardine di tutto il movimento del desiderio, in quanto suo speciale significante, ossia il fallo. Il velo-corsetto-cassa di pianoforte che “non vale la pena” di essere sbottonato segnala (significa) proprio questo niente. Il gesto della paziente che accenna appena a sbottonare il corsetto di fronte a Freud-Altro maschile dice perfettamente sia un mistero da mantenere che la struttura del desiderio stesso e ne accende la scintilla. Dietro il corsetto-velo non c'è niente – «sul velo si immagina e si proietta l'assenza»<sup>16</sup> – o meglio, c'è il fallo in quanto ciò che manca per definizione e, nel suo non esserci, sta lì a significare il desiderio-mancanza e tutte le sue articolazioni. Questo è il transito lacaniano rispetto a Freud: dall'aver (o non avere) legato all'anatomia alla significazione della mancanza in quanto tale grazie alla quale il desiderio circola.

È bene, insomma, mantenere il desiderio-illusione di trovare qualcosa dietro al velo senza, tuttavia, spingersi troppo in là, non solo perché dietro al velo non c'è ciò che si pensa di poter trovare ma perché, se c'è qualcosa oltre la pura significazione, questo qualcosa (Cosa) è l'abisso, la testa di Medusa. Lì si aprono vertigini ben più disorientanti di quelle legate al posizionarsi come soggetto desiderante rispetto a un oggetto di desiderio.<sup>17</sup> Oltre ciò che non ha (freudianamente) o ciò che non è (lacanianamente) ossia il fallo, dietro il velo-maschera c'è anche l'altro versante dell'essere della donna, quella che sfugge al regime fallico.

### *Il velo-Ersatz*

L'*hijab* usato dalle donne musulmane copre la donna nel reale o almeno ne copre una sua parte. Superata una certa resistenza da occidentali ciò lascerebbe intendere che questa tradizione illustri un sapere sul funzionamento del desiderio. Il velo esibito (diventato un pezzo di stoffa) copre il niente che c'è dietro, ossia il non-avere costitutivo della donna, funzionando da attrattore di ciò che manca all'Altro (e manca

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 174 ss.

<sup>16</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto (1956-1957)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 1996, p. 166.

<sup>17</sup> *Id.*, *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2004, p. 395.

in genere) e mantenendo la tensione desiderante, si direbbe. Molti uomini occidentali, con un certo imbarazzo, su questo effetto concorderebbero. Non è un caso che l'*hijab* abbia sollevato tanto interesse: è eccitante. Queste donne coperte non si può fare a meno di guardarle. L'*hijab* cattura lo sguardo e gioca, sul lato del reale, una mascherata femminile standardizzata ed eseguita alla lettera, nel cui ambito gli equilibri sono più spostati verso ciò che illusoriamente c'è. Il velo-*hijab* reale incarna, più che velare (e dunque simbolizzare la mancanza), l'oggetto feticizzato in quanto ciò che non può essere assunto come mancante, ossia il fallo. È la lezione freudiana sul feticismo.

La pratica della velatura delle donne, a metà tra reale e immaginario, attinge a un fantasma che dà forma al desiderio sul lato maschile. Gli uomini sono orientati a investire libidicamente la donna nelle sue parti anatomiche e non solo, coinvolte più o meno direttamente nella mascherata femminile: che siano una bocca, un seno, un modo di parlare o, all'occorrenza, una calza o un tacco, la passione per il *pezzo*, per il dettaglio, testimonia la necessità da un lato di distogliere l'attenzione dall'essere della donna (insopportabile), dall'altro di reificare l'oggetto scomponendolo in parti e rendendolo letteralmente oggetto, che allude metonimicamente al fallo. Del sembiante l'*hijab* ha il carattere di essere operativo e l'efficacia di far credere che ci sia qualcosa dove non c'è niente.<sup>18</sup> Tuttavia l'utilizzo codificato e la qualità ancora prima reale che immaginaria lo rendono piuttosto una funzione fallica sostitutiva. Il velo di cui questo particolare tipo di mascherata femminile si avvale rassicura l'uomo sull'interezza (la propria? Quella della donna? Entrambe?) e sul possesso (del fallo? Della donna? Di entrambi?).

Oltre il velo (simbolico) il desiderio punta all'oggetto prescelto e a quel niente che lo attraversa e a cui il soggetto tende. Questo movimento presuppone l'aver assunto almeno per un certo grado il vuoto, la mancanza e la rinuncia al tutto per il parziale. Ma poiché nell'inconscio niente si distrugge, il versante più orientato a fare di ciò che vela l'assenza un *Ersatz* fallico è sempre pronto a ripresentarsi. In occidente con modalità mimetizzate ma all'occorrenza assai visibili proprio per la struttura del desiderio maschile. O dovremmo dire: al servizio del desiderio maschile?

<sup>18</sup> J.-A. MILLER, *De la nature des semblants*, Corso tenuto al Dipartimento di Psicanalisi di Parigi 8, (lezioni novembre 1991-giugno 1992), inedito: <https://www.causefreudienne.net>.



*Il velo-Cosa*

Il carattere aniconico dell'arte islamica è scoraggiante per l'immaginario, «un piano particolarmente soddisfacente per l'essere umano»,<sup>19</sup> e dunque per ogni illusione di padronanza. Al contrario, ciò che viene favorito è l'assunzione della sottomissione a un Dio incarnato nella parola-immagine del Libro e la cui presenza si esprime elettivamente nell'assenza. Il calcolo matematico sottostante alla geometria dei *muqarnas*, forma simbolica, come direbbe Panofski, della cultura islamica, o di certi decori delle pareti delle moschee (spesso in forma di calligrafia), o delle grate delle *mashrabija*<sup>20</sup> (grandiose come nell'Alhambra o di semplici abitazioni private), che proiettano la luce filtrata in forme che cambiano con la rotazione del sole, prendono parte alla costruzione di un grande dispositivo finalizzato a addomesticare lo sguardo. Se non serve un punto di fuga è perché esso esiste solo nell'occhio di chi guarda e non nel mondo, dove, invece, siamo presi da qualcosa d'altro, da altra Cosa, da quell'eccedenza reale (quel *luccichio*, per dirla con Lacan) che è la luce. Il desiderio di mantenere un legame con un assoluto (Dio-luce) attinge a una radice profondamente mistica dell'Islam (e non solo del sufismo, dal mio punto di vista) e che richiede dei presidi per averci a che fare, come una disciplina dello sguardo che si inserisce nella vita del praticante musulmano che è già di per sé molto disciplinata.

Il tentativo di mantenere il rapporto con questa eccedenza, con un assoluto che diventi maneggiabile, prende forma in una serie di dispositivi che filtrano, lavorano, traducono in un linguaggio molto codificato, operano una "incarnazione simbolica" di ciò che si vuole mantenere vivo, oltre la sua uccisione. Si costituisce un fronte-limite tra simbolico e reale, significativo di un'operazione che ha già rinunciato al padroneggiamento (tentazione dell'ottica geometrale) di ciò che non può e non deve essere padroneggiato-eluso e che ha, invece, la grande ambizione di istituire una disciplina (che è anche una pratica di vita) che permetta di avere singolarmente e direttamente a che fare con Dio, in un equilibrio delicatissimo.

<sup>19</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2003, p. 74.

<sup>20</sup> Si tratta delle grate che nella cultura islamica hanno la funzione delle nostre finestre.

Nell'islam la donna è *haram*, “sacra”, dove lo stesso termine indica anche ciò che è “proibito, impuro (tabù come certi cibi, certe pratiche)”, che non sarebbe una novità nemmeno per il mondo occidentale. La donna è *haram* in quanto custode del *ghayb*,<sup>21</sup> dell'invisibile, dell'inaccessibile.<sup>22</sup> I teologi e i giuristi islamici hanno preferito scoraggiare questa lettura che indica chiaramente una vicinanza elettiva della donna a Dio, favorendo, invece, quella che vede la donna custode della casa, della famiglia, ecc.<sup>23</sup> Niente di nuovo. Se la sacralità della donna è legata al suo essere custode del Mistero, il suo *hijab* nasconde l'insostenibile, *l'estraneo* per eccellenza, un fuori discorso che si cerca, d'altronde, di tradurre in un discorso accuratamente codificato. Il velo (nel Corano nominato una sola volta) sarebbe parte di quei dispositivi che ambiscono ad addomesticare lo sguardo in quanto campo di un'eccedenza che si vuole mantenere viva.

B. Nassim Abroudar, a proposito del velo, parla del suo essere «integrato in una serie di norme che fanno parte di un sistema visuale coerente».<sup>24</sup> Tuttavia la materia rovente, (perché riguarda le donne) sembra che abbia via via determinato il prevalere, almeno in alcuni contesti, del versante legato al tabù anziché alla sacralità, costituito dalla alterità femminile radicale. Il velo reale copre ciò che è oltre un'insopportabile mancanza e funziona da *Ersatz* di ciò che non può mancare. Il lato del rapporto all'eccedenza femminile si degrada nel tabù del vedere/mostrare: la donna non è più pensata in quanto *sacra* perché vicina a Dio, posizione a cui il velo allude (che simbolizza), ma *oggetto* da coprire con una mascherata in cui non c'è niente da inventare e che rende le donne tutte uguali, all'insegna dell'universalità del regime fallico. Tutt'altra cosa sotto i veli: ho visto donne negli aeroporti di paesi arabi indossare il velo rapidamente, con mosse colaudate, su abiti eleganti e volti sapientemente truccati.

Nell'abdicare alla sacralità della donna viene recuperato il piano immaginario su cui prende corpo (letteralmente) l'immagine completa, non mancante di sé e dell'Altro. L'*hijab*, che in origine vela la

<sup>21</sup> Corano, Sur. 6, v. 59.

<sup>22</sup> Traducibile anche con “Mistero”. A questo proposito si veda la controversa Sura 4, versetto 34.

<sup>23</sup> I. ZILIO-GRANDI, *Modestia, pudicizia e riserbo: la virtù islamica detta ḥayāʾ*, «Philologia Hispalensis» XXXI, 2 (2018), pp. 169-183. <https://doi.org/10.12795/PH.2017.i31.18>.

<sup>24</sup> B.N. ABRUDAR, *Come il velo è diventato musulmano*, Cortina, Milano 2015.

donna in quanto sacra, custode dell'invisibile, del mistero, diventa, nella sua versione degradata, copertura che vorrebbe saturare e dare un ordine al vuoto di ciò che, per sua natura, non è riassorbibile né quantificabile, ossia *l'eccedenza del non tutto femminile*.



*L'incognita funzione alfa*

In *Apprendere dall'esperienza*<sup>1</sup> Wilfred R. Bion afferma che uno dei concetti chiave proposti all'interno della sua teoria analitica, la "funzione alfa", è privo di significato, o meglio, è stato espressamente introdotto da lui intenzionalmente proprio in questi termini. Si presenta quindi innanzitutto come una funzione che funge da variabile, agisce in forma incognita e si rivela solo mediante la sua operatività inappariscente. La sua presenza non risponderebbe quindi alla domanda ontologica del che cosa sia, ma risulterebbe determinabile unicamente attraverso il *modo* della sua stessa funzionalità. La questione di tale funzione porta quindi al centro, dal punto di vista filosofico, la necessaria interrogazione intorno alla struttura di un'*ontologia modale*. Sarebbe di conseguenza un errore intendere la sua "funzione" pensandola come utile per comunicare significati, perché questo distoglierebbe l'attenzione verso la portata del suo essere esclusivamente un puro atto. Tanto è vero che la funzione alfa, pur agendo in forma incognita, esegue le sue operazioni su tutte le impressioni sensoriali e su tutte quante le emozioni, di qualunque tipo esse siano. Di conseguenza, tutto ciò che giunge alla coscienza dell'essere umano, sebbene in forma del tutto incognita, sarebbe agito (così almeno Bion ci assicura) dalla funzione alfa.

In altri termini ogni impressione sensoriale, così come ogni emozione, viene trasformata dalla funzione alfa in elementi (denominati ugualmente da Bion come "alfa") che il soggetto è in grado di assimilare attraverso la loro metaforizzazione inconscia. Il soggetto si trova così nelle condizioni di apprendere dall'esperienza solo quando questa elaborazione avrà preso forma in lui attraverso la propria funzione

<sup>1</sup> W.R. BION, *Apprendere dall'esperienza*, Armando, Roma 1972.

incognita. La ricomposizione linguistica – capace di approssimarsi a un senso compiuto dell’esperienza – avviene di conseguenza sempre *après coup* rispetto allo stesso evento che le ha permesso di sussistere. Affinché vi sia apprendimento emotivo è quindi necessario per Bion che il soggetto – senza che ne abbia un’immediata percezione cosciente – sia in grado di sognare (di notte come di giorno) le proprie esperienze.<sup>2</sup> Solo così la funzione alfa avrà svolto adeguatamente la sua silente azione trasformativa e il soggetto avrà appreso dall’esperienza grazie al lavoro onirico del proprio inconscio. Quello che quindi interessa in prima istanza a Bion non sono tanto i contenuti dell’apprendimento (questi vengono più o meno assunti dal soggetto in piena coscienza), ma il carattere emotivo che accompagna e contrassegna ogni tipo di esperienza. Sono infatti le emozioni – irrorando ogni punto dei contenuti appresi – a trasformare inconsciamente il soggetto. Questo apprendimento emotivo, che connota ogni processo trasformativo derivato dall’esperienza, è la reale questione su cui per Bion è necessario portare l’attenzione. Si tratta in altri termini di evidenziare quale sia il *modo* reale in cui questa trasformazione inconscia avviene effettivamente.

Per apprendere dall’esperienza è dunque indispensabile per Bion sognare senza che si abbia l’effettiva coscienza di farlo, in quanto tale attività deve avvenire in forma del tutto incognita, grazie alla silente funzione alfa. Tale funzione, costantemente attiva, deve operare sulla consapevolezza relativa a un’esperienza emotiva, in modo tale che gli elementi alfa condensati siano resi immagazzinabili ed elaborabili dai pensieri del sogno. Se un soggetto, da sveglia o nel sonno, ha un’esperienza emotiva ed è capace di convertirla in elementi alfa, può rimanere inconsapevole di questa esperienza oppure diventarne cosciente. Negli stessi termini, anche chi dorme ha un’esperienza emotiva, la converte in elementi alfa e diventa in questo modo capace di pensieri onirici. Anche in questo caso il soggetto è per Bion in grado di divenirne cosciente, cioè di potersi svegliare e di descrivere la sua esperienza emotiva con un racconto che verrà ancora abitualmente chiamato “sogno”. Se la funzione alfa svolge adeguatamente la sua azione incognita, il soggetto è sempre sveglio e addormentato simul-

<sup>2</sup> Cfr. anche T.H. OGDEN, *L’arte della psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*, Raffaello Cortina, Milano 2008; ID., *Vite non visute. Esperienze in psicoanalisi*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

taneamente, in qualunque momento e situazione si trovi della sua giornata, sia che sia sveglio, sia che stia dormendo. Quando ad esempio, durante la giornata, gli capita d'incontrare un amico e decide di fermarsi a parlare con lui, il lavoro incognito della funzione alfa gli permette di convertire le impressioni sensoriali di questa esperienza emotiva in elementi alfa. Gli permette cioè di formarsi pensieri onirici e di rimanere in questo modo in una sorta di imperturbabilità rispetto agli eventi a cui partecipa durante l'incontro, alla stessa maniera è in grado di rimanere imperturbabile rispetto ai sentimenti che lo possono attraversare durante quella determinata frazione di tempo in cui si svolge l'azione.

In altri termini durante l'incontro con l'amico il soggetto per essere sveglio all'elaborazione onirica delle emozioni che accompagnano i contenuti dello scambio, deve rimanere "addormentato" agli elementi che potrebbero penetrare la barriera costituita da quella stessa elaborazione onirica. È grazie infatti al "sogno" che può ininterrottamente rimanere sveglio al fatto che sta parlando ed essere dormiente rispetto agli elementi che potrebbero penetrare la barriera dei suoi "sogni", mettendo in questo modo il suo intelletto sotto il dominio di emozioni che in realtà dovrebbero rimanere inconscie. Il "sogno" costituisce pertanto una barriera contro i fenomeni mentali che potrebbero sopraffare la consapevolezza dell'azione in cui il soggetto è impegnato, allo stesso tempo però, è ciò che impedisce che tale consapevolezza sia in grado di sopraffare l'insorgere di fantasie che dovrebbero invece muoversi liberamente dentro di lui, divenendo parte della sua stessa attività onirica. La funzione alfa, trasformando continuamente le impressioni sensoriali aventi rapporto con un'esperienza emotiva in elementi alfa, li condensa in modo che formino la barriera di contatto tra la propria coscienza e il proprio inconscio.

Potremmo allora dire che il processo di soggettivazione si presenti come l'essere in potenza di una continua stratificazione in atto: l'accadere dell'inconscio profondo e gli atti della coscienza sono separati e tenuti in contatto da una barriera onirica in cui i pensieri emotivi del vissuto sono condensati dalla permanente elaborazione alfa a funzione incognita. Con ciò possono essere ordinati sequenzialmente, possono cioè assumere l'aspetto di una narrazione (almeno nella forma in cui può rivelarsi come tale un'attività onirica), possono essere ordinati logicamente o predisporre in una determinata struttura geometrica. La natura del passaggio dal conscio all'inconscio e viceversa è quindi ca-

ratterizzata per Bion dalla funzione che svolge la barriera di contatto, in modo tale che gli elementi alfa che la compongono esercitino una diretta influenza sulla memoria in generale e sulle connotazioni particolari di ogni tipo di ricordo. È grazie alla presenza di questa barriera di contatto che il soggetto sarebbe in grado di stabilire delle relazioni, continuando a credere che queste stesse relazioni siano eventi reali, soggette alle leggi di natura e che non siano sommerse da emozioni e fantasie di origine endoscopica. Al contempo, è sempre grazie alla sua presenza che viene impedito, alle stesse emozioni endoscopiche di essere sopraffatte dal solo principio di realtà. La formazione continua della barriera di contatto, composta dall'elaborazione permanente dei suoi elementi, mantiene di conseguenza attiva la distinzione tra la coscienza e il profondo, in modo da preservare la stessa attività inconscia. Nel senso che per Bion l'inconscio sembrerebbe rispondere essenzialmente a una funzione, in grado di impedire al soggetto di fare un tutt'uno con il proprio essere cosciente o di coincidere, per un determinato lasso di tempo, con il proprio profondo. Potremmo cioè affermare che l'attività onirica inconscia è ciò che permetterebbe al processo di soggettivazione di mantenersi costantemente *tra* coscienza e inconscio, proprio lì dove conscio e inconscio non si distinguono e non si confondono l'uno con l'altro, ma dove piuttosto tra di loro non cessano di annodarsi, dando un profilo singolare a quella determinata soggettivazione.

### *Le proiezioni sullo schermo beta*

La consapevolezza dell'esistenza di quella che Bion definisce l'incognita funzione alfa, è raggiungibile unicamente attraverso un suo evidente malfunzionamento, per ciò che ad esempio accade in quella che comunemente riteniamo essere la nostra esperienza onirica, quando cioè abbiamo un ricordo di quelli che in senso comune chiamiamo "sogni". Questi per Bion sono in realtà dei residui che la funzione alfa non è riuscita a lavorare e a trasformare in elementi inconsciamente elaborati. Quando in altri termini la funzione alfa si rivela alterata, quando la sua azione non rimane più incognita o inconscia e si fa sentire nella sua inefficacia, allora le impressioni sensoriali coscienti e le emozioni provate rimangono immodificate e si producono nel soggetto elementi che Bion denomina "beta". Questi non sono più dei fenomeni, come accade con gli elementi alfa, ma dei veri e propri



oggetti. Secondo Bion, assomigliano a delle fotografie. Per lui infatti le immagini fotografiche mostrano soltanto un'apparente obbiettività; in realtà sono l'esperienza visiva di una registrazione che rimane imprigionata all'interno di una costitutiva falsificazione, dovuta al modo stesso in cui quella determinata immagine viene catturata dal dispositivo fotografico. Nel senso che l'oggetto fotografato può anche apparire in tutta la sua nitidezza, ma in realtà quella trasparenza è da subito inquinata dall'azione del fotografo, così come dalla presenza inaggrabile dell'apparecchio tecnologico. Oltretutto rimane per Bion il problema della necessità di interpretare la fotografia, determinando di conseguenza un coefficiente di falsificazione ancora maggiore. La registrazione di un'immagine porterebbe di conseguenza con sé – per lo Psicoanalista inglese – l'inconveniente irriducibile di rendere verosimile ciò che in realtà nasce già come falsificato.

Il destino degli elementi beta, come fossero delle fotografie scattate autonomamente da un dispositivo tecnologico, sono degli oggetti prodotti dal soggetto attraverso un'alterazione della funzione alfa, il cui destino è quello di essere evacuati, oppure, pur non essendo utilizzabili da parte dell'attività di pensiero onirico, di rendersi disponibili per delle operazioni d'identificazione proiettiva. Sono oggetti indigeriti che si indirizzano a interferire in modo manipolativo sull'uso delle parole e delle idee. Per questo – afferma Bion – all'interno della clinica accade d'incontrare dei pazienti che nel momento in cui parlano di persone, sembrano in realtà evocare degli oggetti inanimati o addirittura dei veri e propri luoghi. Così come può accadere che tendano a percepirli come presenti in concreto e non già rappresentati dai loro nomi. Si assiste in altri termini al tentativo di sfuggire all'esperienza di contatto con oggetti dotati di vita: questi pazienti sarebbero oltretutto incapaci di entrare in contatto con la loro stessa personalità, eccezion fatta per aspetti che assumono le caratteristiche dell'automa. Come se per questi pazienti rimanessero disponibili, rispetto a tutte le attività da espletare, soltanto degli elementi beta: delle immagini oggetto la cui unica possibile prospettiva è di essere evacuate ricorrendo all'istanza di un'identificazione mimica. Elementi che non hanno il compito di indurre alcuna modificazione nell'ambiente in cui cadono, ma solo quello di liberare la personalità dall'accumularsi di stimoli. Allo stesso modo di quello che accade quando capita di assistere alla presenza di un sorriso sul volto di una personalità psicotica. Il più delle volte si tratta di un'espressione che non ha alcuna finalità comunicativa,

che non deriva da alcuna elaborazione inconscia di un'emozione, ma risponde unicamente a un semplice movimento muscolare, a un atto mimico del tutto fine a se stesso.

D'altronde per Bion la caratteristica psicotica è proprio quella di dare origine a un pensiero, a suo modo razionale, ma connotato da una tipica assenza di "risonanza". È come se in loro avvenisse un'inversione della funzione alfa, la quale non sarebbe più in grado di trasformare inconsciamente le emozioni legate alle percezioni del proprio vissuto. In tal modo queste stesse emozioni – come riflesse in uno specchio – verrebbero direttamente evacuate o si fisserebbero in quelli che sono i veri e propri elementi beta. In tal modo, la psicosi evidenzia come questi elementi sottostiano a un doppio movimento o a una doppia denominazione. Innanzitutto hanno un tratto primario, nel senso che si costituirebbero sul lato emozionale direttamente insieme all'esperienza del vissuto (tanto è vero che lo stesso Bion afferma che sono cronologicamente anteriori agli elementi alfa). Successivamente però, se la funzione alfa non interviene a trasformare l'aspetto emozionale "grezzo" che li caratterizza in elementi alfa (in elementi capaci cioè di ritornare come forze trasformative sul soggetto, in quanto pensieri onirici inconsci che hanno appreso dalla componente emozionale della propria esperienza), si disperdono senza fornire alcuna capacità di "risonanza" relazionale (il sorriso è soltanto una smorfia mimica), o si fissano nella psiche formando elementi beta. La fissità di quest'ultimi li porta ad avere come componente caratterizzante un'incapacità di contrarre legami tra di loro. Per questo la loro presenza è per Bion peculiare delle personalità psicotiche, perché tale incapacità comporta – all'interno della stessa personalità – una predisposizione verso la scissione, verso l'impossibilità di dare forma a una risonanza unitaria di tipo simbolico.

Inoltre gli elementi beta, in quanto mancano di "risonanza" onirica, non permetterebbero la formazione della barriera di contatto, dando origine invece a uno "schermo beta" attraverso cui gli elementi si proiettano nella loro esclusiva fissità. Riprendendo quindi l'insieme del processo potremmo dire che l'esperienza percettiva del vissuto determina la creazione di elementi beta, la cui componente emotiva grezza viene abitualmente elaborata in forma incognita dalla funzione alfa. Questa continua elaborazione incognita di elementi alfa crea una permanente barriera di contatto, il cui compito, oltre a impedire una sovrapposizione tra coscienza e inconscio profondo, è quello di

preservare lo “spazio” di una vera e propria elaborazione inconscia tra coscienza e inconscio profondo, in modo da rendere possibile la capacità di apprendere dall'esperienza delle proprie emozioni. Si tratta di una continua attività inconscia di trasformazione onirica del soggetto sul proprio vissuto. Mentre se la funzione alfa si trova compromessa (ed è proprio da questo che si può evincere la sua esistenza), al di là della possibile diretta evacuazione delle emozioni che non vengono elaborate dal soggetto, può avvenire una fissazione, una marchiatura dell'emozione inelaborata che determina la creazione di elementi beta. Elementi scissi tra di loro, che tra di loro non formano alcuna “risonanza” e che danno origine allo schermo beta in cui ogni elemento si proietta singolarmente. Questo lo si evince con chiarezza per Bion quando ci si pone, nella clinica, in ascolto di personalità psicotiche, le quali presentano abitualmente un “discorso” sì articolato, ma connotato principalmente da un carattere unidimensionale, senza cioè che vi sia alcun inserimento di significati allusivi o nascosti e senza una capacità di evocare una serie di pensieri che siano tra di loro chiaramente concatenati.

Possiamo quindi constatare come in Bion, allo stesso modo che in Freud, permanga la convinzione che le immagini mentali tendono a una loro costitutiva fissità, e che un buon funzionamento psichico richieda di contravvenire a questa tendenza rendendole dinamiche. In altri termini, che lo psichico sia capace di risolverle (e quindi in un certo senso di annullarle) trasferendole nella loro espressione simbolica. Come già affermato, è proprio questa convinzione che porta Bion a sostenere che le registrazioni fotografiche non farebbero altro che mettere in evidenza, accentuandola, questa tendenza già presente nelle stesse immagini mentali. Tanto è vero che nella loro fissità inamovibile renderebbero evidente come non siano affatto in grado di restituire tutti quei dati che sono stati invece realmente percepiti nell'esperienza diretta. Rimangono, come si diceva, dei veri e propri oggetti e non dei fenomeni: oggetti che resistono a ogni capacità elaborativa e che sono destinati inevitabilmente a divenire *schermo* di se stessi. Per alcuni versi, almeno per un occhio clinicamente esercitato (così ci assicura Bion), la fissità delle immagini – pur permettendo loro di avere una particolare nitidezza – porta la personalità ad assumere aspetti identici a quelli di uno stato confusionale: come se, rispetto all'esperienza in corso, al soggetto continuassero a sovrapporsi fissazioni “visive” che non hanno alcuna attinenza con l'esperienza

emotiva che sta attraversando. Nel loro proiettarsi sullo *schermo* è come venissero a far parte integrante di quella categoria d'immagini nitidamente confuse che assomigliano alle nostre esperienze oniriche o ai residui che di loro ci rimangono ancora vivi al nostro risveglio. In fondo è esattamente la stessa cosa che accade con le fotografie: esse coincidono fondamentalmente, nel loro affiorare "visivo", con lo *schermo* che fa loro da supporto, indipendentemente dal fatto che tale supporto sia in forma cartacea o digitale. Le fotografie, allo stesso *modo* degli elementi beta, non possono che fare tutt'uno con il proprio "supporto schermo": come se fossero ("da sempre") continuamente proiettate su se stesse. Il soggetto si trova quindi "riflesso" in una profusione solo apparentemente controllata d'immagini. Tanto è vero che quando vengono riportate all'interno della seduta analitica – racconta direttamente Bion – sembra che il paziente precipiti in una sorta di stato dormiente, come stesse di nuovo sognando o fingesse di farlo. In un certo senso è come se l'analista si trovasse vicino a un paziente che sta direttamente allucinando un sogno, mentre il caso contrario sembrerebbe non presentarsi mai, che il paziente cioè sogni di essere in uno stato allucinatorio. Questo movimento inverso tra sogno e allucinazione sembrerebbe non accadere forse perché rappresenterebbe comunque una particolare forma di elaborazione, una sovrapposizione tra esperienza reale e virtuale, tra uno stato di veglia e un abbandono onirico che non rientrerebbe più nella dicotomia che permane alla base della teoria bioniana tra tendenza alla fissità dell'immagine e la necessità di una sua conseguente elaborazione simbolica.

Innanzitutto è quindi necessario prendere le distanze dai chiari limiti con cui Bion stigmatizza l'esperienza visiva di un'immagine fotografica,<sup>3</sup> pensando di poterla racchiudere nei soli criteri di ciò che raffigura, di quella che dovrebbe essere la sua diretta leggibilità. Mentre è estremamente interessante assecondare – anche se in una prospettiva del tutto differente – questa correlazione da lui richiamata tra le immagini fotografiche e la potenziale fissità in cui le stesse immagini mentali possono essere colte. D'altra parte, la tecnologia non fa altro che rendere più evidente, attraverso il potenziamento che la connota, ciò che è comunque costitutivo dell'essere umano, così come delle sue relazioni con gli altri e con il mondo circostante.

<sup>3</sup> Cfr., R. PANATTONI, *Black out dell'immagine. Saggio sulla fotografia e gli anacronismi dello sguardo*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

Ecco perché le immagini fotografiche potrebbero essere intese come delle isterizzazioni delle immagini mentali. Di conseguenza ciò che riteniamo interessante è proprio sostenere l'importanza essenziale di questa simultanea sovrapposizione tra reale e virtuale delle "immagini-tempo",<sup>4</sup> in quanto ogni immagine fotografica (così come ogni immagine mentale) è connotata, nella sua struttura simultaneamente reale e virtuale, dalla dimensione temporale che continua a portare inscritta in se stessa. In questo senso potremmo pensare all'esperienza dello sguardo sulla fotografia proprio come a un'esperienza onirica in uno stato di allucinazione visiva. In modo tale che le stesse esperienze oniriche, nei medesimi termini delle fissità presenti nelle immagini mentali, corrispondono esattamente a quelli che Bion definisce degli oggetti bizzarri, quegli oggetti che la funzione alfa non è riuscita ad elaborare, ma che non per questo cessano di costituire un tratto essenziale delle personalità di cui sono parte.

Potremmo quindi pensare alla struttura dei processi di soggettivazione – usufruendo degli spunti che la teoria bioniana ci mette a disposizione – come a un doppio movimento simultaneo sugli elementi della percezione: quelli che Bion identifica come i primi elementi beta. Abbiamo infatti già richiamato il modo in cui il venir meno della funzione alfa non determini la semplice ricomposizione degli elementi beta per come si sono presentati direttamente alla percezione, ma porti alla costituzione di oggetti notevolmente differenti degli elementi originari, in quanto quest'ultimi non possedevano alcuna declinazione della personalità con cui andranno poi a convivere. Certo, rimane comunque difficile pensare che la formazione primaria degli elementi beta possa passare attraverso una registrazione neutra della percezione, come i presupposti della teoria bioniana sembrerebbero tuttavia lasciar intendere. Sembrerebbe piuttosto più probabile pensare che questo incontro con l'evento implichi da subito un doppio movimento emotivo sulla personalità: uno che porterà il soggetto verso uno sforzo elaborativo (questo anche attraverso l'inconscio dei propri pensieri onirici), rendendo l'esperienza dinamica; il secondo invece condurrà l'elemento emotivo vissuto a fissarsi in un'immagine

<sup>4</sup> Cfr., G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017; J.-C. BAILLY, *Il tempo fermato. Piccola conferenza sulle immagini*, Book Time, Milano 2012; G. DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

dai tratti “indimenticabili”. Per questo il tratto bizzarro degli elementi beta non più “originari” dipende dal fatto che gli elementi beta originari, fissandosi, non possono che risentire comunque dei processi della soggettivazione. In effetti non possiamo pensare alla percezione come a un evento originario che avvenga su di una struttura soggettiva ancora inalterata dal punto di vista affettivo: la stessa soggettivazione, nel momento in cui la percezione dell’evento accade, si presenterà come un campo di forze emotivo già in atto, un campo portato a mantenere quella stessa soggettività in un equilibrio metastabile.<sup>5</sup>

Siamo quindi nelle condizioni di poter avanzare l’ipotesi – mantenendoci all’interno dei riferimenti semantici proposti da Bion – che non esistano effettivi elementi beta originari, ma che i veri e propri elementi beta, quelli che Bion definisce anche oggetti bizzarri, rispondano piuttosto all’intensificazione di fissità emotive legate al momento percettivo: lo stesso processo che accade con la fotografia. Le fotografie nascono con un tratto reale dovuto al fatto che in fondo non sono nient’altro che una tautologia della realtà che lo sguardo incontra. Non è infatti indifferente che la tecnologia, destinata ad accondiscendere il desiderio del soggetto, abbia maggiormente lavorato sui dispositivi fotografici, fino ad inserirli nei cellulari che ognuno porta ormai praticamente sempre con sé, come fossero una protesi potenziata della capacità di trattenere il proprio sguardo su se stesso. Tutti siamo diventati dei potenziali fotografi, o per lo meno realizziamo continuamente immagini fisse, che archiviamo nei nostri dispositivi o che inviamo su altri dispositivi in possesso di qualcun altro. Il gesto fotografico sembra nascere dalla necessità di fissare un’immagine che, per diversi motivi, possa rimanere legata all’esperienza emotiva del momento vissuto. Questa intensificazione dell’immagine fissa, nella sua raffigurazione, non si carica effettivamente dei tratti emotivi che l’hanno accompagnata, quanto – proprio grazie a quell’intensità emotiva che la contrassegna – di tempo. Ed è proprio questa intensificazione temporale della fotografia ciò che incanta il nostro sguardo anche quando l’immagine non ha alcuna attinenza con un nostro diretto vissuto, così come rende comprensibile per quale motivo le fotografie trovino così facilmente spazio per essere mostrate pubblicamente.

<sup>5</sup> G. SIMONDON, *L’individuazione alla luce delle nozioni di forma e d’informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

In fondo, ogni immagine fotografica ha sempre qualcosa di comune per ogni sguardo che la incontra, questo tratto comune è l'esperienza di una virtualizzazione del tempo. La fissità dell'immagine non è un ricordo del tempo passato, è la realtà di un tempo vissuto attraverso la simultaneità di un altrettanto reale stratificazione temporale. Riteniamo che il tempo scorra, che la nostra capacità dinamica debba essere in corrispondenza con questo scorrimento, mentre sentiamo che fondamentalmente la singolarità della nostra vita si caratterizza per arresti emotivi del tempo che non cessano affatto di passare e che continuano, a differenti momenti d'intensificazione, a caratterizzare la stratificazione rizomatica della nostra singolarità. La tecnologia fotografica è stata in grado di restituirci la fatticità di questa sensazione di fondo, che non smette mai di accompagnarci. Se in fondo – come scrive Deleuze<sup>6</sup> – l'esperienza isterica risponde alla percezione di un eccesso di presenza, questa espansione temporale del presente, capace di contorcere un corpo, è proprio ciò che si riversa nel gesto fotografico. È per questo che siamo stati portati ad affermare che la fotografia può essere colta come un'isterizzazione delle immagini mentali.

Se quindi le immagini fotografiche non sono altro che una tautologia della realtà che lo sguardo incontra, diviene allora dirimente (tenendo conto che per Bion negli elementi alfa vengono comprese anche le immagini visive) interrogarsi su *come* avvenga l'atto della visione. Potremmo cioè supporre che quelli che Bion definisce elementi alfa ed elementi beta (oggetti bizzarri) non possano che coesistere simultaneamente nella struttura della soggettivazione. Processi di elaborazione riflessiva e fissazioni sono infatti parti costitutive ed essenziali del carattere della soggettività. Potremmo di conseguenza riferirci all'atto onirico come a un doppio movimento simultaneo che tiene insieme barriere di contatto e schermi, elementi alfa che si dissolvono nella loro capacità metaforica o simbolica e oggetti bizzarri che, come fotografie, mantengono attivi gli schermi di cui sono parte costitutiva: è in questa stratificazione dinamica e composta di fissità che potremmo riconoscere l'attività e la potenza di ciò che Bion chiama la barriera di contatto tra inconscio profondo e coscienza. Questo ci permetterebbe di indicare la struttura della soggettivazione, al di là della clinica psicoanalitica, come una continua tensione tra una capacità di elaborazione di tipo nevrotico e multipli arresti di tipo psicotico: annodati tra di loro.

<sup>6</sup> G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

*Le metafore bruciano le immagini*

Nella sua introduzione al libro di Binswanger *Sogno ed esistenza*,<sup>7</sup> Michel Foucault evidenzia come l'esperienza onirica implichi una nuova ridefinizione dei rapporti che sussistono tra l'immagine e l'espressione. Richieda cioè un nuovo *modo* di concepire il manifestarsi dei significati. Se infatti il sogno – come insegna Freud – è la realizzazione di un desiderio, rimane tuttavia, in quanto pura attività onirica, anche un desiderio non-realizzato. Il sogno mette di conseguenza in campo anche una sorta di “controdesiderio”, un'istanza di *reale* destinata a sovrapporsi, più che ad opporsi direttamente (come sostenuto invece da Foucault), al desiderio disteso in tutta la sua trasparenza realizzativa. Se l'esperienza onirica tende a riprodursi in immagini è a causa di un sovrappiù di saturazione che l'immagine porta in sé: una sorta di proliferazione di sensi che creano inaspettate sovrapposizioni spesso in contrastante tensione tra di loro. In fondo la plasticità immaginaria del sogno è proprio ciò che risponde alla forma in cui il senso si rivela nella sua stessa contraddizione. Accade però che nell'interpretazione analitica la sintesi disgiuntiva tra senso e immagine venga abitualmente colmata attraverso un'eccedenza di senso: si tende cioè a non tener conto che l'immagine, nella sua condensazione, s'individua sempre per sovradeterminazione e non può risolversi con l'elaborazione di senso che le possiamo attribuire.

Sarebbe invece indispensabile riconoscere come l'immagine abbia una propria dinamica autonoma rispetto alla sua immediata attribuzione di senso, abbia cioè un suo spessore temporale e delle leggi proprie che non rispondono affatto alla sola manifestazione di una volontà. Anzi i significati che vengono attribuiti alle immagini tendono ad esaurire il *modo* in cui le immagini lasciano invece intravedere ciò che eccede ogni pura forma di enunciazione. La stessa clinica psicoanalitica tende abitualmente a esaurire tutto il contenuto dell'immagine nel senso che essa può nascondere, facendo sì che il legame che unisce l'immagine al senso venga sempre ricercato come un legame possibile. Mentre al contrario andrebbe piuttosto indagato proprio l'intreccio tra la tendenza immediata di un'attribuzione di senso e l'irriducibile dimensione plastica dell'immagine. Non si dovrebbe cioè tralasciare

<sup>7</sup> L. BINSWANGER, *Sogno ed esistenza*, introduzione e note di Michel Foucault, SE, Milano 1993.



il fatto di come non sia assolutamente indifferente – come lo stesso Freud ricorda – che nella coscienza infantile il soddisfacimento del desiderio si disponga in termini di proiezioni immaginarie, in una chiave di pura fantasmagoria d'immagini. Tanto è vero che l'attività onirica, presentando sempre anche un processo regressivo, porta in sé – al di là dell'approccio strettamente ermeneutico assunto comunque nell'*Interpretazione dei sogni*<sup>8</sup> – un riferimento alla struttura dell'immagine come una morfologia che rimane in parte irriducibile ad ogni attribuzione di senso. Tuttavia, nonostante questo riconoscimento della presenza di un ombelico del sogno o dell'immagine, rimarrà in ogni modo prevalente in lui la necessità di cogliere la dimensione allusiva dell'immagine e la ricerca del senso che nelle sue pieghe visive non cessa di nascondersi. Per questo non può mai venir meno l'attenzione verso la dimensione simbolica, intesa come quella capacità di creare un punto di contatto tra la trasparenza del senso e il corpo dell'immagine come residuo sempre trasformabile della percezione. Come per Bion (attraverso la barriera di contatto formata dagli elementi alfa) anche per Freud la capacità di simbolizzazione rimane quella sottile ma continua superficie di contatto che separa, coniugandoli, il mondo esterno e il mondo interno, l'istanza della pulsione inconscia e quella della coscienza percettiva, il momento del linguaggio esplicito e quello dell'immagine plastica.

In fondo Freud – afferma Foucault – sembra non essere riuscito a oltrepassare quel postulato fondamentale che sorregge tutta la psicologia del XIX secolo: che il sogno sia una rapsodia d'immagini. Eppure, se il sogno fosse riconducibile soltanto a questo, il suo fenomeno lo si potrebbe esaurire attraverso una diretta analisi psicologica o attraverso una diretta ricerca dei significati. Mentre il sogno, essendo ben altro da una semplice rapsodia di immagini, mette in gioco una reale esperienza immaginaria, un'attualizzazione visuale di una virtualità che si apre immediatamente su altre virtualità, imprimendo un processo a cascata di continue stratificazioni. Prima di essere geometrica o anche direttamente geografica, la scena onirica si presenta piuttosto come un paesaggio, come una forma di distanze multiple, ma dalle pienezze colorate: scenari perduti all'orizzonte, ma caratterizzati da forti impressioni di restringimento; avvolgenti, ma attraversati in tutta la loro traspa-

<sup>8</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere III. L'interpretazione dei sogni 1899*, C.L. Musatti (cur.), Boringhieri, Torino 1980.

renza dallo sguardo. Linee che pur perdendosi in un'apertura infinita dell'orizzonte, sono sempre vie che contrassegnano, in quel determinato paesaggio che vanno configurando, sempre anche un movimento di ritorno, un continuo riattraversamento che – anche nel sottofondo della loro inequivocabile estraneità – giungono ogni volta a confermare le potenze affettive del familiare. Nello spazio geografico effettivo, il movimento risponde sempre a un determinato spostamento, a un cambiamento di posizione stabilito dal passaggio da un punto all'altro, seguendo abitualmente una traiettoria precedentemente stabilita e che risponda all'impegno del minor tempo possibile per percorrerla. Mentre nello spazio vissuto del sogno il percorso rimane sempre come sospeso in se stesso; si muove ma in uno stato di arresto, prendendo per certo il suo solo punto di partenza. Sebbene anche nel teatro onirico si mantenga attiva una geografia del piano, essa viene però accolta nella sua sola autentica effettività momentanea. Ed è proprio all'interno di queste immobili, ma diversificate, profondità che avvengono gli incontri, l'intersezione dei percorsi, gli incroci di cammini, lo scorrere di vie che convergono sempre verso un medesimo punto all'orizzonte. Come se queste inaspettate lunghe deviazioni si aprissero all'imminenza del loro stesso punto di partenza, e questo senza cessare di richiamare i più importanti significati affettivi, le implicazioni estranee di ciò che sembra comunque riguardare direttamente la propria singolarità.

È come se lo spazio della lontananza penetrasse la realtà permeabile della prossimità e si mescolasse a essa annullandone completamente la prospettiva, allo stesso modo di ciò che accade con i catatonici, che "osservano" quel che accade "intorno a loro" con l'indifferenza della distanza, ma sentendosi del tutto coinvolti in ciò che vedono. Perché per loro tutto diviene estremamente vicino, se non addirittura prossimo, anche se confuso in lontananze incolmabili dallo spostamento delle cose e dei corpi: esattamente lo stesso che ci accade quando il nostro sguardo si posa su di una determinata fotografia o è avvolto in una diretta esperienza onirica. D'altronde – come scrive Lacan<sup>9</sup> – se nello stato di veglia assistiamo a un'elisione dello sguardo, a un'elisione che non riguarda soltanto l'atto del guardare, ma anche ciò che risponde al suo stesso mostrarsi; nel campo invece del sogno, le immagini non sottostanno più ad alcuna elisione e lo sguardo sembra coincidere perfettamente con il mostrarsi stesso dell'atto della visione

<sup>9</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 2003.

“proiettato” sullo “schermo” onirico. Non si è più infatti all'interno di una fenomenologia del visivo, ma di una dipendenza strutturale al visibile, dipendenza che determina il modo in cui l'occhio del vedente viene a trovarsi come corrispettivo criterio della sua stessa visibilità. Nella fotografia (così come nel sogno) sembra condensarsi il punto in cui l'occhio del vedente può cogliersi come potenza d'immagine del suo stesso atto di vedere. Nell'atto onirico (così come nella fotografia) si tende a perdere cioè la schisi tra l'occhio e lo sguardo, schisi che costituisce invece l'elisione necessaria che nello stato di veglia ci permette di dire che stiamo guardando qualcosa. Ad esempio, nel momento in cui affermiamo che stiamo guardando una fotografia, tendiamo a pensare che questo corrisponda all'appropriazione descrittiva di ciò che in essa è raffigurato, ma in questo modo, attraverso quella determinata elaborazione simbolica di contenuti possibili, elidiamo la simultaneità d'insieme temporale che fa di quell'oggetto guardato proprio la fotografia che è. L'immagine fotografica (così come il sogno) ci indica di conseguenza che l'atto della visione avviene grazie a una preesistenza potenziale dell'occhio sull'immagine dello sguardo. Accade cioè che mentre la descrizione elabora dinamicamente l'esperienza emotiva del vissuto visivo, l'occhio, da parte sua, fissa la potenziale stratificazione temporale dell'immagine in quanto tale.

Questa schisi tra l'occhio e lo sguardo è il “luogo” in cui per Lacan si manifesta la pulsione a livello del campo scopico. È ciò che accade con gli ocelli che alcuni tipi di farfalle portano impressi sulle ali. Rispetto ad essi non si è in grado di dire effettivamente che cosa sia della loro presenza a impressionare i predatori: se sia lo sguardo che rimane colpito nell'attribuire a quegli ocelli la funzione di sguardo o se non siano gli stessi occhi del predatore a rimanere come incantati dalla corrispondenza di quella forma apparente di occhi, distraendoli dalla sua azione predatoria. Comunque sia, mentre occhio e sguardo fanno un tutt'uno, sembra al contempo necessario riconoscere come tra di loro sorga una sorta di disgiunzione, di schisi, a carattere temporale: schisi che non pone mai in alternativa l'uno all'altro, ma che semplicemente li sfasa temporalmente l'uno dall'altro rispetto al loro *modo* di corrispondere alla propria funzione. È come se entrambi agissero simultaneamente, ma attraverso una temporalizzazione differente: lo sguardo impegnato in un'accelerazione del tutto orientata a riconoscere il prima possibile ciò che vede; l'occhio invece a rimanere “più a lungo” impressionato rispetto a ciò che incontra e inavvertitamente

non cessa di registrare. In fondo, ritornando di nuovo a quegli ocelli impressi sulle ali delle farfalle, essi rimangono comunque presi – come scrive ancora Lacan – nella loro funzione di *macchia*. È come se quella *macchia* d'occhio nello sguardo non dovesse fare altro che continuare a segnalare, temporalmente, la preesistenza al visto di un dato-da-vedere.

Questa funzione è, per Lacan, ciò che più segretamente comanda lo sguardo verso la propria capacità di attribuzione di senso e al contempo è esattamente ciò che sfugge sempre alla presa (in nome della sua indeterminazione di macchia) di quella forma di visione che coglie il proprio soddisfacimento immaginandosi come coscienza. Lo sguardo si presenta quindi nella forma di una strana contingenza, nella simultaneità di una forza simbolica orientata all'orizzonte che convive tuttavia con un punto di arresto di quella stessa esperienza: una mancanza costitutiva dell'angoscia di castrazione, tale da rendere la forma di quella contingenza "assoluta". In questo modo il rapporto che instauriamo con le cose, attraverso la via della visione, si presenta in realtà come un doppio movimento in cui da una parte lo sguardo si ordina nelle figure della rappresentazione, dall'altra, proprio in nome del senso attribuito ai contorni di quella forma rappresentativa, qualcosa della stessa funzione dello sguardo scivola, passa, si trasmette di piano in piano per rimanere in qualche modo sempre elusa dalla sua stessa capacità di raffigurazione. Si mette così in evidenza, in *modo* del tutto autonomo, come lo sguardo che *si vede vedersi* risulti in realtà un *escamotage* inutilmente impegnato a ricomporre un'apparente unitarietà direzionale. Mentre è esattamente in questo doppio movimento della funzione dello sguardo, nella schisi costitutiva tra sguardo e occhio, che possiamo comprendere come nel sogno il *mostrarsi* venga in primo piano, abbandoni cioè ogni criterio di orizzonte (quello che viene comunemente applicato nello stato di veglia per cercare di orientarsi) e lasci emergere una capacità di contrasto, un'intensificazione di colori, una funzione "macchia" dell'immagine, in grado di collocare colui o colei che sogna nella posizione fondamentale di colui o colei che non vede. Il soggetto infatti non "vede" mai dove il sogno conduca, lo segue e tace, e anche se eventualmente si sentisse in grado di dire che è solo un sogno, questo non gli permetterebbe tuttavia di riconoscersi come la coscienza stessa di quel sogno.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Sarebbe interessante su questo punto aprire un confronto con la teoria e la tecnica dei cosiddetti "sogni lucidi" per mostrare come, anche in questo caso, l'affermazione appena ripresa da Lacan rimanga comunque valida.

Per questo, attraverso l'esperienza onirica, lo spazio della lontananza può entrare come una meteora nella sfera immediata del soggetto: un esempio è il caso del malato riportato da Binswanger;<sup>11</sup> questi si orienta normalmente nello spazio, ma quando è coricato ha l'impressione che un tratto del binario della ferrovia che si vede dalla sua finestra si stacchi dall'orizzonte, entri nella sua camera, l'attraversi e gli perfori il cranio, conficcandosi nel suo cervello. In questi movimenti simultanei di prossimità e di lontananza la forma-spazio non ricopre più un ruolo rassicurante, in quanto non si dipana più secondo le leggi della giustapposizione, ma secondo le modalità particolari dell'avvolgimento e della fusione disarmanti. Lo spazio non ha più la funzione di separare e dissociare, ma quella di seguire il flusso e il riflusso delle apparizioni. Tutte le cose sembrano trovare una loro unità non tanto nella sovrapposizione di quelle apparizioni fugaci, ma nel lampo di una presenza che attraversa quelle stesse sovrapposizioni e si offre allo sguardo nella sua apparente interezza. Se quindi classicamente l'immagine si definisce sempre per un suo riferimento alla realtà, riferimento che ne segna l'origine e la verità positiva nella concezione tradizionale che la coglie come residuo della percezione o che la definisce negativamente come una "coscienza immaginante"<sup>12</sup> che pone il suo oggetto come irreali, nel sogno invece questo riferimento originario al contenuto percettivo viene meno e l'esperienza visiva si struttura come un passaggio trasduttivo<sup>13</sup> da immagine a immagine, da virtuale a virtuale: sognare è sognarsi sognanti.

Le immagini, nella loro raffigurazione intensiva, mantengono così il tratto isterico che ha dato loro origine, portano una marchiatura che connota ogni singolarità di un tratto ossessivo. Tratto ogni volta ricercato, ripetuto e inelaborabile: un tesoro d'immagini di cui il soggetto è chiamato a prendersi cura come l'impronta più singolare, *creativa*, del proprio malfunzionamento. Intendendo quest'ultimo come l'espressione più profonda della propria esistenza. Quella stessa esistenza che, nella sua declinazione singolare, non cessa mai di passare e al tempo stesso, in qualche sua piega, continua anche a rimanere *presente* a se stessa. Il soggetto infatti non è mai in grado di funzionare

<sup>11</sup> L. BISWANGER, *Sogno ed esistenza*, cit.

<sup>12</sup> J.-P. SARTRE, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2007.

<sup>13</sup> G. SIMONDON, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, cit.

“perfettamente”, in quanto mantiene attiva, nel processo temporale della propria soggettivazione, una declinazione *pre-individuale* che lo connota da sempre e non cessa mai di accompagnarlo, di contrassegnarlo, mentre le immagini non fanno altro che denotare per intensità la fissazione di questa sua apertura costitutiva. Una declinazione che gli permette, in quella anticipazione che il “pre” indica, di rimanere aperto costitutivamente alla propria capacità *transindividuale*. Questo tratto “trans” e “pre” della soggettivazione istituisce il campo d’incontro con l’altro; a loro volta le immagini, nella loro fissità creativa, costellano questo campo, delineando uno spazio caratterizzato da un’impronta impersonale, di cui ciascun soggetto attraversa, singolarmente, il tratto comune. D’altronde il soggetto è segnato da un processo il cui carattere temporale non è mai quello di dare forma a una piena individualità.<sup>14</sup> Il tempo non fa quindi altro che presentarsi come l’*Affetto* di sé per sé di ogni singolarità: la sua isterizzazione d’immagine. Per questo l’emozione dell’evento, che con tanta attenzione Bion cerca di focalizzare, passa attraverso un annodamento per cui il tempo è sia dentro di noi mentre noi siamo nel tempo, in *modo* tale che ci troviamo sempre separati in noi da ciò che ci determina attraverso questa stessa affezione. La nostra “interiorità” si trova così scavata, scissa, sdoppiata senza sosta dal proprio *fuori*, senza tuttavia che una certa forma di unità *interna* venga mai meno. Si tratta infatti di una scissione, di una schisi, che non va mai fino in fondo: è una *vertigine* del tempo che abitiamo e di cui cerchiamo di fissare un’immagine che vorremmo “sempre” portare con noi.

### *Il paradosso delle immagini*

Nel suo testo dedicato al paradosso del fasmide,<sup>15</sup> Georges Didi-Huberman afferma che soltanto ciò che inizialmente è capace di dissimularsi è in grado poi di apparire, mentre ciò di cui cogliamo immediatamente l’aspetto, ciò che da subito appare rassomigliante alla raffigurazione che già crediamo di possedere, è destinato a non apparire, come se fosse privato del tempo della sua stessa comparsa: è da subito già lì. È più una questione di evidenza che di apparizioni.

<sup>14</sup> G. DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

<sup>15</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Perché un evento stia al tempo della sua apparizione occorre un *modo* che lo leghi a un suo criterio inaspettato di apertura, che i tratti della sua unicità s'intreccino con una sorta di momentaneità assoluta, che il suo essere in potenza non si risolva mai completamente nell'atto che sancisce il suo stesso manifestarsi, ma ne mantenga i segni anche quando sembra ormai rispondere alla sua sola completa visibilità. Solo in questo modo l'evento potrà declinarsi nei tratti di forza della propria apparizione. Da qui però anche il suo paradosso. In quanto l'apparente, nel momento in cui accede alla visibilità, non potrà che essere votato a una sorta di dissimulazione. In modo tale che ciò che è destinato ad apparire, nel tratto di tempo in cui si definisce come tale, non potrà che tracciare, grazie al nostro sguardo che ne incontra l'evento, il campo momentaneamente sconosciuto della dissomiglianza.

È l'esperienza visiva che Didi-Huberman descrive quando racconta di essersi trovato davanti alla scenografia del vivario dove risiedevano i fasmidi. A un primo sguardo la teca gli apparve infatti del tutto priva di animali, soltanto una vegetazione pronta ad accoglierli, ma al momento senza alcuna presenza animale. Intervenne però, quasi improvviso, come in un sogno, l'incertezza, il vacillamento, della visione nel momento in cui colse che quella scenografia, quell'insieme di foglie e rami erano gli stessi fasmidi. Avvenne cioè un particolare movimento che sembra andare in concomitanza con i criteri che strutturano la visione. Nel senso che quando si sa che c'è qualcosa da vedere e non si vede ciò che ci aspetteremmo, si tende abitualmente ad avvicinarsi il più possibile per provare a cogliere ciò che sembrerebbe sfuggirci. Mentre in quel caso, per vedere, quasi inaspettatamente, i fasmidi, fu necessario per lui compiere esattamente il movimento opposto, allontanarsi un po' dalla teca in modo da determinare una sorta di defocalizzazione, come quando ci si abbandona a un tipo di visione fluttuante. Potremmo forzare questo passaggio di Didi-Huberman aggiungendo che il vero e proprio movimento che allude ai criteri della visione si compone piuttosto proprio della simultaneità di questo doppio movimento. Se infatti l'atto del vedere in quanto tale passa il più delle volte "inosservato", soggetto com'è ai criteri del riconoscimento immediato e della conseguente definizione che lo denomina, quando invece sopraggiunge il desiderio di cogliere effettivamente l'atto di vedere l'oggetto, allora sopraggiunge come un doppio movimento di focalizzazione e al contempo di defocalizzazione; e

questo sia nell'atto di avvicinarsi all'oggetto e al contempo arretrando, così come al contrario sia arretrando e al contempo avendo un moto di avvicinamento focale.

È esattamente nella simultaneità di questo doppio movimento che lo sguardo si trova in grado di apparire a se stesso e di cogliere l'oggetto attraverso la barriera di contatto di un pensiero onirico, mentre, allo stesso tempo, l'oggetto viene proiettato sullo schermo in cui l'atto della visione, come stratificazione potenziale, lo fissa in immagine. Riprendendo quindi i passaggi visti precedentemente in Bion e applicandoli a questo contesto tematico, potremmo dire che la barriera di contatto e l'effetto schermo sono sempre contemporaneamente presenti nella struttura della soggettivazione. Se infatti nei processi di soggettivazione assistiamo a un regolare movimento di attribuzione del senso, di elaborazione simbolica di ciò che lo sguardo incontra, questo movimento significante tralascia, elide – attraverso la propria capacità nominativa – ciò che visivamente non risponde alla sua sola raffigurazione. In modo tale che insieme all'elaborazione dell'atto della visione, avviene sempre anche un contro-movimento, una contro-effettuazione,<sup>16</sup> in cui l'atto visivo tende a fissare l'immagine senza fornirla di alcuna attribuzione di senso, ma caricandola esclusivamente di tempo e portandola potenzialmente in forma di permanenza virtuale sullo "schermo" del quale essa stessa è parte. Tanto è vero che sarà proprio grazie a questo doppio movimento, al contempo fluttuante e fisso, che a Didi-Huberman diverrà chiaro come la piccola foresta del vivario, apparentemente immobile davanti a lui, sia in realtà proprio l'animale che lo sguardo aveva invece in un primo momento letto come il luogo in cui si sarebbe dovuto nascondere e all'interno del quale lo avrebbe dovuto cercare. D'altronde soltanto ciò che nell'atto della sua insorgenza si dissimula in se stesso è poi in grado di farsi reale apparizione.

Le cose di cui si coglie immediatamente l'aspetto, che assomigliano a ciò che dicono di essere, non hanno mai il tempo "poi" di apparire. Sono evidenti, ma niente più di questo: nella loro evidenza non si fanno mai realmente apparenti. Affinché vi sia apparizione è invece necessaria un'*apertura*. Un'apertura unica e momentanea, che attesti l'apparizione come tale. Tuttavia, nel momento in cui l'apparente appare al mondo del visibile, non può che votarsi a una sorta di continua

<sup>16</sup> G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, cit.



dissimulazione in se stesso. Tanto è vero che il fasmide non si limita a riprodurre alcune caratteristiche particolari del suo ambiente, come ad esempio il colore, ma fa del suo corpo lo scenario in cui nascondersi, incorpora, facendosi un tutt'uno, lo stesso scenario all'interno del quale nasce: il fasmide diviene ciò che mangia in quanto è ciò che abita. È l'animale che è e al tempo stesso è la spina, lo stelo e il rizoma. Ed è stato proprio raggiungendo questo punto di consapevolezza che Didi-Huberman si accorse come anche le foglie marce, brunastre, presenti nella seconda vetrina, fossero anch'esse dei fasmidi, in modo tale che tutto, improvvisamente, sebbene poco a poco, ma comunque dappertutto, come in un sogno, iniziasse ad agitarsi, nonostante la sua apparente staticità.

Il fasmide (come la fotografia e come il sogno) trae la sua forza dal fatto di realizzare una specie di perfezione imitativa, ma infrangendo la gerarchia che qualsiasi imitazione sembrerebbe dover stabilire. Non siamo infatti più posti di fronte al classico rapporto tra il modello e la sua copia, quanto a una "copia" che divora il suo stesso modello, in modo tale che per alcuni versi il modello non esiste più e rimane unicamente la "copia" a godere del privilegio di esistere. Il fasmide lo fa rispondendo a una sorta di legge di natura, il sogno a una sorta di legge naturale della struttura soggettiva e la fotografia a una sorta di legge naturale della tecnologia. In questa transazione è il modello imitato a essere trasformato in un accidente della sua copia, il meno-essere mangia l'essere, è il suo posto, e la virtualità rivela tutta la portata del suo principio reale. Ecco perché di fronte al movimento statico di quel paesaggio animale, così come in un sogno, così come nella fissità del movimento intensivo di un'immagine fotografica, l'apparizione mostra i tratti del presagio, dell'annuncio *ancora* a venire del proprio essere stato, della struttura temporale incentrata sulla caratterizzazione di un futuro anteriore; e questo grazie alla coincidenza della sua assoluta dissomiglianza con ciò che perfettamente riproduce. I sogni, come le fotografie, allo stesso *modo* dei fasmidi, si nutrono di ciò che apparentemente imitano. Sebbene lo stesso concetto di imitazione, nel *modo* del loro essere, venga meno grazie al totale assorbimento di ciò di cui sarebbero copia. Per questo il loro evento comporta il cedimento di ogni forma di semplice orientamento, di ogni convinzione di potersi porre nei loro confronti in una diretta frontalità: esprimono il *modo* immersivo di un *reale* pienamente *virtuale*.



# OSSESSIONE



LA PIETRA DELL'OSSESSIVO  
DERRIDA-LACAN: *PIERRE*

Ciò che caratterizza l'ossessivo non è tanto che l'oggetto del suo desiderio sia impossibile, poiché nell'oggetto del desiderio c'è sempre una nota di impossibilità [...*ma che egli*] fa in modo che l'oggetto del suo desiderio assuma il valore fondamentale di significante di questa impossibilità.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*

L'ossessivo si costruisce un padrone senza mancanza, non si identifica con la fuga, bensì con la pietra. In questa pietrificazione c'è la vera fuga etica che caratterizza la codardia ossessiva, consistente nell'evitare l'incontro con il nuovo, giacché il "contro-desiderio" ossessivo consiste nel ridurre l'Altro allo stesso.

J.-A. Miller, *Introduzione alla clinica lacaniana*

*Ascolto, domanda, diagnosi*

La nevrosi ci pone sempre di fronte all'esigenza di rinnovare la questione fondamentale: si tratta di un comportamento, di un atteggiamento, un modo d'essere, uno stile di vita; oppure stiamo parlando di una struttura, di un funzionamento di cui possiamo individuare una logica e che dunque ci permette di andare al di là della descrizione fenomenologica e di cogliere non solo i tratti ma soprattutto l'economia, ciò che fa sistema in un determinato tipo di funzionamento psichico? La questione che la nevrosi ci pone porta con sé immediatamente un presupposto più profondo che concerne la pratica analitica e la sua etica. La psicoanalisi comporta, da Freud a Lacan e oltre, una radicale depatologizzazione della clinica. Già per Freud, la questione della normalità e dell'anormalità veniva sovvertita grazie alla scoperta che l'inconscio si manifesta nella vita quotidiana ben al di là delle formazioni sintomatiche che scomodano la dimensione psicoterapica. Ma ancor più con Lacan, diventa evidente non solo che

«non c'è psicogenesi»,<sup>1</sup> ma che addirittura, come egli arriverà ad affermare nel suo ultimo insegnamento: “*Tout le monde est fou*”. Questo non significa che allora non ci sarebbe problema, secondo l'adagio contemporaneo per cui tolte le imposizioni psicodiagnostiche sostenute dagli apparati normativi, saremmo tutti più liberi. Come fa intendere Lacan, purtroppo è proprio esattamente il contrario. E questo perché se siamo tutti folli ciò non significa che siamo tutti uguali ma che ciascuno delira a modo suo. Ed è a partire da qui che si tratta di ripensare il legame nella differenza irriducibile e incommensurabile del più singolare.

Si tratta, allora, di mantenere un'impostazione strutturale, tenendo fede alla tripartizione “classica” di nevrosi, psicosi e perversione? Ma come farlo senza poter più fare affidamento all'altrettanto classica contrapposizione tra spiegazione e comprensione? Come potersi ancora riferire alla nozione di “causa”, se ogni spiegazione psicogenetica risulta priva di senso nella prospettiva analitica? E, ancor di più, come ripensare la questione diagnostica in un tempo, come il nostro, in cui orientiamo la clinica su un terreno di continuità tra le strutture?

Sono domande che toccano il nostro tempo, le sue difficoltà, complessità, ricchezze nascoste. Ma sono domande che riguardano la psicoanalisi da sempre. E vale la pena, forse, riassumerle tutte attorno all'ultima che, direi anche, è quella più diretta e urgente. Perché e come una diagnosi? La questione, per quel che riguarda qui noi, in questo contesto, alle prese con l'ossessivo contemporaneo, come possiamo intuire, entra già nel vivo dell'oggetto che siamo chiamati a interrogare. Chi meglio dell'ossessivo, infatti, è interessato alla questione diagnostica? Pensiamo alla differenza con l'isterica, che ha ben altre urgenze per preoccuparsi di ciò che un sapere universale avrebbe da dire sul suo conto dal punto di vista psicodiagnostico. Già qui, avremmo a che fare con una differenza di struttura, che riguarda il diverso modo di *aver a che fare* con la struttura: chi se ne preoccupa e chi, invece, domanda tutt'altro. E ancora, questo forse ci dice di quanto eticamente l'analista per primo sia chiamato ad analizzare la propria di questione rispetto alla struttura. Che poi, in ultima istanza, porta rapidamente alla classica domanda: *chi sono io?* Ed eccoci così precipitati nel vivo dell'ossessione, perché nella sua domanda ne va dell'identità più che della verità, dell'essere più che del desiderio, della sostanza più che dell'atto.

<sup>1</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi (1955-1956)*, Einaudi, Torino 1985, p. 10.

Si tratta, allora, di non prendere troppo sul serio il domandare dell'ossessivo, perché si possa domandare di lui senza essere completamente presi dal suo stesso funzionamento. Si tratta di togliere la domanda dai lacci in cui l'ossessivo la cattura, perché egli possa muoversi al di là dell'essere verso la verità. Si tratta, come usiamo dire, di *isterizzare* il soggetto, perché una domanda possa produrre un lavoro fecondo e non rimanere ossessivamente incagliati nella ripetizione di cui anche è portatrice. Al di là della domanda che fa problema per l'ossessivo, c'è qualcosa che il soggetto non chiede, non dice, non manifesta: è a quella "domanda profonda", come anche la chiamava Maurice Blanchot, che bisogna cominciare a tendere l'orecchio, perché ogni domanda, come dice Lacan, è in fondo una "domanda d'amore" e chiede sostanzialmente non una risposta ma di essere ascoltata.<sup>2</sup>

Ora, l'etica di questo ascolto è ciò che muove il desiderio dell'analista, nel suo aver di mira non tanto ciò che il soggetto dice di volere, il suo benessere, la sua guarigione, il suo cambiamento, ma quel che *in lui si dice al di là di lui*: la sua differenza assoluta. E l'etica dell'ascolto necessita, però, che il soggetto, fissato alla domanda, che fa problema per lui possa arrivare a scoprire qualcosa della sua divisione: è qui che la filosofia, socraticamente, entra in gioco con la sua ironia, con il suo esercizio speculativo che riapre le maglie delle identificazioni immaginarie, con l'etica della domanda di cui si fa portatrice. Ascolto ed esercizio della domanda dicono del nodo tra psicoanalisi e filosofia. Eppure, a noi resta la questione della diagnosi, che ora cercheremo di sviluppare proprio seguendo le peripezie che l'ossessivo oggi ci offre, nella clinica come nell'*auto-bio-grafia* filosofica. Tra l'ascolto e l'esercizio della domanda, resta aperta la questione dell'interpretazione che, nel suo versante più radicalmente analitico, è tutt'altro dalla semiosi infinita che filosoficamente spesso le si attribuisce. L'atto analitico è piuttosto un'interpretazione nel senso apodittico di un "tu sei questo". Perché questo non sia un ritorno alla fissazione dell'ossessivo e un modo per non volerne sapere dell'enigma che l'isterica ci offre di continuo, ecco centrata la questione etica della diagnosi in un punto di disgiunzione feconda tra filosofia e psicoanalisi.

<sup>2</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2008, p. 390.

*L'ossessivo di oggi*

Prendiamo l'ossessivo, ancor prima che come categoria psicodiagnostica, come figura dell'esistenza, come forma di vita. Se, infatti, l'isteria scompare dal DSM, segnalando che lo spunto da cui la psicoanalisi ha avuto inizio sembra eclissarsi o nascondersi dietro altre forme, l'ossessione, invece, assume una estensione quasi pandemica. Indipendentemente dalla propria posizione sessuata, uomini e donne trovano nello stile ossessivo la miglior strategia di difesa rispetto alla verità che la divisione soggettiva dischiude. Potremmo arrivare a dire che, indipendentemente dalle strutture, è tramite l'ossessione che il sintomo contemporaneo perlopiù oggi bussava alla porta dell'analista: soggetti che fanno di tutto per contenere le manifestazioni del loro inconscio, che saturano con ogni sorta di sostanze e di comportamenti la faglia che li abita. In questo rifiuto, ritroviamo la radice soggettiva di tante forme contemporanee di difesa aggressiva, sia nei confronti dell'Altro, in generale dell'alterità, della differenza, ma anche, più specificatamente, della stessa filosofia o del pensiero, in quanto esercizio aperto della domanda. Per l'ossessivo contemporaneo, la domanda come apertura al discorso e alla sua alterazione costitutiva è ciò che va evitato in tutti i modi. Al suo posto, compare la strategia reiterata di un dubbio chiuso, a tratti malinconico, o con derive aggressive, se non paranoiche. L'ossessivo non domanda per evitare di entrare in un terreno in cui non tutto sarebbe da lui padroneggiabile. Non domanda, per non mostrarsi mancante, e mantenersi così presso quella certezza di sé che lo ripara dall'errore. Ma, come già segnalava precisamente Hegel: «ciò che si chiama paura dell'errore si fa invece piuttosto conoscere come paura della verità».<sup>3</sup>

L'ossessivo non è angosciato, a differenza dell'isterico, piuttosto ha paura. Ha paura e ha le sue belle ragioni per avercela: dietro alla sua prudenza, ai suoi dubbi, alle sue titubanze, si cela una certezza di sé, arrogante ed egoriferita, che non accetta confronto alcuno. Apparentemente, si tratta di un soggetto riflessivo e capace di mettersi in discussione. In realtà, dietro a questa maschera da *anima bella*, l'ossessivo contemporaneo difende a spada tratta il suo tesoretto intoccabile di certezze sulle quali non è assolutamente disposto a scendere a patti con

<sup>3</sup> G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 67.



l'Altro. Un po' alla Cartesio, si ritiene il più acceso critico di se stesso, proprio per evitare che una vera critica, posta da un Altro, possa intaccare il suo tesoretto di certezze solitarie. Guai a minacciarlo, questo tesoretto: ancor più che con l'isterica messa di fronte alla verità del suo godimento rifiutato e così realizzato, otterrete una fuga immediata.

Se ne ricava, allora, una figura che assume tratti epocali: un soggetto, com'è quello contemporaneo, che fa di tutto per controllare l'orizzonte della sua esperienza, rigettando, con tonalità emotive che oscillano dall'aggressività all'odio, ogni forma di alterità. Un soggetto che incarna una versione un po' patetica del discorso del padrone, accompagnando il suo senso di impotenza con un lamento che a tratti, seppur in superficie, richiama quello isterico. L'ossessivo non ne vuole sapere della castrazione, della perdita e dunque dell'esperienza di verità che ne consegue. È un soggetto sospeso sul finire della storia a un nichilismo debole che costantemente frustra l'ideale di padronanza in cui ostinatamente ripone ogni sua speranza.

Da questo punto di vista, potremmo dire che l'ossessivo porta avanti una lotta estenuante contro l'isteria – e dunque con la figura di femminilità che questa incarna – precludendosi l'accesso all'*eteros* che riguarderebbe realmente anche lui. Anche per questo, forse, l'isteria è stata cancellata dal quadro psicodiagnostico contemporaneo. Dell'isterica il soggetto contemporaneo non sopporta la divisione soggettiva, la non padronanza, la contraddizione interna. Non tollera la predisposizione nei confronti della domanda, di cui trova ingestibile il rilancio e l'apertura, la metonimia e la metafora. In una parola, egli rifiuta l'inconscio. Per questo la questione diagnostica è prematura ed è più opportuno prendere l'ossessivo di oggi come una *figura* del soggetto contemporaneo che come una struttura. Stringere dunque ciò di cui si tratta, senza portarlo a concetto, a categoria. Lasciare la sua nominazione a un simbolico che in questo momento ci sembrerebbe sviante e, invece, aprirci alla scrittura che cerca di disegnare i contorni, i bordi di questa figura epocale.

### *Bordeggiare il contorno*

Se prendiamo l'ossessione non dal punto di vista delle categorie psicodiagnostiche ma come *figura* e, come tale, scommettiamo sulla sua *ri-scrittura* per poter provare a dirne qualcosa, disegnandone appunto i confini, se ne può ricavare un altro modo di stare nella

clinica differenziale che non scivola verso una tematizzazione sterile del continuismo, ma neanche permane in una ripartizione che ha sempre lasciato, a dire il vero, la psicoanalisi un po' perplessa. Tenerci al di qua di un descrittivismo "puro", o ideologicamente ritenuto tale, non significa per forza di cose basarsi su discontinuità strutturali di tipo trascendentale. In fondo, il continuismo che informa oggi molta clinica contemporanea era già presente fin dall'inizio dell'insegnamento di Lacan. Ed è la clinica, propriamente, che permette di attraversare queste soglie senza farne dei limiti discreti, facendole percorrere prima di tutto al soggetto stesso, perché possano prendere consistenza nell'esperienza dell'analisi e dunque diventare parlanti più che etichettanti. Lo strutturalismo di Lacan è da questo punto di vista uno strutturalismo spurio non tanto, o non solo, perché contempla la nozione di soggetto, ma perché pensa la struttura a partire dalla scrittura, collocandosi fin dall'inizio al di qua di ogni semplificazione di tipo dialettico.

E allora partiamo dai contorni dell'ossessione contemporanea. Un primo bordo è rappresentato dallo stile perverso con cui l'ossessivo si iscrive nella relazione intersoggettiva. Come il perverso, l'ossessivo, infatti, fa di tutto per negare l'Altro, per farne a meno. Da questo punto di vista, l'ossessione realizza il tratto caratteristico dell'autocoscienza hegelianamente intesa: «l'autocoscienza si presenta qui come il movimento nel quale l'opposizione viene tolta: e a lei ne diviene l'eguaglianza di se stessa con sé». <sup>4</sup> Tanto nella perversione quanto nell'ossessione, il soggetto dimostra la propria verità attraverso la negazione, più o meno violenta, della sussistenza di qualsiasi altra cosa/ soggetto al di fuori di sé. Tale "furia del negativo", come la chiama ancora Hegel, porta l'ossessivo a rifiutare la relazione intersoggettiva a vantaggio della dimensione "intrasoggettiva". <sup>5</sup> Quel che a lui interessa è la propria divisione interna, al cospetto della quale l'altro viene sempre sacrificato. A differenza del perverso, però, l'ossessivo ha nella propria divisione un certo godimento che fa di lui pur sempre un *in-*

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>5</sup> «Freud segnala che gli ossessivi non sono accessibili all'analisi allo stesso modo delle isteriche, perché introducono molti meno elementi nei colloqui, nascondono il loro malessere nella vita sociale e ricorrono all'analisi solo quando il loro stato è gravissimo [...] Per questo motivo, la nevrosi ossessiva è una malattia dell'intrasoggettività e non dell'intersoggettività», J.-A. MILLER, *Il contributo dell'ossessivo alla scoperta dell'inconscio*, in *Introduzione alla clinica lacaniana*, cit., p. 122.

*terrogante*. Vediamo qui come un po' alla volta vengono a scriversi le sottili differenze strutturali. La piega interrogante fa dell'ossessivo un nevrotico contemporaneo: con tratti fenomenicamente molto simili al perverso, eppure con un'economia di soddisfazione differente. Se il perverso gode nel provocare nell'altro la divisione, angosciandolo e portandolo a confermare, in nome dell'angoscia che prova, la propria verità, nell'ossessione la negazione dell'altro passa attraverso un ripiegamento in se stessi che spinge l'ossessivo a interrogarsi tra sé e sé, seppur, come dicevamo, non ancora nel modo del domandare, che comporterebbe la perdita da lui rifiutata, ma nel modo dell'eterno dubitare.

Che ne è a questo punto dell'Altro a livello della struttura ossessiva? Non l'altro ridotto a niente, o quasi, ma l'Altro che sostiene il discorso e le strategie del soggetto perverso? Qui troviamo l'*impasse* che porta l'ossessivo in analisi, a differenza generalmente del perverso. L'Altro per lui esiste e può esistere soltanto come garante assoluto, privo di faglie, mancanze, divisioni: *o così o niente*. Di fronte a questo *aut aut*, al soggetto ossessivo resta un Altro cadaverizzato, privo di quella vita che la divisione strutturalmente manifesta. Da qui il nodo che non riesce a sciogliere: pretende che l'Altro gli garantisca l'esistenza, in maniera assoluta, senza alcuna mancanza, e al contempo, proprio per questa ragione, uccide l'Altro, lo cadaverizza, lo rende, appunto, il Padre morto eternizzato. Incontriamo, così, il secondo bordo che costeggia la figura dell'ossessivo contemporaneo: «l'unico sollievo per l'ossessivo sarebbe, dunque, il concetto di infinito attuale, che è in realtà l'invenzione di Cantor, uno psicotico».<sup>6</sup>

Il sintomo ossessivo del pensiero, dell'elucubrazione, della ruminazione, di cui il soggetto si lamenta e al contempo gode e, con cui, in realtà, si sostiene nel suo funzionamento economico, questo sintomo permane nevroticamente avvitato su se stesso perché, potremmo dire, conosce soltanto il cattivo infinito. Il rilancio metonimico all'infinito della riflessione lascia l'ossessivo all'interno dei limiti che sono propri dell'intelletto, potremmo dire ancora grazie a Hegel. Per questo, egli è e resta un interrogante: un soggetto diviso, per quanto possa rifiutare la relazione con l'altro, però attraversato dalla faglia che rilancia all'infinito il suo dubbio disperante (*Verzweiflung*). Dove troverebbe pace, allora, il sintomo ossessivo, come arriverebbe infine a realizzarsi,

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 123.

se non propriamente attraverso quell'infinito in atto che d'un tratto si rivela essere tanto l'oggetto che lo psicotico tiene in tasca, quanto l'assoluto infine raggiunto tramite la saggezza speculativa? E qui sta la differenza con la psicosi: l'ossessivo suppone di custodire un tesoretto che non deve assolutamente cedere all'altro, ma in realtà si tratta di un *tesoretto di merda*: niente in realtà, o quasi. Nella psicosi, invece, l'oggetto che si tiene in tasca è ben al di là dell'essere e del non essere, non è un tesoretto supposto, ma un che di reale.

Diremmo allora così, per segnare provvisoriamente il punto: *l'ossessivo di oggi ha la sua verità nella perversione e la sua realizzazione nella psicosi*. Di fatto, però, si mantiene tra l'una e l'altra, nello spazio garantito dalla sua nevrosi interrogante.

### *Leggere oggi il sintomo*

L'etica della psicoanalisi si traduce in una pratica di lettura. Non di comprensione né di spiegazione, non soltanto, almeno. Leggere il sintomo è ciò che Freud ci ha insegnato testimoniando del suo desiderio e dell'etica che lo orientava. Ora, il sintomo, già in Freud,<sup>7</sup> ha due facce che si scrivono vicendevolmente: da un lato, è il sintomo analitico per antonomasia, scoperto da Freud in quanto sintomo parlante e cifrato nel linguaggio; il sintomo che bisogna insistere a interrogare, perché ha da dire, per quanto attraverso gli enigmi di una scrittura cifrata che è propria all'inconscio. Dall'altra parte, però, nel sintomo c'è anche qualcosa della sua funzione economica che si produce al di qua del senso; il significato (*die Bedeutung*) del sintomo, come sottolinea Miller<sup>8</sup> commentando Freud, si scrive al di qua del senso, insistendo nel punto del suo godimento muto. Nel sintomo, dunque, qualcosa parla e qualcosa gode.

È sul versante del sintomo parlante, in fondo, che si è strutturata la psicoanalisi e l'ascolto freudiani. L'ultimo Lacan, come sappiamo, ha invece molto insistito sul versante del sintomo che *scrive* il proprio godimento: dunque, meno sul piano dell'esperienza di verità, sostenuta dall'isterizzazione soggettiva, e più sul piano del sapere, di un sapere sul godimento, sul reale, che si tratterebbe di arrivare a produrre al di

<sup>7</sup> Cfr. S. FREUD, *Il senso dei sintomi*, in *Opere VII. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 420-434.

<sup>8</sup> J.-A. MILLER, *Sintomo, sapere, senso e reale*, in *Introduzione alla clinica lacaniana*, cit., p. 306.

lità della sua identificazione col potere. Un sapere capace di disgiungersi dal discorso del padrone<sup>9</sup> e offrire a quell'altra forma di legame sociale che è il discorso analitico un suo fondamento pragmatico: un *saper-ci fare* col sintomo, col suo godimento. In questa prospettiva etica e clinica, allora, la questione si sposta dall'interrogare la posizione che il soggetto occupa nel discorso dell'Altro, freudianamente il romanzo familiare e i suoi effetti di soggettivazione inconsci, alle strategie economiche di godimento che sostengono, nella ripetizione, l'esistenza del *parlessere* che singolarmente ciascuno di noi è.

Il sintomo, allora, non è più letto soltanto dal punto di vista della sua capacità di aprire l'inconscio e fomentarne le formazioni, per cui l'ascolto analitico sarebbe l'interpretazione in atto che ne permette l'elaborazione, ma come un *partner* che permette al soggetto di scrivere il tracciato della propria strategia di godimento. Nel sintomo, dunque, non c'è soltanto un messaggio cifrato da leggere, ma anche una scrittura che disegna la strategia di godimento del soggetto. Vediamo allora, in quella che Miller ha definito la teoria del partner-sintomo,<sup>10</sup> un ulteriore passaggio che, di nuovo, ci permette di comprendere meglio lo strutturalismo "speciale" di Lacan: la questione a cui l'esistenza del *parlessere* è sospesa può essere letta se si interroga non solo il suo rapporto con l'altro a livello della relazione intersoggettiva o il suo rapporto con l'Altro che sostiene la sua posizione enunciativa, ma soprattutto se si legge il suo sintomo come un partner, come un legame con l'altro, intimo e costitutivo, che non è né dell'ordine immaginario, di cui la relazione col simile è esempio lampante, né dell'ordine simbolico, l'inconscio transferale che freudianamente detiene le chiavi destinali del soggetto. Il partner sintomo è un altro, con la minuscola, che però non si legge attraverso la lente d'ingrandimento dell'immaginario, un altro che non è mio simile perché mantiene, potremmo dire, l'estraneità dell'Altro simbolico: è inconscio, pur essendo in una prossimità che è tipica del simile.

È nel partner (sintomo) che il soggetto contemporaneo ha la chiave della propria esistenza, al di là della sua *verità* e della sua *realizzazione*. Questo ci può ora aiutare a intendere l'etica della clinica con-

<sup>9</sup> A questo proposito, si vedano le ultime lezioni del *Seminario XVI* (in particolare: *Sapere potere e Sapere godimento*), J. LACAN, *Il Seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro (1968-1969)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2019.

<sup>10</sup> Cfr. J.-A. MILLER, *La teoria del partner*, «La Psicoanalisi» n. 34 (2003), Astro-labio, Roma.

temporanea come un tentativo di orientare la direzione, il cammino, l'esperienza del soggetto al di là della sua verità e della sua realizzazione. Si tratterebbe di sospendere ogni schema archeologico (verità del rimosso) e teleologico (realizzazione del godimento), per adottare una posizione radicalmente immanentista. Il che non significa eliminare ciò che dell'esperienza di verità, come della spinta alla realizzazione, deve invece continuare a operare nella direzione della cura, più a livello del semblante, però, che dello schema trascendentale. Detto altrimenti, bisogna fare uso della verità e della realizzazione senza crederci troppo, perché quel che sta più a cuore al soggetto, la sua esistenza singolare, possa arrivare a consistere nel *punto di inconsistenza* dell'Altro. Ci avviciniamo così maggiormente alla nostra questione iniziale sulla qualità sensibile, etica, della diagnosi strutturale.

### *La signora assoluta*

L'ossessivo è sposato con la morte – la «signora assoluta»,<sup>11</sup> come la chiama Hegel. Il suo partner (sintomo) è la morte. Così risolve l'*impasse* in cui si trova: l'Altro a cui chiede di garantirgli l'esistenza senza alcuna possibilità di errore è l'Altro che si cadaverizza, giustificando la furia del negativo che nella relazione con l'altro l'ossessivo alle volte arriva a mettere in gioco. Il suo partner-sintomo rivela il godimento che si realizza in questa *impasse*: sposare la morte, fare del proprio partner la personificazione della morte, imbalsamare l'altro: sono tutti tratti caratteristici delle strategie di godimento dell'ossessivo.

Come per ogni sintomo, anche nel caso del sintomo ossessivo abbiamo al contempo la presentificazione delle strategie di godimento del soggetto ma anche la logica dell'esistenza a cui egli è sottoposto e di cui è propriamente in ostaggio. L'ossessivo, nell'eternizzare la morte apparente del proprio partner, ne è a sua volta comandato, come dice bene Hegel, dalla sua «signora assoluta», che detta legge su di lui affinché egli per primo provi disgusto nei confronti del desiderio, in quanto desiderio dell'Altro, della divisione soggettiva, dell'enigma e in fondo della verità come esperienza dell'errore. La morte impone all'ossessivo di evitare in tutti i modi l'incontro con l'apertura *beante* del desiderio, di costringere la parola nel registro del comando super-egoico. Il suo fare si riduce all'iterazione infinita

<sup>11</sup> G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 161.

e controllata della ritualizzazione dell'esperienza, con lo scopo di dimostrare che la vita è sottoposta al comandamento indiscriminato, appunto, della morte.

In questo, come Lacan sottolinea nel *Seminario X*, «l'ossessivo crede sempre in Dio [...] al Dio di cui tutti, o quasi, da noi, nella nostra area culturale, sono i sostenitori, e cioè crede al Dio a cui tutti credono senza crederci, ossia a quell'occhio universale posto su tutte le nostre azioni». <sup>12</sup> Lo sguardo, lo sguardo del grande Altro che sostiene l'orizzonte panoramico e dunque universalizzabile dell'esperienza, è il segreto del godimento dell'ossessivo e anche la sua condanna che, in nome dell'universale, gli impedisce ogni accesso singolare all'esperienza. È di fronte allo sguardo dell'Altro, che poi è il suo nel rovesciamento scopico operato dall'inconscio, che l'ossessivo fa di tutto per gonfiarsi come una rana che vuole sembrare un bue, ci ricorda Lacan sulla scorta di Esopo. <sup>13</sup> C'è qui la radice del godimento ossessivo che, a differenza di quello perverso, necessita dell'Altro affinché il suo narcisismo possa essere rigonfiato dallo sguardo che gli ritorna indietro. Come per l'*Uomo dei topi*, egli si immagina il ritorno del padre morto che lo spia mentre si masturba. Ecco quale godimento dà consistenza e sostiene l'esistenza dell'Altro dell'Altro: il Dio a cui tutti noi crediamo, almeno nella nostra cultura dice Lacan, è il Dio che ci guarda da lassù, che fa consistere l'universale dello sguardo panoramico a cui tutti noi saremmo sottoposti, rendendoci appunto *parti del tutto*. L'universalismo è in realtà un effetto collaterale del godimento dello sguardo, la cui verità è dunque il narcisismo su cui l'ossessivo si sostiene.

Nell'attribuire al proprio partner, amato come la morte, il sembiante della femminilità, l'ossessivo rivela tutto il suo odio diffamante nei confronti delle donne. Rivela, lacanianamente, che credendo in Dio egli crede nell'esistenza de *La Donna* come universale, riducendola, così facendo, a un che di nominabile, di trattabile, di incastonabile: è così che propriamente la *diffama* (nel dirla, nel nominarla come universale, la *dice-donna*, *dit-femme*, e così la diffama, *diffame*). Dietro alla sua strategia seduttiva, è l'odio per ciascuna donna, in quanto singolare, non universalizzabile, non nominabile, non ascrivibile alla sua produzione di sapere-potere, che egli manifesta.

<sup>12</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro X*, cit., p. 336.

<sup>13</sup> ID., *Il Seminario. Libro XXIII. Il sinthomo (1975-1976)*, A. Di Ciaccia (cur.), Astrolabio, Roma 2006, p. 17.

Si pone qui nuovamente la questione del (non)rapporto tra filosofia e psicoanalisi. In particolare, come sottrarre l'esercizio della domanda filosofica da quella meditazione sulla morte (*melete thanatou*)<sup>14</sup> che, come sottolinea giustamente Derrida,<sup>15</sup> informerebbe l'intero cammino del pensiero occidentale? Un altro pensiero della morte, del martirio, della sofferenza sembra doversi aprire qui.<sup>16</sup> E un'altra etica della cura. Come sottrarre l'ossessivo dal suo sposalizio con la morte, senza precipitarlo verso la via perversa o, peggio ancora, senza scatenare la realizzazione delirante del suo oggetto di godimento? Il che, in fondo, significherebbe anche domandarsi: *come pensare ancora*, al di là dell'intelletto e della sua elucubrazione, come anche dello speculativo e della sua *saggia follia*?

Uscire dal sintomo ossessivo significa aprirsi a un altro modo di stare nell'esercizio filosofico della domanda, a partire da un altro modo di abitare l'esperienza impossibile della morte, senza farne più il comandamento teologico della signora assoluta che, come partner del soggetto, detta legge all'esistenza in nome del suo sapere assoluto. Si tratterebbe di attraversare l'orrore di sapere, al di là delle spoglie del suo matrimonio col potere, fino all'estremo della sua identificazione con la morte, oltre e oltre ancora.

Si tratta di ripensare l'etica della psicoanalisi a partire da un diverso uso del Padre, dell'Altro dell'Altro, del suo tratto teologico e del suo stile teleologico. «L'ipotesi dell'inconscio, Freud lo sottolinea, non può sostenersi se non supponendo il Nome-del-Padre. Supporre il Nome del Padre, certo, vuole dire Dio».<sup>17</sup> La desupposizione del soggetto supposto sapere è il passo che Lacan compie al di là della direzione freudiana della cura. In questa desupposizione non abbiamo più a che

<sup>14</sup> PLATONE, *Phaedo*, 81e.

<sup>15</sup> «Il Fedone nomina qui la filosofia: questa è l'anticipazione accurata della morte, la cura nel portare la morte, la meditazione sul miglior modo di ricevere, di donare o di donarsi la morte, l'esperienza di una *veglia* della morte possibile, e della morte possibile come impossibilità; questo stesso, a sapere questa *melete* o questa *epimeleia* che si può legittimamente tradurre con cura o sollecitudine, apre la vena – e la veglia – nella quale si iscrive la *Sorge* nel senso che Heidegger le conferisce in *Sein und Zeit*», J. DERRIDA, *Donare la morte*, in Aa.Vv., *L'éthique du don*, Métailié-Transition, Paris 1992, p. 21, tr. mia.

<sup>16</sup> «Ciò presuppone un altro *travaglio*, un'altra apocalisse, un altro martirio, un'altra *sofferenza*», J. DERRIDA, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2005, p. 84.

<sup>17</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XXIII*, cit., p. 133.



fare con il padre morto, il padre eterno di tutti noi in quanto portatore della castrazione,<sup>18</sup> ma con un elemento singolare che si viene a scrivere proprio al cuore del partner-sintomo, rivelando, dietro alla sua scorza mortificante, il tono vitale che rovescia la tragedia di ogni esistenza in una farsa e, ancora al di là, nietzschianamente, nell'affermazione pura della singolarità che, in segreto, un segreto di Pulcinella, arriva a poter *usare* le maschere. Certo, questa *via* ci costringe a fare i conti col fatto traumatico fondamentale dell'esistenza: non c'è senso alcuno che potrà mai rendere la *mia* morte – non quella del padre – meno dolorosa.

Se Dio esiste, allora, è perché qualcosa del soggetto *se la gode* grazie alla sua esistenza. Il padre morto ritorna per garantire il godimento riguardato. Come per l'*Uomo dei topi*, la signora assoluta comanda così: *guardati, mortificati, gonfiati*. Soltanto lasciando cadere la supposizione di sapere, e il soggetto che vi si sostiene, è possibile compiere questo passo al di là del padre e cogliere nello *sguardo* la sua matrice di godimento. Si tratta, allora, non di spiegare o di comprendere il sintomo, ma di leggerlo fino al punto in cui il sapere che detiene cessa di scriversi: in questo punto estremo di fallimento dell'intero progetto psicoanalitico, si apre l'occasione di incontrare nella *mispresa*, nella svista, nella mancanza di senso e di spiegazione, ciò che nel sintomo detiene il segreto della singolarità soggettiva.

Mettiamoci allora a lato rispetto a questa nostra interrogazione etico-clinica e ripartiamo da un lascito filosofico, una dedica, un *fuori testo* – scrive Jacques Derrida, di suo pugno, in margine a una copia della sua *Dissémination*:

« au centre  
« su poème  
« la pierre

LA DISSÉMINATION « épare et lui

« comme un volée de pierres  
« s'éclaboussant  
« d'ailleurs  
« en lui  
« traversée  
« la pierre

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 146.

...

« inverse la pierre

...

« la pierre dure

« la pierre tendre

« ensemble aussi le chemin

...

« l'

« aile

« tombe

« anonyme

« de la pierre

...

« rose

« amère

« semence

« le miroir en sa peine

« LA DIFFÉRENCE MÊME »<sup>19</sup>*Pierre: il figlio*

Nel suo intervento all'Istituto francese di Napoli nel 1967, *La mispresa del soggetto supposto sapere*, Jacques Lacan racconta questo particolare aneddoto clinico:

“Sono un imbroglione patentato”, dice un marmocchio di quattro anni raggomitolandosi fra le braccia della madre, davanti al padre che aveva appena risposto “Sei bello!” alla sua domanda “Perché mi guardi?” E il padre non riconosce (anche perché il bambino nell'intervallo gli ha fatto la finta di aver perso il gusto di sé dal giorno in cui si è messo a parlare) l'impasse che lui stesso tenta sull'Altro facendo il morto. Sta al padre che me l'ha detto intendermi oppure no.<sup>20</sup>

Ricostruiamo il discorso intercorso tra un padre e un figlio, non un padre qualunque, né un figlio qualunque, ma tra Jacques Derrida e suo figlio Pierre, grazie all'integrazione del testo di Lacan che rica-

<sup>19</sup> Cfr. “Pension Victoria” n. 5, a cura di Victoria Xardel, 28 novembre 2008, Paris, tr. it. Domenico Brancale, «Anterem. Rivista di ricerca letteraria» 85 (2012), p. 91.

<sup>20</sup> J. LACAN, *La mispresa del soggetto supposto sapere*, in *Altri scritti*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2013, p. 329.

viamo dalle pagine che vi ha dedicato Eric Laurent nel suo *Il rovescio della biopolitica*.<sup>21</sup>

Pierre ha quattro anni. Si trova raggomitolato tra le braccia della madre. Il padre, Jacques Derrida, lo sta guardando. Ed è qui che si apre la sua domanda al padre: "Perché mi guardi?". La risposta del padre non si fa aspettare: "Sei bello!". La bellezza viene a velare l'impatto che lo sguardo del padre ha sul figlio. Ma il piccolo Pierre non molla: "Non lo credo proprio", incalza, "io non mi amo". A questa dichiarazione, immediatamente segue l'intervento della madre che cerca di rassicurare Pierre: "noi ti amiamo". Ma Jacques, preoccupato, prende per vera l'affermazione di Pierre e allora gli domanda: "Ma da quando non ti ami?". Pierre non perde l'occasione per lasciar cadere di fronte al padre la verità di quello che poi sarà il suo sintomo da adulto: "Da quando ho iniziato a parlare". Il padre deve aver avvertito che non era una risposta qualunque, immaginiamo un momento di silenzio, e poi l'uscita di Pierre, degna del nucleo isterico di qualsiasi nevrosi: "Sono un imbroglione patentato", dichiara ridendo.

Estraiano alcuni elementi da questa vignetta clinica: il primo riguarda senz'altro lo *sguardo* del padre, tutto ha inizio da lì; il secondo è la modalità con cui il figlio, nel dire la verità al padre, anche rivela la struttura di finzione che questa detiene, proprio a causa del significante; il terzo è il sintomo del figlio che tocca ciò che d'un tratto rivela il rovescio della strategia inconscia insita nella trasmissione paterna.

Lo sguardo. Abbiamo già visto l'importanza che lo sguardo ha nell'economia dell'ossessivo. Qui possiamo notare due cose particolarmente insegnanti: la prima è che lo sguardo del padre, evidentemente, non è soltanto quello che la tradizione ci presenta come garanzia di protezione. Sul rovescio dell'ideale che l'Altro paterno sostiene, troviamo uno sguardo feroce, giudicante, ma direi, prima di tutto, insostenibile. Era così anche per lo stesso Freud, se ricordiamo una delle ragioni che si trova a portare in favore dell'impiego del lettino al posto del *vis à vis*. Alla lunga, lo sguardo dell'altro è insopportabile, e lo è probabilmente per la ragione che aveva già ben descritto Hegel, quando segnalava che è nello sguardo dell'uomo che noi cogliamo la *notte del mondo*.<sup>22</sup> Ecco, allora, che dietro allo sguardo rassicurante

<sup>21</sup> Cfr. E. LAURENT, *Il rovescio della biopolitica*, cit., pp. 134-136.

<sup>22</sup> G.W.F. HEGEL, *Filosofia dello spirito jense*, G. Cantillo (cur.), Laterza, Bari 1971, p. 107.

del padre, a rovescio, troviamo lo sguardo mortificante che *pietrifica* il piccolo *Pierre*. Il secondo insegnamento che da questo gioco di sguardi possiamo ricavare è che la piegatura che lo sguardo assume, da ideale a oggetto di godimento, dimostra che nello sguardo dell'Altro ciò che mi tocca è sempre quel che lì mi *ri-guarda*. Detto altrimenti, nello sguardo dell'Altro il soggetto incontra il *proprio* sguardo. Lo sguardo che pietrifica il piccolo *Pierre* è il suo e non tanto quello di Jacques. Meglio ancora, è lo sguardo di *suo* padre, dove il genitivo va preso oggettivamente: lo sguardo del padre che svolge tale funzione nell'inconscio di Pierre. Quel padre, freudianamente per struttura già sempre morto, è il padre simbolico: proprio colui che dovrebbe salvarlo dall'angoscia, e dall'angoscia di morte, è il portatore dell'effetto mortificante. Ma qui incontriamo la "finta" di Pierre che ci dirà come leggere il suo atto.

La verità. L'effetto di questo gioco di sguardi che si scrive alle spalle dello scambio intersoggettivo, che bordeggia ciò che qui nell'infanzia inizia a disegnarsi del futuro sintomo di Pierre, lo vediamo poi elevato a verità tramite lo scambio simbolico tra il padre e il figlio, nel gioco delle domande e delle risposte. Qui, d'un tratto, Pierre lascia cadere l'enunciato chiave: "da quando ho iniziato a parlare". Niente di più calzante, possiamo immaginare, per il padre che lo stava interrogando. Con la sua risposta, egli dice al contempo una sua verità e tocca il padre reale. Lo ferisce, probabilmente, nella sua di questione, possiamo immaginare, relativa alla violenza *fallogocentrica* del significante, alla responsabilità etica della nomina. Il filosofo incassa, silente. Subisce, in fondo come lo stesso Freud con le isteriche, il fascino della verità, supponiamo. Ma il figlio, che è già oltre e che sa di lui ben al di là di quanto egli sia in grado di sapere, lo mette di fronte all'*impasse* che, da un certo punto di vista, è l'*impasse* stessa della decostruzione. Derrida *sa* quanto sia vero questo rovesciamento temporale della generazione inconscia: l'ha scritto e l'ha scritto più volte, precisamente in una lettera a Chaterine Malabou: «Scrivo sempre, è vero, "sotto influenza", la maggior parte delle volte *a traverso* i miei due figli, andando loro incontro. [...] Essere influenzato dai propri figli, non è un semplice cerchio narcisista, come le persone che abbiano fretta di concludere potrebbero addurre, che credano di sapere cosa sia il narcisismo. E l'Odissea. Vi è davvero là, nel *detour* infinito, un'altra origine del mondo, un segreto impenetrabile, e la morte in cammino, l'altro il più irriducibile all'interno (non all'interno, ma all'interno). Che ci

comanda *a traverso* una deviazione trasversale, transversificata: il poema d'ogni altro e di tutt'altro. Perché si tratta davvero di poema». <sup>23</sup> E in questo, è proprio vero che tutto quello che ha scritto filosoficamente in fondo non è che un tentativo di assumere il lascito freudiano. Lo stesso Lacan in effetti glielo riconosceva, con quella aggiunta enigmatica e in fondo spiacevole che Derrida prontamente si sentì di rifiutare. <sup>24</sup> Ecco, qui sta il punto reale di divaricazione tra il desiderio del filosofo e quello dell'analista – non perché il primo non assuma gli effetti del suo dire, che nel caso di Derrida erano assunti ben al di là di ogni immaginazione – ma perché in ultima istanza, fors'anche per Derrida, la verità continua a fare da bussola, mentre per l'analista la bussola è il reale, al di là della verità. E questo l'analista l'ha imparato dalle impasse di Freud, prima di tutto. Che sono le stesse impasse che Pierre fa provare al padre in questa vignetta in cui la struttura di finzione della verità si rovescia nel discorso tra i due, mettendo il padre in scacco di fronte all'effetto mortificante del significante che il figlio gli restituisce col senso di colpa che esso si porta appresso. Come commenta a margine Eric Laurent: «una volta installato l'amore per il padre [...] il soggetto vi resterà incollato; saremo, insomma, sempre colpevoli». <sup>25</sup>

Il linguaggio paterno. Il padre trasmette al figlio il nome. Non un padre qualunque, perché qui si tratta, anche, del “padre” della decostruzione. Quel che gli ritorna mette in scacco il gioco di capovolgimenti che la decostruzione produce sulla traccia scritta della nostra tradizione fonologocentrica. Lacan sarebbe d'accordo: «la parola è la forma di cancro che affligge l'essere umano». <sup>26</sup> Ma il capovolgimento non basta. Il nome passa e passa al figlio. Sarà allora lui, Pierre, il figlio, a dover scrivere la verità del padre. A incarnare, tramite il suo sintomo, l'impossibilità di portare a termine la scrittura della propria tesi di filosofia su “Guglielmo d'Ockham, il Singolare”, manifestando la necessità di un'invenzione che vada al di là dei capovolgimenti che ci offre la decostruzione. Ancora una volta, rileggiamo il commento che ne dà Eric Laurent: «Il cambio di nome, una volta attraversata una

<sup>23</sup> J. DERRIDA – C. MALABOU, *La contre-allée*, La Quinzaine Littéraire-Louis Vuitton, Paris 1999; tr. it. parz. F. Nicolao, *A Traverso*, «Anterem» 62 (2001), pp. 11-13.

<sup>24</sup> Cfr. J. DERRIDA, *Per l'amore di Lacan*, «aut aut» 260-261 (1994), pp. 150-172.

<sup>25</sup> E. LAURENT, *Il rovescio della biopolitica*, cit., p. 144.

<sup>26</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XXIII*, cit., p. 91.

crisi soggettiva, aprirà il cammino della necessità di scrivere a colui che aveva smesso di amarsi da quando aveva cominciato a parlare».<sup>27</sup> Nella disgiunzione sintomatica si realizza la conversione della parola nella scrittura: quel che bloccava a livello della parola, nel rovesciamento dal Nome-del-Padre al Padre-del-Nome, apre a un'altra pratica di scrittura.

Ecco il nuovo che compare, al di là dei giri a vuoto della macchina decostruttiva. È di questo nuovo che l'ossessivo oggi si fa portatore, se letto non a partire dalla metafora significativa del suo sintomo, ma sul rovescio della strategia di godimento che incarna. Un nuovo che passa per la scrittura. Qui il padre e il figlio sarebbero stati d'accordo. Ma per una scrittura che non si oppone alla parola come sua verità o, per meglio dire, come *non-verità della verità*. Una scrittura che fa tesoro dell'impasse che l'incontro con la parola aveva prodotto per la singolarità di quel soggetto e che torna a quella vignetta in cui è venuto a *foto-grafarsi* l'innesto dello sguardo mortificante del padre con la domanda del figlio. Una scrittura, dunque, che scioglie e riannoda la trama del *parlessere*, alle spalle di quel soggetto che sotto lo sguardo paterno non riusciva a scrivere la sua tesi in filosofia, rinominandolo tramite il cognome della nonna materna: Alféri. Neanche il cognome della nonna paterna, né quello del nonno materno: *la madre della madre*. È passando attraverso quest'alterità radicale, alle spalle del Nome del Padre – dimostrando quanto Lacan in fondo ce ne ha detto, e cioè che forse «il Padre stesso, il Padre eterno di tutti noi, non sia soltanto un Nome tra altri della Dea bianca, quella che [...] si perde nella notte dei tempi, essendone la Differente, l'Altra per sempre nel suo godimento»<sup>28</sup> –, che Pierre riesce a sciogliere il nodo che lo legava allo sguardo pietrificante del significante paterno. Sceglierà la via della scrittura, non tanto decostruendo il Nome-del-Padre, ma facendone un altro uso: scrivendo altrimenti.

Vediamo ora bene come mai la via di uscita dell'ossessivo contemporaneo non passi più attraverso la porta della verità. Non più tramite l'elaborazione del sintomo, la sua decifrazione, ma attraverso un atto: un atto di riscrittura che comporta, eticamente, che l'analisi si spinga fino alle estreme conseguenze perché vi sia risposta singolare,

<sup>27</sup> E. LAURENT, *Il rovescio della biopolitica*, cit., p. 135.

<sup>28</sup> J. LACAN, *Prefazione a Risveglio di primavera*, in *Altri scritti*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi 2013, p. 555.

proprio laddove, nella struttura, non ci sarebbe più nulla da leggere. In quel punto, che Lacan segnala col suo matema  $S(A)$ , in cui Dio-padre tace, la singolarità può iniziare a scrivere ciò che la riguarda, al di là della verità. Al declino del padre, fa seguito una scrittura che può fare a meno del padre, perché ne fa uso, senza crederci, ben al di là dell'eredità filosofica, nella poesia. Come diceva Lacan: «Io non sono un poeta, ma un poema. Un poema che si scrive malgrado abbia l'aria di essere un soggetto».<sup>29</sup>

In questo gioco di specchi in cui il narcisismo<sup>30</sup> in effetti rivela di essere ben altro rispetto a quanto la psicologizzazione dominante, anche nel campo della psicoanalisi, tende a restituire, in questa circolazione interrotta, spezzata, continua e discontinua al contempo, tra il padre e il figlio, tra il figlio e il padre, è il differire della differenza che stringe poco alla volta, mentre la parola scorre, sopra al lettino ma anche fuori e oltre ancora, l'oggetto di cui si tratta: fissato nello sguardo paterno che cade e così, decadendo, libera il suo contorno, il bordo vuoto di quel centro assente che può innescare infine una nuova «generazione spontanea».<sup>31</sup>

Ecco dove e come in ultimo ritorna l'etica della diagnosi da cui eravamo partiti. Si tratta di portare il soggetto fino a lì, dove l'oggetto che ha ricevuto nella separazione traumatica dall'Altro, quello che Lacan individua come la radice ultima del trauma costitutivo dell'esistenza soggettiva, «aspirazione in sé di un elemento fondamentalmente Altro»,<sup>32</sup> a forza di essere levigato dalla parola-scrittura passa attraverso l'illuminazione narcisistico-speculativa: dietro la hegeliana *cortina* «che dovrebbe occultare l'interno, non c'è niente da vedere, a meno che noi stessi non ci rechiamo là dietro, e perché si vegga, e perché là dietro non ci sia qualcosa che possa essere veduto».<sup>33</sup> E oltre, levigando ancora, questo punto cieco d'inconsistenza narcisistico-speculativa torna a opacizzarsi fino a lasciarci tra le mani, in questa *mispresa* conclusiva, l'oggetto vuoto, l'incavo di cui soltanto una scrittura può manifestare, nell'infinita figurazione che produrrà, la potenza generativa

<sup>29</sup> ID., *Prefazione all'edizione inglese del Seminario XI*, in *Altri scritti*, cit., p. 564.

<sup>30</sup> Cfr. J. DERRIDA – C. MALABOU, *La contre-allée*, cit., p. 13.

<sup>31</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, G.B. Contri (cur.), tr. it. M.D. Contri, Einaudi, Torino 1994, p. 373.

<sup>32</sup> ID., *Il Seminario. Libro VIII*, cit., p. 358.

<sup>33</sup> G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 139.

della differenza stessa. In quel punto d'arresto, in cui il soggetto arriva infine a dir-si, non senza l'Altro, *io sono questo*, lo sguardo pietrificante di mio padre che è anche il mio, in cui sono stato *foto-grafato*, con cui sono venuto alla luce, in quel punto di identificazione estrema col proprio sintomo, c'è anche l'apertura di quel che lì vi si ricopriva. Si tratta di sostenere eticamente il soggetto nel suo cammino al di là dell'orrore di sapere, perché «sulla via del reale, si incontra l'Uno, che è il residuo della sconnessione e che serve da risorsa nell'accesso al reale. [...] L'uno è l'ultima stazione prima del reale».<sup>34</sup>

È da qui che il soggetto contemporaneo può cogliere, al di là del lutto non del padre ma di se stesso come morto, o sposato con la morte, che quel che più gli sta a cuore, il nucleo affettivo, patetico della sua infanzia, non sta alla spalle, ma in avanti. Un'*infanzia a venire*, quella che segna la rotta del nostro cammino.

<sup>34</sup> J.-A. MILLER, *Al di qua dell'inconscio*, «La Psicoanalisi» n. 63/64 (2018), Astrolabio, Roma, p. 46.



Viviana Faschi

L'IDÉE FIXE E LA GENESI DI UN'OSSESSIONE:  
FREUD, LACAN, BERLIOZ

*Ha delle idee fisse.* Domanderà una scatoletta. Una scatoletta non è davvero gran cosa. In verità trovo più importante notare che ci sono dei bambini, tra tutti i bambini, che domandano delle scatolette, e i cui genitori trovano che questa esigenza della scatoletta è davvero intollerabile – ed essa è intollerabile.

J. Lacan

C'è qualcosa che s'infiltra, come il feltro che ricopre infine interamente il pianoforte a coda nell'opera di Beuys del 1966.<sup>1</sup> Un'infiltrazione omogenea di feltro: al di là della paronomasia, stiamo parlando di qualcosa di totale o globale sia per l'andamento di una partitura o esecuzione musicale, sia per l'economia psichica di un soggetto. Da quando l'idea ossessiva s'infiltra, essa la fa da padrone.

*Zwang e i suoi sensi*

Sì, ma cos'è un'ossessione? Se *Zwang* nel lessico freudiano indica un'azione coatta, questa azione è la medesima che interessa il pensiero: agire compulsivamente equivale a pensare ossessivamente potremmo dire. *Zwangneurose* è infatti la nevrosi ossessiva, quella in cui un pensiero ricorrente spinge un'azione senza freni, senza limiti, e viceversa, un'azione coatta spinge un'idea a manifestarsi senza sosta.

Pensare ossessivamente e agire compulsivamente rappresentano un *ensemble* intollerabile, per il soggetto e per i suoi altri, tant'è che Freud stesso definisce tale dinamica a tratti *demoniaca* (in *Das Unheimliche*), e in effetti qualcosa riguardante il *daimon* c'è nell'os-

<sup>1</sup> Si tratta di *Infiltrazione omogenea per pianoforte a coda*, esposta al Centre Pompidou, a Parigi.

sessione: essa interviene, quasi per magia, allo stesso modo delle intuizioni e delle ispirazioni che secondo il Platone dello *Ione* invasavano il poeta.<sup>2</sup>

Se questa è l'aura che circonda la parola tedesca *Zwang*, l'italiano, come spesso accade per l'ovvia compartecipazione all'etichetta di lingue romanze (e come è successo con il laciano *forclusion*),<sup>3</sup> prende il significante ossessione dal conio dello psichiatra francese Jean Pierre Falret, il quale lo aveva estratto dal verbo latino *obsidere*, assediare.<sup>4</sup>

Abbiamo quindi ricostruito mediante la gettata di seppur scarne fondamenta il senso entro il quale in psicoanalisi può venire inteso il termine ossessione e, di conseguenza, il suo potere sull'economia psichica del soggetto. All'interno di queste fondamenta che al contempo si fanno rovine, l'ossessione si palesa come lo spettro capace di farsi prisma chiarificatore di tanti elementi basilari della costituzione dell'inconscio: qualcosa comincia ad agire, a mettersi in moto, a germogliare da semenze che hanno a che fare con mietiture remote e anche figurativamente differenti, si sa infatti che l'ossessione interessa un'interdizione avvenuta nel passato che, nel momento del ritorno, cambia forma ma non *Stimmung*.

Charles Melman, quando redige la definizione del costrutto di nevrosi ossessiva all'interno del *Dizionario di psicanalisi* curato da Roland Chemama e Bernard Vandermersch, ci viene incontro in più di un punto: innanzitutto se la nevrosi ossessiva è così prossima a punteggiare i caratteri basilari dell'inconscio è perché essa «è molto vicina alla nostra ordinaria attività psichica e allo stesso procedimento logico con cui abitualmente si tenta di comprenderla», al punto che, operando «una dissoluzione della funzione propria della causa a profitto di una relazione che lega fermamente, nella catena parlata, l'antecedente al susseguente e ciò in un modo da obliterare qualsiasi piano di scissione», getta il ricercatore (l'analista) «al rischio di condividere il dubbio dell'ossessivo su ciò che era all'inizio e che avrebbe potuto es-

<sup>2</sup> Per un approfondimento relativo alla doppia valenza di *Zwang* si veda: J. LAPLANCHE – J.-B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi* (2 voll.), Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 78-79; 380-382.

<sup>3</sup> Come si sa Lacan traduce con *forclusion* il freudiano *Verwerfung*.

<sup>4</sup> Per un approfondimento invece relativo all'origine della parola italiana “ossessione”, si veda la voce omonima (redatta da Jacques Postel) in R. CHEMAMA – B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicanalisi*, Gremese, Roma 2004, p. 240.

sere determinante».<sup>5</sup> Rendendo parossistico l'abituale andamento delle dinamiche inconscie, l'ossessione, all'interno della nevrosi ossessiva, è difficilmente approcciabile poiché vi è sempre il rischio che la faglia inghiotta allo stesso tempo analizzante e analista.

Ma non è finita qui: il riferimento all'opera di Beuys citato in esercizio non è casuale, l'ossessione si evidenzia proprio come un'infiltrazione omogenea di idee imperative e di contromisure espiatorie o propiziatricie, tanto l'ordine quanto la difesa nei suoi confronti appartengono alla stessa matrice inconscia. Ci viene incontro nuovamente Melman:

Benché spesso articolate in forma imperativa, esse [le idee] sono riconosciute dal soggetto come espressione della propria volontà, un soggetto sgomento e terrorizzato che tale volontà sia così mostruosa.<sup>6</sup> Bisogna dunque osservare che queste idee repentine non sono mai ritenute ispirate dall'esterno. [...] Da quel momento si ingaggia una lotta fatta di contro-idee espiatorie o propiziatricie, che possono occupare tutta l'attività mentale diurna fino a che il soggetto si accorge, con suo raddoppiato terrore, che quelle contromisure sono a loro volta infiltrate. S'impone così l'immagine di una fortezza assediata [*obsidere*] oppure di una faglia, che non appena viene chiusa si riapre da un'altra parte.<sup>7</sup>

Sono quindi assai subdoli i meccanismi messi in atto dalla *Zwangsneurose*, meccanismi che fanno dubitare perfino della stessa capacità razionale del soggetto: se infatti l'ossessione trasforma *ogni* susseguente in un necessario conseguente, come provare che i conseguenti di cui si fa portatrice ogni branca della scienza fisica, biologica, chimica... non siano a loro volta dei semplici susseguenti, come avrebbe detto Nietzsche?

Effettivamente si tratta di certezze che sussistono fino alla prova del loro contrario in un andirivieni che fa della scienza una pratica dall'atteggiamento (sebbene spesso rimosso) dello stare sempre sul chi vive.

<sup>5</sup> R. CHEMAMA – B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicanalisi*, cit., p. 219.

<sup>6</sup> Ricordando come Freud stesso definisse l'intensità dei dettami ossessivi come *demoniaci*, potremmo perfino azzardare l'ipotesi che l'ossessione rappresenti il palesarsi del *demone in sé*, inteso in senso socratico-kantiano ma spogliato del suo carattere "positivo": nell'ossessione il potere mediatore dell'Io viene meno.

<sup>7</sup> R. CHEMAMA – B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicanalisi*, cit., p. 220.

*Freud al lavoro*

Se questo dubbio sa installarsi nella mente del presunto più alto portatore dello stendardo della razionalità, figuriamoci cosa possa avvenire nelle dinamiche psichiche di un povero ossessivo, ce lo mostra bene Freud nel suo *Le neuropsicosi di difesa – Abbozzo di una teoria psicologica dell'isteria acquisita, di molte fobie ed ossessioni e di certe psicosi allucinatorie*, del 1894, testo che precede di molto il più celebre caso clinico di nevrosi ossessiva ovvero quello sull'Uomo dei topi.

Scrivendo Freud: «Se i soggetti con disposizione [alla nevrosi] non hanno attitudine alla conversione ma se, tuttavia, per difesa da una rappresentazione incompatibile, ne vengono separando il suo affetto, allora *questo affetto è costretto a restare nella sfera psichica*. La rappresentazione, indebolita, rimane nella coscienza, esclusa da ogni associazione; *il suo affetto, divenuto libero, aderisce però ad altre rappresentazioni, in sé non incompatibili, che, a loro volta, a causa di questo falso nesso, si trasformano in rappresentazioni ossessive*». <sup>8</sup> Ogni cosa, nella nevrosi, comincia così per Freud: per evitare di dover fare i conti con un'idea incompatibile nel senso di insopportabile per il soggetto, egli la rimuove nella maniera della scissione contenuto-affetto, cosicché l'uno continui a procedere separatamente dall'altro, un po' come se causa ed effetto procedessero parallele e sulla linea degli eventi si accostassero ad altri antecedenti e/o susseguenti. Se non fosse però che questo effetto, per il solo mutare di una lettera, è un affetto, e ha dunque bisogno di scaricarsi, così si accompagna ad altre idee, spesso a molte altre idee e rende esse stesse potenti (nel loro effetto di affetto) come lo era stata l'idea incompatibile primitiva, di modo che ora idee non così insopportabili lo diventano a causa dell'affetto che si portato dietro: solo che adesso non possono più essere rimosse poiché in loro il rimosso è già tornato alla superficie.

Freud sostiene che originariamente l'idea incompatibile avesse pressoché sempre natura sessuale, ciononostante, dopo l'insegnamento di Jacques Lacan e quindi di Jacques-Alain Miller, non possiamo più considerare la sfera del sessuale come un campo circoscritto a qualcosa che oggi i detrattori di Freud etichetterebbero come neces-

<sup>8</sup> S. FREUD, *Ulteriori osservazioni sulle neuropsicosi di difesa*, in *Opere II. Progetto per una psicologia e altri scritti 1892-1899*, C.L. Musatti (cur.), Bollati Boringhieri, Torino 1968, p. 126.

sariamente incestuoso-pornografico. No, non è certamente così: la natura sessuale è molto più inerente da un lato con la sfera affettiva e il carattere sempre ancipite degli affetti, dall'altro con il fatto che, sintetizzando quasi alla maniera di una crasi, il linguaggio rende l'uomo un soggetto per il quale il rapporto sessuale non esiste (nella maniera intesa da quei detrattori) nemmeno all'interno dei film porno.

*Sex is in the air* potremmo dire, ampliando il discorso ben oltre le pareti della camera da letto; quindi il fatto che l'idea incompatibile abbia un'origine sessuale deve essere inteso in un senso molto più lato e insieme sfaccettato di quanto la parola stessa sia capace di enunciare. L'ambito del sessuale o quello della sua interdizione sono così ampi che le conseguenze di questa rimozione si fanno altrettanto variopinte, scrive di nuovo Freud: «l'angoscia divenuta libera e di cui non si deve ricordare l'origine sessuale, si riversa sulle comuni fobie primarie che l'uomo presenta per gli animali, i temporali, l'oscurità ecc., oppure su cose in qualche modo decisamente associate alla sessualità, soprattutto l'urinare, il defecare, l'imbrattare e l'infettare».<sup>9</sup> Questo lega con lacci assai stretti le ossessioni con le fobie, ad esempio la paura dei ratti o dei ragni e l'ossessione del pulito, scenari patologici entrati a piè pari nell'immaginario contemporaneo.

In entrambi i diorami vi è una scissione tra idea primitiva e affetto e insieme una nuova coesione: l'affetto ormai slegato dall'idea incompatibile si lega ad un'altra idea, ad esempio quella dell'animale insidioso; contrariamente può legarsi non ad un'altra idea ma, come detto in precedenza, ad un'azione scongiurante, ad esempio il ripetuto imperativo a lavarsi per evitare il sudiciume che a sua volta era legato all'idea primitiva intollerabile. L'idea che ora va a braccetto con l'affetto è ad ogni modo sempre un *surrogato* e, dal momento che questo surrogato non è all'altezza dell'affetto che provoca, le idee ossessive presentano sempre tratti alquanto bizzarri, o meglio caratteristici, sebbene per lo più nei casi più paradigmatici: «Questa *mésaillance*» scrive Freud in *Ossessioni e fobie* del 1985, «tra stato emotivo e rappresentazione associata è ciò che conferisce alle ossessioni quel carattere di assurdità che è loro proprio».<sup>10</sup>

In un altro suo testo, *Ulteriori osservazioni sulle neuropsicosi di difesa*, dell'anno seguente, Freud distingue le nevrosi ossessive in due categorie a seconda del fatto che la potenza angosciosa che tenta di

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 128-129.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 140-141.

tornare alla coscienza sia il contenuto dell'idea primitiva o l'affetto intollerabile ad essa connesso: nel primo caso «tale contenuto è doppiamente distorto rispetto all'azione ossessiva dell'infanzia: primo, perché al posto del passato viene posto qualcosa di attuale; secondo, perché l'elemento sessuale viene sostituito da qualcosa di analogo, ma non a carattere sessuale»;<sup>11</sup> mentre il secondo caso incorre «quando l'accesso alla vita psichica cosciente viene forzato non già dal contenuto mnestico rimosso, bensì dall'autoaccusa essa pure rimossa. L'affetto d'autoaccusa può trasformarsi, per addizione psichica, in un qualsiasi altro affetto spiacevole; [...] Così l'autoaccusa (di aver compiuto quel dato atto sessuale nell'infanzia) si trasforma con facilità in *vergogna* [...], in *angoscia ipocondriaca* [...], in *angoscia sociale* [...], in *angoscia religiosa* [...], in *paura di cedere alle tentazioni*».<sup>12</sup> Queste due categorie si distinguono per il fatto che nella prima abbiamo una trasformazione del contenuto dell'idea intollerabile mentre nella seconda la trasformazione di un *rimorso rimosso* il quale, non avendo più a che fare con quel contenuto disdicevole, amplia la sua portata su un insieme molto più esteso di oggetti, un insieme-totalità: qualsiasi segno sul mio corpo sarà una malattia imputabile a quell'azione a sfondo sessuale compiuta nell'infanzia (angoscia ipocondriaca); *Dio è presente in ogni luogo* (ma Dio può stare anche per Bhrama, Allah ecc. tant'è che la frase è riportata anche sulle confezioni dei *bindi*, i gioielli indiani che si applicano sulla fronte per rappresentare il terzo occhio), allora saprà sempre come punirmi e perfino dove vado a nascondermi.<sup>13</sup>

Ma Freud introduce anche una terza categoria, sebbene ne avesse anticipate solo due, si tratta del caso in cui entrano in scena le azioni *Zwang* invece dei pensieri *Zwang*, per ritornare alla doppiezza del termine enunciata all'inizio di questo saggio. Scrive così: «L'io cerca infatti di difendersi da tutti gli elementi che in qualche modo derivano dal ricordo inizialmente rimosso e, in questa lotta difensiva, crea determinati sintomi che possono essere considerati come una *difesa secondaria*. [...] Qualora a questi elementi ausiliari nella lotta di difesa riesca effettivamente di rimuovere i sintomi del ritorno del rimos-

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>13</sup> Anche Nietzsche, nella prefazione alla seconda edizione di *La gaia scienza* riporta questa frase per bocca di una bambina che, giustamente, disse alla madre come il fatto che *Il buon Dio è presente in ogni luogo* non *stesse bene*: insomma, questo buon dio potrebbe pure farsi i fatti suoi, per la buona pace degli ossessivi.

so che si impongono all'Io, l'ossessione si trasferirà sulle misure protettive, creando così una terza forma di "nevrosi ossessive", le *azioni ossessive*».<sup>14</sup>

### *Un uomo e le sue degradazioni*

Più di dieci anni dopo queste concettualizzazioni, Freud redige forse il caso clinico più famoso sulla nevrosi ossessiva, ovvero *L'uomo dei topi*; qui egli si rende conto che la nevrosi ossessiva è assai più difficile da comprendere dell'isteria, anche se quest'ultima interessa il corpo e dunque fa compiere al processo mentale un salto nel registro del somatico. Proprio a causa di questo *switch* tra psichico e somatico Freud si era dapprima illuso che la nevrosi ossessiva fosse più facile da riconoscere poiché di quel linguaggio isterico era solo un *dialetto*. Inoltre, sempre a proposito della nevrosi ossessiva, Freud nota come essa «mostra assai più chiaramente dell'isteria che i fattori che formano la psiconevrosi non sono da ricercare nella vita sessuale attuale, ma in quella infantile», ovvero che tutta la sintomatologia che pare farsi indigesta solo ad un certo punto della vita adulta, in realtà stava tessendo la sua rete da molto molto tempo.

Anche per quanto concerne le cause scatenanti la patologia, Freud, nello stesso testo, pone una netta distinzione tra isteria e nevrosi ossessiva. Pensiamo sia utile riportare l'intero passo:

Nell'isteria è regola che le occasioni immediate dell'ammalarsi soggiacciono all'amnesia, non meno delle esperienze infantili che hanno concorso a trasformare la loro energia affettiva in sintomi. Anche quando il fatto traumatico recente non è suscettibile di oblio completo, l'amnesia lo corrode, riuscendo quantomeno a spogliarlo delle sue componenti più significative. In tale amnesia ravvisiamo la prova dell'avvenuta rimozione. Nella nevrosi ossessiva le cose vanno solitamente in altro modo. Mentre i presupposti infantili della nevrosi possono esser preda d'amnesia (sia pure spesso incompleta), gli spunti recenti del male sono invece conservati intatti nella memoria. La rimozione si avvale qui di un meccanismo diverso, e in realtà è più semplice: invece di far dimenticare il trauma, lo priva del suo investimento affettivo, si da lasciare nella coscienza del soggetto soltanto un contenuto rappresentativo indifferente, che egli reputa privo di valore.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> S. FREUD, *Ulteriori osservazioni sulle neuropsicosi di difesa*, cit., pp. 315-316.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

Risulta così evidente come a seconda del tipo di nevrosi la rimozione interessi una sfaccettatura differente del vissuto: la sua ideazione oppure la sua tonalità emotiva. In questo modo si vengono a formare i sintomi della conversione isterica oppure le idee ossessive svuotate di connessione con l'accadimento che le ha prodotte ma ricoperte di quella stessa tonalità emotiva.

Mentre nell'isteria vi è un netto cambio di registro dinanzi alla rimozione sia delle cause originarie che di quelle scatenanti, nella nevrosi ossessiva potremmo geometricamente visualizzare il destino della pulsione rimossa in una scissione verticale e una scissione orizzontale, verticale quella che interessa idea/affetto, orizzontale, se c'è, quella che interessa l'asse passato/presente. È davvero notevole come ciò che non viene rimosso cambi di tono così da preservare la dirompenza della consapevolezza.

Nel caso dell'Uomo dei topi l'origine della malattia andrebbe a collocarsi in un peculiare avvenimento dell'infanzia che il paziente non ricordava ma che gli veniva spesso raccontato dalla madre. Secondo la ricostruzione operata da Freud, all'età di nemmeno sei anni il paziente aveva commesso un'azione avente a che fare con la masturbazione e, in conseguenza a ciò il padre lo aveva severamente punito. Questa punizione se da un lato aveva posto fine all'attività masturbatoria infantile, dall'altro aveva acceso un segreto odio da parte del paziente nei riguardi del padre visto come colui che interferiva col godimento sessuale. Ma il paziente non sapeva dire le cose in questo modo, e ovviamente nemmeno la madre, sebbene ella ricordi ogni dettaglio della scena del castigo (tranne la vera causa!).

Ebbene l'avvenimento era il seguente: da molto piccolo aveva compiuto un'azione (chissà quale) tale da venire picchiato dal padre come punizione, al ché egli «preso da una rabbia terribile, ancora sotto le busse, aveva cominciato a insultarlo. Ma poiché non conosceva ancora le brutte parole, gli urlò contro tutti i nomi di oggetti che gli venivano in mente: 'Lampada! Asciugamano! Piatto!' e così via».<sup>16</sup>

Anche Lacan, nel suo quinto Seminario ricorda questo avvenimento e soprattutto le invettive del piccolo nei confronti del padre mediante l'utilizzo di comuni oggetti, al ché afferma che (nella ne-

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 44.



vrosi ossessiva) «si tratta di far discendere l'Altro [di cui il padre è solo il portavoce] al rango di oggetto e di distruggerlo».<sup>17</sup>

È molto esilarante nonché istruttiva questa modalità del piccolo Uomo dei topi di inveire dando all'altro l'appellativo di oggetto inerte, del resto le ingiurie che usiamo comunemente nel turpiloquio hanno molto spesso a che vedere con oggetti, che siano oggetti parziali del corpo umano oppure oggetti scarto dello stesso; essa mostra come l'ingiuria nella sua dimensione più sprovvista e primitiva sa sempre dove andare a parare: de-gradare l'altro, inteso proprio in senso letterale, ovvero portarlo ad un grado più basso dell'esistenza (secondo la linea che vede l'uomo capace di linguaggio al rango più alto).

A proposito del verbo degradare, ci affidiamo ancora a Lacan quando, nel Seminario ottavo, dopo aver ideato le equazioni del fantasma ossessivo e di quello isterico, rispettivamente (ma non le analizzeremo in questa sede)  $A \diamond \Phi (a, a', a'', a''', \dots)$  il fantasma ossessivo, e  $\frac{a}{(-\phi)} \diamond A$  il fantasma isterico, afferma, per quanto concerne il caso clinico dell'Uomo dei topi, che «Il topo simbolizza, occupa esattamente il posto di quello che chiamo  $\phi$ , in quanto è una certa forma di riduzione di  $\Phi$ , anzi la degradazione di questo significante.[...] Infatti, che cosa rappresenta  $\Phi$ ? Rappresenta la funzione del fallo nella sua generalità, per tutti i soggetti che parlano, e si tratta di percepire il suo statuto nell'inconscio a partire dal punto che ci è dato nella sintomatologia della nevrosi ossessiva, dove questa funzione emerge in forme che chiamo degradate».<sup>18</sup>

Le cose degradate fanno la loro comparsa *in-vece, al posto*, dell'affetto che si era palesato in prossimità di qualche godimento sessuale interdetto: se nell'Uomo dei topi il timore del paziente è quello che un lubrico supplizio avente a che fare con dei topi, e che gli era stato raccontato dal suo ufficiale, potesse capitare alle due persone alle quali teneva di più, una delle due, il padre, era però già morto, al ch  il suo timore era che l'avvenimento si verificasse nell'aldil : ci  accade perch  egli stesso aveva provato sentimenti ambivalenti per queste due persone, come l'episodio delle percosse e delle invettive unito all'attuale amore indefesso per il padre testimonia. Le cose degradate sono dunque proprio quelle che avvengono a chi, nel momento attuale e allo stato conscio, il soggetto ha invece *innalzato*.

<sup>17</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2004, p. 482.

<sup>18</sup> *Id.*, *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2008, p. 278.

Senza scomodare Catullo e il suo *Odi et amo*, è in effetti sempre un'ambivalenza costitutiva quella che si trova all'origine della nevrosi ossessiva e che, per sua stessa natura dà vita ad un dubbio, ad una indecisione che dagli affetti primordiali scende a livello delle pratiche quotidiane: «D'altro canto», scrive Freud, «La *coazione*, invece, rappresenta un tentativo per compensare il dubbio e corregge le intollerabili condizioni di inibizione di cui esso reca testimonianza».<sup>19</sup> Ma vi è un ulteriore modo mediante il quale l'ossessivo riesce a stagnare nella sua *impasse* intricata, ce lo svela sempre Freud: «un altro mezzo di cui può servirsi l'idea ossessiva per proteggersi dai tentativi di dissoluzione ad opera della coscienza, è la scelta di un'espressione linguistica imprecisa o equivoca. Essa, dopo esser stata fraintesa viene introdotta nei deliri, e gli sviluppi successivi o le sostituzioni dell'ossessione si baseranno sul malinteso anziché sul senso proprio del testo».<sup>20</sup> Al di là del fatto che *ogni* espressione verbale è per forza di cose ambigua, almeno in potenza, l'ossessivo pare seppur inconsciamente bearsi di questa ambiguità così da non dover scendere a patti con quel che l'etica del dubbio sapeva ben velare. Senza il piedistallo del dubbio l'ossessione stessa non sta in piedi e l'ossessivo precipiterebbe dalla cimasa esattamente come Humpty Dumpty in *Alice attraverso lo specchio*; del resto «ciò da cui il soggetto si difende trova sempre, prima o poi, il modo di farsi strada proprio attraverso i meccanismi messi in atto per la difesa».<sup>21</sup>

### *Che vuole costui?*

In tale condizione così precaria si colloca anche il desiderio stesso dell'ossessivo, un desiderio che è sempre lì per sfarsi, che si può scorgere solo da lontano, come le vallate con boschi “nella cui ombra dissolversi” anelate dal giovane Werther che una volta raggiunte “non avevano nulla di quanto sperasse”. È un desiderio che vive solo fin dove è interdetto, fin dove non è raggiunto, non è soddisfatto. Scrive Lacan nel già citato Seminario quinto: «l'ossessivo si mantiene in un rapporto possibile col proprio desiderio ma solo a distanza. Quel che

<sup>19</sup> S. FREUD, *L'Uomo dei topi*, in *Opere VI. Casi clinici e altri scritti 1909-1912*, C.L. Musatti (cur.), Bollati Boringhieri, Torino 1966, p. 71.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 58.

per l'ossessivo deve essere mantenuto è la distanza dal suo desiderio e *non* la distanza dall'oggetto. L'oggetto ha in questo caso una funzione ben diversa. Quello che l'esperienza ci mostra in modo molto chiaro è che egli deve tenersi a una certa distanza dal suo desiderio affinché questo desiderio possa sussistere». <sup>22</sup> Ovvero, non bisogna confondere il boschetto del giovane Werther con la luna: egli non deve stare sempre in posizione di spettatore dell'oggetto del suo desiderio, ma del desiderio stesso, dal momento che «il loro desiderio diminuisce, oscilla, vacilla e svanisce man mano che gli si avvicina». <sup>23</sup> Proprio per questo, tra tutte le ambiguità, posizioni di soglia e oscillamenti dell'ossessivo, si palesa anche questa, come la descrive Lacan nel Seminario secondo, la peculiarità di esprimersi con la massima freddezza laddove egli è, al contrario, massimamente interessato. <sup>24</sup> Lo dice bene anche Jacques-Alain Miller in un testo dove compie una sorta di ontogenesi a ritroso del soggetto, ovvero dell'inconscio: se l'inconscio è *la cosa più condivisa che ci sia al mondo* (senza per questo che debba dirsi inconscio collettivo, poiché è la sua istanza ad essere condivisa, non il suo contenuto – ammesso che di contenuto si possa parlare), allora la nevrosi ossessiva è una buona lente per indagarlo (come abbiamo accennato all'inizio), al punto che «La nozione che merita di essere mantenuta con la parola "inconscio" è l'inversione tra l'idea e l'affetto, ossia quando il soggetto percepisce e comunica una certa idea come se fosse priva di importanza. Il carattere, l'indice inconscio dell'idea ossessiva, perfettamente conosciuta dal soggetto, è che quella stessa idea non gli dice nulla». <sup>25</sup>

È paradigmatica questa dinamica del desiderio all'interno della nevrosi ossessiva: essa si fa *doppelgänger* proprio della condizione originaria della patologia, ovvero del troppo precoce disimpasto delle pulsioni vitali e mortifere, che provoca come esito un desiderio assoluto, ovvero incondizionato, come controparte di una distruzione stessa dell'oggetto e dell'Altro: «Dato che il soggetto ha dovuto conoscere e superare l'incondizionato della domanda d'amore, che ha un carattere limite, ecco che questo carattere rimane e viene trasferito

<sup>22</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro V*, cit., pp. 478-479.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 478.

<sup>24</sup> Cfr. ID., *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2006, p. 310.

<sup>25</sup> J.-A. MILLER, *Introduzione alla clinica lacaniana*, Astrolabio, Roma 2012, p. 120.

al bisogno».<sup>26</sup> Ma in che modo l'ossessivo nega l'Altro e insieme lo distrugge? Cosa vuole, a che mira? L'ossessivo in origine è proprio quel bambino che chiede una *scatoletta* della citazione posta in esergo: cosa vuole quando chiede una *scatoletta*? E perché, come scrive Lacan, questa richiesta è *intollerabile* per i genitori?

Vediamo di procedere passo dopo passo: i genitori di questo strano bambino, che poi sono tanti a loro volta strani bambini poiché l'esempio vale per tutti i giovani ossessivi, dicono del figlio che *ha delle idee fisse* poiché nella sua domanda vi è qualcosa che ha a che vedere con l'al di là stesso della domanda. La modalità attraverso la quale egli chiede una scatoletta ha un carattere di condizione assoluta così come il desiderio rappresenta e dice di una condizione assoluta di bisogno. Cosa implica questo assoluto? Che esso non si può soddisfare, che ciò che il bambino chiede all'Altro che è un altro genitoriale, il genitore non glielo potrà mai dare, ma chiedendolo ripetutamente, e ripetutamente gettando il suo amo al di là della dialettica del bisogno, egli non fa che distruggere questo Altro a cui si rivolge. Tanto quanto il piccolo ossessivo punta al desiderio in quanto tale, tanto distrugge il genitore al quale lo domanda: la scatoletta è questo, è il desiderio vuoto in quanto pieno di sé. Infatti, come scrive Lacan, «Nella psicologia di un ossessivo, più qualcosa ha il ruolo di oggetto, fosse pure momentaneo, del desiderio, più la legge di approccio del soggetto rispetto a questo oggetto si manifesterà letteralmente con un abbassamento della tensione libidica. Fino al punto che, nel momento in cui lo tiene, questo oggetto del desiderio, per lui allora non esiste più niente».<sup>27</sup> Ecco perché egli chiederà proprio una scatoletta ed ecco perché per i genitori questa domanda continua si fa intollerabile, perché egli vuole desiderare al di là di tutto, ma solo se questo desiderio non sarà mai soddisfatto, altrimenti non si ritroverà in mano altro che una scatoletta, appunto. Il desiderio di cui l'ossessivo ha fatto una roccaforte si palesa così (come tutte le dimore) fonte di pericoli provenienti più dal suo interno che dall'esterno, e lo insegnano bene tante buone famiglie.

Se, giustamente, ci siamo serviti della psicoanalisi per delineare i tratti dell'ossessione e della nevrosi ossessiva, se attraverso l'Uomo dei topi, il bambino della scatoletta e tanti esempi di tipici tratti ossessivi

<sup>26</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro V*, cit., p. 411.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 413.

abbiamo cercato di capire di che sostanza è composta un'ossessione, adesso vorremmo provare a osservarne la genesi tramite l'aiuto non della psicoanalisi ma della musica. C'è un componimento sinfonico della prima metà dell'Ottocento che presenta al suo interno un antecedente del *Leitmotiv* wagneriano, che il suo autore chiama *idée fixe*. Come si sarà intuito questo compositore è Hector Berlioz e il componimento la *Symphonie fantastique*.

Però c'è una differenza sostanziale tra l'*idée fixe* e il *Leitmotiv*, ovvero che quest'ultimo è una ricorrenza riconoscibile per identità mentre nella prima vi è solo una somiglianza, e questo perché essa subisce un processo trasformativo, esattamente come il vissuto infantile all'interno dell'idea ossessiva.

### *Berlioz... a sua insaputa*

La *Symphonie fantastique* è un progetto sinfonico (sottoposto per decenni a continui rimaneggiamenti) che Berlioz idea come musica descrittiva a programma: descrittiva a patto che l'imitazione fosse solo stilizzata e servisse alla realizzazione di una poetica di portata ben maggiore;<sup>28</sup> a programma perché egli riteneva che un programma che descrivesse le cinque parti dell'opera fosse necessario per gli spettatori. Al di là delle ispirazioni letterarie che portano Berlioz a concepire un simile progetto sinfonico, riferimenti più o meno espliciti vanno infatti da Hugo a Musset, da de Quincey a Chateaubriand, fino al Faust di Goethe, è la vita sentimentale del musicista ad occupare una parte importante della sinfonia, in particolare il suo rapporto con l'attrice Harriet Smithson, da lui ammirata, amata, idolatrata, odiata e infine sposata.

La "trama" dell'opera, per come essa viene redatta nel programma di sala, è suddivisa, come detto, in cinque parti che vedono il protagonista (un artista) dapprima perso in quello stato che Chateaubriand definiva *vague des passions*, e proprio in tale stato egli si imbatte per la prima volta nella donna amata (*Fantasticheria – Passioni*); successivamente l'artista si trova in un ballo ma l'immagine dell'amata non lo abbandona sebbene ella non sia presente (*Un ballo*); nella terza parte egli si trova una sera in campagna dove il *ranz des vaches* di due pasto-

<sup>28</sup> Cfr. P. Russo, *Berlioz: Sinfonia fantastica. Una guida*, Carocci, Roma 2008, p. 33.

ri e le frasche mosse dal vento conferiscono all'atmosfera un'insolita pace improvvisamente turbata dall'idea che la sua amata lo stia ingannando (*Scena ai campi*); con la quarta parte entra in scena una vera e propria ossessione con tutti i corollari del caso: convinto che il suo amore non sia corrisposto, l'artista si avvelena con l'oppio e nei sogni allucinati che seguono egli crede di aver ucciso la donna amata e di essere condannato al patibolo fino ad assistere egli stesso alla propria esecuzione (*Marcia al supplizio*); infine, morto, l'artista-protagonista si trova ad assistere al suo funerale che però avviene sotto forma di sabba, dove alle danze e alle orge di ombre, streghe e mostri si unisce anche proprio lei, la donna amata, ora ridotta a strega tra le altre in un *èxodos* composto da una storpiatura del *Dies irae*. (*Sogno di una notte di sabba*).<sup>29</sup>

Cosa conferisce unità a queste cinque parti? La presenza dell'amata. Nella sinfonia l'amata ricopre esattamente il ruolo di *idée fixe*: è lei il motivo, la linea melodica che in ogni movimento si ripropone, ogni volta mutando. Infatti, all'interno di *Sogni e Passioni* essa è il primo tema, pulito nonché portante; già in *Un ballo* però, comincia ad essere pura "citazione", ovvero ripetizione spogliata di qualcosa. Nel terzo movimento, *Scena ai campi*, l'idea fissa comincia a mutare, a degradarsi diremmo, e si fa elemento perturbatore della calma serale; col quarto movimento fa la sua comparsa solo come citazione fulminea, come un assalto, per poi farsi, nel *Sogno di una notte di sabba*, pura distorsione, derisione, discesa, degradazione, per utilizzare gli stessi termini di Lacan, tanto che si riconosce ben poco della melodia iniziale.

Ovviamente siamo in un'epoca nella quale la psicoanalisi non era nata, anche se la nozione di inconscio c'era già, ma a noi non interessano le citazioni volontarie, saremo molto più attenti a quei segni che ci dicono già di un'ossessione e della sua dinamica ancor prima che essa venga teorizzata, del resto i nevrotici di fatto, se non di nome, esistono per forza di cose da prima di Freud.

L'idea fissa presenta una scissione degli affetti, un disimpasto delle pulsioni, tanto da trasformarsi nel giro di poco tempo da amore/amata a morte/odiata, vittima/assassina. Inoltre il terrore di avere ucciso qualcuno, tipico di molti nevrotici si ricama benissimo nel sogno conferito dall'oppio dove l'artista si vede uccidere la donna nonché poi morire egli stesso al patibolo. Come se non bastasse la solennità

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 50-51.

del *Dies irae*, si fa blasfema parodia e qualcosa di simile accade anche all'Uomo dei topi, come scrive Freud: «Il conflitto tra amore e odio era stato rivelato anche da altri indizi nel nostro paziente. All'epoca della sua risvegliata sensibilità religiosa egli si fabbricava preghiere che a poco a poco finivano col durare un'ora e mezzo perché – come un Balaam<sup>30</sup> a rovescio – nel bel mezzo delle formule devote s'introduceva qualcosa che ne capovolgeva il senso».<sup>31</sup>

Al pari dell'ossessione, l'idea fissa non torna mai come elemento statico, si invece come reminiscenza costantemente ricostruita e costantemente distorta dai suoi stessi frammenti, quindi dalla sua stessa pasta: non abbiamo un netto distacco tra idea ed affetto ma è evidente come il ritorno dell'idea fissa si manifesti nei momenti e nelle vicende più estranee a quella iniziale, infatti, nel *Sogni di una notte di sabba*, «Il primo oggetto ad essere investito dalla deformazione del reale è proprio l'amata: la sua presenza non è soltanto il tormento di un pensiero interiore ossessivo ma è presenza reale di un personaggio deformato dall'incubo. L'*idea fissa* si presenta allora in forme quasi irricognoscibili, zeppa di abbellimenti e grazie che snaturano l'apparente ingenuità della prima veste».<sup>32</sup> In effetti non era affatto ingenua.

Proviamo allora ad affiancare il Seminario quinto di Lacan con la *Symphonie fantastique*, la cui colonna portante è proprio rappresentata dall'*idée fixe*, la quale a sua volta rappresenta l'Altro dell'artista ovvero la donna amata: effettivamente «Il soggetto ossessivo è preso in questa articolazione. È costantemente occupato a mantenere l'Altro, a farlo sussistere con formulazioni immaginarie che lo occupano più di chiunque altro. Esse sono istituite per sostenere l'Altro perennemente in pericolo di cadere [Humpty Dumpty], di soccombere sotto la domanda di morte [o di una scatoletta], poiché l'Altro è la condizione essenziale del suo mantenimento come soggetto».<sup>33</sup>

Si può ammettere infine che probabilmente queste bozze non hanno esaurito la domanda iniziale su come effettivamente nasce un'ossessione, ne hanno mostrato le vicissitudini più che delinearne una causalità: ma come credere ad un punto germinale, ad un *Big Bang* della nevrosi ossessiva, quando «lo stesso Freud si è corretto e ha intro-

<sup>30</sup> Infatti il Balaam del libro dei *Numeri* benedice anziché maledire.

<sup>31</sup> S. FREUD, *L'Uomo dei topi*, cit., pp. 34-35.

<sup>32</sup> P. RUSSO, *Berlioz: Sinfonia fantastica*, cit., p. 117.

<sup>33</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro V*, cit., p. 496.

dotto l'idea di una rimozione originaria, fondamentale, che, benché le rimozioni possano essere svelate, implica che ne rimangono sempre delle altre ancora da svelare, come se non esistesse un limite assoluto al lavoro della scoperta dell'inconscio».<sup>34</sup>

Il cerchio del desiderio dell'ossessivo è, per l'appunto, uno di quei cerchi che non possono mai ridursi a un punto, a causa del loro posto topologico sul toro. È perché, dall'orale all'anale, dall'anale al fallico, dal fallico allo scopico e dallo scopico al vociferato, il cerchio non ritorna mai su se stesso se non ripassando per il suo punto di partenza.

J. Lacan

<sup>34</sup> J.-A. MILLER, *Introduzione alla clinica lacaniana*, cit., p. 118.



## FIGURAZIONE



Carmelo Colangelo

UNA PORTA ROTTA  
RAFFIGURABILITÀ E PENSIERO SECONDO FREUD

È con la citazione di alcune righe di Georges Bataille scritte a margine di *Le Coupable* che si conclude lo studio che a metà degli anni novanta del secolo scorso Georges Didi-Huberman dedicò all'indagine sui rapporti tra pensiero e figura nei modi della partecipazione del pensatore francese alla vertiginosa sperimentazione collettiva che caratterizzò la rivista *Documents*. «Rimuovo un'immagine [...] e con la rimozione, mi serro; la rimozione di un'immagine è una delle porte attraverso le quali la mia particolarità viene chiusa. Se rimetto l'immagine davanti a me, essa apre la porta, o meglio la rompe».<sup>1</sup> Con la scelta di chiudere riferendosi a queste righe il suo corpo a corpo con il contributo di Bataille a una delle più singolari avventure intellettuali dell'epoca tra le due guerre, Didi-Huberman intendeva avvertire che la «lezione conturbante e feconda»<sup>2</sup> da trarre dalla “gaia scienza visuale” di *Documents* insiste, tra l'altro, nel campo di un'interrogazione fondamentale sull'impatto della conoscenza psicoanalitica sui saperi, a cominciare da quello filosofico. Un impatto capace di rivelare che il pensiero – nella misura in cui accade che si trovi declinato in rapporto all'immagine e alla figurazione – può essere il luogo di un ritorno del rimosso, produttivo di una esperienza essenziale di apertura, in grado di ridefinire la stessa situazione della “particolarità” soggettiva, al di là delle modalità abituali in cui essa tende a declinarsi e a privilegiare contorni identitari e concezioni usuali dell'umano. Ricepire il dinamismo intrinseco di un'immagine, raccogliere la sfida lanciata dalle figure e

<sup>1</sup> G. BATAILLE, nota inedita a margine di *Le coupable* [1944], in *Œuvres complètes*, vol. V, p. 514. Citato in G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995 et 2019 (3<sup>e</sup> édition revue, corrigée et augmentée), p. 420.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

dal modo in cui il loro mutuo rapporto può sfrangiarle rilanciandone la significazione in direzioni imprevedute è possibile nella misura in cui si sia assunto – com'è appunto stato il caso dell'inquietante meditazione batailloniana già a partire dalla fine degli anni Venti – che lo psichico non coincide con il campo della coscienza: che il pensare può essere inconscio, e che l'inconscio pensa. È qui evidente l'apporto della psicoanalisi di cui la riflessione filosofica si è impegnata a tenere conto – spesso in modo tanto più peculiare e produttivo quanto meno esplicitamente rivendicato – nei momenti in cui, muovendo verso una visione rinnovata della relazione tra mente e realtà, ha tentato di interrogarsi sulla natura stessa del pensiero, sulla sua consistenza, i suoi oggetti.

È stato osservato che, a volerne estrapolare la linea argomentativa di maggiore incidenza teoretica, l'*Interpretazione dei sogni* è anche «un magistrale trattato filosofico, degno di prender posto – dopo quello di Aristotele sull'anima, a cui Freud deve molto – nella discendenza dei “trattati sull'intelletto umano” fioriti nella posterità di Descartes, con Locke o Leibniz, e che tutti hanno proposto analisi potenti del concetto di mente». <sup>3</sup> È vero in effetti che, nella sua articolazione generale come in molti suoi luoghi specifici, il testo inaugurale della psicoanalisi propone una riflessione composita, stratificata, sui rapporti tra percezione, rappresentazione, affettività, una volta ammessa la prospettiva dell'assenza di coestensività tra coscienza e pensiero. Nel quadro dell'esame dei fenomeni del sogno e del sonno – perché sogniamo, in che modo lo facciamo, in che rapporto la produzione onirica si trova col bisogno di dormire: questioni a cui tuttora l'indagine neurobiologica sul “sonno paradossale” non ha offerto alcuna risposta conclusiva <sup>4</sup> – Freud, già prima di proporre (nell'ultima sezione, quella da lui indicata come il “capitolo filosofico”) un modello teorico sulla psicologia del *Traum* che comporta un rinnovamento della visione dell'organizzazione della psiche umana, lascia risuonare lungo tutto il testo una domanda fondamentale sulla natura stessa di ciò che chiamiamo pensiero, e anzitutto sulla questione della continuità/discontinuità tra il suo versante inconscio e il suo articolarsi cosciente.

<sup>3</sup> P.-H. CASTEL, *Introduction à L'Interpretation du rêve de Freud*, Puf, Paris 1998, p. 1.

<sup>4</sup> Benché non comprensivo dei più recenti sviluppi teorici della ricerca, il volume *Le sommeil humain*, O. BENOIT – J. FORET (a cura di), Masson, Paris 1997<sup>3</sup>) resta di grande utilità per un primo orientamento nel campo delle conoscenze neurobiologiche contemporanee su sonno e sogno.

Come si ricorderà, il ragionamento di Freud fa leva sulla distinzione tra “pensiero del sogno” (o “contenuto latente”) e “contenuto manifesto”. Se quest’ultimo designa le immagini di cui ci ricordiamo all’atto del risveglio – ciò a cui ci riferiamo quando ricordiamo quello che abbiamo sognato –, “pensiero del sogno” rinvia invece a qualcosa di più primitivo o “originario”, di cui il contenuto manifesto costituisce una trasposizione infedele – una sua velatura. L’intendimento del “senso” del sogno implica la ricostruzione tendenziale del pensiero latente, possibile precisamente in base ai modi della «deformazione [*Zerrbild*]»<sup>5</sup> che ne mostra il sogno manifesto. Nella misura in cui si siano individuate le modalità particolari grazie alle quali si produce tale alterazione, il “pensiero del sogno” diventa suscettibile di una comprensione relativa: conoscendo le regole generali che lo mutano, deformandolo, nell’insieme di immagini che di esso ricordiamo, è possibile individuare quanto del pensiero – e del desiderio che lo polarizza – si sottrae alla coscienza. Nel rapporto tra recondito ed evidente, attraverso ciò che Freud chiama “censura” onirica – l’istanza cioè che prescrive a un contenuto di pensiero inconscio una trasmutazione perché possa essere rappresentato nel preconsciouso – si fa strada un processo di rielaborazione che, pur lasciando celato il pensiero latente, al contempo lo conduce a una sua qualche espressione, per quanto laconica o equivoca possa essere. In questo senso la censura onirica, come a suo tempo ha sintetizzato benissimo Mario Lavagetto, non è soltanto «un’istanza che respinge», ma «è anche (e piuttosto) un’istanza che impone una serie di modificazioni per concedere il

<sup>5</sup> In un importante studio sul tema dell’“informe”, discusso a partire dalla sua presenza diffusa nei testi di Bataille pubblicati in *Documents* e nei loro relativi materiali iconografici – studio che evidentemente offre gli spunti teorici centrali delle stesse ricostruzioni di Didi-Hubermann, di poco successive – Pierre Fédida ha osservato che «la “deformazione” – che traduce una lacerazione dell’immagine (*Zerrbild*) – appartiene al processo stesso dell’immagine (*Bild*) e particolarmente al lavoro del sogno» (cfr. P. FÉDIDA, *Le mouvement de l’informe*, «La part de l’œil» n. 10 (1994), poi in Id., *Par où commence le corps humain. Retour sur la regression*, Puf, Paris 2000, p. 23). La “deformazione”, la distorsione dell’immagine (il valore semantico del prefisso “*Zer*” in tedesco indica in effetti una divisione, una disgregazione o anche un deterioramento) fa parte cioè della dinamica stessa che nel lavoro onirico affetta le figure, dislocandone le significazioni attraverso i modi del loro presentarsi e delle loro relazioni reciproche. Come dire che nella logica del discorso freudiano figure e immagini sono anzitutto tensioni in atto, dotate di una loro specifica complessità processuale, che non si determina in un risultato compiuto né in una rappresentazione distinta.

passaggio». <sup>6</sup> Per un verso in effetti essa impedisce che emerga in piena luce il carattere eticamente o socialmente disturbante del pensiero e delle sue relazioni col desiderio soggettivo, per l'altro ne consente il manifestarsi grazie a una specifica messa in forma/deformazione, che ne è anche una copertura.

È ciò che rende decisiva l'individuazione dei modi in cui si svolgono i processi in virtù dei quali i pensieri latenti mettono capo, alterandosi, al contenuto esplicito del sogno. Si tratta del tema a cui è dedicato lo straordinario capitolo sesto dell'*Interpretazione dei sogni*, in cui sono presentate le scoperte determinanti della "condensazione" e dello "spostamento", e dove spazio considerevole trova la discussione dei problemi relativi tanto ai "mezzi di raffigurazione del sogno", quanto a ciò che Freud chiama la «considerazione della raffigurabilità». <sup>7</sup> Problemi che, a dispetto del fatto che coinvolgono immediatamente il tratto più caratteristico dei sogni – quello per cui la frammentazione, la compressione e l'"attrazione selettiva" a cui sono sottoposti i pensieri inconsci mettono capo anzitutto a «scene evocate visivamente» <sup>8</sup> – nel corso della ricezione del capolavoro freudiano hanno ricevuto un'attenzione certamente meno intensa e regolare di quella rivolta alle nozioni di *Verdichtung* e *Verschiebung*. Poco discusse in modo organico fino a tempi relativamente recenti, le pagine dedicate al rapporto che "figurazione" e "raffigurabilità" intrattengono con il pensiero e le sue modulazioni sono costellate di spunti nodali, che investono il fatto stesso che i pensieri latenti e tutti i loro significati, compresi quelli più astratti, si trovano espressi nel sogno in configurazioni visuali. <sup>9</sup>

<sup>6</sup> M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, p. 326.

<sup>7</sup> Cfr. J. LAPLANCHE – J.-B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi (2 voll.)*, Laterza, Bari 1981, p. 497: la «considerazione della raffigurabilità» è l'«esigenza» in virtù della quale «i pensieri del sogno subiscono una selezione e una trasformazione che li mettono in grado di essere rappresentati in immagini soprattutto visive».

<sup>8</sup> «La "considerazione della raffigurabilità" potrebbe essere riferita all'*attrazione selettiva* esercitata, a contatto con i pensieri del sogno, da scene evocate visivamente [*visuell erinnerten Szenen*]; il corsivo è nel testo. Cfr. S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1899), in *Gesammelte Werke*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1976, vol. II/III, p. 553 (d'ora in poi siglato con le lettere *GW*, seguite dal volume in numeri romani); tr. it. in *Opere III. L'interpretazione dei sogni 1899*, C.L. Musatti (cur.), Boringhieri, Torino 1975, p. 497, (d'ora in poi indicato con la sigla *OSF*, seguita dal volume in numeri arabi). Dove è apparso opportuno o necessario le traduzioni italiane citate sono state modificate.

<sup>9</sup> Nel sogno, ma evidentemente non solo. Il carattere figurale pertiene ad esempio anche ai "ricordi d'infanzia o di copertura", i quali "sono plasticamente visivi pure in quelle persone i cui ricordi ulteriori mancano dell'elemento visivo", attribuito

I termini tedeschi di cui Freud si serve sono *Darstellungsmittel* e *Darstellbarkeit*, generalmente resi in italiano appunto con “mezzi della figurazione” e “raffigurabilità”. Ci si può chiedere se si tratti di una traduzione adeguata o se con essa non resti fuori fuoco una parte rilevante del loro valore semantico. Di primo acchito la traduzione in effetti pare contestabile: nei termini freudiani non c'è traccia della base latina “figura”, benché in tedesco il vocabolo *Figur* esista, a designare ad esempio la peculiarità di un personaggio o di una situazione, oppure l'aspetto fisico rappresentato in un prodotto artistico o, ancora, il senso “figurato” di un'espressione. Inoltre in *Darstellungsmittel* e in *Darstellbarkeit* non c'è nulla che evochi propriamente una *Bild*, la figura quando sia intesa nel senso particolare di “immagine”, in causa ad esempio nel *sich einbilden* dell'immaginazione.<sup>10</sup> Soprattutto, poi, la traduzione con “figurazione” e “raffigurabilità” mette in ombra la distinzione tra *Vorstellung* (“rappresentazione”) e *Darstellung*. Se la prima comporta in generale l'apparire di una immagine *dinanzi* a un soggetto, la sua posizione – “*Stellung*” – in un “*Vor*” (davanti a-) a lui esterno, come in un quadro o su uno schermo, la *Darstellung* – da rendere allora con “presentazione”, o eventualmente con “esibizione” – è invece la “*Stellung*” di qualcosa in un “*Da*”, in un “*qui*” nel quale io stesso mi trovo, di cui consisto, che anzi in certo senso io sono. In altri termini, l'attitudine o «capacità» (*Berkeit*) di presentazione è diversa dal processo che conduce all'“esser posto e rappresentato” grazie a cui un soggetto colloca davanti a sé un suo oggetto mentale. Decisivo tra l'uno e l'altro termine è lo scarto tra il contenuto referenziale di una “rappresentazione”, per un verso, e la caratteristica di una “presentazione” di trovarsi e di restare slegata da qualsiasi piano di referenza, per l'altro. Nell'“esser-qui” della presentazione qualcosa si materia-

che, mentre fa di essi delle “scene paragonabili soltanto a figurazioni [*Darstellungen*] teatrali”, al contempo richiede di considerarli come il risultato di una “elaborazione ulteriore”, piuttosto che come una “traccia reale del ricordo”. Cfr. S. FREUD, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), *GWIV*, p. 56; *OSF* 4 pp. 96-97. Emersa in quanto tema privilegiato nel quadro della discussione del manifestarsi del pensiero onirico, la questione della “figurabilità” si ripresenta immediatamente anche in relazione ad altri aspetti centrali della psichicità inconscia, connotandola già a partire dalle dinamiche stesse del ricordare infantile. In proposito è bene segnalare la puntualità con cui ancora Fédida è tornato a interrogare il rapporto tra deformazione della figura e modello generale della «regressione»: cfr. P. FÉDIDA, cit., *passim*.

<sup>10</sup> Cfr. L. KHAN, *L'action de la forme*, «Revue française de psychanalyse» vol. 65, n. 4 (2001), pp. 999-1000.

lizza sensibilmente e si presenta come immagine senza appoggiarsi a nessuna effettiva mediazione offerta dalla riproduzione percettiva o intellettuale. Come dire che con la *Darstellung* viene meno la logica stessa della “descrizione”: il principio generale della referenzialità data, della fissità del riferimento-a-qualcosa, del riconoscimento di forme risulta perturbato. In essa una “figura” smette di essere ciò che “tiene luogo” dell’oggetto, come una copia o una ripetizione interiore di un’impressione o un ricordo, per divenire piuttosto – come è stato opportunamente suggerito – una «quasi-presenza».<sup>11</sup> La raffigurazione-presentazione, per così dire, implica la realizzazione immediata di un certo contenuto di pensiero, piuttosto che una sua riproduzione, e con ciò l’apparire di un segno visivo inatteso, che eccede la trama del rappresentabile come tale. Nella misura in cui fa essere un contenuto di pensiero precisamente perché lo rende visibile, essa istituisce immagini attuali a cui il soggetto sente di appartenere, a cui dà fede, che crede di vivere, come se egli facesse parte delle figure che produce, piuttosto che trovarsi di fronte a uno sfondo stabile esterno – comunque poi sia inteso – in cui esse apparirebbero davanti a sé fuori di sé.

È ben possibile allora conservare le rese italiane “figurazione” e “raffigurabilità”, così come quella francese “*figurabilité*” (meno accettabili appaiono invece l’inglese “*representability*”, o lo spagnolo “*representabilidad*”, in cui di fatto scompare del tutto la distinzione rispetto al campo delle *Vorstellungen*), a patto però di tener conto di ciò che *Darstellung* implica in termini di assenza di relazione a qualcosa di antecedente, di mancanza di riferimento, di costituzione immediata del pensiero in figura. La resa usuale è ammissibile, in questo senso, se con essa si riattiva la specifica declinazione della parola “figura” che risulta dal suo impiego attestato nella latinità antica e poi nel medioevo. Come a suo tempo ha osservato Auerbach nel suo studio magistrale sugli usi linguistici di “figura” nella tradizione classica, il termine, nel raccogliere l’eredità del greco antico *schema*, indica in effetti la realtà di una forma di cui s’intenda mettere in risalto il carattere sensibile e il dinamismo, circostanza che fa sì che in una delle sue varianti semantiche (reperibile ad esempio in Lucrezio) esso possa anche giungere a designare la «visione di sogno».<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cfr. P. KAUFMANN, *L'apport freudien*, Bordas, Paris 1993; tr. it. *L'apporto freudiano. Elementi per un'enciclopedia della psicoanalisi*, Borla, Roma 1996, p. 176.

<sup>12</sup> E. AUERBACH, «Figura» (1938, 1944), in Id., *Studi su Dante*, D. Della Terza (cur.), Feltrinelli, Milano 1991<sup>8</sup>, p. 179.



Nelle pagine della *Traumdeutung* a cui ci stiamo riferendo Freud sembra puntare soprattutto sulla discussione di *come* avvenga la figurazione-presentazione onirica del pensiero, piuttosto che quella sul *perché* essa si dia. Sono i modi in cui ciò che egli chiama la «forza presentante (*darstellende Kraft*)»<sup>13</sup> perviene a raffigurare in una immagine endopsichica il pensiero latente – con le caratterizzazioni egoiste, sessuali, infantili del desiderio che lo anima – a essere spiegati, e non le motivazioni per cui ciò accade. Meglio rievocare brevemente questo passaggio, benché notissimo. La *Darstellung* interna dell'intrico dei pensieri latenti e della loro coesione – quella offerta da connettori proposizionali quali “se”, “a causa di”, “oppure”, “perché”, “benché”, “come se”, che conferiscono loro valore razionale allo stesso titolo con cui ciò accadrebbe nel pensiero cosciente – si compie in modo peculiare, giacché tra tutte quelle possibili, risulta in effetti privilegiata un solo tipo di relazione logica: la relazione di similitudine o di corrispondenza.<sup>14</sup> La presentazione onirica crea simultaneità e prossimità grazie a scambi che, frutto di una generalizzata duttilità transitivista, rendono coincidenti o coesistenti due o più elementi (ad esempio concentrandoli in una figura unitaria, attraverso l'accentuazione di tratti comuni tra essi). Si tratta in certo senso di una metaforicità diffusa, che trascende e rilancia il piano verbale, e nella quale la similitudine è prodotta, coniata *ex novo*, piuttosto che trovata – circostanza che fa sì che nel contenuto manifesto possano anche comparire elementi che non sono mai stati oggetto della percezione. In generale tutti i principali nessi logici tra i brani del pensiero del sogno, soggiacendo alle esigenze della censura, risultano espressi in termini di simultaneità, di adiacenza, di successione immediata,<sup>15</sup> le

<sup>13</sup> S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1899), *GW* II/III, p. 567; *OSF*, 3, p. 512.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 324; tr. it. p. 294: «tra le relazioni logiche, una sola si avvantaggia straordinariamente del meccanismo di formazione del sogno. È la relazione di somiglianza, della concordanza, della connessione, il *come se*, che a differenza di tutte le altre può essere raffigurata [*dargestellt*] nel sogno con mezzi molteplici».

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 319; tr. it. p. 289: «Innanzitutto il sogno rende giustizia al nesso, che innegabilmente esiste fra tutti i brani dei pensieri del sogno, riassumendo questo materiale in una singola situazione o avvenimento. Il sogno riproduce un *nesso logico* come *simultaneità*; procede in ciò come il pittore che, per il quadro della scuola di Atene o del Parnaso, raffigura riuniti tutti i filosofi e poeti, che non sono mai stati insieme in una sala o sulla cima di un monte, ma che dal punto di vista ideale formano una comunità» (i corsivi sono nel testo).

quali presiedono ad esempio ai modi in cui la presentazione onirica elabora in figura i rapporti causali, le relazioni di opposizione o gli stessi rapporti di contraddizione.<sup>16</sup>

Non sono stati pochi coloro che hanno osservato che in fin dei conti nella sua opera Freud non offre una esplicitazione davvero esaustiva della *Darstellbarkeit*,<sup>17</sup> sebbene egli la qualifichi esplicitamente come «terzo momento determinante»<sup>18</sup> (dopo spostamento e condensazione) del “lavoro del sogno” in quanto trasformazione dei pensieri in contenuto manifesto. Malgrado l’interesse evidente della questione nei suoi scritti successivi Freud evocherà solo di rado la “raffigurabilità”, senza peraltro proporre particolari notazioni aggiuntive rispetto a quanto detto nella *Traumdeutung*.<sup>19</sup> A fronte dell’articolata descrizione dei *Mittels* grazie ai quali la “forza presentante” modella la figura onirica in cui il sognatore è immerso, la discussione della raffigurabilità/presentabilità come tale risulta relativamente concisa, e per più di un

<sup>16</sup> Freud osserva in effetti che il rapporto causale si trova espresso grazie a una giustapposizione tra segmenti figurativi, ovvero a qualcosa come una loro apparizione in successione immediata (per contiguità o per trasformazione di una stessa figura). Quanto all’alternativa «o – o», Freud non ha dubbi: «non può essere espressa in alcun modo dal sogno; esso di solito ne accoglie i termini in un nesso come fossero equivalenti» (*ivi*, p. 321; tr. it. p. 291). Circa la categoria di contraddizione o semplicemente di contrasto è celeberrima la notazione secondo cui essa è del tutto trascurata: «il “no” sembra non esistere per il sogno. I contrasti vengono riuniti con singolare predilezione in unità o rappresentati insieme» (*ivi*, p. 323; tr. it. 293). La contraddizione è figurata cioè con un oggetto unico chiamato a designare qualcosa e il suo opposto. In proposito, e sul tema generale della negazione-affermazione in Freud, si vedano le osservazioni di P. VİRNO, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 152-160, che però muovono dallo scritto freudiano del 1925 sulla *Verneinung*, senza specifici riferimenti alle notazioni offerte dall’*Interpretazione dei sogni*.

<sup>17</sup> Cfr. ad esempio C. e S. BOTELLA, *La figurabilité psychique*, Delachaux, Paris 2001, pp. 46-47; tr. it. Borla, Roma 2004; T. JANKOWIAK – K.-J. PAZZINI – C.-D. RATH (a cura di), *Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen Zur «Rücksicht auf Darstellbarkeit» in der Psychoanalyse*, Transcript Verlag, Bielefeld 2006.

<sup>18</sup> S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1899), *GW* II/III, p. 349; *OSF*, 3, p. 316.

<sup>19</sup> Cfr. ad esempio quanto si legge nella lezione XXIX di *Introduzione alla psicoanalisi* (1932): cfr. *GW*, XV, p. 20; *OSF*, 11, p. 135: «I pensieri onirici latenti vengono quindi trasformati in una somma di immagini sensoriali e di scene visive. Lungo questo cammino avviene in essi ciò che ci appare tanto nuovo e sorprendente. Tutti i mezzi linguistici con i quali vengono espresse le relazioni di pensiero più sottili – le congiunzioni e le preposizioni, i modi della declinazione e della coniugazione – vengono meno, mancando per essi i mezzi di raffigurazione; come in un linguaggio primitivo privo di grammatica, solo il materiale grezzo del pensiero viene espresso, quello astratto viene ricondotto al concreto che ne costituisce il fondamento».

verso solo indicativa o analogica. Se con essa occorre intendere in generale l'attitudine del pensiero a «essere raffigurato in immagini visive»,<sup>20</sup> ciò comporta che una «espressione incolore e astratta venga scambiata con un'altra, plastica e concreta»,<sup>21</sup> dando luogo a uno slittamento della formulazione verbale concettuale verso un linguaggio materiale, illustrato, “pittorico”. Considerare la “raffigurabilità” del latente significherà allora sapere che per la resa manifesta dei pensieri e delle loro stratificazioni accade che vengano preferiti sistematicamente quei loro aspetti che permettono una trasposizione nella forma della *Darstellung* visiva, la quale, per quanto sia inusitata, peculiare o di difficile penetrazione (giacché in effetti, sottolinea con forza Freud, essa «non si propone certo di essere compresa»),<sup>22</sup> risulta marcata da un maggiore grado di consistenza sensibile, da un rilievo e una prominenza caratteristici. Anche in virtù dell'analogia con la poesia rimata e con il motto di spirito<sup>23</sup> – nei quali si assiste appunto a una preferenza del modo figurato e a una sostituzione di quest'ultimo al modo di espressione ordinario – Freud intende che grazie alla *Darstellbarkeit* i pensieri latenti giungono a ordinarsi e selezionarsi sulla base di un loro vicendevole convergere su uno stesso materiale concreto, circostanza che consente l'istituzione di legami, di «contatti e coincidenze» [*Berührungen und Identitäten*]<sup>24</sup> multilaterali e inusitati. Il concetto di *Darstellbarkeit* rinvia così a una esigenza psichica fondamentale, quella della trasmutazione di un materiale eterogeneo di pensiero in un altro materiale, a carattere visuale endo-percettivo, piuttosto che verbale. Perché il travaglio psicologico del pensiero – a cui la censura impedisce di affiorare come tale alla coscienza – possa aver corso e giungere a termine, è decisivo che esso faccia leva sul potenziale figurativo dei suoi elementi, trasponendosi così in una immagine confacente plurivoca.

Le pagine dedicate al concetto sembrano lasciare implicite le ragioni di fondo per cui i pensieri latenti mettono capo a figure “attuali”. Ci si può chiedere non solo come vada intesa la «forza presentante» che, istituendo la figurazione onirica, induce nel sognatore la convinzione della realtà materiale di ciò che non è che figura, ma anche che cosa implichi per il pensiero l'intensità visiva della *Darstellung*.

<sup>20</sup> S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1899), *GW* II/III, p. 349; *OSF*, 3, p. 316.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 345; tr. it. p. 312.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 346; tr. it. p. 314.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 345-346; tr. it. p. 313.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 345; tr. it. p. 312.

Ciò che è certo è che la “raffigurabilità” è l’aspetto del *Traumarbeit* che mostra con più chiarezza il fatto che la divisione tra pensiero inconscio e pensiero cosciente non corrisponde a nessuna separazione reale nella mente, bensì solo a due termini categorizzati di un processo continuo di trasformazione. Dal latente al “figurato” e al manifesto, il pensiero, deformandosi, non fa altro che apparire, farsi “visibile”: nulla nelle pagine freudiane in questione autorizza a pensare che esista un luogo psichico in cui il pensiero si troverebbe conservato “in se stesso”, e al quale si affiancherebbe un secondo luogo psichico a cui apparterrebbero le sue alterazioni, il suo affiorare sotto altro aspetto.<sup>25</sup> In questo senso la figurazione, nel sogno (come anche nel fantasticare),<sup>26</sup> può essere intesa come il momento di una articolazione immanente del campo psichico, nella misura in cui ne pone in comunicazione diversi stati. Essa costituirebbe qualcosa come un limite o una soglia permeabili tra l’insieme complesso e surdeterminato dei pensieri inconsci e l’insieme dei pensieri consci. La figura insomma si attesterebbe come una sorta di barriera molle, in grado di mettere in rapporto pensiero onirico e mondo diurno, pur impedendone l’indiscernibilità. Riflettendo sull’incidenza complessiva del fenomeno della presentabilità/figurabilità, Guillaumin è stato tra i primi a insistere su questo carat-

<sup>25</sup> Come ha osservato a suo tempo J. Derrida seguendo il filo rosso delle metafore scritturali freudiane, «non ci si può limitare a dire che nel sogno le “cose” condensano le parole, e che reciprocamente i significanti non verbali si lasciano fino a un certo punto interpretare in rappresentazioni verbali. Bisogna riconoscere che le parole, in quanto attratte, sedotte, nel sogno, verso il limite fittizio del processo primario, tendono a diventare pure e semplici cose. Limite, d’altra parte, anch’esso fittizio. Parole pure e cose pure sono, come l’idea del processo primario e in seguito del processo secondario, “finzioni teoriche”. L’intervallo del “sogno” e l’intervallo della “veglia” non si distinguono essenzialmente quanto alla natura del linguaggio». Cfr. J. DERRIDA, «Freud et la scène de l’écriture» (1966), poi in Id. *L’écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, p. 324; tr. it. Einaudi, Torino 1990, pp. 282-283.

<sup>26</sup> Ricœur ha riflettuto sulla presenza del modello della figurabilità anche in relazione al *Phantasieren* – e alla stessa rappresentazione artistica – in uno scritto del 1976 («Image et langage en psychanalyse») rimasto a lungo inedito in francese e solo recentemente raccolto in volume. Cfr. P. RICŒUR, *Écrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, Seuil, Paris 2008; tr. it. *Tempo e racconto*, Vol. I, Jaca Book, Milano 2020, pp. 137-146. Vi si legge, tra l’altro, un cursorio (e problematico) riferimento alla kantiana produttività dell’immaginazione: «l’immagine, nella sua funzione dinamica, mostra una evidente parentela con lo *schema* kantiano, che non è un’“immagine”, nel senso di una presenza mentale morta, ma un procedimento, un metodo per fornire immagini ai concetti» (*ivi*, p. 144).

tere liminare della *Darstellung* onirica: in quanto dotata di una finalità insieme difensiva e organizzatrice, la “figura” andrebbe pensata come una connessione, un’interfaccia tra fuori e dentro, e insomma una formazione di confine tra l’Io e ciò che lo eccede, e con ciò tra un’attività e una passività fondamentali.<sup>27</sup> Nella figurazione occorrerebbe insomma riconoscere il duplice aspetto di «mezzo funzionale dell’elaborazione di un limite tra Io e non-Io» e di luogo di «una associazione o di un legame di composizione tra agire e patire».<sup>28</sup> La *Darstellbarkeit* consentirebbe che la soggettività possa restare attiva nel momento stesso della sua maggiore passività. Se il sonno separa o dissocia la stretta unità funzionale diurna di motricità e sensorialità (scindendo la motricità dalle fonti d’informazioni sensoriali e la ricettività sensoriale dai suoi modi di controllo e verifica motori) e pone l’Io in una condizione di “inoperosità”, le sue fasi onirogene fanno però sì che ciò che è stato chiuso “fuori” in virtù del ritiro dal mondo e del disinvestimento della sfera motrice possa però tornare “dentro” attraverso la via “presentativo-figurativa”.

Ciò che in questo quadro va sottolineato è che l’elemento decisivo della figura, il tratto che la rende un mezzo privilegiato attraverso cui, per così dire, la soggettività pensa più di quanto non le sia già possibile pensare – pensa cioè al di là della rappresentazione in quanto apparato rimuovente – è la sua essenziale plasticità, tanto nel senso dell’effetto di rilievo accresciuto (come s’intende quando parliamo di una descrizione plastica, estendendo al campo letterario una possibilità caratteristica delle arti figurative), quanto e soprattutto in quello della malleabilità, della capacità di subire ampie deformazioni, relativamente durevoli.<sup>29</sup> È grazie a questa sua natura plastica che la figura istituisce “contatti” tra elementi diversi, o addirittura opposti, e presentifica raggruppamenti inediti, concentrazioni, sostituzioni che rilanciano il pensiero portandolo a espressione. In questo senso si può azzardare che la figurazione-presentazione e i suoi prodotti non siano propriamente *ergon*, opera, bensì *energheia*, attività di produzione: non stati tagliati dall’atto, ma processo e atto essi stessi.

<sup>27</sup> Cfr. J. GUILLAUMIN, *Le rêve et le Moi. Rupture, continuité, création dans la vie psychique*, PUF, Paris 1979, particolarmente capitolo 7, *Le rêve comme objet et le monde du rêve. Le travail du rêve et le changement dans le Moi*, pp. 263-299.

<sup>28</sup> ID., *L’image entre le dedans et le dehors. Activité et passivité dans l’expérience imageante*, «Revue française de psychanalyse», n. 4 (2001), p. 1340.

<sup>29</sup> Cfr. L. KHAN, *L’action de la forme*, cit., p. 1006.

A proposito del tema generale della “figurabilità del pensiero” è così possibile azzardare, a mo’ di conclusione, una ipotesi di carattere più generale. Se con essa, come si è visto, è in causa una presentazione, piuttosto che una *Vorstellung*, non è così fuori luogo supporre, a partire dalla logica delle notazioni freudiane, che il carattere liminare e la plasticità dei suoi prodotti costituiscano il modo in cui il pensiero si dispone di fronte a qualcosa di non rappresentabile. La *Darstellbarkeit* potrebbe cioè essere intesa come il luogo di un’attività psichica che, creando-trovando i modi di una resa materiale del latente, manifesta la sua relazione con ciò che in origine avrebbe dovuto essere rappresentato e non ha potuto esserlo: con la realtà di una “Cosa”, che – come ha osservato Lacan nella sua rilettura in intensità del freudiano *Progetto di una psicologia*<sup>30</sup> – è rimasta originariamente estranea e sconosciuta nell’atto stesso in cui, per altro verso, si è offerta all’esperienza soggettiva. *Das Ding* è in effetti nella interpretazione lacaniana il nome che può essere dato alla realtà compatta e opaca di una entità che, pur dandosi contestualmente alle prime esperienze di soddisfazione, rimane però fuori della possibilità di una conveniente rappresentazione a causa dei limiti della percezione, e resta per questo ciò che il soggetto è sempre impegnato a ritrovare, e che però, nella misura in cui è privo di una qualsiasi effettiva modellizzazione, resta irraggiungibile, irreperibile, sostanzialmente perduto. L’insieme dell’argomentazione freudiana intorno alla raffigurabilità sembra ordinata a una interrogazione sui modi in cui il pensiero si orienta a partire da una simile condizione strutturale. La *Darstellung* onirica – attività nella passività stessa – presentifica una figura per caricarla della funzione di rinviare a ciò che in partenza ha ecceduto la sfera rappresentazionale. Con essa il pensiero prova a sfuggire alla pienezza costrittiva della Cosa non rappresentata, nella precisa misura in cui crea-trova immagini che, nella loro plastica evidenza endo-percettiva, nello stabilire “contatti” inediti, ne modulano l’insistenza, dando una organizzazione formale alla sua compatta, e coercitiva, inafferrabilità. Come dire che la formazione delle figure e la presentificazione dell’immagine davvero offrono la possibilità di un’apertura o, con i termini batailliani richiamati all’inizio, della rottura di “una delle porte” che rinchiudono la “particolarità” soggettiva.

<sup>30</sup> Cfr. J. LACAN, *Il Seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi (1959-1960)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2008, pp. 60-61.

Elena De Silvestri

DI FUOCO E OMBRA  
LA RAFFIGURABILITÀ E IL *FANTASMA DA SOGNO*

In campo psicoanalitico, il termine “figurazione” non può che evocare quanto Freud ha individuato come una delle modalità distintive del lavoro onirico. Dovendo riassumere il funzionamento della “considerazione della raffigurabilità”, potremmo dire che essa consista nella conversione di un’idea astratta in un equivalente capace di essere visualizzato, di essere cioè subordinato al funzionamento dell’immagine. Ma a ben vedere questo movimento è tutt’altro che lineare. Il processo di figurazione non può infatti mai essere emancipato da quanto si gioca dialetticamente nel suo procedere: un indefinito *spostamento*. Se da un lato la trasformazione dei contenuti psichici in immagini consente dunque di aggirare il principio di non contraddizione, *condensando* quanto la logica discorsiva sottoporrebbe ad un aut-aut; dall’altro il lavoro onirico si annoda attorno ad un “essenziale” escluso dalla coscienza, che cerca di rianimarsi. Qualcosa che la rappresentazione vela pur subendone la forza di fascinazione. Il fatto di “figurare” porta così ad emergenza una sorta di prelievo, un istante di condensazione nel punto di convergenza di due correnti: tra la rappresentazione e ciò che essa “mette in immagine”, senza esaurirne l’insistenza; tra una via progressiva ed una retrograda, secondo un movimento analogo al “dispositivo ottico” del sogno.

Una dinamica del tutto simile pare tuttavia poter essere individuata anche al di fuori del sogno – o meglio, sul suo crinale – all’interno di ciò che Freud ha descritto come il risultato di un “processo chimico”:<sup>1</sup> l’eterogenea categoria delle *phantasien*. La composizione scenica dei fantasmi sembra infatti condividere con il lavoro onirico questo rilancio tra figurazione e spostamento, tra un “essenziale” e la

<sup>1</sup> S. FREUD, *Minuta M*, in *Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Bollati Boringhieri, Torino 1985, p. 62.

sua rappresentazione, o ancora, tra un evento originario e l'edificio immaginario che si stratifica sulle sue fondamenta. Non è d'altronde un caso che Freud abbia di frequente applicato alla lettura del fantasma una sorta di archeologia onirica:<sup>2</sup> così come il sogno è soggetto all'attrazione di una scena capitale, del tutto prossima ad un "fantasma originario", il fantasma mutua dall'allucinatorio la sua logica visuale, la sua realtà scenica. Nelle pagine che seguono cercheremo di interrogare la prossimità di questi due termini, "sogno" e "fantasma", in rapporto al nodo che l'immagine costituisce al loro interno. Un nodo che sembra dispiegare la figurazione secondo versanti eccentrici, a seconda del punto da cui osserviamo l'essenziale che essa lavora e da cui è abitata.

### *Un fantasma fondamentale*

Ne *La direzione della cura e i principi del suo potere* Lacan introduce una nozione, quella di "fantasma fondamentale", che trova una collocazione esemplare in questo contesto. Declinando al singolare ciò che Freud radunava sotto la categoria dei "fantasmi originari", il riferimento ad un evento-causa del fantasma perde in parte la sua connotazione storica ed eziologica per acquisire un valore strutturale. Se il fantasma è fondamentale lo è in quanto il soggetto si regge in rapporto ad esso in funzione di uno scarto, che può essere persino avvicinato all'idea di una rimozione originaria.<sup>3</sup> Ma nel fantasma il tramite di questo rapporto è appunto un'immagine, declinata secondo ciò che Lacan definisce un *uso fondamentale*.

Una volta definita come *immagine messa in funzione nella struttura significante*, la nozione di fantasma non offre più difficoltà. Diciamo che il fantasma, nel suo uso fondamentale, è ciò grazie a cui il soggetto si regge a livello del proprio desiderio evanescente, evanescente perché la stessa definizione della domanda gli sottrae il suo oggetto.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Basti pensare al caso dell'Uomo dei lupi, dove lo sguardo dei lupi riporta al sognatore il trauma del suo stesso sguardo, avvinto al desiderio e all'impossibilità di assistere alla scena primaria.

<sup>3</sup> Cfr. J.-A. MILLER, *Logiche della vita amorosa. Sintomo e fantasma – Il Gide di Lacan*, Astrolabio, Roma 1997.

<sup>4</sup> J. LACAN, *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in *Scritti*, G.B. Contri (cur.), Einaudi, Torino 1979, p. 663.



Almeno secondo quanto Lacan teorizza in questa fase del suo insegnamento, il fantasma si situa dunque sul piano del desiderio e la relazione d'oggetto che esso fonda è quella con l'oggetto del desiderio. Un desiderio che si costituisce come "evanescente", dal momento che l'oggetto su cui la domanda apre non fa che rinnovare la sua apertura, secondo un movimento sottrattivo. Ma come intendere il fatto che l'immagine viene messa qui *in funzione*? Che statuto attribuire a questa figurazione, che si accorda allo scivolamento della catena significativa introducendovi l'idea di una persistenza fondamentale?

Tale questione sembra trovare una configurazione singolarmente generativa nel corso de *Il Seminario. Libro VI*,<sup>5</sup> dove la figura "fondamentale" del fantasma svolge un ruolo cardine – sebbene non sempre determinato quanto al suo statuto.<sup>6</sup> Innanzitutto, la funzione dell'immagine si stabilisce qui al punto di snodo tra due assi temporali, che devono essere distinti nella misura in cui ne viene sancita l'intima implicazione. Lacan afferma infatti come sia necessario assumere una certa distinzione strutturale tra *i* fantasmi – così come vengono riportati, costruiti narrativamente e logicamente nel corso delle sedute – e *il* fantasma fondamentale, quale si definisce in relazione ad una funzione permanente del soggetto. Senza entrare nel merito della complessità all'interno della quale Lacan concepisce l'economia desiderante, basterà sottolineare come l'attributo "fondamentale" si riferisca ad una certa "sincronia" del fantasma, secondo l'irriducibilità di un rapporto che stringe assieme il soggetto barrato (\$) e l'oggetto causa del desiderio (a). La *losanga* (◇) posta tra (\$) ed (a), definisce quindi i termini di questo confronto come una implicazione/esclusione, per cui la loro relazione sarebbe quella di un «affrontamento perpetuo».<sup>7</sup> Un legame di ordine sintetico-disgiuntivo, destinato a non risolversi mai in una coincidenza, né a dissolversi in una netta separazione, come la condensazione di *vel* (V) ed *et* (Λ) nella losanga esprime in maniera puntuale.

<sup>5</sup> Cfr. J. LACAN, *Il Seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2016.

<sup>6</sup> Nel testo di presentazione all'edizione del *Seminario VI (Une introduction à la lecture du Séminaire VI, Le désir et son interprétation)*, Miller sottolinea infatti come la natura dell'oggetto a non si mantenga affatto stabile, e sembri passare dallo statuto immaginario accordatole nella prima parte del testo ad uno statuto "reale" e pulsionale, sul modello dell'oggetto pregenitale.

<sup>7</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VI*, cit., p. 416.

La formula del fantasma ( $\$ \diamond a$ ) dovrebbe dunque essere letta come «qualcosa di reale, su cui il soggetto ha una presa immaginaria, portato alla funzione di significante». <sup>8</sup> Potremmo quindi dire che, all'interno dell'assoluta sincronia della formula, la differenza che implica e separa i due termini, espressa dalla losanga, funzioni alla stregua di una "diacronia": essa garantisce una funzione metaforica, dal reale al linguaggio, ma soprattutto introduce la possibilità di una "presa immaginaria", che già allude alla polimorfia degli scenari fantasmatici. Come osserva Jacques-Alain Miller, la formula perderebbe infatti di significato se coincidesse con la propria perfetta sincronia, simile alla radicalità di un taglio. Piuttosto, l'annessione dell'aggettivo "fondamentale" chiarisce la struttura del fantasma come nodo sincronico che produce tuttavia effetti diacronici, del tutto simile ad una "fisarmonica": «[...] non ci si deve ipnotizzare con la differenza tra i fantasmi e il fantasma perché il fantasma è come una fisarmonica: può coprire tutta la vita del soggetto ed essere, allo stesso tempo, la cosa più occulta e più esplosiva». <sup>9</sup> Situata tra *i* fantasmi e *il* fantasma, la presa dell'immagine sembra così conferire uno scenario alle modalità del loro rapporto. Sebbene la formula non si modifichi nelle sue componenti, può essere "dilatata" e "ristretta" secondo diverse modalità di una stessa "prensione". Ma soprattutto, essa è passibile di un duplice attraversamento. A livello dell'immaginario sembrano cioè delinearci due direttrici virtuali, a seconda che l'immagine sia intesa come ciò che converge con l'articolazione significativa o come l'istanza più prossima al reale.

Se l'accento – o l'inizio – cade sul soggetto barrato, il fantasma assume i tratti di una sorta di "assioma logico": <sup>10</sup> a livello del significante si produce cioè una *frase* nella quale il desiderio del soggetto si troverebbe riassunto e condensato. Due circuiti differenti della soggettivazione – il significante e il reale – si trovano qui stretti in un nodo indissolubile: da un lato la fissità dell'oggetto, dall'altro la mobilità

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 406.

<sup>9</sup> Cfr. J.-A. MILLER, *Logiche della vita amorosa. Sintomo e fantasma – Il Gide di Lacan*, cit.

<sup>10</sup> Lacan sembra seguire e sviluppare quest'ipotesi nel quadro della cosiddetta "seconda logica del fantasma", così come viene formulata in particolare nel corso del Seminario XIV. J. LACAN, *Le Séminaire. Livre XIV. La logique du fantasme (1966-1967)*, seminario ancora inedito in francese, per la trascrizione cfr.: [http://www.valas.fr/img/pdf/S14\\_logique.pdf](http://www.valas.fr/img/pdf/S14_logique.pdf).

del significante, strutturano il desiderio come “mancanza ad essere”. In un certo senso, la frase dice tutto ciò che c’è da sapere sul desiderio del fantasma; essa non può essere interpretata ma solo “attraversata”, costruita, secondo il non-sapere che esprime nella sua formula minimale, e che l’atto di parola accompagna:

Fin dalla sua apparizione alla sua origine, il desiderio, *d*, si manifesta nell’intervallo, nell’apertura beante che separa l’articolazione di linguaggio pura e semplice dalla *parola*, da ciò che indica che il soggetto vi realizza qualcosa di se stesso, qualcosa che ha una portata, un senso, soltanto in relazione a questa emissione della parola, qualcosa che è il suo essere – quel che il linguaggio chiama con questo nome.<sup>11</sup>

Dal fantasma, il desiderio e il soggetto ricevono una collocazione di parola all’interno dello scivolamento diacronico, che acquisisce per questo il senso di una statica. Come per l’effetto di un contraccolpo da parte dell’oggetto, nel significante si delinea un punto di individuazione: malgrado tutte le modificazioni – le estensioni e le contrazioni – che la frase potrà subire si tratterà sempre di questo assioma, di questo punto “fondamentale”. La messa in funzione dell’immagine, la sua dinamica figurativa, parteciperà dunque del processo secondo quel movimento che si è definito come metaforico. La qualificazione immaginaria dell’Altro acquisisce un ruolo di medialità che garantisce una posizione di schermo, di velo rispetto a questa incistazione di un reale nel linguaggio, che rende il linguaggio possibile.

Ma l’accento, il punto di vista, potrebbe tuttavia anche essere spostato sull’oggetto, vale a dire su quel *qualcosa* – quella *cosa* – di cui solo una “presa immaginaria” può recare testimonianza e da cui il significante si troverebbe momentaneamente estromesso. Ciò non significa che il linguaggio possa essere espunto dal fantasma, ma esso non funziona qui come una lente privilegiata rispetto a ciò che nella “frase” prende forma. La realtà che ora si impone al soggetto – che si troverebbe nella posizione di un *effetto* – sarebbe questa sovrapposizione di un reale della vista e di un’apparenza contingente, secondo i termini di una presa visiva sulla cosa. Quale soggetto, tuttavia, può vedere tale oggetto in assenza della prospettiva offerta dal significante,

<sup>11</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VI*, cit., p. 20.

o almeno nella *prevalenza* di una imposizione visiva dell'oggetto?<sup>12</sup> Tale potrebbe essere solo il soggetto del sogno, il soggetto dormiente, avvinto alla visualità delle immagini oniriche.

### *Un fantasma da sogno*

Nel capitolo del *Seminario VI* dedicato a “Il sogno del padre morto”, Lacan menziona una seconda figura, che necessita di essere posta accanto a quella del fantasma fondamentale e per quanto possibile intrecciata ad essa: quella di un “fantasma da sogno”. Questo genere particolare di “fantasma” si distinguerebbe dalla sua versione vigile innanzitutto poiché «nel fantasma l'accento cade sul soggetto», mentre nel sogno «a essere messo assolutamente in primo piano [...] è un oggetto. [...] Nel sogno abbiamo l'immagine, e ciò che non conosciamo è quello che si trova dall'altra parte, ossia il soggetto».<sup>13</sup> L'“essere” accentuato nel sogno non è dunque \$, nel rimando infinito tra parola e mancanza che lo struttura, ma l'oggetto stesso, secondo una modalità di presenza immaginaria. In secondo luogo, a variare sarà la logica da cui il desiderio è orientato, il modo della sua espressione in funzione dello stato di sonno. Sebbene infatti entrambi questi “fantasmi” – della veglia e del sogno – forniscano un supporto al desiderio, il primo troverà nell'oggetto il segno della propria consistenza, il nome singolare che lo garantisce dallo scivolamento della catena significante; mentre il secondo cercherà nella manifestazione stessa dell'oggetto, nella sua articolazione “immaginaria”, una “realizzazione” del desiderio, del *Wunsh*. Il *Wunsh* – diversamente del desiderio (*désir*) – viene infatti descritto da Lacan come un desiderio sì articolato, ma che nel «sogno si accontenta di apparenze»<sup>14</sup> e dove l'*augurio* si presenta come appagato al presente. Se nel fantasma fondamentale il desiderio si costituiva dunque come “mancanza ad essere”, la mancanza diviene nel sogno ciò di cui l'apparenza si nutre: ciò che alimenta gli *esseri* del sogno, nella loro stessa sostanza. *Wunsh* e *désir* sarebbero dunque accomunati almeno da questo: dal fatto che nel fantasma – o nei fantasmi

<sup>12</sup> Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere III. L'interpretazione dei sogni 1899*, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p. 55: «Il sogno dunque pensa *prevalentemente*, ma non esclusivamente, per immagini visive».

<sup>13</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VI*, cit., pp. 195-196.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 50.

– essi esprimono due articolazioni differenti del medesimo desiderio inconscio, del medesimo “immemoriale” del desiderio, che si esprime nel *désir* come mancanza, e nel *Wunsch* come apparenza, modellata sul desiderio infantile.<sup>15</sup> È ugualmente il “pas” del desiderio, la sua quota inarticolabile, ad essere qui dispiegata e drammatizzata, sebbene nel sonno si assista ad un singolare rovesciamento.

Come già accennato, le “apparenze” del sogno sono infatti prodotte solo a patto di pagare il prezzo di una messa in scacco del soggetto in quanto soggetto del significante/d’enunciazione. Si tratta allora di considerare una terza peculiarità del fantasma da sogno, che stringe in una relazione essenziale “desiderio di dormire” e “desiderio di morte”. Solo dormendo le apparenze che soddisfano il *Wunsch* possono acquisire lo statuto di “realizzazioni” del desiderio. Ma dormire significa anche dare luogo ad una «sospensione della realtà»<sup>16</sup> che conduce vorticosamente ad un punto di precipitazione, all’ombelico del sogno. Quel punto, scrive ancora Lacan, dove ha luogo la «convergenza finale di tutti i significanti in cui il sognatore si è implicato».<sup>17</sup> Vedere, morire e dormire danno così luogo ad una meccanica complessa, in relazione a cui il *Wunsch* si scinde internamente tra ciò che, dormendo, mira alla morte e ciò che, sognando, mira alla vista. Sarebbe dunque nella interazione di questi due desideri – di vedere e di morire – che il fantasma da sogno trova la propria formulazione, ed è ugualmente all’interno di questo circuito che il sogno del padre morto, riportato da Lacan nella prima sezione del seminario, acquisisce tutta la sua esemplarità.

Nel ripercorrere i passaggi fondamentali di questo sogno, Lacan insiste infatti sul fatto che, al suo interno, il figlio vede sì il padre morto, ma egli, il padre, *non sa* di esserlo. La tipicità di questo genere di sogno – sognare i defunti *in quanto* defunti – era già stata presa in analisi da Freud, il quale era giunto ad accordare un senso strutturale alla ricorsività di simili contenuti onirici:

<sup>15</sup> Sulla distinzione tra *Wunsch* e *désir* in Lacan e il “fantasma da sogno” Cfr. M. BOTTONE, *Il desiderio e la sua interpretazione al di là del sogno*, in R. Musella, G. Trapanese (cur.), *L’interpretazione dei sogni. Dialoghi sulla tecnica psicoanalitica*, Franco Angeli, Milano 2019.

<sup>16</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VI*, cit., p. 50.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 117.

[...] se nel sogno non è detto che il morto è morto, il sognatore si paragona al morto, sogna la propria morte. La riflessione o la sorpresa che compaiono improvvisamente nel sogno: “ma è già morto da tanto tempo”, sono *una difesa contro questa comunanza*, un rifiuto del significato di morte per il sognatore.<sup>18</sup>

Se in un primo tempo il sognatore esaudisce dunque il proprio desiderio di dormire e “muore” nel sogno nell’immagine stessa dell’essere amato, l’istante epifanico in cui egli realizza che colui che vede “è già morto da tempo” accorda all’apparenza del sogno il valore di una garanzia di sopravvivenza. Dunque, sognare i morti *in quanto morti* avrebbe per Freud questo senso: interrompere la “comunanza” tra il sognatore e il morto, che avanzerebbe a quel punto delle pretese di vita eccessive. Come se le immagini che insorgono durante il sonno fossero in sé queste forme “animate” dalla morte del sonno, rispetto a cui il sognatore non potrebbe più discernere ciò che appartiene alla vita e alla morte, e con ciò sognasse la propria stessa morte. Formula alquanto paradossale, per cui sognare il morto sarebbe necessario per non sognare la morte, per non morire nell’eccesso visivo delle immagini oniriche. Sognare il “sonno” quindi, la morte e l’apparenza di colui che è scomparso, per disconoscere a un tempo la perdita del defunto e la propria. O, si potrebbe anche dire, per affermare la sopravvivenza di entrambi. Poiché in effetti in questo sogno il padre “non sa” di essere morto, di modo che il sapere “sognante” del figlio sarà segnato da questo tratto impersonale d’ignoranza, da questo non-sapere sulla morte. Ma che cos’è questa scena, questo confronto impossibile con una immagine amata, evocata allo stato dell’apparenza? Essa sarebbe appunto, nel suo nodo fondamentale, un “fantasma da sogno”. Lacan ne assimila lo statuto all’*ombra* evocata dai negromanti:

Quello che il negromante faceva comparire nel cerchio dell’incantesimo era qualcosa che si chiamava ombra, dinanzi al quale non accadeva niente di diverso da quanto accade in quel sogno. L’ombra è quell’*essere* che è presente come essere, senza che si sappia come esso esiste, e davanti al quale, letteralmente, non si può dire niente. Certo, è un essere che parla, ma ciò non ha importanza, perché fino a un certo punto quello che dice è al contempo quello che non dice, e il sogno non ce lo dice affatto. La sua parola acquista valore solo

<sup>18</sup> S. FREUD, *L’interpretazione dei sogni*, cit., pp. 394-395.

per il fatto che colui che ha richiamato dal regno delle ombre, l'essere amato non può, letteralmente, dirgli niente di quella che è la verità del suo cuore.<sup>19</sup>

Il padre morto è presente nel sogno in maniera simile ad un'ombra, che circostringe un punto cieco del sapere. Malgrado parli, di fronte ad essa non è possibile dire niente, non vi è comunicazione; e d'altronde, anche rivolgendogli la parola, in alcun caso potremmo intendere la sua risposta. "Ciò che dice", scrive infatti Lacan, è parimenti ciò che "non dice": lungi dal ristabilire un principio di realtà, la consapevolezza che il morto "è morto" mira ad una connivenza di detto e non detto, condizione necessaria alla figurazione di un'immagine medianica. In questa "scena" non si tratta dunque di *dire* quanto *non può essere detto*, di trovare le parole giuste, o il giusto uso di queste, per intendere la radicalità di un vissuto di perdita. Secondo una formula rovesciata, l'esperienza testimoniata dalla scena onirica è quella di un *vedere* ciò che non può né deve essere detto. Tantoché anche quando viene detto, anche nel momento in cui il sognatore realizza che "costui" è morto, è come se non lo fosse, perché la verità del vissuto è riservata al cuore di un'immagine-ombra, custodita in segreto al fondo del sonno.

### *Cenere viva*

È difficile non avvicinare l'analisi di questo sogno ad un'altra, più celebre, che Lacan riporta nel corso del *Seminario XI*. Il contenuto del racconto, così come viene ripreso dall'*Interpretazione dei sogni*, è noto:

[...] un padre ha vegliato giorni e notti intere accanto al letto del suo bambino malato. Dopo la sua morte, va a riposare in una stanza attigua, lasciando però la porta aperta per poter gettare dalla sua stanza uno sguardo in quella dove giace nella bara, attorniato da grandi candele, la salma del figlio. Un vecchio è stato incaricato della veglia e gli siede accanto mormorando preghiere. Dopo alcune ore di sonno, il padre sogna che *il bambino è accanto al suo letto, lo prende per un braccio e gli bisbiglia pieno di rimprovero: "Babbo, non vedi che brucio?"*. Si sveglia, nota una luce chiara che proviene dalla camera mortuaria, accorre e trova il vecchio guardiano assopito, i veli e il braccio del caro defunto bruciati da una candela caduta accesa su di essi.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VI*, cit., p. 64.

<sup>20</sup> S. FREUD, *L'Interpretazione dei sogni*, cit., p. 462.

In questo caso si tratta dunque del lutto di un padre per il figlio; un figlio che non viene tuttavia rappresentato ancora in vita, in linea con quella che dovrebbe essere la logica onirica di una realizzazione del desiderio. Al contrario, scrive Lacan, “Il desiderio si presentifica come la perdita *fatta immagine* nel punto più crudele dell’oggetto”,<sup>21</sup> nel suo punto fondamentale. L’interpretazione che Freud e Lacan riservano a questo sogno è affatto complessa, nonché essenzialmente divergente, e necessiterebbe di un’ampia indagine a sé stante. Ciò che preme qui sottolineare è solo uno dei tratti che ne fanno un caso esemplare, vale a dire la prossimità tra il contenuto onirico e la realtà, tra l’accadimento effettivo e la figurazione lavorata dal sogno. Si direbbe infatti che “il posto del reale” – *tra il trauma e il fantasma* – funga qui, a un tempo, da margine inarticolabile e da punto d’articolazione. La *thyche*, l’*incidente* – il cero che cade, la luce che trapela dalla stanza attigua – istituiscono una risonanza, ma in questa risonanza si afferma tuttavia una differenza, frutto di un «risultato a doppio senso». Dev’essere letta in questo senso l’affermazione di Lacan secondo cui l’iconografia del sogno si situa sul *rovescio* della rappresentazione. L’oggetto è il medesimo, ugualmente traumatico, ma laddove la rappresentazione ritrama le condizioni di realtà, mettendo in scena la perdita e quanto di essa può essere esperito, il sogno esibisce il reale per mezzo di un “facente funzione” (*Vorstellungspräsentanz*). Un’immagine volatile, in cui l’ombra di colui che “è morto” designa altresì un punto d’accecamento e d’incandescenza: «quest’essere inerte per sempre, anche se divorato dalle fiamme».<sup>23</sup>

Potremmo immaginare a questo livello una frizione interna tra ciò che si è definito come la *funzione* dell’immagine e il suo *uso fondamentale*, così come appare in rapporto ad un “facente funzione”. Una differenza che parimenti incrina il processo di figurazione e la logica a cui risponde. In questo caso, infatti, non si tratta di elaborare il trauma, né di metterlo a distanza secondo una necessità economico-funzionale. A venire rappresentato è un oggetto vivificato nel suo *punto più crudele*, chiamato a far «rivivere immaginariamente *per un certo tempo*»<sup>24</sup> una realtà che rimane inesorabilmente perduta. Nondimeno,

<sup>21</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2003, p. 57.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> ID., *Il Seminario. Libro VI*, cit., p. 132 (corsivo mio).



è esattamente qui che sogno e fantasma convergono verso un punto minimale, istituendo qualcosa di simile alla formula di un fantasma *fondamentale* da sogno. Tra il reale e la fantasmatica della veglia, l'ombra definisce la logica di una strutturale prossimità alla perdita, in cui è il desiderio stesso ad aderire al modo dell'apparenza. Se ha senso parlare di "fantasma", e non semplicemente di sogno, è dunque perché il desiderio viene filtrato dalla duplice ottica di un rapporto all'oggetto: durante la veglia, il fantasma consente al soggetto di reggere in rapporto ad un desiderio evanescente; nel sogno sono il desiderio e l'oggetto a darsi *in quanto* evanescenza. Ciò che giungiamo a figurare è dunque un'immagine esibita come realtà "a perdere" o, potremmo dire altrimenti, secondo il suo statuto di sopravvivenza.

In *L'immagine brucia* Georges Didi-Huberman descrive una configurazione del tutto prossima a quella qui presentata. Una realtà visuale simile a una falena, capace di figurare proprio perché consegnata alla vampata della fiamma da cui è attratta:

[...] *l'immagine brucia*. Brucia del *reale* a cui si è per un momento avvicinata. Brucia del *desiderio* che la anima, dell'intenzionalità che la struttura [...]. Brucia della *distruzione*, dell'incendio che ha rischiato di polverizzarla da cui è scampata e di cui, perciò, essa è oggi capace d'offrire ancora l'archivio e la possibile immaginazione. Brucia del *bagliore*, cioè della possibilità visiva aperta dal suo stesso consumarsi: verità preziosa ma passeggera, poiché destinata a distruggersi [...]. Brucia del *dolore* da cui viene e che procura a chiunque si prenda il tempo si attaccarvi. Infine, l'immagine brucia della *memoria*, vale a dire che essa brucia ancora, anche quando non è più che cenere: come a dire la sua essenziale vocazione alla sopravvivenza, al *malgrado tutto*.

Ma per saperlo bisogna osare, bisogna avvicinare il proprio viso alla cenere. E soffiare dolcemente perché la brace, al di sotto, ricominci a sprigionare il suo calore, il suo bagliore, il suo pericolo. Come se, dall'immagine grigia, s'elevasse la voce: "Non vedi che brucio?"<sup>25</sup>

Rievocando la stessa frase riportata da Freud, Didi-Huberman rintraccia nell'immagine un ente intermedio, dove la traccia residuale di ciò che abbiamo perduto diviene indissociabile dalla fiamma di una indefinita persistenza. L'essenziale non sta qui in ciò che la forma

<sup>25</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A. Somaini (cur.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, p. 264.

nasconde, come una veste immaginaria calata sul reale dell'evento. È piuttosto in questo connubio di figurazione e aleatorietà, sopravvivenza ed evanescenza, che la forma in movimento esprime una "potenza di verità". Ciò che è *spostato* è ugualmente una piega della prossimità, sempre imminente, come se il reale stesso si lasciasse informare dal potenziale "figurante" dell'immagine.

Se il morto *in quanto* morto appare dunque nel sogno come un garante della sopravvivenza, non è perché in questo assunto sia implicita una modalità d'emancipazione. Che sia detto che il morto è morto non conta nulla, se non per il fatto che la perdita è qui *fatta a immagine* e solo uno stato sognante – una regione dove un lutto di sé è coesenziale – potrebbe ospitarne la memoria. Vicina all'ombelico del sogno, l'immagine assume allora questo significato paradossale, di esprimere una sopravvivenza mediante la morte, come «un abbaglio che resta vivo dietro la sofferenza».<sup>26</sup> Come Didi-Huberman riassume puntualmente in altra sede, «l'immagine, più di qualsiasi altra cosa, probabilmente, manifesta uno stato di sopravvivenza che non appartiene né pienamente alla vita né pienamente alla morte, ma a un genere di stato tanto paradossale quanto quello degli spettri che, incessantemente, mettono dal di dentro in moto la nostra memoria. L'immagine andrebbe pensata come una *cenere viva*».<sup>27</sup> Se la morte, nel taglio che essa imprime, è l'evento che dà origine al sogno – allo stesso modo in cui il sogno è attraversato verticalmente ed in ogni punto dal proprio ombelico –, il fantasma da sogno possiede la portata "strutturante" di una vita postuma. Qualche cosa, un'ombra, viene *fatta vivere per un certo tempo*, non nel disconoscimento della morte, ma in prossimità al punto di incomprendimento che la morte presenta come ineffettuabile. Ciò che conta è che si tratti qui di un "certo" tempo, irriducibile al ricordo come alla sua mistificazione: la memoria di un istante diacronico. È allora questo tempo postumo, questa *temporalizzazione* interna al presente delle immagini del sogno, a darci indicazione di un "uso" fondamentale. Evocando un'ombra, come un negromante, il sognatore consente a sé stesso di *morire e vedere*, di *dormire e sognare*. Ma per fare questo, come sottolinea ancora Didi-

<sup>26</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro VI*, cit., p. 107.

<sup>27</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Sculture d'ombra. Aria polvere impronte fantasmi*, Electa, Milano 2009, p. 8.

Huberman, è necessaria una condotta. È cioè necessario riservarsi del tempo e rendersi disponibili ad avvicinare il proprio volto alla cenere; è necessario cedere al sonno, senza distogliere lo sguardo dal bagliore dell'immagine, e acconsentire, per un istante, a bruciare con lei.



La sovrapposizione di due immagini è pratica da tempo molto diffusa in fotografia e nel cinema, ma poco o pochissimo in pittura. Quale ne sia la ragione deve avere a che vedere con questioni di rappresentazione, raddoppiata o divisa come finisce con l'apparire.

In fotografia deve essere avvenuto per errore di doppia inconsapevole esposizione sulla stessa lastra, in ogni caso presto sfruttata per ottenere l'effetto del fantasma, che subito è una messa alla prova del realismo e al tempo stesso della finzione, così come della distinzione tra apparenza e apparizione, oltre che tra sapere e credenza. Poi un altro "errore", quello dei riflessi nei vetri, che spesso non si colgono nell'obiettivo rivelandosi e sorprendendo durante la stampa, è stato a sua volta sfruttato scientemente da molti per creare interazioni tra i due strati di immagini in ogni sorta di allusione o illusione di interazione. Nel frattempo si era talmente diffusa la vetrina che ognuno poteva quotidianamente trovarsi di fronte a quell'effetto, per così dire, dal vero. I corpi smaterializzati dei riflessi non avevano più del fantasma, mentre la pittura stessa aveva iniziato a forme di figurazione complesse e non riducibili o riconducibili al realismo, ribaltato o annullato in tutti i suoi fondamenti e opposizioni, in primis tra concreto e immateriale (astratto? spirituale?), interno ed esterno, sopra e sotto.

Il cinema ha seguito un po' lo stesso corso, approfittando di ogni tipo di interazione tra le due immagini, a seconda della trasparenza dell'una e opacità dell'altra, per rendere il pensiero o il ricordo o l'incubo di un personaggio, per segnare il passaggio da una scena alla seguente per analogia o contrasto, salto temporale o, al contrario, simultaneità, e così via. Tra le prime intere scene girate in sovrapposizione ci sono quelle famose di *Entr'acte* di René Clair e Francis Picabia, del 1924, su cui torneremo.

Nel suo *Pittura Fotografia Film* (1925) László Moholy-Nagy parla di «associazione e proiezione di immagini sovrapposte o accostate l'una all'altra; penetrazione; concentrazione di scene da organizzare:

elementi surreali, utopia e scherzo (qui sta la nuova arguzia!),<sup>1</sup> telegrafico ma arguto nella sua osservazione a proposito della “penetrazione”, o compenetrazione, e “concentrazione”, quasi condensazione, non senza l’indicazione degli effetti “surreali”, per non dire surrealisti, di utopia, scherzo e arguzia.

In pittura la sovrapposizione è stata ed è rarissima, come si diceva. Tecnicamente solo l’acquarello è trasparente e permette sovrapposizioni, oppure il disegno, ma là dove la sovrapposizione di immagini riprese meccanicamente, fotografia o cinema, appare in fin dei conti “naturale”, perché non snatura le immagini stesse, in pittura appaiono del tutto “concettuali”, costruite, forzate. Così l’unica idea di sovrapposizione prima delle avanguardie del Novecento si riferisce al fenomeno naturale del riflesso nell’acqua, già tematizzato come scomposizione della figura o, soprattutto con Claude Monet, come fusione di piani che cortocircuita la bidimensionalità non illusoria della superficie pittorica attraverso la sua stessa illusione di non profondità: la sovrapposizione si annulla compendosi, o si compie annullandosi, facendosi pura giustapposizione.

Per sovrapporre in ogni caso ci vuole un’idea singolare della pittura, per questo arriva solo con le avanguardie. Il cubismo ha reso in un certo modo trasparenti gli oggetti e i piani, frammentati, sfaccettati, compenetrati tra loro, simultanei nel tempo. Il futurismo vi ha aggiunto il movimento, così come Marcel Duchamp, fino ad arrivare, lui, all’uso del vetro come supporto, in modo che le figure appaiano fluttuanti nello spazio reale e si sovrappongono a quanto vi è presente, con suggestione di proiezioni anamorfiche da una dimensione quarta non percepibile dai sensi umani. Poi ci sono stati dei dipinti con sovrapposizioni di figure trasparenti su fondi e scene opachi, come *La belle jardinière* (La bella giardiniera) di Max Ernst, del 1924, con una figura femminile trasparente in sovraimpressione su un paesaggio, con effetto di fantasma o imago onirica. Léonce Rosenberg, gallerista di Picabia, ne ricorda altri come Jean Viollier, rilevando che essi sovrappongono elementi coerenti, omogenei, per distinguerli da Picabia che gioca sulle differenze di soggetti, punti di vista, proporzioni, dettagli.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010, p. 34.

<sup>2</sup> L. ROSENBERG, lettera a Jean Viollier del 9 settembre 1933, citata in C. Derouet, *Picabia: “Léonce Rosenberg, mode d’emploi”*, in *Francis Picabia. Lettres à Léonce Rosenberg 1929-1940*, «Cahiers du Musée national d’art moderne» hors-série/archive, Paris avril 2000, p. 12.

Ad iniziare le sovrapposizioni di figure interamente trasparenti risulta infatti essere stato scientemente Picabia, che vi ha incentrato un intero periodo, un'intera serie detta appunto delle *Transparences* (Trasparenze), estesa tra il 1927 e il 1932.

Qualche anticipazione c'era stata nella serie immediatamente precedente dei *Monstres* (Mostri), sorta di introduzione al senso stesso della sovrapposizione come intesa dall'artista, ma non ancora di figure trasparenti, che nascono invece dal disegno di puro contorno. Ne trovavamo qualche esempio già nei disegni degli anni dal 1913 al 1919 detti "meccanomorfi", perché avevano come soggetto degli ingranaggi meccanici ed erano inoltre eseguiti in uno stile inespressivo da disegno industriale. Così *De Zayas! De Zayas!*, del 1915 [fig. 1], in cui la sovrapposizione è resa dall'uso di due colori, nero e rosso, nonché diversi disegni di pura linea del libro intitolato *La fille née sans mère* (La figlia nata senza madre), del 1918. Il primo è una sorta di versione di Picabia del *Grande Vetro* di Marcel Duchamp, all'epoca in fase di esecuzione ma già progettato a sua volta in disegno "secco", di pura linea: la parte femminile è in nero mentre la maschile in rosso. Nei disegni del libro la sovrapposizione è più netta, proprio perché solo di tratti neri che si accavallano gli uni sugli altri. La "figlia nata senza madre" è naturalmente la macchina, le cui parti e il cui funzionamento sono caricati di rimandi sessuali e di doppi e multipli sensi.

C'è poi un'altra singolare opera collegata essa pure a Duchamp e significativamente intitolata *Le double monde* (Il doppio mondo), del 1919, incentrata sul doppio gioco di parole già famoso come titolo della duchampiana "Gioconda con i baffi", *L.H.O.O.Q.*, dello stesso anno, che attraversa verticalmente un diagramma lineare noto come "tracciato regolatore", uno schema analitico della composizione, di un altro colore, e altre scritte sparse per il quadro su piani diversi.<sup>3</sup> Soprattutto indicativo per noi è il titolo, ovvero la dichiarazione di un "mondo doppio": dunque il gioco di parole, i doppi sensi danno ad intendere anche la doppiezza della realtà, del mondo, e la sovrapposizione ne è la resa visiva.

Poi Picabia ha giocato molto con le sovrapposizioni, ma non più per trasparenza, in particolare nella già ricordata serie che precede le *Trasparenze*, quella dei *Mostri* [Fig. 2]. Qui si vede bene come per Pi-

<sup>3</sup> Per un'analisi dettagliata del dipinto, vedi C. BOULBÈS, *Picabia. Le saint masqué*, Jean-Michel Place, Paris 1998, pp. 31-42.

cabia la trasparenza sia altro dal collage, dell'incastro e accostamento di frammenti. La sovrapposizione vi è come principio di deformazione della figura, di mostruosità, appunto, della rappresentazione. Bisognava passare per qua. Picabia ha lasciato il gruppo Dada e non intende unirsi al nuovo dei surrealisti, non gli corrisponde. I *Mostri* sono la risposta, Picabia è irriducibile, nicciano più di Nietzsche, che non ha esitato a definire "onanista"<sup>4</sup> per dire che non ne condivideva la disperata solitudine, mentre tutto deve essere davvero gaio, gaudente, affermativo, diretto, sfacciato – se si permette il gioco di parole derivante da tutti i volti deformati che costituiscono la serie –, fuori dagli schemi. Qui trionfa il colore, ad esso tocca la funzione principale, insieme alla decorazione e al kitsch, ma decisi contorni neri preparano il disegno trionfante nella serie seguente.

Spesso il tema è il bacio appassionato e sempre il corteggiamento e la seduzione, che certamente hanno un ruolo di sovraccitazione e deformazione dello stato "normale", moltiplicano gli occhi e le bocche, mentre i nasi si fanno acuti e penetranti, le mani carezzanti e insidiose. È il contrario dell'idealizzazione della donna e della sessualità nel surrealismo, e d'altro canto la derisione della simultaneità cubista e futurista, come mostrano le sovrapposizioni di paesaggi alle figure. Benché con animo irriverente e ironico nei confronti di ogni seriosità, Picabia rilegge qui tutte le rivoluzioni della rappresentazione operate dalle avanguardie precedenti. I *Mostri* sono l'esercizio della libertà totale, più totale della pretesa "scrittura automatica" dei surrealisti, una pittura senza forma, per riprendere il titolo programmatico della sua raccolta del 1919 *Pensées sans langage* (Pensieri senza linguaggio): senza linguaggio, senza madre, senza lingua madre, senza forma. È possibile? Sarà la risposta delle figure trasparenti, senza corpo?

Nelle *Trasparenze* la sovrapposizione diventa sistematica e la tecnica e il senso stesso dell'operazione: delle figure sono disegnate sopra altre, solo a volte con dominanza di una sull'altra, in particolare all'inizio (*Barcelone*, 1926-27; *Caraiibe*, 1927 [fig. 3]; *Agneau mystique et baiser*, 1927), ma poi perlopiù con lo stesso tratto e pochissima distinzione di colore, in modo tale che appaiono come totalmente trasparenti e perfettamente sovrapposte. Il risultato è il più delle volte un intreccio difficilmente districabile, in alcuni casi più scoperto nei

<sup>4</sup> F. PICABIA, *Jésus-Christ rastoquouère* [1920], ora in *Écrits*, t. I, Belfond, Paris 1975, p. 241.



rimandi sessuali, in altri decisamente enigmatico per la difficoltà della decifrazione dei riferimenti, sempre composto da figure tratte da immagini preesistenti. Immagini doppie in senso duplice: disegnare sopra un disegno è pratica non scontata, come parlare sopra un'altra voce.<sup>5</sup>

L'ironia – iper o doppiamente dadaista – vuole che la serie sia stata come introdotta, o comunque abbia preso slancio dopo la pubblicazione di un testo, nel marzo del 1927, che si dichiarava in rottura con il gruppo Dada intitolato programmaticamente *Picabia contre Dada ou le retour à la raison* (Picabia contro Dada o il ritorno alla ragione).<sup>6</sup> È una rottura che in realtà afferma: Io sono più Dada di Dada, ovvero: Io sono davvero Dada, rovesciando le dichiarazioni dadaiste e parodiando il “ritorno all'ordine” del dopoguerra e al tempo stesso la parola d'ordine surrealista dell'inconscio. È il rovesciamento dadaista a cui Picabia sottopone sistematicamente ogni affermazione. Così nella “Prefazione” della sceneggiatura del film mai realizzato *La loi d'accommodation chez les borgnes* (La legge di messa a fuoco nei guerci) scriverà l'anno seguente: «Solo i folli sanno quello che fanno, sono assolutamente coscienti dei loro gesti; il folle non inventa niente, imita. Si dice che esiste il folle furioso? Ebbene, a me risulta abbastanza simpatico, il suo furore essendo senza scopo»<sup>7</sup> – dunque rovesciamento di follia e inconscio,<sup>8</sup> e affermazione del primato del “senza scopo”, rivendicato come chiave dell'arte, del pensiero e della vita.

<sup>5</sup> O parlare sopra una voce che si sente in cuffia, all'occasione la propria di ritorno, come in *Boomerang* (1974) di Richard Serra. Vedi R. KRAUSS, *Video: le estetiche del narcisismo*, tr. it. in *Inventario perpetuo*, Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 7-8.

<sup>6</sup> F. PICABIA, *Picabia contre Dada ou le retour à la raison*, «Comœdia» 14 marzo 1927; ora in *Écrits*, t. II, Belfond, Paris 1978, pp. 185-187.

<sup>7</sup> ID., *La loi d'accommodation chez les borgnes*, Éditions Th. Briant, Paris 1928; ora in *Écrits*, t. II, cit., p. 195.

<sup>8</sup> Scrive Carole Boulbès: «Contrariamente a Ernst e soprattutto Dalì che egli ignorò superbamente, Picabia non ha mai preteso di “forzare l'ispirazione” con procedimenti allucinatori. [...] non ha coltivato questa insalubrità, questo brivido morboso che André Breton ammirava in Gustave Moreau o Lautréamont. I surrealisti hanno spesso rasentato i “simulacri” dell'isteria o della paranoia. Hanno cercato di riallacciarsi alle visioni, ai sogni allucinatori dei loro predecessori simbolisti. Il caso di Picabia è tutt'altro: egli è prima di tutto un pittore cinico e gioioso che piroetta da un soggetto all'altro, saccheggiano un'immagine e poi una parola, poi un'altra immagine, con la leggerezza di una farfalla. Non è per niente interessato a questa sorta di introspezione dolorosa, di “tuffo vertiginoso in sé stessi” che costituisce una delle parole d'ordine del surrealismo» (*Picabia. Le saint masqué*, cit., p. 100).

Il suo “ritorno alla ragione” va messo in gioco in questo modo, d’altro canto del tutto stravolto nei fatti ma presentato nientemeno che come necessità di riapprendere cos’è «una bella forma e una bella coscienza», che, sempre per rovesciamento affermativo, non è una composizione armoniosa, bensì letteralmente un groviglio, che a sua volta non è un caos. L’indicazione di Picabia va presa alla lettera: è proprio così che si riapprende – si noti il prefisso – a comprendere la forma e la coscienza, certo non tornando all’ordine, alla figurazione realistica, alle forme note e per questo rassicuranti ma non realmente comprese, anzi alla base di ogni incomprensione e di ogni addomesticamento e svuotamento dell’arte, come Picabia insiste aggressivamente a denunciare in tutti i testi che pubblica in quel periodo, con fendenti a destra e a manca, fino a farsi odiare da tutti. I suoi grovigli appaiono come “mostri” ma sono esercizi di riapprendimento, tanto quanto i *Mostri* appaiono come kitsch ma erano reinvenzione.

L’anno delle *Trasparenze* è peraltro anche l’anno di un nuovo amore inatteso. Picabia ha 48 anni e si innamora della giovane ventenne Olga Mohler, assunta come baby-sitter del figlio Lorenzo. Fino al 1933 condurrà quella che un biografo non ha esitato a definire una “doppia vita”,<sup>9</sup> prima della separazione da Germaine Everling, madre del bambino. C’è un’aria totale di ricominciamento.

Quanto a dichiarazioni esplicite sulla serie, sono poche e nel suo stile. «La mia estetica attuale proviene dalla noia che causa lo spettacolo di quadri che mi appaiono come congelati in una superficie immobile, lontano dalle cose umane. Questa terza dimensione, non fatta di luce e ombra, queste trasparenze con le loro segrete mi permettono di esprimermi a somiglianza delle mie volontà interiori. Quando poso la prima pietra, essa si trova sotto il mio quadro e non sopra», scrive per il catalogo della mostra retrospettiva del 1930 da Léonce Rosenberg.<sup>10</sup> Dunque rottura della bidimensionalità piatta, congelata e immobile, e introduzione di una terza dimensione altra, non quella mimetica, ma una composta da “segrete”. È questo che fa la sua sovrapposizione, crea delle segrete, delle sotterranee celle nascoste.

I soggetti dei dipinti sono soprattutto corpi e volti femminili, ma anche motivi vegetali, floreali, animali, e figure e scene manifestamente prese da fonti diverse, dall’arte classica come da contesti disparati;

<sup>9</sup> C. BERHEIM, *Picabia*, Éditions du Félin, Paris 1995, p. 193.

<sup>10</sup> F. PICABIA, *Trente ans de peinture*, in catalogo della mostra personale alla galleria Léonce Rosenberg, Parigi 1930; ora in *Écrits*, t. II, cit., p. 218.

spesso frammenti di figure, sempre senza rapporto di scala. Ridotto a puro contorno, tutto fluttua nello spazio di uno sfondo indefinito; perlopiù monocromi, hanno colori di terre e pochi altri. Essendo trasparenti, si sovrappongono dando adito a intrecci e interazioni di vario genere: formano una nuova figura, sembrano interagire, creano accostamenti o contrasti, paiono indifferenti e allora stimolano la ricerca di rapporti nascosti. Duchamp, amico di sempre, ne ha scritto, riprendendo quanto dichiarato dall'artista: «Più tardi, Picabia nutrì un profondo interesse per lo studio della trasparenza in pittura. Grazie alla giustapposizione di forme e di colori trasparenti, la tela voleva, per così dire, esprimere la sensazione della terza dimensione senza l'aiuto della prospettiva».<sup>11</sup> Naturalmente la trasparenza era per lui legata al proprio uso del vetro e dunque rimandare a quella che egli chiamava “quarta” dimensione, ancor più che terza, come del resto viene facile pensare, perché non c'è vera resa di una profondità, anzi un indecidibile gioco di piani che senza sosta si scambiano di posizione o diventano impossibili da situare; la profondità si vede “attraverso” di esse, mentre le figure sono come assorbite l'una dall'altra e un altro piano sembra sempre visibile dietro-oltre quelli individuabili dalle diverse silhouettes.

D'altro canto, come è stato fatto notare,<sup>12</sup> queste opere si pongono effettivamente sul versante opposto dell'estetica della distrazione promossa dal dadaismo contro la contemplazione e l'enfasi o il privilegio della visione, richiamando invece lo spettatore a un tempo più lento di decifrazione dell'immagine stessa, quasi debba seguire linea per linea in modo da ricostituire le figure, nonché di riflessione sul loro senso e sul senso d'insieme.

Numerose sono le figure riprese da opere d'arte più o meno note, degli artisti più diversi: da Botticelli a Piero della Francesca, da Lorenzetti a Tiziano, da Dürer a Reni a molti altri. Anche il rifarsi all'arte del passato è poco dadaista in senso stretto, ma Picabia lo fa come sempre a modo suo. Non si tratta infatti né di omaggi o celebrazioni, né propriamente di citazioni, mai dichiarate né date per riconoscibili; Picabia “copia” le figure ridisegnandole e sovrapponendole ad uso

<sup>11</sup> M. DUCHAMP, “Francis Picabia” [1949], in *Catalogue de la Société Anonyme*, tr. it. in *Scritti*, Abscondita, Milano 2005, p. 182.

<sup>12</sup> Vedi catalogo della mostra *Francis Picabia. Singulier idéal*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 2003, p. 314.

proprio, per creare le interazioni desiderate o scoperte di mano in mano. Le figure stesse non sembrano scelte per il loro rimando esatto, personaggi mitologici o biblici o altro che siano, ma come personaggi anonimi che valgono per ciò che raffigurano, gesti, espressioni, caratteristiche, potremmo dire con una libertà e un atteggiamento che anticipa il pastiche eclettico postmoderno,<sup>13</sup> in realtà facendole proprie, cioè integrandole nella propria iconografia e poetica, a cui rimandano prima e più che agli originali.

Spesso prevale la contrapposizione critica, parodistica, dissacratoria, aspetto privilegiato da un'interprete come Sarah Wilson. Per esempio in *Agneau mystique et baiser* (Agnello mistico e bacio), del 1927, sono sovrapposti i due soggetti nominati nel titolo, più alcuni simboli sessuali che li cortocircuitano. Visto il soggetto, Wilson usa giustamente il termine "profanazione", che estende dall'ambito religioso a quello dell'arte,<sup>14</sup> che tuttavia si addice più ai *Mostri* che alle *Trasparenze*, e forse segna proprio la differenza tra le due serie: più esplicitamente deformanti e derisori i primi, in cui il disegno è schematico, geometrizzato, e calca i dettagli allusivi, nelle seconde è invece più da copia a mano libera e le figure non facilmente riconducibili agli originali restano autonome, così come i titoli sono il più delle volte indiretti quando non esotericamente indecifrabili, come *Aello*, *Ino*, *Catax*, *Zic-zac*, *Oo*, *Atrata* [Fig. 4], nomi presi da atlanti di farfalle e piante. Sintetizza infatti anche Wilson: «Le *Trasparenze* segnano un periodo in cui Picabia lavorò con più calma, con la loro riflessione sul tempo e sulla quarta dimensione, e la loro atmosfera subacquea, a suggerire un cambiamento di stato. I contorni picabiani, nell'evocare i profili di Piero della Francesca o di Botticelli, non compiono semplicemente un atto di appropriazione, si configurano bensì come acute riscritture». <sup>15</sup> E ricorda una conferenza dell'occultista Vivian du Mas in occasione della mostra alla galleria Rosenberg del 1931, intitolata *L'occultisme dans l'art de Picabia* (L'occultismo nell'arte di Picabia), in

<sup>13</sup> È appunto nella congerie postmoderna, negli anni '80, che ritornerà la sovrapposizione per trasparenza, ripresa dichiaratamente da Picabia, in artisti come David Salle e Sigmar Polke. Vedi il catalogo della mostra *Picabia Polke Salle*, galleria Ascan Crone, Hamburg 1987.

<sup>14</sup> Carole Boulbès da parte sua parla di iconoclastia e di sacrilegio (*Picabia. Le saint masqué*, cit., pp. 97 e 100).

<sup>15</sup> S. WILSON, *Francis Picabia: iconoclasta e santo*, in E. Grazioli (a cura di), *Francis Picabia*, Marcos y Marcos, Milano 2003, p. 356.

cui dichiarò che le *Trasparenze* erano l'esatta rappresentazione delle visioni astrali,<sup>16</sup> mentre Germaine Everling le definì «dipinti psicofisici in grado di mostrare attorno al soggetto la sua aura mentale».<sup>17</sup>

Qualcuno le ha definite anche delle «metamorfosi»,<sup>18</sup> suggestione interessante che suggerisce di vedere le figure trasformarsi l'una nell'altra, modificarsi senza sosta, assumere una forma diversa all'incontro dei contorni delle une con le altre, un movimento di linee mai ferme. Wilson da parte sua parla significativamente piuttosto di palinsesto. Ne va di una vera e propria teoria del disegno, come ha mostrato Rosalind Krauss sulla scorta di Benjamin Buchloh. Quest'ultimo ha distinto due tipologie di disegno, la matrice e il grafema, a cui Krauss ha aggiunto il palinsesto. La matrice e il grafema sono il risultato condensato e astratto della forma dell'oggetto l'uno e del soggetto l'altro. La matrice è la struttura dei sistemi di proiezione della visione, il grafema è il precipitato dei segni espressivi. Il palinsesto, per Krauss, «non appartiene né al mondo del soggetto né a quello dell'oggetto. Come forma astratta, semplicemente implica un residuo. Come possibile deposito di molti segni, disperde il campo del soggetto come tutto da personalizzare, e così facendo lo snatura. Come traccia di una serie di eventi poi, corrode la sostanza di qualsiasi cosa si possa chiamare oggetto».<sup>19</sup>

Per Krauss, che si riferisce al disegno animato di William Kentridge, il palinsesto introduce la dimensione temporale, quella del disegnare in dialettica con quella narrativa. Nelle *Trasparenze* di Picabia la dimensione temporale è eventualmente data dalla differenza di epoche delle immagini riprese, con effetto di sospensione del tutto corrispondente a quello spaziale, che è sicuramente dominante.<sup>20</sup> Il tempo

<sup>16</sup> V. DU MAS, *L'occultisme dans l'art de Francis Picabia*, ripreso in *Francis Picabia. Lettres à Léonce Rosenberg 1929-1940*, cit., pp. 148-156.

<sup>17</sup> G. EVERLING, *L'anneau de Saturne*, citata in S. Wilson, *Francis Picabia: iconoclasta e santo*, cit., p. 356.

<sup>18</sup> R. CRAMER citato in *Francis Picabia. Lettres à Léonce Rosenberg 1929-1940*, cit., p. 30.

<sup>19</sup> R. KRAUSS, «La roccia»: *i disegni per la proiezione di William Kentridge*, in *Inventario perpetuo*, cit., p. 83.

<sup>20</sup> Chissà se vi è stata una riflessione, da parte di Picabia, sui graffiti paleolitici? Georges Bataille riprenderà il dibattito un paio di anni dopo (*L'art primitif*, «Documents» n. 7 [1930]), ma a proposito di Picabia non c'è traccia di tale possibile riferimento. Ne verrebbe un rimando alla struttura del palinsesto addirittura come struttura originaria o primaria, fondativa, dell'immagine stessa. Pierre Schneider par-

vi è come la profondità spaziale: l'occhio è costretto a un'oscillazione continua tra i piani diversi, immerso in un mondo dove i riferimenti spaziali saltano, dove più niente ha consistenza solida ed è costretto a continui sforzi di "aggiustamento"<sup>21</sup> per distinguere le forme. Siamo nel regno dell'antimodernismo – che porterà al postmodernismo nelle sue riprese –, antiriduzionismo-astrazione-purismo-minimalismo.<sup>22</sup> Non un'immagine né un punto di vista unico e strutturante, ma una asimmetria di piani e una visione e un'interpretazione perturbata – è lo sviluppo dell'"occhio cacodilato" al centro della famosa opera del 1921<sup>23</sup> –, ma al tempo stesso, non lo si dimenticherà, la costruzione di "segrete" proprio tra i piani e nel groviglio.

D'altro canto Picabia veniva da un'esperienza cinematografica in cui aveva fatto i conti con la narrazione, e abbondantemente con la sovrapposizione, ovvero *Entr'acte*, come già ricordato, girato su sua sceneggiatura da René Clair nel 1924, dove l'uso della sovrapposizione è abbondante, adottato per intere scene, come quella della barchetta di carta che naviga sopra i tetti di Parigi e in diverse altre. Gianluca Solla l'ha messo al centro di una sua analisi, facendone la chiave dell'intrinseca, costitutiva doppiezza dell'immagine. Condensazione dello stesso scorrere delle immagini nel cinema, in cui una arriva a sostituire la precedente come se ne emergesse o se ne distaccasse, nella sovrapposizione vi è anche un doppio movimento, ovvero «il raddoppiamento del movimento in immagine», poiché è al tempo stesso «un taglio che

la di quei graffiti come scoperta, da parte del graffitista, del fondo-sfondo-supporto: «In questo caso, perché le figure degli affreschi paleolitici si sovrappongono, se compenetrano come gli elementi degli studi preparatori, in cui lo sfondo si manifesta, tutt'al più, allo stadio prenatale, potenziale, inerte, stato che esclude la permeabilità, il passaggio dal fisico al metafisico?» (*Petite histoire de l'infini en peinture*, Hazan, Paris 2001, p. 19). Incredibilmente Schneider accenna solo di sfuggita alle *Trasparenze* di Picabia in tutto il voluminoso libro, pur riproducendone una.

<sup>21</sup> Curiosamente l'ultima delle note di Duchamp riguardanti l'"*inframince*" (infrasoftware) parla proprio dell'"aggiustare" che il riflesso induce in chi lo guarda. Vedi M. DUCHAMP, *Note sull'infrasoftware*, in E. Grazioli, R. Panattoni (a cura di), *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti*, Moretti & Vitali, Bergamo 2016, p. 58, e il mio commento intitolato *Infrasoftware*, *ivi*, pp. 67-68.

<sup>22</sup> I commentatori delle *Trasparenze* fanno perlopiù riferimento al contesto dada e surrealista, ma in quegli anni era altrettanto incombente sulla scena artistica l'astrattismo geometrico, in Francia incarnato nell'Esprit nouveau e altre tendenze affini.

<sup>23</sup> «L'eccitazione dell'occhio, sicché esso riceva la forza della visione» (F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, Newton Compton, Roma 1989, p. 163).

si approfondisce e non finisce mai di farsi»,<sup>24</sup> la piega, diremmo in termini deleuziani – la “segreta” picabiana – o il “doppio fondo” secondo Riccardo Panattoni.<sup>25</sup>

La sovrapposizione, continua Solla, «riconosce all'immagine la potenza di sciogliere i vincoli che ci legano alla rappresentazione. Là essa diventa l'enigma che è sempre stata: enigma visuale o della visione».<sup>26</sup> Per affrontarla allora ci vuole «non una semplice vista: quella della sovrapposizione è piuttosto una visione, il due che insiste in ogni sguardo, che smentisce la sua unità, rendendolo sempre differente da sé. [...] L'immagine non è al servizio dello sguardo. Piuttosto scava: l'immagine si scava».<sup>27</sup> O, di nuovo con le parole di Panattoni, «sovrapposizione che mantiene così in potenza uno scarto costitutivo con l'ordine simbolico della coincidenza».<sup>28</sup>

Ma torniamo a Picabia stesso, alle sue dichiarazioni, alla sua poetica, che deformalizza, se così si può dire, le osservazioni analitiche e formali, perché questo aspetto delle *Trasparenze*, della sovrapposizione, ha un valore particolare nel suo uso in pittura. È l'argomento più spinoso, ma Picabia è più deciso ed esplicito di chiunque altro. Scrive, annodando per così dire tutti i temi legati alle *Trasparenze*: «Molti pittori vogliono esplorare l'avvenire, che bella storiella! L'avvenire è stato esplorato solo da ciarlatani ed è il passato che rimane inesplorato! Si capisca bene: voglio dire il passato in quanto mistero; i nascondigli del nostro mistero non possono aprirsi se non a condizione di un'espulsione assoluta di qualsiasi influenza, di qualsiasi convenzione ereditaria o contemporanea: né bene né male, né alto né basso, né curvo né dritto, né veglia né sogno, una sola parola (bisogna ben farsi comprendere!), una sola parola: la vita».<sup>29</sup> Detto fuor di provocazione: c'è nella confusione e fusione delle sovrapposizioni, nel loro fondo senza fondo, un richiamo alla riconsiderazione, ri-apprendimento, delle poste in gioco, qualsiasi cosa se ne pensi. In fondo, a ben pensarci, è l'opposto stesso della trasparenza come solitamente si intende.

<sup>24</sup> G. SOLLA, *Divenire doppia: Entr'acte e l'apparizione dell'immagine*, in E. Grazioli, R. Panattoni (a cura di), *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti*, cit., p. 31.

<sup>25</sup> R. PANATTONI, *Persistenze visive o dell'innamoramento*, *ivi*, p. 13.

<sup>26</sup> G. SOLLA, *Divenire doppia: Entr'acte e l'apparizione dell'immagine*, cit., p. 35.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

<sup>28</sup> R. PANATTONI, *Persistenze visive o dell'innamoramento*, cit., p. 24.

<sup>29</sup> F. PICABIA, *Monstres délicieux*, «Orbes» n. 3 (1932); ora in *Écrits*, cit., p. 221.



Immagini:

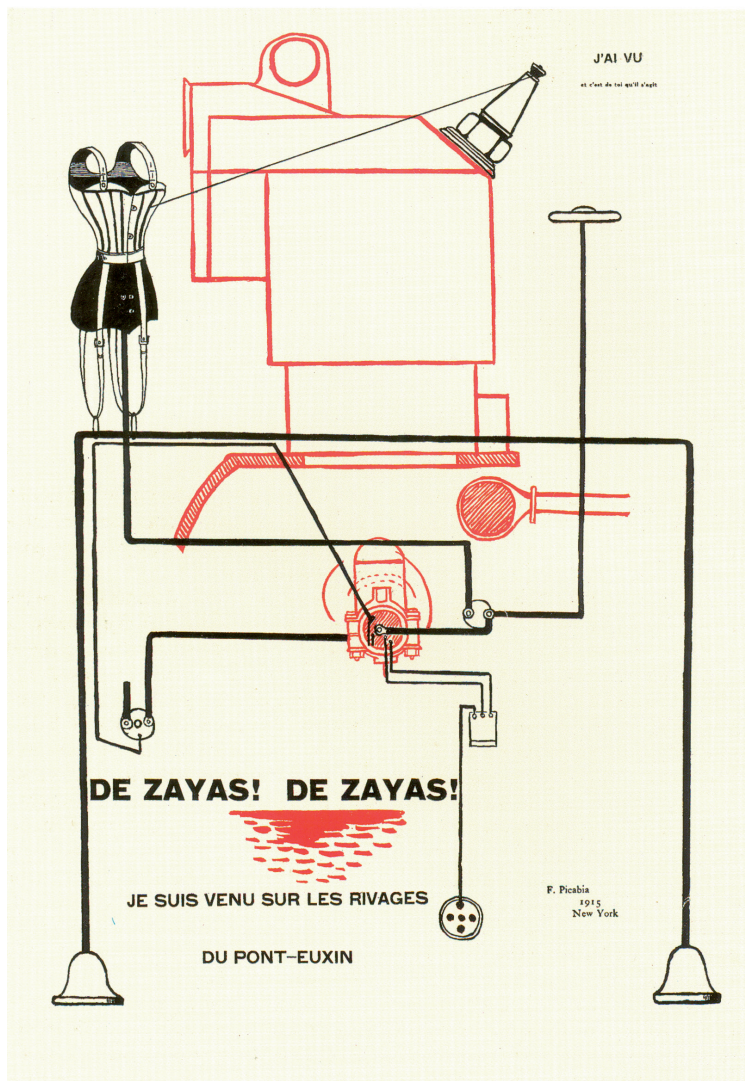


Fig. 1: Francis Picabia, *De Zayas! De Zayas!*  
In "291", n° 5-6, luglio 1915, p. 4.





Fig. 2: Francis Picabia, *Idylle*, 1927.  
Olio su cartone, 195,7 x 75,7 cm.



Fig. 3: Francis Picabia, *Caraïbe (Nègre pie)*, 1927.  
Gouache su cartone, 50 x 65 cm.





Fig. 4: Francis Picabia, *Atrata*, 1929.  
Olio su tavola, 147 x 92 cm.



*Tutti disegnano*

Una fotografia di Ugo Mulas ritrae Lucio Fontana intento a praticare uno dei suoi celebri tagli nella tela bianca di un quadro.<sup>1</sup> Tutto il fascino dell'immagine sembra legato al gesto che l'artista italoargentino sta compiendo, anzi che ha quasi finito di realizzare, ma che proprio per questo appare ancora in corso, anzi afferrato in un istante di massima intensità. Di lì a poco resterà l'opera, il taglio visto cento o mille volte, inciso nella tela bianca vista anch'essa all'infinito. Resterà un effetto collaterale del gesto di Fontana, l'opera come pallida testimonianza dell'operazione.

L'operazione in se stessa è semplicissima. Non si tratta soltanto della semplicità di un'operazione artistica, ma della semplicità di un'operazione umana generalissima, forse di un'operazione che appartiene al mondo del vivente o addirittura all'operatività di qualsiasi evento. Una linea viene tracciata. In un certo senso si tratta sempre di un'incisione, di un taglio, anche quando quella linea viene graffiata su una parete rocciosa, tracciata con un dito nella sabbia, impressa nel terreno con un aratro. È la stessa operazione che presiede alla disposizione dei posti a tavola e dei piatti e bicchieri davanti a ciascun commensale, e forse all'abbaiare del cane all'indirizzo dell'estraneo che si affaccia al cancello del giardino di casa. Gregory Bateson ad esempio non esitava a mettere in serie prestazioni cognitive alte e basse, talvolta bassissime almeno dal nostro punto di vista, intorno a questa stessa operazione che consiste nel tracciare, nel differenziare delle aree, nell'individuare qualcosa come delle zone all'interno di una regione più ampia. «In assenza di contesto, parole e azioni non hanno significato. Questo è vero non solo della comunicazione a parole, ma della comunicazione

<sup>1</sup> AA.Vv., *Lucio Fontana*, fotografie di U. Mulas, Achille Mauri, Milano 1968.

in generale, di ogni processo mentale, di ogni mente, inclusa quella che dice all'anemone di mare in che direzione crescere, e all'ameba che cosa dovrà fare l'istante successivo».<sup>2</sup>

### *Stabilità e instabilità della figura*

Forse anche l'ameba, che fluttua nell'acqua ricercando il giusto grado di acidità ed evitandone gli eccessi, sta, nei nostri termini, tracciando una linea. Il suo movimento dice che c'è un di qua e un di là. C'è un ambito familiare e un ambito estraneo. C'è qualcosa di buono e qualcosa di cattivo.

Certo nel caso dell'ameba la linea che lei traccia non resta, non si iscrive in un supporto stabile come la parete rocciosa su cui disegnavano i nostri antenati, e neppure in un supporto solo temporaneamente stabile come la tavola apparecchiata. Non diventa, almeno sembra, una traccia, ma resta, almeno sembra, un puro e semplice tracciare. Ma è vero che anche la parete di roccia su cui il nostro lontano predecessore ha tracciato i suoi segni un giorno sparirà, ed è vero che la tavola apparecchiata dura il tempo di una cena, per riproporsi, semmai, il giorno dopo.

Dunque non c'è un'opposizione semplice tra il tracciarsi che diventa traccia e il tracciarsi che non diventa traccia. C'è piuttosto uno spettro di variabilità, una maggiore o minore evanescenza della traccia. C'è una sua consistenza minima o massima, legata alla consistenza minima o massima del supporto su cui essa si deposita. Sicché ogni tracciare produce una traccia durevole, anche se quella durata è talvolta notevolissima, talaltra esigua. Del resto, notevolissima rispetto a chi? Non è detto che per il nostro predecessore intento a dipingere sulle pareti di Lascaux quella durata così notevole fosse propriamente immaginabile, anche se certo la possibilità di ritrovare quelle figure giorno dopo giorno, rito dopo rito, doveva costituire un loro ingrediente indispensabile. Ugualmente, non è detto che per l'ameba quell'evanescenza massima che noi attribuiamo al suo movimento, al suo tracciare dei dintorni più familiari fuggendo regioni meno ospitali, non abbia i caratteri di una qualche stabilità e affidabilità, dunque non arrivi a disegnare un ordine a suo modo consistente e riconoscibile.

<sup>2</sup> G. BATESON, *Mind and nature. A Necessary Unit*, Dutton, New York 1979, p. 15 [tr. mia].

Questione, semmai, di confronti, di ritmi più o meno affini, più o meno paragonabili, tra quella traccia che si disegna e che noi prendiamo in considerazione, e un'altra che la intercetta, la attraversa e appunto la taglia. Ad esempio il nostro stesso osservare e considerare, che appunto è a sua volta un tracciare, un intercettare, un attraversare, un tagliare e differenziare in ambiti rispondenti a questo o quel criterio di osservazione, e in questo senso, più in generale, un misurare sul proprio ritmo impercepito e tendenzialmente impercettibile l'altro ritmo, che diviene percepibile proprio in quella differenza e proprio grazie a quell'intersezione. Un misurare che a sua volta si iscrive sui supporti più o meno durevoli della nostra memoria, dei nostri appunti, di queste note scritte e stampate, e così via. Dunque, tutti disegnano, artisti e amebe, e forse le amebe sono più che mai istruttive anche sugli artisti, e ogni evento traccia il proprio tragitto e le proprie partizioni. E questo non tanto nel piano del mondo o sulla superficie dell'universo, che è una lodevole immaginazione e soprattutto un disegno a sua volta, ma nel corpo di un altro evento o di molti altri eventi, facendo del loro tragitto e delle loro partizioni il supporto della propria traccia e ciò che muovendosi con ritmo diverso e apparentemente più lento ne fa sorgere la rapidità, l'impressione di contingenza e l'apparenza di essere proprio lei la traccia, proprio lei il disegno in corso, la matita che lascia segni sulla carta, la lama che incide la tela bianca.

### *We draw distinctions*

Gregory Bateson ha pensato questo movimento con uno strano gioco di parole. Diceva che il nostro stare nel mondo, il nostro percepire e maneggiare le cose attorno a noi è tutto regolato da quel fenomeno in virtù del quale «we draw distinctions».<sup>3</sup>

Come tradurre l'espressione di Bateson? "Noi tracciamo distinzioni", potremmo dire, e dice la traduzione italiana corrente. Ma potremmo dire altrimenti: "noi traiamo distinzioni". L'inglese "to draw" funziona in entrambe le direzioni. Tracciamo e imprimiamo distinzioni che non c'erano, che hanno il loro presupposto in noi. Traiamo distinzioni che c'erano, che hanno il loro presupposto nelle cose. È significativo che sulla base di tutt'altra semantica e di tutt'altra

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 97: «We draw distinctions. That is, we pull them out».

etimologia, anche una lingua neolatina come l'italiano possa seguire fedelmente il dettato dell'inglese di Bateson. "Noi tracciamo", "noi traiamo", non è anche in questo caso una stessa radice a presiedere a questo gioco di parole? E soprattutto, non è anche in questo caso uno stesso gesto inassegnabile a dividersi simmetricamente nelle due possibilità del trarre e del tracciare, del *draw*-estrarre e del *draw*-imprimere?

Si direbbe che il puro evento della traccia sia questo dividersi, e poi questo darsi a vedere, a cose fatte, secondo le due grammatiche simmetriche dell'azione e della passione, dell'attività e della passività, del soggetto che agisce su qualcosa che risulta passivo (disegnandovi sopra cose estranee, in ultima analisi) o dell'oggetto che risulta causativo e che agisce su un soggetto che risulta passivo (e che recepisce qualcosa di estraneo a sé, qualcosa che non ha in alcun modo contribuito a fabbricare). Il *draw* inglese ha però un vantaggio o una singolare caratteristica, rispetto all'italiano trarre/tracciare. La caratteristica, appunto, di essere assolutamente inassegnabile, laddove in italiano tra il verbo traiamo e il verbo tracciamo c'è una differenza tra cui siamo costretti a scegliere. È come se il luogo in cui le due possibilità sono ancora coalescenti fosse ormai irraggiungibile per la semantica della lingua italiana, mentre l'ambiguità dell'inglese ha providenzialmente conservato una valenza indecisa, media.

### *L'ameba e la tavola apparecchiata*

Abbiamo detto che noi tracciamo una linea, che forse persino l'ameba disegna un suo tratteggio quando distingue gradi di acidità differenti e si orienta su quella base. Siamo davvero noi a tracciare? Su questo non sembrano esserci dubbi. Siamo più disposti a dubitare nel caso dell'ameba. Già il fatto che l'andamento di questa disponibilità al dubbio sia tanto serenamente discendente, man mano che ci allontaniamo dall'umano, dovrebbe suscitare qualche diffidenza.

Forse è vero che all'estremo più basso dell'ameba dobbiamo immaginare un non-soggetto, un'incoscienza che è presa nel movimento del suo tracciare, un procedere assorto e involontario che solo noi che osserviamo da fuori possiamo descrivere come fosse un soggetto. Ma è vero anche il contrario, cioè che quell'estremo ci dice qualcosa di noi. Ogni tracciare procede in un'atmosfera di sogno, cammina assorto e incosciente fintantoché, a cose fatte, quella traccia assume qualche consistenza, e di fronte a quella consistenza quasi oggettiva o



francamente oggettiva iniziamo a figurarci un soggetto, o iniziamo a figurarci noi stessi come quel soggetto, che ne sarebbe la causa, l'autore, l'artefice.

Ma come l'ameba non ha alcuna intenzione di tracciare ciò che noi diciamo che ha tracciato, e diviene ciò che diviene intanto che il suo paesaggio diviene ciò che diviene, così anche noi reperiamo noi stessi sulla base delle tracce che un altro noi, o qualcosa d'altro da quel noi, avrà tracciato. Disponiamo piatti e bicchieri in un certo modo, e desumiamo dall'effetto che quella scenografia produce qualcosa di noi stessi, qualcosa che non era affatto presupposto, qualcosa che deriva da quella scenografia come un suo effetto postumo. Anche la tavola imbandita alla maniera giapponese, attentissima alla pura variazione, al libero trascorrere dello sguardo da un punto all'altro della scena, deve obbedire a una qualche articolazione figurale e quella libertà di inseguire colori e gusti è suscitata precisamente da quell'articolazione in zone, ambiti, regioni: «il vassoio del pasto sembra un quadro dei più delicati: è una cornice che contiene su fondo scuro vari oggetti (scodelle, scatole, piattini, bacchette, minimi pezzi di cibo, un poco di zenzero grigio, qualche pizzico di legumi color arancio, un fondo di salsa bruna); «tuttavia un tale ordine, squisito dal primo apparire, è destinato ad esser disfatto e rifatto a seconda del ritmo stesso dell'alimentazione: ciò che era quadro immobile all'inizio, diventa tavola di lavoro o scacchiera, spazio non tanto d'una visione ma di un fare o di un gioco».<sup>4</sup>

Così, anche noi, tanto quanto l'ameba, siamo i prodotti di quell'etica, di quell'etichetta, di quel galateo che dispone piatti e bicchieri. Certo che qualcosa in noi ha pur tracciato quelle tracce, quelle increpature sulla superficie della tavola. Ma quel qualcosa che è in noi nel momento in cui tracciamo la nostra linea, non è la stessa cosa che si trova sul terreno dopo che la traccia sarà stata tracciata. Dunque, è sempre nel mezzo che la traccia si traccia, senza alcun soggetto a supportarne il procedere e senza alcun oggetto sul quale depositarsi, dato che l'oggetto si darà a vedere quando la traccia avrà fatto il suo corso e avrà messo in luce qualcosa da vedere, grazie all'incrocio con un altro tracciare altrettanto inconsistente, grazie al suo depositarsi e prendere consistenza nel corpo e nella sostanza del movimento di un altro evento altrettanto diveniente e intermittente. In quella terra di mezzo

<sup>4</sup> R. BARTHES, *L'impero dei segni*, tr. it. M. Vallora, Einaudi, Torino 1984, p. 16.

non c'è intenzione e neppure assenza di intenzione, non c'è coscienza e progetto e neppure propriamente incoscienza o inconscio, dato che queste distinzioni valgono quel che valgono solo dopo, una volta che la traccia sarà stata tracciata, e solo grazie al fatto che la traccia sarà stata tracciata. È nel mezzo che la traccia si traccia, in un luogo in cui il soggetto non è un soggetto perché non è propriamente attivo, agente, causativo, né è propriamente passivo, soggetto a qualcosa d'altro da lui, esposto a un'azione non sua ma altrui. La traccia si traccia in un tempo e in uno spazio di sogno, e forse il sogno è il luogo in cui un soggetto continua a incontrare il momento in cui si è tracciata la sua soggettività, o per dire meglio, è il luogo in cui continua a visitare il tracciarsi della sua soggettivazione.

### *Pensare qualcosa*

Tutto il *Seminario IX*, tenuto da Jacques Lacan sul finire degli anni Cinquanta intorno al tema dell'identificazione, pullula di tracce, di ossa incise dai nostri antenati neolitici, di marche che si inscrivono nella vita psichica di un soggetto ben prima che quel soggetto sia propriamente un soggetto, anzi facendo sì che quel soggetto diventi appunto un soggetto. E tutto il *Seminario IX* si muove nel segno di Descartes, proponendo un'obiezione radicale a Descartes eppure fedelissima, al di là delle intenzioni di Lacan, alle celeberrime pagine cartesiane sul *cogito*, questo verbo di cui tutta la filosofia moderna è un commento incessante.

Giustamente lo psicoanalista Lacan è anzitutto sensibile a un fatto, cioè al fatto che quel verbo, *cogito*, non indica un pensare propriamente soggettivo. Non possiamo rivestirlo troppo in fretta, non possiamo addobbarlo di ambiti troppo familiari. Ci precipitiamo a ricoprire la nudità scabrosa della scoperta cartesiana, che “si pensa”, che “c'è del pensiero”, che “si sta pensando”, o anche, “che un'esperienza è in corso”, “che siamo già sempre installati in un'esperienza di qualche genere”. Ci precipitiamo a ricoprire quella nudità con i panni dell'io: “sono io a pensare”, “quei pensieri hanno un autore”, “quell'autore ha la struttura di un soggetto”, “quell'esperienza è possibile perché appartiene a un soggetto”, “c'è qualcosa di esperito perché c'è un soggetto che fa da supporto a quell'esperire”, “c'è esperienza perché c'è un luogo di iscrizione, conservazione, ricognizione dell'esperienza”.

Descartes stesso corre a ricoprire la sua scoperta più profonda. “Io penso”, si affretta a dire. Che è quanto dire: “sono io, che penso”; “a pensare sono io, o è un io, è sempre comunque un io”. Ma ha ragione Lacan:

Questo “penso, dunque sono” si scontra con quest’obiezione, credo non sia mai stata fatta, cioè che “Io penso” non è un pensiero, non è qualcosa di pensato. Beninteso, Descartes ci propone questa formula al termine di un lungo processo di pensiero, ed è certissimo che il pensiero di cui si tratta sia un pensiero di pensatore. Questa caratteristica, “è un pensiero di pensatore”, non è affatto necessaria perché si possa parlare di pensiero. Un pensiero, per dirla tutta, non esige in alcun modo che si pensi al pensiero. Per noi, in particolare, il pensiero comincia con l’inconscio.<sup>5</sup>

Ci si potrebbe chiedere se non sia proprio questo, che Descartes ha scoperto. Descartes ha svolto tutto quel percorso che Lacan sottolinea, e che non portava affatto a dire che “io” penso. Portava da tutt’altra parte. Portava a constatare che la certezza ultima, inaggirabile, e perciò stesso inafferrabile, inarticolabile, è che c’è del pensiero, c’è un pensare. Non appena tentassi di dare un autore a quel pensiero, un nome a quel pensatore, una causa a quel processo, ricadrei nella serie di dubbi e obiezioni per cui Descartes è celebre, e da cui Descartes ha appena preso congedo. È davvero evidente che quei pensieri sono i pensieri di un io? Non potrebbero essere una svista, un inganno, una convenzione, a farmi attribuire quel pensare a un soggetto? Che io penso, questo è un contenuto del pensiero, è un che di pensato, dunque è un che di strutturalmente dubitabile. Ciò che solo resiste a ogni dubbio, dunque ciò che solo risponde all’intento cartesiano, è la constatazione di un pensare anonimo, di un pensare impersonale che è in atto, di un pensare che non è declinato alla prima persona ma, com’è stato detto, alla quarta persona singolare. È lui a pensare, ma un lui che non potrebbe prendere la parola come un io, se noi gliela dessimo. È un “esso” destinato a restare sempre un “esso”.

Questo esito coerentemente cartesiano non è ciò che Lacan obietta, giustamente, al Descartes “storico”, prolungando preterintenzionalmente il Descartes virtualmente contenuto nel Descartes “stori-

<sup>5</sup> J. LACAN, *Le Séminaire. Livre IX. L’identification*, inedito, lezione del 15 novembre 1961.

co”? Come che sia, se il *cogito* è piuttosto un “si pensa”, un “qualcosa si dà a vedere”, è perché attesta che “una differenza si impone”, che “qualcosa prende rilievo”. Ed è qui che troviamo il punto di saldatura tra le pagine così materialiste, per così dire, che Lacan dedica alla traccia, alla scrittura, alle tacche incise sull’osso di questo o quell’animale, e quelle così spiritualiste, sempre per così dire, che Lacan dedica al *cogito* cartesiano depurandolo da ogni soggettivismo e facendone una scoperta, *ante litteram*, dell’inconscio, o facendo dell’inconscio una tardiva riscoperta del *cogito*. La traccia che si traccia e il *cogito* che accade come evento impersonale hanno infatti identica struttura. Qualcosa accade, una singolarità prende rilievo, un elemento si delinea. Insieme, quella singolarità prende rilievo in seno a un’esperienza, essendo avvertita da qualcosa o da qualcuno. È a me che qualcosa è dato a pensare? Ma a me chi? Quel me, quell’io, non è già qualcosa di pensato? E che cosa è dato a pensare? Questo fuoco, questa stufa, questa stanza? Ma non sono anche queste delle cose pensate, più che il pensare?

Qualcosa si scrive, e si scrive su un supporto, e come traccia depositata su quel supporto, e a quel punto, solo a quel punto quando si sarà scritto, e quando il supporto apparirà come l’area in cui lo scritto si sarà scritto, potremo dire che un oggetto è stato esperito, e che è stato esperito da un soggetto. Quanto a loro, il tracciarsi della traccia sul supporto e il divenire supporto del supporto su cui la traccia, queste cose sono ancora indivise, se le consideriamo nel momento del tracciarsi, e proprio il loro tracciarsi è il loro dividersi, di cui prenderemo nota dualisticamente a cose fatte. Ecco la traccia, ecco il supporto. Ecco il soggetto, ecco l’oggetto. È l’oggetto a imprimersi nel soggetto, empiristicamente? È il soggetto a imprimersi nell’oggetto, idealisticamente? Tutte le aporie dell’empirismo e dell’idealismo sono a questo punto indispensabili e insieme irresolubili. Bateson aveva le sue ragioni, per mettere l’enigma dell’esperienza sul conto dell’ambiguità del disegnare, “to draw”. Ogni esperienza è un disegnarsi, ma un disegnarsi che si disegna da solo. Ogni esperienza ha a che fare con questa figura anonima che anzitutto si configura, senza tempo e senza luogo e anzi disegnando il tempo e disegnando il luogo, e poi popolando quel tempo e quel luogo di oggetti e dunque di soggetti.

## Nascor, morior, patior

Si capisce bene, a questo punto, perché mai Lacan convochi, in questo stesso giro di pensieri cartesiani che ripercorre, qualche anno dopo il seminario *L'identificazione*, nel seminario *Logica del fantasma*, il linguista Émile Benveniste e il suo scritto su *Attivo e medio nel verbo*.<sup>6</sup> Di fatto, Lacan assegna a Benveniste il compito di fare luce sulla struttura di quella regione intermedia che il *cogito* cartesiano, in queste pagine sul fantasma come già nel seminario sull'identificazione, doveva servire a illuminare in prima battuta.

Nota Benveniste nel suo articolo che le lingue moderne hanno via via perduto, a vantaggio delle forme attive e passive, quella forma detta *media* a cui sono invece consegnati in maniera esclusiva certi verbi latini, come *nascor*, *morior*, *patior*, *fruor*, o certi verbi greci, come *gignomai* (nasco), *penomai* (soffro), *mainomai* (vaneggio). Se, in altri termini, in latino o in greco esiste una forma che lascia a metà strada l'opzione tra passivo e attivo, in italiano e nelle altre lingue europee moderne siamo costretti a scegliere. O il soggetto è attivo e l'oggetto è ciò su cui ricade la sua azione, o il soggetto è passivo e l'oggetto rovescia la sua azione su di lui. Situazione esattamente speculare, che proprio la forma *media* sembra mettere in questione.

È però un caso molto più antico del latino e del greco a offrire a Benveniste l'esempio sul quale dobbiamo riflettere con più attenzione. Nell'indoeuropeo, il verbo "sacrificare" può essere usato sia in forma attiva che in forma *media*. Il verbo "sacrificare" suona *yayati*, se declinato all'attivo, mentre suona *yayate*, se declinato al medio. A fare da discriminare, spiega Benveniste, e a giustificare l'opzione per la forma attiva o per la forma *media*, è il fatto che il sacerdote stia sacrificando per qualcuno che ha richiesto il suo intervento, oppure stia sacrificando per se stesso. Nel primo caso la lingua indù richiede di adottare il modo attivo, nel secondo il medio.

Il linguista indù a cui si rifà Benveniste aveva espresso questa distinzione con un espediente brillante. Chiamava ciò che corrisponde al nostro modo attivo *parasmaipada*, "parola per un'altra parola", mentre definiva ciò che corrisponde al nostro medio *ātmanepada*, "parola

<sup>6</sup> ID., *Le Séminaire. Livre XIV. Logique du fantôme*, inedito, lezione del 14 dicembre 1966; É. BENVENISTE, *Attivo e medio nel verbo*, in *Problemi di linguistica generale*, tr. it. M.V. Giuliani, Il saggiatore, Milano 1990.

per la parola stessa”. Benveniste riformula questa distinzione dicendo che essa «poggia sul rapporto tra soggetto e processo», nel senso che si adotta il modo attivo quando il processo descritto dal verbo origina nel soggetto e approda all'esterno di esso (in questo senso, appunto, siamo di fronte a una parola “per un'altra parola”), mentre si adotta il medio quando «il processo ha luogo nel soggetto» o «il soggetto è interno al processo» (in questo senso avremmo invece a che fare con una parola che vale “per sé”, nel senso che in qualche modo ritorna su di sé, o indica un'azione che si riverbera sul soggetto).<sup>7</sup>

Nel primo caso, potremmo osservare, il sacerdote è nella posizione di un tecnico, che presta la sua *expertise* su richiesta di qualcuno che ne richiede l'intervento. Non è diverso da un esperto dei nostri giorni, un idraulico o un ingegnere nucleare. Nel secondo caso il sacerdote è parte in causa. È l'officiante ma è anche l'offerente. Siccome sacrifica per se stesso, non opera su una materia estranea, opera per conto proprio, su una materia che non è così diversa da lui stesso. Anzi quella materia è immediatamente la sua, se appunto la sua vita verrà investita in modo direttissimo dalla riuscita o dal fallimento di quel rito. “Nel suo essere ne va del suo stesso essere”, potremmo dire con formula heideggeriana. Il modo medio attesta appunto immediatamente questo “andarne”, che il tedesco di Heidegger deve accontentarsi di mimare con una frase circolare. In questo senso, non si tratta solo del fatto che il soggetto è interno al processo, ma del fatto che il processo in questione è sempre in qualche modo il processo della soggettivazione. In altri termini il caso del “sacrificare per se stessi”, come parte in causa nel rito, fa luce retrospettivamente su tutta la costellazione di verbi, cioè di situazioni, prima evocati: *nascor*, *morior*, *patior*, *fruor*, *gignomai*, *penomai*, *mainomai*. Verbi faticosi, a occhio. Forse perché indicano azioni che nessun soggetto compie attivamente, passioni in cui il soggetto non si limita a ricevere qualcosa passivamente, eventi che, avendo luogo prima o intanto che il soggetto e l'oggetto prendano corpo e figura, tratteggiano il campo indiscernibile del loro aver luogo, l'occasione inassegnabile del loro prendere contorno e consistenza.

<sup>7</sup> É. BENVENISTE, *Attivo e medio nel verbo*, cit., p. 204.

*La forma media del processo*

Sebbene Lacan non colleghi esplicitamente i dati che ha via via allineato lungo il suo percorso, è chiaro che il caso del “sacrificare” fa luce retrospettivamente sul *cogito* cartesiano. Se volessimo concederci una forzatura sarebbe meglio espresso, nel segno di Benveniste, da una forma media del tipo “cogitor”, “si pensa” attivamente-passivamente, e, per chiosare nuovamente con una formula heideggeriana, “ci si ritrova” a pensare, a fare esperienza, ad avere l’evidenza che c’è qualcosa, che qualcosa si delinea, che qualcosa prende consistenza e si impone. Ma non è più lei che si impone a me, di quanto non sia io a imporre a lei la mia attenzione.

La formula “ci si ritrova” attesta appunto questa attività-passività, questa *Befindlichkeit*, come la chiamava Heidegger giocando proprio sull’indecidibilità del ritrovarsi, in cui non c’è un soggetto del ritrovarsi prima che il ritrovamento abbia luogo, e non c’è un oggetto del ritrovamento foss’anche quel soggetto stesso che appunto “si ritrova” nel suo trovarsi. «Nello stato emotivo l’Esserci è già sempre emotivamente aperto come quell’ente a cui esso è consegnato nel suo essere», scrive Heidegger.<sup>8</sup> C’è qualcosa che potremmo chiamare un puro ritrovamento o una pura “trovata”. A cose fatte, e dovendo raccontare il farsi delle cose tramite una grammatica che consente le due sole opzioni dell’attivo e del passivo, diremo che il soggetto “si ritrova”, ovvero ritrova se stesso come oggetto, essendo già un se stesso, il che appunto consente il “ri” del ritrovamento, il “ri” della ripetizione. Ma la trovata ha appunto a che fare con una prima volta così assolutamente prima che non è propriamente numerabile neppure come prima, anche perché è più precisamente eterna. È lo spazio in cui tutti i ritrovamenti potranno avere luogo, loro sì numerabili, e loro sì numerabili come ripetizioni di “qualcosa”, cioè di un soggetto della ripetizione o di un oggetto della ripetizione.

Non basta. Il caso del “sacrificare” fa luce retrospettivamente anche sulla struttura della linea o sulla temporalità de tracciarsi. È a far luce su questo, del resto, che puntavamo. Anche il tracciarsi ha la struttura del “nascor” o del “morio” o del “cogitor”, ed è per questo che Lacan incrocia Benveniste nel suo tentativo di far luce sulla logica del trat-

<sup>8</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, tr. it. P. Chiodi, Longanesi, Torino 1976, § 29, p. 172.

to come perno dell'identificazione. Anche il tracciarsi avviene senza nessuno che lo traccia e niente su cui il tracciarsi possa propriamente depositarsi. Per riprendere più letteralmente la tematica dell'identificazione, che è la tematica complessiva del Seminario lacaniano che stiamo considerando: anche l'estrazione del tratto su cui farà perno l'identificazione del futuro soggetto, consentendogli di diventare, appunto, un soggetto, è un'estrazione pura, un'estrazione che nessuno compie propriamente, e che, analogamente, non si realizza prelevando quel tratto da alcun oggetto. Il soggetto sarà stato quel soggetto, solo dopo l'estrazione del tratto, e l'oggetto da cui il tratto sarà stato estratto, anche quell'oggetto sarà stato quell'oggetto solo dopo che il tratto sarà stato estratto.

È questa, appunto, la manovra che consente a Lacan di evitare le secche dello psicologismo che ancora albergava nella psicoanalisi classica, nel momento in cui essa sosteneva che l'identificazione è quel processo tramite il quale il bambino estrae dal padre o dalla madre, per esempio, un certo tratto che gli consentirà di diventare quel soggetto che appunto diventerà attraverso l'identificazione. Descrizione che ovviamente pecca di circolarità, dato che presuppone un soggetto già dotato di un altro e già in grado di individuare in esso un tratto significativo sul quale fare leva per identificarsi. Salvo che appunto per identificare il tratto come significativo bisogna che qualcosa faccia da modello a quella significatività, e che in altri termini il soggetto che estrae il tratto per identificarsi si sia già identificato come quel soggetto che l'identificazione gli consentirà di essere. Evitare la circolarità è possibile solo rimettendo al centro il tracciarsi del tratto, solo assegnandolo a una zona intermedia, solo dichiarandolo inassegnabile. La figura si disegna da sola. È una proposizione che ha qualcosa di folle. La figura si raffigura da sola, non raffigura nulla, non c'è nessuno che decida di raffigurare alcunché, non c'è neppure qualcosa su cui la figura si raffigura. Il raffigurarsi della figura ha qualcosa di folle, perché in ogni senso accade senza sostegno. Accade senza supporto in cui raffigurarsi; accade senza un soggetto che la sostenga, che possa legittimamente sostenere di aver raffigurato quella figura; accade senza un oggetto a cui la figura possa dire di appoggiarsi, a cui la figura possa dire di somigliare.



*Tratto, striscia, nuvola*

Esistono autori, forse epoche, forse estetiche, nel senso duplice di modi di pensare l'arte e modi di educare la sensibilità di un gruppo umano, modi di praticare la sensazione all'interno di una certa congiuntura culturale, per le quali la figura nasce dal bordo, scaturisce dalla linea che la racchiude, muove dal perimetro al centro. E poi ci sono modi di raffigurare che procedono a rovescio. Qui le figure nascono dal centro, emanano dall'interno della figura verso l'esterno, muovono in direzione di un bordo che non raggiungono mai propriamente, si effondono da un punto di maggiore intensità verso un puro e semplice diradarsi e un disintensificarsi.

Un conto è Albrecht Dürer. Qui la Madonna è accanto al Bambino, e la Madonna non è il Bambino, la Madonna è la Madonna appunto non essendo il Bambino, e il Bambino è il Bambino appunto non essendo la Madonna. La linea decide tutto questo. Erwin Panofsky ha parlato di «quella qualità netta, incisiva, vigorosamente grafica», che caratterizzava l'opera di Dürer specie negli anni giovanili.<sup>9</sup> Nella costruzione della figura ne va di un taglio, di un rapporto tutto giocato in esteriorità, di una identificazione o di una identificabilità che si produce tramite negazione, di un prendere consistenza tutto giocato sul lasciar fuori, sulla giustapposizione, sul cadere via o sul far cadere via da sé. Ma chi o cosa può valere come sé, prima di questa caduta? Come pensare questa caduta senza che qualcosa non cada via nella caduta, senza che qualcosa resti, e resti proprio perché non cade via, ma cadendo rimane, cadendo continua a rimanere al margine e così facendo può far funzione di margine?

Un conto è Dürer, e un conto è Leonardo da Vinci. Nella figurazione leonardesca sperimentiamo una “simultaneità contraddittoria” delle figure, scrive ad esempio Georges Didi-Huberman richiamando un'espressione di Freud.<sup>10</sup> Aggiunge Didi-Huberman, commentando

<sup>9</sup> E. PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, tr. it. C. Basso, Abscondita, Milano 2006, p. 112.

<sup>10</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, tr. it. C. Tartarini, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 94. Didi-Huberman sta commentando il saggio di Freud su Leonardo (*Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere VI. Casi clinici e altri scritti 1909-1912*, C.L. Musatti (cur.), Boringhieri, Torino 1974), ma l'espressione “simultaneità contraddittoria” si trova in effetti in S. FREUD, *Fantasie isteriche e loro relazione alla bisessualità*, in *Opere V. Motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, C.L. Musatti (cur.), Boringhieri, Torino 1972, p. 395.

il dipinto di Leonardo *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*: «La mano di Maria non le appartiene già più, perché si perde in un alone, in qualche parte del corpo del Cristo. In quell'istante, abbiamo a che fare con qualcosa che, in senso stretto, non è più una “rappresentazione” della mano, ma la figurabilità di una mano, tra la Madonna e il Cristo».<sup>11</sup> Potremmo aggiungere che lo scivolamento di una figura nell'altra figura disegna però un movimento precisissimo. Avviene in una certa zona ben definita, è sempre un certo colore a sfumare in un altro certo colore, è sempre una certa parte della figura a scivolare per quel certo suo lato verso quella certa parte di un'altra figura. Le figure trapassano l'una nell'altra attraverso una precisa banda di indiscernibilità o piuttosto attraverso un intero sistema di strisce di transizione.

Così, se le figure non si incontrano propriamente, se non sono mai propriamente l'una contro l'altra, se non si giustappongono nettamente, tuttavia si riversano l'una nell'altra senza rinunciare a una loro identificabilità. Anzi si identificano appunto attraverso quella reversibilità volta a volta specifica, attraverso quell'indistinzione reciprocamente stabilita al margine dell'una in quanto margine dell'altra. Chiamiamo margine quella regione periferica, quella periferia che non è un perimetro ma una regione vaga, una striscia indefinita anche se non irriconoscibile. Dovremmo dire che questa striscia intermedia è paradossalmente somigliante, per un verso alla regione più interna, per esempio la Madonna, per un altro verso alla regione più esterna, per esempio il Bambino, o l'agnellino con cui il Bambino gioca. Questa doppia somiglianza è più esattamente il movimento di una dissomiglianza fondamentale, che consente però alla regione che chiamiamo più interna e alla regione che chiamiamo più esterna di somigliare a se stesse, e che per questa via consente al fantasma della linea di prendere corpo, al miraggio del confine di disegnarsi con qualche nettezza. Il movimento di una nuvola precipita nel miraggio di una linea. Insieme, la promessa del tratto non cessa di essere abitata da una sorta di nebbia che ne custodisce la consistenza ultima.

Qui non è vero che una figura è quella figura che è, in quanto non è la figura accanto, che a sua volta è la figura che è, in quanto non è la figura precedente. Qui ogni figura è già sempre anche le altre, benché le sia solo in quanto le ricapitola nella propria prospettiva, solo

<sup>11</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, cit., p. 97.

in quanto le ospita dentro di sé come la propria specifica alterità. Per questo motivo il ritrovamento dell'una figura all'interno dell'altra dà luogo a un insieme tutt'altro che caotico o, che è lo stesso, omogeneo. È, viceversa, un ritrovamento prospettico. Obbedisce a gradienti precisissimi, realizza un sistema di reversibilità perfettamente calcolabili, esprime in ogni punto un rigoroso pattern di metamorfosi possibili, escludendo ogni altra metamorfosi ipotizzabile. Figurazione è questa costellazione di strisce nebbiose attraverso cui emergono i tratti dell'una e dell'altra figura, senza cessare di transitare l'una nell'altra e nell'altra ancora, senza cessare di distribuirsi l'una nelle altre e cioè le une attraverso le altre. Se c'è stabilità, identificabilità, consistenza figurale, questa non è delle singole figure le une rispetto alle altre, ma è del prendere figura delle figure le une attraverso le altre o le une in quanto attraversano le altre, le une in quanto passano attraverso le altre. Questo sì è perfettamente stabile, anche se del tutto insostanziale. Questo sì è assolutamente consistente, anche se rigorosamente irraffigurabile.

### *Follia, isteria, ossessione*

La follia della figurazione tramite sfumatura, della figura inconsistente che trae consistenza dalla sua assenza di consistenza, precipita quindi continuamente nell'attesa o nella speranza, nell'ossessione, potremmo dire, della risoluzione dell'inconsistenza in una consistenza definitiva, in un perimetro infine conquistato. E questo accade, almeno quanto accade il reciproco. L'ossessività di quest'attesa o di questa speranza lascia intendere a ogni passo l'attesa e la speranza dello spasmo isterico della sfumatura.

Una Madonna che diviene il Bambino è una Madonna un po' folle, e forse è una Madonna che destina il Bambino alla follia. Ma in effetti, non appena il Bambino prende vaga consistenza, quella vaga consistenza inizia a pesare, a fare da contrappeso alla vaghezza. Ridisegna per contro anche la Madonna, ne spinge indietro la presenza per quanto sfumata. Come dicevamo, la striscia mediana della dissomiglianza si divide o tende a dividersi, si sdoppia in regioni somiglianti a se stesse e forse in questo senso somiglianti l'una all'altra, in quanto figure commisurate l'una all'altra e dialetticamente rapportate l'una all'altra. Forse la follia si tiene in equilibrio sul suo crinale vertiginoso tramite il gioco incrociato di quelli che sono i suoi stessi farmaci, l'isteria e l'ossessione. Forse anche la follia tende a dividersi, ten-

de a organizzarsi secondo una linea di frattura che spinge la materia unica della sua pura figurabilità a riversarsi in direzioni divergenti, da un lato tendendo all'isterizzazione, alla danza regolata ma incessante delle figure le une attraverso le altre, dall'altro all'ossessività, al sogno di arrestare quella danza in un sistema di perimetri, in una struttura articolata, in una figura definitiva.

Quel sogno la pittura l'ha forse sognato fin dall'origine. Anche di quel sogno parla la scena enigmatica che troviamo dipinta sulla roccia nel punto più profondo delle grotte di Lascaux, la cosiddetta scena del pozzo. Non casualmente quella scena aveva affascinato il più sublime degli ossessivi, Georges Bataille, nel suo magnifico libro *Lascaux, ou la naissance de l'art*.<sup>12</sup> Una grande figura di bisonte, vivida e colorata, campeggia al centro della parete. Quello che noi chiameremmo il potente realismo di quel bisonte, la vitalità vibrante e quasi scontornata dell'animale, contrasta in maniera singolare con la figura umana che troviamo nella fascia marginale del dipinto. Si tratta di una figura che pur appartenendo alla scena, spicca per la rigidità quasi geometrica, sorta di blocco rettilineo fatto di segmenti netti e altrettanto stilizzati, braccia, tronco, gambe. Bataille nota che

l'opposizione paradossale tra le rappresentazioni dell'uomo e dell'animale è la prima cosa che salta all'occhio a Lascaux. Nel loro insieme, le figure umane dell'Età della renna corrispondono effettivamente a questa separazione profonda, come se, per una decisione astratta, l'uomo dovesse essere preservato da quel naturalismo che raggiunse, nel caso degli animali, una perfezione che lascia sbalorditi.<sup>13</sup>

L'uomo giace immobile. Accanto a lui, un bastone, confitto o appoggiato sul terreno, che culmina in un uccello. Non è chiaro se l'uomo sia ferito, se giaccia svenuto, se sia morto. La figura è teriomorfa, dicono gli studiosi. Ha una testa di uccello. Il becco punta verso l'alto o verso il bisonte. Il pene dell'uomo è eretto. C'è rigor mortis e *rigor mortis*, a quanto pare. La cosa non poteva non affascinare qualcuno che altrove aveva scritto che l'erotismo è l'accettazione della vita fin dentro alla morte. I piedi dell'uomo sono a loro volta puntati verso l'alto o verso il bisonte. Vediamo una sorta di linea net-

<sup>12</sup> G. BATAILLE, *Lascaux. La nascita dell'arte*, tr. it. E. Busetto, Mimesis, Milano 2007.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 69.

ta, obliqua, stilizzatissima, segnata da tre tratti che se ne distaccano in tre punti equidistanti, slanciati in una stessa direzione, come a puntare verso il bisonte. Il contrasto interno a questi elementi è tale da legare la figura del cacciatore in molti modi contrastanti alle figure animali con cui essa crea il singolare contrasto di cui si è detto. L'uomo ha tratti vitali e insieme tratti cadaverici, come il grande animale ha tratti vivissimi anche se lo sospettiamo destinato a una fine vicina e violenta. Il cacciatore ha qualcosa di animale, il volto di uccello, ma ha un aspetto indubbiamente umano. Forse in quel volto dobbiamo vedere una maschera, e l'uomo giace disteso non perché morto ma perché abbandonato, sprofondato in uno di quei rituali che prevedono di mimare fino alla trance il mondo animale della cui uccisione si tratta di rendersi degni. Per questa e per altre vie tutto un sistema di passaggi sembra disegnarsi tra le figure in gioco.

Bataille ha insistito sulla singolarità di questa rappresentazione dell'uomo. Una figura, specie se confrontata con quella animale, stranamente "schematica", persino "maldestra". Concludeva Bataille che di questa scena «non si può dir nulla con certezza, se non che il bisonte è ferito e che l'uomo è inanimato».<sup>14</sup> Forse neppure di questa certezza minimale possiamo fidarci, se come detto è il contrasto degli elementi a dominare la scena. Vivo eppure morto, umano eppure animalesco, centrale nella scena eppure disposto ai margini, riverso ma dal fallo in erezione. C'è modo di intendere complessivamente la simultaneità contrastante, come diceva Freud della fantasia isterica, degli elementi che questa prima figura umana ci presenta? Se ripensiamo a quanto detto di quell'oscillazione quasi naturale della figurazione, che porta la sua follia a dividersi lungo una duplice traiettoria contrastante, potremmo dire qualcosa anzitutto di questa differenza stilistica, che Bataille sottolineava tra il realismo a cui è consegnata l'immagine animale e l'astrazione a cui sembra soggiacere l'immagine umana. Il dato più letterale a cui attenersi è che l'antichissimo pittore ha tracciato con quella figura umana il perimetro della scena che stava dipingendo, la soglia che circonda la figura della preda a cui la nostra attenzione si rivolge spontaneamente. L'uomo disteso obliquamente ai margini della rappresentazione è una sorta di bordo dell'immagine. Rimarca il punto di vista che cadendo fuori dalla sce-

<sup>14</sup> *Ibidem.*

na costituisce la scena come ciò che si offre agli occhi senza sguardo del cacciatore. Di qui quella che registriamo come l'ambiguità irrisolvibile della condizione del cacciatore.

La sua caduta ai margini della scena è un movimento in qualche modo interminabile. Si approssima all'asintoto del bordo, ma non lo raggiunge propriamente mai. Il cacciatore è ancora nella rappresentazione. È ancora una delle cose viste. Non un puro punto di vista, non un puro fuori della rappresentazione. È ancora vivo. Eppure dorme, o forse sprofonda nelle nebbie di qualche trance rituale, abbandonandosi al sogno del grande bisonte che lo visita in silenzio. È vivo ma quasi morto, dorme di un sonno che più di ogni altro somiglia al sonno eterno. È già morto, è trapassato, ha attraversato tutto lo spessore della scena per raggiungerne il margine estremo. È caduto fuori dalla battaglia, fuori dalla vita. È in salvo. Dunque per un verso quell'uomo si trova a occupare il bordo estremo della vita animale. Continua a partecipare della sua intensità sfavillante e imprevedibile. Per altro verso quella vita precipita inesorabilmente verso il basso. Prende corpo e prende forma, e al limite quel prendere corpo e prendere forma tende a tradursi nell'esiguità di un sedimento privo di vita, nella schematica semplicità di un torso senza spessore. Proprio per questo il cacciatore morente è ipso facto il pittore. È colui il quale vede la vita. È costretto dalla propria condizione antivitale a raffigurarla. È destinato dagli ultimi bagliori di vita a incontrare la vita come raffigurazione. Quella vita la racchiude in una figura, la contempla e perciò la allontana. La teme e perciò la oggettiva, forse la oggettiva e perciò la teme. In una parola, la venera, nei tanti sensi divergenti di questo termine pieno di paura e desiderio. Figura ormai disseccata e stilizzata, quasi compiutamente raffigurata, quasi del tutto consegnata alla certezza del contorno, il cacciatore è divenuto cosa, è quasi divenuto cosa.

Eppure tre tratti intensissimi si staccano dal fascio di linee oblique, parallele, schematiche, che ne disegnano il tronco, le braccia che lo costeggiano, le gambe che lo prolungano. Tre tratti spessi alla radice, più sottili alla sommità, come staccati o strappati elasticamente alla consistenza regolare del quasi cadavere. Quei tre tratti segnano in tre punti equidistanti il corpo del cacciatore scandendone ritmicamente la retta. Il becco che punta verso l'alto, il sesso che punta verso l'alto, il piede che punta verso l'alto. Sembrano trascinare il cadavere in direzione della preda, riavvicinano il cacciatore alla vitalità selvaggia del bisonte, ricongiungono la distesa disanimata del cadavere con l'eterna

intensità dell'animale. Se quella linea secca e goffa è il primo soggetto, lo è proprio in quanto quel soggetto è morto o almeno moribondo. Proprio in quanto cadavere è il primo supporto della raffigurazione, il primo sostegno su cui poggiano le cose, il grande oggetto su cui gli altri oggetti si disporranno come su una scaffalatura. Ma allo stesso tempo quel soggetto, quel supporto di figure, quel sostegno di oggetti raffigurati è supportato a sua volta, è come appeso tramite quei tre tratti a qualcosa di ulteriore. È trascinato verso l'alto della scena, dove avvertiamo la raggianti forza di gravitazione esercitata dalla grande macchia scontornata della bestia ferita, a sua volta morente, rosseggiante di ocra e sangue.







Céline Menghi

## FIGURAZIONE

Le propre du visible est d'avoir une  
doublure d'invisible au sens strict qu'il  
rend présent comme  
une certaine absence.

M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*

N'importe quelle représentation  
de l'univers est basée sur une  
sélection d'éléments significatif.

P. Francastel, *Medieval painting*

Scrittura e immagine, lo scrivere  
e il figurare, sono  
fondamentalmente tutt'uno.

P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*

«Dalla primissima idea di un luogo (*Ort* in tedesco), siamo passati a quella di correttezza del vedere (*orthotes*). [...] possibile quando [...] si fissi nella giusta direzione. Non esistono luoghi della verità o migliori di altri. [...] È la nostra apprensione, la nostra postura, a dirci infine se siamo a casa», scrive Diego Arturo Giordano evocando uno “spazio” a proposito della scelta del nome da dare alla casa editrice omonima. Mi inoltro in questo spazio grazie all'invito dell'amico e collega Matteo Bonazzi, con il mio sapere bucato; il mio vedere sempre da correggere; la precaria direzione; la postura che aggiusto a parti-

re da una verità scomoda e impossibile, ma che, ciò nonostante, mi fa sentire a casa. Una strana casa, in cui mi ritrovo straniera a me stessa, mai coincidente con la Verità né con il Tutto né con l'ideale dell'Altro né con il Sapere. Albrecht Dürer, a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, studia le leggi della prospettiva. Con Filippo Brunelleschi il mondo prende senso attraverso un occhio immobile che squadra – *toise*,<sup>1</sup> dicono i francesi – uno spazio matematicamente costruito. Il *parlessere*, invece, si trova sempre in una posizione di scarto rispetto all'*orthotes* e all'*Ort* in cui crede di essere e dove, dell'essere, l'esperienza analitica sfata l'illusione. Un corpo ritagliato dalla pulsione, non solo non coincide né dà consistenza all'essere, ma la prospettiva da cui il soggetto guarda, ed è visto, sfugge alla griglia che in Dürer (vedi immagine in incipit) separa il pittore, che studia la prospettiva attraverso uno strano occhio, *oculare ad obelisco* che si regola in altezza non senza evocare un fallo e lo separa dal corpo di una donna.

### *Toccare. Tentare. Errare*

Mi inoltro in questo spazio con il significante che mi è stato consegnato: *Figurazione*, estratto dalla triade: “Isteria, ossessione, figurazione”. Significante dall'eco multiforme e tentacolare. Dal latino classico *tenare* – tastare, toccare – significa non solo ciò che tocca i punti sensibili del corpo del *parlessere*, ma, in uno scivolamento semantico, tentacolare è anche ciò che induce in tentazione. La mia: quella di errare nello spazio facendone un *habitat* che ritaglio per muovermici, dentro e fuori. *Figurazione* evoca forme, estensioni spaziotemporali, dislivelli, contrasti, sconnessioni.

La Verità, il Sapere, o il marchinegno – fatale! – della Suggestione, per esempio, dopo l'esperienza di un'analisi, in cui si è declinata la *figurazione* fantasmatica che ci riguarda, con il nostro sintomo forgiato intorno a un godimento ineliminabile, sono scalzate dalla precarietà dell'essere. L'Io è spogliato dei significanti padroni su cui si sosteneva. Percorso minimo per colui che si troverà un giorno – per un tempo non determinato da principio, per il tempo dell'“atto” – analista: di fronte al reale dell'analizzante. Poiché è da qui che, lasciandosi fare scarto, potrà occupare la posizione impossibile dell'analista che ascolta le declinazioni della *figurazione* di chi viene a parlargli.

<sup>1</sup> Dal latino popolare *tesa*, dal latino *tensa*, estensione; femminile sostantivato di *tensus*; participio passato di *tendere*, tendere.

## Risveglio

Scriviamo, l'inconscio scrive; leggiamo, l'inconscio si legge; l'inconscio è un testo, ci dice Jacques Lacan; leggiamo tra buchi, maglie di silenzio, suoni afoni; scriviamo il nostro testo inconscio, o il nostro testo inconscio si scrive: a singhiozzo, a volte muto, tra faglie e mancanze, a mezzo della *figurazione* (diretta o indiretta), come la chiama Sigmund Freud in un saggio del 1905 intessuto di tracce letterarie, quale è *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*.<sup>2</sup>

La *figurazione* del sogno ricalca quelle del motto di spirito con gli spostamenti, le condensazioni e le immagini, a volte incomprensibili se non lette come una scrittura, scrittura che dipende dalle leggi del linguaggio ma che anche le svia o se ne svia: una scrittura non sempre sensata. Tatuati nel corpo dalle parole che ci hanno colpito, traumatizzato: il senso di chi siamo e di che cosa ci facciamo al mondo sfugge. Restano buchi, a volte inguardabili, da cui qualcosa ci ri-guarda.

Freud attinge da artisti e poeti, oltre che dalle sue isteriche viennesi, quando incomincia a declinare i modi della *figurazione*. «Il volto di lei assomigliava a un codice palinsesto dove, sotto la più recente scrittura monacale del testo di un Padre della Chiesa, trapelano i versi a metà sbiaditi di un antico poeta erotico greco» [Dal Viaggio nel Harz].<sup>3</sup> Ecco Heine mettere in luce il contrasto che, tra il comico e l'ironico, ha ben poco senso se non ci si lavora come si fa con il "lavoro onirico", ovvero incastrando e disincastando, per poi cambiar loro di posto, le tessere di un *puzzle* di cui l'ultima tessera/lettera, l'ultima tessera/parola è sempre perduta, o muta, come la lettera dell'alfabeto greco *mu*.<sup>4</sup> Come diceva di recente Alejandro Reinoso nel corso della testimonianza di chiusura del suo insegnamento di AE,<sup>5</sup> «Hoy, no hay última palabra,

<sup>2</sup> S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [1905], in *Opere V. Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, C.L. Musatti (cur.), Bollati Boringhieri, Torino 1972, pp. 14-2011.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>4</sup> Mu (Μ; μ) o Mi è la dodicesima lettera dell'alfabeto greco. È una consonante nasale bilabiale. Nel sistema numerico dei greci di età ellenistica era il simbolo usato per il numero 40. Il nome della lettera, in greco antico, era μῦ, pronunciato [my].

<sup>5</sup> Nel mondo dell'Associazione Mondiale di Psicoanalisi: "Analista della Scuola".

solo un paso más». <sup>6</sup> Non c'è l'ultima parola, si può solo compiere un passo in più. Se ci fosse, questa parola, avremmo attinto la Verità, il Sapere assoluto, l'Essere a tutto tondo, la *figurazione* perfetta, ortopedica, anche in quanto alla prospettiva. Invece, il passo in più non è altro che quel passo che ogni giorno ci fa mettere ancora un piede dopo l'altro, sempre ancora uno – *encore* – per avanzare in quella zona del non-tutto, femminile, in cui si erra nella buona maniera.

La *figurazione*, nelle sue declinazioni, veicolando la trama inconscia del *parlessere*, fa da *ponte* all'incontro con il reale che sfugge al discorso, e che, al contempo, il discorso tenta di velare. Un reale che «scintilla fuori dal senso e dal semblante», <sup>7</sup> lo definisce Miller. Di qui l'assimilazione di certe *figurazioni* del sogno al comico e all'ironia, ambedue atte a velare l'orrore. «L'immaginario del sogno offre talvolta a ciò che è forcluso del simbolico, una figurazione patetica che si paga con l'angoscia». <sup>8</sup> Il linguaggio è limitato: non può dire né La donna, né il rapporto sessuale, le due inesistenze intorno a cui gira il mondo e ruota la vita di ciascuno portandolo a erigere impalcature e fantasmi da cui ogni tanto ci si risveglia. Si aggiungerà, con Lacan, l'inesistenza del Padre.

«“risveglio” è uno dei nomi del reale in quanto impossibile». <sup>9</sup> Già, ma a patto che ci sia un analista, il quale non solo sappia mettersi di traverso al discorso, ma non tema di sopportare e supportare l'angoscia che lavora per velare segnalando o segnalare velando. Ci vuole un analista affinché, al momento giusto, il velo sveli e il sonno non prosegua da svegli. Una panoplia di veli, perché del reale non c'è La *raffigurazione*, proprio come non c'è per La donna. Il reale muta, di qui la necessità di *raf-figurazioni*, di rappresentazioni.

<sup>6</sup> A. REINOSO, *último testimonio... con minúscola*, Santiago de Chile, 14 de diciembre 2021 (di prossima pubblicazione nel n. 31 di «Attualità Lacaniana»).

<sup>7</sup> J.-A. MILLER, *Al di qua dell'inconscio*, «La Psicoanalisi» n. 63/64 (2019), p. 46.

<sup>8</sup> ID., *Risveglio* (1980), in Aa.Vv., *Scilicet. Il sogno. La sua interpretazione, il suo uso nella cura lacaniana*, Panozzo, Rimini 2020, p. 12.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 9.

## Intreccio

Nella psicoanalisi, scrittura e rappresentazione si pongono come un dato di fatto. Ci viene da Freud, e Lacan lo ha portato alle estreme conseguenze nel suo ultimissimo insegnamento, dando la mano a James Joyce. L'impossibile e il necessario si intrecciano. Poi, scivolare nella letteratura e nella poesia rende le cose complesse e avvincenti, come quando si percorrono sentieri inesplorati. Si può essere al contempo psicoanalisti e poeti, o psicoanalisti e scrittori? Per quanto mi riguarda la domanda è antica, ma la risposta giunge man mano, per frammenti – *un paso más*. Una cosa, però, è certa: la lettera è coinvolta da ambo le parti. Gli psicoanalisti scrivono; la lettera si fa marchio dell'impossibile, delinea «Il bordo del buco nel sapere, ecco ciò che essa delinea»;<sup>10</sup> «è la ciotola sempre pronta ad accogliere il godimento, o perlomeno a invocarlo con il suo artificio»,<sup>11</sup> godimento non-tutto caduto sotto la cancellatura del significante, e che i sembianti cercano di trattare, la scienza oblitera e la religione vi stende il *pallium*.<sup>12</sup>

Scrivere: una tessitura in più per aggiustare giorno dopo giorno l'ordito del *sinthomo*.

Pratica analitica e scrittura nella mia esperienza si intrecciano. Sono diventate conviventi e persino conniventi, come stare su un nastro di Moebius, diceva di recente l'amico poeta Giacomo Trinci. Mai avrei potuto scrivere, né certo scrivere così. È al fatto di essere stata trapassata dall'esperienza analitica, all'incontro con il reale che mi riguarda che devo, non la felicità che fanno baluginare molte pratiche della parola, o certi divulgatori della scienza di Freud e di Lacan, ma una certa libertà, anche strana e non senza tormento, non senza una certa «disperazione linguistica»<sup>13</sup> dello scrivere stesso. Di qui, forse, l'attrattiva per scrittori come Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Alice Lyspector, Sylvia Plath. «Pena e castigo», la definisce Bachmann, «Il linguaggio è castigo. E nonostante ciò anche una

<sup>10</sup> J. LACAN, *Lituraterra* [1971], in *Altri scritti*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2013, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>12</sup> Cfr. C. MENGHI – M. R. CONRADO – B. BOSI – M. VACCA, *Cinque pezzi difficili*, Alpes, Roma 2016, p. 48.

<sup>13</sup> A. G. GARGANI, *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, Laterza, Bari 1995, p. 27.

linea finale: non dite una parola, voi parole». <sup>14</sup> Scrivere, dunque, nella libertà, ma condizionata dal reale, tramite *figurazioni* che lasciano cadere le strettoie di tempo, spazio e persona – Lei, Tu, Io, Una, Chi – affinché emerga l'estraneità o la stranierità, quella di queste stesse figure, incarnazioni del *parlessere* tra Alterità del femminile e contagio del reale. Il reale della vita si coglie, e ci coglie, in un percorso continuo e discontinuo, dove non cessa di non scriversi, dove la scrittura cammina intorno al vuoto di *das Ding*, sullo stesso lato della striscia di Moebius. La scrittura si fa per *figurazioni*.

La vita è *figurazione*. La *figurazione* è intessuta, cucita, scucita e ricucita, annodata di immaginario, quell'immaginario che nel suo ultimo insegnamento, dopo aver conferito al simbolico il suo imperio, Lacan recupera. Scrivere, oltre che velare e svelare al contempo, attesa e risveglio sul bordo dell'impossibile, è *figurazione* di una disperazione che non è allontanamento dalla vita, ma dal *senso* della vita, dalla sua pateticità. Mi colpisce Miller quando applica l'aggettivo "patetica" alla *figurazione* che si paga con l'angoscia. "Patetico", in anatomia, è anche il quarto paio di nervi cranici, il nervo trocleare, che innerva il muscolo obliquo superiore dell'occhio, detto appunto nervo patetico, poiché, per via del movimento sotterraneo che esso compie, fa spostare i nostri globi provocando la tipica espressione patetica. Abbiamo lo sguardo, l'espressione del volto e conosciamo il rapporto stretto tra angoscia e sguardo e come talvolta esso marchi il tratto fantasmatico che coinvolge tutta la vita del *parlessere*, come un nodo doloroso, carico di godimento. Potremmo dire che l'esperienza analitica s-patetizza un po' e che la scrittura entra ed esce dall'angoscia con lettere a volte s-patetizzanti.

### *Un ricordo d'infanzia. Forse l'unica orthotes*

C'è un'età in cui il linguaggio è una perenne scoperta, si crede che arrivi a dire tutto e, senza pensarci, si è lì a dare prova di una *orthotes* di sé e della vita. Si è già al lavoro con i nostri piccoli fili, a tessere, a costruire la nostra riserva di sintomi. Resta il ricordo – d'infanzia, appunto – che ciò, l'*orthotes*, potesse farsi in quella zona della vita idealizzata o casualmente bella, fatta di suoni, colori, voci che l'hanno

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 29 e nota.

forgiata tale ad un oggetto poliedrico ma intero, prima che la vita si rivelasse un'accozzaglia di dettagli sparsi, di buchi rabberciati e di vuoti talvolta orrorifici. Un vedere quasi ortopedico, un insieme di postura e precisione in uno spazio dedicato.

Ecco il ricordo, quando in via eccezionale mettevo piede nello studio di mio padre architetto negli anni Cinquanta: il suo disegnatore, il capo dei disegnatori, il famoso Bianchini, sempre in camice bianco – a cui è andata la mia lampada preferita, la prima *Libralux* progettata da mio padre –, dopo aver fatto ruotare all'ingiù lo sgabello intorno al perno su cui si reggeva, mi ci faceva sedere, poi lo ruotava all'insù e da lì, lo sguardo rivolto alla grande tavola da disegno inclinata, osservavo i lucidi su cui faceva scorrere regoli e squadre e puntava il compasso. Mi sentivo al sicuro, inquadrata, forse anche squadrata! E in ammirazione, mentre mio padre mi spiegava ogni linea o retta, cerchio o altra figura geometrica, o semplici bozzetti. Alle mie domande: che cos'è? perché è così? come fa a venire fuori una casa? – non esistevano i *rendering* in 3D –, sollevando i lucidi come i fogli della cipolla che ricopre l'Io, evocata da Lacan in uno dei suoi primi seminari, mi mostrava le sequenze di segni e disegni che concorrevano alla *figurazione* definitiva di qualcosa.

Ogni lucido ne nascondeva un altro e un altro ancora con altri segni e disegni – diversi, simili, ripetuti –, poi ecco *figurarsi* un tetto. Il linguaggio della geometria e della matematica, tramite quelle linee e quei segni a matita, prima abbozzati, poi netti, e i cerchi, e le sezioni, e i numeri scritti accanto, e qualche radice quadrata (l'avrei saputo dopo), e il nome del committente (Casa xy), o un'indicazione (rifare, vedi lucido n. xy), tutto l'insieme confluiva nella *figurazione* di ciò che si sarebbe chiamato Casa, Sedia, Lampada, Divano, Scuola, Ospedale, Fabbrica, Bottiglia, Gioiello, Innaffiatore e via dicendo. Rette, dunque, curve, algebra. Eppure si vede! Sotto quei lucidi qualcosa si muoveva verso una forma, verso ciò che si vede, si misura, si tocca: un oggetto che si estende nello spazio e nel tempo. Gli strumenti del simbolico, uniti all'immaginazione di chi progetta, dopo una serie di *figurazioni*, portano al compimento dell'opera. Oggetti che lasciano sempre dietro di sé un: non c'è, manca, vedo altro. In fondo, sono sempre l'osso di un lavorio. Ecco, come un ricordo d'infanzia faccia risorgere un padre, le sue tracce, quando finalmente si giunge a farne a meno – figura evanescente, spogliata dell'ideale, ma che, in certe occasioni, lascia un segno.

*Sotto*

Sotto. Qualcosa si muoveva verso. A proposito di *figurazione*, Paul Klee distingue tra la “forma” (*Form*) e la “figura” (*Gestalt*) e scrive in una noticina: «figura = essere vivente; forma = “natura morta”». <sup>15</sup> Per Klee non contava tanto la forma quanto “le vie che conducono alla figura (alla forma)”, ossia la forma, sì, ma attraverso il movimento delle *figurazioni* che vi conducono, dove «la figura è più che altro una forma fondata su funzioni vitali: per così dire, una funzione derivante da funzioni. Tali funzioni sono di natura puramente spirituale; alla loro base sta il bisogno di espressione». <sup>16</sup>

La *figurazione* è dunque un movimento che sta sotto. Siamo nel 1956 – gli stessi anni in cui mi sedevo sullo sgabello tra il Bianchini e mio padre –, messe a parte le implicazioni spirituali di questo grande artista, ciò che è interessante sono la sua volontà e il desiderio di sistematizzare o trovare una logica all’immenso e folgorante universo creativo: «al di là del pathos, porre ordine al movimento», là dove «Ingres ha posto ordine alla quiete». <sup>17</sup> “Sotto” mi evoca anche due opere di cui una vela il reale che l’altra esplicita. *L’Origine du monde* di Gustave Courbet coperta dalla *cache* di André Masson, voluta da Lacan per farla scivolare all’occasione sopra la *natura*, come si dice da noi, affinché la sua visione non rischiasse di far assumere a qualche ospite l’aspetto stravolto de *Il disperato*, l’autoritratto di Courbet!

*Impossibile figurazione*

Siamo sempre esposti alla «crepa assolutamente irrimediabile che attraversa tutta la cosiddetta *Fenomenologia dello spirito* di Hegel», <sup>18</sup> afferma Lacan, e «l’uso che [...] facciamo [della vita] è metaforico». <sup>19</sup> La frase è straordinaria, ci pone fronte a quel sentimento della vita quando fluttua sospesa; quell’impressione di coperta pesante, o troppo leggera, o troppo corta, che scappa di qua e di là. Da un lato, la vita tale a una copertura/coperta di ciò di cui non siamo in grado di ren-

<sup>15</sup> P. KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 17.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> In esergo a P. KLEE, cit.

<sup>18</sup> J. LACAN, *Conferenza di Lovanio*, «La Psicoanalisi», cit., p. 20.

<sup>19</sup> *Ibidem*.



dere conto - *C'est la vie!* non si dice forse quando, allargando le braccia, restiamo a bocca aperta e muti fronte a eventi la cui spiegazione razionale rileva dell'impossibile e il sensato puzza di finto o di banale? Dall'altro, la vita e il suo "uso metaforico", tale a una copertura/coperta che rivela al contempo un territorio che sfugge a un'altra copertura/coperta, quella fallica. Lì, dove è la "crepa" hegeliana, un'altra "crepa" ci ri-guarda, la crepa nel Tutto, che apre tra meraviglia e spavento all'Alterità del femminile.

La metafora della vita è sottesa dalla perenne "sconnessione" da un Sapere che si definirebbe assoluto e da un Essere a tutto tondo, là dove, invece, stiamo tra il senso e ciò che non ne ha, tra l'Uno e l'inesistenza dell'Altro, in presa più o meno diretta e, a diversi gradi, con il "reale" del sesso che elude ogni armonia tra uomo e donna. Eppure, ci avverte Miller, vi è una antinomia: «L'idea che il reale esclude ogni specie di senso è esattamente il contrario della nostra pratica». <sup>20</sup> Allora ci sarebbe un senso del reale? Già, un senso che non si attacca al semiante, così come ci sarebbe un sapere sempre da ricominciare. Lacan «non smetteva mai di fare la *passe*, di ricominciarla». <sup>21</sup> Se la vita è una metafora, è perché il senso che ci sarebbe è un senso speciale, inedito, a partire dall'"infrazione sintomatica". Per questo Miller può dire che «Il sintomo sarebbe ciò che conserva un senso nel reale». <sup>22</sup> Un senso singolare per ciascuno e «non senza godimento [così come, o perché,] non c'è significante o desiderio che non sia connesso alla pulsione ecc. La radice dell'Altro è l'Uno». <sup>23</sup> Il godimento ha dunque la meglio sul senso, e non c'è senso senza godimento.

Dicevo prima del rapporto stretto tra angoscia e sguardo e di come talvolta coinvolga tutta la vita di un soggetto, come un nodo doloroso e carico di godimento. Tra le *figurazioni* che tornavano nel corso dell'analisi, una analizzante riportava più volte la stessa: qualcuno la guardava da una finestra lontana un giorno in cui, adolescente, si trovava in una condizione sessualmente scabrosa e aperta alla possibilità

<sup>20</sup> J.-A. MILLER, *Al di qua dell'inconscio*, cit., p. 47. Cfr. J. LACAN, *Nomina non sunt... Le Séminaire. Livre XXIV. L'insue que sait de l'une-bévue s'aile à mourre (1076-1977)*, in «*Ornicar?*» n. 16 (1978), p. 13.

<sup>21</sup> Id., *Al di qua dell'inconscio*, cit., p. 50.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>23</sup> Id., *L'Essere e l'Uno*, «La Psicoanalisi» n. 56/57 (2015), p. 315.

dello sguardo altrui. Tale *figurazione* si ripresentava non senza angoscia ed enigmatica, prima che subentrasse la vergogna. Un giorno, improvvisamente, dice che là non c'era proprio nessuno, che nessuno la guardava. Sarà spiazzata dal suo stesso dire mentre scopre che nella cornice di quella finestra aveva istituito lei l'Altro, l'Altro dello sguardo che racchiudeva l'oggetto privilegiato del suo godimento.

La *figurazione* ripetuta ricopriva il reale che lo sguardo condensava. Dopo un tempo di vacillamento dei sembianti seguito da una stasi nell'analisi, l'analizzante ritornerà su quel: "non c'era proprio nessuno". Lo dirà in un balbettio, un incespicare di parole mozze, fino all'afonia. Silenzio. Niente da dire. Vuoto. Qualcosa non si può *figurare*, o per lo meno non più così e non più quello e non più per quell'uso sintomatico e fantasmatico. Era avvenuta una sorta di dissoluzione dell'immagine, di quella *figurazione* lì. Qualcosa si stacca. «L'insetto che percorre la superficie di Moebius»,<sup>24</sup> che Lacan evoca nel seminario sull'angoscia, è il soggetto che ripete i suoi giri su diritto e rovescio della superficie per ritrovarsi alla fine egli stesso oggetto: ben poco, come uno dei "pacchettini" dell'*Uomo dal fiore in bocca*.

Da quella scalinata, dove l'adolescente era esposta, e dal suo percorrere la superficie moebiana non è sorto, come per lo Inuit, il suo Arùtan a completarla, a dirle chi è.<sup>25</sup> Nessuno sguardo dice la sua identità: di donna e in generale.

### *Il muro. La crepa*

Eccoci a un'altra metafora, non, come sopra, della vita, ma, questa volta, una metafora che implica il muro. Il punto è, ancora una volta, con Lacan, il senso che nell'esperienza analitica va ad afflosciarsi. Per riprendere la "crepa" di cui sopra, riferita a Hegel, Lacan, pochi mesi prima, evocando alcuni manoscritti di Leonardo Da Vinci, parla di

<sup>24</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2007, p. 148.

<sup>25</sup> Presso gli Inuit, la pittura facciale è un'immagine iconica che designa in maniera mimetica una individualità singolare, un'immagine che chi la porta, in assenza di specchio, non può vedere mentre la disegna sul proprio volto e il cui prototipo resta sconosciuto a chi può vedere i motivi di cui è costituita. L'autore della pittura può però figurarsela ricordandosi il referente – una visione –, ossia l'immagine di cui essa è la traccia. Cfr. P. DESCOLA, *Les Formes du visible*, cit., pp. 43-44.

macchie e di muffe sul muro e, come Leonardo, ci invita a guardare il muro. «*Guardate bene il muro* [dice Leonardo e Lacan prosegue:] se date ascolto a Leonardo, una macchia di muffa è un'ottima occasione per trasformarla in una madonna [...] La muffa si presta particolarmente bene perché presenta sempre delle ombre, dei buchi. [...] sui muri c'è un genere di cose che si presta alla figurazione [...] La macchia stessa è il figurativo in quanto tale».<sup>26</sup>

Sul muro si scrivono persino lettere d'amore – *lettera d'amuro*;<sup>27</sup> si scrivono manifesti politici; i muri sembrano messi lì apposta a sostenere «discorsi».<sup>28</sup> I discorsi sono ben incisi sul muro, quelli della politica più oscena o quelli che servono a ricordare parole come *Liberté, égalité, fraternité*. Può sembrare inutile tutto questo, eppure, dalla madonna all'atleta, allo *slogan*, all'amore, ecco la *figurazione* che serve a farci cogliere che dietro il muro c'è dell'inscrivibile, dell'impossibile da raggiungere – a meno di non scavalcarlo il muro, ma allora sarebbe mettere un piede in quella zona dove il senso è strettamente connesso al reale.

Insomma, dice Lacan, «noi non possiamo accontentarci di questi sensi confusionali [giocando con l'omofono *sans-confusion*, senza-confusione]. In fin dei conti non servono ad altro che a far risuonare la lira del desiderio».<sup>29</sup> Dietro il muro c'è il reale, il non figurabile. Oggi si erigono muri, si scavalcano, si può morire. Dobbiamo scrivere sui muri. Sui muri si continua a disegnare, scrivere e dipingere, come è il caso di TUNNELRELOAD a Milano in una operazione di “rigenerazione urbana, rivitalizzazione e coesione sociale”. Muri vivi. Qualcun altro ha avuto l'idea di una “crepa” nel muro! Talvolta una crepa diventa così grande da pensare di attraversarla per ritrovarsi dall'altra parte. Non è così per la Bachmann.

La sua di crepa si annuncia con una macchia: «Qui non c'è nessuna donna [così si chiude *Malina*].<sup>30</sup> [...] Fisso la parete dove si è formata una crepa, deve essere una vecchia crepa che adesso si allarga

<sup>26</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XIX. ... o peggio (1971-1972)*, A. Di Ciaccia (cur.), Einaudi, Torino 2020, p. 68.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>30</sup> I. BACHMANN, *Malina*, Adelphi, Milano 1973, p. 292.

leggermente, perché la fisso sempre.<sup>31</sup> [...] “Ma le dico che non c’è mai stato qualcuno con questo nome. Non c’è nessun altro qui”. [...] Era assassino».<sup>32</sup> Questo “non c’è nessuno” evoca il “non c’era proprio nessuno” dell’analizzante. Se per Bachmann l’Io sfinisce nella “crepa”, come nulla, identità impossibile, e la sua scrittura sarà una “disperazione” intorno al vuoto di *das Ding*, all’impossibilità di dire La donna attraverso *figurazioni* che si dissolvono nella scrittura stessa, per l’analizzante l’incontro con il muro è il balbettio, l’afonia, poiché dietro la *figurazione* che portava vi è solo il reale.

Un limite, limite del linguaggio che il poeta tramite la poesia, che fa effrazione nel linguaggio, evoca velando e svelando del nuovo. Non è da capire per forza il nuovo che allude e apre a un nuovo sapere che non si sa, che non si sa ancora. La parola poetica «ristabilisce una tensione che non è una capitolazione resa al linguaggio»,<sup>33</sup> afferma Aldo Giorgio Gargani. Anche Lacan andrà verso la poesia, avendo posto, lì dove abbiamo la sconessione, l’infrazione del sintomo con il suo doppio effetto: di senso, da un lato, e di svuotamento e di buco, dall’altro, per un nuovo uso del significante che, in quanto reale, non ha nessun senso. Questo paradosso lo si coglie quando si scrive, lo si cavalca, quando le parole prendono l’avvio verso sentieri inediti che evocano altro, un altrove, fuori dalla *norma*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 292-293.

<sup>33</sup> A.G. GARGANI, *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, cit., p. 25.

FIGURAZIONE, RETORICA, PSICOANALISI  
DERRIDA LETTORE DI FREUD

Il dato non è un testo, c'è, in esso, uno spessore, o meglio una differenza, costitutiva, che non è da leggere, ma da vedere; questa differenza, e la mobilità immobile che la rivela, è ciò che non finisce mai di esaurirsi nel significare il dato.

J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*

Mi sembra che sia necessario prestare qui la massima attenzione alla retorica di Freud. È allo stesso tempo alla scena, ai gesti, ai movimenti, alla strategia critica, alla selettività affaccendata. Lo svolgimento non è più regolato da un rassicurante modello scientifico o filosofico. Ad esempio, per quanto riguarda la questione di sapere *cosa sia* il piacere-dispiacere, Freud ammette di essere all'oscuro di tutto.

J. Derrida, *Speculare – su “Freud”*

*Extraduzione*

Il presente saggio si sofferma sul valore retorico della scrittura e dello stile di Freud, ripercorrendo la lettura datane da Derrida in *Speculare – su “Freud”*, dove questi commenta soprattutto *Al di là del principio di piacere* (1920) e *Autobiografia* (1924). In qualche modo, la retorica ha a che vedere con la figurazione, se figurazione significa “il figurare, il rappresentare in figura”<sup>1</sup> con i mezzi dell'arte; ma anche, nella danza, un “complesso di figure”,<sup>2</sup> dunque una sistematicità formale, una tecnicità, un dispositivo di ripetizione; e ancora, nella composizione musicale, un “insieme di motivi ritmici” che lasciano trasparire l'“ossatura”<sup>3</sup> della forma ritmica o melodica stessa. Per certi versi, quanto indichiamo solitamente col termine *retorica*

<sup>1</sup> Cfr. voce *Figura*, in «Enciclopedia Treccani» on-line [sito consultato il 14.01.2022].

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

può essere inteso come tecnica di costruzione, “figurazione” formale del discorso,<sup>4</sup> ovvero “sistema di regole”<sup>5</sup> di ripetizione dello stesso: com-posizione delle linee di forza che strutturano una discorsività. Ad esempio, quella di Freud, inteso come *il padre della psicoanalisi* seguendo il ragionamento di Derrida. Le pagine che seguono esplorano quindi un’idea ampia di retorica, e vorrebbero aprire ad alcune domande: cosa significa *retorica* nella e per la psicoanalisi? Quali elementi possono affiorare da una *certa* lettura – come quella di Derrida – delle relazioni tra filosofia e psicoanalisi, colti *attraverso* il valore della retorica del discorso freudiano: attraversandone le linee di forza (o di debolezza) dello scrivere, del riversare se stesso sulla pagina, lungo un asse che è anche auto-biografico, nel senso che mostreremo?

Va quantomeno ricordato, per comprendere appieno lo sforzo ermeneutico derridiano, come *Speculare – su “Freud”* fosse originariamente parte di un più ampio seminario degli anni Settanta presso l’ENS di Parigi, cioè *La vie la mort*, rimasto inedito per molti anni e solo di recente pubblicato.<sup>6</sup> Si affrontavano, in una cornice di grande complessità teorica, le questioni del confine “tra” la vita e la morte, cioè della decostruzione dei margini dell’opposizione vita/morte, fondamento implicito di ogni metafisica; del vivente come capacità autonoma di riproduzione di sé (nel quadro delle discussioni sulla genetica e sul DNA), da una parte, e la riproduzione delle istituzioni dall’altra, di ogni pro-gramma o algoritmo, avremmo detto oggi; althusserianamente, le questioni della *riproduzione* delle condizioni storico-materiali e, di qui, del potere, della ripetizione e della speculazione, anche sul piano di una critica del mercato (Marx è molto presente, sin dalle prime pagine); e dell’autobiografia come momento decisivo di tali attraversamenti. Del resto, il reticolo dei riferimenti filosofici è a sua volta di estrema importanza per comprendere poi il ragionamento “su” Freud: Marx ma anche Canguilhem o Jacob; Nietzsche, ma anche Heidegger o Blanchot.

La base del ragionamento derridiano, molto nota, è che date le difficoltà “logiche” che nascono nella descrizione analitica, presenti anche nel padre della psicoanalisi (le contraddizioni; l’essere una cosa e

<sup>4</sup> Cfr. voce *Retorica*, in «Enciclopedia Treccani» on-line [sito consultato il 14.01.2022].

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Cfr. J. DERRIDA, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, Seuil, Paris 2019; tr. it. F. Vitale, *La vita la morte. Seminario (1975-1976)*, Jaca Book, Milano 2021.

contemporaneamente “altro”; le sostituzioni e, in generale, un discorso che continuamente opera *figurazioni e prefigurazioni* del contrario) emerge la necessità di *curare* la retorica, forse persino di inventare uno stile: una *cura* nella com-posizione sintattica, nella modalità di scrittura, secondo quel motivo così caratteristico in Derrida della necessità, oggi, di nuove sintassi rispetto a quelle oramai esaurite della metafisica “fallologocentrica”. E questo perché in Freud «la sintassi di queste operazioni non è data».<sup>7</sup>

In questo quadro, la scrittura di Freud è intesa come auto-congegno che manifesta questa stessa tensione, cioè il *non esser dato* della sintassi psicoanalitica. Da qui, il nucleo concettuale di quanto vorremmo provare a sostenere: da una parte, troviamo in Derrida un’attenzione alla struttura retorica, cioè alla *costruzione attiva* da parte di Freud. Dall’altra, vi è una forte attenzione all’impulso (*pulsione?*) di scrittura, a una passività nell’atteggiamento di Freud, dunque a qualche cosa che riguarda la vita, il *bios*, il campo pre-riflessivo o asimbolico. La figurazione avrebbe a che vedere con ambedue questi elementi, che sono come i due lati di un guanto che in se stesso è unico: la questione naturalmente resta quella di *come* pensare assieme i due lati, cioè di *che tipo di relazione* sia pensabile tra di essi.

C’è un passaggio, particolarmente pregnante, che concerne il dispositivo scrittoriale in Freud e che indica già il problema di fondo della sintassi freudiana, della sua operazione retorica: «L’operazione della sua scrittura, la scena (di quello) che fa scrivendo quanto scrive qui, ciò che glielo fa fare e ciò ch’egli fa fare, ciò che lo fa scrivere e ciò ch’egli fa – o lascia – scrivere. Far fare, far scrivere, lasciar fare o lasciar scrivere; la sintassi di queste operazioni non è data».<sup>8</sup>

Che cosa *non è dato*? Appunto, in primo luogo, l’oggettività di un rapporto tra scrivere e lasciare scrivere; tra edificare attivamente un certo discorso psicoanalitico sulla “cosa” (*Das Ding*), come ripete spesso Derrida in questo seminario, e un lasciarsi scrivere dalla “cosa”. Ma, soprattutto, non è data la sintassi, la forma retorica, la figurazione e la strutturazione degli enunciati di Freud.

Ma questa era solo un’*extraduzione*. Partiamo dall’inizio.

<sup>7</sup> Id., *Speculare – su “Freud”*, G. Berto (cur.), Cortina, Milano 2000, p. 31.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

*Una sintassi che non è data*

L'elemento da cui parte Derrida è la circostanza che sia Freud stesso ad auto-dichiarare come stanno le cose, se è vero che nella sua autobiografia emergerebbe una sorta di "reticolo" tra diversi elementi, «i reticoli di una lettura detta "interna" degli scritti su la vita la morte, quelli dell'autobiografia, dell'autografia, dell'autotanatografia»,<sup>9</sup> da una parte, «e quelli del "movimento psicoanalitico" in quanto sono inseparabili dai primi»<sup>10</sup> dall'altra. Questa bipartizione suggerisce appunto che "tracciamento" e *bios*, da un lato, scrittura della psicoanalisi, invenzione retorica della teoria psicoanalitica, dall'altra, sono tra loro interallacciate. Ma qual è il valore di questa "inseparabilità" strutturale di luoghi diversi ma «*strutturalmente* aperti all'attraversamento»?<sup>11</sup> Il limite, cioè il margine dinamico, è esattamente la dimensione sulla quale occorre lavorare, *in primis* per la ragione che «tutto ciò riguarderebbe il *bios* nella sua portata autobiografica». <sup>12</sup> Il concetto di *scrittura* è qui determinante, sul piano teorico, nella sua funzione di collante dei diversi elementi. Qual è, specificamente, la scena di scrittura di Freud, ovvero quella terra di nessuno originaria (per la psicoanalisi stessa) tra una scrittura della vita, da una parte, e la messa a tema della psicoanalisi, tramite proposizioni, connessioni, figurazioni concettuali e retoriche, dall'altra? Scrive ancora Derrida:

Quando Freud avanza un enunciato che implica l'esistenza della teoria psicoanalitica, non si trova affatto nella situazione d'un teorico nell'ambito di un'altra scienza e neppure in quella di un epistemologo o di uno storico della scienza [...] [e questo perché Freud] in qualche modo sembra aver stipulato un contratto unicamente con se stesso. *Si sarebbe scritto*. A se stesso, come se qualcuno si inviasse un messaggio, informandosi per raccomandata, in carta bollata, dell'esistenza attestata d'una storia teorica cui egli stesso, tale è il contenuto del messaggio, ha dato avvio.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 18.



È in questa chiave che l'intero sviluppo dell'argomento derridiano conduce infine al tema che ci interessa più da vicino, ovvero la retorica di Freud.

La retorica di Freud è la forma e la figurazione atta a individuare «nuovi modi di porre questioni».<sup>14</sup> Scrive difatti Derrida:

Mi sembra che sia necessario prestare qui la massima attenzione alla retorica di Freud. E allo stesso tempo alla scena, ai gesti, ai movimenti, alla strategia critica, alla selettività affaccendata. Lo svolgimento non è più regolato da un rassicurante modello scientifico o filosofico. Ad esempio, per quanto riguarda la questione di sapere *cosa sia* il piacere-dispiacere. Freud ammette di essere all'oscuro di tutto.<sup>15</sup>

Passaggi come questo, non potrebbero essere più chiari in quanto a dichiarazione di intenti. E tuttavia... subito, entra in campo un'altra questione: quella del non-sapere. Una *questione altra* che tuttavia non si oppone alle precedenti, quanto piuttosto va a completarle.

Lo sforzo retorico freudiano implode/condensa nella questione del non sapere di Freud stesso. Retorica e oscurità, intese in senso non dialettico o oppositivo. Da una parte *costruzione*, estrazione attiva di un senso; dall'altra, sospensione a una referenza affermativa al *savoir*. La presenza interna, o forse *extima*, del non-sapere nella discorsività freudiana, apre il campo a quella che Derrida chiama *la speculazione* di Freud, colta appunto "tra" gesto critico o filosofico, e gesto psicoanalitico. Non possiamo dilungarci sul tema della speculazione, aspetto comunque molto rilevante dell'intera esegesi derridiana.<sup>16</sup> Basti ricordare come Derrida inserisca il concetto di sintassi non oggettivabile, ed anche la questione dell'elaborazione di scrittura in Freud, sotto il segno della speculazione:

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>16</sup> Il tema della speculazione, in *La vita la morte*, è in rapporto oltre che alla scienza (intesa quale impresa epocale di pre-figurazione, di preveggenza del futuro, tramite leggi fisiche sempre ripetibili), anche alla critica del sistema capitalistico, cioè al plusvalore, alla ripetizione dell'attuale sistema sociale, e alla riproduzione del sapere, nei programmi di insegnamento, nella sovrastruttura, in senso marxiano. Su ciò si innesterà poi la riflessione sulla ripetizione come *auto-riproduzione*, come sopravvivenza del sé, come ripetizione automatica, spontanea come seconda natura, delle condizioni materiali ma anche di se stessi, segnatamente nel gesto autobiografico (Cfr. J. DERRIDA, *La vita la morte*, cit.).

La speculazione non è soltanto un modo di indagine cui Freud ha dato il nome, essa non è soltanto il contenuto trasversale del suo discorso, ma anche l'operazione della sua scrittura, la scena (di quello) che fa scrivendo quanto scrive qui, ciò che glielo fa fare e ciò ch'egli fa fare, ciò che lo fa scrivere e ciò che egli fa – o lascia – scrivere. Far fare, far scrivere, lasciar fare o lasciar scrivere; la sintassi di queste operazioni *non è data*.<sup>17</sup>

Ricapitoliamo. La sintassi – cioè la sistematicità di figurazioni formali attraverso cui si scriverà la psicoanalisi – non è da intendersi sul piano dell'oggetto, della datità di un *datum*: non è e non può essere *data*. Freud, a questo livello, “ne è parte” ma non la possiede: occorre quindi, procedendo lungo il *conatus* della propria scrittura, che Freud continuamente la costruisca, la modifichi e la ri-formi. Nessun rassicurante modello (né scientifico, né filosofico) può governarne la scrittura. Qui giunti, che fare? Risposta: ricollocarsi sulla pagina di Freud, ripercorre la sua *maniera* tipica. *L'écriture*, ma ancora più a fondo il tracciare, il procedere (il *passo*) di Freud, il suo cammino come *graphein* che sarà all'origine del tratto (auto)biografico: tutto questo dovrà ospitare (*lasciar essere*) la differenza: in Freud «la diversione non sopraggiunge al cammino, essa lo costituisce, lo traccia addirittura».<sup>18</sup>

*Oggettività e soggettività: il fort/da in*  
Al di là del principio di piacere

Abbiamo già enucleato tre elementi: il non-sapere in Freud; la sua specifica necessità di mettere al centro la retorica; un riferimento all'elemento vitale, automatico in senso ampio. A partire da ciò, Derrida analizza, dal secondo capitolo di *Al di là del principio di piacere*, il celebre argomento del rochetto. Il *fort/da*: il bambino, il nipote di Freud che, in assenza della madre (la figlia di Freud, il padre della psicoanalisi) “gioca” con il rochetto, facendolo apparire/scompare, accettando l'allontanamento e il ricongiungimento, nella loro dinamica inesauribile e indeterminata. Troviamo qui l'impulso e l'irriflesso, ma anche la volontà di ripetere: gusto e piacere del perdersi e del rincorrersi *nella ripetizione stessa*. Non dimentichiamo lo stile argomentativo di Derrida: parlare del gioco, implica immediatamen-

<sup>17</sup> ID., *Speculare – su “Freud”*, cit., p. 31, [c. n.].

<sup>18</sup> *Ibidem*.

te innestare nell'argomento i temi dell'istituzione e della ripetizione, dello spontaneo e della struttura e, persino, il tema del tempo. E, si noterà, sussistono molti isomorfismi con quanto dichiarato in merito alla scrittura ed anche con quanto si dirà in merito all'istituzione psicoanalitica e alla sua origine:

Il gioco, in cui consiste la ripetizione della ripetizione, è un gioco *selbstgeschaffene*, che il bambino ha prodotto o lasciato prodursi da sé, spontaneamente, ed è il primo nel suo genere. Ma niente di tutto questo (spontaneità, autoproduzione, originarietà della prima volta) aggiunge un contenuto descrittivo che non si riconduca alla generazione attraverso di sé della propria ripetizione. Etero-tautologia (definizione dello speculativo hegeliano) della ripetizione ripetuta, della ripetizione di sé. Nella sua forma pura, in cui consisterà il gioco.

Il che dà il tempo. C'è tempo.<sup>19</sup>

In questi contesti argomentativi, quel che Derrida puntualizza maggiormente è la circostanza che l'intera scena, l'intera *figurazione* che si presenta poi agli occhi del lettore (e ai futuri aspiranti psicoanalisti...), origina da una situazione familiare. Freud è, appunto, il nonno del bambino "in oggetto". Il Soggetto speculatore è anche parte "in causa", in quanto racconta tutto ciò nel corso della propria autobiografia: questa complessa figurazione, cioè, prende forma sotto «lo "stesso tetto" dell'autobiografia».<sup>20</sup>

La questione del *fort/da*, è la questione della ripetizione. Questione che ha molto a che vedere con la psicoanalisi, con la sua tecnicità originaria, con le sue istanze e "pulsioni". Questione che, parimenti, ha a che vedere con una sorta di pulsione a ripetere e con il motivo di un senso che emerge dall'insensatezza, come nella gratuità non-significante di un gioco, di una ritmica solamente corporea, pre-logica o a-simbolica. Si tratta in ogni caso, per Derrida, della ripetizione sia come contenuto (l'oggetto del gioco del nipotino di Freud), sia come elemento che performativamente inerisce lo *stile della figurazione*, il ritmo della composizione scritta di Freud. Proverbiale, per Derrida, l'importanza che assume questo doppio livello: oggetto ma anche trasformazione del *datum*; soggetto ma anche assoggettamento al *bios* che scrive la scena, lungo un asse non lontano da quel concetto di

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 42.

*teoria e prassi*, che è anche il titolo di un importante seminario<sup>21</sup> tenuto da Derrida nello stesso periodo de *La vita la morte*, sempre presso l'ENS di Parigi.

È all'interno di tale contesto teoretico che Derrida incentra dunque la sua analisi sulla struttura retorica del testo freudiano. Aveva poco prima ribadito la questione dell'avanzare senza un fine, senza fini, cioè l'assenza di conclusione, del modo di scrivere di Freud: l'«andamento singolare di questo scritto, il *passo della sua tesi (pas de thèse)*, che avanza senza avanzare, senza farsi avanti, senz'avanzare nulla che non ritiri immediatamente». <sup>22</sup> L'assenza di tesi, cioè del porre e della *Setzung* (che equivale a *togliere* il tema hegeliano, da parte di Freud), porta naturalmente al problema di una scrittura che argomenta, che forse de-scrive, ma senza im-porre o pro-porre un oggetto, un valore epistemologico o logico. Si tratta di una scrittura che, semmai, paradossalmente *viene dopo*, che *segue*, scrittura intesa quindi nel suo *lasciar passare* motivi, disarmonie, forze retoriche invisibili, figurazioni mute: scrittura come *lasciapassare* del *bios* nella figurazione stessa.

A questo punto, se si vuole penetrare davvero la questione della psicoanalisi e del suo “luogo d'origine”, cioè Freud, la sua vita, i suoi impulsi (*Trieben...*) o le compulsioni a ripetere se stesso, occorrerà prima di ogni cosa *spostare il registro* dell'interpretazione. Non si tratta più di comprendere un significato oggettuale del *fort/da* o del suo *valore*, comunque inteso; bensì di

mettere a nudo anzitutto lo schema argomentativo del capitolo. È possibile constatare che qualcosa si ripete. E (lo si è fatto mai?) bisogna individuare il processo ripetitivo non solo nel contenuto, [...] ma già o ancora nella sua stessa scrittura, nell'andamento del suo testo, tanto in quello che fa quanto in quello che dice; nei suoi “atti” [...] un testo senza contenuto, senza tesi, senza oggetto separabile dall'operazione che lo isola, nel procedimento di *Al di là...*<sup>23</sup>

Perché allora, sarebbe così rilevante l'argomento del rochetto? Diciamolo in modo schematico. Freud è là un osservatore: ma un *osservatore interessato*. La questione dell'oggettività qui, dunque, vacilla:

<sup>21</sup> Cfr. Id., *Théorie et pratique. Cours de l'ENS-Ulm 1975-1976*, Galilée, Paris 2017; tr. it. G. Dalmaso e M. Maurizi, *Teoria e prassi. Corso dell'École Normale Supérieure del 1975-1976*, Jaca Book, Milano 2018.

<sup>22</sup> Id., *Speculare – su “Freud”*, cit., p. 42.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 44-45.

l'aspetto autobiografico e l'aspetto "scientifico" tendono a collidere reciprocamente, sulla "scena primaria" qui ricostruita da Derrida (a sua volta veicolata dall'autobiografia di Freud). Nel "metodo scientifico", come noto, è insito il tema della ripetizione, cioè la ripetibilità dell'esperimento e il primato di un protocollo osservativo dei "fatti", mediato da un osservatore disinteressato. E tuttavia, scrive Derrida,

l'esperimento così come il suo rendiconto pretenderanno niente meno che una genealogia dell'oggettività in generale. Come sottometterle allora al tribunale di cui ripetono l'istituzione? Per converso, con che diritto interdire ad un tribunale di giudicare nel merito delle condizioni della sua investitura?<sup>24</sup>

Derrida sta lentamente portando il discorso alla questione dell'istituzione della psicoanalisi: della psicoanalisi *come* istituzione. Seguiamo ancora il suo *passo*: «La descrizione del gioco serio di Ernst, nipote primogenito del padre fondatore della psicoanalisi, *può non essere più letta solamente* come argomento teorico, come speculazione rigorosamente teorica, che tende a *concludere* in favore della coazione a ripetere o della pulsione di morte, o semplicemente del limite interno del PP»,<sup>25</sup> ma può essere letta sempre ed anche «come un'autobiografia di Freud».<sup>26</sup>

### *L'istituirsi (autobiografico) della psicoanalisi?*

Autobiografia significa scrittura *della* vita: genitivo soggettivo. Certamente, l'autobiografia di Freud consegna Freud stesso anche «alla sua scrittura più o meno testamentaria».<sup>27</sup> Tuttavia, il gesto autobiografico non va inteso come auto-affermazione dell'Io scrivente, cioè del Soggetto. Non si tratta, in altri termini, di autobiografia come *figurazione* monumentale, cioè *prefigurazione* della morte. Si tratta invece di una scrittura, di un tracciare come *graphein* che si insinua – spostandosi senza sosta – sempre *tra* la vita la morte. La scrittura autobiografica freudiana è uno scorrimento nell'intradosso, una variazione sui margini nell'*entredeux* che, secondo Derrida, prima

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

di ogni altra cosa è una «descrizione più o meno vivace della propria scrittura, del proprio modo di scrivere ciò che scrive, nella fattispecie *Al di là...*». <sup>28</sup> Questa auto-riflessività aperta e produttiva, che emerge nella scrittura della vita, comporta l'urgenza – come anche in un altro testo celebre di Derrida, *Otobiographies* (del resto anch'esso parte del seminario *La vie la mort*) –, di interrogare senza sosta «la *dynamis* di quel margine esistente tra l'“opera” e la “vita”, il sistema e il “soggetto” del sistema». <sup>29</sup> Là si parlava di Nietzsche, ma lo stesso può valere per Freud (del resto richiamato più volte anche in *Otobiographies*). Il tema, che è un altro modo di declinare quanto stiamo qui trattando, è insomma quello di un margine dinamico tra apertura e chiusura, tra sistole e diastole della respirazione teorico-esistenziale di Freud:

Questo margine – lo chiamo *dynamis* per la sua forza, il suo potere, la sua potenza virtuale e mobile – non è né attivo né passivo, né esterno né interno. Soprattutto non è una linea sottile, un tratto invisibile o *indivisibile* tra gli insiemi dei filosofemi da una parte e la “vita” di un autore già identificabile sotto il suo nome dall'altra. Questo margine divisibile attraversa i due “corpi”, il corpus e il corpo, secondo delle leggi che incominciamo soltanto a intravedere. <sup>30</sup>

Questa partizione mobile, questo *partage*, vale allora anche per Freud e la sua *tendenza* autobiografica: il suo *conatus* a esprimersi e *figurare*, in qualche modo, il proprio moto inerziale nel cerchio di una retorica psicoanalitica che, d'altra parte, egli stesso sta edificando. Da questo punto di vista, si conferma come in Freud la descrizione del proprio modo di scrivere, nella performatività dello scrivere stesso, coincida pienamente con una dimensione autobiografica di scrittura *della* vita. Espressione da intendere appunto nell'ordine indecidibile tra attività/passività. Con una formula: Freud de-scrive la propria vita, ma al contempo, è la vita che scrive le sue figure “su” Freud. Ma non si tratta soltanto di un gioco di parole *à la* Derrida, né «di uno specchio tautologico». <sup>31</sup> Il punto è molto più centrale, e concerne un'ipotesi in merito all'origine bio-storica di quanto oggi denominiamo “psi-

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Id.*, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, tr. it. R. Panattoni, Il Poligrafo, Padova 1993, p. 41.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>31</sup> *Id.*, *Speculare – su “Freud”*, cit, p. 54.

coanalisi”: in Freud, «l'autobiografia *della scrittura* pone e depone a un tempo, in uno stesso movimento, il movimento psicoanalitico». <sup>32</sup> Dunque, l'andamento della scrittura, la figura che via via *prende corpo*, la figurazione che tale scrittura concretizza e, quindi, la retorica che origina da questo vasto *movimento* sono, secondo Derrida, in diretta relazione con la nascita della psicoanalisi e della sua retorica discorsiva. L'impulso autobiografico, nel suo andare *da sé* (*autos*), per Freud «coopera all'iniziazione della causa psicoanalitica, a mettere in moto il “movimento” psicoanalitico, ad esserlo esso stesso». <sup>33</sup>

Ma, di nuovo e daccapo: in che modo impulso e istituzione possono stare assieme, nella psicoanalisi? In che modo *lo spontaneo* e *la struttura* possono coesistere? E come questo *movimento analitico* si rapporta, a sua volta, con l'*autoanalisi* di Freud stesso, dimensione come noto molto dominante nella sua autobiografia? Derrida si domanda, infine:

Come può una scrittura autobiografica, nell'abisso di un'autoanalisi non terminata, *presiedere alla nascita di un'istituzione mondiale*? La nascita di chi? Di cosa? E in che modo l'interruzione o il limite dell'autoanalisi, cooperando alla messa “in abisso” più di quanto non l'ostacoli, *riproduce il suo marchio nel movimento istituzionale*? <sup>34</sup>

La psicoanalisi, oggi, può essere considerata un'istituzione mondiale. Entro un movimento che le è proprio, essa deve entrare in risonanza col suo rischio specifico, cioè quello di essere istituzione: ripetizione e riproduzione di un *certo* “sapere”, di una *certa* pratica, di *certi* automatismi, come, del resto, ogni istituzione. Ma, accanto a ciò, Derrida ci ricorda come ogni istituzione abbia origine dalla vita o, meglio, da una scrittura *della vita*: *autos-bios-graphhein*. Ma che cos'è l'autobiografia, così intesa? Che cos'è, in definitiva, la scrittura *della vita*, cioè quell'operazione impersonale che, in Freud, *scrive il soggetto* e che, assieme, scrive l'istituzione mondiale che oggi denominiamo psicoanalisi? La risposta di Derrida merita di essere rimarcata: «Non lo sappiamo e non dobbiamo far finta di saperlo». <sup>35</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 55-56, [c.n.].

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 56.

*Il non sapere*

La dimensione del non sapere diviene essenziale.

Si scrive. Perché? Non lo si sa. Si passa da un dominio a un altro: dalla struttura alla genesi organica, psico-storica, della stessa; e viceversa. Ma non sappiamo per quali vie ciò possa aver avuto luogo; non sappiamo come ciò abbia *preso corpo* in Freud. La scrittura avanza, prosegue ininterrottamente, anche quando l'analisi è terminata: in un certo senso, essa non è altro che... la vita che si scrive, ancora oggi, molti anni dopo la morte di Freud. Nell'istituzione, alimentata dal tracciato biografico freudiano, ritorna e si ripete la pulsione di Freud, intesa come la com-pulsione a ripetersi e a scriversi di Freud stesso. E vengono allora in mente le parole di Beckett, nell'ultima pagina, celebre, de *L'innommable*, proprio sul nostro non sapere:

Bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, intanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare, forse è già avvenuto, forse mi hanno già detto, forse m'hanno portato fino alla soglia della mia storia, davanti alla porta che si apre sulla mia storia, ciò mi stupirebbe, se si apre, sarò io, sarà il silenzio, là dove sono, non so, non lo saprò mai, *dentro il silenzio non si sa*, bisogna continuare, e io continuerò.<sup>36</sup>

Scrivendo, le parole giungono sulla scena. Dentro il silenzio, non si sa, scrive Beckett. Esse risalgono da un luogo innominabile, forse dall'inconscio? Non lo sappiamo. Eppure corrono, continuano e, beckettianamente, *ci continuano*; passano e giungono, anche in Freud stesso: forse giungono dall'*autos* di Freud, dalla corporeità di una memoria come *Selbst*, da un campo che è pre-logico eppure così strettamente in contatto con l'istituirsi di una figurazione psicoanalitica. In questo clima va colto il senso ultimo della lettura di Derrida. Non bisogna fare finta di sapere, quando si scrive. Neppure Freud *sa*: «Ancora meno per quanto riguarda un'autoanalisi. Il sedicente primo e dunque il solo ad averla intrapresa», questa analisi abissale, che scruta il padre della psicoanalisi mentre la sta costruendo, «non lo sapeva neanche lui».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> S. BECKETT, *L'innominabile*, tr. it. A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 2018<sup>2</sup>, p. 172, [c. n.].

<sup>37</sup> J. DERRIDA, *Speculare – su "Freud"*, cit., p. 56.



Il non sapere di Freud è naturalmente un tema complesso, che meriterebbe altri approfondimenti. In ogni caso, Derrida rileva come vi sia un non sapere sul perché questi inizi a scrivere e, nello stesso movimento, vi è un non sapere sul perché Freud istituisca la cosiddetta, da Freud stesso, “teoria psicoanalitica”. Emerge qui un rapporto – molto problematico – tra istituzione e non sapere; tra figurazione oggettiva, magari orientata alla cura dell’essere umano, e disfacimento di ogni conoscenza. Ma questo indica che il movimento istituente, la ripetizione che sarà, è già qui, nell’istituirsi della psicoanalisi. Detto altrimenti: il movimento istituente e la mancanza (di sapere), il *manque* (una certa assenza di soggetto) si riformano entro le maglie di una relazione reciproca.

### *Figurazione retorica e spontaneità*

Forse, allora, ritornando a quanto si diceva in apertura, per tentare di connettere tra loro retorica e spontaneità; strutturazione e compulsione *an-archica* (senza fondamento), il terreno medio può davvero essere quello della scrittura, purché intesa come scrittura *della* vita. Una scrittura, cioè, all’interno della quale prende spazio uno scarto interno al sapere: al non sapere dove si sta andando, e al vedere solo confusamente i segni che si scrivono, ma anche quelli che si immaginano o che si (pre)figurano. Il che significa che ogni volta che si tratta di *figurazione*, dunque di forma retorica, bisognerebbe rivolgersi altrove: all’*écriture*, al corpo, al *tracciarsi da sé*, verso un resto di cui *non sappiamo nulla*, di cui Freud stesso non sapeva nulla, e che Freud non poteva *maîtriser*.

Un tale *scarto* si situa forse tra analisi e vita, tra autoanalisi e autobiografia, dove appunto è la scrittura, nel suo movimento costantemente sia attivo che passivo – *scrivere e lasciarsi scrivere* – a incarnare la forma di un legame instabile. Non avrebbe senso parlare di figurazione senza *questo* riferimento allo scrivere. Ma tutto questo, purché – con Freud – si sia disposti a lasciare emergere la crisi del Soggetto e del dire “Io”; la crisi del Soggetto comunque inteso, anche come Soggetto psicoanalitico, nella narrazione autobiografica:

Coincidenza [*recoupe*] senza equivalenza, *fort: da*. Freud ricorda. I suoi ricordi e se stesso. [...] *Si* ricorda. Di chi e di che cosa? Chi? Lui, ben inteso. Ma non si può sapere se questo “lui” possa dire “io”; e quand’anche lo facesse, quale “io” prenderebbe allora la parola.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 74.

La costruzione retorica in Freud riguarderebbe quindi il “non vedere” dove si sta andando. Solo così poteva sorgere la psicoanalisi. Ciò accade quando qualcuno (ad esempio Freud) pratica l’analisi (da analista). La “cosa” (*Das Ding*) analitica, scrive Derrida, non è un oggetto come un altro: «Non la si ha davanti a sé. Come Euridice o l’analista. Visto che lo speculatore (l’analista) è evidentemente il primo analizzando. L’analizzando-locomotiva per il quale la legge dell’ascolto si sostituisce a quella dello sguardo». <sup>39</sup> Ma, certamente e contemporaneamente, a quest’aspetto se ne deve aggiungere un secondo, e cioè che «l’autobiografico non combacia esattamente con l’auto-analitico». <sup>40</sup>

Questo significa che proprio in questo *scarto-vivente*, in questo *Leib* verso cui la psicoanalisi (prima di esistere storicamente) *si è dovuta estrofflettere*, andrà cercato il centro dell’operazione retorica freudiana. Occorrerà, cioè, tenere nel dovuto conto di un decisivo elemento di tipo relazionale: occorrerà, ogni volta e daccapo, ripartire dalla relazione tra *bios* (lo spontaneo, l’automatico) e quanto è invece riconducibile al ruolo della ricostruzione.

Occorrerà, forse, ri-attraversare il rischio del tautologico, dell’etero-tautologia della ripetizione ripetuta, come superamento dello speculativo hegeliano che delimita i margini della psicoanalisi stessa, proprio come nel gioco del bambino, dell’innocente *ripetizione della ripetizione* che ha luogo e *prende tempo* («Il che dà tempo. C’è tempo») <sup>41</sup> tra strutturazione e spontaneità. Un gioco serio, per così dire, che il bambino, l’*infans*, «ha prodotto o lasciato prodursi da sé, spontaneamente». <sup>42</sup> Ciò vale non solo nell’esegesi del testo freudiano, ma anche nella pratica analitica, nel ruolo odierno e quotidiano dell’analista, per la ragione che il movimento psicoanalitico, comunque inteso, almeno per un istante *cede se stesso* al movimento del *bios*, al gesto autobiografico: «L’autobiografico non è dunque uno spazio aperto in via preliminare, in cui il nonno speculatore racconta una storia, la storia di quello che gli è successo nel corso della sua vita. L’autobiografia è ciò che egli racconta». <sup>43</sup>

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 75.

Probabilmente, anche nel suo silenzio, come in Beckett, l'analista di oggi – *volens nolens* emanazione di un'istituzione mondiale – racconta la speculazione originaria di Freud. In un certo senso, la riscrive e, a sua volta, se ne lascia sovrascrivere.

Il gesto psicoanalitico non è nell'ordine del *dato*. Non è acquisito, una volta per sempre: partecipa del non-sapere. Ciò nondimeno, esso va costruito, tra attività e passività istituzionale. Il gesto va realizzato, ripetuto; continuato, nel gesto pratico di un analista che scrive, che propone-interroga un proprio stile, una propria figurazione senza sapere:

Bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, intanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare [...] dentro il silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuerò.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> S. BECKETT, *L'innominabile*, cit., p. 172.



LA POTENZA DI UN RESTO  
IL DISEGNO TRA FIGURAZIONE E ISTERIA DEGLI ELEMENTI

1.

Tra gli accostamenti che strutturano le *Vite parallele* di Plutarco è particolarmente celebre quello in cui vengono messe a confronto la vita di Alessandro Magno e quella di Giulio Cesare. Secondo il procedimento schematico adottato nell'opera, al greco Alessandro viene affiancato il dittatore romano e l'accostamento finisce per diventare un vero e proprio incrocio chiasmatico, la cui disposizione mostra come la palma dell'azione non dovesse escludere la Grecia, né che a Roma mancassero personaggi raffinati e colti.

Con che inclinazione il libro si accosti a questa coppia concettuale, lo esprime al meglio una frase divenuta in seguito celebre: “non scrivo storia, ma biografia”. Per Plutarco non si tratta di raccogliere tutti gli episodi, reali o attribuiti a uno dei personaggi presi di volta in volta in considerazione, né di ambire a una narrazione “completa”. Piuttosto il valore del lavoro – spesso esplicitamente sintetico e riassuntivo – ha dalla sua parte un alleato formidabile: il dettaglio. E questo perché «spesso un breve episodio, una parola, un motto di spirito mette in luce il carattere molto meglio che non battaglie con migliaia di morti, grandissimi schieramenti di eserciti, assedi di città». <sup>1</sup> La storia non ha la forma di uno spazio puntellato da eventi. Deriva, piuttosto, dall'intensificarsi dei momenti-chiave in cui qualcosa si condensa. Qui qualcosa di decisivo precipita nella sua iconicità, diventando un istante destinato a restare indimenticabile. Questa dimensione riguarda anche fatterelli marginali, relegati altrimenti al ruolo di aneddoti. Eppure essi sono in grado, come poche altre cose, di illuminare in un lampo

<sup>1</sup> PLUTARCO, *Vite parallele*, vol. IV, UTET, Torino 1996, p. 325 [1, 1-2].

la scena di una vita. Sono, alla lettera, dei veri e propri episodi ovvero, etimologicamente, delle irruzioni inaspettate di un bagliore capace di istruirci sul vero peso di una storia.

Il paragone con la luce non paia forzato: come modello per il suo metodo Plutarco ha proprio quei pittori che «colgono la somiglianza dei loro soggetti dal volto e dalle espressioni degli occhi, dai quali si evidenzia il carattere, e pochissimo si curano delle altre parti del corpo, così mi si deve concedere di interessarmi di più di quelli che sono i segni dell'anima, e mediante essi rappresentare la vita di ciascuno, lasciando ad altri la trattazione delle grandi contese». <sup>2</sup> È sempre il carattere che deve tenere il centro dell'interesse. Il racconto si struttura su questa densità segnica, in cui il carattere per definizione consiste, capace di premonizione ovvero di ispirare una visione a cui i fatti per così dire maggiori non sarebbero in grado di condurci. Nel carattere tutto è significativo e i luoghi stessi sembrano parlare la lingua dei veggenti, come accade nei sogni.

## 2.

Un passaggio di questo tipo è tramandato da Diodoro Sicilo, secondo la cui testimonianza Alessandro Magno in persona avrebbe disegnato la pianta della città che intendeva fondare. Benché Plutarco possa anche dubitare della verosimiglianza di questo episodio, registra tuttavia come si tratti di una ben “strana città”, non collocata né su un'altura né in un punto di valore strategico. Nella fondazione avrebbe giocato un ruolo soprattutto l'ambizione di Alessandro di associare il suo nome a una città:

quando ebbe assoggettato l'Egitto, voleva edificare una città greca, grande e popolosa, e darle il suo nome, e seguendo il parere di architetti stava per misurare e recintare un certo terreno. La notte, però, mentre dormiva, fece un sogno molto strano: si vide al fianco un uomo dai capelli bianchissimi, d'aspetto venerabile, che gli recitò questi versi:

C'è poi un'isola nel mare ondosso,  
dinanzi all'Egitto; la chiamano Faro...<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 377-379 [26, 4-5]. La citazione è da OMERO, *Odisea*, 4, 354-355.

Al risveglio Alessandro si reca sulla costa e riconosce i luoghi del sogno. È dunque il sogno che cambia le carte in tavola e ispira l'ambizione di edificare la sua città su quell'isola, che verrà in seguito unita al continente per mezzo di un molo. Alessandro ordina che il progetto della città sia tracciato, adattando la pianta al luogo. Anche qui interviene un dettaglio minimo, che Plutarco è pronto a registrare:

Siccome non c'era terra bianca per segnare i contorni [della pianta della città], i geometri si servirono di farina, e sulla pianura nera delinearono un'area circolare la cui superficie interna era determinata, a forma di clamide, da linee diritte, uscenti dalla circonferenza, che dividevano lo spazio in parti uguali.<sup>4</sup>

Di questo passaggio andranno segnalati due dettagli. In primo luogo il materiale utilizzato, la farina: essa fa segno, da un lato, a una mancanza, dato che non c'è altro materiale per tracciare le linee e occorre ingegnarsi con ciò che c'è. D'altro lato, il suo uso rappresenta anche la testimonianza di una certa prosperità, se è vero che con quella farina ci si sarebbe potuta sfamare una città. Il disegno si fa di una mancanza e, al tempo stesso, di uno sperpero. È entrambe le cose: un evento che accade sul luogo di un'assenza e un troppo di presenza, sino alla spesa improduttiva.

L'altro dettaglio riguarda il fatto che il progetto della città non viene schizzato altrove che sulla nuda terra, segnando le linee lungo le quali sarebbero dovute essere in seguito edificate le vie, le piazze, le case. Del resto anche in italiano si dice "disegno" appunto anche per esprimere un'intenzione o un progetto. Quelle linee devono fornire un orientamento a coloro che lavoreranno al cantiere, per dare forma alla grandiosa impresa dell'edificazione di una città. Occorreva tentare questo disegno perché tracciandone i segni si desse la rotta a questa ricerca di una forma urbana e civica rispetto all'incommensurabile barbarie della Natura, con tutto quanto di incontrollabile la popola. Quel tracciare linee è già un ragionare. È, più precisamente, un voler avere ragione della Natura nella sua inumanità. Quelle linee sono come il taglio del nodo di Gordio che permette di sciogliere il legame tra Oriente e Occidente. Eppure il disegno ha dalla sua un'altra complessità rispetto a quel colpo di spada. Non è, infatti, una mera elaborazione grafica da riportare nello spazio materiale. Le sue linee

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 379 [26, 8-9].

le traccia direttamente nello spazio, ripartendolo in scala 1:1. Non opera secondo la riduzione permessa dalla proiezione su un foglio o su un altro supporto, ma ha sin da subito valore di realtà. Pertanto il suo progetto non è, come abitualmente accade, un'anticipazione, ma implica una decisione sui luoghi e sulla loro destinazione, sulle forme che le cose devono assumere e sul fatto che tali forme non sono puramente ideali, ma già da sempre e sin da subito sono degli atti, tracciati sul terreno. In un'operazione di questo genere non c'è niente di simbolico: la sua decisione sostanzia la realtà, definendola tramite quelle linee e non per ciò che essa è in natura. Il loro disegno non è tanto il progetto di Alessandria: è già Alessandria, la città che prende il nome e la potenza da colui che aveva conquistato l'Impero Persiano.

Ma quale sia il "carattere" che Plutarco è pronto a cogliere in questa vicenda, è un aspetto che deve ancora arrivare a espressione:

mentre il re si compiaceva di quel disegno, ecco ad un tratto giunse dal fiume e dalla palude un numero infinito di uccelli, d'ogni tipo e dimensione, che si riunirono qui come una nuvola e non lasciarono neanche un briciolo di quella farina, tanto che Alessandro rimase sconvolto dal presagio. Gli indovini però gli fecero coraggio dicendogli che stava costruendo una città che sarebbe stata ricchissima e avrebbe dato nutrimento a uomini di ogni genere; allora ordinò ai responsabili di por mano al lavoro, e partì alla volta del tempio di Ammone.<sup>5</sup>

Qualunque presagio fosse quello di questi uccelli che, divorando la farina, cancellano le linee, "era difficile distogliere Alessandro quando aveva deciso qualche impresa". Tuttavia il disegno portatore della forza del destino, che accompagna le imprese di Alessandro, scompare. È, alla lettera, integralmente spazzato via dall'arrivo di quest'altra potenza infima, animale, non storica, eppure per nulla trascurabile. Il suo numero è niente meno che l'"infinito" che ha la "nuvola" e il "gran vortice" tra i suoi segni esteriori (parole, sia detto tra parentesi, di un lessico lucreziano, frequentissime in quel grande poema filosofico sull'infinito che è il *De Rerum Natura*). Questi uccelli sono l'evidenza di una Natura che interrompe la linearità di una decisione dentro il caos con cui si abbatte sulla terra per deprederne il nutrimento.

Il disegno di cui qui si parla non è né realistico, né si fa per mimesi, per imitazione o copia della realtà. Piuttosto produce la realtà, la inven-

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 379 [26, 9-11].



ta. Non disegna qualcosa, ma è l'invenzione di quel qualcosa. In termini classici, la questione può essere espressa chiedendosi quale sia l'*energeia* del disegno: di che forza si tratta, visto che essa irradia e attraversa ogni singolo corpo, anche quello di Alessandro? Quest'arte del disegno non serve, in effetti, per produrre un'opera d'arte, esperienza che potremmo dire riservata a pochi eletti o che quanto meno prevede un interesse per essere colta. Qui il disegno non si presenta per far mostra di se stesso e per presentare qualcosa di inesistente (la città a venire) come presente. Diremo che esso è quanto permette di guardare, anzi: di vedere la città come fosse là davanti agli occhi che guardano verso un'isola attualmente deserta. Il disegno infiamma lo sguardo, generatore d'immagini. In ciò risiede la sua forza. L'isola di Faro non è più la stessa dopo che sono stati tracciati i segni bianchi di farina sul suo suolo. Si guarda il terreno diversamente a causa di quei segni che lo costellano. Anche quando scompaiono a opera del "numero infinito di uccelli", hanno nel frattempo suscitato qualcosa di una visione che, provenendo dal sogno, trasforma lo spazio preesistente. È dalla forza della visione del sogno che prende forma come disegno e che si genera la realtà.

Il gesto del disegnare a terra non solo mostra qualcosa – l'intenzione – che altrimenti sarebbe rimasta latente. Il disegno la realizza. Più precisamente ne realizza la forza. Da questo punto di vista, è significativo notare che il gesto del tracciare le linee sul terreno e quello della denominazione della città procedano in parallelo. Può tenere insieme questi due gesti solo uno sguardo capace di vedere non per mezzo della facoltà naturale dei suoi occhi, quanto in forza del proprio desiderio. In questo senso, il disegno è capace di legittimare un'azione, come la costruzione di una capitale, e la strategia geo-politica a essa connessa, distruggendo al contempo l'esistente ovvero accogliendolo, ma solo come una potenziale tabula rasa su cui edificare la città. Le linee di farina fanno piazza pulita di ciò che ne ostacola la costruzione e che potenzialmente resiste alla forza della loro invenzione. È attraverso il passaggio dal nulla – reale o potenziale, cioè in seguito a una distruzione – che la fondazione di una città si trova a congiungersi con la mobilità degli eventi. Quelle linee portano un movimento dentro lo spazio e dentro l'epoca e solo l'arte figurativa può farlo perché solo il suo gesto può realizzare un'immaginazione. Qui qualcosa oltrepassa i sensi (e la mimesi) perché le linee sono non segni di un progetto a venire, ma già delle sue realizzazioni. Sono fatte per vedere e, anche quando scompaiono, la vista a cui hanno dato luogo resterà incancellabile. Permetto-

no di vedere in un modo che nemmeno la loro cancellazione abolirà più. Realizzano uno sguardo che dimora irreversibile in chi per il suo tramite ha visto. Una volta scomparso il disegno, le cose e i luoghi si sono comunque irrimediabilmente trasformati. In questo senso quel disegno è una realtà intermittente tra visibile e invisibile.

Forse può essere letto così il fatto che Alessandro riprenda il suo viaggio, apparentemente senza soluzione di continuità, dopo il terribile presagio degli uccelli che fanno scomparire le tracce segnate con la farina. La città non entra in gioco per mettere fine alla dimensione del viaggio, ma le appartiene. Alessandro non esorcizza il tempo: accoglie la dimensione della scomparsa, abita l'esperienza della perdita. Qui si gioca la relazione dell'uomo con la Terra, la necessità per l'uomo di domarne la potenza, ma insieme di emanciparsi dai condizionamenti. Al tempo stesso, le due dimensioni si co-appartengono, come si co-appartengono la scrittura delle linee e la loro cancellazione. Così la cancellazione del disegno non è la cancellazione dell'impresa. Essa permette di rigiocare il senso di un'altra esperienza, che nasce là dove si confonde la certezza dell'intenzione e si moltiplicano le possibilità esistenti. Là un pensiero si libera contro quelle linee che ha contribuito a segnare, come fossero un significante contro il quale è necessario pensare.<sup>6</sup>

### 3.

Al di là di un incidente di percorso, cosa ci indica in effetti questo disegno che deve scomparire sotto la città una volta realizzata e che scompare ancor prima per effetto della voracità degli uccelli? Cosa vuol dire che ricorriamo a un mezzo così potente e insieme così precario, sin da subito votato alla sua scomparsa? Al di là della sua accidentalità solo apparentemente aneddotica, il racconto di Plutarco ci rimanda a una cancellazione del disegno, che è inseparabile dal tracciarsi stesso della traccia. La scena di Alessandro ci rimanda, cioè, alla potenza e, al tempo stesso, all'instabilità del disegno che occorre accettare perché dei tratti vengano ancora segnati, sul foglio come sulla nuda terra. Il disegno è rivelato dalla sua stessa cancellazione, eppure la sua scomparsa imprevista ha qualcosa di violento e di brutale.

<sup>6</sup> Cfr. J. LACAN, *Il Seminario. Libro XXIII. Il sintomo (1975-1976)*, Astrolabio, Roma 2006, p. 151: «si pensa contro un significante. È il senso che ho dato al termine appensiero. Per pensare ci si appoggia contro un significante».

Esiste una strada più lunga che, conducendoci sul luogo di un particolare tipo di uso del linguaggio, ci permette forse di intendere con più precisione questa potenza del disegno. Nel *Peri Hermeneias* (*De Interpretatione*) Aristotele, il maestro di Alessandro, si avvede che il linguaggio implica almeno due diversi usi che se ne possono fare. Da un lato, il discorso può essere *semantikòs*, cioè «capace di significare» [17a 1-8]. Eppure, che i nostri discorsi non siano privi di significato è legato unicamente alla “convenzione”. Non esiste nessun legame naturale tra discorso e realtà, che darebbe al suo significato una garanzia ineliminabile. A differenza del *Cratilo* platonico che insiste sulla naturalità dei nomi, qui è solo la convenzione a sancire il valore del discorso, il quale è di per sé scisso dall’oggetto della sua significazione. Questa dimensione convenzionale vale tuttavia unicamente per quel *logos* che viene definito *apofantikòs* ossia per quel discorso dichiarativo in cui “sussiste il dire la verità e il dire il falso”. Solo questo discorso che distingue il vero dal falso dipende dall’accettazione o non accettazione altrui. Evidentemente non è così sempre e quanto finora detto non costituisce la regola di tutti i discorsi. Ce ne sono, infatti, altri nei quali il principio di verificaione – e dunque la stessa possibilità di distinguere tra vero e falso – non vale come criterio. Sono quei discorsi per i quali, a dispetto di ogni presunta evidenza, verità e falsità non contano e, anzi, appaiono singolarmente depotenziati e messi fuori gioco. Sono discorsi, potremmo dire, che si reggono su un movimento destituente di questa regola che può apparire naturale, ma che tale non è e che è quella a cui si sottomette il discorso comune. Ci sono, però, altri usi del *logos* dai quali il vero e il falso sono messi fuori uso. Sono i discorsi *non apofantici* ovvero non enunciativi i quali – com’è il caso della preghiera di cui il *Peri Hermeneias* fa l’esempio<sup>7</sup> – non sono affatto vincolati alla verità o falsità dei loro enunciati. Nella *Poetica* [19, 1456b, 12 ss.], oltre alla preghiera, Aristotele enuncia altri esempi di linguaggio non apofantico: il *comando*, la *minaccia* e, singolarmente, anche la *domanda* e la *risposta*.

In tutti questi casi la validità di quella che almeno per la cultura occidentale è la distinzione fondamentale tra discorso vero e discorso falso, risulta inapplicabile. Cosa vorrebbe dire, infatti, una preghiera falsa? Ciò che qui, più a fondo, appare obliterata è la stessa funzione rappresentativa che abitualmente attribuiamo al nostro linguaggio. La

<sup>7</sup> Cfr. anche ARISTOTELE, *Retorica ad Alessandro*, 1426 a 18; 1444 b 27.

sua verità è davvero «la verità della non-verità»,<sup>8</sup> se intendiamo con questa espressione il punto in cui il linguaggio si sottrae all'alternativa stessa di verità e falsità: è non-vero, come è anche non-falso.

Il *Peri Hermeneias* non si occupa di tali discorsi indecidibili. Essi devono anzi essere lasciati da parte, dato che non se ne può verificare la verità. Ad occuparsene saranno piuttosto – precisazione fondamentale – la retorica e la poetica. A queste Aristotele attribuisce il carattere di una ricerca relativa a quanto risulta estromesso da qualsiasi verifica empirica che vale per il discorso apofantico, volta a giudicarne l'attinenza dei suoi atti linguistici.

Parola enigmatica – quella non apofantica – essa non rinvia né alla significazione né all'interpretazione. Riguarda, piuttosto, una dimensione *tautologica* del linguaggio che altro non dice se non il puro dirsi della lingua. È la lingua privata di ogni sua evenienza comunicativa e rimandata al suo atto assoluto. Riguarda ciò che si dice o, meglio, il fatto stesso di dire, senza dire nient'altro.

Perché la nostra attenzione dovrebbe a questo punto essere attirata da un luogo in cui la distinzione, apparentemente irrinunciabile, tra vero e falso risulta sospesa? Che attinenza ha con la scena del disegno della città? Che punto di congiunzione si può attribuire a entrambe le scene, anche solo da un punto di vista congetturale?

La caratteristica di questo tipo di discorsi ci situa in una regione dell'indiscernibile, nel quale sono in gioco altre determinazioni dell'essere e dell'essere parlanti, fuoriuscendo da quell'ordine del discorso in cui i contrari si escludono. Questo movimento fa intravedere un altro modo di legare o di slegare la parola rispetto alla cura del senso. Una preghiera non è di per sé insensata, nel senso di porsi in relazione antagonista o escludente rispetto alla significazione. Essa riguarda tuttavia un altro dire che esclude ogni possibile verifica.

Qui si assiste all'apertura di uno spazio altro, in cui la pratica della parola smette di sovrapporsi e di confondersi con l'esigenza del senso, com'è invece regolato dal carattere altrimenti vincolante del principio di non-contraddizione.<sup>9</sup> In questo senso l'indicazione di Aristotele è precisa: di tutto ciò si occupano la retorica e la poetica, nella misura

<sup>8</sup> J. DERRIDA, *Antonin Artaud. Forse-nare il soggettile*, Abscondita, Milano 2014, p. 46.

<sup>9</sup> Cfr. B. CASSIN, *Du sophisme chez Freud*, «Cahiers Confrontation» *La logique freudienne*, 1986/15, pp. 7-17, qui p. 7.

in cui la retorica non è l'arte del parlar bene o in maniera efficace. Un filologo italiano ha saputo sintetizzare la cosa in maniera esemplare: «la retorica è luogo di paradossi, accetta i paradossi dell'uomo e riconosce, a differenza della logica, il principio di contraddizione – la retorica che con il venir meno del grande sistema aristotelico era stata riconosciuta per alcuni secoli come luogo del non-autentico, torna a essere un'esperienza attraverso cui discutere della nostra possibile e limitata autenticità».<sup>10</sup>

Nel suo testo sulla *funzione del linguaggio nella scoperta freudiana* un linguista rigoroso come Émile Benveniste ha mostrato che il discorso che l'analizzante tiene nella situazione analitica sia un discorso compiutamente non apofantico:

Non è per ritrovare un fatto empirico, registrato solo nella memoria del paziente, che l'analista ha bisogno che il paziente gli racconti tutto e anche che si esprima a caso e senza uno scopo preciso, ma perché gli avvenimenti empirici per l'analista non hanno reale se non nel e per il “discorso” che conferisce loro l'autenticità dell'esperienza, ma prescinde dalla loro realtà storica, e anche (o, meglio, soprattutto) se il discorso elude, traspono o inventa la biografia che il soggetto si attribuisce.<sup>11</sup>

Il discorso che si articola a partire dall'istanza dell'inconscio è un discorso non indicativo, sottratto alla verifica logica, non dipendente dalle categorie del vero e del falso. Come Freud ha posto in luce rispetto al lapsus, al motto di spirito o al sogno, un discorso così non risponde alla logica di non-contraddizione. Esso ha anzi luogo in un intreccio insolubile di elementi che si trovano tra loro in contraddizione e che tanto sono inseparabili, quanto escludono qualsiasi sintesi. Di un discorso così, come quello del sogno, si potrà certo dire che è antinomico, ma questo è vero solo nella prospettiva del principio di non-contraddizione, perché di fatto nel sogno l'antinomia è vissuta, prende forma, ma non c'è separazione rispetto a essa (quella separazione che solo l'esclusione della non-contraddizione dall'ordine del discorso vero eventualmente permetterebbe, se fosse dato). È anche in questo senso che l'analisi si costituisce in Freud nella sua “laicità”, proprio in quanto pratica di parola esposta alle incursioni di un

<sup>10</sup> E. RAIMONDI, *La retorica d'oggi*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 33.

<sup>11</sup> É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 95.

linguaggio non-dichiarativo, che si libera dal condizionamento della distinzione vero/falso per proiettare il parlante in un'altra dimensione, in una verità più vera di quella apodittica:

Nella vita seria il “piacere dell'assurdo”, come potremmo definirlo sinteticamente, è celato fino a scomparire [...] Nell'età in cui il bambino impara a padroneggiare [*handhaben*] il vocabolario della sua lingua materna, egli prova un gusto evidente a “sperimentare giocando” con questo materiale [...]; accosta le parole senza badare al senso, pur di ottenere l'effetto piacevole dato dal ritmo o dalla rima. A poco a poco gli viene tolto questo divertimento, e alla fine non gli sono più consentite che le combinazioni verbali dotate di senso. Ancor più tardi, emerge lo sforzo di affrancarsi dalle limitazioni apprese sull'uso delle parole, storpiandole mediante determinati suffissi o deformandole con particolari artifici [...]. Ora egli usa il giuoco per sottrarsi alla pressione esercitata dalla ragione critica.<sup>12</sup>

Anche il metodo dell'associazione libera, così centrale nell'esperienza analitica, implica una correlazione delle parole alla quale non soggiace alcuna promessa che un senso compiuto venga alla fine restituito al paziente, quasi a compensazione di ciò che nella sua vita è andato perduto. Psicoanalisi è pertanto la necessità di un'altra navigazione rispetto a quella del senso, là dove nessun sapere è in grado di garantire la parola rispetto alla sua erranza. Qui il discorso è assunto come quanto permette l'esperienza di una parola che discende dallo scarto tra se stessa, il proprio dire, e un eventuale sapere che garantirebbe i parlanti rispetto al loro stesso linguaggio.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere V. Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, C.L. Musatti (cur.), Boringhieri, Torino 1972, pp. 1-211, qui pp. 112-113.

<sup>13</sup> Rispetto alla spaziatura che la parola introduce, si veda come contro-esempio il caso descritto da Freud della paziente Cécilie M., incapace di distanza ironica rispetto a ciò che un'“espressione linguistica” vorrebbe dire, dunque sempre indotta a lasciarsi tiranneggiare realisticamente dalle parole e incapace di cogliere l'eccesso in atto nella parola. Qui la lettera (il letterale) prende il sopravvento e significa univocamente le cose dette, non lasciando gioco di parola: «Prendendo *alla lettera* l'espressione linguistica, avvertendo come un fatto reale la “fitta al cuore” o “lo schiaffo in faccia” nel caso di una frase offensiva, essa *non compie un abuso spiritoso* [*keinen witzigen Mißbrauch*], ma semplicemente riattiva impressioni alle quali l'espressione linguistica deve la propria giustificazione» (in S. FREUD, *Studi sull'isteria*, in *Opere I. Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*, C.L. Musatti (cur.), Boringhieri, Torino 1967, pp. 161-439, qui p. 331, corsivi miei).

La questione fa qui un passo in avanti: l'ambito psicoanalitico non solo non esclude il discorso apofantico perché rifugge dall'asserzione, dall'"è" dichiarativo, ma anzi rigioca questo stesso "è" all'apparenza così saldamente apofantico. Ne rigioca l'assertività in termini non apofantici, nel senso che l'ascolto di tale discorso prescinde dal giudizio sulla verità o falsità degli enunciati che via via, nel corso di un'analisi, dipanano la vicenda dell'analizzante. Ora, è proprio questo discorso che l'analizzante tiene e per cui chiede ascolto, è proprio questo discorso che, al di là delle intenzioni stesse si svolge attraverso le sue ripetizioni. Tutto ciò fa sì che là – per usare la formula introdotta da Benveniste – il linguaggio agisca "nella misura in cui esprime", cioè che il suo valore di cura ossia di *phàrmakon* sia legato alla dimensione di parola, costitutiva di questa situazione, che è quella in cui le cose si dicono ossia in cui esse vengono alla parola. Questo discorso che l'analizzante tiene a un altro ha piuttosto il carattere di un appello, di un'invocazione, che non quello della presunta assertività del racconto biografico.

4.

Torniamo ancora una volta al disegno. Qual è la sua verità quando non imita la realtà, quando, cioè, non si limita a concepire il suo atto a partire da un referente oggettuale? E qual è la verità del disegno quando non segue semplicemente le leggi della geometria? Come il discorso non apofantico, il disegno non intende comunicare una realtà né farla vedere. È piuttosto quanto permette di vedere le cose in un certo modo. Implica, potremmo dire, un certo atteggiamento nei confronti di un reale che appare. Riguarda, cioè, il modo di far vedere e, più esattamente, riguarda il modo di porre qualcosa e di farne l'evento.

Nel *Cratilo* Socrate indica come la capacità peculiare dei dipinti sia quella di cogliere lo spirito della natura tramite "l'arte dell'omissione": non cioè tramite la riproduzione mimetica ossia il rispecchiamento di una verità oggettuale, ma in virtù di un'altra "forza". La caratterizzazione delle cose avviene «mediante una caratterizzazione *per difetto*», una sottrazione ovvero una mancanza ben temperata. Nell'immagine, come nel disegno, non si tratta tanto di mostrare, quanto di indicare. Come dice Socrate, si tratta di «una indicazione; e cioè, mi pare, quando il corpo imiti la cosa che vuole indicare».<sup>14</sup>

<sup>14</sup> PLATONE, *Cratilo*, 400c.

Questa forza ha il suo corrispettivo nel fatto che ogni immagine non è stabile se non come «l'istantanea di una dinamica inarrestabile».<sup>15</sup> Ha dalla sua la forza di un'immagine dialettica, che come un lampo illumina all'improvviso un movimento incontrollabile. Pensato in questa prospettiva, il disegno è allora quel dispositivo che permette di mettere in luce un'intenzione, un desiderio, un elemento altrimenti latente, ma che per farlo lo deve anche sempre mettere in pratica, facendone uso. E deve, al tempo stesso, arrendersi alla dissoluzione, implicata nell'uso che ne fa. In ogni disegno, perfino nel più riuscito, c'è sempre qualcosa che congiura contro la stabilità del prodotto finito, contro il suo costituirsi a opera. Il disegno appartiene a quella dimensione del transitorio, la cui fragilità è misura del caso singolare. Ciò che vale per il disegno in quanto tale, trova la sua vertigine nel tracciato urbano fatto di farina. Là è il balenare di un'immagine, di un'ispirazione non solo immaginaria, ma materiale. È il balenare di una luce potente – dotata di forza – dal fondo di una notte che non è solo quella del sogno, ma più esattamente rispetto a una Natura mai umanizzata e mai dominata del tutto.

Ciò che ne resta è un lavoro, una traccia talora minima, ma capace di passare, di involarsi altrove, perché un'altra energia lo attraversa da parte a parte. Energia discontinua, inafferrabile, essa esiste solo nelle sue variazioni. Che i greci raffigurassero l'anima nell'istante in cui esce dal corpo in forma di un *eidolon*, di un fantasma che manteneva le sembianze del corpo, ma in figura alata, forse ha ancora a che fare con questa energia a cui la vita del disegno partecipa.<sup>16</sup> Questo vuol forse anche dire che tutte le nostre immagini ci «vengono incontro sotto il segno di una corporeità aliena [...]. Una volta prodotte, diventano autonome e incutono ammirazione e paura».<sup>17</sup> Niente governa questo movimento inconsulto con cui le linee volano via o, meglio, vengono cancellate dagli uccelli, dal loro numero infinito e dall'altrettanto infinita voracità animale. Non c'è fissazione o fissità possibile. Il tratto isterico della scena conduce la forma della città immaginata verso l'informe di una serie di linee spezzate, sino poi alla loro totale sparizione che in latenza era già da sempre contenuta nelle linee. Singolare che

<sup>15</sup> H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Cortina, Milano 2015, p. 225.

<sup>16</sup> Cfr. J.-M. CHARCOT – P. RICHER, *Le indemoniate nell'arte*, Spirali, Milano 1980, p. 13.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 9-10.



la scomparsa delle linee di farina sia legata non tanto alla vita animale in generale, ma agli uccelli, cioè a quegli animali che a Roma erano parte integrante dell'arte divinatoria. In questo senso, Alessandria non procede solo da una scienza dei legami, ma anche da un sapere delle linee di tangenza, di fuga. È legata non solo al risveglio del giorno dal sogno, ma anche all'incognito, alla notte in cui quel sogno ha rivelato la propria aspirazione. La fondazione della capitale è possibile solo su questo terreno mobile costituito dall'intreccio delle linee di farina, che sono alla mercé delle potenze del cielo.

5.

*Nel tempo* di un disegno una figura che aveva preso vita può lasciare la sua forma e può dover andare alla ricerca di nuove formule. Un disegno si realizza solo al prezzo di lavorare alla sua stessa dissoluzione. Come nel grandioso piano di invenzione e di edificazione della città di Alessandria, qualcosa di quel disegno, per necessario che sia, si fa senza poter escludere la propria cancellazione. Si fa, cioè, a prezzo di una sua radicale vulnerabilità in quanto disegno. Qualcosa lavora al suo stesso dileguamento. Si disfa, si rivolta contro l'intenzione che ne guidava l'abbozzo. La città esisterà un giorno, se esisterà, dentro la profezia di sopravvivere alla sua stessa cancellazione, grado massimo dell'abiezione, grado zero dell'isteria. Come se la presenza stessa del disegno, in quel minimo di stabilità consentita, fosse già di troppo, fosse un eccesso insopportabile.

Diremmo allora che il disegno costituisce lo strato originario di un'antichissima città, oggetto di un'impossibile archeologia. Eppure, per non ricostruibile che ne sia il tracciato, quel disegno non è una mera assenza, ma abita la realtà a partire dalla sua mancanza. È proprio grazie a questa mancanza che qualcosa si dà, al di là del suo senso ovvero della sua verità o non verità. Si dà unicamente mancando di quella consistenza che non lo farebbe esistere come disegno. Ogni disegno, forse, non si inventa che sull'orlo di questa mancanza. Ed è lì che qualcosa del Reale scivola tra i suoi segni, nel paradosso di un disegno cancellato, nella sua stessa cancellatura.

Inassegnabile, come è anche la parola non-apofantica, il disegno lo è nella misura in cui ne siamo già da sempre espropriati, perché viviamo e vediamo – guardiamo, pensiamo, decidiamo, agiamo, amiamo – unicamente dentro quello spazio di dis-detta a cui il disegno

non smette mai di appartenere. Un disegno si disdice: la sua disdetta riguarda niente meno che la parola di Alessandro e, in particolare, la verità che gli si sarebbe rivelata nel sogno. In questo senso, il disegno non traduce un'intenzione – in un progetto o in una pratica – ma non fa in fondo che renderla intraducibile, pur in mezzo alle sue mille realizzazioni nella pratica. Più esattamente: non fa che restituirci alla sua intraducibilità.

In questa mancanza, di cui il disegno è fatto, non c'è più nulla da sapere. Gli uccelli che vengono a beccare la farina sono essi stessi farina dell'inconscio. Farina del sacco di nessuno. Non si può che sviare dall'originaria destinazione: se la città è l'intenzione, essi sono l'altrove che viene a sviare ossia a dis-dire. Non solo c'è dell'altro e dell'altrove in gioco, più giusto ancora è dire: c'è gioco solo perché ci sono dell'altro e dell'altrove. E non viene se non perché è da sempre là, prima di noi ovvero prima ancora che ciascuno possa dire "io".

Questo è forse anche il punto su cui occorre correggere la stessa teoria iconica. Se è vero che le immagini non sono inerti, ma agiscono autonomamente su di noi, "guardandoci", la loro azione coinvolge la dimensione che da Freud in poi chiamiamo "inconscio". L'autonomia delle immagini è inseparabile dalla loro materialità, ma è proprio questa materialità a fare il tessuto inconscio di cui sono costituite tutte le nostre immagini. Il nostro legame con loro procede dal carattere di una materia fisica, che è inconscia. Non un inconscio interiorizzato, sul modello dell'anima, ma piuttosto un inconscio disseminato nel mondo dei corpi, delle materie e dei materiali. Non si tratta quindi del fatto che le immagini interagiscono con il nostro inconscio, bensì del fatto che esse costituiscono il nostro inconscio. C'è dell'inconscio nelle immagini, un inconscio diffuso che è anche il modo con cui esse agiscono su di noi come soggetti, dando forma a una sorta di inconscio che con Benjamin potremmo chiamare un inconscio ottico, ma che forse è anche un inconscio iconico: è come tali che esse godono di vita propria, capace di svilupparsi o anche di scomparire, con un movimento generato dall'interno delle cose, all'infinito.

GLI AUTORI



MATTEO BONAZZI è ricercatore in Filosofia morale presso l'Università di Verona, dove è coordinatore scientifico del Centro di ricerca "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi. È psicoanalista (membro SLP e AMP), *Managing editor* della Rivista «PHI/PSY. Rivista di filosofia e psicoanalisi» e presidente dell'associazione clinico-culturale "CLAC. Clinica dell'adolescenza contemporanea". Oltre a vari saggi, è autore di: *Il teatro del desiderio. Jacques Lacan, da Platone a Spinoza* (2022); *Voce. Un incontro tra filosofia e psicoanalisi* (con C. Serra e S. Vizzardelli, 2018); *Lacan e l'estetica. Lemmi* (con D. Tonazzo, 2015).

PIERPAOLO CESARONI è professore associato di Filosofia Politica presso l'Università di Padova. La sua ricerca si muove entro l'orizzonte della storia concettuale e dell'epistemologia storica. Fra i suoi lavori: *La vita dei concetti. Hegel, Bachelard, Canguilhem* (2020); *La distanza da sé. Politica e filosofia in Michel Foucault* (2010); *Governo e costituzione in Hegel* (2006). Ha inoltre curato, insieme a Marco Ferrari e Giovanni Minozzi, le edizioni italiane di *L'essere e l'evento* e *Logiche dei mondi* di Alain Badiou (2018 e 2019).

CRISTIANA CIMINO è psichiatra e psicoanalista di formazione freudiana e lacaniana; membro associato della Società Psicoanalitica Italiana (organo dell'*International Psychoanalytical Association*); membro dell'Istituto Elvio Fachinelli; è stata co-editor dell'*European Journal of Psychoanalysis*; attualmente è membro dell'Editorial Board della rivista *Vestigia*; ha collaborato con l'Istituto di Studi Filosofici di Napoli-Roma. Ha scritto numerosi testi in varie lingue per riviste specializzate e generaliste. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Tra la vita e la morte. La psicoanalisi scomoda* (2020); *Il discorso amoroso. Dall'amore della madre al godimento femminile* (2015).

CARMELO COLANGELO ha lavorato presso le Università di Napoli e di Ginevra. È professore ordinario di Filosofia Morale presso l'Università di Salerno. Le sue linee di ricerca sono la riflessione moderna e contemporanea sul tema del limite; il pensiero di M. Blanchot; i

rapporti tra filosofia, psicoanalisi e letteratura; le implicazioni etiche dell'opera di J. Starobinski; la problematica dell'uguaglianza e la questione della tecnica, esaminate anche in chiave antropologica. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Il testo del desiderio. Psicoanalisi e letteratura* (con G. Alfano, 2018); *La ragione che veglia. Blanchot, la politica e la questione dei valori* (2015); *La verità errante. Viaggi spaziali alla prova del pensiero*, (2009).

ELENA DE SILVESTRI è assegnista di ricerca presso l'Università di Verona e membro del Centro di ricerca "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi presso la stessa Università. Fa parte della redazione della rivista «PHI/PSY. Rivista di filosofia e psicoanalisi». Tra i suoi ultimi articoli: *Il luogo del sogno e l'allucinazione negativa. Freud e Merleau-Ponty* (2023); *L'evento telepatico del sogno, o della comunità dei resti* (2021), *Una caduta lentissima* (2021).

VIVIANA FASCHI è assegnista di ricerca presso l'Università di Verona e membro del Centro di ricerca "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi presso la stessa Università. Fa parte della redazione della rivista «PHI/PSY. Rivista di filosofia e psicoanalisi». Ha curato: *L'insondabile decisione dell'essere. Filosofia e psicoanalisi dinanzi alla causalità della follia* (2020). Di prossima pubblicazione: *Dalla struttura alla matrice. Politiche della psicosi a partire da Jacques Lacan* (2023).

ELIO GRAZIOLI critico e curatore d'arte e fotografia, insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università degli Studi di Bergamo. Codirige la collana «Riga» di cui ha curato diversi volumi, l'ultimo dedicato a Max Ernst (2021). Le sue più recenti pubblicazioni: *Duchamp oltre la fotografia* (2017); *Infrasottile. Arte contemporanea ai limiti* (2018); *Album. Arte contemporanea per sovrapposizioni* (2022).

FEDERICO LEONI insegna Antropologia filosofica presso l'Università di Verona, dove dirige con Riccardo Panattoni il Centro di ricerca "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi. Ha curato il volume di «aut aut» *Sade, Masoch. Due etiche dell'immanenza* (2019). Tra le sue ultime pubblicazioni: *L'immagine-scatola. Joseph Cornell, Masashi Hechigo, Robin Meier* (2022); *Henri Bergson. Segni di vita* (2021); *Jacques Lacan, una scienza di fantasmi* (2019); *L'automa. Leibniz, Bergson* (2019).

CÉLINE MENGHI è psicoanalista (membro SLP e AMP), docente dell'Istituto freudiano e membro del comitato scientifico del Consultorio di psicoanalisi applicata "Il cortile" presso la "Casa internazionale delle donne" a Roma. Ha pubblicato in diverse riviste di psicoanalisi, in Italia e all'estero. È stata caporedattore della rivista «Attualità Lacaniana» dal 2019 al 2022. Traduce dal francese e dallo spagnolo, in particolare collabora a traduzioni di testi e Seminari di J. Lacan e J.-A. Miller. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Invenzioni nelle psicosi* (con C. Mangiarotti e M. Egge, 2008); *Cinque pezzi difficili* (con M.R. Conrado, B. Bosi, M. Vacca, 2016). I romanzi: *(H)a letto* (2021) [premio Emily Dickinson], e *Foulard amaranto* (2023).

RICCARDO PANATTONI insegna Etica e psicoanalisi all'Università di Verona, dove è direttore del Dipartimento di scienze umane e condirettore, con Federico Leoni, del Centro di ricerca "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Kim Ki-duk* (2020); *Altitudo. Perché l'uomo desidera elevarsi* (2019); *Giorgio Agamben. La vita che prende forma* (2018).

IGOR PELGREFFI insegna Ethics and law of data protection presso l'Università di Verona ed è docente nelle scuole superiori a Bologna. Membro dei Centri di ricerca "Ethos" (Ethics and Technologies of The Self) e "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi presso l'Università di Verona, è abilitato. Tra i suoi libri: *Figure dell'automatismo. Apprendimento, tecnica, corpo* (2022); *Filosofia dell'automatismo. Verso un'etica della corporeità* (2018); *La direzione della cura. Psicoanalisi e filosofia* (con A. Pagliardini, 2017); *La scrittura dell'autos* (2015).

GIANLUCA SOLLA insegna Filosofia teoretica presso l'Università di Verona, dove è direttore del Centro di ricerca "Philm" per la filosofia e il cinema e membro del Centro di ricerca "Tiresia" per la filosofia e la psicoanalisi. È stato visiting professor presso la Freie Universität di Berlino, la Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, l'Europa-Universität Viadrina a Frankfurt/Oder. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Disegnare, la formula di Freud* (2022); *Il debito assoluto, l'economia della vita* (2018); *Buster Keaton. L'invenzione del gesto* (2016); *Memoria dei senza nome. Breve storia dell'infimo e dell'infame* (2013).





# INDICE

- 5 Nota introduttiva  
*Federico Leoni e Riccardo Panattoni*

## ISTERIA OSSESSIONE FIGURAZIONE

### MATERIALI

- 9 Il problema di Klossowski  
*Alessandra Campo*
- 13 Conversazione con Alain Arnaud  
*Pierre Klossowski*

### ISTERIA

- 23 Il più sublime degli isterici  
Hegel e la teoria dei discorsi  
*Pierpaolo Cesaroni*
- 37 Cosa vela il velo?  
*Cristiana Cimino*
- 49 L'isteria delle immagini, un'ossessione: la vita  
*Riccardo Panattoni*

OSSESSIONE

- 73    La pietra dell'ossessivo  
      Derrida-Lacan: *Pierre*  
      Matteo Bonazzi
- 93    *L'idée fixe* e la genesi di un'ossessione: Freud, Lacan, Berlioz  
      Viviana Faschi

FIGURAZIONE

- 111    Una porta rotta  
      Raffigurabilità e pensiero secondo Freud  
      Carmelo Colangelo
- 123    Di fuoco e ombra  
      La raffigurabilità e il *fantasma da sogno*  
      Elena De Silvestri
- 137    Sovrapposizioni  
      Elio Grazioli
- 153    Taglio, tratto, striscia, nuvola  
      Federico Leoni
- 173    Figurazione  
      Céline Menghi
- 185    Figurazione, retorica, psicoanalisi  
      Derrida lettore di Freud  
      Igor Pelgreffi
- 201    La potenza di un resto  
      Il disegno tra figurazione e isteria degli elementi  
      Gianluca Solla
- 217    Gli Autori



l<sup>a</sup>langue

Studio grafico e impaginazione  
[www.lalangue.it](http://www.lalangue.it)



Stampato per conto di Orthotes  
da NW srl presso LegoDigit srl  
nel mese di giugno 2023