

Cosimo Schinaia, psichiatra, psicoanalista, membro ordinario con funzioni di training della SPI (Società Psicoanalitica Italiana) e full member IPA.

Via Bernardo Castello 8/18, 16121, Genova. Tel. +39 010 584127.

e-mail: [cosimo.schinaia@gmail.com](mailto:cosimo.schinaia@gmail.com)

Website: [www.cosimoschinaia.it](http://www.cosimoschinaia.it)

## L'INVISIBILE E L'OSCURITÀ NELLA RELAZIONE ANALITICA

*“L’oggetto non è offerto allo sguardo eppure esiste. Come renderlo dunque sensibile al lettore, facendoglielo riconoscere, a sua volta all’interno di sé, questo oggetto che non si fa mai vedere, cogliere, che mai si lascia scorgere frontalmente?”*

(Da *L’amore degli inizi* di Jean-Bertrand Pontalis, 1986, p. 38).

Sigmund Freud (1913, pp. 343-344) scrive che la peculiare disposizione della stanza di analisi:

*“ha un significato storico; è ciò che è rimasto del trattamento ipnotico dal quale si è sviluppata la psicoanalisi. Merita però di essere mantenuta per molteplici ragioni. In primo luogo per un motivo personale, che però altri, forse, condividono con me. Non sopporto di essere fissato ogni giorno per otto (o più) ore da altre persone. Dato che mi abbandonano io stesso, mentre ascolto, al flusso dei miei pensieri inconsci, non desidero che l’espressione del mio volto offra al paziente materiale per interpretazioni o lo influenzi nelle sue comunicazioni. Il paziente avverte di solito la situazione impostagli come una privazione e vi si ribella, soprattutto se la pulsione di guardare (voyeurismo) ha una parte importante nella sua nevrosi. Insisto però su questa misura, che ha lo scopo e ottiene l’esito di evitare l’impercettibile commistione fra traslazione e libere associazioni del paziente, di isolare la traslazione e farla affiorare a suo tempo in modo spiccatamente delineato sotto forma di resistenza”<sup>1</sup>.*

Con apparente modestia Freud sembra ridurre il valore della sua rivoluzionaria invenzione a una sua personale idiosincrasia, ma l’architetta Elizabeth A. Danze (2005), partendo dalla sua esperienza tecnica, riprende e arricchisce le affermazioni di Freud, sostenendo che nel *vis à vis* si crea uno spazio definito e condensato tra le due persone che conversano. Questo spazio è intimo, ma anche limitato; quando l’analizzando può guardare dovunque e non in un punto focalizzato, si crea un’apertura spaziale, uno spazio potenzialmente infinito. Questo vale anche per l’analista. Entrambi hanno a disposizione un’opportunità relazionale espansa, accresciuta, senza limiti, senza fine. La libera attenzione fluttuante riguarda l’analista, ma

---

<sup>1</sup> L’uomo dei lupi (Freud/Gardiner, 1971, p. 131) racconta che Freud gli confidò come era nata la cosiddetta “posizione psicoanalitica:

*“Freud mi raccontò che in origine egli sedeva di fronte al sofà, perché analista e analizzando potessero guardarsi in viso. Una paziente, sfruttando la situazione, fece tutto il possibile – o meglio, l’impossibile - per sedurlo, e allora Freud, per evitare che si ripetessero episodi simili, cambiò posizione, spostandosi al capo opposto del lettuccio”.*

Andrea Sabbadini, (2014) nutre seri dubbi sulla veridicità di queste affermazioni, non solo perché provengono da una fonte non molto attendibile, ma anche perché non sono mai state confermate da nessun altro e sembrano in ogni caso inconsistenti in relazione alle principali funzioni del lettino.

anche l'analizzando. I muri della stanza contengono analizzando e analista, uniti e indipendenti simultaneamente.

Scrive Jacques Lacan (1964, p. 104) a proposito del pensiero psicoanalitico:

*“Una stella di quinta o sesta grandezza, se volete vederla – è il fenomeno di Arago - non fissatela direttamente. È proprio guardando un po' di lato che vi può apparire”.*

Danielle Quinodoz (2002, p. 55) dà ancora più valore all'intuizione freudiana del setting e scrive che:

*“L'assenza di supporto visivo nelle sedute può favorire la presa di coscienza dell'esperienza corporea. Soprattutto nel caso in cui tale esperienza sia poco differenziata e faccia intervenire sensazioni interne difficili da localizzare, per esempio sensazioni propriocettive o sensazioni che si rapportano al corpo nel suo insieme, talvolta legate a degli atteggiamenti o ad alcune posizioni”.*

Possiamo dire quindi che la psicoanalisi, fin dagli esordi, si è occupata dell'invisibile, o meglio

*“di ciò che nella vita psichica non è immediatamente visibile, e che l'assetto della relazione analista-paziente (due persone che comunicano senza guardarsi) rende più accessibile: un osservatorio privilegiato che include il mondo dell'individuo e della socialità”* (Ferruta, 2008, p. 5).

L'interesse per l'invisibile ha trovato consistenza anche attraverso il geniale artificio freudiano di uno spazio pensato per il setting psicoanalitico, che Federico Flegheneimer (1986), mutuando la metafora da Maurice Merleau Ponty, paragona al buio<sup>2</sup> in una sala cinematografica, dato per scontato, ma *conditio sine qua non* per godere della visione di un film.

Freud parla dell'oscurità nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) nei termini della paura infantile del buio perché non si vede la persona amata. In una nota (p. 520) riporta il dialogo di un bambino con la zia:

*“Zia, parla con me; ho paura del buio.’ La zia allora rispose: ‘Ma a che serve? Così non mi vedi lo stesso.’ ‘Non fa nulla ribatté il bambino, - se qualcuno parla c'è la luce”. Egli dunque non aveva paura dell'oscurità, bensì sentiva la mancanza di una persona cara”.*

L'esempio del bambino rassicurato nel buio dalla voce della zia sembra la rappresentazione del setting, in cui l'analista che parla diventa la luce, nonostante non sia visto dal paziente, che rivive l'angoscia infantile dell'oscurità,

*“di cui la maggior parte degli esseri umani non riesce a liberarsi mai completamente”* (1919, p. 114).

---

<sup>2</sup> La percezione del buio della nostra retina è data dalle sue cellule periferiche che, una volta liberate dall'assenza di luce, entrano in attività producendo quella particolare visione che chiamiamo buio. Percepire il buio quindi non è un'incapacità, una inabilità, ma un'azione.

Freud usa inoltre la metafora dell'oscurità nella lettera del 25 maggio 1916 a Lou Andreas-Salomé (Freud, Andreas-Salomé, 1963, p. 42) e scrive:

*“So che durante il lavoro mi sono artificiosamente schermato per concentrare tutta la luce su un punto oscuro, rinunciando a illuminare il contesto, ad armonizzare [...]; i miei occhi, adattati all'oscurità, non sopportano probabilmente una luce intensa e un vasto orizzonte”.*

Pur con un altro significato, la metafora dell'oscurità viene ripresa da Freud in un passo di *Al di là del principio di piacere* (1920, p. 242):

*“Quello che la scienza ci sa dire a proposito dell'origine della sessualità è talmente poco che questo problema può essere paragonato a un sito tenebroso dove non è penetrato neppure il raggio di un'ipotesi”.*

Wilfred Bion (1983, p. 50) in un seminario romano si pone il problema della rappresentazione dell'invisibile:

*“Come possiamo fare per vedere, per osservare [...] queste cose che non sono visibili? Come facciamo a vedere l'invisibile, e poi ad esprimere quello che vediamo in modo tale che il paziente possa vedere ciò che vogliamo che veda? Ci sono due punti: il primo è che siamo in grado di vederlo noi; il secondo di trovare una modalità di comunicazione tale da poterlo raccontare al paziente”.*

In un testo precedente Bion (1974, p. 123) aveva parafrasato Freud e scriveva:

*“Invece di provare a fornire una brillante, intelligente, bene informata illuminazione per chiarire i problemi oscuri, suggerisco di procurare una diminuzione della 'luce'. Un penetrante raggio di oscurità; un reciproco del faro. La particolarità di questo raggio penetrante è che esso si potrebbe dirigere verso l'oggetto della nostra curiosità che assorbirebbe tutta la luce già esistente, lasciando l'area in esame priva di tutta la luce che possedeva. L'oscurità sarebbe così assoluta che raggiungerebbe un assoluto vuoto luminoso. Cosicché, se un qualche oggetto esistesse, per quanto inestinguibile, si mostrerebbe molto chiaramente”.*

## PRIMA BREVE VIGNETTA CLINICA

*“È piacevolissima e sentimentalissima la [...] luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso [...]. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede.”*

(Dallo *Zibaldone* di Giacomo Leopardi, 20 settembre 1821, p. 1746)

Il vissuto di intimità nella relazione analitica sembra essere rinforzato dalla presenza di una finestra che segna la distinzione fra l'immisurabile dell'esterno della stanza e l'intimità dell'interno. Se il vissuto di intimità può essere messo in questione a causa della distrazione che finestre troppo grandi possono provocare, la visione dell'orizzonte o di posti lontani introduce un tangibile sentimento di infinito, mentre il senso di chiusura degli interni ci ricorda il finito e il tangibile. Ogni polarità, dopotutto, richiede l'altra per il completamento; i due livelli non si escludono, né contrastano ma, in un continuo rimpallo, si danno una sorta di reciproca, serena ospitalità.

La quantità e, ancora di più la qualità della luce naturale all'interno della stanza d'analisi sono molto importanti, in quanto le cose che gli occhi vedono e i sensi sentono sono determinate dalle condizioni di luce e di ombra, che definiscono ambienti e architetture e permettono di cogliere l'essenza, l'atmosfera, l'attimo (Holl, 1994).

Più frequentemente, per esempio, gli studi americani sembrano possedere maggiore luminosità di quelli europei, per via non solo degli ampi spazi, ma anche della grandezza delle finestre, della tinteggiatura delle pareti e dell'uso dei materiali e della loro combinazione, e tutti questi aspetti incidono sulla percezione della luce naturale, che può talvolta essere eccessiva per il luogo dell'intimità e della privacy o, all'opposto eccessivamente fioca, alimentando angosce di isolamento e deprivazione sensoriale.

*Giovanna era una ragazza graziosa che mi aveva chiesto un'analisi a causa delle sue difficoltà a tollerare le frustrazioni. Anche la più piccola contrarietà, un insignificante torto subito, una apparentemente irrilevante incomprensione, determinavano in lei vissuti traumatici di insostenibilità che la costringevano a interrompere le relazioni e a rinchiudersi in una dolorosa e inaccettata solitudine.*

*Quando la giornata era bella e soleggiata, prima di cominciare la seduta, Giovanna con inesorabile lentezza si cambiava gli occhiali, posando nella custodia il paio di occhiali con le lenti chiare, e si metteva gli occhiali da sole per proteggersi da quello che lei avvertiva come un eccesso di luminosità nella stanza, che rischiava di accecarla, di impedirle di guardare dentro di sé, perché aveva la sensazione che l'ambiente troppo soleggiato non desse sufficiente spazio al suo bisogno di riservatezza e intimità che la penombra, secondo lei, avrebbe facilitato. Il cambiamento degli occhiali e l'uso degli occhiali da sole erano diventati il segnale preciso di una minore capacità di tollerare le mie interpretazioni. Quando metteva gli occhiali con le lenti scure, mi avvertiva che le mie interpretazioni sarebbero state vissute come l'accensione di una lampada con la luce intensissima in un luogo buio, come durante l'interrogatorio di un indagato per un delitto da parte di un ispettore di polizia. Quando non indossava gli occhiali da sole, le mie interpretazioni erano accolte, assumendo il senso di un bagliore nel buio, di lucciole che abitano la campagna notturna.*

Se nella stanza di analisi ci fossero state grandi e luminose finestre, la luce sarebbe stata mediamente intensa e, quindi, non mi sarebbe stato possibile dare senso alle variazioni di luminosità, avvertirle cioè come segnali, in quanto Giovanna probabilmente avrebbe avuto più difficoltà a rappresentare attraverso l'utilizzo o meno degli occhiali da sole la sua minore o maggiore capacità di introiezione delle mie interpretazioni. Ma anch'io, se non avessi messo da parte le conoscenze acquisite per espormi senza memoria e senza desiderio alle indicazioni di Giovanna, non avrei potuto riconoscere la segnalazione del suo disagio attraverso il cambio degli occhiali.

Scrive J-B. Pontalis (1988, p. 303):

*“L'osservazione non sarà mai abbastanza vigile, precisa, minuziosa. Vaglia, discrimina, non tollera il vago. Mantiene l'oggetto a distanza, esige che sia visibile da parte a parte, ma non vedente, perché ignora la reciprocità, esclude ogni scambio”.*

E ancora (1990, pp. 72-73):

*“Un'analisi non è operante, se l'analista non acconsente a liberarsi di se stesso: con il che deve intendersi non soltanto le immagini che può avere e voler dare della sua persona, le certezze che possono venirgli dal suo sapere, dal suo savoir-faire e dalla piccola teoria portatile che si è fabbricato, ma anche, in modo più radicale, di ciò che via via si è venuto a costituire come il suo 'sé-analista'. [...] Un'analisi non ha vera efficacia se non fa vacillare i punti di riferimento, se*

*non modifica il regime del pensiero e, osiamolo dire, l'essere dell'analista".*

## SECONDA BREVE VIGNETTA CLINICA

*"Invece di maledire il buio, è meglio accendere una candela."*

### Proverbio cinese

*Michele è un paziente che presenta caratteristiche ossessive e controllanti. Quando porta in seduta i sogni, deve descriverli minuziosamente, quindi spiegarli e ancora, definendoli illuminanti, interpretarli. Qualsiasi mio intervento viene di solito svalorizzato, minimizzato da un "sì, però", che ne riduce la portata esplicativa ed emotiva fino ad annullarla e diventa trampolino di lancio di ulteriori sue approfondite considerazioni e autointerpretazioni.*

*In una seduta serale, mentre raccontava un sogno, da lui ancora una volta definito illuminante, perché apriva spazi di comprensione delle sue difficoltà relazionali, fino a quel momento da lui ritenuti impensabili, la luce dell'abat-jour che illuminava la stanza di analisi andò via, lasciandoci avvolti da un'improvvisa totale oscurità.*

*Il mio primo impulso sarebbe stato quello di andare a controllare il contatore, essendo stato sorpreso dall'inaspettata modificazione del setting, ma l'altrettanto inattesa reazione di Michele mi tenne incollato alla poltrona.*

*"Finalmente siamo pari – mi disse – io non vedo lei, ma anche lei non vede me. Il nostro incontro diventa paritario; entrambi siamo accecati".*

*Quindi passò a raccontarmi il sogno illuminante. Con una torcia elettrica si era addentrato in un cunicolo e, quando aveva perso ormai ogni speranza di giungere ad una meta, perché la luce della torcia diventava via via sempre più fioca, aveva sentito il miagolio di un gattino, che lentamente, ma decisamente si era avvicinato a lui e aveva cominciato a strusciarsi raggomitolato contro il suo corpo e a fare le fusa. Quando la torcia elettrica smise del tutto di funzionare, Michele vide brillare gli occhi del gattino, provando una commozione così intensa, che si mise a piangere mentre la descriveva.*

*Il sogno si concludeva con l'apparire di una luce flebile e lontana in fondo al cunicolo che permetteva a Giovanni di orizzontarsi e di salvare se stesso e il gattino. Michele a differenza delle altre volte, non commentò il sogno in modo saccente e restò in silenzio.*

*In quel momento, nella stanza buia, dopo un primo momento di perplessa insicurezza, determinata dalla sensazione di aver perso le consuete coordinate spazio-temporali, anch'io mi ero sentito rinfancato dall'irruzione di aspetti infantili, affettivamente intensi, che Michele aveva portato con il suo sogno. Michele era diventato il gattino dolcemente miagolante, allontanando dalla stanza quegli aspetti supponenti e intellettualistici che spesso avevano caratterizzato le sue sedute e che immediatamente lo avevano portato a definire i sogni illuminanti, nel senso che sarebbe stato lui a illuminarmi con la sua chiara esposizione e successiva delucidazione. Poteva finalmente mostrare una notevole, quanto impreveduta capacità comunicativa e un restare in contatto silenzioso con intense emozioni infantili, su cui era stato possibile soffermarci successivamente, anche quando la luce elettrica era ritornata, anche perché aveva vissuto concretamente al buio la possibilità di non essere in competizione con l'analista.*

L'oscurità aveva favorito la possibilità per Michele di raccontare il sogno senza intellettualizzazioni competitive, forte anche della sensazione che fossimo ad armi pari, entrambi ciechi nel percorso analitico, entrambi avvolti dal buio, ma aveva in più consentito che, in una sorta di accresciuta sensorialità, io mi liberassi della necessità di capire tutto e subito, di interpretare i diversi livelli del sogno di Michele, di dare spazio al

*“processo della consapevolezza di elementi incoerenti e alla capacità di tollerare questa consapevolezza”*, di cui parla Bion (1992, p. 201),

insomma di accecarmi per provare insieme a lui il piacere di un incontro con le parti infantili senza la mediazione della luce, ma con il contatto con un gattino miagolante. Bion definisce la *capacità negativa* facendo proprie le parole del poeta John Keats<sup>3</sup>:

*“Quella capacità che un uomo possiede di perseverare nelle incertezze attraverso i misteri e i dubbi, senza lasciarsi andare a un’agitata ricerca di fatti e ragioni”* (1970, p.169).

James S. Grotstein (2007, p. 7) ricorda che:

*“Un giorno Bion durante una seduta analitica, in modo del tutto inconsueto per lui, si diresse alla sua libreria, ne estrasse l’edizione tedesca del carteggio tra Freud e Lou Andreas-Salomé e me ne tradusse un passo all’impronta. Me lo appuntai qualche istante dopo: ‘Quando si svolge un’analisi, occorre puntare un raggio di intensa oscurità, così che quanto appariva oscuro nel bagliore dell’illuminazione possa brillare nell’oscurità’”*. A questa espressione Grotstein si è ispirato per il titolo di un suo libro sul pensiero di Bion: *“Un raggio di intensa oscurità”*.

*“Talvolta – scrive Anna Ferruta (2008, p. 6) – l’attenzione ai fenomeni eclatanti accende un’abbagliante lampada di Psiche che provoca accecamenti e ustioni, e non permette di vedere aspetti che non conosciamo ancora, o meglio che non vogliamo conoscere perché ci inquietano, portando nella stanza di analisi aspetti troppo perturbanti”*.

Nonostante lo scrittore indiano Amitav Ghosh (2016) sottolinei che la modernità non è un *“virus”* che si sia diffuso dall’Occidente al resto del mondo, indubbiamente alcune percezioni, come quella dell’invisibile e dell’oscurità hanno avuto diversi destini, eterogenee rappresentazioni nelle diverse parti del mondo.

Nel suo *Libro d’ombra* (1933) lo scrittore giapponese Jun’ichirō Tanizaki si sofferma sul fascino dell’ombra e delle sue infinite sfumature, esaltato dalla cultura tradizionale giapponese, dalla poesia e dal cibo alla ceramica e all’architettura, e messo in pericolo dal diffondersi dei modi della civiltà occidentale. Opponendosi al dominio della luce, spesso violenta e impudica, e valorizzando l’estetica della penombra che ricerca intimità, quiete, distensione, Tanizaki decanta la bellezza delle antiche fattorie, delle stanze da tè, dei templi solitari di montagna, dei gabinetti tradizionali, distanti dall’abitazione ed immersi nell’ombra, così in contrasto con l’esigenza moderna di luminosità ed igiene; della carta giapponese, dell’inchiostro, dell’argenteria che, diversamente dall’Occidente, acquista valore estetico con la patina lasciata dal tempo. Fra i sensi l’Occidente ha privilegiato la vista, da cui è partito per la sua geometrizzazione dell’esperienza, e ha così svalutato gli altri sensi. E’ contro tale squilibrio, nell’ecologia della sensibilità, che Tanizaki reagisce, mettendo in evidenza come tutta la nostra civiltà occidentale, tutta la nostra vita quotidiana, e dunque anche l’idea che ci siamo fatti del piacere, siano fondate sull’ipervalorizzazione di alcuni sensi e sull’atrofizzazione di altri, mai su un tentativo di armonizzazione.

Quanto netta è l’opposizione all’oscurità occidentale, la cui negatività si ritrova nei dipinti (*pinturas nigras*) di Francisco Goya o nel racconto di Joseph Conrad *Cuore di tenebra* (1899).

---

<sup>3</sup> Lettera di J. Keats ai fratelli George e a Thomas, 21 dicembre 1817.

Se Lord Byron descrive il buio in termini apocalittici nella poesia *L'oscurità*, scritta nel luglio del 1816, un anno che venne definito “senza estate” a causa dell'eruzione del monte Tambora, nelle Indie Occidentali olandesi, avvenuta l'anno precedente. Era stato immesso così tanto zolfo nell'atmosfera da ridurre significativamente le temperature globali e causare abnormi alterazioni delle stagioni soprattutto nel Nordest dell'America e nel Nord dell'Europa. Si era diffusa una grande paura in tutto il mondo, e in particolare in Europa: la fine del mondo sembrava imminente. Ci furono episodi di violenza, disordini, suicidi di massa e manifestazioni di isterismo collettivo.

*Ebbi un sogno che non era del tutto un sogno.  
Il sole radioso si era spento, e le stelle  
vagavano oscurandosi nello spazio eterno,  
disperse e prive di raggi, e la terra coperta di ghiacci  
in tenebre ruotava cieca nell'aria senza luce;  
il mattino venne e svanì, ritornò senza portare il giorno,  
e nel terrore di questa desolazione gli uomini obliarono  
le loro passioni; e ogni cuore  
gelò in un'egoistica preghiera di luce:  
e vissero presso fuochi di campo e i troni,  
i palazzi di re incoronati; i tuguri,  
le abitazioni di tutti gli abitanti  
furono arsi come segnali di fuoco; si consumarono  
le città e gli uomini si radunarono attorno alle loro case ardenti  
per guardarsi ancora una volta in volto;  
felici coloro che dimoravano nello sguardo  
dei vulcani, e nei pressi della loro torcia montana:  
il mondo conteneva una sola timorosa speranza;  
le foreste furono incendiate, ma in poche ore  
crollarono distrutte, e i crepitanti tronchi  
si spegnevano in uno scroscio - e tutto tornava oscuro.*

Michel Tournier in *Le meteore* (1975, p. 91) evidenzia pessimisticamente la cancellazione attuata dall'oscurità:

*“L'oscurità cancella lo sporco, il brutto, il pullulare di cose mediocri.”*

L'architetto Henry Plummer (2016) si allontana dalle visioni negative di Byron e Tournier e recupera il valore dell'oscurità nell'architettura contemporanea, sostenendo che accresce il mistero. Con la sua sorprendente capacità di trasformare una realtà fissa in una meno distinta, l'oscurità rende più magnetici i bagliori di luce e più avventurosi gli spazi sfuggenti, *“spingendo l'occhio a utilizzare potenzialità supplementari per indagare elementi ignoti”* (p. 169).

## L'INVISIBILE E IL CREATIVO

*“Quanto più chiudo gli occhi, allora meglio vedono, perché per tutto il giorno guardano cose indegne di nota; ma quando dormo, essi nei sogni vedono te e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscuro.”*

(Da *Sonetto 43* di William Shakespeare, 1595-1596)

*“Questa penombra è lenta e non fa male; □ scorre per un mite pendio e assomiglia all'eternità.”*

(Da *Elogio dell'ombra* di Jorge Luis Borges, 1969, p. 363)

Per Hannah Arendt (1978, p. 156),

*“La caratteristica principale delle attività della mente è costituita dalla loro invisibilità. In altri termini, all'invisibile che si manifesta al pensiero corrisponde una facoltà umana che, diversamente da altre facoltà, non solo è invisibile finché è latente, allo stato di semplice potenzialità, ma permane non manifesta anche quando sia pienamente in atto”.*

Maurice Merleau Ponty (1964, p. 149) ci dice che il visibile è tutto intessuto di non visibile. Il non visibile non è semplicemente una lacuna nella maglia del visibile, ma è ciò che sottende il visibile come una possibilità ontologica:

*“Quel tessuto che foderà il visibile, lo sostiene, lo alimenta e che, dal canto suo, non è cosa, ma possibilità, latenza e carne delle cose. [...] Ciò che si chiama visibile è una qualità pregnante di una trama, la superficie di una profondità, una sezione su un essere massiccio, un grano o un corpuscolo portato da un'onda dell'essere”.*

Novalis<sup>4</sup> (1772 – 1801) afferma che tutto il visibile poggia su un fondo invisibile e scrive:

*“Tutto ciò che è visibile è attaccato all'invisibile, l'udibile al non-udibile, il sensibile al non-sensibile. Forse il pensabile al non-pensabile”* (Frammento 1710, p. 428).

Paul Klee (1920, p. 76) apre *La confessione creatrice* con la celebre frase:

*“L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è”.*

Piet Mondrian scrive (1975, p. 50):

*“L'essere si manifesta o è conosciuto solo attraverso il suo opposto. Ciò implica che il visibile, il concreto, il naturale, non è conosciuto attraverso la natura visibile, ma attraverso il suo opposto. Per la coscienza moderna, ciò significa che la realtà visibile può essere espressa solo dalla plastica astratta-reale”.*

Vittorio Lingiardi (2017, p. 225) descrive il paesaggio come il

*“luogo invisibile in cui mondo esterno e mondo psichico si incontrano e si confondono, inaugurando nuovi confini”.*

L'architetto finlandese Juhani Pallasmaa (2012, pp. 260-261) sostiene che

---

<sup>4</sup> Novalis, pseudonimo di Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (2 maggio 1772 – 25 marzo 1801), è stato un poeta, teologo, filosofo e scrittore tedesco. Fu uno dei più importanti rappresentanti del romanticismo tedesco prima della fine del Settecento

*“Il mondo vissuto va ben oltre una descrizione formale, in quanto si costituisce come una molteplicità formata da percezione e sogno, osservazione e desiderio, processi inconsci e intenzioni cosce, per non parlare di aspetti inerenti il passato, il presente e il futuro [...] I fenomeni artistici avvengono simultaneamente in due mondi: il regno della materia e il regno dell'immaginario. [...] Senza la tensione tra la realtà materiale e la realtà immaginale, un'opera architettonica risulterà essere superficiale e sentimentale”*,

e invoca la necessità di opporsi alla crescente egemonia della vista, quell'oculocentrismo, quel purovisibilismo propugnato da Le Corbusier, per cui la visione assume un ruolo egemonico nella cultura occidentale.

*“Tale predominanza visiva – scrive Pallasmaa (2004, p. 14) – pare stia generando un'architettura che evoca l'alienazione, l'astrazione e la distanza invece di promuovere le sensazioni positive dell'appartenenza, del radicamento, dell'intimità”*.

Non soltanto psicoanalisti, filosofi, architetti, scrittori e artisti hanno fatto riferimento all'invisibile in termini positivi, ma anche grandi scienziati. Il biologo François Jacob, premio Nobel per la Medicina 1965 scrive in *La statua interiore* (1987) che la scienza in biologia non si propone di spiegare l'ignoto con ciò che è noto, come in certe dimostrazioni matematiche. Essa mira a giustificare ciò che si osserva con le proprietà di ciò che si immagina, a spiegare il visibile con l'invisibile ed evolve con l'evoluzione dell'invisibile, con il ricorso a nuove strutture nascoste, a nuove proprietà ipotetiche.

L'architetto Daniel Libeskind (in Terragni, 2013, p. 22) riprende in architettura il concetto di *invisibile*:

*“E' chiaro che un edificio non è fatto di vetro e mattoni, anche se è realizzato in questi materiali, ma è costituito da qualcosa d'altro. Che cos'è questo qualcosa d'altro? E' l'invisibile! Si prenda, per esempio, la stanza nella quale sto per entrare. E' indubbio che questo sia un luogo fisico, ben contornato dalle sue pareti che definiscono ciò che sta fuori e ciò che rimane all'interno. [...] Ma questa stanza in cui sto per entrare è fatta anche, e soprattutto, di tutte le stanze nelle quali sono entrato in precedenza e di quelle in cui aspiro a entrare, di quelle che ho veramente visto e di quelle che ho guardato sui libri (e che forse non esistono più), del mio adattamento all'ambiente, del gioco dell'immaginazione che consente di “sentire” la situazione fattuale della stanza, di differenziarla e modificarla. [...] La precisione materiale del luogo, la tecnica costruttiva, i materiali, la tipologia, sono solo un fattore della mia percezione, anzi sono solo una parte di quell'invisibilità che mi avvolge quando entro o progetto una stanza. Questa invisibilità discende dalla funzione e dallo scopo di un luogo, ma ingloba qualcosa di più ampio che si agita in me come un'esperienza percettiva fondamentale; è il carattere dell'architettura della stanza, quella sensazione che la mette in relazione alla mia attività al suo interno, a quelle particolari sensazioni che si manifestano più potenti se entro nella stanza la sera tardi o il mattino presto, oppure quando la luce radente delle pareti improvvisamente mi affascina come una lanterna magica di luce e di colori”*.

Sembra che Libeskind abbia letto, oltre che Merleau Ponty, *Il Piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry (1943) che dice:

*“Che si tratti di una casa, delle stelle o del deserto, quello che fa la loro bellezza è invisibile”* (p. 106).

Gli fa da contrappunto la bella definizione di *invisibile* dello psicoanalista Jean-Bertrand Pontalis (1988, p. 325):

“*L’invisibile non è la negazione del visibile: è in esso, lo abita, è il suo orizzonte e il suo inizio*”. Pontalis (1990),

rifacendosi anch’egli all’ultimo Merleau Ponty, afferma che il modello, il *primum* della percezione vigile vada ricercato nella percezione onirica. Anche le affermazioni di Pontalis sembrano rimandare al *Piccolo principe*, quando quest’ultimo ripete a se stesso quello che gli ha detto la volpe:

“*Non si vede bene che col cuore. L’essenziale è invisibile agli occhi*” (p. 98).

## BIBLIOGRAFIA

- Arendt H., (1978). *La vita della mente*. Trad. it. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Bion W. R., (1970). *Attenzione e interpretazione*. Trad. it. Roma: Armando, 1973.
- Bion W. R., (1974). *Il cambiamento catastrofico*. Trad. it. Torino: Loescher, 1981.
- Bion W. R., (1983). *Seminari italiani*. Trad. it. Roma: Borla, 1985.
- Bion W. R., (1992). *Cogitations. Pensieri*. Trad. it. Roma: Armando, 1996.
- Borges J. L., (1969). *Elogio dell’ombra*. Trad. it. Torino: Einaudi, 2007.
- Byron G., (1816). *L’oscurità*. In *Opere scelte* (p. 333). Trad. it. Milano: Mondadori, 1993.
- Conrad J., *Cuore di tenebra*. Trad. it. Milano: Garzanti, 1990.
- Danze E. A., (2005). An Architect’s Wiew of Introspective Space - The Analytic Vessel. *The Annual of Psychoanalysis*, 33: 109-124.
- Danze E. A. & Sonnenberg S., (a cura di), (2012). *Center 17: Space & Psyche*. Austin, TX: Center for American Architecture and Design, the University of Texas.
- De Saint-Exupéry A., (1943). *Il piccolo principe*. Trad. it. Milano: Bompiani, 1985.
- Ferruta A., (2008). Crossing the bridge – Identità e cambiamento (pp. 4-21). In *Identità e cambiamento. Lo spazio del soggetto*. Atti del convegno SPI Giornate Italiane, Roma: Gemmagraf.
- Freud S., Tre saggi sulla teoria sessuale. *OSF*, vol. 4.
- Freud S., (1913). L’inizio del trattamento. In *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi*. *OSF*, vol. 7.
- Freud S., (1916). Lettera del 25 maggio a Lou Andreas-Salomé. In Freud, Salomé (1963), *Eros e conoscenza*. Trad. it. Torino: Boringhieri, 1983.
- Freud S., (1919). Il perturbante. *OSF*, vol. 9.
- Freud S., (1920). Al di là del principio di piacere. *OSF*, vol. 8.
- Freud S. e Gardiner M., (1971). *L’uomo dei lupi*. Trad. it. Roma: Newton Compton, 1979.
- Ghosh A., (2016). *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l’impensabile*. Trad. it. Vicenza: Neri Pozza, 2017.
- Grotstein J. S., (2007). *Un raggio di oscura intensità. L’eredità di Wilfred Bion*. Trad. it. Milano: Cortina, 2010.
- Holl S., (1994). Questions of Perception – Phenomenology of Architecture (pp. 39-120). In S. Holl, J. Pallasmaa e A. Perez-Gomez (a cura di), *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*. Tokio: A+U Publishing.
- Jacob F., (1987). *La statua interiore*. Trad. it. Milano: Il Saggiatore, 1988.
- Keats J., (1952). *Lettere sulla poesia*. Trad. it. Milano: Feltrinelli, 2015.
- Klee P., (1920). La confessione creatrice. In *Teoria e forma della figurazione*. Vol. 1. Trad. it. Milano: Feltrinelli, 1976.

- Lacan J., (1973). *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964.* Trad. it. Torino: Einaudi, 1979.
- Leopardi G., (1817-1832). *Zibaldone di pensieri*, 3 vol. Milano: Garzanti, 1991.
- Lingiardi V., (2017). *Mindscales. Psiche nel paesaggio.* Milano: Cortina.
- Merleau-Ponty M., (1964). *Il visibile e l'invisibile.* Trad. it. Milano: Bompiani, 2007.
- Mondrian P., (1975). *Tutti gli scritti.* Trad. it. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Nissim Momigliano L., (1988). Il setting: tema con variazioni. *Rivista di Psicoanalisi*, XXXIV, 4: 604-683.
- Novalis. *Frammenti.* Trad. it. Milano: Rizzoli, 1976.
- Pallasmaa J. U., (2004). Introduzione a Martellotti D., *Architettura dei sensi.* Roma: Mancosu.
- Pallasmaa J. U., (2012). In Praise of Vagueness. Diffuse Perception and Uncertain Thought. In E. A. Danze & S. Sonnenberg (a cura di), *Center 17: Space & Psyche* (pp. 255-269). Austin, TX: Center for American Architecture and Design, the University of Texas.
- Plummer H., (2016). *L'esperienza dell'architettura.* Trad. it. Torino: Einaudi, 2016.
- Pontalis J.-B., (1986). *L'amore degli inizi.* Trad. it. Roma: Borla, 1990.
- Pontalis J.-B., (1988). *Perdere di vista.* Trad. it. Roma: Borla, 1993.
- Pontalis J.-B., (1990). *La forza d'attrazione.* Trad. it. Roma-Bari: Laterza, 1992.
- Sabbadini A., (2014). *Boundaries and Bridges. Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis.* London: Karnac.
- Schinaia C., (2016). *Interno Esterno. Sguardi psicoanalitici su architettura e urbanistica.* Roma: Alpes Italia.
- Shakespeare W., *Sonetti.* Milano: Feltrinelli, 1992.
- Tanizaki J., (1933). *Libro d'ombra.* Trad. it. Milano: Bompiani, 2000.
- Terragni A., (2013). *Daniel Libeskind. L'architettura. I protagonisti.* Roma: L'Espresso.
- Tournier M., (1975). *Le meteore.* Trad. it. Milano: Garzanti, 1979.**