

# L'identità di terribile e felicità: sublime, sublimazione e unisono nell'arte e nella psicoanalisi<sup>1</sup>

*Giuseppe Civitaresse*

*English title* The Identity of the Terrible and Happiness: On the sublime in Art and Psychoanalysis

*Abstract* The aesthetics of the sublime and the psychoanalytic concept of sublimation, properly re-read, can interact in a way that illuminates each other. What we gain is, on the one hand, a more penetrating understanding of the essence of aesthetic experience in art, and on the other, a more compelling view of how the process of becoming a subject unfolds. In fact, the first glimmer of self-consciousness is ignited in a purely aesthetic dimension, in the etymological sense of the term, that is, in a space made of sensations. This space, called “chora semiotics” by Julia Kristeva, is at the same time dynamic and intersubjective-in other words, although woven of sensoriality, can not ignore a symbolic framework. To illustrate this thematic area, the author examines two examples of contemporary sublime, Kim Ki-duk's film entitled “Pietà”, and some monumental works by Richard Serra.

*Keywords* Sublime, contemporary art, Kim Ki-duk, Richard Serra, aesthetic conflict, Wilfred R. Bion, sublimation, symbolization

In una lettera all'amica Margot Sizzo, datata 12 aprile 1923, Rilke<sup>2</sup> tematizza l'essenza dell'estetica del sublime:

<sup>1</sup> Versione rivista della relazione “Visioni sublimi e nascita della psiche: il bello è solo l'inizio del tremendo” tenuta il 27 marzo 2021 alla quinta edizione del seminario *SAFFO Sperimentazioni Artistiche Filosofiche Fuori Orbita* “L'anima e il sublime”. Il testo è in corso di stampa in italiano in un volume dallo stesso titolo, a cura di I. Casali, presso la casa editrice Jaca Book, Milano, e in inglese sulla rivista «Fort Da».

<sup>2</sup> R.M. Rilke, *Poesie, II*, (1908-1926), trad. it. di A.L. Giavotto Künkler, Einaudi, Torino 1995, p. 520.

Il terribile ha spaventato e sgomentato gli uomini: ma dov'è una cosa dolce e magnifica che non porti, a tratti, questa maschera, la maschera del terribile? La vita stessa (e noi non conosciamo nulla all'infuori della vita) non è terribile? [è come dire che l'unica cosa che conosciamo è il terribile]? Ma non appena ammettiamo che è terribile (non come oppositori, perché come potremmo essere alla sua altezza? ma fidando che proprio quello terribile sia cosa interamente nostra, solo, per il momento, ancora troppo grande, troppo vasta, troppo incontenibile per i nostri cuori che imparano), non appena, dico, assentiamo al suo più tremendo essere terribile, col pericolo di soccombere in lei (lei che è troppo per noi!), allora si apre per noi un presagio della felicità massima, che a quel presso è nostra. Chi non arriva mai, con una decisione definitiva, a consentire al terribile della vita, anzi ad esultare nel consenso, non prenderà mai possesso degli indicibili poteri che il nostro essere ci affida (...), e nel giorno della decisione [ma è un giorno che arriva tutti i giorni] non sarà stato né un vivo né un morto. Dimostrare l'identità del terribile e della felicità, dei due volti di uno stesso capo divino, anzi di quest'unico volto, che semplicemente si mostra nell'uno o nell'altro verso, a seconda della distanza da cui, o della condizione in cui lo si percepisce...: questo è il significato vero dei miei due libri, di cui solo uno, i Sonetti a Orfeo, si trova già nelle sue benevole mani.

Rilke<sup>3</sup> dunque mette assieme bellezza, vita e sgomento. Se nell'estetica del sublime la bellezza (o meglio, il sublime) si trova già collegata all'orrido, non è così per l'inizio della vita. Quello che cerco di fare qui è di tessere alcuni fili per connettere tra di loro questi due termini. Provo così a riflettere sull'esperienza estetica per vedere, da un lato, se può dirci qualcosa su come la soggettività umana, la mente, inizia a formarsi entro un fascio mutevole di sensazioni; dall'altro, se il modo in cui la psicoanalisi si rappresenta come nasce la psiche può aiutarci a intuire qualcosa non solo dell'estetica del sublime, ma più in generale dell'esperienza estetica nel campo dell'arte. Per introdurre questa tematica, e mettere alla prova il mio discorso in un ambito dell'arte contemporanea diverso da quelli di cui mi sono già occupato,

<sup>3</sup> Ivi, p. 55: «Poiché del terribile il bello / non è che il principio, che ancora noi sopportiamo, / e lo ammiriamo così, ché quieto disdegna / di annientarci».

accennerò alle installazioni di Richard Serra. Prima però vorrei partire da un film, *Pietà*, del regista coreano Kim Ki-duk, vincitore nel 2012 del Leone d'oro a Venezia.

### *Pietà*

Il protagonista, Kang-do, vive in un mondo desertico, corrotto, squallido, fatto di masturbazione, violenza e denaro. Per mestiere, lavora per uno spietato usuraio, per il quale riscuote debiti. Il contesto è un distretto industriale urbano in rovina. Quando i debitori non hanno la possibilità di pagare, li storpia. In questo modo essi riscuotono il denaro della polizza d'assicurazione che erano stati obbligati a stipulare all'atto di ricevere il prestito e possono pagare l'usuraio. Il fatto di cui ci rendiamo immediatamente conto è che Kang-do rende storpi gli altri nel corpo così come lui lo è già nell'animo. Nato fisicamente, si può dire che non sia mai nato come essere umano. Kang-do non sa cos'è l'empatia, non conosce il linguaggio degli affetti. Per questo tratta gli altri come insetti o cose. Come gli urla una delle sue vittime, è un diavolo dal cuore duro, un essere abietto. Le persone che accettano la sua violenza cinicamente e beffardamente 'provvidenziale' fanno pensare a quei bambini, come scrive Bion, che per restare in vita rinunciano a soddisfare i propri bisogni affettivi e spirituali in nome dei bisogni materiali. La freddezza e la violenza assai poco filtrate delle prime scene rendono la visione del film quasi rivoltante. Uno pensa a un esperimento di sadismo del regista, a un film volutamente brutto e che in qualche momento sembra girato in maniera distratta o con pochi mezzi.

Perché accettare un gioco simile?

Il perché è presto detto. La mia esperienza è stata di sentirmi mano a mano più coinvolto nel racconto e nelle vicende del protagonista. Un senso progressivo di sorpresa e di fascinazione ha preso il posto della ripugnanza. Se il terribile della situazione di partenza (così come il tremendo degli inizi della vita) respingeva, ora questo stesso elemento mi attirava. E qui siamo al tema della nascita. Ciò che il regista ci racconta è la vera nascita di Kang-do. Mano a mano che il film scorre lo vediamo diventare gradualmente umano, cioè capace di soffrire, di voler

bene, di immedesimarsi con la gioia e la sofferenza dell'altro. Ciò si verifica nell'unico modo possibile attraverso cui si può diventare umani: grazie a una relazione significativa.

Che succede, dunque?

A un certo punto, nella vita di Kang-do entra una misteriosa donna di mezz'età, ma ancora giovane, bella, intensa. La si vede che inizia a seguirlo. Lui la maltratta, ma lei insiste, fino a che gli svela di essere la madre che l'aveva abbandonato da piccolo. Un poco alla volta Mi-sun (l'attrice Cho Min-soo) riesce a insinuarsi nella vita di Kang-do con una determinazione che arriva al masochismo. Mano a mano, con abnegazione e tenacia, riesce a fargli sperimentare per la prima volta momenti di normalità. Tra i due si stabilisce un legame.

Alla ricerca di una giusta distanza reciproca, significativamente, la coppia passa dalla massima distanza possibile dell'abbandono alla nascita alla minima distanza possibile dell'incesto-stupro. È questo uno degli eventi più crudi del film, che però non ha solo il significato di esprimere una violenza e un'abiezione intollerabili; l'incesto è il punto di partenza della vita. Il feto sta nelle viscere della madre. Edipo non sa, se non quando è troppo tardi, che Giocasta è la madre. Nel film di Kim Ki-duk l'incesto-stupro si potrebbe far corrispondere anche a una vera e propria fantasia di reinfetazione; come ripristinare il passaggio di una vita fetale che non c'è stata.

Sta di fatto che poco alla volta Kang-do si affeziona, l'accetta come madre, cioè le crede, e inizia ad aver paura che qualcuno si possa vendicare su di lei per i suoi misfatti. Questo è il punto preciso in cui possiamo dire che sta iniziando a nascere dal punto di vista psichico come essere umano: quando si sviluppa un senso di gratitudine e l'impulso a riparare il danno arrecato all'altro. Ed è ovvio che ci siano paura, sgo-mento, odio ma anche amore e attaccamento. Il culmine di questo processo di diventare persona coincide con la scena in cui Mi-sun fa a mano un maglione per il compleanno del figlio: una cosa banale e del tutto ordinaria, e tuttavia importante come espressione di un impulso di tenerezza e di sollecitudine materna. Ma non glielo regala. Scopriamo infatti che Kang-do non è davvero suo figlio! Il figlio vero si è tolto la vita proprio perché era perseguitato da Kang-do. Mi-sun si reca a portare il maglione al figlio morto che giace in un congelatore all'interno di un tetro magazzino. E sarebbe la scena di *Pietà* cui allude il titolo,

raffigurata anche nei poster del film, al modo di tanta pittura classica, ma che come tale non si trova nel film.

Il drammatico capovolgimento di prospettiva contribuisce a produrre una delle scene più memorabili della storia del cinema per intensità dell'espressione. Lo spettatore assiste a qualcosa di infinito e potente, come può essere il dolore di una madre per il suicidio del figlio – così come infinitamente spaventoso sono sia il disegno di vendetta sia il modo dell'esecuzione. Irretito da queste immagini, a questo punto, lo spettatore torna a investire il film, è curioso, commosso, proprio come succede quando scatta un legame d'amore. È ovvio, dunque, che non si limita ad assistere alla nascita psichica del protagonista ma nasce con lui; o meglio, qualcosa di nuovo nasce anche in lui. Questa storia e questi personaggi ormai faranno parte dei suoi occhi. Grazie a essi, d'ora in poi avrà più punti di vista cognitivi e affettivi per orientarsi nel mondo. Passato per una prima fase di noia e di vero disgusto, e poi per una fase in cui è un po' più interessato ma senza vera partecipazione, si sente afferrato da una forza potente e trattiene il respiro mentre segue lo svolgersi degli eventi.

Solo a questo punto intuisce perché il regista ha indugiato così tanto sul volto di Mi-sun. A posteriori si identifica con la lacerazione emotiva che la madre nascondeva nel suo animo, così estrema da essere impensabile e intollerabile, e in tal modo ne scopre l'enigmaticità perturbante. Ha la vertigine come di cadere nel vuoto infinito. A salvarlo c'è però la finzione. Come Ernst<sup>4</sup> quando gioca a lanciare via il giocattolo identificato con la madre e poi a recuperarlo con un filo, forse la scena di gioco più famosa di tutta la nostra cultura, ciò che lo spettatore guadagna è un certo controllo sull'orrore del vuoto, perché esorcizza l'assenza dell'oggetto con il simbolo. È l'essenza del piacere estetico, ma anche dell'esperienza 'estetica' di esistere: con Freud, trasformare lo spavento in paura. È significativo che in un primo momento il gioco di Ernst era di specchiarsi e poi scomparire – tra l'altro, la mobilia è stata recuperata e fa parte dei pochi oggetti ancora custoditi nella casa-museo di Freud a Vienna.

<sup>4</sup> Cfr. S. Freud, "Al di là del principio del piacere" (1920), trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni in *Opere di Sigmund Freud*, pp. 187-249, Boringhieri, Torino 1977.

Dal punto di vista della psicoanalisi, il terribile degli inizi della vita psichica è che il figlio ama e odia la madre e la madre ama e odia il figlio. Questo legame così ambivalente è un passaggio fisiologico e mai del tutto risolto. Il film riesce a farcelo vedere, anzi a farcelo provare. Come raccomanda Aristotele nella *Poetica*, Kim Ki-duk mette assieme sapientemente una storia (*peripéteia*), una passione (*páthos*) un riconoscimento (*anagnórisis*). Nella finzione sorprende, ma anche aiuta a reggere l'impatto emotivo di questa verità, lo sdoppiamento del figlio in due figli, uno buono e uno cattivo. Se il film commuove è dunque perché ci mette in contatto con qualcosa di incandescente che riguarda la normalità. La normalità non è affatto normale. È terribile... e sublime ("la vita stessa (...) cosa interamente nostra"). Seguendo Rilke, allora, potremmo dire che il tremendo dell'inizio (ma non smettiamo mai di nascere) si trasforma in sentimento di bellezza quando diventa pensabile e tollerabile. Naturalmente, nell'*infans* è un 'sentimento' ancora senza soggetto, non reclamato, ma anche nell'adulto è una pensabilità non 'pensabile' (astrattamente) ma limitata alla sfera della sensibilità. Per questo Rilke scrive che è "incontenibile per i nostri cuori".

Nella storia dell'arte forse non esiste allegoria più pregnante dell'ambivalenza affettiva, ossia della miscela di amore e odio che la madre prova per il bambino e viceversa. Solo Medea ci si avvicina. Forse non esiste un'altra rappresentazione che in maniera così violenta costringe lo spettatore a realizzare la prossimità (coincidenza), appunto, di bello e tremendo. Nella stessa persona, simultaneamente il massimo di amore (pietà filiale) e il massimo di odio. Mi-sun confessa a sé stessa di essersi veramente affezionata a Kang-do. C'è qualcosa di più spaventoso? È come se davvero fosse diventato suo figlio – e in ciò mette lo spettatore sull'avviso circa la vera posta in gioco nella storia, cioè che qualsiasi madre inconsciamente vorrebbe anche uccidere il figlio e il figlio la madre. Per Julia Kristeva, come sappiamo, alla radice della capacità di simbolizzare vi è il matricidio originario.

Alla fine Mi-sun si toglie la vita per espiare la colpa e per vendicare la morte del figlio e, dopo averlo umanizzato attraverso l'amore, in modo che Kang-do possa provare dolore, porta fino in fondo la sua vendetta. Simultaneamente, però, perde l'altro figlio, il 'secondo', quello 'adottato' allo scopo di vendicarsi. Ma si vendica anche per essere stata, lei stessa, abbandonata dal figlio vero; o meglio, dai figli, poiché

sul piano inconscio quella che conta è la simmetria del legame, ciò che rende i ruoli del tutto reversibili. Come nella tragedia sofoclea, legge umana e legge divina non trovano mai una conciliazione; alla fine non ci sono né vinti né vincitori.

Per arrivare a nascere, ogni bambino che viene al mondo deve trovare una madre che cura il suo odio con l'amore. Anche nella più felice delle relazioni ciò che il bambino vede è il volto della madre (ma più in generale 'volto' sta per spazio semiotico), come nella prima parte del film, e mai le sue vere intenzioni (che almeno in parte sono opache per la madre stessa, ovvero inconse), che invece si palesano nella seconda parte. La vicenda di Kang-do è universale. L'esperienza estetica, espressione che si può tradurre con 'sentimento di nascere' o 'sognarsi nell'esistenza', è il processo attraverso cui possiamo contemplare uno paesaggio terribile ma affascinante (la vita stessa) da una distanza di sicurezza – con Rilke, "quest'unico volto, che semplicemente si mostra nell'uno o nell'altro verso, a seconda della distanza da cui, o della condizione in cui lo si percepisce" – e così ascendere alla soglia più alta della nostra umanità. *Pietà* porta allo scoperto i fantasmi inconsci che albergano in ciascuno; è la negativa di qualsiasi legame d'amore. Kim Ki-duk riesce a esprimere questa verità con un'estetica cruda, estrema, che rifugge da qualsiasi sentimentalismo. La pietà non si riceve dalla grazia ma viene dal dolore e dall'amore.

Se parlo di questo film è perché da un lato ci regala un mito moderno su un passaggio chiave del processo di soggettivazione; dall'altro, perché de-allegorizza la situazione-tipo del sublime romantico e ce la spiega. Lo fa non solo però utilizzando categorie concettuali ma anche sensibili. La forma ci ricongiunge con l'affettività e la corporeità – altrimenti resterebbe solo un'enunciazione astratta (scissa). Ciò che chiamiamo 'forma' è dopotutto il pensiero del corpo, e, come qualsiasi forma di pensiero, non è mai del tutto 'privato'; se la forma è felice, è perché esprime nel suo proprio linguaggio la creazione di legami intersoggettivi, in definitiva legami d'amore, che espandono il nostro sé. Questo lo possono fare solo l'arte e – solo con pochissimi autori geniali, quando la forma aderisce perfettamente al pensiero – la filosofia e la psicanalisi. È come se Kim Ki-duk ci dicesse: guardate che quando vi estasiare di fronte a un quadro di Turner o di David Friedrich, oppure a un'installazione di Kapoor o di Kiefer, siete come quel bambino iner-

me che non sa se gli sarà concesso di nascere e diventare umano oppure no. La vicenda del protagonista del film di Kim Ki-duk esprime poeticamente il nucleo emotivo conflittuale del sublime.

Un processo di umanizzazione si realizza assolutamente in parallelo dentro e ‘fuori’ dal film. Come spettatore ho accesso non solo a una comprensione intellettuale o astratta, ma anche fisica, corporea, emotiva. Mi sento arricchito dall’esperienza estetica, più me stesso, più umano, con più fili di ‘intersoggettività’: riconnetto contenuto (i concetti cui devo l’autocoscienza) alla forma (affettività) sul piano verticale, e me stesso all’altro su quello orizzontale. Si rafforza la base profonda ‘istituzionale’, blegeriana, dell’Io. Il sublime è importante perché racconta questo processo di ascesa all’umanità che sentiamo più nobile, al cielo dei concetti e del pensiero, ma senza smarrire la terra delle emozioni e del corpo.

### *Fili misteriosi*

Quando Winnicott<sup>5</sup> ci presenta il bambino che scruta ansiosamente il volto della madre per capire ‘che tempo fa’, identici sono gli elementi della bellezza e del terribile che ritroviamo nelle visioni sublimi, per esempio, della pittura del periodo romantico. Il terribile deriva dal fatto che è una partita dove ci si gioca l’esistenza e la non-esistenza, in entrambi i casi sia spirituale sia fisica. L’esperienza della bellezza nasce dall’accordo intersoggettivo che viene sentito come l’aver a disposizione una forma dove mettere il terribile e così renderlo significativo – ripeto, non solo sul piano astratto ma anche sensibile o affettivo. Sentire una forma come bella è ciò che il sismografo della coscienza registra di

<sup>5</sup> D.W. Winnicott, *Gioco e realtà* (1971), trad. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Armando, Roma 1974, p. 192: «Alcuni bambini, tormentati da questo tipo di relativa privazione materna, studiano il volto materno continuamente variabile nel tentativo di predire l’umore della madre, tal quale come noi studiamo le condizioni meteorologiche. Il bambino ben presto impara a fare un bollettino: “In questo preciso momento ci si può dimenticare dello stato d’animo della madre ed essere spontanei, ma da un momento all’altro la faccia della madre diventerà fissa e il suo umore prevarrà, e le mie necessità personali debbono essere accantonate, altrimenti il mio sé centrale può subire un danno”».



un processo 'invisibile' di riconoscimento con l'altro su base affettiva – come legarsi in cordata per scalare una parete di roccia. Rendere 'significativo' il terribile equivale dunque a inserirlo in una rete umana di rimandi. Nascere o esistere vuol dire infatti essere ospitati dall'altro nel mentre di ospitarlo a propria volta. Quando la madre chiede perdono a Kang-do di averlo (falsamente) abbandonato alla nascita, lo sta dicendo al figlio che non ha abbandonato, cui però è sopravvissuta, ma che nel fantasma è come se avesse veramente abbandonato (cioè non protetto). Anche questa è una cosa di cui deve chiedere perdono.

Nel film tutti i personaggi sono esposti a qualcosa che è più grande di loro e che li sovrasta. Il mistero della morte, la violenza delle passioni, il catastrofico rovesciamento di prospettiva con cui il destino e il caso giocano con gli uomini, ma anche una forma (legami in forma di sensazioni) che intriga, e che permette una partecipazione sicura. Nei dettagli della storia ciascuno legge sé stesso e cerca dei principi generali. «Mi si chiamava collezionista di particolari – scrive Proust<sup>6</sup> – mentre erano le grandi leggi che cercavo». Rivive nello spettatore il sentimento di impotenza infantile che è proprio dell'infante alla nascita, ma anche il sentimento meraviglioso di onnipotenza che la madre (o, come si dice in gergo, l'oggetto) gli permette di sperimentare, e che costituisce il nucleo di fiducia che uno si porta dietro per tutta la vita. Mi riferisco all'illusione di creare il seno o l'oggetto, di farlo comparire proprio quando è più desiderato. È chiaro che per il bambino piccolo l'oggetto, o il seno, non offre solo latte, ma anche il nutrimento del senso e poi del significato. È chiaro anche che non si tratta di una relazione a due; lo è solo apparentemente, perché ciascun essere umano, per dirla con Withman,<sup>7</sup> è un «Uno formato da tutti».

Ciò che chiamiamo sentimento del bello oppure, quando raggiunge l'apice, del sublime, non è che la sensazione di rinvigorimento dello spirito e del corpo che sperimentiamo quando diminuisce il sentimento di impotenza di fronte alla natura. Elevarsi alla soglia più alta equivale a diventare sé stessi, a realizzare al massimo l'intensità del-

<sup>6</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1993, p. 752.

<sup>7</sup> W. Withman, *Foglie d'erba*, trad. it. di M. Corona, Mondadori, Milano 2017, p. 45.

l'esistenza. Ma questo può avvenire solo grazie all'altro. Intendo l'altro concreto e l'Altro (stavolta, con la lettera maiuscola) del linguaggio e dell'inconscio. Senso e significato sono per definizione intersoggettivi. Riuscire a stare nella consensualità (nel gruppo), ma senza diventare un individuo-massa, è la sfida che ciascun essere umano è chiamato ad affrontare. La soluzione non è meno gruppo, ma più gruppo/socialità. Solo dall'essere plurale la mia singolarità può attingere un senso di libertà. La possibilità di vivere una vita autentica, che venga sentita come propria, al di fuori del conformismo, nasce dalla capacità di tessere il maggior numero possibile di legami con gli altri; nietzschianamente, di avere «più occhi» e «più affetti».<sup>8</sup> La molteplicità delle prospettive e l'ambiguità creativa permettono di non appiattirsi rigidamente su una sola prospettiva. Peraltro, come sappiamo, il gusto estetico è potentemente influenzato da codici culturali. L'unica definizione affidabile di arte è ciò che in una data epoca viene considerato tale dai più; ancora più semplicemente: ciò che potrebbe stare in un museo.

Del fatto che siamo continuamente impegnati a costruire o a distruggere legami, sia cognitivi sia emotivi, come al solito, gli artisti sono i più avvertiti. Nelle pagine conclusive del suo capolavoro, ancora Proust<sup>9</sup> scrive che

Certo, se è solo dei nostri cuori che si tratta, il poeta ha avuto ragione parlando dei "fili misteriosi" che la vita spezza. Ma è ancora più vero che essa ne getta senza sosta fra gli esseri, fra gli avvenimenti, che li intreccia, questi fili, che li raddoppia per ispessire la trama, così che fra il minimo punto del nostro passato e ciascuno di tutti gli altri una ricca rete di ricordi non lascia che l'imbarazzo di quali comunicazioni scegliere.

Cosa facciamo in analisi? Ricostruiamo la storia del paziente? Togliamo il velo della rimozione? Interpretiamo fantasie inconscie 'profonde'? Tutte cose utili, ma in maniera più essenziale ormai potremmo dire che costruiamo legami emotivi che sedimentano come i fili misteriosi della

<sup>8</sup> F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* (1887), trad. it. in *Opere*, 8 voll., a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1967 ss., III 12, VI/2, p. 323.

<sup>9</sup> M. Proust, cit., 1993, p. 739.

memoria – ma noi *siamo* la nostra “ricca rete di ricordi”, sia dichiarativi che impliciti, procedurali o ‘schematici’. Che siano emotivi più che concettuali, si dovrebbe capire facilmente se interroghiamo il nostro modello della relazione madre-infante. Come potrebbero essere ‘concettuali’, visto che il bambino non sa ancora il significato delle parole? Poi, non è forse vero che tutte le persone che chiedono una cura lo fanno perché soffrono di un qualche grado di de-personalizzazione, dissociazione (una scissione meno frammentata) o scissione in senso proprio tra psiche e soma; dove, insomma, la casa della ragione sta su ma le fondamenta dell’affettività sono fragili? Il sistema affettivo di ciascuno non è l’agenzia che a ogni istante esprime fulmineamente una valutazione su quello che ci circonda? Siamo passati insomma a vedere nell’analisi meno una cura di parole e più un’arte dell’ospitalità e del ‘toccarsi’ nel senso di risuonare emotivamente, essere all’unisono, trovare un punto di sintonia. L’idea è che i disturbi che intervengono nella relazione primaria, e dunque nella costituzione del corpo emozionale, siano la base della sofferenza psichica; questo è pertanto il livello che ha bisogno di essere considerato.

Nella letteratura troviamo esempi di personaggi in cui l’esperienza si fa caotica e ipersensoriale, come possiamo immaginare sia alla nascita. Per esempio Peter Schneider, in “Le voci del mondo”. Il protagonista del romanzo, Elias, soffre di una dolorosa iperacusia, e si ritrova a vivere in un mondo primordiale che possiamo immaginare come il caos di segnali in cui il bambino è immerso alla nascita:

Un pandemonio di battiti cardiaci, uno scricchiolare di ossa, un ronzare modulato di infinite vene e arterie, un secco sfregare di labbra screpolate, uno stridere di denti digrignanti, un frastuono incredibile di salive inghiottite, di gargarismi e colpi di tosse, di sputi, nasi soffiati e rutti, un gorgogliare di succhi gastrici gelatinosi, il nitido chioccolare dell’urina, il fruscicare dei capelli e quello più selvatico del pelo animale, lo stropiccio dei tessuti sulla pelle. Il fischio sottile delle gocce di sudore evaporate, il tendersi delle fibre muscolari, l’urlo del sangue, umano o animale, eccitato nell’erezione. Per non parlare del forsennato caos di voci umane e versi animali, sulla terra e nelle sue viscere.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> P. Schneider, *Le voci del mondo* (1992), trad. it di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 2014, pp. 27-29.

Mi pare una rappresentazione pregnante del tremendo dell'inizio. In Elias è venuta meno la capacità di filtrare l'esperienza percettiva ed emotiva. Niente conta più di qualcos'altro.

La stessa cosa la racconta Suskind<sup>11</sup> ne "Il profumo", a proposito del senso dell'olfatto, e Borges<sup>12</sup> con la storia di Funes, il suo personaggio che è incapace di dimenticare, in cui dunque non è tanto il mondo percettivo a diventare rumore ma il mondo fantasmatico della memoria.

La metafora 'concreta' di qualsiasi costruzione di legami, ripeto, è il filo con cui Ernst si riprende il rocchetto dopo averlo lanciato via. Il filo concreto sta per il filo emotivo che si costruisce attraverso il gioco (e non dimentichiamo che la madre e il nonno sono nella stanza e assistono) con cui simbolicamente trattiene dentro di sé l'oggetto. Come si vede, Ernst non è per niente 'masochista'. Peraltro, abbiamo dovuto aspettare Derrida<sup>13</sup> per accorgerci che, al momento in cui la scrive, e dunque si impegna egli stesso in una specie di gioco, il gioco della scrittura, la pagina di Freud ha anche il significato per lui di fare il lutto di Sophie, l'adorata figlia morta di spagnola. Per lui, il rocchetto è la penna, la scrittura.

### *Estetica del sublime e linguaggio dell'effettività*

Ho iniziato a interessarmi al sublime attraverso lo studio delle teorie di Wilfred R. Bion, uno degli autori più importanti della storia della psicoanalisi. Gli sviluppi del suo pensiero rappresentano una delle novità importanti nel campo della psicoanalisi internazionale e stanno contribuendo a cambiarne il paradigma di base – per dirla in breve, da una psicoanalisi basata più sulla conoscenza ('epistemica') a una psicoanalisi basata più sullo sviluppo di funzioni psichiche ('ontologica').<sup>14</sup> Al centro del processo dell'analisi non è più tanto la ricerca di conte-

<sup>11</sup> P. Suskind, *Il profumo* (1985), trad. it di G. Agabio, TEA, Milano 2017.

<sup>12</sup> J.L. Borges, *Finzioni* (1944), trad. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1961.

<sup>13</sup> J. Derrida, *La carte postale. Da Socrate a Freud e al di là* (1980), trad. it. di S. Facioni e F. Vitali, Mimesis, Udine-Milano 2015.

<sup>14</sup> T.H.Ogden, "Ontological Psychoanalysis or 'What Do You Want to Be When You Grow Up?'" in «Psychoanal Q.», 88(4), 2019, pp. 661-684.

nuti rimossi come corpi estranei della psiche da scoprire ed eliminare. L'intenzione, piuttosto, è di creare le basi affinché si possano realizzare momenti di riconoscimento intersoggettivo o di sintonizzazione emotiva. L'idea è che le persone che soffrono dal punto di vista psichico abbiano carenze importanti in quest'area e che per difendersi dall'angoscia abbiano fatto ricorso a processi di scissione. I bisogni spirituali e affettivi sono stati sacrificati ai bisogni della mera sopravvivenza. Per il soggetto nascente, l'adesione rigida ai principi di un'agenzia critica interna (la coscienza morale) è diventata la soluzione per scongiurare l'abbandono da parte dell'oggetto (se obbedisco, non mi lascerà). La rinuncia a differenziarsi è il sacrificio offerto a una sorta di crudele dio interiore. È ovvio, questa soluzione restringe enormemente gli spazi di libertà e la vitalità dell'individuo. A modificare un assetto di questo tipo non possono certo bastare informazioni, spiegazioni, istruzioni e rassicurazioni. Solo l'istituzione di relazioni durature, stabili e autentiche può aspirare a modificare la struttura profonda della personalità. Per questo Bion è uno degli autori che hanno messo al centro della psicoanalisi la relazione madre-bambino o, meglio, madre-infante.

Infatti il punto che la teoria della nascita della psiche deve chiarire è come sia possibile che una mente si sviluppi a partire da un'altra mente, ma quando si trova ancora in una condizione in cui non ha accesso al significato semantico del linguaggio. La psiche, ripeto, non smette mai di 'nascere'. In situazioni 'normali' o patologiche è sempre questione di ampliare lo spazio della mente in cui contenuti emotivi potenzialmente distruttivi possono essere accolti e trasformati.

Scorrendo l'elenco dei concetti originali che Bion si è forgiato per raccontare come si sviluppa la psiche, sono stato colpito e intrigato dai numerosi riferimenti ad autori del periodo romantico della letteratura inglese e da tutta una serie di espressioni attinte direttamente da quell'ambito. Mi sono chiesto allora se il concetto estetico di sublime, nel suo pensiero, più o meno sotterraneamente non abbia avuto il ruolo di un operatore teorico fondamentale. Ne è nato un articolo, "Bion e il sublime",<sup>15</sup> che è stato pubblicato sulla maggiore rivista nel campo del-

<sup>15</sup> Cfr. G. Civitarese, "Bion e il sublime", in Id., *Soggetti sublimi. Esperienza estetica e intersoggettività in psicoanalisi*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 19-45.

la psicoanalisi e successivamente tradotto in varie lingue. Per esempio, Bion prende da Keats i concetti di “capacità negativa” e di “linguaggio dell’effettività”, cita Milton, Coleridge, parla di Fede, Follia, Genio, Infinito, Mistico, Nulla, Notte, Non-cosa, Passione, Soffrire, Infinito, Cambiamento catastrofico, Sublime matematico, Terrore senza nome, Stupore, Tigre-La Cosa Stessa-O, cosa-in-sé, e così via.

### *Il conflitto estetico*

Non solo, anche se sarà sviluppato principalmente da Meltzer e Williams,<sup>16</sup> a Bion dobbiamo il concetto di conflitto estetico. Pensiamo alle tante “sacre rappresentazioni” o “Madonne con bambino” di tanta pittura italiana del Rinascimento. Schematizzando, il conflitto estetico è l’ansioso tormentarsi del bambino sulle reali intenzioni di un’alterità da cui dipende in tutto e per tutto. Il ‘visibile’ dello sguardo amorevole e luminoso dell’oggetto esprime la verità dell’“invisibile’ dei pensieri che sono nella testa oppure no? Non è che un modo di riproporre il concetto kleiniano di ambivalenza affettiva, ma al tempo stesso arricchendolo con sfumature del tutto inedite e personali.

Il riferimento alla Klein, che è stata la seconda analista di Bion, viene utile. Nessuno più di lei ha raffigurato in maniera drammatica le vicissitudini della nascita psichica – in effetti le descrizioni dei fantasmi estremi che si destano nella psiche dell’infante fanno di film dell’orrore (ma pensiamo a quanto orrore c’è nelle fiabe). Siamo insomma obbligati a riconoscere che diventare soggetti, essere capaci di pensare i pensieri, acquisire la capacità di rappresentare, da un lato è una faccenda radicalmente sociale o intersoggettiva; dall’altro, non è affatto scontato ma ha in sé qualcosa di ‘eroico’. Dalla nascita fisica in poi è sempre questione di trovare la giusta distanza, non solo ovviamente nelle relazioni esteriori ma che in quelle del mondo interno.

<sup>16</sup> D. Meltzer e M.H. Williams, *Amore e timore della bellezza. Il ruolo del conflitto estetico nello sviluppo, nell’arte e nella violenza* (1988), trad. it. di F. Lussana, Borla, Roma 1989.

Se a tutte queste suggestioni aggiungiamo quelle ereditate da Freud,<sup>17</sup> per esempio quando ci dice che sul piano del fantasma il paesaggio materiale non smette mai di essere il corpo della madre; che si anela sempre a tornare alla “prima dimora”; che trovare l’oggetto è sempre ritrovarlo; oppure quando parla di “sublimazione”, concetto che pure descrive il processo che porta alla più ‘alta’ spiritualità umana, mi pare ci siano abbastanza motivi per indagare come, con strumenti diversi, teoria estetica, arte e psicoanalisi si interrogano sulla stessa questione essenziale. Ecco perché vale la pena di indagare le convergenze tra pensiero psicoanalitico della sublimazione e teoria estetica del sublime.

A mio avviso, il concetto di sublimazione sarebbe da reinventare in senso relazionale; non più una specie di descrizione dell’idraulica psichica delle pulsioni sessuali, bensì il processo di costruzione ‘sociale’ della soggettività umana. Se dunque accettiamo l’idea che esplorare queste risonanze o trasposizioni possa dirci qualcosa di nuovo e interessante e farci progredire in varie direzioni, ecco che un guadagno che possiamo avere dal diretto confronto con l’arte è invece la comprensione dall’interno, emotiva, che essa ci rende accessibile (o più facilmente accessibile) – ciò che ho provato a descrivere con il film di Kim Ki-duk.

Quando diciamo che qualcosa è sublime, anche nella vita quotidiana, alludiamo a un sentire più che un capire. È un’esperienza, un vissuto, per cui non abbiamo parole, che ha a che fare con il piacere, la bellezza, il sentimento di vitalità e integrazione personale. Difatti non lo si potrebbe dire in parole. Alla lettera, è ineffabile. Tuttavia sentiamo questo vissuto come l’apice di ciò che, in piccolo o in grande, possiamo sperimentare. Non solo un vissuto che ‘possiamo sperimentare’ perché per così dire già provvisti di questa sensibilità; no, avvertiamo che l’esperienza stessa ci ‘dona’ questa capacità, acuisce i nostri sensi, ci fa crescere dal punto di vista psichico, ci ‘trascina’ un po’ più in alto. Verso dove? Nella direzione che ci porta a diventare noi stessi. Chi potrebbe dire di essere davvero diventato sé stesso, cioè di aver realizzato

<sup>17</sup> S. Freud, “Il disagio di civiltà” (1929), trad. it. di E. Sagittario, in *Opere di Sigmund Freud 1924-1929*, vol. 10, Boringhieri, Torino 1978, pp. 553-630, p. 581. «La casa è una sostituzione del ventre materno, della prima dimora cui con ogni probabilità l’uomo non cessa di anelare, giacché in essa egli si sentiva al sicuro e a proprio agio».

tutte le proprie possibilità umane? Il paradosso è che diventare sé stessi, riuscire ad avere una 'grande anima', va di pari passo con il diventare 'infiniti', se con questa espressione intendiamo la capacità di avere più prospettive possibili sulle cose. In condizioni favorevoli questa capacità nasce dal commercio intersoggettivo conscio e inconscio.

Pensiamo al concetto di ambiguità della poesia o del sogno. La poesia e il sogno ci danno precisamente questa straordinaria opportunità, ogni volta, di avere più punti di vista sul mondo, tante interpretazioni ma, in quanto condivise, non arbitrarie. È allora che posso definirmi una persona matura (o sana), quando posso uscire da quel sistema di scissioni mutilanti, cui accennavo sopra, che limitano la mia umanità, e per esempio mi obbligano, siccome sono in preda alla paura, a una visione ristretta, chiusa, fanatica o fondamentalista.

Come si intuisce facilmente, in analisi il problema è di promuovere una crescita che non avvenga in maniera scissa. Con Winnicott<sup>18</sup> potremmo dire che si tratta ogni volta di ridare il corpo alla psiche o di reinsediare la psiche nel corpo, ciò che Merleau-Ponty<sup>19</sup> descriverebbe come «la sublimazione dell'esistenza biologica in esistenza personale». Ma allora usciamo dal paradigma di una psicoanalisi che pensa di curare perché traduce al paziente l'inconscio nel conscio. Pensiamo più a una psicoanalisi che renda automatica, abituale, acquisita, inconscia, quella competenza relazionale che all'inizio può solo essere assorbita passivamente. Una logica di mera conoscenza – in realtà non è mai stata solo tale, ma è vero che anche l'esperienza della relazione analitica (il cosiddetto transfert) alla fine è sempre stata messa al servizio della conoscenza del passato reale del paziente e della ricostruzione storica –

<sup>18</sup> D.W. Winnicott, "Sulle basi di sé nel corpo" (1970), in Id., *Esplorazioni psicoanalitiche*, a cura di C. Xella, pp. 284-306, Raffaello Cortina, Milano 1995, fa vedere le cose da una prospettiva rovesciata, perché i problemi possono partire anche dal bambino: «La madre continua a introdurre e reintrodurre il corpo e la mente del bambino l'uno nell'altra e si può capire come questo semplice ma importante compito diventi difficile se il bambino ha un'anomalia che fa sentire la madre vergognosa, colpevole, spaventata, eccitata, disperata. In tali circostanze la madre può fare del suo meglio e niente più» (p. 294).

<sup>19</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 133.



lascia il campo, per dirla con la parola che usa Freud alla fine de “Il disagio di civiltà”, alla logica della *Liebe*, dell'amore, del legame.

Come si vede, per la psicoanalisi ripensare la teoria anche alla luce dell'estetica del sublime, e quindi avere le idee più chiare su cosa vuol dire parlare di costituzione sociale ed estetica (nel senso di essere basata sulle sensazioni) del soggetto, implica di rinnovare le sue concezioni dell'inconscio, del sogno, del pensiero e della tecnica. La psicoanalisi contemporanea più avanzata nasce dall'estendere alla psicoanalisi degli adulti il modello della psicoanalisi infantile inaugurato da Melanie Klein con l'equazione gioco = sogno e dalla comprensione raggiunta da Bion del funzionamento dei gruppi.

### *Dall'io/tu al noi*

Per gli sviluppi futuri della disciplina, la grande opportunità che abbiamo, a mio avviso, è abbandonare una psicoanalisi da scuola del sospetto.<sup>20</sup> Occorre superare una modalità di ascoltare l'inconscio basata su una scissione io/tu, su chi fa cosa a chi consciamente e inconsciamente. Quel che per me più conta è invece cogliere la dimensione terza o radicalmente intersoggettiva in cui nella costruzione inconscia del significato si vede all'opera il “noi”. Ipotizzare che nel determinare i fatti dell'analisi, all'opera vi sia sempre il noi inconscio, mi permette di riconoscere nel “noi” anche l'altro come separato e di rischiare meno di assumere atteggiamenti insidiosamente ideologici.

Il cuore del processo analitico diventa, come si vede chiaramente raffigurato in chiave allegorica nei dipinti classici del periodo romantico (Turner, Friedrich), la ‘giusta distanza’. La giusta distanza è quella che permette di realizzare una felice dialettica di identità e differenza. Nell'arte, la misura di questa ‘felicità’ sta proprio nel piacere che ne ricaviamo. Ma questo piacere è sempre negativo, ha sempre a che fare con l'arricchimento personale che nasce dalla possibilità intrinsecamente sociale di ‘sognare’ l'angoscia e di trasformarla.

<sup>20</sup> P. Ricoeur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965), trad. it di E. Renzi, Il Saggiatore, Milano 2002.

È da questa trasformazione che per esempio, come dice Freud,<sup>21</sup> ricaviamo paradossalmente un “godimento elevatissimo” anche dall’assistere alla tragedia. In realtà, in primo luogo, ciò cui assistiamo non è mai solo alla tragedia di Antigone o di Edipo, ma alla nostra; in secondo luogo, non è più per niente una tragedia, ma quello che potremmo definire il miracolo della forma; di una consensualità vissuta più che pensata – implicita, procedurale, affettiva, semiotica (anche qui, risuonano le parole di Rilke: “consentire” “consenso”, “assentiamo”). Come ho già detto, sarebbe sbagliato vedere nel gioco di Ernst un che di masochistico; piuttosto, il suo è il piacere intenso, inebriante, di esistere. Lo si ottiene arrivando gradualmente a elevarsi al di sopra dell’animalità, imparando a usare simboli. Come ci spiegano i filosofi *ek-sistere* vuol dire uscire fuori da sé, o meglio, ingaggiarsi nel gioco paradossale di essere insieme sia sé stessi sia altro da sé.

La situazione-prototipo dell’estetica del sublime prevede uno spettatore che assiste a uno spettacolo umano o di natura che per contenuto e dimensioni al tempo stesso spaventa e attrae. Mari di ghiaccio, tormento, vulcani in eruzione, rovine monumentali, deserti, gole, cime montuose, ma anche naufragi oppure, come nell’esempio dell’Anonimo<sup>22</sup> del Sublime, il terribile silenzio di Aiace nell’Ade. La domanda è: come mai qualcosa che dovrebbe indurre a darsela a gambe, finisce invece per incantare?

La spiegazione di Kant,<sup>23</sup> ossia la capacità della ragione umana di andare con il pensiero al di là dei limiti che la natura imporrebbe, non mi convince per niente perché troppo astratta. Ciò che affascina non è l’orrore di per sé ma l’orrore che viene redento, non dalla razionalità astratta, ma dalla forma, vale a dire il piacere estetico che si prova al contatto con la bellezza. Naturalmente dal punto di vista della psicologia non possiamo accontentarci di intendere la forma solo come perfezione di colori, linee, suoni, volumi ecc. Dobbiamo farci un’idea del

<sup>21</sup> S. Freud, “Al di là del principio del piacere”, cit.

<sup>22</sup> D. Longino, *Il Sublime*, trad. it. di E. Matelli, Abscondita, Milano 2020.

<sup>23</sup> In una nota a piè di pagina della *Fenomenologia*, Merleau-Ponty menziona il rimprovero di Cassirer a Kant di essersi occupato esclusivamente di una “sublimazione intellettuale dell’esperienza”, in sostanza di aver trascurato la diversità delle forme simboliche.

perché la bellezza è necessaria alla vita; o del perché, come dice Keats, è 'verità'. Anticipo che la forma che chiamiamo bella o sublime o anche 'vera', e che alla nascita è la "chora semiotica"<sup>24</sup> che ci struttura come soggetti, attraverso un processo di rispecchiamento / riconoscimento intersoggettivo, ci attira in quanto contiene in sé la promessa di esistere; è anzi la preconditione imprescindibile per la nascita psichica. Capiamo meglio perché Proust<sup>25</sup> parla di Baudelaire e della sua ricerca di "reminiscenze" o di "una sensazione trasposta", «per esempio nell'odore di una donna, dei suoi capelli e del suo seno, le analogie ispiratrici capaci di evocargli "l'immensa, celeste rotondità del cielo" e "un porto pieno d'alberi e di fiamme"». Riconosciamo facilmente in questa citazione straordinariamente evocativa alcuni degli stilemi dell'estetica del sublime.

Dunque di che verità parliamo?

Io penso che parliamo di qualcosa che ha anche fare con il riconoscimento, l'*at-one-ment*, l'essere all'unisono; con una specie di 'conversazione felice' con l'altro che coincide con il processo di soggettivazione o del diventare persona. In effetti, se torniamo a dove eravamo partiti, cioè a Bion, una delle idee-guida del suo pensiero è proprio che la verità, intesa non in senso metafisico o positivistico, cioè assoluto, sia proprio l'unisono emotivo; o meglio, l'unisono emotivo è la verità che nutre la mente. Mi pare un concetto molto attuale di verità come intrinsecamente pragmatica e sociale. Non solo, è anche un concetto di verità non scisso, non intellettualistico, ma che invece contempla quella che Heidegger<sup>26</sup> chiamerebbe la nostra apertura emotiva al mondo. Non c'è verità che non si fondi anche su una tonalità emotiva.

Se veniamo alla clinica, chiunque chiede una cura a causa di una forma di sofferenza psichica ha patito di una di due forme opposte e coincidenti di assenza dell'oggetto: o è stato abbandonato, materialmente o in senso figurato, cioè emotivamente (non è stato investito); oppure è stato invaso o intruso dall'oggetto. Si tratta appunto di due forme diverse di "assenza", ma che coincidono nel fatto di generare un

<sup>24</sup> J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico* (1975), trad. it. di G. Sangalli, Spirali, Milano 2006.

<sup>25</sup> M. Proust, cit., p. 607.

<sup>26</sup> Cfr. C. Pasqualin, *Il fondamento "pativo" dell'ermeneutico: Affettività, pensiero e linguaggio nell'opera di Heidegger*, Inschibboleth, Roma 2015.

clima di persecuzione che non facilita lo sviluppo e l'integrazione personale. Diciamo allora che l'analista è un po' come il pittore che deve rendere pensabile lo spavento e trasformarlo in esperienza estetica – da intendersi non come qualcosa di superficiale, nel senso di 'estetizzante', ma invece come la quintessenza di ciò che ci rende umani. Si capisce che la psicoanalisi è una disciplina ermeneutica e (per fortuna) non una scienza al modo delle scienze della materia, e che ha il pensiero speculativo come interlocutore privilegiato. Al tempo stesso, per l'originalità dello *Junktim*<sup>27</sup> freudiano, ossia la congiunzione di teoria e pratica, su questo 'umano' può aspirare a dire qualcosa che nessun'altra disciplina può dire allo stesso modo.

*L'esperienza estetica come dimensione sensoriale della simbolizzazione*

Se ci sembra sensato ipotizzare vedere nell'estetica del sublime una maniera indiretta di teorizzare come nasce la psiche; e se ci pare ragionevole vedere nell'arte ispirata al sublime una maniera allegorica di avanzare in questa teorizzazione, cui pertanto riconosciamo una particolare qualità 'metanarrativa' – voglio dire che non le appartiene in maniera esclusiva, poiché in fin dei conti qualsiasi forma d'arte non può che rispondere agli stessi principi, anche quella che appare come 'semplicemente' bella o piacevole –, ne discende che ciò con cui abbiamo a che fare è l'origine stessa della simbolizzazione.

Da un punto di vista psicoanalitico l'elemento primo della simbolizzazione lo potremmo ravvisare nella sensazione tattile 'puntiforme' che si genera nel contatto 'felice', ossia che genera 'ordine', tra bocca del bambino e capezzolo, oppure tra guancia e seno. Quando le cose vanno bene, lì nasce una forma che "contiene"<sup>28</sup> l'angoscia, e che diventa il prototipo di

<sup>27</sup> S. Freud, "Il problema dell'analisi condotta da non medici. Poscritto" (1926), trad. it. di C. Musatti e R. Colorni, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 10, pp. 345-423, Boringhieri, Torino 1978: «Nella psicoanalisi è esistito sin dall'inizio un legame [*Junktim*] molto stretto tra terapia e ricerca (...) Il nostro procedimento analitico è l'unico a conservare gelosamente questa preziosa coincidenza» (p. 422).

<sup>28</sup> "Contenere" vuol dire dare un senso all'esperienza emotiva grezza; non c'è senso 'umano' che non sia sociale.

altre 'forme', sempre più complesse che sedimenteranno in strutture della psiche. Si capisce che, da subito, la psiche è intersoggettiva e che la 'coordinazione' tattile su descritta tra madre e bambino non è che il prototipo di qualsiasi modalità successiva di riconoscimento reciproco, anche di quella più sofisticata che si basa su competenze linguistiche e concettuali. Quel che conta è vedere non il bambino come entità isolata, bensì come preso da subito a costituire un sistema o campo. Se frammentiamo questo gruppo di due negli elementi di partenza non capiamo più come ne possano emergere progressivamente delle proprietà specifiche.

Ora, che succede quando si crea questa felice conversazione "sensoriale" – ma pur sempre immersa in un contesto simbolico, visto che, anche se il bambino è 'infans', la madre invece, perlomeno indirettamente, porta nella relazione la cultura e la socialità? Succede che ovviamente la cosa non può durare. Immediatamente la sensazione svanisce. Non ne resta che il ricordo. Il ricordo, a questo livello ovviamente procedurale o implicito, è la sensazione puntiforme che inizia a trasformarsi in un qualcosa che sta per qualcos'altro – e che poi diventerà il punto grafico, la linea, la lettera dell'alfabeto,<sup>29</sup> ecc. La simbolizzazione nasce cioè da una doppia assenza: dalla negativizzazione del dolore in piacere e dalla negativizzazione di tale esperienza, di per sé positiva, in traccia mnestica. L'assenza però deve essere tollerabile. Cosa rende l'assenza tollerabile? Il fatto che non duri troppo. Se dura troppo, il 'non-seno', ovvero l'assenza tollerabile, o anche la presenza interna (e, in questo, simbolica) rappresentata dalla traccia mnestica dell'esperienza di gratificazione inizia a diventare angoscia e poi 'terrore senza nome'. A questo punto la via alla psicosi è aperta.

Si apre qui una prospettiva estremamente interessante per collegare il sentimento che uno ha del tempo vissuto alla qualità delle relazioni primarie.<sup>30</sup> Dovremmo dunque convenzionalmente differenziare il niente o non-cosa o non-seno, da cui nasce il pensiero, dal nulla (in inglese *noughtness*) come invece la cancellazione totale della traccia, e con

<sup>29</sup> Cfr. G. Civitarese e C. Berrini, *in press*, "On using Bion's concepts of point, line, and linking in the analysis of a 6-year-old child. With Chiara Berrini", in «Psychoanalytic Dialogues».

<sup>30</sup> Cfr. G. Civitarese, "The concept of time in Bion's 'A theory of thinking'", in «International Journal of Psychoanalysis», 100, 2019, pp. 182-205.

essa della capacità di rappresentare. Il negativo (il terribile, il tremendo), insomma, abita sin nelle fibre più intime del nostro essere. Ciò che sperimentiamo come consapevolezza del sé e senso di autonomia personale e centro di iniziativa non è che la fotografia ormai sviluppata e stampata della negativa che ne è il presupposto necessario. Tutti corriamo sempre il rischio di sprofondare dalla non-cosa nel nulla – naturalmente, non è una questione tutto o niente. Riferendoci ancora una volta alla pittura, sarebbe come cadere nel ghiacciaio, annegare in mare come Leandro, ecc., oppure, a rovescio, non avere idea dell'esistenza di paesaggi che risvegliano il nostro senso di meraviglia e, come ha scritto qualcuno, ci permettono di 'nascere', di 'esistere'.

### *Diventare*<sup>31</sup>

235 tonnellate di acciaio sagomato, lunga 20 metri, larga 12 mt. e alta 4 mt.: è "Sequence", di Richard Serra, un'enorme installazione esposta al San Francisco Museum of Modern Art: due tortuose ellissi collegate con una 'S'. Dando questo titolo, in cui la lettera evoca sia l'iniziale dell'autore sia la forma dell'opera, Serra ricerca un effetto di onomatopea. Nella lingua le onomatopее sono le parole dove corpo (significante) e mente (significato) si ricongiungono. Serra non lo fa per caso. La S, spiega in un'intervista, «è un passaggio che si inverte proprio al centro dell'installazione, e potresti chiederti se non stai tornando indietro nella stessa direzione da cui sei venuto, ma non è così».<sup>32</sup>

Non che ci sia alcun insegnamento da trarre, aggiunge. Quel che conta sono i pensieri privati che l'opera suscita. Non c'è un percorso preconstituito. Ciascuno crea la propria 'sequenza'. L'effetto, osserva Peter Schjeldahl<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Questa sezione è ripresa da G. Civitarese, *L'ora della nascita. Psicoanalisi del sublime e arte contemporanea*, Jaca Book, Milano 2020.

<sup>32</sup> C. Haven, "Richard Serra's mammoth 'Sequence': finally in open air and open to the public July 27", «Stanford News», <https://news.stanford.edu/news/2011/july/cantor-serra-sequence-072611.html>.

<sup>33</sup> P. Schjeldahl, "Industrial Strength: A Richard Serra retrospective", «The New Yorker», <https://www.newyorker.com/magazine/2007/06/11/industrial-strength>

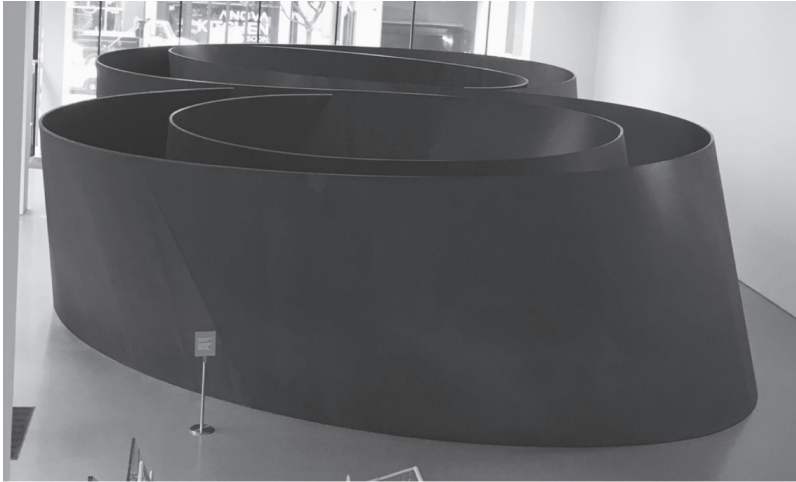


Fig. 1 – R. Serra, *Sequence* (2006), scultura in acciaio, The San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

è come musica materializzata, generata dal tuo stesso movimento. Batti le mani per creare echi interessanti. Ti piacerà vedere e sentire altre persone che condividono l'esperienza. Esplorare queste cose da solo, come ho fatto io, è emozionante ma innervosisce. Ho continuato a sentirmi un intruso in un sito industriale top-secret.

Come altre dello stesso artista, “Sequence” trascende i confini tra architettura, arte e ingegneria. Chi visita l'installazione, avverte l'impulso a entrarvi e uscirvi ripetutamente. Si sente come un abitante di Lilliput tenuto in braccio da una sensuale gigantessa, come il dottor Antonio da Anita Ekberg in “Le tentazioni del dottor Antonio di Federico Fellini”.<sup>34</sup> Ne percorre gli spazi, i corridoi, le fessure, torna sui propri passi, poi riprende muovendo in direzione opposta. Non si sazia di scoprire prospettive sempre nuove. Se è vero, come è vero, che il movimento, la cinesi, costituisce la tela su cui si disegnano le figure delle nostre percezioni e della nostra immaginazione, ciò che

<sup>34</sup> F. Fellini, V. De Sica, L. Visconti, M. Monicelli, *Boccaccio '70*, Italia 1962.

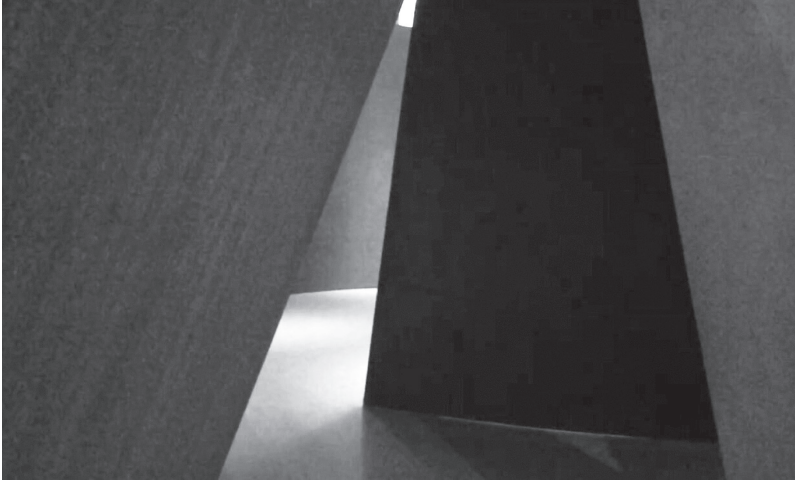


Fig. 2 – R. Serra, *Sequence* (2006), scultura in acciaio, 388.62 cm x 1240.47 cm x 1986.76 cm, The San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

Serra ci permette di rivivere inconsciamente sono le prime strutturazioni dell'essere a partire dallo stato di indifferenziazione originaria con il corpo della madre. “Sequence” dunque è antro porta caverna vagina retto seno bocca ano. È anche labirinto. Può capitare di provare all'improvviso la sensazione di perdersi. Pareti inclinate e passaggi angusti hanno un che di minaccioso. È come se a ogni momento potessero rovinarti addosso. Non per niente, certe sue opere hanno suscitato controversie e sono state interpretate come aggressive, come se violassero i luoghi in cui erano inseriti. Ma le superfici, benché metalliche, sono calde, seducenti, levigate, lisce. Dopo una decina d'anni l'acciaio si è ossidato e da arancione bruciato ha preso uno stabile e intenso color ambra. Le curvature sono eleganti, ammiccano, risucchiano e intrappolano non solo lo sguardo ma, in un movimento che non si vorrebbe mai arrestare, l'intera corporeità.

La giusta distanza qui non sta in un singolo punto di vertigine (o di equilibrio), bensì nel moto virtualmente perpetuo che impedisce di cadere, come di un vortice che non collassa fino a che continua a girare. Si è avvolti e protetti e cullati, ma non si sa mai cosa si troverà



subito dopo aver svoltato: se, come in “The Cube”<sup>35</sup> o ne “Il buco”,<sup>36</sup> l’uscita o piuttosto un’ennesima stanza-prigione da cui evadere. Non c’è vero spavento, piuttosto il solletico di una certa ansia, la stessa che proviamo quando guardiamo film dell’orrore, thriller o tragedie. Il punto di vertigine del piacere, si accende nell’istante in cui ci si allontana dal dolore.

Esperienza non dissimile vive chi si reca al LACMA di Los Angeles, dove è esposto “Band” (2006), o al Guggenheim di Bilbao, dove nella sala principale, l’Arcelor Gallery, si trova “The Matter of Time” (2005). Commissionata a Serra dal Museo stesso, e parte della collezione permanente, è anch’essa un’installazione monumentale – ma priva di qualsiasi ‘monumentalità’; piuttosto: appartenenza, densità, peso, luminosità, tensione, trasparenza, introspezione, essenzialità, purezza. Le dimensioni non sono un problema per Serra, come ha dichiarato: «Non credo che ci sia niente di troppo grande».<sup>37</sup> In effetti le sue sculture sono sempre di un minimalismo “sporco”,<sup>38</sup> astratto e *oversized*. “The Matter of Time” è un vero Behemoth: 1034 tonnellate, con un’estensione in orizzontale di 130 mt. x 24 mt. L’opera consta di otto elementi d’acciaio piegati a formare delle ellissi e con pareti alte 4,3 mt. Al centro Snake – di nuovo la firma dell’autore –, una preesistente scultura lunga 31 mt., realizzata nel 1997 in occasione dell’apertura del museo.

Il nesso, neppure tanto nascosto, tra Serpente e Tempo è ovviamente significativo perché per associazione fa pensare alla nascita come perdita dell’Eden e caduta nella finitudine. Il senso è che l’innesco del tempo come temporalità originaria del soggetto non è certo innocente. Nell’immagine sotto, che rappresenta un dettaglio della gigantesca opera, catturate per caso dallo scatto fotografico, si intravedano appena la gamba e l’ombra di una figura di donna o di un uomo che vi sta penetrando (o uscendo?). È un dettaglio suggestivo. Nell’andirivieni di chi entra ed esce da “Sequence” o da “Snake” non si potrebbe riconoscere un equivalente del neonato di Kubin o di Leandro?

<sup>35</sup> V. Natali, “The Cube”, Canada 1997.

<sup>36</sup> G. Gaztelu-Urrutia, “Il buco”, Spagna 2019.

<sup>37</sup> R. Serra, H. Foster, *Conversations about Sculpture*, cit., p. 243.

<sup>38</sup> Ivi, p. 3.



Fig. 3 – Richard Serra – *The Matter of Time* (2005), otto sculture in acciaio di varie dimensioni, Museo Guggenheim, Bilbao

L'ora della nascita è anche la nascita dell'ora (dell'«adesso») ossia del tempo.<sup>39</sup> Ma siccome non potremmo dire «ora» se non avessimo un io e un linguaggio, torniamo sempre allo stesso punto: esistere vuol dire patire la doppia alienazione dell'iscrizione nel corpo-cosa – nei termini di Lacan – dell'immaginario e del simbolico, cioè di un simbolico semiotico (schemi o abitudini o concetti sensibili) e di un simbolico semantico (le parole e i concetti).

<sup>39</sup> Cfr. G. Civitarese, «The concept of time in Bion's 'A theory of thinking'», in «International Journal of Psychoanalysis», 100, 2019, pp. 182-205.

Serra si rifiuta di fare scultura figurativa perché vuole evitare qualsiasi cosa possa distrarre rispetto all'esperienza del qui e ora. Per questo spiega che si ispira all'esistenzialismo.<sup>40</sup> Essenziale per lui è riscoprire l'intensità dell'attimo. Da questo punto di vista potrebbe stupire sentirgli elencare le tante influenze di segno diverso che ha incorporato nel suo stile, dal "Profeta Habakkuk" di Donatello a "Cube" di Giacometti, dalle statuette bronzee degli Etruschi a "Princess x" di Brancusi. Però è sempre questione di come si guarda. C'è sempre la possibilità di mettere tra parentesi l'aspetto più narrativo di un'opera per concentrarsi invece sulla 'forza' e il ritmo di volumi, pieni, vuoti, piani, torsioni, curvature, superfici, passaggi. Se qualcuno gli ricorda che comunque le sue opere suscitano associazioni, Serra risponde monotonamente con una descrizione che riporta alla forma: "Gravity" è «un blocco quadrato incastrato in una scala come forma», Tot è «un singolo blocco piantato nel terreno»,<sup>41</sup> "Silence" è «un'enorme lastra piatta».<sup>42</sup>

Se c'è un aspetto del linguaggio che lo intriga non è dunque il lessico ma la sintassi. Ciò a cui la sintassi deve condurre è a generare emozioni. La sintassi dell'opera serve a rendere consapevoli della 'sintassi' del corpo. Questo può avvenire solo attraverso l'*embodiment* e la stretta articolazione che esso implica di percezione e movimento fisico. Rispetto a un'esperienza del genere, contemplare un quadro è sì, anche qui, muovere lo sguardo da un punto all'altro, quindi impegnarsi in una processualità, e tuttavia, come nel sogno, la muscolatura è inibita; peso, spazio, tempo sono inavvertiti, o comunque stanno sullo sfondo. È un paradosso dell'arte di Serra che l'astrazione più assoluta si faccia in realtà carne. Transitare dal concavo al convesso e dal convesso al concavo, lasciarsi guidare dalle linee curve delle sue installazioni ha così il senso per la mente di reinsediarsi nel corpo. È un viaggio, parola chiave del lessico di Serra, delle mente e del corpo, e non solo della mente. Nell'atto stesso di esplorarne anfratti e segrete vie di comunicazione,<sup>43</sup>

<sup>40</sup> R. Serra, H. Foster, *Conversations about Sculpture*, Yale University press, New Haven and London 2018, p. 9.

<sup>41</sup> Ivi, p. 153.

<sup>42</sup> Ivi, p. 158.

<sup>43</sup> Cfr. ivi, p. 16: ricordando il suo viaggio di formazione in Italia Serra racconta del suo interesse per l'anatomia umana: «Nel Museo della Specola di Firenze ci

il visitatore potrebbe benissimo immaginare di essere il sangue che scorre sotto la pelle o il feto che percorre il canale uterino. Nelle sue opere, Serra<sup>44</sup> si attribuisce il merito di aver privilegiato non l'immagine, ma gli effetti del processo di lavorazione dei materiali e della fatica spesa (*effects of labor*). Nella nostra ottica il termine, che usa, *labor*, è intrigante perché vuol dire anche 'travaglio' o 'doglie'.

sono cadaveri imbalsamati in cera di Clemente Susini. (...) si possono vedere gli intestini aperti. Sono straordinariamente belli e anche perversi e sensuali [*sexual*]. Nancy Graves ed io (allora eravamo insieme) andavamo a vederli».

<sup>44</sup> Ivi, p. 179.

**Riassunto** L'estetica del sublime e il concetto psicoanalitico di sublimazione, opportunamente riletto, possono interagire in modo da illuminarsi reciprocamente. Ciò che otteniamo è, da un lato, una comprensione più penetrante dell'essenza dell'esperienza estetica nell'arte, dall'altro, una visione più convincente di come si svolge il processo del diventare soggetti. Infatti il primo barlume di autocoscienza si accende in una dimensione prettamente estetica, nel senso etimologico del termine, cioè in uno spazio fatto di sensazioni. Tale spazio, denominato "chora semiotica" da Julia Kristeva, è al tempo stesso dinamico e intersoggettivo – in altri termini, benché intessuto di sensorialità, non può comunque prescindere da una cornice simbolica. Per illustrare questa area tematica, l'autore esamina due esempi di sublime contemporaneo, il film di Kim Ki-duk intitolato "Pietà", e alcune opere monumentali di Richard Serra.

**Parole chiave** Sublime, arte contemporanea, Kim Ki-duk, Richard Serra, conflitto estetico, Wilfred R. Bion, sublimazione, simbolizzazione

**Giuseppe Civitarese** psichiatra e psicoanalista, vive e lavora a Pavia. Ha pubblicato: *L'intima stanza. Teoria e tecnica del campo analitico* (Roma 2008); *La violenza delle emozioni. Bion e la psicoanalisi postbioniana* (Milano 2011); *Perdere la testa. Abiezione, conflitto estetico e critica psicoanalitica* (Firenze 2012); *Il sogno necessario. Nuove teorie e tecniche dell'interpretazione in psicoanalisi* (Milano 2013); *I sensi e l'inconscio* (Roma 2014); *Il campo analitico e le sue trasformazioni* (con A. Ferro, Milano 2015); *Trasposizioni. Glossarietto di psicoanalisi* (Milano-Udine 2017); *Un invito alla psicoanalisi* (con A. Ferro, Roma 2018); *Soggetti sublimi: esperienza estetica e intersoggettività in psicoanalisi* (Milano-Udine 2018); *L'ora della nascita. Psicoanalisi del sublime e arte contemporanea* (Milano 2020). Ha curato inoltre i seguenti volumi: *L'ipocondria e il dubbio: L'approccio psicoanalitico* (Milano 2011); *Le parole e i sogni* (Roma 2015); *The W.R. Bion Tradition: Lines of Development – Evolution of Theory and Practice over the Decades* (London 2015); *Advances in Psychoanalytic Field Theory: International Field Theory Association Round Table Discussion*, Routledge (London 2016); *Bion and Contemporary Psychoanalysis: Reading "A Memoir of the Future"* (London 2017).