

Silvia Vizzardelli

Estetica ed etica: i luoghi dell'imminenza

1. *Imminenza*

Da molti anni ormai la questione del rapporto tra etica ed estetica è tornata ad avere ampio spazio nel dibattito filosofico. Naturalmente per poter sostenere questo rapporto di analogia o di coimplicazione, è stato necessario riformulare le finalità delle due discipline: l'etica non viene convocata come filosofia normativa, capace di determinare i criteri di giudizio dell'azione morale, e l'estetica non si affaccia più come disciplina "speciale" dedicata allo studio della produzione artistica e dei suoi oggetti. Come già era accaduto a Wittgenstein, ipotizzare una identità di estetica ed etica significa innanzitutto intenderle come la declinazione di un modo di vedere il mondo, piuttosto che come discipline aventi un oggetto particolare (cfr. Virno 2015; Tomasi 2011). Nostro scopo sarà quello di mantenere questa intuizione wittgensteiniana che apre la relazione agli spazi vasti di un'esperienza originaria e fondativa, ma lo faremo mettendo da parte la questione del "senso" del mondo per portare al centro piuttosto una postura, un atteggiamento del corpo. Sembra un paradosso associare l'etica a una postura del corpo, quando siamo abituati a intenderla come una tensione verso il superamento delle pulsioni e degli imperativi passionali. Meno paradossale è abbracciare questa prospettiva per la riflessione estetica, da sempre impegnata a

valorizzare le esperienze sensibili radicate, anche se non risolute, nei corpi.

Per sciogliere un po' questo paradosso andremo a interrogare una disciplina poco consultata generalmente quando si parla di etica ed estetica, ma che inaspettatamente ci farà guadagnare una prospettiva nuova proprio su questo rapporto. Mi riferisco alla psicoanalisi e in particolare alla figura di Jacques Lacan che ha dedicato grande attenzione alla questione etica e lo ha fatto in un Seminario, il VII precisamente, in cui, guarda caso, è centrale, come vedremo, la funzione del bello. Bello e bene, secondo Lacan, non ci conducono verso una concezione ortopedica (bene) o conoscitiva (bello) della vita psichica, non spingono verso l'ideale e il senso, piuttosto giocano la loro tragica combutta, portandoci al limite in cui la vita incontra la morte. Perseguire il bene non è accedere a forme di armonizzazione, di adattamento, di normalizzazione, bensì accettare con coraggio il contatto bruciante col nostro desiderio e con le sue componenti distruttive, così come fare esperienza del bello significa "svezzarsi dal senso". Dunque il bene e il bello non sono gli obiettivi valoriali che spingono in avanti la vita psichica, bensì si trovano alle nostre spalle, e possono essere avvicinati attraverso quel passo indietro della vita che, per torsione topologica, inaugura il suo commercio con il desiderio e con la morte. Etica ed estetica sono il luogo di una caduta e di un sacrificio del senso. Una caduta che non tradisce il desiderio, bensì che ad esso rimane il più possibile fedele, portandoci a ridosso della sua componente mortifera, desoggettivante.

Scrivendo Lacan proprio nel *Seminario VII*, col preciso intento di definire in forma gnomica la questione che lo anima: "Risulta, credo, evidente a tutti come quel che vi mostro qui que-

st'anno possa situarsi tra un'etica e un'estetica freudiane" (Lacan 1959-60: 188).

Dunque etica ed estetica. Lacan conferisce a questa relazione un carattere originale, inedito che proviamo subito ad afferrare perché sia più fluido il discorso che faremo. Estetica ed etica sono sorelle, perché sono i due campi in cui la vita psichica fa esperienza dell'*imminenza*. Si tratta di un termine e di un concetto ritornanti nel corso dell'insegnamento lacaniano, una sorta di timbro, di carattere inconfondibile del suo stile e del suo pensiero. Proviamo ad avvicinarci per gradi, come del resto ci ha abituato Lacan stesso, onorando anche nello stile la fedeltà al tema dell'imminenza psichica. In un senso più generico, potremmo dire che ogni volta ci si confronti con un'esperienza estetica si fa particolarmente vivo il *presentimento* che l'oggetto di fronte, qualsiasi esso sia, apra un orizzonte di attesa fremente, voglia condurci altrove da dove ci troviamo. Nella storia dell'estetica, questo palpito anticipatore ha preso vari nomi: apertura del senso, movimento verso l'ineffabile, sentimento di meraviglia e di stupore e così via. Allo stesso modo, giudicare un'azione o un comportamento umano come moralmente volti al bene ha significato leggerli non semplicemente come atti assorbiti nella loro immanenza, ma come zone di adeguatezza e di prossimità ad altro da sé. Questo stare presso, tale bordatura di qualcosa di inconoscibile che tuttavia funziona come polo di attrazione, ha preso nel discorso di Lacan il nome di "imminenza". La struttura stessa del desiderio, cui l'estetico e l'etico ci portano a ridosso, è dell'ordine di una sorta di *tentazione*.

C'è una forma dell'esperienza che è insieme capace di legare etica ed estetica intorno alla nozione di imminenza psichica. Si tratta della sublimazione: uno dei concetti più difficili da cir-

coscrivere anche a partire dal discorso freudiano, e su cui Lacan ritorna più volte, in particolare proprio nel *Seminario VII*. Diciamo subito che la sublimazione non va intesa nel senso di un tenersi a distanza dal desiderio, affidandosi al mondo delle forme, come talvolta si è detto attribuendo all'arte il compito di organizzare in un ordine formale il materiale espressivo, o al valore morale quello di tenere a bada il mormorio pulsionale. Tutt'altro. Per Lacan la sublimazione è un modo di saperci fare col desiderio, di saper sostare in una condizione di imminenza, la quale mantiene tutta la potenza del suo oggetto pur nella condizione *dell'essere sul punto di*. Non c'è imminenza senza il presentimento di una precipitazione, di una caduta e non c'è caduta senza che essa sia stata preparata da un'imminenza. Ecco questo è il territorio su cui convivono fraternamente estetica ed etica e che Lacan prova ad avvicinare richiamando l'esempio della poesia dell'amor cortese, ispirata da una sofisticatissima tecnica del piacere preliminare e da un profondo senso della sublimazione come imminenza. "Le tecniche di cui si tratta nell'amor cortese – ed esse sono abbastanza precise da permetterci di intravedere che cosa potesse eventualmente passare nei fatti, di ciò che era propriamente di ordine sessuale nell'ispirazione di questo erotismo – sono le tecniche del ritegno, della sospensione, dell'*amor interruptus*" (Lacan 1959-60: 180). Ribadiamolo: il ritegno e la sospensione non sono modalità difensive che ci risparmiano il contatto ardente col desiderio, non sono evasioni, fughe, sono bensì intrise del sapore del loro oggetto. L'imminenza è infatti quella sospensione che solo il presagio della caduta paradossalmente può consentire, e la caduta non può che essere pulsionalmente abitata dall'imminenza. Potremmo così dire che, per Lacan, una vita eticamente sostenibile è quella che sa sostare nell'im-

minenza del desiderio e proprio per questo esibisce la sua prossimità con l'esperienza estetica.

Non si può parlare di una vera e propria estetica in Lacan. Chi tuttavia abbia la pazienza di avventurarsi negli articolati meandri del suo pensiero, comprenderà presto che l'esperienza estetica rappresenta nel ritmo del suo insegnamento una pulsazione imprescindibile. Il tema della bellezza si affaccia nel suo discorso ogni volta che compare la dimensione verticale, *in caduta* dell'esperienza psichica.

Proviamo a inoltrarci nel discorso di Lacan. Ma prima è bene raccogliere tutti gli aiuti che ci vengono proposti, senza selezionarli troppo, afferrare tutte le guide che ci soccorrono, perché Lacan incontra la bellezza in un luogo difficilissimo da abitare: sulla sottilissima bordatura che divarica e al contempo contamina vita e morte, organico e inorganico. Quel che stabilisce la corrente tra i due versanti è la condizione dell'imminenza.

2. *Il gioco delle mani*

Il primo aiuto ci arriva da Roland Barthes, autore vicinissimo a Lacan in molti punti nodali della sua riflessione. In *Il piacere del testo*, Barthes tenta di distinguere due modi di leggere un testo, e due tonalità del piacere: quella più tradizionale connessa al *piacere* del discorso, e quella che sconsorta perché ci mette in una condizione di perdita e che chiamiamo *godimento*. La prima è una lettura orizzontale, una lettura che punta a capire come andranno le cose, che salta parole e frasi, che va alla svelta avvinta dall'*estensione* logica del linguaggio. La seconda è una lettura paziente, che accumula parole e materiali, li ammonticchia l'uno sull'altro in una baldoria verticale, che gusta gli anfratti della scrittura, che legge tutto. Questa seconda

lettura costruisce lentamente una montagna con l'unico esito di aprire un vuoto che consente la caduta, che ci concede il lusso di poter morire. L'esempio che fa Barthes chiarisce con una forza straordinaria il senso del discorso. Pensiamo al gioco della mano sopra l'altra. Il gioco più semplice che ci sia, quello che facciamo coi bambini mentre aspettiamo il treno, mentre attendiamo che il pediatra ci chiami per la visita. Un gioco che non richiede altro strumento che le nostre mani appunto. Alternativamente costruiamo una montagna fatta delle nostre mani e poi liberiamo la mano più bassa, quella che tocca il tavolo, per spostarla al vertice della montagna. Si tratta di un gioco di sovrapposizioni che produce la vertigine della frana, della caduta. Liberando infatti la mano che sta sotto, si produce un vuoto che trascina in basso l'intera costruzione. Il godimento della lettura ha molto a che fare con questo gioco: una costruzione che sviluppandosi in verticale genera l'opportunità di una caduta. Ma conviene lasciar parlare Barthes che come sempre rende quasi inutile ogni commento:

Donde due regimi di lettura: una va direttamente alle articolazioni del testo, ignora i giochi di lingua (se leggo Verne vado svelto: perdo qualcosa del discorso, e ciononostante la mia lettura non è attratta da alcuna *perdita* verbale – nel senso che la parola può avere in speleologia); l'altra lettura non fa passare niente; pesa, aderisce al testo, legge, se così posso dire, con applicazione e trasporto, coglie in ogni punto del testo l'asindeto che taglia i linguaggi – e non l'aneddoto: non è l'estensione (logica) ad avvincherla, la defoliazione delle verità, ma lo sfogliato della significanza; come nel gioco della mano sopra all'altra, l'eccitazione non deriva da una fretta litigiosa, ma da una sorta di baldoria verticale (la verticalità del linguaggio e della sua distruzione); nel momento in cui ogni mano (diversa) salta sopra all'altra (e non *dopo* l'altra), si produce il buco, e trascina il soggetto del gioco – il soggetto del testo. Ora, paradossalmente (tanto si è comu-

nemente convinti che basti *andare svelti* per non annoiarsi), questa seconda lettura, *applicata* (in senso proprio), è quella che conviene al testo moderno, al testo-limite. Leggete lentamente, leggete *tutto*, di un romanzo di Zola, il libro vi cadrà dalle mani; leggete rapidamente, a frammenti, un testo moderno, il testo diventa opaco, recluso al piacere: volete che succeda qualcosa, e non succede niente; perché *quello che "avviene" al linguaggio non succede al discorso*; quello che "avviene", quello che "se ne va", la crepa fra i due bordi, l'interstizio del godimento, si produce nel volume dei linguaggi, nell'enunciazione, non nel susseguirsi degli enunciati: non divorare, non inghiottire, ma brucare, rasare con minuziosità, ritrovare, per leggere questi autori di oggi, il piacere delle vecchie letture: essere dei lettori *aristocratici*. (Barthes 1973: 82-3)

L'entusiasmo nel leggere questo passo ci porterebbe a lasciar campeggiare Barthes e abbandonare il terreno di gioco. Proviamo lo stesso a scioglierlo un po' accettando il rischio di corromperlo. L'intera opera di Barthes trova il suo *ethos* intorno a un modo di sentire che si ripresenta come un ostinato. Il fatto è che dire di cosa si tratta è molto difficile. Ci proviamo qui con un'espressione provvisoria che cercherò poi di sviluppare. *La vita può fare un passo indietro*. Gli istanti pregnanti non si collocano sulla linea del rilancio del senso, della cultura, se per cultura intendiamo la proliferazione del simbolico, bensì sulla linea verticale di una deposizione, di una precipitazione, di un risucchio. Con ciò non si vuol dire che alla proliferazione del senso, alle linee orizzontali si debba voltare le spalle. Del resto Barthes stesso le ha per lungo tempo inseguite, ma lo ha fatto nella convinzione che esse servano per creare l'opportunità di una caduta, di una deriva, di un abbandono.

Nel bellissimo saggio sul gesto di Cy Twombly, un saggio del 1979 contenuto ne *L'ovvio e l'ottuso*, dedicato ai grafismi tra disegno e pittura di Twombly appunto, Barthes enuncia la sua

utopia, il suo compito infinito: trovare un solo gesto, una sola parola, un solo pensiero, un solo fenomeno emotivo per dire Vita-Morte insieme. Si tratta, se possibile, di andare ancora oltre *Al di là del principio di piacere di Freud*, in cui Eros e Thanatos si fronteggiavano nella loro battaglia, e scovare un luogo dell'anima in cui la morte si presenta come occasione di risveglio. E qui si comincia a intravedere l'apporto di Lacan. Scrive Barthes nel saggio su Twombly:

Le forme (di Twombly) intendono legare, in un solo stato, ciò che appare e ciò che scompare; separare l'esaltazione della vita e la paura della morte, è banale; l'utopia, la cui arte può essere il linguaggio, ma a cui resiste tutta la nevrosi umana, è quella di produrre un solo fenomeno emotivo: né Eros, né Thanatos, ma Vita-Morte, con un solo pensiero, con uno stesso gesto. Né l'arte violenta, né quella gelida, somigliano a questa utopia, bensì a mio avviso, quella di Twombly, inclassificabile perché unisce con una traccia inimitabile, l'iscrizione e la cancellatura, l'infanzia e la cultura, la deriva e l'invenzione. (Barthes 1982: 165)

Distinguere e tenere insieme piacere e godimento, come fa Barthes ne *Il piacere del testo*, è un modo per tentare di cogliere quel "fenomeno emotivo" che unisce vita e morte. Il piacere si genera sulla linea orizzontale dei rilanci, sulla linea della vita che si sposta in avanti, il godimento si scrive sulla linea verticale della caduta, della deriva, del passo indietro, della resa, del risucchio. La linea del godimento, dice Barthes, è la linea del *mancamento*. Intendere la bellezza come una dimensione che si incontra al fondo di un'esperienza collassante significa sorprendere il reale, nel senso lacaniano, all'interno di una teoria della pulsione. In questo quadro il reale non è più e non tanto ciò che resta fuori da ogni semantizzazione pur essendo da essa implicato, non è per intenderci il

limite interno del linguaggio, bensì è il collasso della corsa del senso. E tale collasso lo si può intendere solo a partire da un'ottica pulsionale e quantitativa che si articola in un andirivieni tra elasticità e fissazione. In questo senso la pulsione è ciò che articola il desiderio non più in relazione al simbolico e all'immaginario, ma in rapporto al reale. Lo dice benissimo Bottioli:

E il Reale? Che ne è del desiderio in rapporto al terzo registro? Ho parlato di identificazioni immaginarie e di identificazioni simboliche, ma esistono anche identificazioni *nel reale*? Con un'alterità che non è quella del simile, né quella con i modelli presentati dal Grande Altro, ma che è piuttosto un'alterità assoluta? La mia lettura di Lacan insiste sulla pluralità delle versioni di ogni registro. Quanto al Reale, esso può venir pensato in almeno due versioni, che chiamerò *noumenica* e *pulsionale*. Inteso noumenicamente, il reale è ciò che si sottrae alla nominazione, prima ancora che alla semantizzazione: è "la realtà meno il Simbolico". Ma il reale è anche la dimensione pulsionale del soggetto. La teoria delle pulsioni rappresenta una delle principali novità introdotte dalla psicoanalisi. Non che la pulsione (*Trieb*) sostituisca interamente la nozione di desiderio, però la allarga e la rende meno ovvia; sviluppa il punto di vista quantitativo, ma afferma anzitutto il conflitto tra rigidità e flessibilità. In effetti la pulsione è una forza eminentemente plastica, e al tempo stesso disponibile alla fissazione, cioè all'irrigidimento. Il conflitto tra indiviso e diviso s'intreccia dunque con quello tra rigido e flessibile. (Bottioli 2011: 3)

È proprio tra rigido e flessibile che, a nostro avviso, dobbiamo collocarci per intendere a pieno il significato che Lacan attribuisce al bello come oggetto pulsionale. Sarà così meno oscuro il tentativo di inscrivere la bellezza in un'estetica del mancamento, del collasso e far così tesoro dell'intuizione freudiana relativa alla pulsione di morte.

3. *Estetica del mancamento*

L'estetica del mancamento – ci permettiamo qui una licenza perché “mancamento” non è un termine che Lacan riferisce all'estetica – ha la sua prima formulazione coraggiosa nel *Seminario VII*. Se è vero che Lacan non si è mai occupato direttamente e diffusamente di estetica nel corso del suo insegnamento, è altrettanto vero, come si è detto, che l'esperienza della bellezza rappresenta per lui un momento imprescindibile per cogliere il ritmo della vita psichica. Così Lacan, certamente distante dalla tradizione dell'estetica classica sia per i contenuti sia per le scelte di stile, mostra di leggere bene e di ereditare la lezione kantiana: una riflessione sull'esperienza estetica non ci chiude nella riserva protetta di una teoria dell'arte, ma ci offre la possibilità di interrogarci sulla natura di quel *sentire* che struttura nel profondo e articola qualsiasi nostra esperienza. Dunque la ricerca di Lacan, soprattutto nella seconda fase del suo insegnamento, quella che si riferisce al periodo degli anni Settanta, rivela un'esigenza prepotente di sviluppare “un'estetica trascendentale che convenga alla nostra esperienza” (*Seminario X*), che convenga cioè all'esperienza analitica e clinica.

È proprio dall'osservatorio clinico che emerge la posizione estrema, il luogo di frontiera che Lacan attribuisce alla bellezza e all'esperienza estetica. Bisogna predisporci a cogliere questa radicalità e insieme ambiguità, lasciandoci guidare dalla convinzione che Lacan abbia qui afferrato qualcosa di molto preciso, anche se difficile da restituire. Proviamo a dirlo così: il bello è il luogo dove una *manca*nza si converte in *mancamento*. L'uomo vive il movimento del linguaggio come lo scorrere di una catena di significanti che trascina il suo stesso desiderio, differendolo, spostandolo, rinviandolo. Come se il linguaggio fosse appunto un nastro che aggancia il desiderio e via via se

lo porta dietro. In questa condizione, il soggetto replica continuamente la sua “mancanza ad essere”, riproduce il suo posto vuoto. Ma, potremmo dire, *non fa esperienza* di questa mancanza. La rilancia, la mette in movimento, ma non la vive nelle sue ossa. Lo scorrere della catena simbolica, essendo dominato dal dinamismo del rinvio, non fa esperienza della pulsione di morte, è semmai espressione del respiro vitale, del principio di piacere, sebbene si tratti di una vitalità innescata da una mancanza. Per farne esperienza, è necessario che questa mancanza riprodotta infinitamente si converta in un mancamento, in un collasso, in una caduta. È proprio questo il luogo della bellezza: *l'imminenza di una caduta*. Qui il desiderio smette, in un certo senso, di rilanciare e sopporta una piegatura, una torsione. Si lascia cadere. Il punto di arresto e caduta è esattamente l'attimo in cui il desiderio si rivela connivente con la pulsione di morte. La pulsione distruttiva ghermisce il desiderio e ne è ghermita. Questo ambiguo e scabroso sodalizio tra desiderio e pulsione di morte produce un beato *shut down*, una precipitazione germogliante. E l'immagine che ne ricaviamo è quella di una Niobe che paga il suo atto di superbia con la perdita più terribile, quella della morte dei suoi figli, e pietrificata dal dolore vede poi sgorgare dal suo marmo una fonte. Comprendiamo così perché Lacan associ alla bellezza le immagini di una caduta e di una pietrificazione, di un accecamento e di un abbandono all'inerzia, e contemporaneamente senta queste ossificazioni e mineralizzazioni come l'altra parte del desiderio e possa così vederle poi crepitare e germogliare. Straordinaria lettura, questa, che conviene ora sciogliere un po' e ripeterne il cammino.

Possiamo dire intanto che mentre nel primo ritorno a Freud da parte di Lacan negli anni Cinquanta la pulsione di

morte ha a che fare col simbolico in quanto esso annienta la vitalità naturale della Cosa (la parola hegelianamente uccide la Cosa), a partire dal *Seminario VII*, il simbolico in quanto dinamismo del rinvio coincide col principio di piacere e la pulsione di morte sembra ora riguardare il più diretto commercio col reale che si produce nell'esperienza della bellezza.

Lacan stesso avverte un certo disagio di fronte alla bellezza. Sollecita continuamente gli ascoltatori del suo seminario a evocare ciascuno i propri esempi, le proprie esperienze per poter avvicinare quanto sta dicendo. È difficile parlare dell'esperienza del bello come sarebbe assai complicato far intendere la sensazione acuta e polivalente che si prova sognando di cadere, di precipitare a qualcuno che non ha mai fatto sogni di caduta o che pur avendoli fatti non è in grado di rievocarli. Così Lacan, eccezionalmente rispetto allo stile abituale dei suoi seminari, ricorre a esperienze personali o tratte dall'attività clinica, avvertendo che si tratta di una scelta di metodo insolita e motivata dalla straordinaria ambiguità del bello.

Dunque, dicevamo, l'esperienza clinica. In un percorso analitico, se si è desti al momento opportuno, si avverte il passaggio di evocazioni estetiche, o di associazioni mentali che richiamano i luoghi della bellezza, sempre in concomitanza con un fenomeno preciso. Con una certezza da contatore Geiger, ci suggerisce Lacan, si vedono transitare nel paziente immagini provenienti dal registro estetico, ogni volta che si affacciano pulsioni distruttive. Il correlativo del bello è quindi la pulsione di morte. Ce lo spiega con parole insolitamente chiare Lacan stesso nel paragrafo intitolato *La funzione del bello* del *Seminario VII*:

È nel momento in cui comparirà in modo manifesto in un soggetto, nel racconto di un sogno per esempio, un pensiero che viene chiamato aggressivo nei confronti di uno dei termini fondamentali della sua costellazione soggettiva, che egli vi tirerà fuori, a seconda della sua nazionalità, una certa citazione della Bibbia, un certo riferimento a un autore, classico o no, una certa evocazione musicale. Ve lo accenno oggi per dimostrarvi che non siamo lontani dal testo della nostra esperienza. (Lacan 1994: 280)

Potremmo pensare, leggendo questo passo, di essere di fronte all'ennesima formulazione di una teoria malintesa della sublimazione o della compensazione estetica. L'esempio artistico lo si potrebbe intendere come l'evocazione di una bellezza ideale che ci trattiene al di qua del baratro, della ferita e che si affaccia ogni volta che sentiamo quel baratro e quella ferita a noi prossimi. Ebbene qui Lacan sovverte il modo di intendere la bellezza: essa ci installa lungo il cammino della dimensione distruttiva del desiderio, non ci protegge da questo. In questo senso la bellezza è *oltraggio*, vale a dire oltrepasamento di una linea, varco di un confine, di un limite (cfr. Bonazzi e Tonazzo 2015). Nell'esperienza della bellezza, il soggetto si abbandona a una deriva, arresta la corsa in avanti delle simbolizzazioni, e decide di non decidere più, si lascia cadere. In questa caduta vertiginosa asseconda il movimento distruttivo del desiderio e nello stesso tempo sente un fervore germogliante, avverte la possibilità di un risveglio. La bellezza ci spinge nel cuore ambiguo del desiderio senza abbindolarlo. Quando un paziente, posto di fronte ai contenuti aggressivi di un sogno, evoca ad esempio i passi più intensi della sonata op. 111 di Beethoven, non obbedisce a un bisogno di morbida evasione dai contenuti del sogno, non cerca nella musica un modo per abbindolare, ingannare il desiderio, bensì in quella

musica sente il compimento di un impulso rovinoso, in essa e con essa si sente precipitare come attratto da un'esca. Dunque la bellezza, lungi dal situarsi sulla linea delle rappresentazioni, delle simbolizzazioni è piuttosto una sorta di *adempimento mimetico del mondo*, un collasso, un mancamento a cui ci lasciamo andare sotto la seduzione dello spazio. Vedremo meglio di cosa si tratta, parlando dell'uso che Lacan fa di Caillois nel *Seminario XI*, proprio in merito alla questione del mimetismo. Per ora ci basta ribadire che intendere la bellezza come il punto in cui si aggancia una pulsione mimetica significa situare se stessi, come soggetto, nella *scena* dell'esecuzione, significa assecondare la tentazione dello spazio affidandosi a qualcosa che resiste a ogni lavoro di simbolizzazione, qualcosa cioè che da dietro ci invita a tuffarci. Questo oggetto-calamita è sufficientemente consistente per accoglierci all'arrivo della caduta, e sufficientemente opaco e residuale per non lasciarsi in alcun modo trattare dalle nostre rappresentazioni. Pensiamo al gioco che fanno i bambini quando, le spalle al genitore, si lasciano cadere tra le sue braccia senza spostare i piedi dalla posizione iniziale. Non vedono dove cadono, ma sentono che c'è qualcuno che li accoglierà, hanno piena fiducia che non si faranno male perché incontreranno delle braccia concave, un oggetto-culla, che li accoglierà a ridosso del suolo, eppure buttandosi sentiranno il brivido del precipitare e tutta l'angoscia di un movimento collassante. Quelle braccia non sono più quelle dell'Altro inseguito nella domanda d'amore, l'Altro come pura e assoluta presenza cercata per *sostenerci*, ma quelle che, come un ricetta, ci attendono al fondo della *caduta*. Ecco, questa è l'esperienza estetica per Lacan. Al posto delle braccia del genitore, possiamo mettere l'*oggetto piccolo a*, o più precisamente l'oggetto-sguardo, l'oggetto-voce,

l'oggetto-bello. Torneremo tra pochissimo su queste figure associate all'*oggetto piccolo a*.

Passiamo ora alla curiosa esperienza personale richiamata da Lacan non senza un certo pudore e una certa esitazione. Qui campeggiano delle scarpe, più o meno famose, come si vedrà. Il percorso che Lacan segue è una sorta di *décalage*, un cammino discendente che prende l'avvio da una scarpa altamente simbolica, vale a dire catturata nelle maglie delle aperture significanti, una scarpa che apre mondi di senso, per arrivare, infine, a una scarpa-pietra, l'esempio principe della bellezza, lasciata cadere come resto intrattabile, resistente a qualsiasi simbolizzazione, e percepita nella sua *assoluta individualità materiale*. Quest'ultima locuzione non è letteralmente di Lacan, ma ci dice con chiarezza che cosa egli stia inseguendo e ci porta indietro implicitamente al 1908, al tempo in cui Woringer tentava di cogliere nell'impulso di astrazione una tendenza verso una materia pura, sciolta da qualsiasi relazione, assoluta appunto.

Lacan racconta nel *Seminario VII* uno strano episodio di cui è protagonista l'intuito della moglie. Si trovano ospiti di una *Home* di un Istituto di cultura francese a Londra. Camminando per i corridoi di quella casa, la moglie riconosce fuori da una porta le scarpe del professor D, maestro di Lacan all'École des langues orientales. Lacan rimane interdetto e incredulo, fino a quando il professore in carne e ossa esce dalla sua camera, confermando le virtù divinatorie della moglie. Che cosa era accaduto? Il carattere tipico e in qualche modo generalizzabile delle scarpe di un universitario si era congiunto con l'assoluta individualità della figura del maestro e aveva consentito alla moglie di riconoscerle come scarpe di D. Ebbene, ci dice Lacan, questo esempio ci conduce sulla strada che porta all'esperien-

za della bellezza, ma *non* è ancora questa esperienza. Quelle del signor D sono scarpe che evocano e aprono un mondo di senso, una catena di simbolizzazioni; per poterle riconoscere è necessario risalire la serie di significazioni che ci porta dalla tipizzazione del costume universitario all'individuazione della personalità del maestro. Ricordano in qualche modo la descrizione che Heidegger fa del celebre quadro di Van Gogh, *Un paio di scarpe*. Ne *L'origine dell'opera d'arte* (1950), Heidegger, come è fin troppo noto, ci descrive queste scarpe come esempio di quella che lui chiama *Zuhandenheit*, vale a dire una condizione di apertura di mondo che rende l'oggetto in questione un oggetto d'uso. Quelle scarpe, per intenderci, non sono mere cose, mera materia, pura oggettualità, assoluta presenza (*Vorhandenheit*), esse ci parlano del mondo che le circonda, del lavoro faticoso dei campi, della domestichezza contadina con la terra, del sacrificio. Sono scarpe che acquistano senso solo a partire dal loro *uso*. Van Gogh riesce a trasformare queste semplici scarpe in un'opera d'arte, perché solo grazie a una loro efficace rappresentazione riesce a evocare l'intero mondo d'uso che esse dischiudono. Guardando quelle scarpe, sentiamo anche noi quello che poteva sentire la contadina o il contadino che le indossava e le riponeva e che, considerandole parte della sua vita, le osservava con un senso di *fidatezza*, di confidenza e familiarità.

Ebbene, le scarpe che la moglie di Lacan vede e riconosce a Londra, pur non evocando l'universo contadino ma quello universitario, sono simili a quelle di Van Gogh descritte da Heidegger, perché acquistano senso a partire dal mondo che le contestualizza e che la moglie prontamente riferisce alla personalità del maestro. Sono dunque scarpe inserite nella catena dei significanti. Il fatto è che per Lacan la bellezza non ha nien-

te a che fare con l'apertura di mondi di senso, come invece crede Heidegger. Sentendo belle le scarpe di Van Gogh, non avvertiamo, secondo l'interpretazione alternativa di Lacan, una spinta in avanti nel bisogno di dar loro un senso, piuttosto siamo di fronte a uno sgonfiarsi dell'enfasi umanista, a una deriva vagale, a un collasso nella pura materia. Il carattere logoro e sporco di quelle scarpe, anziché richiamare le categorie dell'uso e dell'usura che implicherebbero il venire in primo piano del loro mondo di senso, evoca al contrario la resistenza della materia a ogni forma di simbolizzazione. La sporcizia e l'*impurità* di quelle scarpe ci raccontano qualcosa della *purezza* della materia, della condizione di resto, rifiuto non assimilabile. Prendete, dunque, le scarpe del Professor D, spogliatele di ogni concetto, sottraetele alla rincorsa delle loro figure simboliche e avrete – ci suggerisce Lacan icasticamente e un po' ironicamente – le scarpe di Van Gogh, incontrerete cioè la bellezza sulla riva opposta a quella dove la incontra Heidegger. Insomma le scarpe di Van Gogh sono per Heidegger un'opera d'arte perché dischiudono mondi di senso, mentre per Lacan lo sono perché in esse collassa ogni possibilità di rilanciare il senso.

Dovete immaginare le scarpe grosse del professor D *ohne Begriff*, senza la concezione dell'universitario, senza alcun rapporto con la sua personalità così avvincente, per incominciare a veder vivere le scarpe grosse di Van Gogh nella loro incommensurabile qualità di bello. Sono lì, ci fanno un segnale d'intesa, situato per l'appunto a uguale distanza dalla potenza dell'immaginazione e da quella del significante. Questo significante non è neppure più il significante del cammino, della fatica, di tutto quel che vorrete, della passione, del calore umano, è soltanto significante di quel che significa un paio di scarpe grosse abbandonate, ossia nello stesso tempo di una presenza e di un'assenza pura – cosa, potremmo dire, inerte, fatta per tutti,

ma cosa che, per certi versi, benché muta, parla –, impronta che asurge alla funzione dell'organico e, in definitiva, dello scarto, evocando l'inizio di una generazione spontanea. [...] È soltanto a partire dall'apprensione del bello nella puntualità della transizione dalla vita alla morte che possiamo cercare di restituire il bello ideale, ossia la funzione che vi può prendere all'occasione ciò che si presenta a noi come la forma ideale del bello, e in primo piano la famosa forma umana. (Lacan, 1959-60: 344)

Proviamo a interpretare questo brano alla luce di quanto detto fin qui e cogliendo l'occasione di ripetere in estrema sintesi i passi che abbiamo fatto insieme, perché dopotutto ciò che ci interessa e affascina è sciogliere un po' l'impasto concettuale che Lacan ci offre qui.

L'esperienza della bellezza si colloca sulla via di una resa, di un risucchio, di una deriva che segue all'arresto della catena simbolica. Le scarpe di Van Gogh sono *ohne Begriff*, senza concetto, perché sono il risultato di uno scacco del rinvio significante a favore di un passo indietro. Questo passo indietro prende le sfumature cangianti di una *tentazione* collassante che ci fa frequentare quella sottile linea di confine in cui l'organico si converte in inorganico, la spinta avanzante in inerzia, in cui la vita tocca la morte. Abbiamo a che fare con materie pure, pietre, ossificazioni che ci offrono puntelli regressivi di una nuova germinazione: il mancamento o collasso inerziale è l'unica risposta possibile quando sembra che non ci sia altra risposta. E il fatto che rappresenti l'unica risposta possibile, sebbene situata su una linea regressiva, anticipa in una zona dormiente la possibilità del risveglio.

4. *La sparizione nello sfondo*

Ogni volta che nel discorso di Lacan si affaccia la dimensione regressiva e *in caduta* della vita psichica, compaiono sulla scena strane forme di mineralizzazione: pietre, pietruzze, granelli di sabbia, ossi. Ciò accade perché l'inorganico, il materiale, è il *correlativo oggettivo* della psicoastenia. L'oggetto bello per Lacan è il corrispettivo materializzato di una tentazione collassante. Chi ha posto le basi di questa associazione della bellezza al passo indietro della vita, alla psicoastenia, da una parte, e dall'altra alle forme di mineralizzazione e di pietrificazione, è stato Caillois. Non è un caso, quindi, che i riferimenti impliciti ed espliciti a questo autore siano numerosi nell'opera di Lacan.

Sempre nella sezione dedicata alla *Funzione del bello* nel *Seminario VII*, Lacan ad un certo punto incontra una pratica che era cara già a Caillois. Si tratta del *potlatch*, una cerimonia rituale dalla logica del dispendio, vale a dire dalla distruzione gratuita di beni diversi, beni di consumo oppure di rappresentanza e di lusso. È una cerimonia che si svolge in alcune tribù dei nativi americani della costa nordoccidentale degli Stati Uniti e del Canada e che ha affinità con altre pratiche disseminate nella storia, per così dire, "minore", residuale dell'umanità. Sua caratteristica è quella di convertire un'attività *perdente* in una occasione di riscatto. È un passo indietro nella vita, connivente con una pulsione distruttiva, che rivela infine straordinarie potenzialità di ingaggio sociale. Si noti qui come il discorso sulla funzione del bello cominci a caricarsi di una risonanza etica. Ma vediamo come Lacan descrive queste pratiche:

La ricerca scientifica, esercitandosi sul terreno di quello che si chiama problematicamente l'umano, ci ha fatto scoprire che da molto tempo, e fuori dal campo della storia classica, l'uomo di società non

storiche ha, si crede, creato una pratica concepita come provvista di una funzione salutare nel mantenimento del rapporto intersoggettivo. Questa si presenta ai nostri occhi come *la pietruzza* miracolosamente fatta per indicarci che tutto è preso nella dialettica necessaria della lotta per i beni, del conflitto tra i beni e dell'inesorabile catastrofe che esso genera, e che sono esistite delle *tracce*, nel mondo che stiamo esplorando, che mostrano positivamente come sia stato concepito che la distruzione dei beni come tali potesse essere una funzione rivelatrice di valore. (Lacan 1959-60: 275, corsivi miei)

Se chiedessi al lettore di associare liberamente i concetti-chiave di questo passo, si produrrebbero spontaneamente due sequenze imparentate:

1. distruzione, *shut down*, pietruzza, traccia, resto;
2. funzione salutare, beneficio, valore, intersoggettività.

L'intreccio di queste due sequenze disegna per Lacan la dimora della bellezza nella sua valenza etica: una dimora, ripetiamo, cui si accede mediante processi di deriva e di caduta e che ci costringe beneficamente a familiarizzare con oggetti, pietrificazioni, materializzazioni. La bellezza è dunque *scrupolosa*, per riprendere l'aggettivo così pregnante e gravido di risonanze, che aveva già utilizzato Janet per descrivere le patologie psicoasteniche. Dobbiamo ricordare che lo *scrupolo* non è solo la piccola pietra ma è anche l'unità di conto, l'unità di misura. Si tratta di una sfumatura di significato che non va trascurata se si vuole intendere il carattere di matrice che Lacan attribuisce all'*oggetto piccolo a* e di conseguenza alla bellezza come una delle sue incarnazioni. Siamo di fronte a un *oggetto* appunto, non è un caso che Lacan qualifichi così la causa del desiderio, che però non è più ciò che ci sta di fronte bensì qualcosa che spostandosi alle nostre spalle ci attende in caduta come fosse un ricettacolo, un incavo, una impronta. E ogni

impronta è in un certo senso una matrice, uno stampo, una unità di misura appunto.

Bisogna arrivare al *Seminario XI*, quello sui quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, per comprendere come tutto questo discorso sulla bellezza come oggetto scrupoloso cominci a risuonare con la questione del mimetismo e chiami nuovamente in causa Caillois. Siamo nel 1964 e nella seconda sezione di questo seminario, dedicata allo *Sguardo come oggetto piccolo* a, Lacan ci spiega in che senso lo sguardo abbia a che fare col fenomeno del mimetismo. Per cominciare, faccio un esempio che sarebbe opportuno portarsi dietro come una guida nel discorso che stiamo facendo. Siedo di fronte alla persona amata. Avverto nei suoi occhi un punto di luce, una profondità di campo a partire dalla quale vengo osservata da lui. Questo punto di luce non lo vedo precisamente con l'occhio ma lo avverto, diciamo così, con lo sguardo. Non vedo il punto da cui lui mi guarda, questo punto non è l'oggetto di una visione geometrica e prospettica, bensì è un oggetto tutto particolare che non *vedo* ma *avverto* con lo sguardo. Un punto cieco, un punto opaco dell'occhio. Di fronte a questa luce che produce una schisi tra occhio e sguardo, sento crescere in me una *tentazione*. Caillois chiamava questa tentazione la tentazione dello spazio, la tentazione dello sfondo. Si tratta cioè della beanza di una vertigine che mi porta a voler sprofondare nello sguardo dell'amato, a voler confondermi nei suoi occhi collassando in essi. Il gesto che ne consegue potrebbe essere quello di gettare la mia testa sul suo petto per eludere quello sguardo cadendoci dentro. A questa condizione, Lacan dà il nome di *sorvolo assoluto del soggetto*, per distinguerla dal sorvolo rappresentativo, vale a dire dalla visione prospettica che manterrebbe invece il soggetto nella sua postazione di-

stinta e panoramica. Ecco che comincia a profilarsi il senso dell'accostamento dello sguardo al mimetismo. Purché, sia chiaro, si intenda il mimetismo nel modo in cui lo concepisce Caillois, vale a dire non come un processo teso a confermare e a sostenere la vita di un soggetto distinto nell'ottica dell'adattamento, bensì come tentazione di un collasso nel mondo, di una sparizione nello sfondo, di un farsi macchia. Sappiamo quante critiche questa concezione non adattiva del mimetismo abbia suscitato nell'ambito delle teorie evoluzionistiche più radicali, sebbene ci siano prospettive darwiniane più moderate o più "deboli" che cominciano a non respingerla pregiudizialmente. In ogni caso, per comprendere il cambio di registro del discorso, è forse sufficiente qui notare che alla psicoanalisi lacaniana questa teoria è servita per offrire una apertura inedita sul mondo dell'inconscio.

Lacan è chiarissimo su questo punto: lo sguardo è un fenomeno di mimetismo, purché si intenda quest'ultimo non in chiave adattiva ma nel segno di un movimento "vagale" di sparizione nello sfondo:

Nel nostro rapporto con le cose così come si è costituito attraverso la via della visione, e ordinato nelle figure della rappresentazione, qualcosa scivola, passa, si trasmette, di piano in piano per esservi sempre eluso in qualche grado – ecco ciò che si chiama sguardo. Per farvelo sentire c'è più di un cammino. Lo raffigurerò forse come al suo estremo, con uno di quegli enigmi che il riferimento alla natura ci presenta? Si tratta nientemeno che del fenomeno detto del mimetismo. A questo proposito molto è stato detto, e in primo luogo molto di assurdo – per esempio che i fenomeni di mimetismo devono essere spiegati con uno scopo di adattamento. Non sono affatto di questo avviso. Devo solo rinviarvi, tra le altre, a una piccola opera che molti di voi probabilmente conoscono, quella di Caillois intitolata *L'occhio di Medusa*, in cui il riferimento all'adattamento viene critica-

to in un modo particolarmente perspicace [...]. Il problema più radicale del mimetismo è di sapere se dobbiamo attribuirlo a qualche potenza formativa dell'organismo stesso che ce ne mostra le manifestazioni. Perché ciò sia legittimo, dovremmo poter concepire attraverso quali circuiti questa forza potrebbe trovarsi in posizione di dominare non solo la forma stessa del corpo mimetizzato, ma anche la sua relazione con l'ambiente, nel quale si tratta sia di distinguersene sia, al contrario, di confondervisi. E, per dirla tutta, come ricorda Caillois in modo molto pertinente, trattandosi di tali manifestazioni mimetiche, e specialmente di quella che può evocarci la funzione degli occhi, vale a dire gli ocelli, si tratta di capire se essi impressionano – è un fatto che abbiano questo effetto sul predatore o sulla presunta vittima che arriva a guardarli – se essi impressionano per la loro somiglianza con gli occhi o se, al contrario, gli occhi sono affascinanti solo per la loro relazione con la forma degli ocelli. In altre parole, non dobbiamo forse distinguere a questo proposito la funzione dell'occhio da quella dello sguardo?" (Lacan 1959-60: 73)

Lo sguardo ci costringe, secondo Lacan, a invertire la posizione del suo fuoco. La sua tensione non si muove dal soggetto prospettico verso l'oggetto, ma è l'oggetto che a sua volta guardandoci ci invita a inserirci in una funzione il cui esercizio ci afferra. Quegli ocelli ci attraggono non perché assomigliano agli occhi, non cioè in chiave antropomorfica, ma perché ci invitano a sprofondare in essi, a cadervi dentro, a collassare, a *venir meno* (nel senso del mancamento) in loro. Vorrei ancora richiamare un esempio di Lacan, tratto dalla sua vita personale, che illustra molto bene quello che abbiamo tentato di dire e in particolare il ruolo che Lacan riconosce all'*anamorfosi* nella sua teoria dello sguardo e della sublimazione artistica.

5. *Anamorfosi*

Chi ha conosciuto personalmente Lacan è rimasto stupito della sua capacità di fare più cose contemporaneamente: mentre

qualcuno gli parlava, egli sfogliava le pagine di un libro, prendeva nota su un foglio, faceva cenni ad altre persone. Eppure, sapeva ascoltare come pochi altri (Roudinesco 2011: 83). Ebbene proviamo a seguire l'esempio che ci fa Lacan stesso, prestando anche noi attenzione a più aspetti contemporaneamente, perché è solo dall'associazione di questi tasselli, che vedremo emergere il suo modo di intendere lo sguardo in relazione al mimetismo. Sullo sfondo dobbiamo tenere l'idea che Lacan eredita da Caillois, secondo la quale i fatti di mimetismo sono analoghi a quel che si manifesta nell'arte e nella pittura.

Ecco dunque l'apologo. Lacan, giovane intellettuale di vent'anni immerso nella sua vita di studi e di ricerca, aveva di tanto in tanto il desiderio di evadere in ambienti rurali o marinari per recuperare il contatto con esperienze dirette, vicine alla natura. Gli capitò di recarsi in un porticciolo di una Bretagna non ancora nell'epoca della grande industria e dei pescherecci, in un periodo in cui si pescava ancora "in un guscio di noce". Su una di queste barchette, Lacan attendeva con un gruppo di amici il momento fatidico di tirare su le reti, quando un tale, Giovannino, che sarebbe poi morto precocemente a causa della tubercolosi, gli mostrò un oggetto galleggiante sull'acqua. Si trattava di una scatoletta di sardine che, trasportata dalle onde come resto abbandonato, luccicava al sole. Giovannino si rivolse a Lacan dicendogli: "La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!". Dopo questa affermazione, Giovannino esplose in una gran risata che lasciò interdetto Lacan, il quale non riusciva a trovare divertente la cosa. Interrogandosi sul motivo di questa sua resistenza a cogliere l'aspetto ilare della faccenda, comprese che c'era un grado di potente implicazione del soggetto-Lacan nel luccichio di quella scatoletta. Mentre Giovannino faceva notare che, in

quanto mero oggetto inerte, quella scatola non poteva guardarlo, Lacan capì che viceversa, in un certo senso, essa lo guardava da quel punto luminoso dove si trova tutto ciò che ci guarda: lo scintillio dell'occhio del mondo che noi cogliamo con lo sguardo ma che non vediamo, perché resta il punto cieco della visione. Questo punto cieco luminoso, come fosse un ocello che ci guarda, è qualcosa in cui Lacan si sente in qualche modo implicato, e capisce di esserlo quando avverte la tentazione di collassare in esso, di farsi quadro, o più precisamente di farsi macchia. Ma perché Lacan percepisce che quella scatola lo interpella dal suo punto cieco? Perché in un certo senso egli stesso si sentiva come quella scatola, resto di un bivacco abbandonato al mare. Era in fondo un residuo galleggiante in un mondo che non era più il suo, in un mondo in cui egli stesso non era nient'altro che una macchia. Ecco cosa dice Lacan:

La portata di questa storiella, così come era appena sorta nell'inventiva del mio compagno, il fatto che la trovasse così divertente mentre io meno, dipende dal fatto che, se mi racconta una storia come quella, è perché io, in quel momento – così come mi sono dipinto, con quella gente che si guadagnava a fatica l'esistenza, alle strette con quella che era per loro la rude natura – io facevo mostra in un modo abbastanza inenarrabile. Insomma, facevo per lo meno macchia nel quadro. Ed è proprio questa sensazione a far sì che solo a sentirmi interpellare in quel modo, in questa storia umoristica e ironica, io non la trovi niente affatto divertente. (Lacan 1963-64: 194)

Prende corpo così quella che Lacan definisce la funzione quadro. In essa il soggetto, mettendo da parte la posizione geometrica e prospettica, collassa nel quadro, si iscrive al suo interno, a partire da un *punctum* che non si vede ma che lo ri-

guarda, gli parla, lo convoca. Quella scatoletta allora può prendere tanti nomi: oggetto piccolo *a*, scrupolo, pietra, granello di sabbia, oggetto bello.

L'atto del guardare è assai più complesso di come sembra, essendo strutturato intorno a quella che Lacan chiama, nel *Seminario XI*, la schisi tra occhio e sguardo. Ecco la doppia pulsazione ritmica; l'occhio vede a partire dalla posizione prospettica del soggetto, per cui vediamo sempre le cose come se fossero il segno di qualcos'altro perché le inquadrriamo dentro la nostra cornice di senso, ma nello stesso tempo questo nostro modo di vedere poggia e si aggancia a un dettaglio invisibile, il *punctum* di Roland Barthes, a partire dal quale siamo guardati e in cui sprofondiamo, ci abbandoniamo, cadiamo. C'è qualcosa di invisibile che ci aspetta come un incavo, che ci risucchia, proprio come accade nella macchia-osso del quadro anamorfico di Holbein, così vicina alla nostra scatoletta di sardine. Mi riferisco qui al quadro *Gli Ambasciatori* di Holbein appunto, a cui Lacan dedica pagine intense proprio in questo seminario. Nel primo piano dell'opera, in basso, si vede una macchia bianca, simile a un grande osso di seppia posto di scorcio, dietro la quale campeggiano orgogliosi, opulenti e vanitosi i due ambasciatori. Lo spettatore posizionato davanti al quadro non riesce a decifrare l'immagine in primo piano e da questa postazione prospettica vede solo una macchia. In procinto di allontanarsi dalla sala, getta un ultimo sguardo al quadro da una posizione laterale, e di colpo gli appare l'emblema della vanità di tutte le cose: un teschio. Abbandonata la prospettiva geometrica della visione, ecco che d'improvviso si apre l'orizzonte mimetico dello sguardo. Facendoci macchia ci percepiamo per quello che siamo: esseri condannati alla morte.

Abbiamo così di nuovo i due tempi: il tempo del vedere come proliferazione orizzontale del senso, e il tempo dello sguardo come caduta nell'oggetto-macchia, o ancora più precisamente come l'attimo in cui *tocchiamo* e siamo *toccati* dalla bellezza.

L'esperienza estetica se è tale quando si contrappone alla ripetizione stereotipata, lo è, come ci suggerisce Roland Barthes, perché mentre lo stereotipo è *l'impossibilità nauseante di morire*, l'esperienza estetica ci concede il lusso di morire. Allo stesso modo, etico è qualsiasi comportamento che ha inscritto nella sua natura la possibilità del cedimento, della perdita, poiché in questa zona fremente, nemica dello stereotipo, si riattiva l'imminenza del desiderio.

6. *Godimento, angoscia ed esperienza estetica*

Tutto quello che abbiamo detto trova una luce particolare se lo ripetiamo con gli strumenti che Lacan ci offre in uno dei suoi seminari più belli e più densi, il *Seminario X* (1962-63), dedicato all'angoscia. Di fronte alla varietà dei temi convocati da Lacan per tentare di suggerire il campo di esperienza che corrisponde al *segnale* dell'angoscia, dobbiamo mantenere un atteggiamento ambivalente che è, poi, lo stesso che ha tenuto Lacan nel tentativo di avvicinarsi a questa densità. Da una parte portarci dietro la vividezza incandescente di un'esperienza di caduta, di *cessione* in cui godimento e pulsione di morte convivono, dall'altra abbandonare ogni pretesa di semplicità, o meglio, di dire tutto in un sol colpo, perché occorre accumulare esempi, ammonticchiare materiali, avvicinare oggetti, per poi collassare nel punto di quella incandescenza.

Allora, potremmo formulare così la nostra domanda. Che cosa apportano la nozione di godimento e quella di angoscia

per una comprensione più ravvicinata dell'esperienza estetica? Per quanto riguarda il godimento, lo abbiamo in parte detto, anche con l'aiuto di Barthes: godiamo della bellezza perché ci lasciamo cadere in essa. Si tratta di una caduta che asseconda un passo indietro della vita, che lascia l'iniziativa al corpo laddove il simbolo non riesce a procedere. E l'angoscia? In che senso possiamo affermare che l'esperienza della bellezza è caratterizzata da un sentire di angoscia? Occorre rispondere così in prima battuta: l'angoscia è il segnale di una torsione della vita, di quella piegatura che porta il vitale a farsi oggetto. E qual è l'indicatore che ci suggerisce che siamo in presenza di questa torsione? È il fatto che nel luogo dove prima c'era una mancanza, ci siano ora oggetti, parti di corpo cedibili al mondo. Oggetti, porzioni di materia incorporabili, ma non assimilabili, tali cioè da mantenere una loro durezza autonoma pur essendo parte di noi, e poter essere così gettati, lasciati cadere, abbandonati al mondo. Eccoci quindi tornati d'un tratto al nostro tema: la torsione del vitale nell'inorganico, nell'inerziale. Una torsione che disegna la postura dell'imminenza.

Potremmo dire che l'angoscia è precisamente il sentimento, o meglio l'affetto, dell'inorganico incapsulato, incastonato nel nostro corpo.

Per metterci su questa strada, possiamo chiedere aiuto a uno storico dell'arte, quasi contemporaneo di Worringer, Aby Warburg, che fin dai frammenti giovanili aveva intravisto lo stretto legame tra l'immagine e l'angoscia e aveva maturato poi la convinzione che l'angoscia fosse proprio il segnale di un rapporto tempestoso tra organico e inorganico, tutto giocato, nelle sue prime avvisaglie, all'interno del nostro corpo. Cerchiamo di capire in breve di cosa si tratta.

Nel settembre del 1895, Warburg partì per un viaggio in America. L'occasione fu il matrimonio di suo fratello Paul a New York. Celebrate le nozze, si recò a Washington per visitare la Smithsonian Institution dove rimase profondamente colpito dall'originalità delle ricerche etnologiche sulla popolazione degli indigeni promosse da quel Centro e, spinto da questa suggestione, decise di proseguire il viaggio verso gli Stati dell'Ovest per andare a visitare i villaggi Pueblo. Fu un'esperienza che si protrasse fino al maggio del 1896 e che segnò profondamente Warburg, il quale tornò varie volte, nel corso della sua vita, su quel viaggio annotandone i ricordi, appuntando osservazioni e preparando vere e proprie conferenze a partire da quanto aveva avuto modo di osservare tra quelle popolazioni. Tra il 1921 e il 1924, Warburg viene ricoverato, a causa di gravi crisi nervose, nella clinica svizzera Bellevue di Kreuzlingen, diretta allora da Binswanger, e in questo periodo torna indietro agli anni del suo viaggio in America, appunta ricordi e prepara una conferenza che terrà, davanti ai pazienti e ai medici della clinica, nell'aprile del 1923, dal titolo *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika* (*Immagini dalla regione degli Indiani Pueblo del Nord America*) che diventerà poi nelle successive vicende editoriali il testo su *Il rituale del serpente*, a tutti noto.

Warburg non fu soddisfatto del testo preparato per quella conferenza. Scrisse infatti una lettera all'amico Fritz Saxl, raccomandandosi di non mostrare a nessuno il dattiloscritto, ancora, a suo dire, filologicamente debole e poco attrezzato, l'"orrida convulsione di una rana decapitata". Questa espressione, così forte e tragica, ha il merito di condurci nel cuore di alcune osservazioni, in cui l'angoscia delle immagini si caratterizza come la percezione disturbante di parti del corpo che,

pur facendo indubitabilmente tutt'uno con esso, risultano staccabili, cedibili, caduche. L'immagine è sì un tentativo di comprensione del mondo, ma deve fare i conti con qualcosa di non assimilabile, di estraneo, un oggetto incorporato e non disciolto nel vitale, un'inerzia il cui correlativo è la presenza dell'inorganico nell'organico. Il corpo stesso non è inteso come una unità organica tenuta insieme dallo slancio del vitale, bensì come una soglia sempre in tensione tra interno ed esterno, organico e inorganico. Il corpo, parafrasando Warburg, e con esso l'immagine, è insieme *totem*, vale a dire connessione di oggetti eterogenei con l'organico, e *tabù*, ovvero presa di distanza da oggetti organicamente non omogenei (cfr. Barale 2008). Il corpo è abitato da una estraneità che ne è al contempo parte inglobata. Ecco cosa scrive Warburg negli anni tragici e insieme fertili del suo ricovero:

L'uomo può [...] estendere i suoi limiti materiali in modo inorganico indossando o manipolando oggetti. Ma non proverà mai un sentimento vitale diretto per quello che indossa o prende in mano. E tutto ciò non costituisce di per sé un fatto veramente nuovo, perché l'uomo possiede per natura parti del suo corpo che si gli appartengono, ma che non soffrono se sono staccate o se cadono, ad esempio le unghie o i capelli, benché essi crescano davanti ai suoi occhi. Allo stesso modo, in una condizione normale egli non sente i suoi organi interni ed esterni. Egli riceve da ciò che chiamiamo organi solo deboli segnali di presenza e sperimenta quotidianamente che la sua coscienza possiede solo un misero sistema di segnalazione per processi che dipendono dalla natura. 28 [33] L'uomo si trova nel proprio corpo come una telefonista durante un temporale o sotto il tiro dell'artiglieria, e non ha mai il diritto di sostenere che il suo sentimento vitale coincide con l'intera estensione dei mutamenti (grazie ad un sistema di segnali sempre presente) che si producono nella sua personalità. (Warburg 2006: 48)

L'uomo può estendere i suoi confini corporei fino a raggiungere l'esosomatico, e questo accade non attraverso un processo di vitalizzazione antropomorfica, vale a dire proiettando la vita sulla non vita e sentendo le materie animate o le immagini in movimento, ma toccando l'inorganico. Ed è solo l'uomo a essere il testimone di questo punto di contatto inarticolato. Nel bellissimo passo sopra riportato, Warburg coglie con estrema acutezza e precisione il gancio strutturale a cui, molti anni dopo, Lacan annoderà l'esperienza dell'angoscia: il nostro corpo sperimenta, attraverso quegli oggetti bizzarri che lo abitano (unghie, capelli, per Warburg; fallo, seno, feci, sguardo, voce, per Lacan) cosa significa avere dentro di sé parti autonome che possono essere cedute come resti, cosa significa vivere questa tragica combutta tra organico e inorganico in cui la soggettività si percepisce convertita in oggetto. Si tratta di un sentire angosciato che trova parziale riscatto in un'attività comunque produttiva, in quanto al termine, come vedremo, è l'*opera* a far capolino, qualsiasi sia il significato che vogliamo dare a questo termine. L'*opera* come resto, come dono, come qualcosa che, appunto, viene ceduto staccandosi dal suo autore e divenendo parte abbandonata di mondo. L'essere umano fa esperienza dell'angoscia e insieme della sua stessa capacità produttiva e artistica quando si percepisce cedibile come appunto un oggetto. Quando c'è qualcosa che pur non coincidendo con la mera realtà esterna in quanto è parte del soggetto, nel suo carattere di cedibilità guadagna lo statuto dell'oggettualità. Si tratta precisamente dell'*oggetto a* lacaniano, né interno né esterno, estimo come abbiamo visto. Quell'oggetto che si incontra soltanto come deflusso pulsionale, soltanto nel fremito dell'imminenza. Potremmo allora dire che angoscia, godimento ed esperienza estetica si collocano in

quella zona di contatto non articolabile tra endosomatico e esosomatico, in cui per torsione topologica ciò che è parte del corpo viene sentito come estraneità e viceversa. Lacan ha bisogno della topologia per avvicinare questa labile zona di contatto tra interno ed esterno, organico e inorganico, proprio perché intuisce che il contatto tra l'uno e l'altro non può essere il risultato di una articolazione, bensì, semmai, di una torsione. Qualcosa di molto simile ci ha detto Agamben a proposito del rapporto tra la voce e il linguaggio, letto come esempio principe del rapporto-non rapporto tra endosomatico e esosomatico, natura e cultura, nuda vita e significazione. Tra i due non c'è articolazione ma contatto, ed è interessante che questo contatto abbia bisogno della costituzione del soggetto dell'esperienza come suo testimone. Scrive Agamben:

Dove voce e linguaggio sono a contatto senza alcuna articolazione, là avviene un soggetto che testimonia di questo contatto. Il pensiero che voglia rischiarsi in questa esperienza deve situarsi risolutamente non solo nello iato – nel contatto – fra lingua e parola, semiotico e semantico, ma anche in quello tra la φωνή e il λόγος. Il pensiero, che fra la parola e la lingua, l'esistenza e l'essenza, la potenza e l'atto, si rischia in questa esperienza deve accettare di trovarsi ogni volta senza lingua di fronte alla voce e senza voce di fronte alla lingua. (Agamben 2016: 45)

Il modo in cui il soggetto testimonia di questo contatto e si dispone a toccare il reale, direbbe Lacan, resta un enigma, un mistero, finché non lo si immagina come una postura del corpo. Il reale è una postura del corpo. Per questo esso appare così lontano sia dall'idea della realtà come mondo esterno, sia da quella che concepisce il reale come un concetto limite che accompagna come un'ombra il linguaggio e la conoscenza. È

decisivo, per intendere il reale, prestare ascolto a un particolare tipo di movimento che attraversa il corpo pulsionale: un movimento di caduta, di sgravio, di cessione. Lacan lo sentiva forte nelle sue ossa e nelle ossa dei suoi pazienti e quando non lo percepiva si preoccupava, quasi che l'assenza della caduta nella stanza di analisi segnalasse un problema, fosse un campanello di allarme. Il *Seminario X* è una celebrazione della caduta, come esperienza di angoscia e di godimento insieme. Qui Lacan non sta dibattendosi per dire l'indicibile, per accostare l'ineffabile, per catturare l'indeterminato. È bensì qualcosa di molto preciso che egli cerca di afferrare con le parole, con gli esempi clinici, con i racconti di fatti personali. È difficile catturarlo non perché sia troppo sfuggente, ben altrimenti perché è troppo determinato e vivido. Come accade per la musica, arte ineffabile non in quanto fuggevole, svanente, imprecisa, ma perché densamente e fulgidamente caratterizzata. Potrei fare tanti esempi, tratti dal seminario sull'angoscia, per mostrare questa vividezza del reale come postura del corpo. Ne faccio solo uno, che per la sua incisività vale per tutti.

Quanto all'orgasmo, esso ha un rapporto essenziale con la funzione che definiamo come la caduta del più reale del soggetto. Coloro che qui hanno un'esperienza come analisti non ne hanno forse avuto la testimonianza più di una volta? Quante volte vi sarà stato detto che un soggetto ha avuto, non dico necessariamente il primo, ma uno dei suoi primi orgasmi nel momento in cui doveva consegnare in tutta fretta un compito in classe, un tema o un disegno da terminare rapidamente? E poi, che cosa si raccoglie? La sua opera, quello che essenzialmente ci si aspettava da lui. Devono strappargli qualcosa. Vengono ritirati i compiti. In quel preciso momento, egli eiacula. Eiacula all'apice dell'angoscia. (Lacan 1962-63: 183)

Proviamo a interpretare questo esempio lacaniano. Un esempio che ci inchioda a una straordinaria autoevidenza, ma che merita per la sua forza di essere scomposto e analizzato. Innanzitutto c'è un *effetto di tempo*. Il tempo preme, mette fretta, slancia in avanti perché sappiamo che ci sarà una fine e che questa fine è inscritta già nell'inizio. La consapevolezza strutturale della fine spinge in avanti con la tensione di una invocazione. Il tempo del compito in classe è un tempo invocante, il tempo della fretta. Ciò che sorregge il nostro studente alle prese con il suo compito è la sensazione potente di una *imminenza*. Ci sarà qualcosa che dovrà accadere alla scadenza, qualcosa prenderà il posto della tensione, e si depositerà come una parte di corpo. Nel momento dello stacco, della consegna del compito, della deposizione, assistiamo alla perfetta concomitanza di due condizioni: una relativa all'oggetto e una che riguarda invece il soggetto. Dal lato dell'oggetto, vale a dire della consegna del compito, il protagonista è un corpo *inerziale*, qualcosa di nostro che si stacca da noi e viene avvertito come fatalmente inorganico, materiale. Qui l'opera-compito non è il risultato del nostro lavoro, bensì ciò in cui residua, depositandosi, la tensione operativa. Un resto appunto. Dalla parte del soggetto, l'inerzia si traduce in *tentazione*. C'è una deriva pulsionale, un deflusso che porta a staccare qualcosa da sé e a lasciarla cadere come corpo-opera. Questa postura del corpo in caduta che produce uno stacco, sicché il corpo stesso si consegna al mondo come oggetto residuale, è precisamente l'unico modo che abbiamo di incontrare il reale: la torsione di una tentazione in deposizione, di una fretta in una fatalità, della vita nella non-vita, del movimento nell'inerzia. Il nostro studente, e noi con lui, si trova all'apice dell'angoscia, al termine di una tentazione, e sperimenta qui, nello stesso momento,

una condizione di *Befriedigung*, di soddisfazione, una pulsione mortifera che lo conduce a lasciarsi cadere come resto di se stesso, e la forza rigenerativa della creazione d'opera. Dunque: pulsione di morte, creazione, angoscia, soddisfazione. Tenere insieme questi momenti è la sfida di Lacan nel *Seminario X*.

Se possiamo dunque definire "estetica" la disponibilità al cedimento di sé, la propensione a sentire l'imminenza del desiderio come esperienza di caduta e di creazione, di sacrificio e di risveglio, di regressione e di rinascita, allora siamo autorizzati, seguendo Lacan, a considerare "etico" qualsiasi comportamento che faciliti e favorisca quel "lasciare la presa", "quel passo indietro", quella cedevole postura del corpo, attraverso cui impariamo a saperci fare col nostro desiderio.

Bibliografia

- Agamben, G., *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- Barale, A., *Pathos, forma, memoria: Aby Warburg e il temporale del comprendere*, "Aisthesis", n. 1 (2008), pp. 3-12.
- Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973; tr. it. di C. Ossola e L. Lonzi, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.
- Barthes, R., *La chambre claire*, Paris, Gallimard Cahier du Cinéma-Seuil, 1980; tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Barthes, R., *Cy Twombly ou non multa sed multum*, in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001.
- Bonazzi, M., Tonazzo, D., *Lacan e l'estetica*, Milano, Mimesis, 2015.
- Bottiroli, G., *L'oggetto del desiderio ha il colore del vuoto*, "Enthymema", n. 4 (2011), pp. 280-9.
- Caillouis, R., *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938; tr. it. di A.

Salsano, *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Caillouis, R., *Méduse et Cie*, Paris, Gallimard, 1960; tr. it. di G. Laghissa, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.

Caillouis, R., *Pierres*, Paris, Gallimard, 1966; tr. it. di G. Zuccarino, *Pietre*, Genova, Graphos, 1998.

Caillouis, R., *L'écriture des pierres*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970; tr. it. di A. Tizzo, *La scrittura delle pietre*, Milano, Abscondita, 2013.

Freud, S., *Al di là del principio di piacere*, 1920, in *Opere 1917-1923*, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri.

Freud, S., *Inibizione, sintomo e angoscia*, 1926, in *Opere 1924-1929*, vol. X, Torino, Bollati Boringhieri.

Galimberti, F., *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Godani, P., *Estasi e divenire. Un'estetica delle vie di scampo*, Milano, Mimesis, 2001.

Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1950; tr. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, 1790, tr. it. di A. Gargiulo (riv. da V. Verra), *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Lacan, J., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-60), Paris, Seuil, 1986; tr. it. a cura di G. Contri, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, 1959-60, Torino, Einaudi, 1994.

Lacan, J., *Le Séminaire, livre X, L'angoisse* (1962-63), Paris, Le Seuil, 2004; tr. it. di A. Di Ciaccia e A. Succetti, *Il Seminario. Libro X. L'Angoscia*, Torino, Einaudi, 2007.

Lacan, J., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1963-64), Paris, Seuil, 1973; tr. it. di G. Contri, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 2003.

Leoni, F., *L'idiota e la lettera. Quattro saggi sul Flaubert di Sartre*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2013.

Leoni, F., *Jacques Lacan. L'economia dell'assoluto*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2016.

Moroncini, B., Petrillo, R., *L'etica del desiderio. Un commentario del seminario sull'etica di Jacques Lacan*, Napoli, Cronopio, 2007.

Pagliardini, A., *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2011.

Pagliardini, A., *Il sintomo di Lacan. Dieci incontri con il reale*, Teramo, Galaad Edizioni, 2016.

Pinotti, A., *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001.

Recalcati, M., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Roudinesco, E., *Lacan, envers et contre tout*, Paris, Seuil, 2011.

Safouan, M., *L'échec du principe du plaisir*, Paris, Seuil, 1979; tr. it. di A. Atti, L. Invernì, S. Molinari, *Essere e piacere. Lo scacco del principio del piacere*, Milano, Spirali Edizioni, 1980.

Sciacchitano, A., *Il demone del godimento*, in AA.VV., *Godimento e desiderio*, "Aut Aut", n. 315 (2003), pp. 134-6.

Tomasi, G., *"Etica ed Estetica sono tutt'uno". Riflessioni su TLP 6.421, "Trans/Form/Ação"*, n. 34.SPE2 (2011), pp. 109-36.

Virno, P., *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Warburg, A., *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, London, The Warburg Institute, 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998.

Warburg, A., *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord (frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)*, Warburg Institut Archive 93.4, 2006; tr. it. di M. Ghelardi in Aby Warburg, *Gli Hopi*, Torino, Aragno, 2006.

Wittgenstein, L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* (1965), tr. it. di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 2016.