



“Psicoanalisi ed Arte: un fertile incontro”

Il rapporto tra Psicoanalisi ed arte si è sviluppato fin dalle origini del movimento freudiano, dispiegandosi anche nelle altre correnti che, dalla matrice classica, si sono differenziate (basti pensare agli studi junghiani a questo proposito). Lo stesso tema centrale nella teoresi freudiana (il complesso edipico) trae spunto dalla drammaturgia greca e le opere di grandi artisti sono spesso riprese come espressione analitica delle dinamiche psichiche più profonde, senza dimenticare (nel campo del registro iconico e della scultura, gli studi di Freud su Leonardo o sul Mosè). Anche se l'arte non ha finalità terapeutica, ha la possibilità di mostrarci e farci riflettere su alcune dinamiche e meccanismi psichici inconsci, che l'artista coglie nella sua essenzialità e che nell'analisi emergono come frutto del lavoro intessuto tra paziente e terapeuta. Da qualche anno il Centro Psicoanalitico di Roma porta avanti, su questa falsariga, dei seminari che indagano e s'interrogano sul rapporto tra Psicoanalisi ed arte. Dal 2010 questo campo d'indagine e confronto è stato allargato al campo della letteratura, della musica, delle arti grafiche e della scultura. Hanno partecipato all'evento analisti esperti nel campo di questa ricerca con artisti ed autori di diversi ambiti. I seminari sono stati aperti non solo ai diversi colleghi ed operatori nel campo medico/psicologico ma a quanti sono sensibili a questo fecondo tipo d'indagine. A seguire gli scritti dei relatori che hanno partecipato al ciclo.

Dott. Fabio Castriota
Presidente del Centro Psicoanalitico di Roma

“Psicoanalisi tra le arti” di G.Monniello

Psicoanalisi e Architettura

“Una visione d'insieme su Darwinismo Architettonico” di Marta Capuano

Psicoanalisi e Letteratura

“Amleto : ovvero l'effetto di un lutto impossibile” di Carmela Gurnari

Psicoanalisi ed immagini

“L'analista al lavoro : una e-semplificazione” di L. Albrigo

Psicoanalisi, Cinema e Letteratura

*“Lo spazio di Irene. Considerazioni psicoanalitiche su tempi, spazi, forme del nascere”
di P. Cupelloni su “Lo spazio bianco” di V.Parrella ed il film di F. Comencini*

Psicoanalisi e Scultura

“Distruzione del padre, ricostruzione del padre” di E.Natoli sull'opera della Burgois

Psicoanalisi e Musica

“Mozart e Don Giovanni. Creatività e conflitto edipico” di A. Di Benedetto

Gianluigi Monniello

Segretario Scientifico del CPdR

“La Psicoanalisi tra le arti”

Il titolo di queste mie brevi note fa certamente riferimento al “fertile incontro” e alla salutare frequentazione della psicoanalisi con la letteratura, con le arti figurative (architettura, scultura, pittura), con la musica e con le arti visive o visuali, in cui rientrano il cinema, il teatro, la danza, la televisione, e in generale lo spettacolo.

Il titolo si riferisce anche alla “considerazione” della creatività dello psicoanalista, in suoi auspicabili momenti, certamente quando è autore di scritti psicoanalitici ma, in particolare, nel suo quotidiano lavoro clinico con il paziente, creatività paragonabile a quella dell’artista al lavoro; è questa la dimensione artistico-creativa della psicoanalisi come professione. Possiamo, infatti, propriamente parlare di pensiero artistico, poetico, architettonico, figurativo, così come parliamo di pensiero psicoanalitico ma riconoscendo di avere comunque a che fare con “le illusioni del pensiero”, con i suoi vincoli e le sue libertà, come ben indica Lucio Russo (2006).

“Abbiamo l’arte per evitare che la verità ci distrugga”, Friedrich Nietzsche.

La psicoanalisi e “l’uso” dell’oggetto/arte

Al tempo dei suoi esordi la psicoanalisi si è rivolta all’arte “per portare a termine il travaglio della sua nascita” (Gosso, 2001).

Così la psicoanalisi è stata “applicata”, fuori dall’ambito clinico, alle opere d’arte e utilizzata come modalità di comprensione in almeno tre ambiti: a proposito dei processi della creatività artistica, delle interpretazioni delle opere d’arte, della natura e della genesi della risposta di chi “fa uso” dell’oggetto d’arte.

Ognuno di questi tre ambiti è strettamente correlato a uno specifico capitolo nello sviluppo della teoria psicoanalitica e, al contempo, occupa vasti capitoli della storia critica dell’arte.

Ben sappiamo come gli interessi di Freud per la letteratura fossero ricchi e vari. Era affascinato dalla relazione tra arte e fantasia, dall’impatto della vita dell’autore sul suo lavoro letterario, e in particolare dalla relazione dell’autore con i suoi personaggi. Numerose figure letterarie e teatrali (il protagonista della *Gradiva* di Jensen, il Riccardo III, Lady Macbeth, La Rebecca Gamvik di Ibsen) sono stati fratelli e sorelle immaginarie di Freud, nella sua ricerca autoanalitica: lo hanno aiutato a comprendere e ad alleviare i suoi conflitti, le sue angosce e le sue depressioni.

Da qui muove lo sviluppo del pensiero kleiniano che considera l’arte come riparazione.

A tale proposito, una ricca riflessione meriterebbero le opere dei pazienti (Benedetti, 1991) e gli sviluppi dell’Art-Therapy (Sudres, 1998), il loro valore e la loro utilizzazione nell’ambito clinico.

“Solo l’arte ha il potere di far uscire la sofferenza dall’abisso”, Aharon Appelfeld.

Parallelamente, nel suo lavoro di costruzione della psicoanalisi Freud ha, invece, interpretato grandi temi mitologici e letterari (Edipo) e si è interessato all’impatto della narrativa o dell’opera teatrale sulle emozioni dei lettori o degli spettatori, come si evince in *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*.

Il primo Freud vede la forma artistica come un piacevole travestimento, seppur complesso ed elaborato, del contenuto proveniente in origine dai desideri proibiti di natura erotica e/o aggressiva.

Con rare eccezioni, l'interesse di Freud è tutto centrato sulla relazione tra la vita interiore dell'artista e il suo prodotto artistico. Ritiene che l'oggetto culturale esprima, rievochi e rappresenti il risultato di temi e conflitti interiori.

In *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* (1911) Freud scrive:

“L'arte perviene [...] a una conciliazione dei due principi. L'artista è originariamente un uomo che si distacca dalla realtà giacché non riesce a adattarsi alla rinuncia al soddisfacimento pulsionale che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita delle fantasie. Egli trova però la via per ritornare dal mondo della fantasia alla realtà, poiché grazie alle sue doti particolari trasfigura le sue fantasie in una nuova specie di “cose vere”, che vengono fatte valere dagli uomini come preziose immagini riflesse la realtà” p. 458.

Come sottolinea Ellen Spitz (2005):

“Freud traccia un percorso che va dal gioco immaginativo dei bambini, attraverso la fantasia e il sogno a occhi aperti, fino all'opera dell'artista. In diversi scritti Freud sottolinea la continuità tra l'arte e altre modalità del funzionamento mentale, come i motti di spirito e i sogni. L'artista coesiste su un continuum con altri che non sono artisti”.

Scriva, infatti, Freud in *Il poeta e la fantasia* (1908):

“Forse si può dire che ogni bambino impegnato nel gioco si comporta come un poeta: in quanto si costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo”.

È tratteggiata l'immagine di un bambino artista, che ridispone gli oggetti in strane configurazioni secondo il suo gusto e, così facendo, è illuminata la strada a Winnicott.

Freud, dunque, era ben consapevole e profondamente rispettoso della capacità dell'arte di metterci in contatto con profonde verità interiori. Inoltre ben sapeva che il suo esame della forma artistica era piuttosto affrettato e se ne scusa nel paragrafo iniziale di *Il Mosé di Michelangelo*, dove scrive:

“Premetto che in fatto d'arte non sono un intenditore ma un profano”.

Questa citazione dà inizio al capitolo centrale “Le immagini e Freud” del libro, appena uscito e straordinario, *Immaginando* di Domenico Chianese e Andreina Fontana (2010).

Con lo sviluppo della psicologia dell'io (Anna Freud, Heinz Hartmann e in particolare Ernst Kris, storico dell'Arte a Vienna prima di diventare psicoanalista ed emigrare a New York, su tutte vale il suo scritto *L'ambiguità estetica* (1952), il punto di vista della psicoanalisi nei confronti delle arti si modifica. Ora, invece di individuare come oggetto di attenzione principale il contenuto di desiderio sepolto e mascherato dell'arte, è l'elaborazione della forma artistica che sale alla ribalta. La nuova questione da affrontare, in questa fase, è il modo in cui emergono le forme, e per alcuni autori la forma è, almeno in parte, rappresentazione del funzionamento relativamente autonomo dell'io. In altri termini, si pensa che almeno alcuni aspetti della forma artistica si sviluppino più o meno indipendentemente dalle pulsioni e dall'energia istintuale.

La creazione estetica, afferma Kris “è rivolta a un pubblico”. Il fruitore dell'opera attivamente ne rintraccia i possibili significati simbolici e li arricchisce (Jaffè, 1961). Kris definisce estetiche quelle espressioni artistiche che comportano una “ri-creazione” da parte del pubblico dell'opera dell'artista, possibilità di co-creare. Questo perché un'opera d'arte di particolare valore ci mette direttamente in contatto con il nostro inconscio. All'artista è però richiesta anche la distanza psichica, “estetica”, il disinteresse dal pensiero primario che alimenta la sua arte.

Forma e contenuto latente devono mantenere la giusta distanza.

Infine, con l'avvento della teoria delle relazioni oggettuali, l'esperienza estetica è fatta risalire alla prima relazione del bambino piccolo con la madre, al gioco e agli oggetti e fenomeni transizionali.

In questo modello, un'opera d'arte si ritiene rappresenti “un'area intermedia dell'esperienza” tra

il Sé e il mondo esterno. Il contenuto e la forma artistica si fondono; qualsiasi tentativo di separarli è considerato una manovra che mira a privare l'opera del suo *status* di opera d'arte.

“Considerazione” della creatività

La creatività e i suoi misteri hanno sempre affascinato gli psicoanalisti. In *Sessualità e processo creativo* (1995) McDougall scrive:

“Le mie osservazioni cliniche mi hanno portato a pensare che a livello generale la creatività tragga origine dal corpo erogeno e che la sua linea di sviluppo sia influenzata dal modo in cui i suoi impulsi vengono rappresentati all'infante, nonché dalla strutturazione che quanti si prendono cura di lui impongono alle sue funzioni somatiche” (p. 71).

Per Winnicott la domanda che non dobbiamo mai porre ad un bambino sul suo orsacchiotto o sulla sua coperta è: “Hai *fatto* quest'oggetto, o lo hai *trovato*?” E questo perché, come per un'artista, l'esperienza del bambino comprende entrambi questi modi: mettere in discussione questo aspetto può inibire le future elaborazioni della fantasia del bambino. Invece di intrametterci con il nostro razionalismo, dobbiamo essere complici del bambino nella sua trasformazione della logora copertina o del consueto orsacchiotto in un oggetto di supremo valore.

L'oggetto transazionale è considerato da Winnicott precursore dell'eventuale investimento da parte dell'adulto in oggetti culturali di diverso tipo, comprese le opere d'arte.

Il lavoro di Winnicott *La creatività e le sue origini* (1971) inizia con questo auspicio:

“Spero che il lettore accetterà un riferimento generale alla creatività senza permettere che la parola vada perduta e confusa con la creazione riuscita o acclamata, ma che la mantenga limitata al significato che si riferisce ad una sorta di colorazione dell'interno atteggiamento verso la realtà esterna” (1971, p. 119).

Là dove la psicoanalisi ha tentato di affrontare l'argomento della creatività – si riferisce allo studio della psicologia e della meta psicologia dell'artista - ha perso di vista in grande misura il tema principale ... quello cioè dell'impulso creativo in se stesso. La creatività ha sede tra l'osservatore e la creatività dell'artista.

Secondo Winnicott:

“Qui a questo punto dove la creatività o si realizza o non si realizza (o, come alternativa, va perduta), il teorico deve prendere in considerazione l'ambiente, e nessuna formulazione che riguardi l'individuo come isolato può toccare questo problema centrale dell'origine della creatività” (p. 129).

L'artista come il bambino che è stato una volta, fa giocare le sue pulsioni nell'area transizionale, certamente all'ombra dei suoi genitori ma anche soprattutto quando essi non gli fanno troppo ombra. I suoi intensi bisogni corporei e il suo psichismo alla ricerca di una funzione contenitiva cercano di ritrovare una continuità con l'oggetto, per colmare un sentimento di discontinuità. Nella creazione, egli ritrova evidentemente l'oggetto, nell'amore o nell'odio. Ma nel momento in cui arriva a toccarlo, l'oggetto non è più lo stesso, non è più quello che lui cercava o sognava. Ha un altro statuto, è parte perduta dell'io, ma anche talvolta estensione di sé. Non c'è allora se non imitazione, duplicazione, ripetizione, più o meno spostata, delle sue relazioni istintuali all'oggetto. Non c'è altro, allora, se non l'aver colmato l'assenza dell'oggetto.

C'è, invece, in colui che resiste alla sua angoscia di perdita, l'allargamento della sua vita immaginativa: la trascendenza, l'esperienza estetica, la soggettualizzazione. Il miracolo della creazione artistica, che rimanda a questa condizione, a questa esperienza, svincola dalla precocità del pensiero razionale.

Così nell'area transizionale c'è l'illusione e l'immaginazione, non c'è l'allucinazione. Segnalo quanto sia importante, nel lavoro clinico, ben distinguere tali diversi stati della mente. Qui vale quanto scrive Masud Kahn in *Infanzia, solitudine e follia* (1979):

“Il peggio comincia quando noi ci sforziamo di dare un senso a questo non senso della follia parlata ricorrendo al nostro vocabolario concettuale, quello al quale noi siamo avvezzi sia per ascoltare che per interpretare il materiale normale o patologico. La nostra sollecitudine in questo caso ci fuorvia: noi vogliamo ad ogni costo dare senso a questo non senso ricostruendo sia i fatti (Winnicott) sia i fantasmi della prima infanzia. Ma tutto ciò non apporta alcun aiuto e quanto c'è di potenzialmente creativo nella follia ricade nell'oblio”.

Ben sappiamo quanto l'artista non sopporti, in genere, la minima interpretazione fatta alla sua opera.

Va dunque evitata l'applicazione del metodo e della tecnica psicoanalitiche per “interpretare” l'opera d'arte, alla stregua del materiale presentato dal paziente. Per non cadere nella tentazione di seguire questa eventuale compulsione vale, quale monito, l'interpretazione autoanalitica di Freud proposta a Schnizler, riguardo l'origine della propria difficoltà di conoscere personalmente lo scrittore. Freud scrive di non farlo “per timore di incontrare il mio sosia”, dichiarando la sua invidia verso chi arriva a conoscere intuitivamente quello che lui scopre solo attraverso un “faticoso lavoro”.

La letteratura e l'arte allenano la nostra capacità di ascoltare l'altro e noi stessi. Gli artisti e le loro opere d'arte svolgono, per lo più, il ruolo indiretto di analisti immaginari o di nostri supervisori.

Scrive Berman (2005):

“Più l'arte è creativa e non convenzionale, più può diventare ‘il nostro analista’, invece che ‘il nostro paziente’ malato”.

Pertanto “si tratta di accostarsi all'artista considerandolo “attraverso lo specchio della sua arte” (Leiris, 1974) e non interpretare la sua opera a partire dalla sua biografia.

Il riferimento è qui alla problematicità delle “patobiografie” di molti grandi artisti, a lungo sottoposti ad interpretazioni “applicate” da parte degli psicoanalisti.

D'altra parte se di fronte ad un quadro o in un testo letterario si va alla ricerca di possibili rappresentazioni, se ne trovano sempre, senza però poi poter differenziare quelle che ci offre l'artista da quelle che noi stessi ci proiettiamo. I nostri fantasmi, il nostro immaginario si proiettano sul testo o sulla tela in ragione di alcune risonanze con quello che è scritto o dipinto. Noi vediamo soprattutto ciò che vogliamo vederci, la pagina, la tela, l'opera d'arte sono allora uno specchio e lo scrittore, il pittore o l'artista un rivelatore, qualcuno che ci rivela a noi stessi. Ma al di là della ben nota asserzione per cui “la lettura di un libro è una lettura di sé” e lo spettatore appassionato “l'analizzato dal quadro”, proprio perché noi vediamo in queste opere ciò che noi vogliamo vederci, possiamo aprirci ad ipotesi, quali spettatori fraterni dell'artista, sul luogo da dove tutto è iniziato, per arrivare a ciò che ci affascina sui tempi e sui modi delle nostre origini.

Così per lo psicoanalista non si tratta né di curare, né di comprendere, né di conoscere, né di interpretare l'artista.

Se non assumiamo questi funzionamenti che cosa può succedere dentro di noi?

Nel momento in cui non dobbiamo essere autori di queste imprese conoscitive, allora possiamo semplicemente contemplare, ammirare, amare gli artisti che sentiamo vicini. Non dovendo contenere un disturbo, che potrebbe sottostare all'attività creatrice, non dovendo acquietare la sofferenza dell'artista, non dovendo tollerare la sua costituzione caratteriale o le sue soluzioni perverse di fronte all'esame di realtà, non dovendo neppure rispondere alle domande dell'ambiente di limitare le trasgressioni dell'artista, possiamo forse legarci affettivamente alla sua opera e ed essere benevoli nei confronti della sua vita e delle sue vicissitudini esistenziali.

Piuttosto che comprendere l'opera d'arte è allora quest'ultima a comprendere a fondo noi stessi, a tenerci.

Il processo creativo come quello psicoanalitico ogni volta ricomincia.

Per dirla con due poeti, il processo creativo è:

Ebrezza di ridare un nome alle cose come nel primo mattino del mondo, François Cheng, ben intuendo che

Tutte le mattine del mondo sono senza ritorno.

Tutte le mattine del mondo sono il primo mattino.

E c'è forse nell'oblio una forma di gioia.

Di eterno inizio.

Di eterna inquietudine e di eterna meraviglia.

Di eterno ritorno all'origine. Di eterna creazione.

Ogni creazione è origine.

E l'oblio è al cuore della creazione, Pascal Quinard.

Scrive Rainer Maria Rilke:

“Per scrivere un solo verso, è necessario rammentarsi le strade di luoghi sconosciuti, di incontri inattesi, è necessario averli nella memoria...”

E non è sufficiente avere dei ricordi. È necessario poterli dimenticare, quando non sono troppo numerosi e avere la grande pazienza di attendere che essi ritornino alla mente. Perché i ricordi non sono ancora ciò che serve. È necessario che si confondano con il nostro sangue, con il nostro sguardo, con il nostro gesto, bisogna che essi perdano i loro nomi e che essi non possano essere più distinti da noi stessi; può allora avvenire che nel corso di un'ora molto rara, la prima parola di un verso possa sorgere...”.

Origini “creative” del soggetto e dell'oggetto

Il pensiero contemporaneo fa soprattutto appello all'immaginazione, allo stupore, al dono gratuito dell'istante.

Questa ricerca aperta dove trovare è mostrare delle tracce e non inventare delle prove, Maurice Blanchot.

È maggiormente valorizzata l'intima relazione fra opera d'arte e interprete che può essere accostata “al modello dell'intimità madre/bambino e al loro reciproco donarsi e interrogarsi” (Gosso, 2001, p. 5).

Come scrive Bollas (1999):

Col tempo, le onde della rappresentazione suggeriscono troppe figure possibili e, alla fine, la madre primaria diventa irraggiungibile [...] Se non possiamo avere oggetti singoli, da abbracciare per amore di consolazione, abbiamo il corpo di forme separate nel quale e attraverso il quale modifichiamo e articoliamo il nostro essere. Questa è la grande promessa di ogni forma d'arte (p. 225).

Lo stretto rapporto, che ho provato a delineare, fra processi creativi e pensiero psicoanalitico interrogano sulla costruzione dell'oggetto soggettivo, prima della relazione d'oggetto, alla luce degli apporti dell'ambiente primario allo sviluppo della vita psichica e quindi della creatività del soggetto.

Così per Bion pensiero, bellezza, arte, percezione estetica sono categorie estremamente evolute, prerogative della capacità di pensiero, laddove l'invidia, la violenza, la barbarie, generate dall'intolleranza e dalla frustrazione, rappresentano le parti psicotiche della mente.

A questo punto si dischiudono due possibili letture psicoanalitiche, estremamente utili per il tema in questione.

Da un lato Meltzer, via Bion, propone il tema della bellezza e dell'incontro con l'oggetto estetico, dall'altro Cahn, via Winnicott, la centralità di considerare il soggetto impegnato nelle sue prime integrazioni creative, nell'interazione con l'oggetto primario indifferenziato.

Meltzer suppone che alla nascita il bambino sia in attesa di uscire dal *claustrum* uterino e che sia in gioco quella che ha definito "pulsione di nascere". La nascita sarebbe vissuta come liberazione da uno spazio divenuto troppo stretto e costrittivo. Ma l'uscita dal *claustrum* uterino darebbe luogo ad una esperienza intensa, nella quale il bambino si sentirebbe sommerso da una grande quantità di stimoli che arrivano dal mondo che scopre e, in particolare, dall'oggetto libidico che si offre a lui, l'oggetto materno. Questa è l'esperienza estetica. L'oggetto che ne è la fonte è definito "oggetto estetico".

La percezione estetica è considerata un evento primario della vita, e il conflitto estetico modellerebbe così le prime forme della nostra immaginazione, le prime vie del nostro fantasticare, ma anche la nostra capacità di raffigurazione, nel suo complesso la nostra vita mentale.

Per Raymond Cahn la soggettualizzazione, "quel movimento che fa di sé, a partire dall'altro, una realtà viva e unica che si dispiega come tale in una propria temporalità, a partire dall'identificazione fondatrice" (Cahn, 2007), è quel processo che regola l'instaurarsi di un sé sufficientemente autonomo, sufficientemente differenziato per permettere la soggettivazione. All'inverso i suoi impedimenti comprometteranno, più o meno seriamente, la capacità di soggettivare (Cahn, 2010).

L'attenzione rivolta ai processi precoci di sviluppo rimanda naturalmente a quella che potremmo definire la creazione dell'opera d'arte del soggetto. Quanto l'ambiente originario ha permesso, ha facilitato o impedito il processo di soggettualizzazione, la costituzione di sé e delle basi narcisistiche del soggetto?

La sofferenza psichica si può instaurare ogni volta che si profila il fallimento della creazione di sé, l'impossibilità di organizzare il conflitto estetico, di avviare il processo di soggettualizzazione.

L'idea è che la nascita o l'emergenza del primo oggetto sia un momento altamente creativo, in quanto, al contempo, è creazione di sé. Di quale oggetto si tratta di un oggetto esterno da reperire o di un oggetto interno da instaurare?

Successivamente, e sulla scia di tale tempo delle origini, dell'arcaico, a seguito dell'evento puberale, si giocherà un secondo momento altamente creativo, quando l'adolescente, in un particolarissimo periodo di genialità, è chiamato a vivere la creazione di se stesso. L'adolescenza si configura così come atto di creazione di sé che come esperienza di creazione.

Scriva Gutton (2008):

Come l'artista animato da una compulsione che lo spinge a creare, l'adolescente si ritrova sospinto, in modo prioritario e quasi imperativo, a investire su tutto ciò che gli permette di elaborare e definire la sua identità ancora sospesa (p. 15).

Scriva Nadine Gordimer (2007): "L'adolescenza è il periodo cruciale in cui poeti e romanzieri intervengono nella formazione del senso di sé che si pone in relazione sessuale con gli altri, suggerendo, in modo emozionante e anche spaventoso, che l'ordine di tali relazioni così come è spiegato o sottinteso dall'autorità adulta non è tutta la verità".

Si potrebbe considerare, infine, la funzione contenitiva che in ciascuno di noi ha svolto la letteratura, la musica, l'arte, nelle sue svariate forme, e nei diversi periodi della nostra vita.

Incontri con autori, opere che ci hanno accompagnato in tanti passaggi e trasformazioni della nostra crescita psichica.

Perché interessarsi all'arte quando si è psicoanalisti?

La questione dei processi della creatività artistica è tanto importante per lo psicoanalista perché essa riguarda anche ciò che si gioca tra l'analista e il suo paziente nella relazione di transfert e controtransfert.

Sappiamo che il transfert non può essere più considerato solo accettazione, rinuncia e spostamenti limitati. Se il transfert si dispiega in un'area transizionale all'interno della parte non integrata dell'lo e permette alla creatività di dispiegarsi al di là della simbolizzazione, allora diventa certamente più ricco, si evolve e si amplia.

La cura comincia quando l'analizzato si libera del troppo pieno che mascherava il vuoto, e l'analista si disidentifica dalle imago proiettate, nello spazio nuovo dove, infine, i due s'incontrano senza riconoscersi. Il transfert non bloccato corrisponde all'immagine di ciò che alcuni scrittori chiedono al loro lettore/fratello o al critico costruttivo e attento: la loro facoltà immaginativa di aggiungere una parte non integrata all'opera comune, dove l'apporto dell'uno e dell'altro arriva a loro insaputa.

La vera e propria creazione di sé che, se le cose vanno bene, talvolta l'analisi fa vivere, è artisticamente espressa nelle parole di Marcel Proust:

“Si sa che, in alcune affezioni del sistema nervoso, il malato, senza che nessuno degli organi in particolare sia colpito, è bloccato in una sorta di impossibilità di volere, come in un fosso profondo da cui non può uscire da solo, e dove finirebbe per deperire, se non gli fosse tesa una mano potente e soccorrevole ... Esistono alcuni spiriti paragonabili a questi malati, ai quali una sorta di pigrizia o di frivolezza impedisce di scendere spontaneamente nelle regioni profonde di sé dove comincia la vera vita della spirito. Una volta condotti lì sono capaci di scoprirne e sfruttarne le vere ricchezze, ma senza questo intervento estraneo vivono in superficie in un perpetuo oblio di se stessi, in una sorta di passività che li rende preda di tutti i piaceri ... Finirebbero per cancellare qualsiasi ricordo della loro nobiltà spirituale, se un impulso esterno non li riconducesse, in qualche modo forzandoli, alla vita dello spirito, dove subitamente ritrovano la potenza di pensare da soli e di creare”.

Bibliografia

Benedetti G. (1991), La creatività del paziente psicotico. In: Paziente e terapeuta nell'esperienza psicotica. Torino: Boringhieri.

Berman E. (2005), La letteratura. In: Psicoanalisi. Teoria, clinica, ricerca. Raffaele Cortina, 2006.

Bollas Ch. (1999), Creatività e psicoanalisi. In: Il mistero delle cose, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.

Cahn R. (2009), Una vita di lavoro con gli adolescenti. In: Essere adolescenti oggi. Quaderni del Centro Milanese di Psicoanalisi Cesare Musatti, a cura di Pietro Roberto Goisis Simonetta Bonfiglio Senise.

Cahn R. (2010), Una terza toipica per l'adolescenza? AeP Adolescenza e Psicoanalisi, V, 1, 16-32.

Chianese D., Fontana A. (2010), Immaginando. Milano: Franco Angeli Editore.

Corcos M. (2008), Psys regardez-vous nella pagina o nella tela? Quelques notations sur la psychanalyse appliquée à l'oeuvre d'art. Adolescence, 26, 2, 281-299.

- Corrao F. (1965), Psicoanalisi e arte. In: Orme, Vol. 1, 34-45. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1998.
- Gordimer N. (2007), Beethoven era per un sedicesimo nero. Milano: Feltrinelli, 2008.
- Gosso S. (2001), Psicoanalisi e arte. Milano: Paravia Bruno Mondadori.
- Gutton Ph. (2008), Il genio adolescente. Roma: Edizioni Magi, 2009.
- Jaffé A. (1961), Il simbolo nelle arti figurative. In: L'uomo e i suoi simboli. Milano, Raffaello Cortina Editore, 1983.
- Khan M. (1979), Enfance, solitude et folie. In: L'Enfant. Paris: Gallimard, 2001.
- Leiris M. (1974), Francis Bacon. Paris: Albin Michel.
- McDougall J. (1995), Sessualità e processo creativo. In: Eros, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997.
- Russo L. (2006), Le illusioni del pensiero. Roma: Edizioni Borla.
- Spitz E.H. (2005), Le arti. In: Psicoanalisi. Teoria, clinica, ricerca. Raffaele Cortina, 2006.
- Sudres J.-L. (1998), L'adolescent en art-thérapie. Paris : Dunot.

Marta Capuano

Psicoanalisi e Architettura

“Una visione d’insieme su Darwinismo Architettonico”

Il mio lavoro che utilizza l’arte visuale si propone di evidenziare la possibilità di ricerche interdisciplinari e transdisciplinari che mettano a confronto la psicoanalisi con le scienze della mente e con l’architettura e le arti visuali.

L’approccio utilizzato è diverso da quello della psicoanalisi applicata che si proponeva di spiegare il lavoro delle arti e delle scienze riportandolo al lavoro dell’inconscio e alla sua decrittazione. Intende al contrario proporre la psicoanalisi come strumento che partecipa ai processi trasformativi su cui architetti, artisti visuali e scienziati applicano competenze specifiche, inserite in un flusso storico culturale. Si intitola Darwinismo Architettonico e partendo dall’architettura è stato anche un modo di ricordare il centocinquantenario della pubblicazione del libro di Darwin “L’origine della specie”(1859).

Sia Darwin che Freud furono inventori di nuove scienze o, per meglio dire, inventarono uno sguardo nuovo da applicare ad ipotesi, modelli e teorie scientifiche. Entrambi, ad esempio, mostrarono la problematicità insita nella ricerca tendente a dimostrare al fondo di una catena di fenomeni osservativi una causa unica. Darwin e Freud furono affascinati dall’idea di una causalità multipla (ad esempio, la cooperazione della costituzione e dell’ambiente in Darwin per spiegare le vicissitudini evolutive, la sovradeterminazione dei sintomi in Freud per spiegare l’evoluzione in nevrosi della normale sessualità infantile) che non fosse fondata sulla trascendentalità, ma fosse insita nelle potenzialità del vivente, e derivasse anche dalle perdite alle quali si riusciva a sopravvivere o addirittura grazie alle quali si riusciva a sopravvivere e da ciò che persisteva come traccia del passato (relazione di Gemma Zontini al Convegno Darwinismo Architettonico. Pisa Giugno 2009).

Proprio da ciò che non era del tutto scomparso, la traccia di un fossile, il ricordo frammentario di un sogno, le specie di uccelli, le memorie infantili, si poteva trarre un’ispirazione vitale. La vita era connessa a ciò che rimaneva, che era sopravvissuto. Non starò a fare un excursus delle idee di Freud influenzate da Darwin (anche se Freud è stato considerato a torto un lamarkiano): quello che mi preme mettere in evidenza e che fa da sfondo al video, è far vedere come sia per Darwin che per Freud (Phillips 1999) l’idea della morte come evento da accettare e, addirittura, cui ispirarsi, aveva rappresentato la salvezza e il punto di partenza di una nuova scientificità rispetto all’idea dell’uomo come creatura caduta da redimere e salvare.

In fondo il video cerca di parlare di questo, e vuole mostrare attraverso un processo creativo e trasformativo la dinamica del nascere e rinascere, il trionfo di Eros su Thanatos. E’ credo un lavoro che attraverso le immagini, che si alleano e si sostengono con la parola e la musica, tenta di stimolare questo approccio interdisciplinare, e una ricezione che può avvenire a vari livelli.

E’ perciò diretto a chi opera ad ampio raggio nei campi dell’architettura e delle arti visuali: architetti, designer, artisti, critici e studiosi di arti visuali e di estetica. Inoltre agli studiosi che provengono dalle scienze naturali e dalle scienze della mente (biologi, genetisti, neurologi, studiosi di neuroscienze). Se per esempio oggi da psicoanalista guardo alle neuroscienze direi che il concetto che massimamente ci interessa in relazione a Darwin è la selezione dei gruppi neuronali, con la teoria del darwinismo neuronale. In modo molto molto sintetico (Edelman) si sostiene che il cervello si sviluppa attraverso la selezione ambientale delle connessioni neuronali. Ancor più dal canto nostro che focalizziamo il nostro studio sull’inconscio, i principi della selezione che operano a livello soprattutto inconscio postulano che gli stimoli ambientali selezionano dalle potenzialità interne dell’organismo quelle capacità che producono le risposte adattive ottimali agli stimoli

esterni evocanti l'adattamento. La sequenza variazione-selezione-riproduzione sono ritenuti validi in tutti i processi vitali, tanto che si può parlare di Darwinismo universale (Plotkin). Il darwinismo ha trovato la sua riformulazione nel neodarwinismo che si avvale degli apporti della genetica secondo cui le variazioni ereditarie sono determinate dal riassortimento dei fattori genetici e la selezione naturale delle differenze di sopravvivenza dei diversi patrimoni genetici.

Ritorniamo al video e all'immagine con cui si apre: la mia possiamo dire fede nell'incontro potenzialmente generativo (gli spermatozoi che danzano convulsamente) potrebbe sembrare messa in discussione dall'immagine di un uomo primigenio che come me, come tutti, si interroga sulle origini senza stabilire quale sia il primo momento di una creazione; c'è sempre un prima del prima. Come scriveva Borges: "l'impossibilità di penetrare il disegno dell'universo, non può dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori".

Ecco allora immagini di forme in continua evoluzione trasformativa, in perpetuo movimento e mutamento: fare della vita sempre un nuovo inizio: le forme biologiche rinascono nelle forme di provenienza culturale, negli edifici, oggetti di designer, creazioni dell'uomo. E ne mantengono comunque l'impronta, la traccia. Il cortometraggio si intitola anche *Arch@in.forma*, e cerca di sottolineare come le strutture "vive" debbano chiaramente organizzarsi in forme contro la naturale tendenza al disordine, e questo comporta un dispendio di energie e tempo. Ma spesso le forme sono state riprodotte inconsapevolmente; e proprio per questo posseggono una potenza di verità, una esperienza di verità. "Le forme che vivono nello spazio e nella materia vivono nello spirito: ma la questione è sapere cosa fanno, come si comportano, da dove vengono, attraverso quali stati passano e qual'è la loro inquietudine e la loro attività prima di prendere corpo." (Focillon).

In questi giorni c'è una mostra a Bologna intitolata ANTROPOSFERA che espone opere di artisti contemporanei ispirate dalla scienza e dalle discussioni che il progresso scientifico e tecnologico suscitano nella società: pensate che dalle cellule di diatomee, specie di alghe, si possono ricavare pannelli solari. Creazioni a supporto di un'energia verde e di un'architettura sostenibile.

Riprendendo dal libro "Il pensiero delle forme tra architettura e scienza della vita", (Roberto Secchi), che è nel background del video e che a sua volta cita il medico biologo Weizsaecker, cerco di sottolineare che i fenomeni vitali, proprio in ragione del loro essere in un ambiente, sono caratterizzati dal binomio di azione e passione. L'apertura della vita non è solo verso l'esterno, ma anche verso l'interno, caratteri estrinseci e intrinseci, a un tempo qualitativi, contestuali, singolari. Il carattere aperto e dinamico della vita non appartiene solo agli organismi ma anche all'ambiente. Lo spazio ricordiamolo diventa un ambiente quando è abitato. Anche l'abitare è in definitiva un lasciare impronte (Benjamin).

Scrivono Luciano Boi "la natura e la vita sono formazioni di forme e non appena si pretende di conoscere queste forme analizzandone e determinando le loro componenti separatamente dalla morfo-genesi e dalla loro interazione con l'ambiente, si finisce in realtà per trattare di materie informi: poichè le forme viventi sono delle totalità il cui senso risiede nella loro tendenza a realizzarsi come tali nel corso della loro evoluzione".

Le leggi principali che regolano l'organizzazione della forma, le ricordo e basta, sono il rapporto figura sfondo, il campo percettivo sistema dinamico e le relazioni formali tra gli elementi del campo.

Nascere e rinascere, dunque: il lavoro dell'architetto coinvolge temi simbolici legati a vita e morte e sono anche testimonianze materiche di visioni del futuro. (Bollas).

"Resti del futuro" si intitola un bell'articolo di Lorena Preta che interessandosi all'architettura è stata da me invitata in un primo nostro Convegno che apriva il programma "Architettonica-mente" (Centro Studi per l'Architettura e l'Urbanistica Gilberto Guidi- Pisa) e che compare nel num.

speciale della Rivista Architetture Pisane (Ed. ETS Pisa 2006): l'articolo passando da Freud a Bion affronta la problematica delle rovine e delle macerie in relazione alla memoria.

Scrivo R. Bodei nel libro "La vita delle cose": nella nostalgia aperta le cose non sono più sottoposte al desiderio inappagabile di ritorno a un irrecuperabile passato, non aderiscono al sogno di modificare l'irreversibilità del tempo, di rovesciare o perpetuare la sequenza di quegli eventi che si presentano una sola volta per tutta l'eternità, ma sono diventate i veicoli di un viaggio di scoperta di un passato carico anche di possibile futuro.

Nonostante che oggi si dica che non si producono più rovine, ma solo macerie, si pone comunque il problema della memoria e dell'oblio, della dissolvenza e della permanenza. Ci sono sullo sfondo del cortometraggio domande che rivolgo esplicitamente agli architetti ma che riguardano tutti:

Cosa dobbiamo mantenere come valore della nostra memoria e cosa dobbiamo lasciare che cada in un oblio, per essere sostituito da nuovo potenziale valore?

Quali sono i valori e le testimonianze che dobbiamo recuperare per trovare un nuovo slancio verso il futuro?

In che modo il linguaggio contemporaneo dell'arte e dell'architettura può dare consapevolezza al ruolo della memoria non come valore effimero ma come attivatore, catalizzatore di nuova energia, di innovazione, per ritrovare il senso di spazi urbani dimenticati e farli diventare nuovo motivo di incontro e di scambio?

In che modo la memoria rimane un esempio, un monito, uno stimolo che ci responsabilizza verso il futuro?

In che modo la memoria può essere la base di un logico comportamento sostenibile verso il territorio ed il suo equilibrio complesso?

In questa nuova consapevolezza e senso di responsabilità, in questo ritorno allo spirito di valori da proiettare nel futuro, quali sono i segni sul territorio che sono identità di valore e quindi portatori di nuovo slancio e cosa non lo è e quindi può (deve?) essere dimenticato, demolito?

Mi sembra che anche il tentativo tutto contemporaneo di smaterializzazione, di desolidificazione della materia presenti nelle opere dell'architetto Kengo Kuma, di cui ho scelto molte immagini, potrebbe essere visto come un lavoro creativo del lutto (dimenticare il calce struzzo, dice lui) oltre che di metamorfosi generata dal processo materico attraverso l'azione sul codice genetico del materiale.

I paesaggi, traduzione di habitat in senso architettonico, sia naturali che costruiti sono incisi nella nostra mente come strutture psichiche. Dice Bollas che gli edifici, soprattutto le architetture più visionarie, sfruttano il nostro stupore inconscio di fronte al mondo fisico e quindi possiedono un potenziale ontologico: possiamo essere riportati all'origine del nostro essere nelle sue prime percezioni dell'oggetto. E le città nell'alternanza di paesaggio naturale e costruito si trasformano generando nuove forme di vita, sono generatrici e nutrimento di pensiero (Bion). Forse gli architetti ereditano il ruolo della madre che propone oggetti.

In questo cortometraggio avete visto molte immagini. L'ambito d'impiego del termine immagine è vasto, discontinuo e così poco uniforme che per renderne conto, per parlarne, non c'è che contestualizzarle in modo specifico. Con l'attenzione sui sogni la psicoanalisi ripristina l'importanza del visivo, della rappresentazione per immagini come prima forma di rappresentazione e come passaggio per la rappresentazione del verbale.

L'arte visiva e architettura, separate alla nascita, sono gemelle per molti versi identiche e molti architetti paragonano la loro arte a quella cinematografica. Il loro seme comune è progettare un pensiero visualizzato, anche se la realizzazione si prevede in materiali diversi (Angela Vattese).

Le immagini suscitate dal mondo visibile, mondo formale, non sono esprimibili a parole. Una sola immagine è immediatamente capace di riunire molte cose e di dover essere compresa di volta in volta come documento e oggetto di sogno, come opera e oggetto di passaggio, monumento e oggetto di montaggio, non scienza e oggetto di scienza. Non mi dilungo sul discorso delle immagini, ma poichè molti architetti vedendo il cortometraggio lo hanno definito "poetico", dedico alle immagini una poesia frutto ancora di una mia tras-formazione da un testo di saggistica di Didi Huberman, che muove la sua ricerca di antropologia del visuale dalla convergenza tra storia dell'arte filosofia e psicoanalisi. E che spero vi trasmetta la passione che nutro per l'architettura, per le sue forme e immagini.

L'immagine brucia

Brucia del reale a cui si è per un momento avvicinata
Brucia del desiderio che la anima,
dell'intenzionalità che la struttura, dell'enunciazione,
e persino dell'urgenza che manifesta
Brucia della distruzione,
dell'incendio da cui è scampata,
di cui offre ancora l'archivio e la possibile immaginazione
Brucia del bagliore,
brucia del suo intempestivo movimento
Brucia della sua audacia
Brucia del dolore da cui viene e che procura
Brucia della memoria
Sopravvive e rivive malgrado tutto.

Gurnari Maria Carmela
Psicoanalisi e Letteratura
“Amleto, ovvero: l’effetto di un lutto impossibile”

Conoscete la vicenda: il re di Danimarca, Amleto, è improvvisamente morto, suo fratello ne ha preso il posto sposandone precipitosamente la regina. Ma qualcosa non quadra: qualcosa, anzi *“la cosa”* (*“the thing”*), come la definiscono le sentinelle di guardia agli spalti del castello, riappare nell’ *“ora morta del mattino”* assumendo *“la figura nobile e marziale”* del re morto. Questo, nelle parole di Orazio, è annuncio di *“strani malesseri nello stato”* (p. 9).

Nel mio commento mi riferirò al testo di Shakespeare ed alla versione cinematografica che Kenneth Branagh presentò al festival di Cannes del 1996 come prima trascrizione integrale del testo shakespeariano sul grande schermo.

Nel film come nel testo, la comparsa dello spettro inaugura tutta la vicenda, è la prima scena del dramma. E’ dunque come *“fantasma”* che il *“padre”* fa il suo ingresso in scena prima del *“figlio”*.

La seconda scena si apre invece con squilli di trombe seguiti dal discorso del nuovo re che commenta le proprie nozze così vicine al funerale del suo predecessore, è in questa scena che, in mezzo ai reali, fa la sua comparsa il principe Amleto. La sua posizione si staglia da subito come solitaria nonostante sia collocato nel cuore della corte davanti alla quale egli deve sostenere il confronto con la parola genitoriale, parola reale che è, al contempo, indicazione e domanda.

Come la tragedia greca si sviluppa sotto lo sguardo del coro, qui la corte, rappresentanza dello stato, segue con occhio attento i personaggi *“edipici”* della famiglia reale: padre, madre, figlio (classicamente: soggetto, rivale, oggetto del desiderio). La collocazione di Amleto in mezzo alla coppia reale sullo sfondo della corte suggerisce un legame con il proprio tempo e con la collettività che tuttavia non contraddice la sua solitudine nei confronti del proprio destino.

Ho detto che l’esordio del dramma è legato all’apparizione del fantasma, è questo un termine che in italiano evoca, nel linguaggio comune, l’immagine del lenzuolo bianco con due buchi al posto degli occhi, tuttavia in psicoanalisi, esso ha assunto una valenza tecnica.

Cos’è il fantasma secondo Freud? Il dizionario di psicoanalisi di Laplanche e Pontalis lo definisce così: *“Uno scenario immaginario che raffigura in modo più o meno deformato dai processi difensivi l’appagamento di un desiderio inconscio”*.

Il termine tedesco Phantasie designa il mondo immaginario, i suoi contenuti, l’attività creatrice da cui è animato. In italiano è stato tradotto in due modi: fantasia o fantasma. Il primo termine che

somiglia a quello inglese di *fantasy* (o *phantasy*) rende ragione del suo carattere immaginario, il secondo termine che riprende quello francese di *fantasme* ha piuttosto a che fare con lo scenario, il montaggio di una scena, di una frase o di un suo frammento.

Ad essere in gioco è il limite tra immaginazione e realtà. In psicoanalisi questa questione ha assunto una portata specifica, direi "tecnica" nell'opposizione tra principio di piacere e principio di realtà o in distinzioni come quella tra mondo interno e mondo esterno informando una pratica che ha tentato di utilizzare questo criterio per orientare la direzione della cura. L'idea era quella di "correggere", nel transfert, l'approccio del soggetto al mondo rendendolo più "realistico" per evitargli gli inconvenienti derivanti dalle deformazioni immaginarie su cui erano basati i suoi sintomi. Alcuni testi di Freud come: *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* (1911) sembrano andare nella direzione di mettere in opposizione il mondo interno che tende al soddisfacimento per la via dell'illusione (secondo il principio di piacere) al mondo esterno che, con la mediazione del sistema percettivo, impone al soggetto il principio di realtà. Anche la famosa crisi di Freud che lo portò a dichiarare: "non credo più ai miei neurotica..." sembra testimoniare una netta contrapposizione tra realtà e fantasia. Tuttavia, secondo questo punto di vista, l'impiego di termini come quello di "realtà psichica" risulta, a ben guardare, contraddittorio, dunque la questione si presenta, da subito, problematica anche per Freud che tenta di cavarsela dicendo: "*la realtà psichica è una particolare forma di esistenza che non deve essere confusa con la realtà materiale*" (Interpretazione dei sogni vol.3, p.564).

Tra derivato deformato del ricordo di eventi reali della vita ed espressione immaginaria destinata a mascherare la realtà della dinamica pulsionale, la questione del substrato reale del fantasma rimane una "spina nel fianco" per la psicoanalisi. Tuttavia, ciò che non è facilmente addomesticabile dalla teoria rappresenta proprio la fonte da cui nasce l'impulso alla ricerca, ed è proprio a questo proposito che può venirci in soccorso la distinzione che J.Lacan introduce nella teoria psicoanalitica tra i tre registri: Immaginario, Simbolico e Reale. La distinzione del Simbolico dall'Immaginario nella contrapposizione con il Reale consente infatti di dare al fantasma quella localizzazione topica che in Freud rimane più incerta, sospesa com'è nell'oscillazione tra riproduzione di esperienze reali e deformazione fantastica.

Infatti nella teorizzazione freudiana il fantasma occupa un'area piuttosto vasta che va dal sogno diurno con tutte le fantasie, i racconti e le scene immaginarie ad esso correlate, fino all'inconscio. Nel famoso capitolo VII de *L'interpretazione dei sogni* il fantasma risulta collegato con il desiderio inconscio all'origine del processo di formazione del sogno. Phantasie quindi, è qualcosa di legato a tutta l'attività del fantasticare che affonda però le sue radici nel Wunsch (il desiderio primario) ed ha dunque a che fare sia con l'attività secondaria e la coscienza che con l'attività primaria ed il nucleo insondabile dell'inconscio. L'effetto inafferrabile, sfuggente, perfino contraddittorio del fantasma è quindi legato alla sua particolare posizione nell'architettura freudiana, esso rappresenta il punto in cui il desiderio inconscio trova una raffigurabilità facendosi strada verso la coscienza. In questo senso il fantasma viene ad occupare lo spazio dell'esperienza che il soggetto fa della propria vita in una dimensione in cui presente e passato si sovrappongono "strutturalmente".

Non per niente il dizionario dichiara: "*In questa prospettiva tutta la vita del soggetto si rivela modellata, strutturata, da ciò che potremmo chiamare, per sottolinearne il carattere strutturante, una fantasmatica*" (Laplanche-Pontalis 165).

Per questo possiamo concludere che non è solo l'isterica che deforma il proprio ricordo nel racconto del trauma sessuale ma qualunque nevrotico che inciampi in un lapsus, che compia un atto mancato, che lamenti un sintomo o che si imbatta in qualche prodotto dell'inconscio, dimostra di trovarsi alle prese col proprio fantasma.

Cos'è allora il fantasma nella concezione lacaniana?

Non a caso, nello studio dei tre registri che sostengono l'esperienza umana, Lacan parte dalla dimensione immaginaria, cioè quella che ruota intorno alla così detta: "fase dello specchio". E' questa un'esperienza inaugurale in cui il soggetto impatta la propria immagine come proveniente dall'esterno, la incontra come qualcosa che gli si fa avanti dal mondo. Su questa immagine il soggetto deve costruire il proprio Io, per questo gli serve un nome e lo sguardo dell'Altro che stabilisce un legame tra quell'immagine "altra", riflessa dallo specchio, ed il sentimento di sé. E' in questo momento inaugurale che il reale del corpo si lega all'immagine grazie al gesto simbolico della parola che lo nomina. Per questo Lacan fa ricorso alla linguistica, scienza della parola, per introdurre il Simbolico come terzo registro che separa gli altri due.

Nella tragedia di Amleto la dimensione dell'immaginario appare in primo piano, tuttavia la comparsa del fantasma produce un inquietante effetto reale. Basta pensare al valore oggettivo di un'apparizione che, inizialmente, non si presenta ad Amleto ma alle sentinelle di guardia al castello e poi all'amico Orazio che fa da tramite.

Vedremo la portata di questo effetto "reale" del fantasma, tuttavia, a mio avviso, quello che Branagh rappresenta con più efficacia è proprio la portata immaginaria della posizione di Amleto. Basta pensare a come egli mette in scena l'incontro tra Amleto e Ofelia dopo l'apparizione del ghost, cioè dopo che è avvenuto quello "strappo" nella vita di Amleto che ha stravolto la sua posizione soggettiva. Le pareti del salone del castello dove l'incontro si svolge sono tappezzate di specchi, dietro uno di questi specchi si nasconde il nuovo re Claudio appostatosi per spiare l'incontro su suggerimento di Polonio (consigliere di corte e padre di Ofelia). L'efficacia della scena è legata all'ambiguità con cui l'esperienza immaginaria si intreccia e si sovrappone a quella reale. Lo spazio scenico risulta diviso in due parti: la scena vera e propria in cui si svolge il drammatico scambio tra Amleto ed Ofelia ed un'altra che coincide con il retro dello specchio visibile solo allo spettatore e coperto al protagonista.

Questa trovata di Branagh mi pare un modo riuscito di rappresentare il legame speculare che lega l'Io all'altro secondo la famosa "fase dello specchio" descritta da J. Lacan. Dietro lo specchio qualcuno (non a caso il re, data la portata narcisistica dell'immagine), nei panni di rivale invisibile, si para di fronte ad Amleto confondendosi con la sua immagine riflessa (viene da pensare a certe esperienze allucinatorie) ed a sua volta questo qualcuno, come personaggio reale reagisce ai moniti ed alle minacce che il principe grida verso lo specchio come ad un attacco rivolto a se stesso. Tuttavia nessuno può entrare nello specchio come Alice nel paese delle meraviglie, basta pensare a come Narciso muore nel tentativo di ricongiungersi con la propria immagine. Nel film una regia sapiente ci mostra un Amleto che, mentre parla ad Ofelia, dimostra di rivolgersi a qualcun altro, qualcuno cui sono rivolte le sue minacce e che egli tenta, invano, di sorprendere al di là dello specchio.

L'efficacia della scena sta tutta nell'ambiguità con cui presenta la relazione tra l'immagine dell'Io e quella dell'altro, infatti Amleto ce l'ha con l'altro ma parla alla propria immagine e possiamo pensare che, inversamente, chi se la prende con se stesso abbia come bersaglio l'altro. Freud ha descritto proprio in questi termini la posizione dell'Io malinconico che, fallendo l'identificazione con l'oggetto perduto richiesta dal lavoro del lutto, cade per questo sotto "l'ombra dell'oggetto".

A questo proposito la distinzione del registro simbolico da quello immaginario ci aiuta a capire che l'identificazione non è sempre la stessa, nel caso del lutto si tratta di un meccanismo simbolico (è quanto in psicoanalisi è stato chiamato introiezione), nel caso della malinconia di un meccanismo puramente immaginario (incorporazione). Questa differenza fondamentale riguarda anche l'oggetto che entra in gioco, nel primo caso, come oggetto della pulsione, nel secondo come oggetto narcisistico.

Amleto, dal momento che ha perduto Ofelia come oggetto di desiderio (l'oggetto della pulsione), si ritrova di fronte allo specchio a parlare con un alter ego divenuto l'unico interlocutore del suo

discorso. Nella letteratura è nota la rivalità con la figura del doppio, sovente presagio di morte. Sarà questa dimensione a fare da padrona in certi momenti salienti del dramma in cui l'azione tragica si sviluppa, come vedremo, in un'affannosa rincorsa dell'altro (ricordiamo il celebre film *"I duellanti"*). Quando il discorso si chiude su se stesso perché nessuna articolazione simbolica viene ad aprire, istituendo un terzo termine, il circuito di riflessività speculare tra l'io e l'altro, è la follia o la morte (è il caso mitico di Narciso ma anche quello del delirio paranoico). Per questo Amleto parla e grida apparentemente con l'oggetto d'amore Ofelia ma, di fatto, ce l'ha con l'alter-ego dello specchio. Tuttavia, nella sceneggiatura di Branagh, dietro lo specchio c'è davvero il re, dunque un rivale in carne ed ossa e questo rilancia il dubbio sulla follia di Amleto e l'ambiguità che percorre tutto il dramma shakespeariano tra immaginario e reale. Il genio di Shakespeare sembra mettere il dito proprio sulla precarietà del limite che separa il soggetto dal proprio simile nelle ordinarie vicissitudini del quotidiano, dando corpo all'eterno interrogativo, così presente nelle nostre analisi: sono io o è lui (lei)?

Quando, dopo l'apparizione del ghost ma ancor prima della scena degli specchi, Amleto incontra Ofelia, sembra in preda ad una "crisi di depersonalizzazione", sembra proprio che Shakespeare abbia colto il momento della "rottura" soggettiva. Eccone il racconto nelle parole di Ofelia:

"Mi afferrò il polso, mi tenne stretta. Poi si scosta per la lunghezza di un braccio E con l'altra mano sulla fronte, così, Mi fissa in viso in maniera tale Che sembrava volesse disegnarlo. A lungo rimase così. Alla fine, scuotendomi Un poco il braccio, e per tre volte muovendo la testa in su e in giù, emise un sospiro tanto pietoso e profondo Che sembrava scuotergli tutto il corpo E mettere fine alla sua vita" (79).

La perdita dell'io appare simultanea a quella dell'oggetto: Amleto che, nel contatto col fantasma, ha smarrito se stesso, mostra di aver perduto anche l'oggetto ed in questa scena lo ricerca, tenta di disegnarlo per riafferrare qualcosa di sé.

La concezione lacaniana dei tre registri se, con l'introduzione del Simbolico, ridimensiona la portata dell'Immaginario, ne fa tuttavia una dimensione ineludibile dell'esperienza psichica dal momento che esso diventa una delle tre corde, per così dire, in cui la realtà risulta annodata. La realtà non è il reale, il reale è solo uno dei tre registri mentre la realtà risulta dall'interazione di tutti e tre ed il nostro senso di realtà dipende dal modo in cui questa interazione si realizza. Ciò rende ragione di certi fenomeni che osserviamo in momenti particolari della vita o in eventi che assumono un significato francamente patologico. Si tratta di quel perturbante di cui parlava Freud che lascia trapelare qualcosa che di solito è nascosto, qualcosa che, alla luce del modello lacaniano, coincide con quel reale che non si presenta mai in quanto tale ma sempre mediato dal simbolico e velato dall'immaginario. Il perturbante, con la particolare tonalità d'angoscia che lo accompagna, si presenta quando il nodo tra i tre registri (che appunto tiene insieme il nostro senso di realtà) si allenta.

Se al soggetto non è data un'apprensione del reale che attraverso uno schermo (se così possiamo chiamarlo) simbolico ed immaginario, il reale coincide con quell'al di là che, proprio in quanto tale, sfugge alla rappresentazione in quanto eccede la possibilità di rappresentare del soggetto. Per questo l'impatto col reale, in primo luogo quello del corpo, per diventare fatto psichico richiede l'entrata in gioco di un'operazione di simbolizzazione che, grazie all'uso dei significanti, lo trasforma in esperienza fondando per l'uomo la possibilità di rappresentare. Questa possibilità consiste dunque in un immaginario che si dispiega a partire dalla simbolizzazione del reale e l'unica garanzia che questo immaginario non "parta per la tangente" è data dalle regole simboliche su cui è costruito. Le regole simboliche caratterizzano la società di cui il soggetto fa parte in un dato luogo, in una data epoca, in un determinato gruppo sociale. Solo il legame con la dimensione collettiva può rendere l'immaginario non arbitrario, per questo la posizione di Amleto, all'esordio del dramma, è rappresentata da Branagh al centro della corte ed al centro della coppia genitoriale,

la scena può essere intesa come metafora della posizione di un soggetto che viene al mondo (come nascita simbolica) in una certa posizione.

Nell'ottica del simbolico nessun soggetto si regge solo su se stesso: a partire dalla nascita (ma anche da prima, a cominciare dal nome e dalle aspettative che accompagnano il suo concepimento) c'è un posto per lui, un luogo che, solo "après coup" risulterà a lui destinato. Che egli sia atteso, programmato o piuttosto frutto di un incontro accidentale, ciò determinerà il suo destino nella misura in cui ogni suo gesto, compiuto a partire da una certa posizione, sarà il prodotto di questa posizione ed al contempo, la sua posizione sarà interpretabile come conseguenza del suo gesto. E' questo il circuito riverberante che lega il soggetto alla collettività di cui fa parte, vale a dire al contesto simbolico di cui egli è il prodotto e che egli stesso contribuisce a determinare.

In questa prospettiva il fantasma di cui si occupa la psicoanalisi, in quanto prodotto immaginario di una costruzione simbolica che affonda le proprie radici nel reale delle prime esperienze, esperienze di corpo, è la rappresentazione del luogo in cui le tre dimensioni: Reale, Simbolico e Immaginario si annodano.

Infatti, alla possibilità potenzialmente infinita di produrre immagini corrisponde, nella struttura del fantasma, un'ossatura simbolica in cui le regole di montaggio sono del tutto determinate in quanto costruite sulle tracce delle prime esperienze reali di soddisfazione del bisogno.

Per questo il fantasma non ha a che fare solo con l'Immaginario ma anche con il Simbolico e con il Reale.

Entrando in questo modo di vedere le cose, l'opposizione tra immaginario e reale viene superata e la dichiarazione freudiana che riconosceva al prodotto immaginario una "realtà" particolare, una realtà psichica, trova un'interpretazione strutturale organizzandosi in una topologia precisa.

Per Lacan dunque, il fantasma è il luogo del nodo che, agganciando i tre registri, fonda la struttura soggettiva ed in questa funzione coincide con l'articolazione simbolico-immaginaria che protegge il soggetto dall'orrore del reale. Detto in altri termini, la costruzione fantasmatica della realtà scherma il contatto del soggetto con il nudo reale, quel reale del corpo che talvolta emerge troppo brutalmente quando eccede la capacità del soggetto di simbolizzare (ad esempio nel bambino piccolo, nella malattia, nel dolore, nella vecchiaia).

E' il trauma secondo Freud, è quanto nella tragedia, irrompe per Amleto con la morte del padre, si reitera in quella di Polonio e di Ofelia e si moltiplica nell'eccidio finale.

Il fantasma però protegge il soggetto non solo dal reale ma anche dalla radicale dipendenza dal significante, quella dipendenza che si propone in modo drammatico nella psicosi quando il sistema dei significanti si impone come un meccanismo alienante in cui lo scorrere stesso della parola disegna una fuga che non riesce a chiudersi in un punto in cui il soggetto possa reperirsi (nel discorso la punteggiatura serve a dare senso). E' come una frase perennemente aperta che non si chiude in un significato determinato, in questo modo il soggetto non può prendere consistenza in alcuna identificazione.

In un fantasma meglio costruito invece, i singoli elementi funzionano come significanti agganciati in un insieme che svolge la funzione di dar senso all'esperienza (una sorta di stampo, di matrice da cui l'esperienza prende senso). In questo modo l'esperienza del soggetto viene continuamente ordinata, organizzata in funzione dei tratti simbolici fondamentali che costituiscono la sua storia. Ciò che resta al di fuori di questo meccanismo, ciò che cade fuori dal nodo, rappresenta un "al di là" inconoscibile, qualcosa che, nel discorso, può presentarsi solo come buco, discontinuità, beanza. E' il Freud de *L'Interpretazione dei sogni*, di *La psicopatologia della vita quotidiana*, de *Il Motto di spirito*: l'inconscio come qualcosa che appare soprattutto in "negativo" nell'inciampo del discorso e del comportamento, qualcosa che fa capolino nell'allentamento delle maglie della logica.

A ben guardare, questa concezione freudiana che coincide con la prima topica può essere messa in relazione con la concezione del reale che Lacan sviluppa progressivamente giustificando certe linee di ricerca attuali della psicoanalisi lacaniana che vanno nella direzione di un "inconscio reale" (Colette Soler).

Curiosamente, ma in una contraddizione solo apparente, quell'inconscio che per Lacan è, per eccellenza, simbolico, rivela, come altra faccia della medaglia, la sua radice reale. L'inconscio costituito dalle catene significanti, l'inconscio costruito come un linguaggio (quello per cui Lacan va famoso) gira intorno ad un punto insondabile che Freud chiamò: "*ombelico del sogno*" e che Lacan, nel seminario sull'*Etica della psicoanalisi*, ha indicato con un termine freudiano prelevato dal *Progetto di una psicologia*: "*Das Ding*" ovvero la "Cosa" definita come: "*ciò che, del reale, patisce del significante*".

L'inconscio è dunque un simbolico che si istituisce a partire dall'insistenza di un reale che nasce come tale solo a partire dalla distinzione con gli altri due registri.

Cosa possiamo dire allora, alla luce di questo discorso, del fantasma di Amleto? Possiamo pensare che il ghost, il fantasma visione o il fantasma voce sia la prova tangibile di qualcosa che non va nella costruzione del fantasma, cioè nell'annodamento dei tre registri? Quando qualcosa dell'ordine sensibile, dunque qualcosa che rimanda al reale emerge rompendo l'ordine della percezione condivisa (quella mediata dall'ordine simbolico) è la *Verwerfung* dell'allucinazione.

Non a caso, a mio avviso, due punti della teorizzazione di Lacan sono stati più facilmente adottati di altri in ambito psicoanalitico non lacaniano: lo stadio dello specchio e la forclusione. Il termine tedesco *Verwerfung* significa "rigetto", Freud lo usa a proposito dell'allucinazione del dito tagliato dell'uomo dei lupi e Lacan lo riprende traducendolo con "*forclusion*" ad indicare ciò che, dell'esperienza del soggetto, non trovando accoglienza nel rimosso, cioè nel simbolico, appare nel reale.

La ragione della fortuna di questo termine che è stato adottato, peraltro in un modo indebitamente slegato dalla concezione dei tre registri, è da ricercare, a mio avviso, nella sua connessione con la concezione freudiana del trauma inteso come impatto di un reale che fa breccia nella barriera allo stimolo. Un reale che mette in scacco quella che Freud indica come la funzione fondamentale dello psichico: la difesa contro quell' "eccesso" che il mondo esterno rappresenta.

Eccesso rispetto a cosa? Alla possibilità di elaborazione dell'organizzazione psichica del soggetto: per il Freud neurofisiologo del "*Progetto di una psicologia*" si tratta di circuiti neuronali che riescono a suddividere in percorsi distinti l'apporto energetico arrecato all'apparato dal mondo esterno smorzandone l'impatto. Circuiti facilitanti dunque sul tipo dei percorsi elettrici con resistenze e facilitazioni, Lacan parla invece di catene significanti e la capacità di elaborare lo stimolo viene a coincidere con la capacità simbolica del soggetto. Vale a dire che la possibilità di far fronte all'impatto del reale (trauma potenziale) dipende dalla solidità della sua posizione nel Simbolico. Per questo l'allucinazione testimonia una debolezza della posizione soggettiva, essa va a riempire quel buco in cui i vincoli simbolici sono saltati.

Credo che un personaggio come Amleto possa aiutarci ad interrogare tutto questo. Infatti, se la presa simbolica del fantasma (la presa sul reale) ha a che fare col legame inconscio che colloca il soggetto nell'insieme di cui fa parte ed a cui deve la sua stessa istituzione, ciò significa che l' "oggettivo" ed il "soggettivo" non sono dimensioni contrapposte ma prendono forza l'una dall'altra. Tanto vero che, nel corso del dramma, il ghost da realtà oggettiva, vista e segnalata ad Amleto dagli altri, svela sempre di più le sue coordinate allucinatorie causando la deriva del soggetto stesso.

Non per niente il genio shakespeariano gioca dall'inizio alla fine dell'opera su una certa ambiguità della follia di Amleto: vera o falsa? La coerente perspicacia dei suoi discorsi (che Polonio riconosce

quando dice: *“Sarà pazzo ma c’è una logica in quel che dice”*) associata ad un’ingenuità disarmante (come dice il re Claudio a Laerte organizzando la trappola del duello: *“Vi metteremo insieme e faremo scommesse sulle vostre teste, Lui, ingenuo com’è, Generosissimo e lontano da ogni inganno, Non controllerà la punta delle spade..”* 229), l’ironia graffiante della sua parola che testimonia della sottigliezza del confine tra il tragico e il comico, sono trovate che tengono lo spettatore sospeso ad un’inquietante incertezza. E’ questo che fa dell’opera una straordinaria rappresentazione della portata del fantasma nello statuto del soggetto.

Amleto viene a ritrovarsi su un crinale sottile: se mette il piede da un lato si mantiene sul versante nevrotico del conflitto edipico, se lo mette dall’altro si ritrova nella psicosi.

Questo ci permette di giocare con lui mettendo alla prova le teorizzazioni della nostra clinica senza, naturalmente, pretendere di stringerlo in una diagnosi. Potremmo dire che egli, per “statuto”, mantiene quel grado di insaturazione che si addice all’immortalità di un personaggio artistico e proprio per questo noi possiamo utilizzarlo per ragionare in termini di struttura a proposito dell’organizzazione soggettiva.

Se l’immortalità di Amleto è pari a quella di Edipo, una differenza però li divide, si tratta della posizione rispetto al sapere in gioco. Mentre la tragedia di Edipo coincide con il travagliato percorso che spinge l’uomo alla ricerca della propria verità ed il suo momento culminante è proprio quello della rivelazione di ciò che doveva, ma non poteva, rimanere nascosto, nel caso di Amleto il dramma prende le mosse da un sapere che il soggetto non aveva previsto e che irrompe nella sua vita come un trauma (la rivelazione del ghost). Come già detto il trauma, nella concezione freudiana, ha sempre a che fare con qualcosa di reale, un reale che si ripropone nella coazione a ripetere ma che, per dirla con Lacan, rimane sempre “al di là” perché sfugge alla possibilità di essere rappresentato nel simbolico e nell’immaginario.

Si tratta di quel nucleo opaco, enigmatico dell’esperienza che si ripropone sempre uguale a sé stesso, il cuore irrepresentabile intorno a cui, tuttavia, gira tutta l’attività rappresentativa del soggetto. Viene da citare nuovamente l’“ombelico del sogno” come nucleo reale, cuore insondabile e inenarrabile da cui, tuttavia, ogni narrazione prende forma (non a caso è qui che si colloca la questione del corpo e quella della rimozione originaria). Si tratta della traccia di quell’impatto col reale che non ha potuto scriversi come ricordo, che non ha “contenuto” ma che tuttavia costituisce una sorta di calco negativo per tutto ciò che, in positivo, può prendere forma.

In questa ottica, la scena che Amleto propone con il suo “teatro nel teatro” potrebbe essere intesa come il tentativo di riproporre l’elemento traumatico in cerca di significazione. Andando nella direzione di quanto Freud ha chiamato: “elaborazione del lutto” si tratterebbe di dar corpo all’“altra scena”, la scena inconscia, riproducendola davanti agli occhi di tutti con l’aiuto degli attori.

Nel preparare il suo piano Amleto lo argomenta, potremmo dire, con una certa capacità d’“insight”. Infatti, come un nevrotico che si rispetti, egli si chiede: *“il diavolo ha il potere di assumere una forma gradevole, sì, E forse, per la mia fragilità e malinconia, Essendo così potente con anime siffatte, Mi inganna per dannarmi. Il teatro è la cosa con cui metterò in trappola la coscienza del re”* (119).

Tuttavia egli intitola la rappresentazione: *“trappola per topi”*, vuole prendere in trappola la coscienza del re mettendolo di fronte al delitto ed alla relativa colpa, egli vuole attribuire la responsabilità all’altro: Claudio, l’usurpatore, colui che gode dei favori sessuali della regina.

Il tentativo è dunque quello di liberarsi di una soggettività che pesa piuttosto che assumerne la responsabilità.

Se il desiderio edipico incestuoso è spostato su Claudio questo fa di lui una controfigura di Amleto, quell’alter-ego che Branagh ci mostra nella scena degli specchi. L’entusiasmo che il principe dimostra per l’arrivo dei teatranti testimonia della necessità di portare alla luce, di

rivelare quel messaggio sconvolgente al cui segreto il fantasma lo aveva vincolato. Ma tutta la sua contentezza ha un sapore che potremmo definire “maniacale” (che Branagh rende con intensità), più che una gioia sembra un eccitamento che produce un effetto inquietante.

In questa direzione il suo “teatro nel teatro” perde il valore di “discorso sul discorso”, lungi dall’essere un modo di appellarsi al simbolico rendendo pubblico, collettivo, il messaggio del fantasma per opporsi al suo effetto di deriva immaginaria, la “scena nella scena” diventa piuttosto l’esplosione di un godimento.

Paradossalmente, come la doppia negazione che afferma, la finzione nella finzione sbocca sul reale e per questo, proprio come nella psicosi, la scena, lungi dal rappresentare il fantasma, viene a rappresentarne piuttosto la caduta, dimostrando il fallimento della possibilità di rappresentare.

Questo diventa tangibile nell’effetto che produce nello spettatore, infatti il pubblico ha paura, Amleto salta sulla scena, le sue parole accusatorie hanno la pesantezza della pietra: fa irruzione il reale e la rappresentazione cade. Allora *Trappola per topi* si rivela essere la riproposizione del trauma in quanto tale, la riproduzione di quell’impatto del reale che nel film di Branagh è rappresentato dalla lama che Amleto brandisce a pochi centimetri dall’orecchio dello zio nel confessionale (allusione al colpo che uccise il padre). Si tratta del trauma che ha fatto vacillare il fantasma di Amleto, l’evento che, colpendone i fondamenti etici, ha messo in discussione il suo legame con la realtà. Il “teatro nel teatro” è dunque un modo per far cadere la maschera mostrando quello di cui si tratta: il crollo del fantasma nella sua funzione di sostegno soggettivo, di sostegno della realtà. Da adesso in poi avvengono una serie di cadute: quella di Polonio, quella di Ofelia, quella della madre, di Laerte e finalmente, poco prima di cadere lui stesso, quella di Claudio, il rivale.

Non a caso Branagh affida il finale del film all’abbattimento della statua del re, quella statua armata che, all’inizio della vicenda, si era mossa dagli spalti sottoforma di ghost: la statua è, per eccellenza, la reificazione del valore narcisistico dell’immagine fissata in una forma.

E non a caso la caduta è anche ciò che denuncia Ofelia dopo la scena degli specchi, lei stessa scivolata a terra, dopo il confronto con Amleto, leva il suo lamento: *“Oh, che nobile mente è qui Caduta! L’occhio, la lingua, la spada Del cortigiano, del soldato, del dotto, La speranza e la rosa dell’ordinato stato, Lo specchio della moda ed il modello della forma, L’oggetto osservato da tutti gli osservatori, E’ caduto, caduto!”*.

Ofelia è caduta, rigettata da Amleto, Amleto è caduto dal suo rango di immagine, forma e modello ideale per l’intero stato.

La caduta che scuote, per Amleto, i fondamenti etici del suo rapporto con la realtà è quella dell’Ideale ma è anche quella dell’oggetto d’amore (a testimonianza dell’intimo legame che, nell’architettura soggettiva, lega l’Ideale all’oggetto d’amore).

E’ nell’incontro col ghost che Amleto perde tutto nel momento in cui accetta di seguire la voce, Orazio gli grida: *“non andate con lui!”*(55) ma lui va: perderà Ofelia, perderà il suo statuto di re, perderà anche la vita aggrappato all’apparizione che, nel dirgli addio, gli lascia questa consegna: *“ricordati di me!”*.

Amleto prende la cosa alla lettera dichiarando: *“.. dalla tavola della mia memoria scancellerò ogni sciocca Banale annotazione, tutte le massime Dei libri, tutte le forme, tutte Le impressioni trascritte dalla giovinezza E dall’osservazione, e il tuo comandamento Vivrà da solo nel Libro della mia mente...”* (64-65).

Se l’annodamento dei tre registri si allenta lasciando intravedere ciò che deve rimanere velato, il soggetto si ritrova catturato da un frammento di reale che, sottoforma di immagine o di voce, domina la scena.

Il dire del fantasma ad Amleto non è un discorso che presuppone una dialettica, è un imperativo, un imperativo che sorge al posto di quell'oggetto cui il soggetto ha rinunciato ed a cui rimane "sospeso" dal momento che si tratta di qualcosa che ha perso la possibilità di essere significato. Ma qual'è l'oggetto a cui Amleto ha rinunciato? E' quello del desiderio.

Ofelia era questo per lui.

Non a caso, il passaggio dal monologo dell': *Essere o non essere* al dialogo con Ofelia in cui egli la rinnega come oggetto d'amore è diretto.

Amleto rinnega i doni che le ha fatto e la esorta a chiudersi in convento gettando sul suo capo una maledizione: *"Se ti sposerai ti dò in dote questo malefizio: puoi essere casta come il ghiaccio, pura come la neve, non sfuggirai alla calunnia... o se hai bisogno di sposarti sposa un pazzo. Perché gli uomini savi sanno bene quali mostri fate di loro.."* (125-127- 129-131). *Ho anche sentito parlare abbastanza di come vi pitturate. Dio vi ha dato una faccia e voi ve ne fate un'altra.."* (129).

E' la questione dell'immagine e quella dell'inganno.

Come già detto l'oggetto ha due versanti: quello che appare nello specchio supporto del narcisismo del soggetto e quello pulsionale come oggetto causa di desiderio. Possiamo dirla così: il primo versante è quello immaginario dell'innamoramento, il secondo quello simbolico del desiderio.

L'attrazione che l'immagine dell'altro esercita su di noi affonda le sue radici nel narcisismo infantile, ciascuno di noi ricerca quei tratti in cui può riconoscersi, quei tratti ideali che erano riconosciuti amabili dai propri genitori. E' quanto ha indotto il Freud di *Introduzione al narcisismo* a dichiarare che il soggetto, sostanzialmente, nell'oggetto ama se stesso. Dunque l'amore rappresenta l'incontro con un'immagine in cui rispecchiarsi e pertanto è un incontro riuscito, tuttavia qualcosa sfugge a questo felice rispecchiamento, qualcosa rimane insoddisfatto e si rilancia come desiderio.

Il desiderio evoca una mancanza, qualcosa dell'essere che non trova completo appagamento nella soddisfazione del bisogno e della domanda e che dunque nell'incontro, è il corrispettivo di ciò che non riesce, è l'incontro mancato (in primo piano nei tormenti di tanti vissuti di coppia).

Se innamorarsi di qualcuno significa provare quell'esaltante stato di pienezza che normalmente è precluso al soggetto, un attimo dopo significa anche confrontarsi con quella mancanza che l'immagine dell'altro non riesce a colmare.

In questa funzione l'oggetto, lungi dal sostenere la pienezza del soggetto, si presenta piuttosto come ciò che gli manca venendo ad occupare la posizione di causa del suo desiderio. E' questa una posizione decisamente più scomoda e non così gratificante come quella dell'oggetto-immagine che dà sostegno all'io.

Cosa succede quando nella scomparsa di una persona cara perdiamo qualcuno che aveva per noi l'importante funzione di dare sostegno al nostro narcisismo? Nel dissolversi dell'immagine, nel vuoto che ne resta, può capitarci di toccare qualcosa di quella mancanza che è proprio la sostanza dell'oggetto del desiderio, vale a dire ciò su cui il soggetto si sostiene, il soggetto dell'inconscio.

E' così che entra in gioco la radice stessa della soggettività e si apre la questione dell'inganno che Amleto lamenta.

Infatti la dissoluzione dell'immagine costringe il soggetto a confrontarsi con l'aspetto illusorio dell'oggetto, rivela il suo potere di conforto come legato all'ingannevole copertura di un "buco" che ora appare nel reale. Il reale è il registro di quanto, come già detto, rimane "al di là" del rappresentabile, è ciò che, senza più immagine, rimane fuori dalla possibilità di essere simbolizzato. Ecco allora il lavoro del lutto: si tratta dello sforzo di ricostruire un immaginario staccandosi dall'immagine perduta con tutta la mobilitazione simbolica che questo comporta. Si tratta cioè di perdere quell'immagine con tutto il valore narcisistico che essa possedeva, ma perché questo lavoro possa avviarsi, bisogna che l'oggetto occupi, per il soggetto, il posto

dell'oggetto di desiderio, vale a dire è necessario che esso abbia una consistenza non soltanto immaginaria ma anche simbolica¹.

E' questa l'operazione con cui si misura il bambino del rocchetto con il suo: Fort-Da! Gioco in cui si allena, per così dire, al distacco dalla madre, o meglio in cui produce lui stesso la separazione trasformando l'oggetto che la rappresenta (il rocchetto) in un'alternanza di suoni articolati (fort!-da!). In questa sequenza, il passaggio dall'oggetto reale alla sua rappresentazione, si gioca su una sorta di "nullificazione" che trasforma il reale in un'alternanza di presenza-assenza cioè in un significante.

Quest'operazione di simbolizzazione del reale è di importanza capitale per il destino psichico del soggetto, ciò è dimostrato dalle conseguenze psicopatologiche che le sue incertezze e vicissitudini possono provocare ed il cui principale indicatore è proprio il rapporto con l'oggetto. I sentimenti di estraneità, di déjà vu, il falso riconoscimento, le illusioni del sosia, i sentimenti divinatori, di partecipazione, di influenza, le intuizioni di significazione fino al crepuscolo del mondo, non sono che gradazioni diverse del grado di distinzione che separa il soggetto dall'oggetto.

La capacità di simbolizzare è dunque legata alla capacità di perdere l'oggetto ed il destino del soggetto è sospeso all'alternativa che si apre tra lo sviluppo di una capacità di elaborazione del lutto (processo che porta alla costruzione di un fantasma nel senso strutturale descritto) e la sua negazione o meglio la sua forclusione. Per la clinica si tratta di un passaggio delicato in cui si decide la sorte del soggetto venendosi a delineare, nella costruzione del fantasma, lo spartiacque tra la nevrosi e la psicosi.

Tutto ciò lascia dunque intravedere il legame tra il lutto e la psicosi.

Lacan descrive così il processo di perdita dell'oggetto: *"Dov'è il buco che risulta da tale perdita e che spinge il soggetto al lutto? E' nel reale. Attraverso di esso il soggetto entra in un rapporto che è l'inverso di ciò che io ho proposto di chiamare Verwerfung"* (97).

Vale a dire che mentre nella psicosi, il buco è nel simbolico ed il reale si mobilita, per così dire, per otturarlo con l'allucinazione (in questo caso appare qualcosa nel reale), nel caso del lutto il buco è nel reale ed è il significante a doversi mobilitare per far fronte alla falla.

Nelle parole di Lacan: *"Come ciò che non trova spazio nel simbolico riappare nel reale, così la perdita nel reale mobilita il significante"* (97). *Il lavoro del lutto è, prima di tutto, un soddisfacimento dato a ciò che si produce di disordine, dovuto all'incapacità degli elementi significanti di far fronte al buco creatosi nell'esistenza; infatti è il sistema significante nel suo insieme che è chiamato in causa in ogni minimo lutto"* (98).

Così inteso il processo di elaborazione del lutto si colloca sul versante opposto di quello del processo psicotico che appare piuttosto come negazione del lutto stesso. Ogni nuovo lutto (e per estensione potremmo dire che in ogni passaggio simbolico, in quanto confronto con la perdita, è sollecitato il lavoro del lutto, cioè la mobilitazione significante) comporta un momento a rischio, un momento di vacillazione del soggetto proprio in quanto chiama in causa nel suo insieme l'edificio simbolico su cui il soggetto è costruito.

Inevitabile a questo punto citare nuovamente il perturbante freudiano e di certo non è a caso che Freud, per illustrare il carattere estraniante ed al contempo familiare di quest'esperienza, racconti proprio dell'incontro con la propria immagine descrivendola come qualcosa che, pur appartenendogli, non è sua.

Se il processo del lutto non si mette adeguatamente in moto dice Lacan: *"le immagini da cui hanno origine i fenomeni del lutto cominciano a pullulare (...), proprio come avviene nella psicosi. Non si tratta solo dei fenomeni in cui si manifesta la follia di un singolo individuo, ma anche di quelli*

¹ Possiamo collocare il posto dell'oggetto nel punto di sovrapposizione dei tre registri. In questo senso esso partecipa di tutte e tre le dimensioni, essendo, la sua portata simbolica, legata allo svuotamento di quel godimento del reale che la "cosa" rappresenta. L'oggetto è la "cosa" (reale) rappresentata per le vie del simbolico e dell'immaginario.

riscontrabili nelle follie collettive più diffuse nella comunità umana e di cui Amleto pone in primo piano un esempio notevole: lo spettro, quell'immagine che può cogliere di sorpresa l'anima di ogni individuo, quando la scomparsa di qualcuno non è stata accompagnata dai riti che esige" (...). Ciò spiega la credenza popolare secondo cui ci sarebbe una strettissima relazione tra una mancanza, una omissione o un rifiuto nell'adempimento degli obblighi verso il morto, e la comparsa di fantasmi e di spiriti nello spazio lasciato vuoto dal rito significante" (98).

Per questo i morti vanno sepolti, per evitare che le immagini, sollecitate dalla perdita, continuino a riapparire sotto forma di spettri. Se non si mette in moto il significante non resta che l'immaginario a tentare di riempire il buco.

E' noto come la storia della civiltà inizi con la sepoltura dei morti, essa testimonia della necessità, per l'uomo, di ritualizzare l'esperienza della morte.

La tragedia di Amleto si colora allora di una luce nuova, diventa il dramma di un "lutto incompiuto". Lo spettro emerge da "un'offesa senza espiazione", intendendo per espiazione qualcosa che ha a che fare con il lavoro del lutto. In questa prospettiva Ofelia è la vittima offerta per espiare l'offesa originaria così come suo padre Polonio viene ucciso al posto del re Claudio.

Una serie di vittime vengono dunque sacrificate nell'implacabile ripetizione di qualcosa che, in Amleto, non trova soggettivazione. L'inutile omicidio di Polonio, il trascinarsi del cadavere in un luogo che, inizialmente, Amleto non rivela (in un macabro gioco a nascondino) ed il suicidio di Ofelia, sono morti seguite da sepolture affrettate accompagnate da riti abbreviati e clandestini.

Tutto contribuisce a testimoniare dell'ostacolo che, nella tragedia di Amleto, il lavoro del lutto incontra e se, come già detto, Ofelia rappresenta l'"oggetto" per Amleto, il suo sacrificio corrisponde al dissolversi di quell'ancoraggio che l'oggetto d'amore rappresenta per il soggetto.

Se il rapporto con l'oggetto (luogo del fantasma) occupa, per il soggetto, il luogo in cui il Reale, il Simbolico e l'Immaginario si annodano, la sua scomparsa allenta il legame tra i tre registri: il simbolico va per conto suo (c'è traccia di questo nei giochi di parole sospesi tra l'ironia graffiante del guitto e la dissoluzione del senso), l'immaginario si mette a funzionare in modo non regolato (le apparizioni del ghost) ed il reale (la voce e lo sguardo) viene in primo piano tanto che il soggetto finisce col caderci dentro nel reiterarsi insensato della morte.

Potremmo allora intendere, nell'opera tragica, la fossa di Ofelia come la rappresentazione figurata di quel "buco" che, apertosi nella realtà con la scomparsa dell'oggetto d'amore, presentifica quel reale che corrisponde alla vera posizione dell'oggetto. L'idea è che la perdita subita provochi l'improvviso, ingovernabile contatto con quella "mancanza ad essere" che è sostanza dell'inconscio.

E' quanto Amleto, confrontato con la morte del padre, non ha potuto sostenere. Ora, sentendo Laerte invocare la morte, egli ci si precipita dentro.

Dice Lacan: "Il soggetto che sprofonda nella vertigine del dolore si viene a trovare in un rapporto con l'oggetto che è esemplarmente illustrato dalla scena del cimitero: Laerte salta nella tomba ed abbraccia l'oggetto la cui perdita è causa del suo dolore, oggetto che ha raggiunto un'esistenza tanto più assoluta quanto più non corrisponde ormai a niente di reale. Il lato insopportabile dell'esperienza umana non è l'esperienza della propria morte, che nessuno può fare, ma quella della morte di un altro (...). Si dice che il lutto ha luogo per un'introiezione dell'oggetto perduto. Ma questo richiede una condizione preliminare, cioè che esso sia costituito in quanto oggetto. In che modo l'oggetto viene ad essere costituito in quanto tale? (54).

Attraverso l'esperienza del desiderio.

L'oggetto che interessa la psicoanalisi è l'oggetto perduto, non però nel senso che prima lo si aveva e poi lo si è perso, l'oggetto è perduto in senso strutturale, vale a dire che emerge da una perdita subita da un soggetto che solo così si istituisce come tale. Detto in altri termini, il soggetto nasce insieme all'oggetto (e viceversa) proprio nel senso indicato dal bambino del gioco del

rocchetto: non c'è soggetto senza quel passo fondamentale che svuota la presenza della cosa nel reale per affermarne la possibilità simbolica: presente o assente?

E' questo che istituisce il desiderio e l' "essere o non essere" di Amleto, ne rappresenta forse la forma più radicale.

Relazione stretta dunque tra soggetto, fantasma, processo del lutto e costituzione dell'oggetto come oggetto di desiderio, dunque ciò che il personaggio di Amleto impersona con forza è proprio *"il rapporto del dramma del desiderio con le esigenze del lutto"*(101).

Infatti il fantasma, luogo in cui i tre registri si annodano, è il luogo in cui soggetto ed oggetto si implicano e si distinguono cioè si separano in un processo che è quello che il lutto ripete. Per questa ragione, quando nella clinica ci si imbatte in qualcosa che riguarda il lutto, si tocca sempre qualcosa di fondamentale che implica il fantasma. Si tratta di momenti a rischio in cui la struttura soggettiva viene messa alla prova e la solidità del fantasma decide del destino del soggetto.

La vicenda di Amleto illustra questo con grande efficacia.

Quando il fantasma funziona, la via nevrotica di elaborazione del lutto si svolge attraverso il ricordo e non attraverso l'allucinazione. Non a caso, prima della scena sulla tomba, Amleto con in mano il teschio, ricorda il buffone di corte Yorick che giocava con lui prendendolo sulle spalle. Ritorna dunque un ricordo infantile, la rimembranza serve a staccarsi dall'immagine per non rimanerne prigionieri, bisogna ricordare per prendere le distanze, ravvivare l'intensità pulsionale della relazione per staccarsene e continuare a vivere, altrimenti è la malinconia.

Ed è di nuovo una scena dal sapore speculare quella che Shakespeare ci propone per indicare la strada attraverso la quale Amleto riconquista un rapporto con il proprio desiderio.

Il celebre adagio lacaniano recita: *"Il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'altro"* non è allora un caso che, dopo aver sentito il lamento di Laerte e averlo visto gettarsi sulla tomba di Ofelia, Amleto possa gridare: *"Quello sono io Amleto, il Danese!"* (249). E' un momento di soggettivazione che, non a caso, diventa possibile in quell'attimo in cui, di fronte al dolore dell'altro, Amleto recupera il proprio dolore. Riconoscendone la mancanza, egli recupera Ofelia come oggetto. Per questo può, subito dopo, gridare in risposta alla domanda della madre che gli chiede perché lotta con Laerte: *"io amavo Ofelia!"*.

Indicarsi come *il Danese* significa definirsi attraverso il riferimento al padre ed allo stato (è il concetto di patria) e non è certo casuale che questa assunzione d'identità simbolica avvenga contemporaneamente al recupero dell'oggetto.

Il fantasma si ricostituisce (tanto vero che Amleto, prima del duello, parla da savio con Laerte chiedendo perdono per avergli fatto torto dicendo: *"la sua pazzia è il nemico del povero Amleto"* 269): nell'immagine speculare del rivale, l'io trova il sostegno per identificarsi e nella perdita dell'oggetto il soggetto ritrova la strada del proprio desiderio. Ecco la via nevrotica di elaborazione del lutto distinguibile dalla caduta psicotica che pure la vicenda di Amleto rappresenta.

Una scena paradigmatica che Lacan utilizza per illustrare questo fondamentale passaggio del soggetto è quella descritta da S.Agostino in cui il bambino, confrontato con l'immagine dell'allattamento del fratello, vede l'altro al suo posto e realizza la perdita del seno che, solo in quel momento, si istituisce come oggetto di desiderio. La relazione speculare si apre dunque al terzo (il soggetto, l'altro e l'oggetto del desiderio) in quel momento inaugurale in cui il desiderio del soggetto si istituisce come desiderio dell'altro.

Come il bambino descritto da S.Agostino, solo nel momento in cui vede l'altro al suo posto (Laerte che piange Ofelia gettandosi nella tomba) Amleto realizza la perdita di Ofelia, ed accetta il suo destino, andando incontro, pur nel presagio di morte, al duello con il "fratello" Laerte che il re gli propone.

Ecco allora un ultimo capolavoro di specularità: la scena del duello. Si tratta di nuovo di un gioco, una messa in scena che sfocia tragicamente nel reale. La lotta furibonda, giocata sul filo sottile tra

verità e finzione culmina nello scambio delle spade: l'uno cade per mano dell'altro, come fossero una cosa sola: due corpi ed un'anima. Il gesto dell'uno produce i suoi effetti nell'altro e viceversa. Tuttavia, se il meccanismo speculare è qualcosa di fondante per il desiderio umano l'organizzazione del desiderio deve trovare nel meccanismo edipico le sue coordinate simboliche. Grazie al complesso di Edipo l'identificazione all'altro diventa il meccanismo su cui si fonda la posizione sessuale del soggetto. Per dirla molto velocemente: la relazione diadica speculare si apre e si complica con l'intervento di un terzo che introduce la legge. L'istituirsi della legge è contemporanea e logicamente correlata a quella del desiderio: si desidera ciò che la legge proibisce. Per questa strada l'oggetto perduto diventa proibito, la via freudiana di uscita dall'Edipo è, sul versante maschile, la rinuncia alla madre in quanto tale sotto la pressione dell'interdizione paterna. Questa interdizione non sopprime il desiderio anzi lo rilancia, è in questo senso che la legge nasce insieme al desiderio (come recita il Seminario sull'*Etica della Psicoanalisi*). Se l'interdizione è debole, il desiderio è debole, il bambino rimane prigioniero dell'area materna, il che significa dire che non riesce a sufficienza a soggettivare il suo desiderio.

Possiamo chiederci se sia questo il problema di Amleto.

Il dramma infatti prende le mosse proprio dalla scoperta della debolezza del padre, brutalmente evidenziata non dall'omicidio ma dal tradimento della regina che disinvoltamente passa da un talamo all'altro (con sarcasmo Amleto dichiara all'amico: *"economia, Orazio! L'arrosto del funerale fu servito freddo al banchetto delle nozze"* (p.35).

Sul piano simbolico ciò significa che l'onnipotenza del godimento della madre prevale sulla logica della legge mettendola in scacco. E' questo l'empasse che segna la posizione di Amleto, è ciò che ostacola per lui quel declino del complesso edipico che Freud postula come sua normale evoluzione.

Se, per Amleto, la posizione del padre è debole, lo è dunque nel senso della posizione che occupa nel desiderio della madre.

Giocasta non sceglie, confonde l'oggetto ideale con quello disprezzabile, fuori-legge, nelle parole di Amleto: *".. un re eccellente, un Iperione, - e l'altro, a suo confronto, un satiro -* (32 traduz. Montale).

In questo modo il bene non si distingue dal male, il bello dal brutto, in altri termini non è possibile avere un criterio di valore, dunque il desiderio non può funzionare: il bambino, per desiderare, ha bisogno di una ratificazione del bello e del buono, è ciò che fonda l'etica e rende possibile uno dei tre "mestieri impossibili": l'educare.

L'Edipo, nei termini lacaniani, è una metafora: la metafora paterna che sostituisce al desiderio della madre il nome del padre.

In questa ottica il significato affettivo del complesso diventa un passaggio logico che apre la relazione diadica di puro rispecchiamento ad una posizione terza che, in quanto presupposto dello spostamento (la metafora), mette in moto il meccanismo simbolico. E' questo che permette al soggetto di rilanciare il proprio discorso partendo dal discorso dell'Altro materno e da quei significanti che hanno inizialmente strutturato la sua domanda.

Seppure dunque è il discorso dell'Altro che modella il soggetto, se l'incontro con il reale si forgia sui significanti materni, tuttavia secondo Lacan: *"il soggetto deve ritrovare in questo discorso che lo modella, in questo discorso già strutturato, il suo feel, la sua propria volontà. Cioè quel che desidera veramente"* (ivi,52).

In questa ottica la fragilità del posto che il padre di Amleto occupa nel desiderio della madre è ciò che gli impedisce di funzionare, a pieno titolo, come agente interdittore istituendo l'efficacia della castrazione come limite simbolico che consente la risoluzione di quel complesso di cui Amleto è ostaggio.

Senza questo limite cosa protegge Amleto dal confronto incestuoso con la madre? Non a caso è nella scena del dialogo con lei che avviene la seconda apparizione del ghost e questa volta la deriva soggettiva è evidente: a vedere il fantasma del re è solo Amleto e la regina reagisce come di fronte ad un'allucinazione.

La tonalità incestuosa è intensamente resa dal modo in cui Branagh interpreta la drammatica scena in cui madre e figlio si affrontano dopo l'uccisione di Polonio, questa morte è la prima ripetizione dell'omicidio del padre nel geniale connubio shakespeariano in cui il tragico confonde e si confonde con il comico, il ridicolo, il paradossale (testimonianza della tragica inverosimiglianza della posizione di Amleto, segno della fragilità della sua posizione edipica). Nel confronto incestuoso, il disperato appello di Amleto alla figura paterna si presenta come un'allucinazione in cui il messaggio proprio del soggetto gli giunge sotto forma invertita, come proveniente dall'Altro: non è il figlio che chiede al padre di proteggerlo ma è il re padre che chiede ad Amleto di fare giustizia.

Tuttavia, perché per Amleto non è così facile farsi giustizia? Perché per lui è così complicato seguire l'ingiunzione paterna (tanto da prendere la strada del delirio) nonostante essa vada, nella logica edipica, nella stessa direzione del suo desiderio? Questa contraddizione ha appassionato tanti commentatori del testo shakespeariano, quello che noi, da psicoanalisti, possiamo vedere più chiaramente è quanto il desiderio di Amleto sempre ricada, quanto non abbia di che sostenersi.

Basta pensare a quando egli rinuncia a colpire Claudio pur trovandosi a portata di mano mentre, prostrato ed inerme dopo la play-scene, si confessa cercando di liberarsi del peso che lo opprime, oppure a quando Amleto affronta la madre per richiamarla al dovere ma alla fine, inaspettatamente, cede, ed a lei che gli chiede: *"che debbo fare?"* risponde: *"Non quello, no, che vi ho detto di fare: Lasciate che il Re panciuto vi tenti Di nuovo al letto, vi pizzichi le guance, Vi chiami la sua topina..."* (ivi,181).

Perché dunque il desiderio di Amleto ricade?

Lacan commenta così la scena tra Amleto e la madre: *"Non c'è momento in cui, in maniera più completa, la formula: -il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'Altro- sia più tangibile, più compiuta, tale da annullare completamente il soggetto"* (1958, 53).

E precisa a proposito della posizione di Amleto: *"si dice che non vuole. Lui dice che non può. Ciò di cui si tratta è che lui non può volere"* (ivi, 48).

Perché non può volere?

Perché: *"Ciò contro cui Amleto lotta è un desiderio, un desiderio ben lontano dal suo. Non è il desiderio per sua madre è il desiderio di sua madre"* (50).

Per questo: *".. il suo appello sparisce, si dissolve, nel consenso al desiderio della madre. Cede le armi davanti a questo desiderio che gli sembra ineluttabile, tale da non poterne essere liberato"*.

Si tratta dunque del desiderio di un Altro invasivo, incontrollabile, al cui godimento il soggetto si consegna. E' quello che conosciamo come l'Altro della psicosi.

Con tutto questo Amleto combatte e la lotta gli conferisce la dignità dell'eroe tragico: nei panni di un novello Edipo egli è alla ricerca di riconquistare qualcosa del proprio desiderio. La modernità del suo personaggio è legata al confronto con quella debolezza del padre che caratterizza l'epoca moderna, l'epoca della psicoanalisi.

Dunque la forza enigmatica dell'opera si situa in ciò che di più problematico ha, per ciascuno, il rapporto con il proprio desiderio. Il desiderio è infatti, per tutti, un enigma da interrogare nel corso di una ricerca che occupa lo spazio di una vita e che la nostra clinica non può eludere.

Osserva Lacan: *"Se siamo commossi da un'opera teatrale (..) è a motivo del posto da prendere che essa offre a ciò che di problematico nasconde in noi il nostro rapporto con il nostro proprio desiderio (..). La sua struttura è tale che tutti i desideri o meglio tutti i problemi del rapportarsi del soggetto al desiderio possano proiettarvisi"*. (45-46).

Allora, nel nostro dialogo arte-psicanalisi, possiamo concludere, a proposito dell' "effetto Amleto", con un'ultima citazione di Lacan in cui, non a caso, il riferimento è all' "ignoranza": *"..riguardo all'adeguamento della nostra analisi ad un'opera d'arte, ogni questione clinica è una questione di psicoanalisi applicata (..). Amleto è un personaggio costruito dal posto vuoto per situare la nostra ignoranza. (..) Un'ignoranza situata non è qualcosa di puramente negativo. Un'ignoranza situata non è altro che la presentificazione dell'inconscio. Ecco ciò che dà ad Amleto la sua forza"* (46). Ed ecco, a mio avviso, ciò che lo rende così paradigmatico per la clinica psicoanalitica.

BIBLIOGRAFIA

- Carrabino R. (1989) Nota sul grafo del desiderio. *La psicoanalisi*, 5-1989,124-130
- Freud S. (21 settembre 1897) *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*, Torino, Boringhieri, 1986.
- Freud S. (1895) *Progetto di una psicologia* O.S.F., 2.
- Freud S. (1899) *L'Interpretazione dei sogni* O.S.F., 3
- Freud S. (1911) *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* O.S.F., 6
- Freud S. (1914) *Introduzione al narcisismo* O.S.F.,7.
- Freud S. (1915) *Lutto e malinconia* O.S.F., 8. Freud S. (1920) *Al di là del principio di piacere* O.S.F., 9
- Freud S. (1922) *L'io e L'Es* O.S.F., 9
- Lacan J. (1958) Il desiderio e la sua interpretazione. *La psicoanalisi*, 5-1989, 11- 99.
- Lacan J. (1959-1960) *L'etica della psicoanalisi*. Einaudi, Torino, 1994.
- Laplanche J.-Pontalis J.B. (1981) *Enciclopedia della psicanalisi*. Biblioteca Universale Laterza, Bari.
- Shakespeare W. *Amleto* (1600) Universale Economica Feltrinelli, Milano,1995
- Shakespeare W.: *Amleto* traduzione di E. Montale - Oscar classici Mondadori, Milano,1988
-

Leonardo Albrigo

Psicoanalisi ed immagini

"L' analista al lavoro: una e-semplificazione"

Uno psicoanalista, Leonardo Albrigo, quando lavora prende appunti tramite segni, disegni, grafismi raccolti sulle pagine bianche di innumerevoli quaderni. Invitato dalla Rivista Junghiana di Psicologia Analitica a riferire della sua particolare esperienza, per un numero monografico sull'immaginazione e sulla rappresentazione (Umwelt - Il divenire della rappresentazione n° 26/2008) viene intervistato dal curatore prof. Stefano Carta e in allegato produce un DVD di circa venti minuti ("La scatola nera dell' analista - un'immagine") in cui, con l'aiuto della tecnologia, alcune immagini tratte dai quaderni scorrono senza soluzione di continuità (con un supporto di musica elettronica) - come se un occhio virtuale vagasse, esplorasse le trame, i dettagli gli interstizi di un segno o di una figura fino a perdersi nella figura successiva.

Una sorta di scrittura automatica il cui contenuto sembra inserito in una "scatola nera": "...Nel senso che l' aeroplano che incamera immagini, non le cataloga, non le seleziona. E' solo dopo il crash che andremo a cercare la scatola nera per capire che cosa sia successo in quel punto, in quel momento."

Non diremo mai "Questo aereo ha una scatola nera con immagini molto belle". Il senso di questa analogia, per Albrigo, consiste nello stare in seduta e lavorare a partire dall'ascolto dell' immagine. Ascoltare l'immagine significa trascriverla tramite segni, trame, frammenti incompiuti che affondano e riemergono all'interno di una fluttuante attenzione, ascoltare l'immagine significa anche non averne paura. Non aver paura del fatto originario ossia che l'immagine non appoggi da nessuna parte.

"Non posso interpretare la mia opera - afferma Albrigo - i suoi passaggi, le sue figure, posso dire: questo è ciò che rappresenta me stesso quando lavoro e i pazienti mentre lavorano con me, "sono immagini che vengono dal profondo, che fluttuano, che hanno un ritmo, un loro spessore, un loro statuto essenziale (Bill Viola)", nel senso che la loro essenzialità sta ad indicare la loro specifica struttura, e segnala cosa c'è proprio in quel momento, che verità c'è in quel punto.

Come se una rappresentazione incontrasse, nell'inconsapevolezza, la struttura originaria dell'uomo e non l'insistenza e l'operatività del segno che poi diventa opera.

Anche l'Analista al lavoro raccoglie, come dentro ad una rete, quello che gli viene offerto dal paziente, ciò che il paziente presenta e rappresenta. "Le fantasie si comportano con le cose udite come i sogni con le cose viste. Infatti nei sogni non sentiamo nulla, ma vediamo" (Freud "Minuta L.1897, vol 2, pag.58).

La proposta di Albrigo si colloca sul versante della contingenza delle immagini, del non finito, dell'affetto dell'immagine, quindi non la proposta di un modello, ma un invito, uno stimolo a restituire quello che di straordinario può succedere a metà strada nella comunicazione tra due inconsci: quello del paziente e quello dell' analista.

Nel giugno 2010 a Roma, nel Centro di Psicoanalisi, nel programma delle serate di Psicoanalisi e Arte, è stato presentato da Leonardo Albrigo il DVD.

La proiezione è stata accompagnata dal supporto sonoro di musica elettronica dal vivo (compositore Riccardo Giagni).

Mentre le immagini scorrevano intervenivano i relatori: dott. Domenico Chianese e dott. Stefano Carta.

La scatola nera dell'analista: un'immagine.

Intervista a Leonardo Albrigo

A cura di Stefano Carta

SC: Le immagini che sono contenute nel Dvd sono un'infinitesima parte di quelle che tu hai raccolto negli anni di lavoro psicoanalitico. Si potrebbe dire che sono una forma assai particolare di prendere appunti?

LA: Credo di sì.

SC: Bene. Allora questa è davvero un'occasione unica, poiché mi sembra che ci sia un'enorme distanza tra gli appunti scritti, che poi, levigati e ben lucidati possono anche diventare articolo o caso clinico, e questi tuoi, che sono *immagini*. E in un certo senso sono anche opere d'arte. Forse potremmo iniziare da qui.

LA: Il punto di partenza potrebbe essere una riflessione di Agamben, quando scrive che: "L'opera d'arte non è né un valore culturale né un oggetto privilegiato per la *aistesis* degli spettatori e neppure l'assoluta potenza creativa del principio formale, ma si situa in una posizione più essenziale, perché fa accedere ogni volta l'uomo alla sua statura originale nella storia e nel tempo." Quindi, la tesi rispetto alle immagini, all'opera d'arte, sembra essere quella per cui c'è una determinazione della struttura stessa dell'essere: *del venir fuori della cosa*. Direi che a metà strada una rappresentazione incontra, nell'inconsapevolezza, la struttura originale dell'uomo e non l'insistenza e l'operatività del segno che poi diventa opera. Anche l'analista al lavoro raccoglie come dentro una rete quello che gli viene offerto dal paziente, quello che il paziente presenta e rappresenta.

L'incontro di solito genera scrittura. Nel mio caso avviene una trascrittura che usa segni, trame, immagini non finite. Questa modalità contemporaneamente mi appartiene e non mi appartiene; il parlare, lo stare zitto del paziente trasportano qualche altra cosa che riguarda il suo corpo; quello che sta comunicando è *corpo e l'analista recepisce questa corporeità del paziente*. Per me il segno o il disegno sono le maglie della rete, che inconsapevolmente, trattengono la corporeità del paziente. Ho fatto montare questo mio lavoro nel Dvd senza interruzioni e commenti perché possa essere fruito con un'attenzione libera e perché ciascuno possa eventualmente cogliere un attimo di verità.

SC: La tua opera non ha quindi una struttura sistematica?

LA: In effetti non vuole essere un discorso compiuto. Questo mio lavoro può essere seguito senza ricorrere necessariamente all'interpretazione, bensì accogliendo il flusso delle immagini che scorrono e si dissolvono. Penso che, volendo fissare un singolo aspetto, si perderebbe l'hic et nunc dell'immagine. E' l'attenzione fluttuante che è coinvolta in questo processo e mi auguro che la stessa possa rinnovarsi nella visione dello spettatore. Il discorso dell'attenzione fluttuante è una situazione ancora oggi misteriosa: quell'intuizione freudiana dello stare dentro e stare fuori, del cogliere e del perdere, trattenere e lasciare andare, che ancora oggi permette la cura.

SC: Qui vorrei dire una cosa. Questa faccenda dell'attenzione fluttuante e di ciò che tu fai è molto interessante, perché Freud, in qualche modo, con la teoria dell'attenzione fluttuante ci dice qualcosa che mi sembra non fosse veramente iscritta nel suo modello implicito e cioè il fatto che il processo primario potesse cogliere e interpretare addirittura meglio della coscienza i processi che avvengono nell'altra persona. Questo è un punto in cui il Freud clinico supera la teoria, teoria che resta talvolta imbrigliata nelle esigenze sistematiche epistemologiche dell'epoca. Qui il Freud

clinico ci dice una cosa molto interessante: che in realtà noi accediamo al paziente attraverso il nostro processo primario, non attraverso il nostro processo secondario. Il quale processo primario dovrà essere elaborato e, qualora questo sia possibile e necessario, reso in parola. Mi sembra che quello che fai tu sia proprio una testimonianza, un documento di un modo attraverso il quale ogni analista, se tale, funziona davanti al paziente; cioè un analista che accede alla propria percezione e interpretazione al livello dei processi primari, che sono immagini attive, plastiche, affettive, automatiche, spontanee e corporee.

LA: Il tema del corporeo è importante. Ad esempio emerge quando un candidato espone il caso clinico le prime volte. Vorrebbe riferire il più fedelmente possibile cosa è successo in quel momento in seduta ma avverte una difficoltà nel restituire la profondità, la verità dell'accaduto. E' come se subisse uno scacco, perché riferisce un vissuto, ma non rende nuovamente presente quell'esperienza che è stata immediatamente *corporea*.

SC: D'altra parte gli appunti scritti, così come anche i resoconti, sono affidati in gran parte a quei processi secondari che nella mente non si svolgono in parallelo, ma in sequenza, per cui sono lenti e lineari, mentre l'esperienza immediata, corporea, è sostanzialmente immaginale e globale.

LA: Ci si può chiedere perché Freud abbia evitato di esplorare a fondo il discorso sull'immagine, anche se il sogno ha rappresentato il discorso privilegiato per trattare le immagini: "(Le fantasie) si comportano con le cose udite come i sogni con le cose viste. Infatti nei sogni non sentiamo nulla, ma vediamo" (Minuta L, 1897, vol.2, pag.58).

SC: Certamente. Il sogno è un'affermazione irrazionale; non è spiegabile, né logica ma affettiva.

LA: E' la forza dell'affetto dell'immagine: Freud e la visione della madre nuda; non è la nudità in sé che crea un turbamento in Freud, è la *madre nuda* che quasi lo impietrisce tanto da costringerlo ad usare il latino, come se volesse stendere un velo su un'immagine troppo potente.

SC: Anche questo è un punto molto interessante perché ciò che stai dicendo adesso si collega al fatto che per Freud, ma anche per gli junghiani, o per molti junghiani, il destino di qualsiasi processo deve, alla fine, pur sempre essere la parola. Il destino deve essere la dicibilità, almeno per una volta, della cosa: il riuscire a dirla. Tuttavia, prima della cosa, ciò che rende la dicibilità dotata di senso, è l'immagine: è la cosa che precede la sua dicibilità. Se non accediamo alla cosa, di che cosa staremmo parlando? Sostituiremmo la cosa con il suo nome, non la esprimeremmo organizzata secondo il processo secondario attraverso il nome. Mi sembra che la teoria di Freud fu effettivamente basata sul principio della *Immacolata percezione*, per cui esisterebbe un'epoca nella vita in cui io ero in grado di fare un esame di realtà e percepire le immagini come essere realmente erano, se non che il processo primario le distorcerebbe. A questo punto l'immagine, quella che accade, l'immagine vera, diventerebbe un'immagine realistica. Ma l'immagine realistica non interessa a nessuno, proprio perché il reale, come dice Lacan, è già successo, è già finito. Al contrario, l'immagine simbolica sarebbe un'immagine distorta, non significativa.

Allora io mi domando se Freud, e noi con lui non abbiamo timore dell'immagine perché l'immagine, lungi dall'essere distorta, circonda il linguaggio e ci rende, in realtà, non controllanti ma, al massimo, ricettivi. Penserei invece che le immagini *ci accadono*.

LA: Questi segni, questa trama nel Dvd sono la mia modalità di trascrivere le immagini quando accadono, è una sorta di scrittura automatica il cui contenuto è inserito in una *scatola nera*. Nel senso che l'aeroplano che incamera immagini, non le cataloga, non le seleziona. E' solo dopo il crash che andremo a cercare la scatola nera per capire che cosa sia successo in quel punto, in quel momento. Non diremmo mai: "Questo aereo ha una scatola nera con immagini molto belle". Il senso di questa analogia consiste nello stare in seduta e lavorare a partire dall'ascolto

dell'immagine. Ascoltare l'immagine significa, innanzitutto non averne paura. Non aver paura del fatto originario ossia che l'immagine non appoggi da nessuna parte.

Non posso interpretare la mia opera, i suoi passaggi, le sue figure: posso dire *questo è ciò che rappresenta me stesso quando lavoro e i pazienti mentre lavorano con me*, "sono immagini che vengono dal profondo, che fluttuano, che hanno un ritmo, un loro spessore, un loro statuto essenziale" (Bill Viola) - nel senso che la loro essenzialità sta ad indicare *il dentro del dentro, e segnala cosa c'è proprio in quel momento, che verità c'è in quel punto*.

SC: Ma una cosa la sappiamo, ed è che *non ci siamo noi*, che non c'è un soggetto; che se c'è un punto non lo facciamo noi. E se c'è mai un punto di verità è che il soggetto è costituito da questo punto, e non viceversa. Mi sembra che quando dici che l'immagine non ha fondamento...

LA: L'immagine non ha un sostegno, non è collocata, non è come questo piatto qui davanti a noi, che è appoggiato su un piano, l'immagine non necessita di essere appoggiata. In tal senso la costruzione di questo Dvd consiste, con l'aiuto della tecnologia, nel permettere che un occhio virtuale vaghi, esplori le trame, i dettagli, gli interstizi di un segno o di una figura fino a perdersi nella figura successiva.

SC: sognare l'immagine?

LA: Sì, un'immagine come sognata e rimasta sospesa.

A questo proposito potrebbe aiutarci un video di Bill Viola. Jacopo Carlucci, detto il Pontormo, dipinge la Visitazione nel 1528. Bill Viola raccontando l'origine di questo suo lavoro video, afferma che il tutto è scaturito un giorno che era in strada a Long Beach e, vicino ad una cabina telefonica, ha visto due donne che parlavano. Ma dato che lui era in macchina con i finestrini chiusi non poteva sentire che cosa si dicevano. Poi d'un tratto una delle due spalancò le braccia e si strinsero con affetto. Dunque un episodio visto in strada si sedimenta come immagine nella memoria di Viola, che poi ritrova quel gesto, quell'evento, nella Visitazione del Pontormo. *Greeting* è un episodio girato in 45 secondi, e poi dimostrato in una dilatazione temporale che lo trasforma in un'azione di 10 minuti. Ciascun attimo infinito di quello sviluppo è una monumentalizzazione dell'incontro. Viola non racconta Pontormo, né raffigura le due donne di Long Beach, ma converte una sua intima, personale irrepresentabile sensazione facendo appello a quella memoria collettiva, quel luogo comune visivo e riconduce un occidentale a ricordare la visitazione di Maria ed Elisabetta come immagine emblematica di qualsiasi incontro (V.Gravano, Visioni anadiomene).

SC: Mi pare che qui Viola ci sta dicendo che l'immagine è esperienza condensata; che per poter vivere a livello umano un'esperienza condensata bisogna distribuirla e dipanarla nel tempo. Un po' come diceva Vigotskyi per il quale il pensiero prima era affetto, poi il linguaggio interno, o il linguaggio. Un dipanarsi nel tempo per ogni passaggio ulteriore. E poi mi pare che Viola ci dica ancora una cosa: ricorrere ad una forma, non so se sia un archetipo, ma mi pare sia una forma significativa nel tempo per molti. E lui va a ricostruirla proponendola come opera, come immagine.

LA: A mio avviso non c'è mai un'emozione originale. L'inconscio del folle, dell'uomo, della donna, del bambino, del morente ricorre a qualcosa che preesiste nel magma istintuale.

Il bambino che nasce è sempre unico ma mai esclusivo ed originale. Il rapporto madre-bambino è una comunicazione costante ed unica ma mai esclusiva ed originale. Il senso dell'immagine è quello per cui non c'è un'artista che abbia creato qualche cosa di totalmente originale, che non si era mai visto prima.

I primitivi, gli uomini delle caverne che disegnano, sono stati oggetto di molte interpretazioni. Accolgo quella che descrive i primitivi come coloro che trovandosi a combattere per la sopravvivenza e vivendo degli eventi inspiegabili, quando riuscivano a ritornare la sera nelle

caverne non potevano *non* disegnare, dovevano raffigurare per mezzo di un graffito quel leone o quell' elefante senza pensarci. Circondati dal fuoco e dalle ombre e dalle sporgenze della roccia non dovevano inventarsi nulla. Ognuno, semplicemente disegnando, non poteva non richiamare la corporeità dell'immagine e dell'emozione fattasi immagine.

SC: Emergono due punti molto interessanti. Il primo è quando affermi che le immagini non hanno una base, un fondamento. Mi sembra che tu voglia dire che un'immagine non ha una causa, perché ogni immagine è sempre e comunque originaria di per sé: esprimendo cioè una creazione vera e non metaforica. L'immagine, dunque, ricrea e rigenera, come allo stato sorgivo, qualche cosa che rimanda sempre la sua appartenenza ad un altrove.

Rispetto, inoltre, all'uomo primitivo mi viene da pensare che tornati a casa si disponessero attivamente a rappresentare sulle pareti della caverna quelle immagini che poi facevano sì che essi fossero proprio ciò che erano. Forse oggi quelle immagini, noi che non dipingiamo più nelle caverne, le sogniamo. Forse il sogno rappresenta quella stessa attività volta a rielaborare ed esprimere le immagini, per poi farle nostre al risveglio.

LA: Mi viene in mente Platone. È la caverna, le ombre e la Verità, perché fuori c'è qualcosa di luminoso che forse capovolgerà tutto. Dalla profondità oscura quando si accede alla luminosità, si viene accecati, si ha difficoltà ad aprire gli occhi alla verità. È ciò che dicevamo prima a proposito delle immagini, che sono di per sé tutte cariche d'energia. Se ci trasferiamo nella contemporaneità, assistiamo all'anestesia delle immagini, vedere ad esempio tutte le serie sequenze di bambini uccisi che non ti fanno più effetto, perché le difese rispetto a queste immagini ormai sono totali; altrimenti non potresti sopportarle.

Il problema di oggi, di questa nostra "civiltà delle immagini", è esattamente questo: che cosa può rimanere dentro e costruirti, nel senso dell'immagine.

L'immagine, quando viene fissata e diventa opera d'arte, viene colta nella sua verità, nella sua essenza, poi potrà offrire un gradimento o meno ma se diventa un patrimonio comune c'è qualcosa che rimarrà sempre.

SC: Si potrebbe allora dire, con Pannikar, che la conoscenza umana è sempre contingente; che possiamo avere accesso, toccare, cum-tangere, soltanto una parte della realtà per volta, ma mai tutte insieme. Quindi la nostra coscienza resta sempre parziale e contingente ma esiste sempre la conoscenza di una cosa.

LA: Mi interessa, in questo punto specificare il rapporto tra il discorso parziale e contingente e il discorso unitario e sistematico delle immagini. Il mio lavoro si colloca sul versante della contingenza delle immagini, del non finito, del pre-simbolico, in tal senso questa opera non vuole offrire un modello ma semplicemente uno stimolo, un dono.

SC: Vorrei farti un'ultima domanda relativa all'aspetto clinico. Quando tu disegni, o per meglio dire, quando il disegno esce dalle tue mani, alla fine, quando tu guardi il disegno, che cosa vedi? Quando lo riguardi, vedi te stesso, vedi il paziente, vedi un misto? Cosa vedi?

LA: Vedo, come dice Deleuze, "il sorgere di un altro mondo. Poiché questi segni, questi tratti sono irrazionali, involontari, accidentali, liberi, casuali. Sono non rappresentativi, non illustrativi, non narrativi. Ma non sono né più significativi né più significanti: sono tratti asignificanti. Sono tratti di sensazione, ma di sensazioni confuse (le sensazioni confuse che ci portiamo dalla nascita, diceva Cézanne). E soprattutto sono tratti manuali" (Deleuze, Francis Bacon. Logica della sensazione).

SC: Rivedendo un disegno che hai fatto un anno fa, per esempio, cosa vedi?

LA: La maggior parte delle volte sensazioni ed emozioni confuse. Poi ci sono degli appunti, dei disegni che come un laser, mi costringono a ricordare quel sogno esattamente come lo aveva raccontato il paziente in quel preciso momento. Ma i contenuti riaffiorano casualmente, qui si riscontra il limite di questo tipo di scrittura.

SC: Ma come è "casuale" il 99% delle interpretazioni co-transferali, nel senso che queste non sono mai pianificate a tavolino attraverso un processo consapevole di ipotesi e verifiche. Noi possiamo immaginare di fare un'analisi del co-transfert durante il flusso dell'interazione, ma in realtà la grande maggior parte del coinvolgimento intersoggettivo e interpsichico, *avviene*. Il fatto che poi un disegno ti ricordi così tanto plasticamente un certo punto di una certa seduta, mentre altri non lo facciamo affatto, per me sta semplicemente significare che i tuoi disegni sono frutto di un processo largamente inconscio. I tuoi disegni accadono perché un senso che appartiene un po' a te e un po' al paziente lavora senza avere accesso diretto alla coscienza. Poi alcuni disegni possono divenire riflessivamente consapevoli nel momento in cui tu li guardi. Il Leonardo che disegna non è lo stesso che guarda il disegno.

LA: L'immagine è pre-simbolica. Il capezzolo nella bocca del neonato e la sua beatitudine - l'immagine è tutto - è il latte caldo che lo pervade, è la morbidezza, è un'immagine-sensazione che impasta il pensiero. E l'infante allucina, sbatte gli occhi perché vede e non vede, sente e non sente, capisce e non capisce: è sospeso.

SC: Quindi si può dire che l'attenzione fluttuante, questo bambino sospeso, tu, con queste immagini che crei, descrivete la stessa area di funzionamento psichico che forse è la stessa area che consente il nostro lavoro di analisi: il ritornare dentro un punto di emergenza in cui si formano le immagini. Io credo che tu stia facendo vedere davvero come si formano in analisi le immagini. Non ne stai facendo una trattazione metapsicologia, né stai scrivendo un rapporto rifinito e levigato. Sei più come il Freud che dava da mangiare a Ferenczi, piuttosto che quello che scrive L'io e l'Es. Mi sembra, insomma, che ci mostri ciò che accade mentre accade.

LA: Se questa mia opera può restituire delle emozioni con immediatezza sono soddisfatto. Come ho detto questo lavoro è un dono ed una proposta per quel discorso relativo all'emergenza delle immagini che cercano come alla fine del Dvd un loro esito in una misteriosa calligrafia, promessa di una scrittura compiuta.

SC: Mi sembra che nel disegno riconosci una seconda forma del pensare, come direbbe Jung. Mentre interagiamo, parliamo e interpretiamo, infatti, utilizziamo una prima forma del pensare: il processo primario; mentre vi è una seconda forma del pensare - il processo secondario - che, naturalmente, si può collegare alla prima e che ci apre ad altre esperienze. Il processo primario, come lo intendeva Jung, ha a che vedere con le emozioni, la relazione, il corpo e l'immagine. Attraverso il processo primario, l'attenzione fluttuante, la *réverie*, siamo situati emotivamente entro la relazione profonda tra noi e i nostri pazienti. I tuoi appunti, così speciali sono la testimonianza di questo seconda forma del pensare, che raramente è possibile vedere in azione, fuori dalla stanza dell'analisi, nei rapporti e nelle discussioni cliniche, che, spesso filtrati profondamente dal pensiero primario, allontanano la presenza del lettore dalla scena dell'analisi. Ecco: quando ho visto il tuo filmato per la prima volta, ho sentito questo: che venivo portato dentro una presenza. E di questo ti ringrazio

Patrizia Cupelloni

Psicoanalisi, Cinema e Letteratura

“Lo spazio d'Irene: considerazioni psicoanalitiche su tempi, spazi, forme del nascere”

Il film “Lo spazio bianco” di F. Comencini (tratto dal romanzo omonimo di V. Parrella) ha per tema l’attesa. Ricordo che Alda Merini parlava dell’attesa come dell’essenza della madre. Una madre aspetta, aspetta per definizione non solo durante la gravidanza. Il tema trattato nel film è l’attesa di una nascita, di una traumatica nascita che è cesura tra nascita pretermine e nascita di fatto, attesa per capire se il tempo che deve compiersi va verso la vita o porta alla morte, attesa per sentire, soffrire, sopportare, incontrare, comunicare, mettere le mani in due buchi e toccare. Paura, desiderio, impotenza, confusione, ambivalenza..... Questa l’attesa della madre. Come si organizza e come può essere raccontata l’attesa della bambina che si trova nell’incubatrice? Il film ce lo intravedere , e noi possiamo solo immaginare. La piccola aspetta, anche lei aspetta. Per lei attendere è conquistare la possibilità di diventare neonata, passare dall’essere una figlia non ancora nata del tutto, ad una bambina che respira naturalmente. Sembrerebbe, ‘ma certo non lo è, che i processi maturativi fisiologici sostenuti dalle macchine assorbono tutto il tempo e lo spazio della maturazione psichica, assorbono e annullino tutte le atmosfere interne di chi come lei non ha possibilità di contatto e di relazione con il corpo materno. Non c’è la possibilità da mettere in scena e in parole ciò che è percepito, tutto rimane dentro lo spazio della sospensione, anche se ci sono spiragli di i futuri traumi e le prossime evoluzioni.

“Il lavoro principale dello spirito consiste nell’attendere. E la fatica nasce dalla particolarità e dalla complessità di questa attesa”. Così scrive P.Valery .

L’attesa evoca l’assente, colui che manca, l’oggetto del desiderio, Barthes che scrive un diario dopo la morte di sua madre lo intitola”dove lei non è”.

Malinconicamente assenza e mancanza si intrecciano per produrre pensiero.

La nascita del pensiero è uno dei miei interessi come psicoanalista, affetti e pensiero sono all’origini dello psichico e tutte le loro inibizioni producono uno scacco melanconico; nel lavoro con i pazienti si incontra spesso una sofferenza che proviene dallo stallo delle funzioni della simbolizzazione e dai relativi blocchi della rappresentazione ed è vitale aprire varchi di pensabilità ,riattivare processi che tuttavia rimarranno sempre incompiuti ed aperti. I sogni come i pensieri , come tutte le opere d’arte,le realizzazioni letterarie, le opere pittoriche, o poetiche,o filmiche

costituiscono i numerosi tentativi che ognuno di noi fa per avvicinarsi agli oggetti d'amore e significare la mancanza originaria. Le opere d'arte, ma soprattutto i sogni, come afferma Pontalis riferendosi all'esperienza del sognare, sono "corpo materno spostato". Con questa prospettiva elaborativa che potenzia l'idea che il sogno sia appagamento del desiderio inconscio, possiamo anche pensare che la maternità, per una donna, sia avere un figlio da amare e da cui farsi amare per contattare l'esperienza interna correlata al desiderio, spostato, di intimità con il corpo materno. Il film di F. Comencini ha molti aspetti onirici, mettendo in scena una situazione emblematica legata degli albori della relazione tra una madre e la sua bambina, tra la bambina e sua madre. Lo spazio bianco è un film che tratta di una situazione anomala, che tuttavia risulta emblematica della normalità. Ritengo che questo film possa essere interpretato come una affresco onirico sulla maternità.

Ho letto prima il libro di Valeria Perrella e dopo ho visto il film di Francesca Comencini quando uscì. Li ho trovati entrambi belli, pieni di una apertura e sensibilità femminile ricca di molte potenzialità associative. Seguo con interesse i giovani scrittori, gli emergenti, i registi, i poeti, le donne scrittrici, ho una sorta di curiosità per i linguaggi, le narrazioni, per il mettere in parola ed in immagini le esperienze. Per me è come stare in attesa che qualcosa di particolare e vivo venga alla luce. Un buon libro nasce e cresce nell'autore e nel lettore, un buon film, generato dalla sensibilità del regista, è altrettanto espressivo, capace di aprire ad ampliamenti associativi e risonanze emozionali anche più intensi grazie al potere evocativo delle immagini.

Stimolata dal libro e dal film vi metterò a parte di qualche mia considerazione sulla nascita traumatica.

Una scena: la donna è a terra, è caduta?, si è sentita male?, è a rischio di morte, forse tutto questo insieme perché sta partorendo a soli sei mesi di gestazione. Fulmineamente come un boato l'equilibrio tra il tempo presunto e quello reale si rompe, tempo e spazio si scardinano, il tonfo rende l'attesa che poteva essere naturale traumatica. Non ci sono parole, solo urgenza. Una urgenza che bisogna subito affrontare, agire, sopportare. Partoriente e neonato, in questo caso neonata, sono confuse in una condizione cromatica monotono, per entrambe infatti di tratta di essere in funzione della vita dell'alta, la madre c'è se c'è la neonata, ma la neonata è pretermine potrebbe non esserci da un minuto all'altro e non ci sarebbe così neanche la madre. La madre e la figlia alle quali ci riferiamo sembrano essere indistinguibili, entrambe intrappolate in uno spazio bianco.

E' accaduto qualcosa di forte e di indefinito, il bianco si presta a dare colore alla paura, alla confusione, all'indifferenziazione. Ho trovato bellissima, particolarmente intensa la scena delle madri che, nel reparto dei bambini pretermine, in cerchio ballano con movimenti e forme che evocano un gloria e una crocifissione, la luce è speciale, Maria madre crocifissa è investita e sostenuta da una laica sacralità. Senza fine.

Il film racconta di una attesa, Napoli, la scuola serale, l'ospedale mettono a fuoco ansie e aspettative di chi aspetta il compimento di vicende interrotte con tutto il rischio della sconfitta e della perdita.

Un'altra scena: un ricordo che affiora dall'angoscia, a prè-coup. Come in analisi. Prima del tonfo la protagonista balla facendo roteare la sua pancia e il suo abito premaman, allora l'attesa, in quel momento e in quel contesto era felice, e anche l'abito nero elegante e seducente. Un abito prestato, prima anticipazione di quella solidarietà femminile, che si immedesima e condivide, come vedremo spesso nel film quando la regista propone scene di donne che insieme attendono, si incoraggiano, si aiutano, si invidiano. Scene particolarmente toccanti, molto ricche di vitalità, a fronte di ciò che accade nelle cullette termiche che mettono paura per quel loro misterioso tecnicismo che insieme alla speranza coniuga angoscia in chi sta fuori e aspetta.

Sposto ora l'accento sulla bambina che sta dentro, dentro una incubatrice, e da lì continua, pur nella forte e traumatica discontinuità il suo percorso per riuscire ad uscire, a nascere una seconda volta. Era uscita prima, uscita per la strada, a terra, soccorsa, lei e sua madre, dalla vicina magistrata, poi nell'ambulanza con i piantoni accanto tra grida di terrore e allarmi condivisi. Un imprevedibile che genera l'ansia della perdita e della morte.

La madre può parlare comunicare raccontare, ricordare, ma lei?

Lei è lì, rimane inerme, sola, lì, in quello spazio chiuso e artificiale, costruisce la possibilità di vivere grazie ad un precario intreccio tra tecnica e natura.

Nel film le scene che mostrano il reparto e le macchine, tutti gli strumenti tecnici e tutti i sussidi umani che sono indispensabili ad aiutare il processo di crescita, bruscamente interrotto dal parto anticipato, mettono bene in risalto come la bambina non ancora nata sia, nella culla di vetro, sia separata dalla madre, e come questa separazione anomala sia anche raffigurazione di quella separazione naturale che fonda la relazione tra la madre e l'infans alla nascita.

La relazione primaria si regge sull'aggrappamento che I.Hermann, psicoanalista ungherese, ritiene essere un istinto di autoconservazione del neonato umano in stato di disaiuto. Il piccolo per sopravvivere si aggrappa al corpo materno che lo nutre e lo tiene. L'aggrappamento di Irene al corpo materno viene impedito dalla incubatrice che per darle il respiro la chiude e la isola.

Il contatto con il corpo della madre è mancante, prende il colore della tenda bianca, di un vuoto.

Per Irene l'aggrappamento si raffigura così in modo unilaterale (sono toccanti le scene della madre che, dopo le prime titubanze, si aggrappa all'incubatrice, come in un abbraccio, e che si ferma lì con le braccia metà dentro e metà fuori, per costituire il tempo della relazione con la figlia non del tutto nata, intervallo tra feto e neonata, prolungamento bianco e cieco del tempo gestazionale). L'attesa della seconda nascita quella che darà a Irene il respiro e la vita naturale, è una esperienza priva di aggrappamento, senza calore materno, quindi priva dell'esperienza psicofisica del corpo a corpo con la madre. Il film in modo stupefacente mette bene in immagine come due mancanze formano un tutto: "l'unità duale" di cui parla Hermann a proposito della relazione primaria madre-bambino. Questa duplice mancanza della madre al figlio, e del figlio alla madre non è forse la condizione universale della maternità?

Vicenda che nella relazione tra corpo materno e bambina, figlia femmina si complessizza ulteriormente. La mancanza di madre è infatti il fantasma che viene riattivato in ogni desiderio di maternità, la donna che elabora la mancanza può passare dall'essere figlia all'essere madre. D'altro canto ogni essere umano nasce alla vita psichica, alla soggettività solo se può elaborare il fantasma della mancanza, della madre mancante. Le nostre capacità generative si collocano in questa assenza feconda.

Torno al film. Qui la madre è esterna, guarda la piccola, la tocca, la tiene nella mente, ma madre e figlia sono separate vivono in modo anticipato e subito quello che tutte la madre e tutti i figli sperimenteranno dopo la nascita: la separazione. In questo caso la separazione è violenta e traumatica, in eccesso. Nascere pre termine è una anticipazione forzata e rischiosa che potenzia quantitativamente e negativamente tutto ciò che accade naturalmente dopo la nascita. La violenza del cordone tagliato è qui più cruenta e più rischiosa, anche se c'è sempre una qualche inquietante incertezza nell'esito di ogni parto.

La vita e la morte trovano nell'esperienza della nascita un punto di estrema e perturbante vicinanza.

C'è chi ritiene che la tempra delle donne sia nella capacità naturale di sopportare e sperimentare questo intreccio di vita e di morte.

Otto Rank parla del trauma della nascita come del trauma per antonomasia quello inevitabile e su cui si basa la capacità costruttiva del vivere, un inevitabile passaggio che destruttura per ricostruire il polo d'appoggio dell'equilibrio vitale.

In questa ottica ogni nascita è trauma. Un trauma che spingerà nel processo di soggettivazione a conquistare tutte le funzioni vitali. Quando si nasce pretermine i rischi e le traumaticità si amplificano, ma questa condizione di temporalità anticipata rispetto ai tempi dello sviluppo gestazionale, non può essere confusa con il tempo della prematurità. Freud descrive questa universale condizione dell'essere umano parlando di Hilflosigkeit, stato di disaiuto a cui l'essere umano è a lungo esposto a da cui deriva la necessità delle cure primarie di accudimento.

Infine, e concludo, mi piace ricordare che in un passaggio toccante la regista mette a fuoco come il suggerimento del medico, sostituito di una figura paterna assente, aiuta la madre ad accedere alla nomina. La bambina si chiamerà Irene. Il nome presente nell'intimo materno si fa noto, entra nell'ambiente può essere socialmente condiviso e detto, da quel momento Maria può cominciare ad allontanarsi dalla concretezza dell'evento, andare a scuola, occuparsi dell'espressività dell'alunno adulto che cerca il riscatto delle dita perdute, il recupero dei suoi ritardi e insuccessi scolastici. Il legame trasferale tra l'alunno e Maria renderà possibile uno scatto evolutivo: si tratterà di tollerare l'inceppo lasciando una sospensione potenziale, uno spazio bianco nel farsi della scrittura per cercare una sorta di stile personale creativo ed espressivo e narrare la propria storia fino ad allora in cerca di dicibilità.

Una vicenda simile a quella di Maria che quando riuscirà ad inscrivere la figlia nell'elenco dei nati potrà pensare IRENE come figlia sua, lei madre orfana di madre.

A proposito del nome mi è venuto alla mente un bizzarro acrostico rispetto al nome Irene: utilizzando le iniziali

I come improvvisa

R come rottura

E come emozione

N come non

E come esclude

L'improvvisa rottura emozionale non esclude ...la possibilità di tracciare un segno, di lasciare uno spazio ...bianco ...per tracciarne ...ancora.

Aspettiamo un nuovo film.

Eleonora Natoli

Psicoanalisi e Scultura

*"Distruzione del padre, ricostruzione del padre
nell'opera della Bourgeois"*

Non lasciatemi sola ora.

Sorprende un ciclo di incontri su Psicoanalisi ed arte, un tale irresolubile accostamento tra due campi così eterogenei, che tuttavia evoca una sorta di reciproca nostalgia.

Le accomuna la disfatta di uno sguardo a sproposito sul mondo.

Le separa quell'"a modo mio" che l'artista rivendica e mette in atto, così dislocato rispetto al lavoro dell'analisi di continua riabilitazione e messa in gioco degli scarti del lavoro psichico.

Il rimosso è la materia che non si vede, resta sempre fuori, viene presentificato nella sua irrecuperabilità. Però questo significa farne qualcosa, piegando qualcosa di irrecuperabile ed irrecuperato ad un uso (A.Luchetti – comunicazione personale)

Durante un'intervista Louise Bourgeois, dopo aver mandato in frantumi un oggetto di terracotta, continuando a parlare raccoglie i cocci verso di sé, accompagnandoli con la mano.

Questa è una tra le tante suggestioni che hanno fatto nascere il desiderio di avviare un lavoro di ricerca su questa artista.

Sembrerebbe che se c'è qualcosa "da vedere" in questa scena è solo fuori-luogo, adottando una vista laterale e rassegnandosi alla necessità di un lavoro di traduzione.

Forse anche da qui è partita l'idea di costruire la ricerca a partire dalla realizzazione di un video.

Il video realizzato con Manuela Fraire e Silvia Di Domenico è partito letteralmente dal fare a pezzi, guidate dalla pratica del montaggio cinematografico, tre video documentari su Louise Bourgeois e i testi del suo libro *Distruzione del padre Ricostruzione del padre*.

Fare-Disfare-Rifare: non è possibile farlo se non contendendo qualcosa a qualcuno, a una forma e ad un discorso apparentemente compiuti.

Come psicoanalisti lavoriamo con le parole e con il campo che esse bordeggiano senza mai poter ricoprire interamente.

Eppure...

Sembra che non si possa fare altro che continuare a provare a comunicare, accettando una sorta di bassa manovalanza di gesti, apparentemente ripetitivi, fatti con e per qualcun altro.

Si ha bisogno di felicità di pensare.

Lo ha espresso molto bene Claudio Neri, in un breve scritto in ricordo di Francesco Corrao (*Psiche*, vol.2, 1998):

"Vi è, sempre più, la necessità di pensiero. Soprattutto, vi è la necessità di <felicità di pensare>. ... Esperienza conviviale perché pratica del <pensare insieme>. Perché pensare è fondamento di un legame di amicizia e di passione. ... Pensare è creazione e trasformazione. Il pensiero crea la mente e non viceversa. Noi dobbiamo frenare il nostro desiderio di controllare. Le nostre ricerche siano piuttosto ispirate alla semplice curiosità. La ricompensa per tale atteggiamento, non è il potere, ma la felicità di pensare."

Non lasciatemi sola ora.

Antonio Di Benedetto

Psicoanalisi e Musica

"Mozart e Don Giovanni: creatività e conflitto edipico"

Perché la musica ? Che c'entra con la "terapia di parola" ?

In Freud, accanto a dichiarazioni di refrattarietà alla musica, in quanto arte inaccessibile ad un'indagine intellettuale (v. Introduzione a *Il Mosè di Michelangelo*, 1913), se ne trovano altre, che stanno a testimoniare quale potere evocativo su ricordi, idee o vissuti, essa avesse per lui².

"Se si eseguono un paio di battute e qualcuno, come avviene nel Don Giovanni, dice è dalle Nozze di Figaro di Mozart, tutto in una volta fluttuano in me i ricordi, niente di isolato giunge alla coscienza: la frase significativa serve da punto di irruzione" (Freud, cap. 6 dell' *Interpretazione dei sogni*, 1899).

² Sul problema della musicalità nascosta di S. Freud si consiglia la lettura di Cheshire N.M. (1996): *The empire of the ear*, *Int.J.Psichoanal.*, 77, 1127-1168.

La musica è forse un' *esca della reverie*? O piuttosto un mezzo artistico che ci induce a prestare orecchio, non solo ai contenuti di un discorso, ma anche ai significanti, alle forme sonore delle verbalizzazioni? In entrambi i casi questa arte può essere di grande aiuto al "terzo orecchio" dell'analista, orientandolo a cogliere nella *musicalità del parlare* messaggi non meno significativi dei sogni o dei lapsus. Affinandone l'udito, indirizza la mente analitica verso un aspetto formale della comunicazione verbale e promuove sviluppi immaginativi atti a configurare scenari del mondo affettivo.

Premessa.

Questo mio lavoro assomiglia ai tanti scritti di psicoanalisi applicata all'arte, etichettati come "patografie". Ma il suo scopo è diverso, poiché non credo alle patografie. Non penso cioè che siano minimamente attendibili le indagini psicologiche condotte sui testi letterari, sui prodotti artistici o sulle biografie di persone famose. Sono invece convinto che dalle loro opere ci giungano suggerimenti preziosi per approfondire la conoscenza della nostra mente. Lo scopo di questo lavoro pertanto non è quello di porre Mozart sul divano psicoanalitico, ma quello di lasciarsi ispirare dai suoi capolavori per speculare su noi stessi.

L'assassinio dei padri

"Gli uomini, per una legge di natura, si dividono, in due categorie: quella delle persone comuni, che tendono a generare essere identici a loro, e quella degli uomini veri, cioè di coloro che hanno il dono o il talento di dire una parola nuova (...) Alla seconda categoria appartengono tutti quelli che escono dalla legalità e sono in qualche modo distruttori (...) di solito essi cercano in varie forme di distruggere l'organizzazione corrente in nome di una migliore. Se uomini di tal genere trovano necessario passare su un cadavere, essi possono, a mio avviso, attribuirsi orgogliosamente il diritto (...)."

Cito questo brano, tratto da *Delitto e castigo* di F. Dostoevskij, per giustificare quei delitti simbolici, compiuti da individui geniali. Qualunque genio, per divenire tale, deve simbolicamente passare sul cadavere del proprio padre, superando le convenzioni culturali ereditate dal passato. L'artista, come Don Giovanni e come Edipo, uccide una figura paterna, ma, contrariamente a Edipo e analogamente a Don Giovanni, non giunge a provare colpa, tende anzi a trarre da questo atto la spinta ad andare oltre.

Come Don Giovanni, che, dopo aver ucciso il Commendatore, sente di avere campo libero per tutte le sue conquiste amorose, l'artista deve sgombrare il campo della sua creatività da istanze censorie troppo severe, per potenziare al massimo la forza seduttiva della sua opera e farne un modello che sopravvanti tutti i precedenti.

La soppressione di un'autorità normativa favorisce lo sviluppo di un Ideale dell'Io grandioso, dal quale l'artista-don giovanni si sente autorizzato a porsi al di sopra delle leggi (l'eredità delle tradizioni) o a crearne di nuove. Da regicida a re legiferatore, come Edipo, eroe che impone la sua legge, dopo aver soppresso il monarca precedente.

La vicenda di Don Giovanni, messa a confronto con la biografia di Mozart, suggerisce l'idea che, evitando la colpa persecutoria (rappresentata dal fantasma del padre ucciso), l'artista può sviluppare, come Don Giovanni, un pensiero libertino dall'incontenibile potere seduttivo e tradurlo in un linguaggio affascinante.

Ma il libertinaggio del pensiero deve in ogni caso confrontarsi, prima o poi, con il fantasma dell'autorità mortificata. Ciò è rappresentato nel finale del *Don Giovanni* dalla ricomparsa del Commendatore, nei panni di una spaventosa statua vivente, che ingiunge al dissoluto di pentirsi.

Don Giovanni, a questo punto, deve fare appello a tutto il suo coraggio, per fronteggiare il terrificante interlocutore, emerso dall'aldilà, e difendere i suoi principi superomistici, dimostrandogli con una stretta di mano di essere un suo pari. Con questo gesto sembra voler dire, mentre Leporello trema di paura: apparteniamo entrambi ad un altro mondo, diverso da quello dei comuni mortali, che soggiacciono passivamente alle leggi. Noi siamo due, che dettano legge. Prima di mostrarvi alcune scene del *Don Giovanni*, vorrei fare una piccola digressione sul caso del "piccolo Hans" di Freud, poiché la scenografia e la direzione artistica dell'allestimento che mostrerò furono curate da Herbert Graf, uno dei grandi protagonisti della storia della psicoanalisi, meglio noto appunto come "il piccolo Hans".

Il caso del Piccolo Hans

Riassumo brevemente questo caso clinico. Herbert, affetto da nevrosi fobico-ossessiva, era figlio di Max Graf, un noto musicologo della Vienna primonovecento. Il sintomo dominante consisteva in una fobia per i cavalli, temuti perché potevano mordere o cadere. Il caso servì a Freud (1909) per dimostrare come le angosce di castrazione, derivanti dal conflitto edipico, proiettate sui cavalli, rendessero questi animali oggetti fobici da evitare. Agli occhi del piccolo i cavalli, che avrebbero potuto morderlo, rappresentavano il padre adirato contro di lui, perché nutriva il desiderio di appropriarsi della madre. Il piccolo Hans aveva costruito un sintomo fobico, per maneggiare le angosce di castrazione attraverso l'evitamento degli oggetti fobici.

In un sintomo si nascondevano impulsi ostili contro il padre, che, proiettati su di lui, lo rendevano particolarmente aggressivo, suscitando il timore di una terribile punizione (castrazione). Tutto ciò rendeva necessaria una difesa fondata sullo "spostamento". Non il papà, ma i cavalli si venivano a configurare come oggetti aggressivi e pericolosi.

Il caso del piccolo Hans insegna che la nevrosi è una costruzione di fantasia, e, in quanto tale, sotto molti aspetti analoga a quei racconti o drammi teatrali, con i quali l'autore cerca di elaborare un materiale affettivo conflittuale, cui la mente non è stata in grado di trovare soluzioni.

Tutta l'arte può essere intesa come un sofisticato mezzo per padroneggiare gli angoscenti contenuti di alcune fantasie nevrotiche. L'arte è naturalmente molto più di un sintomo nevrotico, ma chi è spinto a scrivere o dipingere, lo fa, tra l'altro, per aiutare il proprio pensiero a organizzare qualcosa di impensabile mediante forme di fantasia, che spesso sono frutto della stessa matrice psichica della nevrosi. Ciò vuol dire che si può essere creativi, *non malgrado, ma grazie* ad una patologia elaborata.

E' possibile, insomma, che Herbert Graf, dedicandosi alla regia teatrale e, in particolare, alla regia dell'opera lirica, dove il triangolo edipico è di solito rappresentato nella forma più elementare, abbia inconsciamente cercato di portare avanti l'elaborazione dei suoi conflitti col padre.

Esempi dal *Don Giovanni*

Don Giovanni è stata una delle poche opere che piacevano a Freud. La prima scena è tratta da un'esecuzione diretta da W. Furtwaengler nel 1953 a Salisburgo, con la regia scenica di H. Graf.

In essa assistiamo ad un duello, tra Don Giovanni, che ha cercato di sedurre donna Anna, e il padre di lei, che vorrebbe vendicarne l'onore macchiato. Questa figura paterna rappresenta palesemente un Super-io, che intende far rispettare le leggi e punire chi le viola. Ma, nel corso del duello ha la peggio e muore.

Da questo punto in avanti è come se Don Giovanni avesse campo libero per tutte le sue conquiste amorose. Messa a tacere la voce dell'autorità, facendo morire colui che la personifica, aggira un problema conflittuale. Eliminato l'ingombrante guardiano delle proprie fantasie trasgressive, Don Giovanni può lasciarsi andare al piacere di spadroneggiare nei campi altrui. Tutte le donne da lui conquistate appartengono ad un altro, adombrano la figura materna. Non più ostacolato dalla rivalità paterna può tornare a muoversi a un livello pre-edipico. Questa morte apre la strada al trionfo di una fantasia onnipotente, pre-morale, ed è la condizione necessaria a che possa realizzarsi l'appagamento illimitato dei desideri e un'esistenza di puro e semplice piacere sensuale.

Uccidendo il padre punitivo, Don Giovanni evita le restrizioni imposte da una simile istanza e conquista la libertà di esplicitare quella che S. Kierkegaard definì "genialità sensuale"³. Sotto questo aspetto Don Giovanni è la personificazione di un vitalismo inesauribile, una forza della natura, che non tollera alcun freno agli istinti. La natura, oggetto dei sensi, è la cifra del personaggio. Egli così incarna l'aspirazione, tipicamente romantica, all'eccesso, ad un'esistenza che vada oltre ogni limite, e ripropone in veste erotica il peccato luciferino della ὑβρις (superbia).

Per altri aspetti appare come il modello psicologico, perseguito dall'Illuminismo, del libertino intellettuale refrattario a qualunque turbamento emozionale, sia esso determinato da Eros o da Thanatos, che aspira al culmine della conoscenza. E fa di tutto per evitare l'altalena capricciosa delle emozioni, difficilmente utilizzabili nella sfera cognitiva. (Mila 1988).

Eroe in bilico tra due mondi, quello della ragione illuministica e quello dell'impeto romantico, finisce per rappresentare un compromesso fra controllo intellettuale e libero gioco istintuale, simbolo, in altri termini, di un'ambizione conoscitiva sfrenata, tesa a scavalcare i confini dell'intelligenza razionale e della moralità con la più ampia esperienza corporea.

Vediamo ora tre scene, in cui possiamo assistere al tentativo di Don Giovanni di mettere in atto quel suo incontenibile impulso naturale a conseguire una nuova esperienza erotica, turbando il corso degli eventi con la sua volontà dominante.

Alla fine dell'opera il Commendatore-padre-ucciso torna minacciosamente in veste di statua, istanza censoria pietrificata, che si anima, per ingessare con la minaccia dell'inferno l'inesauribile vitalità licenziosa di Don Giovanni, ingiungendogli di pentirsi dei suoi peccati. Don Giovanni non si pente, non vuol cedere alla paura e risponde spavalidamente, invitando il Commendatore a cena.

In occasione di un lutto, il pasto rituale al capezzale del morto ha un duplice significato: da una parte neutralizzare le angosce persecutorie, associate alla fantasia di essere divorati dal morto, ribaltando la situazione (se io mangio te, tu non puoi mangiare me), dall'altra ottenere nuova forza dalle carni del defunto. Qualunque tradizione, culturale o artistica, si nutre in effetti dei predecessori. La loro creatività viene assimilata dai successori, incorporando chi li ha preceduti. Ogni opera nuova trae alimento dalle precedenti.

In questo caso però l'invito a cena del morto sembra avere un significato rovesciato. Di fronte alla spaventosa statua vivente Don Giovanni ostenta infatti un atteggiamento da pari a pari, come a voler affermare:

³ Una simile sensualità è rappresentata, secondo Kierkegaard, proprio dalla musica, come scrive, nel saggio intitolato "Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros", che si trova nel celebre *Aut Aut* (1843):

"Genialità sensuale (...) una forza, una tempesta, una smania, un impeto, qualcosa di sostanzialmente lirico, una specie di intimità in se stessa, che non si può dipingere e non si lascia fissare in contorni definiti (...) non la si può esprimere nemmeno con la poesia. L'unico medium che la può rappresentare è la musica".

La musica, in effetti, ci appare come il medium artistico che riesce a trasformare un'esperienza primitiva, corporea (battito cardiaco, respiro, qualche piacevole stimolo tattile ecc.), in una forma sublimata di conoscenza sensitiva. E trova in Don Giovanni l'eroe che forse meglio la rappresenta.

“Non ho alcun bisogno di mangiare le tue carni, per sentirmi più forte. Io non ti temo e ti offro le mie carni, non per rabbonirti e neutralizzare la tua vendicatività, ma per dimostrarti che non ho paura di Thanatos, non ne subisco il potere così come non ho subito il potere di Eros”.

Come se giocasse con la morte, allo stesso modo in cui ha giocato con l'amore, trattando confidenzialmente sia Eros che Thanatos, con l'orgoglio di aver conseguito un potere sensuale. Grazie ad esso ha saputo sottrarsi al potere dei sentimenti, mai sopraffatto né dall'amore né dal terrore ⁴. Intende così mettere amore e morte sullo stesso piano, considerarle due facce del medesimo ciclo naturale.

All'autorità inflessibile, petrosa, del Commendatore Don Giovanni contrappone il coraggio, non solo di contravvenire alle leggi, ma anche di accettare, senza batter ciglio, il castigo infernale, previsto per il peccatore. In fondo, sembra dire, il genio non è solo sregolatezza, ma è anche coscienza delle norme violate, consapevolezza del limite oltrepassato, confronto con un ineliminabile Super-io artistico e orgoglio di averlo almeno eguagliato, facendosi artefice di nuove leggi.

(La scena che segue è il finale della versione viennese, più drammatico e moralistico rispetto a quella di Praga, che si conclude con un sestetto di tono leggero.

Don Giovanni come metafora della biografia emozionale di Mozart

Mozart, a somiglianza del suo eroe, ha precocemente sgomberato il campo da un rivale. Avendo superato il padre nella creatività artistica sin dall'infanzia, lo ha simbolicamente ucciso piuttosto presto. Si è in tal modo aperta una strada, lungo la quale si è potuta liberamente esprimere la “genialità sensuale”, che S. Kierkegaard attribuiva al personaggio Don Giovanni, ma che può essere verosimilmente attribuita anche alla creatività di Mozart.

A tal proposito così scrive uno dei suoi più accreditati biografi, Alfred Heuss (cit. in Paumgartner, 1945):

“esempio altissimo di genio intuitivo, di artista giunto alla comprensione e alla creazione della forma soltanto attraverso i sensi”, senza passare “attraverso i giri viziosi del raziocinio”, capace di elevare ad armonia il disordine dell'esperienza sensoriale e affettiva.

Egli ha ampiamente superato il padre, non solo perché dotato di un talento musicale enormemente maggiore, ma anche perché ha ricevuto continue sollecitazioni dal padre stesso, che gli ha imposto un severo regime di apprendimento, affinché conseguisse traguardi più alti di quelli raggiunti da lui. Il che fa pensare che il piccolo genio non dovesse sentirsi molto amato, ma più che altro usato per servire un dispotico Ideale dell'Io. Leopold lo avrebbe privato di amore e stima, se avesse fallito nel crescere artisticamente.

Dall'epistolario tra Wolfgang e Leopold emerge un gran numero di recriminazioni o rimproveri di quest'ultimo, ogni volta che il figlio trascurava i grandi obiettivi prefissati. Wolfgang insomma, oltre che essere naturalmente un genio, non poteva permettersi di non esserlo.

Con la complicità del padre, Mozart, sul piano della fantasia artistica, si è potuto concedere ampie escursioni nell'ambito dell'inaudito. Leopold ne ha sollecitato il genio. Imponendogli di “essere grande”, più grande di suo padre e di chiunque altro, si è fatto portavoce di un imperioso Ideale dell'Io, che ha spinto Wolfgang sin dai primi anni di vita a superare quelle convenzioni intellettuali e musicali, rappresentate da lui stesso.

⁴ Un altro personaggio dell'opera lirica che cerca di sottrarsi al potere di Eros e Thanatos è Carmen, la sigaraia che seduce Don José e, dopo averlo tradito con Escamillo, si fa uccidere da lui, senza minimamente tentare di sfuggire alla sua vendicativa gelosia. Sfida in tal modo la morte, mostrando arrogantemente di non temerla.

Il conflitto con l'autorità paterna è stato dunque aggirato da Mozart, con la complicità del padre reale, facendo fuori, proprio come accade nel *Don Giovanni*, quell'istanza punitiva, che avrebbe potuto ostruirne il cammino e frustrarne le ambizioni artistiche.

Sto evidentemente proponendo di leggere il Don Giovanni come metafora di una biografia emozionale non visibile, tutta interiore, centrata sull'evitamento del conflitto con un padre, che sappiamo essere stato, oltre che un esigente e severo maestro di musica, l'inconsapevole suggeritore di un parricidio simbolico. L'ipotesi è che Mozart abbia potuto esprimere tutta la sua creatività, dopo essersi assicurato uno spazio di fantasia, sgombrato da eccessive limitazioni normative. Ovviamente tanti altri imperscrutabili fattori psicologici hanno contribuito alla sua eccezionale creatività, che, come quella di tutti i grandi geni, non può essere ridotta ad un elemento nevrotico.

Sto altresì proponendo di considerare il genio come un individuo che, pur soffrendo, non diversamente da tanti altri esseri umani, del complesso edipico, sa escogitare una soluzione, valida più che altro per la sua sfera artistica, per assicurare al proprio campo creativo la possibilità di violare le norme correnti, per introdurre novità, contributi originali a quanto già si conosce, restringendo l'azione censoria del Super-io e rafforzando quella incentivante dell'Ideale dell'io.

Super-io e Ideale dell'io

Nell'ambito del regime censorio e punitivo del Super-io prevale il monito a "non dover essere" come chi è più grande e più esperto, a non poter invadere il territorio di chi c'era prima. Un diverso richiamo è quello dell'Ideale dell'io, che sollecita a "dover essere" come un modello molto elevato e di gran valore. Una traccia di questo doppio e contraddittorio regime intrapsichico la troviamo nella stessa teoria edipica freudiana, in cui l'ammonimento "non devi essere come tuo padre", ossia "non puoi desiderare le cose che gli appartengono", in primo luogo tua madre, coesiste paradossalmente con l'esortazione "devi essere come tuo padre", ossia devi prenderlo a modello e identificarti con lui.

Nella teoria freudiana l'Ideale dell'io ha esordito come precursore del Super-io ed è stato poi assorbito da quest'ultimo, per formare un'unica istanza, che sorveglia, istiga e censura l'operato dell'io. Tuttavia è rimasta una certa discordanza tra i due concetti. Infatti, mentre l'Ideale dell'io è stato concepito da Freud quale derivato del "narcisismo primario", che alimenta il desiderio di "essere grande", spingendo l'individuo a ritrovare la grandezza illusoria dell'onnipotenza infantile (Freud 1907 – *Il poeta e la fantasia*), il Super-io è stato concepito quale derivato del conflitto con la figura paterna ed ha acquistato piuttosto il profilo di un censore, che intimidisce l'io e vigila affinché corrisponda alle volontà paterne (Freud 1914 – *Introduzione al narcisismo*, p.465).

Secondo H. Nunberg (1932) l'io si sottomette al Super-io per timore di un castigo; accetta invece le sollecitazioni dell'Ideale per amore, essendo quest'ultimo un derivato dell'oggetto primario, che, investito di narcisismo, ha acquistato grande valore ed autorevolezza ⁵.

J. Chasseguet-Smirgel (1975), rifacendosi alla sintetica formula freudiana dell'Ideale dell'io, come erede del narcisismo primario e come espressione del desiderio di riconquistare l'antica onnipotenza, lo differenzia dal Super-io come erede dell'Edipo e dell'angoscia di castrazione.

⁵ Nunberg distingue l'Ideale dell'io dall'io-ideale, due termini che si trovano nei due scritti freudiani citati (*Introduzione al narcisismo* 1914, *L'io e l'Es*, 1923), senza una netta distinzione concettuale. Mentre l'Ideale dell'io sarebbe il prodotto di un narcisismo proiettato in avanti, verso mete da conseguire, l'io-ideale sarebbe generato da un narcisismo ancorato al passato, sarebbe cioè generato dal rimpianto per l'onnipotenza narcisistica infantile, dal desiderio di riconquistare quella condizione arcaica in cui l'io ancora disorganizzato è fuso con l'Es. L'io ideale sarebbe cioè generato da una forma di narcisismo, diciamo così, *nostalgico*, che mira a recuperare lo stato di felice fusione col mondo, dei primi stadi dell'esistenza

Ritiene che il primo spinga il soggetto verso rapporti di tipo fusionale, che ricalcano le fantasie di riunione con la madre, e che il secondo tenda invece a separare il bambino dalla madre, attraverso il tabù dell'incesto.⁶

Profilo artistico e personale di Mozart

Se ora confrontiamo il profilo artistico di Mozart con quello personale, consegnatoci dalle varie biografie (Einstein A.1945 - Paumgartner B. 1945), notiamo una forte discrepanza tra i due. Nel privato egli è descritto come un "eterno fanciullo", impossibilitato a crescere da una quantità di prescrizioni paterne. Wolfgang insomma, del tutto autonomo nell'attività compositiva, sarebbe stato totalmente dipendente sul piano affettivo.

Da una parte, l'atteggiamento infantile può essere stato funzionale alla sua attività creativa, fornendogli uno sguardo perennemente incantato sulle cose del mondo, dall'altra deve averne fatto una sorta di disadattato, di piccolo infelice, incapace di affrontare i problemi reali, succube di personaggi più dotati di spirito pratico. Il padre Leopold infarciva le sue lettere di consigli, come se il figlio dovesse essere sempre condotto per mano tra i meandri dell'umana esistenza, come se dovesse imparare a sopravvivere nel quotidiano (Frullini 2001).⁷

In altre parole, mentre nella sfera privata è rimasto schiacciato da un padre iper-protettivo, sul piano artistico è riuscito a conquistare una libertà assoluta e a superare, con la piena autorizzazione del padre stesso, confini invalicabili per altri, in un periodo in cui l'ordine sociale e familiare era fondato sul rispetto dell'autorità e delle gerarchie.

Anche sul piano personale comunque deve essersi concesso molte licenze, se son veri i clamorosi episodi di irriverenza, narrati dai biografi, primo fra tutti quello che provocò il famoso calcione del Colloredo.

Si può avanzare un'ipotesi interpretativa di questa paradossale disarmonia psichica, costituita da un altissimo profilo creativo e da un basso profilo di maturità psicologica, ipotizzando un Ideale dell'Io ipertrofico, che sembra avere occupato il territorio di un Super-io mortificato.

Nel rapporto col padre l'Edipo di Mozart non ha avuto la possibilità di svilupparsi compiutamente, perché Leopold non ha svolto il ruolo del rivale edipico che si interpone tra il figlio e la madre, per interrompere il loro legame simbiotico e avviare il piccolo verso una crescita autonoma. Si è invece rivelato un *padre materno*, estremamente simbiotico nelle sue lettere lamentose, ogni volta che Wolfgang si allontanava, arrivando persino, durante il soggiorno del figlio a Parigi, ad accusarlo di averlo fatto morire di dolore, per averlo lasciato solo ad affrontare i debitori.

Incapace di tollerare la separazione dal figlio, Leopold era portato a mantenere stretti contatti con lui. I suoi moniti, a giudicare dalle lettere, sono indirizzati contro i vari tentativi del

⁶ In un lavoro del 1953 G. Piers e M. Singer hanno distinto la vergogna, che insorge quando non si raggiunge una meta indicata dall'Ideale dell'Io, dal senso di colpa, prodotto dal fatto di aver trasgredito una legge stabilita dal Super-Io. I sociologi recentemente hanno detto che siamo passati da una "società della colpa" a una "società della vergogna". Nei secoli passati a regolare il comportamento del singolo provvedevano prevalentemente norme di carattere censorio. Se non si ubbidiva a queste norme, si incorreva senz'altro in un castigo. Il rigore educativo mirava a limitare la sfera del desiderio. Il peccato era considerato un andare oltre i limiti consentiti, per un eccesso passionale o istintuale. L'attuale orientamento culturale tende invece a non sanzionare con altrettanta severità chi viola le norme condivise e a premiare chi osa oltrepassare i confini stabiliti dalle tradizioni.

⁷ A. Frullini (2001) ha trovato una corrispondenza tra la struttura poetica di molte opere mozartiane e il problema del passaggio dalla dipendenza all'indipendenza dell'adulto. Il problema dei rapporti padre-figlio impegna, a suo parere, sia la vita che la creazione musicale di Mozart. La differenza è che, mentre nella vita questo problema col padre appare irrisolto e pare averne bloccato lo sviluppo affettivo, nelle composizioni musicali non interferisce e compare anzi come nucleo ispirativo ricorrente di molte opere.

figlio di affrancarsi dal legame fusionale con lui. Tanto che Mozart, per tutta la vita fu segnato da un certo infantilismo della condotta, da un perenne bisogno di appoggi e conferme nel momento delle decisioni. Come se fosse rimasto soffocato da un eccesso di *maternage*.

Debole modello paterno

Sappiamo quanto, nel corso di un fisiologico sviluppo psichico, il modello paterno serva ad affrancarsi dalla simbiosi materna. Normalmente l'autorità paterna limita i desideri del bambino, a cominciare da quelli edipici. Ne circoscrive quindi il senso di onnipotenza.

Un confine stabilito ai propri desideri fornisce al bambino, oltre che un'inevitabile frustrazione, un "contenimento", un argine al caos pulsionale. Il bambino, nel momento stesso in cui viene giustamente frustrato, sente anche di essere sostenuto da un fattore organizzativo, non lasciato in balia delle proprie pulsioni inconscie. L'imperativo morale subentra all'imperiosità degli istinti.

L'introiezione di una guida emotiva è di fondamentale importanza per conseguire una stabile condizione di autonomia e responsabilità. Sotto questo aspetto l'Ideale dell'io si colloca ad un livello maturativo più basso rispetto al Super-io. Quando si compie una completa interiorizzazione del Super-io, l'Ideale dell'io dovrebbe sciogliersi in esso, poiché l'io a quel punto dovrebbe trarre il senso del proprio valore dal fatto di sapersi conformare ad una legge superiore, senza dover continuare ad approvvigionarsi narcisisticamente all'onnipotenza infantile.

In Mozart le cose sembrano essere andate diversamente. Gli è mancata una figura genitoriale forte e indipendente, sulla quale poter costruire un'istanza normativa personale. Disturbato cioè, non tanto da un Super-io schiacciante, quanto dalla mancanza di una guida autorevole.

L'educazione paterna fu col piccolo Mozart così rigida, così tesa ad un controllo totale del figlio e così impregnata di un ideale estremo di perfezione, da incarnare il modello di quelle madri che si sostituiscono ai padri e idoleggiano i figli. Madri che usano inconsapevolmente i figli per realizzare un loro forte Ideale dell'io.

In sintesi, sembra che Mozart non sia riuscito a crescere affettivamente, per non aver potuto disporre di una valida figura paterna. Gli è mancato un padre, sia perché nella sfera della sua fantasia creativa l'autorità paterna veniva continuamente superata e svilita, sia perché il padre reale era più materno che paterno. E' diventato grande musicalmente, non solo attingendo al proprio genio, ma approfittando anche di un padre che lo ha idoleggiato.

Conclusioni

Nonostante uccidano simbolicamente i loro padri e ne usurpino in qualche modo il potere, i geni non possono farne a meno, se non altro per conoscere la regola da contraddire. Ne hanno bisogno, affinché segnino un confine da superare, poiché sanno che senza regole si precipita, come Don Giovanni, in un caos infernale.

Di questo problema Mozart ha avuto una certa consapevolezza. Ha infatti adottato, sin dai primi anni di vita, buona parte delle regole compositive apprese dal padre, suo insegnante di musica, rendendosi conto della necessità di norme atte a disciplinare la sua fervida fantasia infantile, tendenzialmente trasgressiva.

Ma tale normatività non si è rigidamente appiattita sulla tradizione musicale tramandata dal padre, è invece divenuta tanto flessibile da consentire forme musicali inaudite.

Il vero genio insomma, a differenza del megalomane, non è insofferente delle leggi compositive. Ne ammette la indispensabile funzione di strutture portanti del suo linguaggio espressivo, ma non si limita ad applicare quelle ben note, ne crea di nuove, che, pur scavalcando le precedenti, implicano l'accettazione di un Super-io artistico. Diventa così egli stesso un legiferatore, nell'atto stesso di invalidare le leggi pre-esistenti. E sancisce con una stretta di mano l'equivalenza del suo lo-creatore con il Super-io.

Detto questo, non si può certo affermare di aver sciolto il mistero del perché lo stesso processo, di attenuazione del Super-io e di parallela esaltazione dell'Ideale dell'io, produca in certi casi deliri megalomani o condotte perverse e in altri comportamenti invece uno sviluppo geniale. Resta il mistero di una creatività, che non si può ridurre ad un meccanismo psicopatologico, né si esaurisce nel coraggio di sfidare leggi codificate e di riplasmare il mondo con la propria fantasia. Un mistero, di fronte al quale la psicoanalisi, come diceva Freud, "deve deporre le armi".

Bibliografia

- Chasseguet-Smirgel J. (1975), *L'ideale dell'io*, R. Cortina, Milano, 1991
- Einstein A. (1945), *Mozart. Il carattere e l'opera*, Ricordi, Milano, 1951.
- Freud S. (1907), *Il poeta e la fantasia*, OSF 5.
- Freud S. (1909), *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (Caso del piccolo Hans)*, OSF 5.
- Frullini A. (2001), *Mozart e il divieto di successione*, R. Cortina, Milano.
- Kierkegaard S. (1843), *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, (trad. it. di Cantoni R. e Guldbrandsen K.M.), Milano, Mondadori, 1976.
- Mila M. (1988), *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, PBE Einaudi, Torino.
- Nunberg H. (1932), *Principes de psychanalyse*, PUF, Paris, 1957.
- Paumgartner B. (1945), *Mozart*, Einaudi, Torino, 1994.
- Piers G. e Singer M. (1953), *Shame and guilt. A psychoanalytic and a cultural study*, Ch. Thomas, Springfield.