

Riflessioni sul testo
Il miracolo della forma
di Massimo Recalcati

Scuola Philo

Marzo 2012

Benedetta Silj

Premesse

L'idea di parlarvi di questo testo è nata dal desiderio di condividere alcune riflessioni sull'arte e sulla creatività nell'ottica psicoanalitica di Massimo Recalcati, un'ottica che rende abbastanza fruibili - e anche sviluppa - alcune prospettive del testo lacaniano.

Il libro di Recalcati – come sapete – era nella bibliografia consigliata da Nicole Janigro e Uber Sossi rispetto agli approfondimenti sulla creatività – e trovo si tratti di una prospettiva piena di spunti e di connessioni feconde non solo rispetto al lavoro di questo specifico modulo sulla creatività ma anche rispetto alla vocazione e alle pratiche di Philo.

La breve premessa autobiografica – rispetto alla mia confidenza con questo testo – è che incontrai Recalcati e l'associazione Jonas da lui fondata, alcuni anni fa, quando ero consulente del Ministero per le Politiche giovanili con l'incarico di occuparmi dei programmi

di prevenzione sui disagi giovanili. In particolare mi occupai di organizzare una campagna nazionale di prevenzione sui DCA, assieme al Ministero della Salute, e tra i tanti progetti di associazioni private e pubbliche impegnate su questo obiettivo spiccò, ai miei occhi, quello di Jonas. La specificità etica dell'approccio psicoanalitico di Jonas alla prevenzione risultò ai miei occhi eclatante: a fronte del consueto imbrancamento derisorio paternalistico- scienista (la prevenzione programmatica-letterale dell'informazione e della diagnosi universale) notai subito una sostanziale, puntuale, appassionata dedizione alla soggettività e dunque all'etica psicoanalitica e ai suoi risvolti socio-politici.

Con l'occasione divenni amica e collaboratrice di Jonas e iniziai a studiare Lacan, partecipando a vari seminari, convegni e corsi di formazione Jonas e leggendo soprattutto i testi di Recalcati (la fonte diretta del testo di Lacan resta per me ancora abbastanza impenetrabile).

Quando l'autore, nel 2007, mi regalò una copia del testo *Il miracolo della forma*, dovetti arrendermi ad una lettura molto frustrante: ci capivo davvero poco! Soltanto dopo aver familiarizzato un pochino con il pensiero di Lacan, attraverso altri suoi lavori (*Lacan, La clinica del vuoto, Sull'odio, L'ultima cena, Elogio dell'inconscio, L'uomo senza inconscio*) e vari corsi formativi, sono tornata su questo testo con un'altra agilità e confidenza. Ed è stata una lettura importante, non solo sul piano intellettuale ma anche esistenziale, con apertura di varchi inaspettati e molto creativi sulle implicazioni tra vita, arte, lavoro analitico e ricerca spirituale.

Il cuore del testo

Direi innanzi tutto che l'approccio di Recalcati introduce una prospettiva inedita rispetto alle modalità predominanti con cui la

psicoanalisi si è tradizionalmente occupata delle questioni dell'arte e della creatività.

Sostanzialmente il testo si impegna attorno alla possibilità di concepire la psicoanalisi come una pratica simbolica "implicata" e non "applicata" all'arte: il fenomeno estetico non viene più letto dunque come una produzione dell'inconscio (sogno, lapsus, atto mancato etc) che sdoppia contenuto manifesto e contenuto latente dell'opera.

Questo approccio non chiede dunque "Cosa significa quest'opera?" ma piuttosto si chiede: "Quale pratica simbolica è riuscita, in quest'opera, a trattare il reale (la pulsione eccedente il simbolico, torneremo su questi concetti più avanti)? E cosa la psicoanalisi può imparare da questa pratica?"

Questa acrobazia di ricerca, di pensare arte e psicoanalisi "implicate", ha risuonato in me come un esempio per la possibilità di concepire l'interdisciplinarietà in un'ottica davvero innovativa: non più discipline che si applicano e si supervisionano l'un l'altra, magari con supponenza e pregiudizio, ma che concorrono ad una ricerca etica. Ho in mente a tal proposito tante altre possibili ricerche co-evolutive oltre a quella di arte e psicoanalisi, in particolar modo ho in mente le "implicazioni" tra psicoanalisi e mistica, tra psicoanalisi e spiritualità. E per altro mi sembra che questo sia proprio lo spirito interdisciplinare di Philo.

Lo schema del testo *Il miracolo della forma*

Il testo di Recalcati sviluppa cinque temi di indagine che vi sintetizzo in un piccolo schema:

- 1) Innanzitutto l'autore ripercorre in 5 tesi il concetto di sublimazione in Freud e poi spiega gli sviluppi che di questa concezione ha portato avanti Lacan.
- 2) Sono inoltre individuati da Recalcati tre ritratti, tre quadri dell'estetica secondo Lacan: non si tratta di teorie sistematizzate di Lacan sull'arte ma dei tre possibili modi, desunti da Recalcati attraverso tutta l'opera di Lacan, in cui l'arte e la psicoanalisi sono implicate come pratiche simboliche.
- 3) Poi l'autore analizza in modo molto puntuale e serrato le traversie della forma artistica nella contemporaneità, mettendo in risalto le derive di quella che lui chiama "l'ideologia dell'informe" e smascherando, dal suo punto di vista, gli equivoci che hanno favorito l' "esibizione perversa del trauma del reale" in luogo della sublimazione, ovvero della "capacità negativa" di "sostare davanti al caotico e all'impensabile". (Esempio della *Body art*: il taglio simbolico si trasforma in taglio reale, il simbolico si confonde psicoticamente con il reale).
- 4) Segue una parte del libro dedicata a mostrare invece quelle pratiche simboliche dell'arte contemporanea che riescono invece ad operare un "trattamento" sublimatorio e definendole "poetiche del reale" prende ad esempio le opere di 5 artisti: Tàpies, Morandi, Burri, Pollock, Kline.
- 5) Nell'ultima parte del libro l'autore si interroga sulla forma artistica della poesia, come forma elettiva della pratica simbolica attraverso la parola e relative implicazioni con il lavoro dell'analisi.

Schema della presentazione

Trattandosi di un testo molto complesso, che presuppone una familiarità con il pensiero di Lacan, ho estrapolato gli spunti di riflessione che maggiormente possono interessarci nel nostro lavoro in Philo. In particolare vedremo:

- Una breve ricapitolazione del concetto di sublimazione in Freud e Lacan
- Un chiarimento, seppure molto superficiale, approssimato, e commisurato a quanto ho capito fin qui, riguardo ai concetti lacaniani di : “registri simbolico, immaginario e reale”, pulsione, Cosa e vuoto.
- Le “tre estetiche” di Lacan come desunte da Recalcati
- Faremo un focus sull’opera di Tàpies, che è l’artista che più è risuonato nella mia personale ricerca.
- Vedremo, trasversalmente a tutti questi argomenti, le risonanze con Philo e le sue pratiche, non solo rispetto al tema della creatività nel modulo di Nicole Janigro e Uber Sossi. Ma anche rispetto agli altri moduli e anche alla dimensione stessa della creatività in Philo in quanto istituzione. Ovvero mi sono chiesta, attraverso queste riflessioni, se e come anche una istituzione può essere creativa, in particolare una istituzione psicoanalitica! E mi sembra una domanda di grande urgenza etica e politica!

Le 5 tesi di Freud sulla sublimazione

1. La sublimazione è un prodotto del rapporto tra fissazione e plasticità della pulsione.

Innanzitutto diciamo che Freud prende il concetto di sublimazione dalla fisica, in cui questo termine indica il passaggio di un corpo dallo stato solido a quello gassoso. Quindi questo termine allude alla possibilità, secondo Freud, di smaterializzare la pulsione (sessuale e aggressiva) soddisfacendosi per una via diversa da quella della meta sessuale, “facendo un giro più lungo” e soddisfacendosi in un modo più elevato ma non minore.

Caratteristica della sublimazione, inoltre, è che essa rappresenta un intreccio riuscito tra due tendenze proprie della pulsione, la tendenza alla fissazione e la tendenza alla plasticità. Diciamo che la dialettica stessa del soggetto si gioca tra queste due tendenze.

Sul versante della fissazione abbiamo delle soste libidiche in cui la pulsione esige una quota di soddisfacimento senza lasciarsi sostituire: resta legata, fissata a una zona erogena specifica e non c'è possibilità di sublimazione, piuttosto si ha ripetizione. E' il versante del “potere di ieri” e la pulsione si realizza per un corto circuito con l'oggetto. Laddove si instaura un predominio della fissazione abbiamo la perversione.

Sul versante della plasticità, invece, la pulsione si presta a modellamenti, i più vari, e non resta fissata. E' come dire che la plasticità è quella tendenza che riesce a eccedere la sua parte fissata, ad andare oltre: questa tendenza alla plasticità è messa in luce dalla sublimazione.

Dunque siamo già in presenza di un pensiero che va a sfatare un luogo comune molto diffuso, quello che associa “genio e sregolatezza”. Torneremo su questo punto, ma intanto notiamo che laddove la pulsione è fissata (ripetizione) non può esserci opera d'arte (trasformazione): l'esempio dell'alcolismo di Pollock in

questo senso è efficace. Il periodo di massima produzione artistica di Pollock è quando non beve. (Recalcati si riferisce qui a dimensioni di pulsionalità ingovernate, molto diverse dall'uso delle droghe a fini conoscitivi-esplorativi sperimentato lungo la storia da alcuni ricercatori e artisti).

La questione della pulsione e dei suoi destini è il tema che ha diviso poi la psicoanalisi dopo Freud. Jung, per esempio, ha accentuato la plasticità della pulsione fino a spiritualizzarla. Subendo anche tante critiche, soprattutto dai lacaniani (!), che mi sembra di intuire poggiino più su una ortodossia dogmatica che su una ricerca intradisciplinare libera da pregiudizi. Almeno leggendo con il cuore aperto sia Jung sia Lacan a me pare di riscontrare spesso – al di là delle indubitabili differenze teoriche e di linguaggio - delle convergenze cliniche ed etiche molto interessanti. Ma resta per me tutto da approfondire.

Vedremo comunque che per Lacan ci sono sempre dei residui, dei resti della pulsione, qualcosa non può essere sublimato.

2. *La sublimazione è disgiunta dalla rimozione*

Per Freud nella sublimazione vi è soddisfazione della pulsione ma senza rimozione. Cosa è la rimozione? E' il processo costituente dell'inconscio, che consiste nell'allontanare moti pulsionali che rappresentano desideri che risultano incompatibili con la coscienza del soggetto. Per Freud perlopiù le due spinte che subiscono la rimozione sono quella aggressiva e quella sessuale. Tutto ciò che è rimosso però, ci insegna Freud, tende a ritornare. Torna sconcertando l'io: sogni, sintomi etc. Quindi il sintomo, in questa ottica, rappresenta una soddisfazione della pulsione che torna.

Nella sublimazione, invece, non c'è rimozione ma cambiamento di meta e di oggetto della pulsione, c'è deviazione della pulsione. Ciò implica per Lacan una soddisfazione piena, "altra" rispetto a quella sessuale. Un esempio è la soddisfazione amorosa attraverso le parole d'amore, tipicamente femminile (☺).

3. La sublimazione è disgiunta dalla idealizzazione

Questa tesi di Freud è straordinaria rispetto a luoghi comuni che son tutt'oggi pervasivamente operanti. Ancora oggi l'idea che la sublimazione coincida con l'idealizzazione è diffusissima. Ed è secondo me un luogo comune e un equivoco nefasto a più livelli!

Assieme alla psicoanalisi anche l'arte contemporanea si è occupata di sfatare questo luogo comune. Da Van Gogh in poi – osserva Recalcati - assistiamo a una de-idealizzazione: non si crede più alla "bella immagine", all'io ideale. Basti pensare alle plastiche e alle mufte di Burri: c'è la ricerca di un altro tipo di bellezza, non più copertura della dimensione scabrosa del reale, come nell'arte classica.

Lacan ci dice che l'idealizzazione è un "non volerne sapere" del reale della pulsione, è un velare, coprire. Dunque siamo in un'area narcisistico-identificatoria: si eleva un oggetto alla dignità dell'ideale dell'io: eliminazione di qualunque imperfezione, di qualunque crepa, tensione verso una immagine indivisa. Come nevrotici in effetti siamo afflitti dall'effetto della nostra immagine e il lavoro dell'analisi è proprio la de-idealizzazione, reggere l'imperfezione propria e dell'altro.

Dunque si può capire bene, spiega Recalcati, che c'è grande alleanza tra idealizzazione e rimozione! Ovvero l'idealizzazione è un processo difensivo dal reale pulsionale, dal brutto dell'esistenza.

Certo c'è pur bisogno di un po' di idealizzazione per vivere, per reggere la morte, ma essa diviene patologica (e alleata della rimozione) quando la usiamo per non incontrare mai il reale dell'altro, il difetto dell'altro. Lacan dice che l'amore è amore della mancanza dell'altro, non sua idealizzazione. Mi pare evidente che l'idealizzazione è quell'equivoco ingeneroso che fa milioni di vittime tra gli innamorati. Freud la chiama la "cecità logica" dell'innamorato.

Quindi, ci dice Freud in *Introduzione al narcisismo*, la sublimazione può essere vista come una anti-idealizzazione.

4. La soddisfazione sublimatoria ha valenza sociale

Freud ci dice che la soddisfazione che risulta dall'aver deviato la meta pulsionale avviene attraverso il riconoscimento dell'altro sociale. L'opera insomma non gode di vita propria nello spirito dell'artista, non si consuma nell'istante dell'intuizione estetica. Bensì esiste nella relazione con chi ne fruisce. Poi accade, paradossalmente, che il Sistema Arte ingurgiti l'innovazione introdotta dall'artista e ne faccia presto maniera, stereotipo... Rilke lo sapeva bene... nelle *Lettere a un giovane poeta* raccomanda di proteggere il lavoro della poesia dal finalismo della pubblicazione e quindi in un certo senso del "sistema" della visibilità...

5. C'è un elemento di rinuncia che accompagna il destino sublimatorio della pulsione

In *Il disagio della civiltà* Freud dice che la sublimazione è il destino forzatamente imposto alle pulsioni dalla civiltà (esempio della

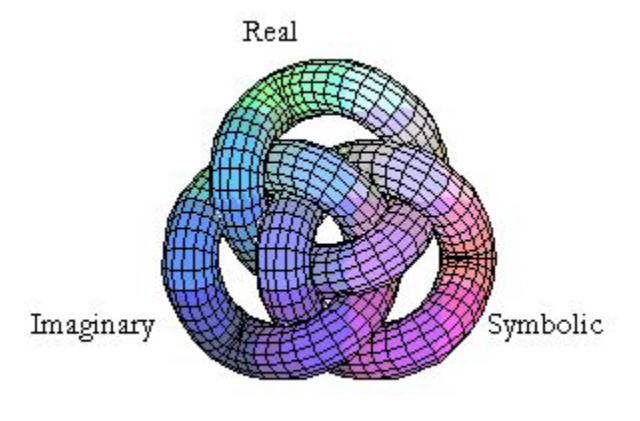
statura eretta: guadagno evolutivo dell'incivilimento somatico-organico a scapito della pulsionalità).

Per Lacan la sublimazione, più che una rinuncia, costituirà un' "altra" soddisfazione.

Alcune premesse prima di parlare della sublimazione nel pensiero di Lacan

Prima di passare a descrivere come Lacan sviluppa il concetto freudiano di sublimazione, premetto in modo davvero rudimentale, con l'accetta, un paio di concetti lacaniani che ci serviranno lungo tutta la trattazione. Sono, da un lato i tre registri lacaniani (simbolico, immaginario e reale) e dall'altro il concetto di Cosa che oggi, credo molto arbitrariamente, userò come un sinonimo dei concetti di reale, pulsione e vuoto. Queste descrizioni sono distillate anche da appunti presi da lezioni e da altri testi di Recalcati (in particolare dal testo *Lutto e melanconia nella creazione artistica*, ed Poiesis).

I tre registri



Il nodo borromeo dei tre registri rappresenta l'a,b,c della teoria lacaniana del soggetto.

Simbolico, immaginario e reale sono i 3 registri che, annodati topologicamente nella forma del nodo borromeo, definiscono la posizione del soggetto nella struttura. Non vi è soggetto senza questa struttura.

L'*immaginario* è il registro più semplice, è il registro delle rappresentazioni che possiamo farci, anche del nostro corpo: immagine narcisistica. Il nostro corpo "sta insieme" grazie all'immaginario (ciò che non è possibile nella schizofrenia). E' dunque il campo delle identificazioni soggettive, il campo del narcisismo, della specularità (Nulla a che vedere dunque con il concetto di immaginazione e con la sua funzione nella psicologia analitica di Jung).

Il *simbolico* è il registro del linguaggio, dei discorsi, della rete del linguaggio come sistema universale della lingua, è il sistema del Grande Altro ovvero il sistema nel quale nasciamo e da cui dipendiamo dalla nascita alla morte. Noi "siamo parlati" dal linguaggio, siamo presi nel campo delle leggi culturali, ogni civiltà e epoca a suo modo ha le sue leggi simboliche cui siamo sottomessi e assoggettati, a cominciare dal nome proprio. E' come dire che la vita biologica segue il nome, è secondaria alle leggi del registro simbolico.

Il *reale*, irriducibile all'immaginario e al simbolico, è definibile come il registro della pulsione, pulsione che risulta intraducibile in termini meramente significanti e che sfugge alla totale presa simbolica. Dunque il simbolico – per quanto induca una perdita di godimento rispetto alla pulsionalità - non riesce a "trattare" completamente il reale della pulsione. Resta qualcosa. E questo qualcosa è reale (non traducibile dal simbolico), è vuoto (nel senso di non rappresentabile), ed è Cosa (nel senso di luogo primordiale del godimento originario). Vediamo dunque che rispetto ai tre registri Lacan usa il termine "reale" in un senso lontanissimo dall'accezione comune di reale riferito al senso di realtà. Anzi, siamo all'opposto, siamo nel regno della pulsionalità irrepresentabile. Il vuoto del reale eccede gli altri due registri, senza i quali il cosiddetto "rapporto con la realtà" è precluso.

Dunque quando attraverso Recalcati parleremo delle 3 estetiche di Lacan e diremo con lui in che modo l'arte (come l'analisi) rappresenta un trattamento del reale, del vuoto e della Cosa ci riferiremo a queste dimensioni.

Aggiungo che personalmente quando ho iniziato ad avvicinarmi a Lacan ho notato che se leggo questi concetti con un approccio astratto e intellettuale ne vengo desertificata, ammesso che ci capisca qualcosa. Se invece li lascio risuonare in me esistenzialmente, si aprono dei varchi e una certa passione investigativa... per il concetto di "Cosa", per esempio, all'inizio "La Cosa" mi sembrava il titolo di un film dell'horror. Poi ho capito che si riferiva effettivamente all' horror, non quello dei film ma quello della vita!

Dunque ora tendo a rispondere a quest'altra domanda: cosa c'entra la Cosa con i tre registri? La Cosa è il reale che tende a rompere gli argini dei registri immaginario e simbolico. Allude al terrificante della morte e del sesso non addomesticati dal linguaggio e dal simbolico.

Nello schema che ne dà Recalcati la Cosa ha 5 volti:

- 1) Luogo di soddisfacimento primordiale dell'essere umano: il seno della madre ne è il prototipo, la prima incarnazione, godimento assoluto senza mancanza.
- 2) La Cosa, come tale, è sempre perduta: le leggi del linguaggio separano il soggetto dalla Cosa (separazione: dal seno alla lallazione, alla parola> possibilità di parola= perdita di godimento). Ovvero, dove c'è ordine simbolico la Cosa è perduta. Ciò rende il soggetto diviso, mancante, in perdita di godimento.
- 3) La Cosa, in quanto perduta, si dà sempre come una aChose, una aCosa, come una Altra cosa: esempio della oralità che, trattata dal simbolico, diventa gastronomia.
- 4) La Cosa è una causa. Causa la spinta del desiderio a ritrovarla.
- 5) La Cosa è una incandescenza: non solo è luogo di un appagamento perduto ma anche incontro con il terrificante non addomesticato dal linguaggio. E in questo senso è un vortice che aspira, attraverso la pulsione di morte. Quali sono state le grandi barriere al vortice della pulsione di morte? Il Pudore (il velo), il Bene (gli ideali, i buoni sentimenti, i valori morali) e il bello (la barriera più vicina alla Cosa, che allude al reale, vedi per esempio il quadro delle scarpe di VanGogh).

Tutti questi accenni molto schematici ai concetti dei tre registri, e ai concetti di reale, vuoto e Cosa, per darvi un'idea di cosa intende Lacan quando parla della sublimazione, dell'arte, e della clinica, come di un

“trattamento del reale”: stiamo parlando dunque di una pratica simbolica che prova a trattare ciò che del reale eccede il registro simbolico e immaginario.

La sublimazione in Lacan

“La sublimazione consiste nell'elevare un oggetto alla dignità della Cosa”

Lacan

Distinguiamo due tempi nel lavoro e nel pensiero di Lacan, anche rispetto al tema della sublimazione.

Primo tempo:

- Fino agli anni '50 per Lacan il prototipo fondamentale di ogni attività di sublimazione viene rintracciato nell'operatività normativa dell'Edipo. L'Edipo (funzione paterna) separa il soggetto da un godimento fusionale e mortifero e limita la nostalgia della Cosa materna. Quindi viene sottolineata una analogia tra atto sublimatorio e figura del padre. L'interdetto paterno impedisce la simbiosi incestuosa tra madre e bambino.
- L'Edipo dunque viene concepito da Lacan come la sublimazione preliminare e come la condizione di accesso al senso di realtà: senza l'atto sublimatorio compiuto dalla figura del padre non è dato accesso alla realtà. Senza l'interdetto edipico si è aspirati nel vortice del reale pulsionale mentre il simbolico – rappresentato dalla funzione paterna – costruisce

la nostra esperienza della realtà. Senza questa iscrizione nel simbolico – per opera della funzione normativa del Padre – c'è la psicosi.

- La sublimazione dunque è per Lacan non solo trasformazione possibile della pulsione sessuale ma ancor prima trasformazione dell'Imago materna per opera della funzione paterna.
- In questa prima fase del suo pensiero Lacan sembra pensare a due alternative che si escludono a vicenda: o la realtà (iscrizione simbolica e sublimazione) o "il reale della pulsione" (risucchio mortifero).

Secondo tempo:

- Dopo gli anni '50 Lacan rivede il concetto di sublimazione. Essa non coincide più univocamente con il principio normativo del padre edipico, ma entra in tensione con un suo "aldilà", non pacificante ma completamente altro e indomabile.
- Effettivamente, dice Lacan, il Padre edipico non può garantire la sublimazione: il padre vessatorio e sadico è un'altra incarnazione, infatti, della Cosa.
- Dunque la sublimazione diventa la possibilità di organizzare il vuoto lasciato dal padre edipico, di "trattare" la pulsione.
- In questa nuova prospettiva è superata anche la critica che il pensiero femminista fece a Lacan, come se tutto il negativo, nella precedente visione, dipendesse dalla madre. E Lacan modificherà quella visione, dicendo che non è il padre in sé che consente la sublimazione bensì la metafora paterna, il Nome del Padre, il significante paterno, funzioni che possono

essere testimoniate anche da una donna, anche da una madre.

- In questa seconda fase la sublimazione sembra poter tenere conto simultaneamente e della realtà (simbolico) e del reale della pulsione (resto irrepresentabile).

Lutto e sublimazione

Lacan sottolinea una prossimità tra il lavoro del lutto e il lavoro della sublimazione.

Anche qui siamo secondo me in presenza del grande colpo d'ala della psicoanalisi che mostra il lato non trionfalistico-egoico del prodotto artistico. Essere creativi non è una "fortuna" o una vittoria egoica, ma un lavoro molto simile al lavoro del lutto: c'è una rivoluzione culturale in questa prospettiva. Soprattutto oggi che il mito del self made man si è esteso anche all'arte: come se uno potesse "farsi" artista sulla base della forza egoica e della padronanza.

Lavoro artistico e lavoro del lutto sono prossimi per Lacan perché sono entrambi trattamenti del vuoto. Ricordo il concetto di creazione ex-nihilo, cui accennammo lo scorso anno con Nicole e Uber, che ci destava interrogativi...E la lezione di Nicole sul lavoro di Marion Millner, *Non poter dipingere*: tutto il discorso che abbiamo condiviso sul lavoro di questa donna tra fusione e separazione, tra spazio e confine e anche sulla questione della creatività come "perdere qualcosa", reggere l'odio verso l'oggetto imperfetto e verso se stessi, in tutte le espressioni della creatività, compresa la maternità.

In effetti sia nel lutto che nel lavoro artistico, osserva Recalcati, si tocca una discontinuità rispetto all'avere, al padroneggiare

l'oggetto. Il lutto è un lavoro di organizzazione della perdita così come è un lavoro di organizzazione della perdita trovarsi davanti ad una tela bianca o ad un foglio bianco.

Prima di riallacciarmi al lavoro dell'arte mi soffermo un momento sulla differenza tra lutto e malinconia e poi su cosa sia il lavoro del lutto (questa parte è spiegata molto bene nel testo di Recalcati *Lutto e malinconia nella creazione artistica*).

Il lutto è una esperienza umana transitoria per la perdita di un oggetto, un partner, un parente, un amico, ma anche un ideale, un lavoro, un progetto. Quindi può essere soggettivo o di gruppo.

La malinconia è una cronicizzazione patologica dell'affetto del lutto, "dedizione esclusiva" alla perdita dell'oggetto la chiamava Freud, e comporta una pietrificazione del soggetto, una impossibilità di elaborare simbolicamente l'esperienza della perdita. Questo è proprio il mistero melanconico umano: restare attaccati! L'oggetto infatti era il supporto narcisistico fondamentale, perdendo l'oggetto l'io si svuota. E dice magistralmente Freud: allora l'ombra dell'oggetto ricade sull'io!

Il lavoro del lutto dunque cos'è? In cosa consiste?

- È un lavoro doloroso ma alternativo sia alla malinconia (depressione) sia alla mania (negazionismo)
- E' un lavoro che richiede tempo ed energia, lento, faticoso, come l'Arte. Si lavora attorno al vuoto, alla perdita dell'oggetto. Implica fatica, debolezza, introversione della libido, implica un intervallo di solitudine, un tempo lungo, sospeso, non maniacale.
- E' un lavoro della memoria, perché implica il riattraversamento dei ricordi dell'oggetto perduto (per esempio è questa la funzione della memoria dell'olocausto). Una memoria però volontaria e non subita che come tale genererà un oblio sano, in cui l'assenza è in qualche modo integrata.

I 3 paradigmi lacaniani della sublimazione

Questa parte non l'avevo menzionata nel lavoro in plenaria per mancanza di tempo. Però brevemente la condivido in questi appunti.

Si tratta dei 3 paradigmi, secondo Lacan, che esprimono la capacità della sublimazione di trattare il vuoto:

1) Le scatole di fiammiferi di Prevert

Aneddoto che narra Lacan. Un giorno va a trovare l'amico Prevert nella sua casa di campagna e trova questa curiosa opera: Prevert aveva incastrato, l'una nell'altra, innumerevoli

scatole di fiammiferi vuote che come una serpentina costeggiavano le pareti della casa, una curiosa “opera” che organizzava simbolicamente il “vuoto della cosa”.

2) *Il vaso*

Lacan si riferisce all'arte del vasaio come prototipo della sublimazione artistica a partire dal vuoto. La brocca, che Heidegger recupera dalla tradizione taoista: non c'è prima la materia e poi il vuoto della brocca, ma c'è il vuoto centrale della brocca attorno al quale sorge l'organizzazione significativa. (E ho pensato a questo proposito – come riflessione personale - che ogni volta che nella vita ho potuto essere creativa è stato a partire da questo paradosso della coesistenza miracolosa di un vuoto e di una forma).

3) *La poetica dell'amor cortese*

Lacan dice che la poetica dell'amor cortese è un paradigma della sublimazione non per il carattere idealizzato della dama ma per la parentela inquietante che la lega a Das Ding, alla Cosa, al “partner inumano”. Ovvero l'amor cortese devia dal desiderio sessuale e si trasforma in passione poetica, in versi. (Anche questo esempio di Lacan mi ha fatto riflettere molto – a livello personale - sulle implicazioni tra sublimazione e amore. In fondo la capacità sublimatoria consente di cogliere la spietatezza del sentimentalismo fusionale e curiosamente la sublimazione, riconoscendo la parentela inquietante tra La Cosa e il “partner inumano”, può forse liberare e riconoscere l'umanità del partner).

I 3 trattamenti del vuoto nella storia della civiltà

Secondo Lacan ci sono tre modi in cui la civiltà ha tentato di mettersi in un rapporto sublimatorio con La Cosa:

L'evitamento

L'evitamento è per Lacan la modalità sublimatoria con cui le religioni hanno cercato di trattare il vuoto. Freud liquidava le religioni come il delirio per eccellenza dell'umanità. Lacan dice che la religione produce *evitamento*, ovvero un esorcismo ossessivo della Cosa per aggirare il vuoto terrificante perché incompatibile con l'idea che l'essere coincide con il bene. Lacan tuttavia era interessato anche alla religione come modalità che esprimeva rispetto per il mistero.

La saldatura

E' la modalità della sublimazione scientifica, dell'ideale del sapere come tendenza a saturare e suturare la crepa del non-senso e dell'ignoto, coprire il reale (e di qui la stretta parentela tra scienza e paranoia). (Se pensiamo allo scientismo dominante della nostra contemporaneità, alla cultura della medicalizzazione pervasiva...possiamo sentire questo tentativo che poi si aggancia anche al discorso del mercato, pensiamo alla psicofarmacologia etc).

L'organizzazione

Per Lacan il tratto specifico della sublimazione artistica non è né l'evitamento, né la saldatura, ma l'organizzazione del vuoto. Ovvero l'opera d'arte riesce a restare simbolica circoscrivendo (senza evitarlo e senza cucirlo) ciò che eccede il simbolico.

(Mi chiedevo dove si posiziona una scuola di psicoanalisi rispetto a queste tre modalità di sublimazione? E pensavo che se si posiziona nell'evitamento abbiamo le scuole settarie, dogmatiche...se si posiziona nella saldatura non è più psicoanalisi, ovvero siamo nella ricerca spasmodica di saturazione del sapere a tutti i costi, se si posiziona nell'organizzazione è forse la dimensione più propria

della psicoanalisi. E in questo senso l'esperienza Philo mi sembra una delle più coraggiose esperienze di istituzione che tenta una "organizzazione", visto che integra saperi teorici e saperi corporei ed esperienze del sacro nell'ottica di una pluralità, si sottrae al "regime dell'uno" delle religioni, delle culture che si pongono come "risposte". E anche perché non dà una preminenza assoluta al discorso scientifico sistematizzato, pur essendo rigorosa. Questo può disorientare all'inizio, ma mi sembra di intercettare proprio la specificità sublimatoria di questo tipo di ricerca che non evita il reale e non si salda nel sapere).

Le 3 estetiche di Lacan

Sono i tre modi, desunti da Recalcati attraverso lo studio di tutta l'opera del suo maestro, in cui Lacan ha messo l'arte in una relazione determinante con il reale della pulsione.

Abbiamo detto infatti che con Lacan la sublimazione non implica una neutralizzazione della pulsione ma una sua "messa in luce", un suo "trattamento".

Queste tre estetiche non costituiscono tre discorsi compiuti sull'arte ma interrogazioni su come una pratica simbolica (l'arte ma anche la psicoanalisi) possa incontrare il "reale".

Dunque non sono teorie lacaniane sull'arte, ma modi di definire il lavoro dell'opera d'arte, modi da non considerarsi in ordine stadiale ma che convivono in una tensione costante.

Certamente le tre estetiche di Lacan sono da leggersi in prospettiva freudiana, ovvero come trattamenti della pulsione.

L'estetica del vuoto: bordatura del reale

Abbiamo detto che il vuoto, in quanto eccedenza dei registri simbolico e immaginario, è uno dei volti della Cosa, è il non rappresentabile. Qualcosa del reale si sottrae sempre al simbolico.

Il vuoto, in questa prospettiva, è un'area di non coincidenza tra simbolico e reale, è una traccia perduta e l'oggetto perduto costituisce questo vuoto. Un vuoto che causa desiderio e allo stesso tempo aspira mortalmente.

Allora forse possiamo parlare di "miracolo della forma" quando si riesce a trattare questo vuoto, questa prossimità all'incubo e all'incombenza della morte. Tenerne conto senza esserne aspirati. Misteriosa autonomia dell'opera d'arte!

Allora si comprende meglio che lavoro del lutto e sublimazione artistica hanno in comune **il lavoro simbolico finalizzato a significare l'assenza dell'oggetto e di elevare un oggetto-immagine alla dignità di questa perdita**. Questo, per quanto ho compreso, è il punto centrale dell'estetica del vuoto di Lacan. Ed è meno cervellotico di quello che sembra! Guardiamo le famose bottiglie di Morandi.



A quale tempo appartengono le bottiglie di Morandi? A quale luogo? Dove sono? Notiamo che sono figurazioni, non illustrazioni! C'è un vuoto irrepresentabile che tuttavia è stato organizzato in una forma, il *miracolo della forma*? Cito dal testo di Recalcati:

“Morandi utilizza l’oggetto per bordare il vuoto della Cosa, ma proprio questa sua bordatura finisce in realtà per evocarlo continuamente come sua matrice invisibile(...); il vuoto che circonda le bottiglie morandiane non è, infatti, il vuoto incandescente di das Ding (la Cosa), il turbine del godimento, l’irrespirabile, ma un vuoto organizzato tonalmente, un vuoto che custodisce, come il silenzio dell’analista, il limite della rappresentazione” (p. 51).

E pensavo anche alla grande poetessa Emily Dickinson, che davvero può essere considerata una grande poetessa del vuoto, lei

che ha vissuto per venti anni in una stanza, scrivendo centinaia e centinaia di poesie meravigliose, senza impazzire, quale costeggiamento del vuoto, quale lavoro sublimatorio e del lutto! Ricordo due passi delle sue lettere. In uno scrive: “La natura è una Casa Abitata da Spettri – ma l’Arte – una Casa che cerca di essere Abitata da Spettri”. Come a dire: il lavoro che fa l’Arte è di tenere conto attivamente del vuoto e della perdita dell’oggetto. E ancora, in un’altra lettera, inverte la famosa frase di Giacobbe che lotta con l’angelo e dice – di qualcuno che ha perduto: “Non ti lascerò andare finché non Ti avrò benedetto!”: siamo proprio al lavoro dell’arte e secondo me anche dell’analisi: elevare un oggetto (ti benedico) alla dignità di questa perdita (per lasciarti andare)...Oltre il risentimento..

A questo costeggiamento-bordatura del reale non corrisponde dunque una rimozione né una idealizzazione, ma piuttosto una assunzione di responsabilità rispetto alla perdita e al vuoto.

Questa prospettiva dell’estetica del vuoto mi ha fatto anche pensare all’esercizio che abbiamo fatto con Uber Sossi nel precedente residenziale, nel 2011. Abbiamo fatto l’esercizio di provare a recepire il racconto di una perdita (guarda caso era un tema legato al lutto) e poi a metterlo nella forma di un haiku. L’haiku come “organizzazione” del vuoto, ovvero si eleva un oggetto alla dignità di questa perdita. Almeno mi sembra di leggere in quella pratica che abbiamo condiviso, un esercizio e un lavoro per costeggiare – e rappresentare in una forma – l’incontro con il reale e il terrificante dell’esistenza.

L’ Estetica anamorfica: incontro con il reale

Passiamo dunque da un’estetica del vuoto (bordatura del reale) a una estetica anamorfica (incontro con il reale, opera d’arte come incontro).

Dunque da questa prospettiva l'accento si sposta sull'incontro con un oggetto anamorfico, ovvero con un oggetto che opera una rottura perturbante dell'ordine familiare. In ciò si realizza quella che Lacan definisce la "funzione quadro":

abbiamo "funzione quadro" quando è l'opera che afferra il soggetto, è l'opera che vede il soggetto, generando quello che Roland Barthes definisce il "punctum", l'essere punti dall'opera. Nella "funzione-quadro" il soggetto si scopre "non padrone" della visione. Anche a questo proposito Lacan ha un aneddoto autobiografico da raccontarci: da giovane va in vacanza al mare, in Bretagna; e va a pescare in barca con degli umili pescatori del luogo; ad un certo punto sul mare galleggia una scatola di sardine, la cui superficie di latta baluggina alla luce del sole. Egli si sente "guardato" da questa scatola di sardine e in un certo senso perturbato nella sua identità di giovane intellettuale benestante.

Questo essere guardati, essere punti, dall'oggetto anamorfico, disarticola e scioglie le identificazioni del soggetto. L'immagine scompone il già visto, il già saputo.

Esempio dell'incontro con l'oggetto anamorfico è il famoso quadro *Gli Ambasciatori*, di Hans Holbein (1533).



Il quadro rappresenta i due ambasciatori del re di Francia nella Londra di Enrico VIII, *“dipinti a grandezza naturale, circondati da tutte le loro insegne identificatorie, dai simboli del potere e del sapere”* e la loro presenza in scena

“diventa per Lacan l’opera elettiva dalla quale estrarre esemplarmente la ‘funzione - quadro’”.Le figure ingessate dei due ambasciatori, attorniate dal proprio mondo di oggetti, sembrano

offrire a prima vista una versione rassicurante dell'identità. La vacuità strutturale del soggetto resta nascosta dalla maschera sociale, dai sembianti immaginari e simbolici dietro i quali il soggetto si ripara. Un solo oggetto ('strano, sospeso, obliquo', 'un po' volante e un po' inclinato') resta inassimilabile alla scena: è quella specie di macchia deforme collocata ai piedi degli ambasciatori, la cui organizzazione anamorfica è ciò che maggiormente attira l'attenzione di Lacan. Si tratta di un'immagine che prende forma solo lasciando cadere la visione canonica, geometrica del quadro. Essa acquisisce il suo spessore volumetrico solo quando si osserva il quadro da una prospettiva laterale, con la coda dell'occhio, di sghimbescio, nel momento in cui lo si sta per abbandonare, in una sorta di percezione retroattiva. Da questa visione laterale scaturisce, in modo perturbante, quella 'testa di morto' che nessun sapere e nessun potere è in grado di neutralizzare e che scompagina l'inquadratura identificatorio che sostiene le figure degli ambasciatori: laddove era la caricatura dell'io appare l'imminenza sovrastante del reale della morte" (p.60).

Lacan non accede a questa dimensione anamorfica per via ermeneutica (dicendo per esempio che c'è un teschio che simboleggia la morte) ma "di sghimbescio", ovvero cogliendo, anzi lasciandosi cogliere, dal dinamismo formale che la presenza del teschio introduce. Come a dire che nell'estetica anamorfica è al lavoro un trattamento del reale della pulsione, della Cosa, che regge la tensione tra la forma e l'informe.

Il lavoro anamorfico dell'arte, in questa prospettiva, è un lavoro di disidentificazioni dell'io, come ha spiegato benissimo Recalcati: e come tale mi fa pensare a tutte le pratiche volte a mettere in circolo la "capacità anamorfica". Penso per esempio alla meditazione, pratica in cui l'osservazione dei nostri contenuti mentali, resa possibile dall'impegno, dal silenzio e dall'immobilità, consente di

recepire, accanto alla sfilata dei pensieri – e giudizi - apparentemente costitutivi dell'identità, non pochi teschi strani, sospesi e obliqui! I quali, oltre a rappresentare il perturbante, possono rivelarsi le crepe attraverso cui lasciar filtrare una nuova e generatrice luce di senso e di vita.

Allo stesso modo il quadro *Gli ambasciatori* mi fa pensare anche alla stanza dell'analisi: se l'analista fosse caricaturalmente identificato nel suo ruolo, non potrebbe esserci analista né analisi, perché non potrebbe esserci ricezione e valorizzazione dell'oggetto anamorfico. Si procederebbe per identità e potere, con tutte le conseguenze che ciò comporterebbe per il povero paziente. Ricordo un'altra frase di Lacan, a tale proposito: *“Un uomo che si crede Napoleone è certamente un folle, ma un re che crede veramente di essere un re è ancora più folle”!* Recalcati l'ha citata lo scorso anno, con molto umorismo, a proposito del precedente presidente del consiglio, che oltretutto credeva di essere il miglior re che l'Italia abbia mai avuto!

E infine non possiamo non cogliere la stretta parentela tra “il lavoro” implicato nell'estetica anamorfica – come prospettata da Recalcati - e la IV regola della comunicazione biografica. Cito dal testo di Romano Màdera e Luigi Vero Tarca, *La filosofia come stile di vita* (Bruno Mondadori):

“Ogni modo di vedere diverso, di chi ascolta e di chi interloquisce, può essere offerto come variazione dell'angolo prospettico (come offerta anamorfica) connessa alle differenti circostanze biografiche e formative che l'hanno condizionata e la favoriscono. Un'offerta che può essere sia declinata, sia fatta propria, nel caso possa essere utilizzata per riconsiderare ciò che si è esperito e che ha trovato una certa, sempre provvisoria, forma espressiva. Questo stile di restituzione all'altro ha il vantaggio di aprire il proprio mondo a esperienze possibili di mondi diversi, e può anche contribuire a

lenire il senso di solitudine che spesso si affianca alla particolarità, sentita come esclusività dolorosa, del proprio 'destino'. L'anamorfofi di un destino potrebbe persino offrire la possibilità di intravedere alternative prima inimmaginate" (pp. 88-89).

L'estetica della lettera: la singolarità del "già stato"

La citazione appena riportata dal testo di Màdera e Tarca ci permette di accedere con particolare fluidità alla terza prospettiva estetica di Lacan, l'estetica della lettera. Come rilevano Màdera e Tarca "*l'anamorfofi di un destino potrebbe persino offrire la possibilità di intravedere alternative prima inimmaginate*": credo infatti che l'anamorfofi può essere una delle porte di accesso ad un'altra pratica estetica, quella fondata sulla propria singolarità, ciò che Lacan chiama "l'estetica della lettera", ovvero ciò che è già stato, ineluttabilmente, necessariamente, il proprio destino.

Ricapitolando dunque: nell'estetica del vuoto il reale è in rapporto al costeggiamento dell'abisso della Cosa, nell'estetica anamorfica il reale è in rapporto all'incontro con il "resto localizzato", nell'estetica della lettera il reale è in rapporto alla singolarità del già stato, alla lettera del proprio destino.

Anche qui Lacan è ispirato da un insight autobiografico: in aereo, sorvolando le pianure siberiane, paragona la pioggia all'azione universale del linguaggio e la terra alla ricettività singolare e irripetibile dell'azione di quella pioggia. Come dire che i solchi che si formano sono legati ad una contingenza (tipo di impronta che la pioggia lascia iscritta sulla terra) e ad una necessità assoluta (la caduta della pioggia).

La "lettera" come solco singolare è dunque marcata dalla ripetizione e allo stesso tempo puramente contingente. Il segno, la lettera è sì

creato dal soggetto, ma questa creazione risponde a una necessità che lo sovrasta: lettera come destino personale, unione di necessità e contingenza.

Credo che Lacan e Recalcati si riferiscano a quella particolarità soggettiva che, se recuperata attraverso la pratica simbolica nella sua consustanzialità di necessità e responsabilità personale, può generare un senso, ovvero può essere la matrice stessa della creatività. Come vedremo tra poco con l'opera di Tàpies, che per Recalcati è la pratica esemplare dell'estetica della lettera, il concetto di "cammino di soggettivazione" di Lacan presenta – rispetto agli effetti clinici ed etici - dei sostanziali punti di contatto con il concetto di "processo di individuazione" di Jung.

Prima di passare al focus su Antony Tàpies vorrei condividere un'ultima connessione autobiografica tra le tre estetiche di Lacan e il lavoro del gioco della sabbia che ho esperito come paziente. L'impressione, approfondendo queste tre prospettive del lavoro dell'arte secondo Lacan, è stata che in un certo modo esse sono tutte e tre simultaneamente presenti nel lavoro della sabbia. Anche qui, non in una successione stadiale ma simultanea, non diacronica ma sincronica. Può darsi estetica del vuoto di fronte alla sabbiera vuota e nella "presentificazione-assentificazione" dell'irrapresentabile attraverso gli oggetti che vi si posizionano. Può darsi incontro anamorfico attraverso l'urto di un oggetto-scena che sorprende e "punge" la visione del paziente. Può darsi estetica della lettera nella possibilità di evocare e rintracciare – e anche assumere - la particolarità di destino della scena rappresentata. Il tutto, come nell'arte, senza che sia data una parola ultima.

Antoni Tàpies

Come abbiamo detto, per Lacan il “cammino di soggettivazione” rappresenta la possibilità di una scelta soggettiva, benché forzata dalle predeterminazioni dell’Altro.

E l’opera di Antoni Tàpies è quella che Recalcati sceglie come esemplare di questa articolazione tra soggettivazione e predeterminazione e quindi della particolare prospettiva dell’estetica della lettera.

Tàpies è un grande artista catalano, morto pochi mesi fa. Il suo lavoro si può distinguere in due periodi.

La prima fase della sua produzione – tra i suoi venti e trent’anni - è orientata quasi esclusivamente all’ autoritratto. E, come osserverà l’autore stesso, era preso da questa sorta di malìa del proprio sguardo, della specularità : “trasferire sulla carta tutta l’atmosfera che c’era dietro quegli occhi (...) delle oscurità impenetrabili (...) dei chiarori abbaglianti”.

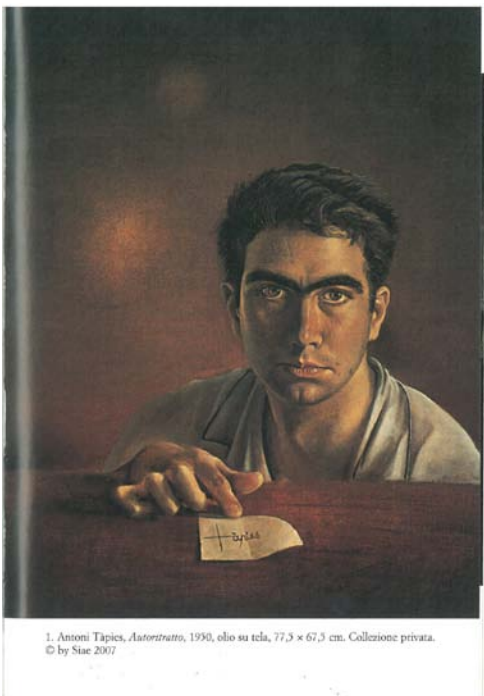


Antoni Tàpies - "Self-Portrait", 1945 - Pencil on paper
Courtesy of Fundació Antoni Tàpies.

L’opera di questa fase – commenta Recalcati – è nella zona narcisistica della specularità e funziona come specchio, auto-ipnosi, cattura nel proprio sguardo. Tuttavia è impossibile – dice Recalcati – catturare il cuore del soggetto attraverso lo sguardo.

Questa prima fase dell'opera di Tàpies mi ha fatto pensare molto alle prime esperienze di scrittura autobiografica. Credo che nella scrittura autobiografica (come del resto all'inizio del lavoro di amplificazione dell'analisi) sia inevitabile attraversare una fase narcisistico-speculare, in cui l'io ideale e il melodramma personale si mescolano in una dolorosa e auto-riferita tensione narcisistica.

Per Tàpies, successivamente, sarà necessario attraversare un'altra fase, che l'artista stesso chiamerà "attraversamento dello specchio". Vediamo questo passaggio in un quadro del 1950, ancora un autoritratto in cui però, appare qualcosa di nuovo:



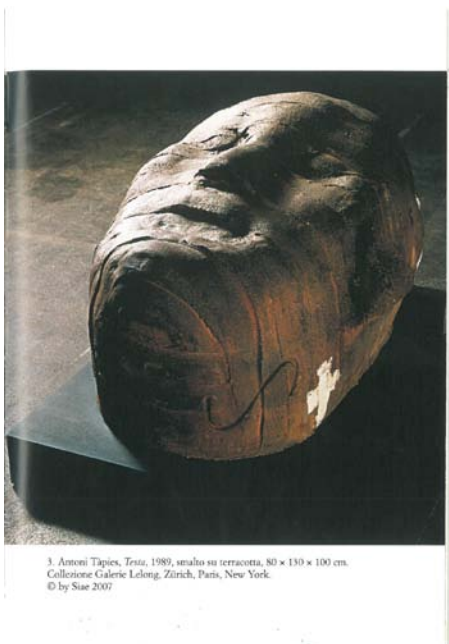
Appare un foglietto, tenuto dal suo indice, con il suo nome. E la "T" iniziale è resa come una croce. Lo sguardo arretra – commenta Recalcati – per lasciare spazio alla potenza della lettera, all'enigma del nome proprio! Ovvero la "T" resa come una croce annuncia un altro modo di raggiungere l'essere del soggetto rispetto a quello "narcisistico dell'autoritratto".

Allora il problema diventa: "Che cosa è il soggetto al di là dell'inganno seduttivo dell'io ideale?"

Domanda che appunto può interessare molto una coltivazione del lavoro autobiografico. Che cosa rende una autobiografia una ricerca non inchiodata narcisisticamente alla propria ipnosi auto-commiserativa o auto-celebrativa? Quale attraversamento dello specchio è reso possibile dalla scrittura autobiografica (e dall'analisi)? Come accompagnare le persone in questo lavoro e nel passaggio dall'inganno seduttivo alla assunzione del proprio destino?

Nell'opera di Tàpies, quando compare la "T", la croce, è come se fosse prefigurata una pratica di relativizzazione dell'io e della sua falsa padronanza. Una croce eccentrica che nelle opere successive oscillerà costantemente verso la "X" dell'enigma.

In quest'altra opera, la scultura di una testa (1989)



3. Antoni Tàpies, *Testa*, 1989, smalto su terracotta, 80 x 130 x 100 cm.
Collezione Galerie Leborg, Zürich, Paris, New York.
© by Siae 2007

vediamo che il volto – che al tempo degli autoritratti era ipnoticamente presentificato – è qui ridotto a mummia: si passa dal pathos del soggetto al matema della "X" in quanto pura incognita.

Non a caso Tàpies si interessava moltissimo dello zen: "non è certo attraverso la via del sapere attorno al senso che si può raggiungere

la verità”, piuttosto occorre “attingere al mistero del silenzio e della lettera”.

La “poetica del reale” attraverso la lettera permette a Tàpies di passare dalla “ricerca dello sguardo alla poetica del muro”: oltre lo specchio infatti trova la trama. La trama è il terzo aspetto plastico che Tàpies introduce nell’astrattismo, accanto al primato del colore (immaginario, Kandinskij) e della forma (simbolico, Mondrian).

La trama di Tàpies esalta la costituzione materica dell’opera, la calligrafia della lettera, come indici di una irriducibilità della dimensione espressivo-singolare. Colori non-colori, o colori neutri, mura, bende, asciugamani, sedie, pale, paglia, corde, vasi, porte, finestre: siamo dunque ad una poetica dell’oggetto comune elevato alla dignità della Cosa. Tàpies ha detto più volte che il quadro non è una finestra sul mondo ma una porta dischiusa sul mistero del vuoto. Per questo Tàpies definisce la propria pittura come un “materialismo mistico”. Siamo dunque lontanissimi “dalle idealità immote e fuori tempo dell’Accademia, dell’estetica, dell’Umanesimo”. Il lavoro di Tàpies testimonia un salto nel vuoto: è ciò che Lacan intende quando considera la creazione artistica come l’effetto di una condizione di estraneità, di eterogeneità radicale da ciò che viene ordinato nel discorso universale. Tuttavia Recalcati precisa che l’erosione del grande Altro compiuta dall’arte tiene anche, e regge, una matrice necessaria di assoggettamento: “Per fare a meno del padre, bisogna servirsene”, dice Lacan, ci vuole un orizzonte di provenienza, assunto per ciò che è stato. Proprio quello.

E tale mi sembra il più auspicabile frutto del lavoro autobiografico e dell’analisi. Come si fa? A proposito dell’opera di Tàpies, Recalcati scrive: “Questa pace, questa conquista del silenzio, può avvenire solo come atto di sottomissione”. E l’artista Tàpies: “Più tardi venne l’ora della solitudine”. Dunque lavoro dell’arte come lavoro del lutto.

L'opera infine incontra crucialmente "lo strano destino scritto nel mio nome".

Credo che l'assunzione della lettera, sul versante della pratica autobiografica, implichi il passaggio da una velatura del reale della propria storia ad una sua assunzione etica.

Ho in mente altresì la malinconica rassegnazione di tanti giovani che non osano scrivere, dipingere, suonare...perché troppo vergognosi del loro nome, cognome, profilo, casa di origine, come se il modello schiacciante dell'educazione culturale e del principio di prestazione egoica fosse tutto rivolto all'imitazione impossibile del modello e alla frustrazione rispetto a ciò che si è. C'è quella bellissima storia ebraica che cita Trevi in *Studi sull'ombra*, del rabbino Zusia che ha paura di morire, perché Dio non gli chiederà: "Perché non sei stato Mosé?" ma gli chiederà : "Perché non sei stato Zusia?". Penso insomma alla questione dell'appropriazione dell'Ideale come impeto narcisistico nelle nostre vite: è sempre fallimentare dal punto di vista dell'amore e della creatività. L'amore tiene, pensa insieme l'ideale e la sua caduta. La creatività tiene insieme il vuoto e la forma. Per altro la lezione della "identificazione all'ideale" blocca la creatività di figli e allievi, comanda di scartare e smarcare proprio l'autobiografia...

Consideriamo che Tàpies in catalano significa anche muro e piede: molte opere rappresenteranno mura, croci e impronte di piedi! Questa realizzazione del nome non risulta ovviamente da una accentuazione della volontà dell'ego ("farsi un nome"!), ma piuttosto da una relativizzazione dell'ego.

Lo sviluppo ulteriore di questa "trama", mai dato una volta per tutte, mi fa pensare anche al Capolavoro, ovvero alla mitobiografia come momento di "verifica" - dopo un "attraversamento della specularità" (amplificazione), dopo un "avvicinamento alla singolarità della

lettera” (riduzione) e poi attraverso “l’accesso ad una trama” che – pur restando legata al marchio singolare – possa trasmettere un messaggio universalmente leggibile. E a questo proposito – come ultima connessione - giustappongo la funzione del *Capolavoro* di Philo (per quel che ho intuito esso possa essere) alla pratica della *passee* inventata da Lacan. Cito da Recalcati:

“(…) la terza estetica trova il suo sbocco più forte nell’esperienza della teoria lacaniana della “passee” e nella scrittura del poema soggettivo che essa comporta. Questa scrittura è, infatti, ispirata da un criterio di riduzione, poiché si tratta di ridurre a una breve testimonianza un intero percorso d’analisi che di solito impegna il soggetto per diversi anni (...). Nella “passee” è in gioco la possibilità di un annodamento unico e singolare, tra l’elemento necessario del vincolo biografico e quello di una sua “scrittura” testimoniale capace di rivolgersi all’universale. Da questo punto di vista, se per produrre nella “passee” il poema soggettivo è stato necessario sfruttare il più possibile il movimento ermeneutico dell’amplificazione significativa, la scrittura del poema soggettivo in sé è un effetto di contrazione, di riduzione appunto delle risonanze semantiche dell’amplificazione”(nota 73, p. 65).