

L'analizzante come artista. Considerazioni a partire da Recalcati.

di Luca Di Gregorio

Al mio psicoanalista

Ai padri ed ai maestri che, nonostante tutto, si possono ancora incontrare

Noi non ci apparteniamo E' il mal de' fiori

C. Bene

*L'anima del poeta può possedere le cose
come possiede il suo amore, il suo odio o la sua speranza;
ma, nell'atto di esprimerle, cessa di possederle.*

G. D'Annunzio

Introduzione.

Nell'epoca dell'evaporazione del Padre, nell'epoca della precarietà del simbolico, in quest'epoca impoetica e volgare nella quale il sentimento estetico pare essersi eclissato, l'individuo, la soggettività e la propria irriducibile particolarità sono in pericolo. Lo constatano quotidianamente gli psicoanalisti nei loro studi quando accolgono persone molto più vicine all'esser monoliti, piuttosto che individui in grado di articolare con la parola il proprio disagio. Questa è l'epoca della "clinica del vuoto", non più del sintomo come manifestazione di qualcosa che voleva esser detto e non ha invece trovato altra espressione al di fuori del disagio. I nuovi sintomi non fanno metafora. Ma lo possiamo constatare quotidianamente anche nell'ambito delle espressioni artistiche, nelle quali non è più

centrale la soggettività dell'individuo e il mondo che essa porta con sé. Raramente un'opera contemporanea ci parla e ci emoziona. Raramente è in grado di offrire un mondo al mondo. Si produce tanto, ma la qualità scarseggia. La pratica dell'arte oggi è ben lungi dall'essere una pratica che esige voti claustrali e tempi lunghi, è invece divenuta mercato, business e le opere d'arte sono finite con il diventare una merce tra le tante.

Leonardo Cremonini, unico pittore contemporaneo sinceramente apprezzato da Bacon, morto pochi mesi fa nella sua residenza francese, ha testimoniato fino agli ultimi anni della sua vita, la centralità dell'individuo: "Lo spirito del tempo nega il valore dell'arte, perché il valore dell'arte è il valore dell'individuo" afferma, e ci racconta di come, all'apice del suo successo, critici e galleristi lo incoraggiassero a produrre centinaia e centinaia di lavori con la promessa che sarebbero stati tutti venduti e quindi ventilando l'aspettativa di ingenti guadagni. Ma lui rifiutava. "Al massimo, in un anno, ve ne posso fare una dozzina", e li

liquidava mettendoli alla porta. Loro rimanevano interdetti, non era cosa di tutti i giorni trovare un artista che avendo la possibilità di produrre quadri che sarebbero stati venduti a peso d'oro, si rifiutava di farlo. Eppure esiste ancora chi si ostina a voler produrre opere d'arte, piuttosto che sfornare gadget. Esiste chi necessita ancora di un tempo "altro" per la creazione, rifiutando la catena di montaggio, la serializzazione e chi ancora testimonia che la nascita di un quadro, così come la conclusione di una analisi, sono eventi senza garanzia e possono sorgere solo retroattivamente. Solo al termine dei nostri sforzi, volgendo lo sguardo indietro, potremo scoprire se quello su cui abbiamo lavorato è un quadro riuscito, se quella sulla quale abbiamo investito numerosi anni, è una analisi conclusa.

La pratica dell'arte e quella della psicoanalisi hanno innanzitutto in comune la centralità dell'individuo e della sua umanità, nonché l'attenzione posta alla lingua personale, più propria, che custodisce l'irriducibile particolarità di ognuno. L'uomo è al centro di entrambe le discipline, ed entrambe le

discipline sono “pratiche simboliche che mirano a raggiungere il reale, a incontrarlo, senza però che questo incontro risulti mortifero e catastrofico.”¹ In entrambe il soggetto è impegnato in uno sforzo che consiste nella messa *in forma* dell’ opera o del racconto di una vita, le quali tuttavia non preesistono e non precedono il lavoro stesso. In entrambe, proprio per questo motivo, l’esito differirà necessariamente dalle intenzioni e questo ci lascerà inevitabilmente stupiti.

Si potrebbe quindi affermare che **l’artista sta all’analizzante come la creazione artistica sta al dire nella stanza d’analisi.**

Su questa mia ardita equazione e con la compagnia di Massimo Recalcati, uno tra i più noti psicoanalisti lacaniani italiani, voglio poggiare e sviluppare la mia argomentazione.

Non voglio però essere frainteso: non è mia intenzione sostenere che il lavoro svolto durante una psicoanalisi sia in sé artistico o che il paziente in analisi sia un’artista. E’ mia

¹ M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per una estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 79

intenzione soltanto sottolineare i punti di tangenza tra queste due discipline che sono entrambe due dispositivi simbolici e che rispondono, in quanto tali, alle leggi del linguaggio.

1. L’inconscio all’avvenire: l’ispirazione sorge dal lavoro.

Ho voluto usare l’espressione, di matrice lacaniana, *analizzante* in quanto questa parola rende esplicito il ruolo e la posizione attiva della persona che si rivolge allo psicoanalista per intraprendere un percorso analitico, di gran lunga preferibile ad *analizzato*, che lo rende inerme, lasciandoci un’ impressione di passività o ad *analizzando*, “colui che è da analizzare”, espressione che pare ridurlo a mero oggetto da scrutare. “*Il paziente è attivamente impegnato nell’analisi e per questo viene chiamato Analizzante*

e non analizzato”². La persona presente nella stanza d’analisi non è il cadavere muto, evacuato dalla vita, dell’ambulatorio del medico. L’analizzante è inoltre molto di più che il semplice “miglior collega dell’analista”: è il protagonista indiscusso, il creatore del testo dell’analisi, colui che porta in seduta la sua lingua più singolare e il mondo della sua unicità irripetibile, colui che, se lo volesse, potrebbe abbandonare in ogni momento la stanza d’analisi e recidere quel rapporto che solo in quel luogo può essere vissuto. L’analizzante è il solo che può decidere di compiere un cammino di trasformazione che nessuno potrà mai imporgli e nessuno potrà mai compiere al suo posto. La direzione della cura sarà invece di competenza del terapeuta, una sorta di Virgilio che lo guiderà e lo accompagnerà in un cammino tanto emozionante quanto, talvolta, assai arduo, rimanendo sempre presente al suo fianco.

² N. Terminio, *Misurare l’inconscio?*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 128

E’ risaputo, purtroppo, come la stanza d’analisi sia oggetto, da parte dei profani, delle più superficiali, e talvolta proprio stupide, considerazioni. Per esempio una grande ingenuità è considerare la pratica della psicoanalisi come un lavoro di recupero dei ricordi, un semplice esercizio di rimemorazione nel quale il paziente sarebbe impegnato a raccontare la propria vita e nulla di più. Le cose non stanno affatto così, anche perché alla psicoanalisi non interessa sapere come realmente si sono svolti i fatti – cosa per altro impossibile –, non le importa verificare l’esattezza del ricordo, quanto piuttosto che il paziente possa accedere alla propria storia, soggettivandola e quindi anche, nell’attualità e contingenza del transfert, crearla e rinarrarla. Una biografia infatti non preesiste al suo racconto così come un’opera d’arte non preesiste al lavoro che la crea. Allo stesso modo la psicoanalisi contemporanea, o almeno quella più progredita ed intelligente, si è ricordata di come nell’ultimo Freud, quello di *Costruzioni nell’analisi*, si abbandonò la visione della psiche come stratificata e dell’inconscio come “profondo”.

Da quel testo in poi l'analista non è più soltanto un archeologo il cui fine ultimo è il dissotterramento di qualcosa che preesisteva al suo lavoro di scavo e che il tempo aveva seppellito sotto una coltre profonda.

“Il problema dell'analisi non è mai quello di come accedere all'esattezza del ricordo, quanto piuttosto di come riuscire a *produrre* la verità storica di un soggetto, ovvero una *costruzione soggettiva della sua memoria*. Per questo l'ultimo Freud sospinge con decisione la *rimemorazione* verso la *costruzione*, giungendo in fondo a pensare alla memoria non più come un baule dal quale attingere i nostri ricordi, ma come qualcosa che è compito dell'analisi produrre.”³

Recalcati, nel suo *Elogio dell'inconscio*, ci ricorda che oltre a non coincidere affatto con l'irrazionale, l'istintuale, il subconscio, la parte oscura, il calderone nel quale ribollono

³ M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 67

le nostre più esplosive passioni, l'inconscio non è neppure qualcosa di già confezionato e precostituito dal quale semplicemente si attinge nel corso di una analisi, ma è invece proprio ciò che è compito dell'analisi produrre.

“In questo senso l'inconscio non è semplicemente qualcosa che sta alle spalle del soggetto e che si tratta di andare a ripescare nel fondo dei nostri ricordi; l'inconscio non è lì, non è già avvenuto, non è da qualche parte nel baule della memoria, né può coincidere con questo stesso baule. Non è, insomma, né il contenuto della memoria né la memoria come contenitore.”⁴

Proprio per contrastare ogni topologia ingenua della vita psichica e per sovvertire l'immagine comune dell'inconscio come sostrato, come luogo fisico che si trova “sotto”, in profondità – nulla è più fuorviante a questo proposito

⁴ Ivi, cit., p. 65

dell'immagine, utilizzata anche da Thomas Mann in *Freud e l'avvenire*, del palombaro nel suo scafandro che si immerge negli oscuri abissi – Lacan nel suo *Seminario* afferma con ironia che l'inconscio non si trova in cantina più di quanto non si possa trovare in soffitta e lo identifica con il capitolo bianco della storia del soggetto, quel capitolo che è ancora da scriversi. “Dunque l'inconscio non è il regista occulto, e non è neanche un serbatoio inerte di rappresentazioni, che sono state allontanate dalla coscienza. L'inconscio è un modo di pensare.”⁵ Non essendo infatti un organo, come lo può essere il cuore o il fegato, situato in un qualche luogo remoto del nostro corpo, possiamo conoscerlo e vederlo in azione solo indirettamente attraverso le sue manifestazioni: sogni, lapsus, atti mancati...

E perciò, seguendo questo cammino, il transfert non potrà mai essere soltanto una semplice riedizione di quello che è già avvenuto con le figure più importanti della nostra vita. O

⁵ G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino 2006, p. 208

meglio, in parte lo sarà, ma sarà anche un legame nuovo, un incontro che produrrà nuovi scenari prima impensati. Freud stesso, dovendo trattare la difficile e complessa materia del transfert, integrerà la metafora archeologica con una metafora chimica: “Esso «il transfert» non implica solo scavo archeologico ma manipolazione di sostanze pericolose, rischio di combinazioni inedite, di esplosioni attuali, di incandescenze.”⁶ E' all'interno di questa relazione che si può rileggere ma soprattutto riscrivere la propria storia: “...l'attività di archiviazione della memoria lascia il posto alla necessità etica di come soggettivare il nostro passato, ovvero di come dare alla propria vita una nuova forma.”⁷

Ed ecco allora il primo punto di tangenza tra la pratica analitica e quella artistica: entrambe richiedono uno sforzo soggettivo, che passa anche attraverso una rielaborazione inedita, teso ad una *messa in forma*, affinché da una parte

⁶ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, p. 296

⁷ M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, cit., p. 67

non ci si lasci naufragare e svivere dalla propria storia personale e dall'altra per proteggere l'opera dalla possibilità della distruzione e dello smarrimento. Recalcati riassume tutto questo in una bellissima espressione, che occuperà una posizione centrale nel suo lavoro teorico teso ad una formulazione di un'estetica psicoanalitica: **“Convertire la forza nella forma** è un modo per definire sinteticamente l'esperienza dell'analisi”⁸ come altresì l'esperienza artistica. Prima di fare il nostro ingresso nella stanza d'analisi, non conoscevamo la nostra storia, non sapevamo chi noi fossimo. Prima di impugnare il pennello, la penna od il copione, non sappiamo cosa nascerà dal lavoro che ci accingiamo a intraprendere.

“Come non c'è un'ispirazione che precede il lavoro dell'artista e che contiene l'opera come se fosse già compiuta, perché l'ispirazione può sorgere solo dal lavoro –

⁸ Ivi., pp. 70-71

ed è per questo che ogni artista non può che constatare ogni volta la diversità che separa l'opera realizzata da quella che aveva in mente di realizzare – , ebbene, allo stesso modo in un'analisi l'inconscio non è dato già in partenza, non è la perla custodita dalle difese del soggetto, ma un'occasione da produrre, un sogno da realizzare, un'invenzione, una spinta alla trasformazione.”⁹

2. Non c'è vita al di fuori del linguaggio.

Il constatare la sproporzione tra l'opera realizzata e quella precedentemente pensata, questo constatarne la non-coincidenza, non coinvolge solo l'artista, coinvolge lo stesso analizzante, il quale si stupisce del suo dire quando, nella stanza d'analisi, avverte la frattura tra ciò che *vorrebbe* dire e ciò che *finisce* col dire. Un sogno sognato non potrà mai

⁹ Ivi., pp. 71-72

coincidere con il racconto che di esso ne viene fatto. Allo stesso modo la vita vissuta, od un sentimento provato, non equivarranno mai alla loro narrazione. Il racconto di un avvenimento accaduto, nel suo stesso prodursi, ci sbigottirà e ci sorprenderà nel suo portarci altrove. Qualcosa ci sfuggirà sempre. La psicoanalisi contribuisce, in questo senso, ad abbattere la visione proprietaria e di padronanza che abbiamo rispetto al nostro io – penso a *l'io non è padrone in casa propria* di Freud o al soggetto diviso in Lacan (\$) –, ma anche rispetto alle nostre creazioni, in quanto *l'opera non è dell'artista, piuttosto l'artista è dell'opera* come Recalcati ha affermato in una recente intervista.

“Questa transizione non è una rappresentazione. E' una presentazione. Ciò che il poeta scrive o il pittore dipinge o il compositore compone non è esistito prima. Qualcosa di questa stessa transustanziazione avviene in un'analisi. Il paziente ha in mente un sogno, un evento del giorno precedente o un pensiero sull'analista, e nel momento in cui

parla di propri pensieri **ne sperimenta l'alterazione attraverso il parlare**. Pensare qualcosa e dirlo sono forme differenti di rappresentazione.”¹⁰

Ma che cos'è che accomuna l'analizzante e l'artista? Il loro essere uomini, ovviamente. Ecco allora che, in quanto uomini, tutti noi ne siamo coinvolti e lo siamo in quanto esseri immersi nel linguaggio. E' un dato strutturale, ontologico e null'affatto contingente. E' questo uno dei più grandi insegnamenti di Lacan, che sottolinea come questo iato insanabile non sia dovuto a fattori storici o sociali, oppure a disfunzioni neuronali. Enunciato ed enunciazione non potranno mai coincidere. Così come non potremo mai abbracciare la realtà nella sua interezza o fare esperienza della vita in maniera diretta. Questo avverrà sempre e solo in maniera mediata: “Non è possibile accedere all'essere del

¹⁰ C. Bollas, *Il mistero delle cose*, Raffaello Cortina, Milano 2001, p. 218

soggetto senza passare dal medium del linguaggio.”¹¹ E' questa la “dimensione tragica della parola”.

“...è impossibile raggiungere il livello di una comunicazione da cuore a cuore, ovvero di accedere al soggetto direttamente, senza filtro, senza il filtro alienante imposto dal linguaggio. [...] Non c'è dunque possibilità alcuna di saltare la funzione della parola. [...] Non siamo di fronte a un difetto cognitivo, ma alla dimensione tragica della parola, nel senso che la parola ci rappresenta presso chi ci ascolta ma sempre e solamente in modo difettoso rispetto al nostro essere. In questo senso, parlare è sempre un po' come morire, perché parlare è constatare questa impossibilità di fare coincidere l'essere con la rappresentazione, di realizzare il loro congiungimento.”¹²

¹¹ M. Recalcati “La cura e la parola. Pratiche cliniche del colloquio”, in *La cura della malattia mentale*, AA. VV., Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 4

¹² Ivi, pp. 19-20

Questo è lo sforzo compiuto anche dall'arte, e che così bene ritroviamo nell'esperienza stessa dell'analisi che costantemente “si mantiene impegnata nell'esercizio di dare forma all'informe, di dare voce alla mancanza del significante, di ospitare il singolare del soggetto. Qual è, in fondo, il miracolo della parola? E' la **capacità del simbolico di trasformare il reale.**”¹³

Questo è un punto centrale del discorso che qui si sta cercando di articolare, sul quale Recalcati torna più e più volte. Qual è il miracolo che la psicoanalisi e l'arte compiono? Il loro miracolo consiste nel permettere al simbolo di operare sul reale, permettendoci un incontro che altrimenti sarebbe impossibile. L'arte ci consente di guardare l'orrore, ma solo grazie alla forma. Quindi, anche se constatiamo, nella messa su tela, su pagina, o su palcoscenico, così come nel nostro dire durante la seduta d'analisi, questa sfasatura, non

¹³ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 206

dobbiamo arrenderci al silenzio, non dobbiamo rinunciare a tradurci. La psicoanalisi ci invita a compiere questo sforzo.

“Il tempo finito della seduta impone al soggetto una selezione tra le cose da dire. Non si può, in effetti, mai dire tutto. Ma l'insoddisfazione che può accompagnare il paziente a fine seduta per non essere riuscito a dire tutto quello che avrebbe voluto non è destinata ad essere superata. Esiste una frattura interna alla parola. E, soprattutto, **non si può mai dire quello che si è**, perché c'è una sfasatura strutturale tra l'essere e il dire o, meglio, tra il piano dell'esistenza e il piano del concetto. E' questa stessa sfasatura tra l'essere e il dire che la pratica di parola della psicoanalisi pone al centro del suo lavoro. Imporre il “dire tutto” come un imperativo morale è piuttosto l'esigenza della polizia rispetto al criminale, o del prete rispetto al fedele peccatore: “Dica tutto! Confessi!”. Non possiamo tuttavia fingere di ignorare che la cosiddetta regola fondamentale di Freud – quella delle associazioni libere – sia

anch'essa una versione di questo dire tutto, ma solo per mostrarne l'impossibilità intrinseca imposta dal linguaggio. L'elemento tragico che abita il linguaggio riguarda la perdita dell'immediatezza della vita. Parlando di perdita dell'immediatezza della vita non intendiamo dire che il linguaggio è un ostacolo alla possibilità di espressione dell'immediatezza della vita, ma che **non c'è una vita al di fuori del linguaggio**, ovvero che la vita dell'immediatezza – senza linguaggio – semplicemente non esiste. L'esistenza del linguaggio condiziona la vita e condiziona la funzione stessa della parola.”¹⁴

Lacan, che sfortunatamente alle volte pare essere passato invano, ci ha insegnato che non può esistere per l'uomo un *fuori* dal linguaggio, non c'era e non c'è mai stato un “prima della parola”. Mi ha insegnato che non ha alcun senso rimpiangere paradisi perduti che non sono mai esistiti e che

¹⁴ M. Recalcati “La cura e la parola. Pratiche cliniche del colloquio”, in *La cura della malattia mentale*, cit., p. 20

mai sono stati abitati. L'analisi – e la creazione artistica – ci insegnano a tentare di dire, nonostante tutto, a tentare di tradurci, a tentare di raggiungere ... una forma.

3. La dialettica forma-forza: una tensione dinamica.

Ecco che la necessità di conquistare una forma fa nuovamente ritorno ed è centrale anche negli scritti di psicologia dell'arte di Recalcati, il quale arriva a dedicare il titolo della sua pubblicazione di maggior rilievo nel campo dell'estetica psicoanalitica, proprio alla forma. “*La pratica dell'arte punta a realizzare una congiunzione modale tra l'evento della forza e quello della forma*”¹⁵, a mio avviso è proprio questo il passaggio obbligato per non deragliare e per non mettere alla luce un aborto. Credo sia importante affermarlo in un'epoca, come la nostra, dove chiunque sente

¹⁵ M. Recalcati, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 136

l'urgenza di “esprimere se stesso”, dove chiunque si autoproclama artista solamente in virtù del fatto di essersi “espresso”. Purtroppo non basta “buttar fuori quello che si ha dentro” per produrre un'opera, non è sufficiente vomitare. **L'espressione non è una evacuazione.** Non ci può essere creazione senza mediazione, senza organizzazione simbolica, senza un “passaggio dall'espressività spontanea alla espressività codificata e intenzionale”¹⁶ o, come diceva Freud, senza una velatura dell'inconscio. Ma attenzione, per Recalcati la forma non è un semplice contenitore, una difesa, un feticcio o peggio una gabbia, bensì è foriera di creazione. La forma non reprime la vitalità dell'opera bensì ne costituisce l'accesso alla vita .

“Il miracolo della forma non è più involucro, contorno, configurazione, ecc. che fissa e rende percepibile e trasmissibile un contenuto, in qualche modo preesistente. Il

¹⁶ S. Ferrari, *La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicoanalisi e riparazione*, Nicomp, Firenze 2007, p. 194

miracolo della forma è anche il paradosso di una forma che è il motore dell'opera, che è attività e potenza, che lotta contro l'informe e circonda il vuoto.”¹⁷ Ma compiamo un passo in avanti: non è ovviamente sufficiente il solo “dare forma”, è invece necessario che forma e forza siano congiunte. L'estetica psicoanalitica di Recalcati si inserisce, proprio per questo congiungimento, in quelle che Bottirolì chiama le *estetiche conflittuali*: quella di Nietzsche – dove incontriamo la coppia apollineo e dionisiaco –, di Heidegger – Mondo e Terra –, di Freud – pulsione sessuale e sublimazione –, ed infine di Lacan – reale e organizzazione significante –. Queste estetiche sono effettivamente impegnate a rispondere alla domanda “Che cos'è l'arte?” ma senza seguire la via essenzialista, senza andare nella direzione di un'inesauribile e vana ricerca delle proprietà che rendono l'oggetto X un'opera d'arte – che cosa ridicola pensare all'artisticità come ad una proprietà – ma

¹⁷ G. Bottirolì, *Note a margine de “Il miracolo della forma”*, articolo pubblicato su *Psicoterapia psicoanalitica*, n.2 luglio-dicembre 2007

interrogandosi sul suo funzionamento. E per queste estetiche l'arte è data come evento, come accadimento nel quale si dispiega uno spazio conflittuale, dove è in atto un agone. Il loro approccio potrebbe essere definito come un approccio dinamico, un approccio interessato a studiare e a carpire il funzionamento delle forze che nell'opera confliggono pur senza addomesticarsi. “In ogni opera autenticamente riuscita esiste una tensione tra il piano della forza e il piano della forma che non si risolve mai del tutto.”¹⁸ Apollineo e dionisiaco, Mondo e Terra, così come forma e forza, non possono essere disgiunti; il rischio sarebbe quello di indebolire significativamente l'opera: “L'opera vive di questa relazione conflittuale: essa può fallire in due modi, o per eccesso di articolazione o per eccesso di densità.”¹⁹ Secondo Recalcati la frantumazione di questa dialettica è invece il sintomo dell'arte contemporanea, e a tal proposito

¹⁸ M. Recalcati, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, Poiesis Editrice, Bari 2009, p. 169

¹⁹ G. Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 387

individua, nella Body Art e nell'arte concettuale-minimalista-analitica, due esempi paradigmatici. Nella prima espressione artistica la forza e l'eccesso di reale si impone, scompaginando e devastando l'organizzazione dell'opera; nella seconda il concetto isolato e l'eccesso formale isteriliscono e indeboliscono la forza. Questa è la sfida che non solo ogni artista, ma anche ogni analizzante nel corso della sua analisi, è chiamato ad affrontare.

“Tutto il problema dell'arte in generale consiste proprio nel come calibrare costruttivamente la relazione tra la forza e la forma senza che la potenza (informe) della prima renda impossibile l'articolazione della seconda o senza che l'assetto formale (articolato) dell'opera finisca per sterilizzare difensivamente la dimensione della forza facendo perdere all'opera stessa quella vitalità che le è necessaria.”²⁰

²⁰ M. Recalcati, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, cit., p. 62

Ecco che d'un sol colpo vengono superati e smascherati nella loro ingenuità, due paradigmi estetici, nonché modelli, del gesto creativo: l'estetica idealistica crociana e la lettura surrealista del gesto artistico. Secondo la prima l'opera sarebbe già compiuta nel momento dell'intuizione estetica e il produrla sarebbe un processo del tutto secondario. Per la seconda, che immagina la creazione artistica come risultato di una manifestazione diretta dell'inconscio o di un suo travasamento da effettuarsi il più possibile senza mediazioni, abbiamo già constatato l'inappropriatezza.

Ed in effetti come può esistere un'opera prima della sua messa in opera? L'opera non può precedere e prescindere dalla sua creazione. La realizzazione crea l'opera, l'opera si crea nel suo farsi, così come il lavoro dell'analisi è volto a produrre l'inconscio, a metterlo in funzione, poiché – come si diceva in apertura – l'inconscio non preesiste a quel lavoro.

“L’opera non è nulla prima del lavoro, essa non sorge dall’ispirazione intuitiva ma dalla serie degli atti che la producono. La creazione non è un rapimento estatico, un’intuizione ideale, ma produzione, tensione soggettiva, alternanza di gesti e pause; non c’è alcuna idea dell’opera che preceda il processo creativo, perché l’essenza dell’opera è tutta nel processo che la realizza.”²¹

Quadro, pagina e palcoscenico devono invece essere abitati dalla stessa potenza della vita incarnatasi nel miracolo della forma. Un’opera d’arte si presenterà quindi come qualcosa che resiste, come lo spazio abitato da un enigma. L’opera d’arte potente preserva sempre un elemento di intraducibilità, un elemento irriducibile, di non-senso all’interno di quell’organizzazione formale stessa che abbiamo detto essere linguistica, simbolica, organizzata in una forma.

²¹ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 170-171

“L’opera non ci mostra la realtà, ma è il luogo dove il Reale si manifesta. Non è una rappresentazione del mondo, ma è un mondo; non è una rappresentazione della verità, ma è la verità; non è la rappresentazione di qualcosa, ma è la sua stessa mostrazione.”²²

Ecco perché creare arte non è un’operazione riducibile ad una traduzione, così come un’interpretazione non può ridursi ad una decodifica. Nell’opera, come nel testo letterario o nel testo d’analisi, non c’è un sopra e un sotto, “*l’opera è tutta in superficie*”.²³ Gli psicoanalisti non sono cani da sottotesto. L’interpretazione non è un levar la maschera per vederne il volto celato, non si tratta di alzar sottane per vedere cosa c’è sotto: “il buon interprete dell’opera d’arte non ‘solleva’ e non tenta di separare: egli osserva l’opera,

²² M. Recalcati, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, cit., p. 199

²³ Ivi, p. 184

tenta di descrivere il suo modo d'essere"²⁴. Non si tratta di concepire l'attività di interpretazione dell'analista, di fronte ad un paziente o di fronte ad un'opera d'arte, come un'attività di smascheramento "*perché la verità non abita dietro le parole, ma si manifesta attraverso le parole*".²⁵

Per questo motivo l'interpretazione psicoanalitica non è una investigazione poliziesca ma una **ricerca di senso** come più volte ha ribadito Freud, ed è per questo che non è neppure un'ermeneutica, proprio perché, a differenza di quest'ultima, l'interpretazione analitica compie "il percorso inverso: dal gioco del senso punta a isolare il reale come non senso".²⁶ Su questo punto torniamo all'incontro con il Reale, in arte ed in analisi, che Recalcati chiama "inconscio dell'opera", il suo nocciolo reale, irriducibile e non più traducibile. Ecco nuovamente un altro emozionante punto di

tangenza tra i nostri due dispositivi simbolici, arte e psicoanalisi.

4. Superare le colonne d'Ercole del Nome Del Padre.

Non credo esista una creazione che possa prescindere dal confronto e dall'incontro-scontro con la pagina, con la tela o con il pubblico a teatro. Si parte con una idea da realizzare, ma nella sua realizzazione, nello scolpire il periodo, nel cercare una soluzione cromatica o affrontando una platea, qualcosa cambia nel nostro progetto, ci lasciamo stupire e spesso seguiamo strade impensate che si palesano inaspettatamente davanti a noi. Il gesto creativo ritengo infatti che possa realizzarsi solo attingendo da uno scambio e da un dialogo continuo tra i due poli: quello dell'artista e quello dell'opera. Proprio come si trattasse di un agone, come l'artigiano con l'argilla o come il matador nell'arena.

²⁴ G. Bottioli, *Jaques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Sestante, Bergamo 2002, p. 117

²⁵ M. Recalcati, *La cura e la parola. Pratiche cliniche del colloquio*, cit., p. 17

²⁶ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 132

Così pure nell'analisi: non c'è analisi senza un incontro e senza transfert.

“...se è vero che la parola del soggetto è centrale nel colloquio analitico, è anche vero che questa parola si costituisce come tale solo attraverso l'ascolto offerto dall'analista. E' la risposta dell'ascolto che mette il soggetto in condizione di intendere la propria parola. [...] La parola del soggetto riceve il suo senso sempre dalla risposta dell'Altro. [...] ...è solo la risposta dell'Altro che conferisce senso alla parola. [...] Il valore della mia parola – del messaggio che la mia parola veicola – dipende da chi ascolta.”²⁷

Eppure sia il gesto autenticamente creativo, sia il paziente in analisi che è deciso a nascere come individuo, devono fare i conti rispettivamente con l'Altro della storia dell'arte e con

²⁷ M. Recalcati “La cura e la parola. Pratiche cliniche del colloquio”, in *La cura della malattia mentale*, cit., p. 21-22

l'Altro che lo ha preceduto, lo ha plasmato, lo ha segnato. La creazione artistica e la conclusione di una analisi possono emergere soltanto dall'alleggerimento del peso dell'Altro, dalla riduzione di una sua eccessiva idealizzazione, da una presa di distanza.

“E' sempre controcorrente che l'arte cerca di operare nuovamente il suo miracolo”²⁸ ci dice Lacan. Quando ci accingiamo a creare dobbiamo necessariamente fare i conti con tutto il passato della storia dell'arte prima di noi, ma non solo. Dobbiamo confrontarci con i nostri personali maestri e con gli artisti che più abbiamo amato, i quali potrebbero schiacciarsi e apparire insuperabili. Spesso non si vorrebbe far altro, forse, che realizzare le loro stesse opere, quelle opere che abbiamo tanto amato e che ci appaiono traguardi insormontabili. Ma così come “non c'è analisi terminata che non comporti un guadagno di libertà intellettuale e, dunque di separazione e, conseguentemente, di riduzione dell'Altro

²⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Einaudi, Torino 2008, p. 168

ideale del sapere”²⁹, così anche deve avvenire in ambito artistico. La difficoltà è proprio questa: il bianco della tela è solo apparentemente un vuoto da riempire, semmai è un pieno da svuotare o perlomeno da ridurre, un pieno che ci ostacola al compimento di un gesto autenticamente creativo e originale. “La creazione è sempre al di là del vincolo familiare, dell’omogeneità della cultura di gruppo, è sempre in una certa tensione critica con il nostro gruppo di appartenenza.”³⁰

Non dobbiamo però commettere l’errore dello psicotico che rifiuta ogni legame con l’Altro – ma neppure del nevrotico che non se ne vuole per nulla al mondo separare – o l’errore di chi cerca scappatoie irrealizzabili e vede il linguaggio come una catena che lo imprigiona e dalla quale urge liberarsi, cosa peraltro impossibile. Nei confronti dell’Altro noi siamo debitori, perciò bisogna semmai estinguere il debito soggettivando la nostra storia, soggettivando il nostro

²⁹ M. Recalcati, *Elogio dell’inconscio*, cit., p. 51

³⁰ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p.189

percorso di artisti. In quest’epoca, dove ogni giovane con velleità artistiche comincia la sua carriera con l’obbiettivo di sovvertire e smantellare, innovare e sconvolgere, credo sia importante affermare che solo inserendosi all’interno di una tradizione, solo in continuo dialogo e sostenuti dall’Altro della storia dell’arte è possibile poi forare questa stessa tradizione e storia e lì inserirsi, in tutta la propria irriducibile particolarità, diventando finalmente ciò che si è. “Il progetto poetico viene dal nulla, nel senso che non riceve il suo dono dall’abituale e dal tramandato. Ma esso non sorge mai dal nulla assoluto...”³¹

“Dimenticare alleggerisce, rende più vitali, soggettiva il perdono. Ma questo dimenticare non è un rimuovere, non è abolire ciò che è stato, ignorarlo, negarne l’esistenza. L’oblio che si può raggiungere alla fine di un’analisi è un oblio alla

³¹ M. Heidegger *L’origine dell’opera d’arte*, in *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 59

potenza. E' un dimenticarsi di se, un lasciarsi tramontare, un lasciarsi essere nel presente.”³²

Con l'ultima pennellata e con l'ultima seduta compiamo il taglio definitivo: ci separiamo. Quell'opera non ci appartiene più e diviene altro da noi, quell'ultima seduta non ne sarà seguita da altre. Da qui il pericolo, il senso di smarrimento, la paura ed il senso di colpa che si accompagnano sempre al tempo della creazione, che è, in quanto tale – in quanto cioè tempo della separazione e dell'oltrepassamento delle colonne d'Ercole del Nome del Padre – un tempo “senza garanzia”.³³

Pare però che non ci sia altra soluzione possibile. Non possiamo infatti sbarazzarci del nostro passato, dei nostri genitori o del linguaggio. Non si può fingere che non ci siano e che non siano mai esistiti. Sarebbe una scappatoia vana,

³² M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, cit., p.54

³³ M. Recalcati, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, cit., p. 168

votata al fallimento ed insensata. Possiamo però lavorare per riuscire a non rimanervi più intrappolati come prigionieri passivi ed inermi. Possiamo cercare di costruire per far sbocciare, rendendola spendibile, la nostra irriducibile particolarità di individui, riuscendo finalmente a vivere e a creare. Dobbiamo almeno provarci. Se ci riusciremo non saremo più, finalmente, casi clinici ma soggetti.

Non saremo più degli esecutori, ma degli interpreti.

Luca Di Gregorio è PhD student e Assistant Lecturer presso il Dipartimento di Italian Studies della University of Kent, in UK. Si è laureato in Estetica Contemporanea, con una tesi dal titolo “Le estetiche conflittuali: Nietzsche, Freud, Heidegger, Lacan”, presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna. Il suo principale interesse accademico è volto ad indagare la relazione tra psicoanalisi ed estetica, tema sul quale ha pubblicato articoli e traduzioni dall'inglese. La sua passione per l'arte, la letteratura ed

il teatro si è sviluppata e approfondita non soltanto grazie allo studio teorico delle discipline artistiche ma soprattutto attraverso una lunga esperienza di attore di teatro e di organizzatore di eventi culturali.

BIOGRAPHY

Luca Di Gregorio is a PhD student and an Assistant Lecturer in the Italian Studies Department at the University of Kent at Canterbury, England. He graduated cum laude in Contemporary Aesthetics at the University of Bologna with a thesis entitled “Conflicting Aesthetics: Nietzsche, Freud, Heidegger, Lacan”. His main academic interest is the relationship between psychoanalysis and aesthetics, a subject on which he has published articles. He has also translated essays written by members of the Bloomsbury Group on this subject into Italian. He has developed his passion and deepened his knowledge about art, literature and theatre not only academically through his research, but also practically through his work experience as an actor and as a cultural events organiser in Italy.