

X.

### Narcisismo e melanconia

Il seminario di stasera inizia con un intervento di F. Stoppa, che esporrà in breve la concezione fenomenologica della melanconia.

1.

F. STOPPA: - Dirò alcune cose intorno all'approccio fenomenologico alla questione della melanconia, in particolare per quello che riguarda Minkowski e Binswanger. Inizierei da un episodio che racconta Binswanger, di un suo paziente, un episodio abbastanza curioso, un po' comico forse. Dunque Binswanger si riferisce a questo paziente, che aveva in cura e che ad un certo punto viene trasferito in un altro isituto, dove si usano dei metodi piuttosto libertari e si lasciano uscire i pazienti tranquillamente, al fine di abituarli nuovamente alla libertà. Questo paziente poi ritorna da Binswanger e gli racconta che cosa gli era successo:

"Un giorno egli mi raccontava di aver approfittato, una volta, di questa libertà per andare a impiccarsi nel bosco con le bretelle dei pantaloni. Nel mezzo dei preparativi egli vide improvvisamente una donnola o una bestiola del genere sbucare dai cespugli; allora si disse: Non hai mai visto una donnola: concediti un po' di tempo. Segno, dice Binswanger, che la depressione non era così profonda. Dopo aver osservato la bestiola attentamente, per una decina di minuti, egli constatò che l'intenzione di suicidarsi si era dileguata. Prese di nuovo le bretelle, che già penzolavano da un ramo, e ritornò all'ospedale."

Vedremo un po' meglio l'interpretazione esatta che dà Binswanger di questa storiella. Tuttavia, si può già dire che l'apparire di questa bestiola ha, secondo Binswanger, il valore di ripristinare, anche se magari solo per un attimo, la corretta funzione temporale

nel soggetto. Infatti per la fenomenologia la melanconia rappresenterebbe un disturbo relativo soprattutto al rapporto tra l'individuo e il tempo. Una piccola digressione per dire che, per Binswanger e per Minkowski per lo meno, la melanconia è una psicosi. Binswanger dice "in quanto è compromessa la continuità e consequenzialità della esperienza e con ciò l'attualità del discorso vitale". E' una psicosi anche se è ben diversa dalla schizofrenia, in quanto nella melanconia non si strutturano precise e rigide alternative all'esperienza; cioè vuol dire non ci sarebbe quella scissione dal mondo tipica della schizofrenia con relativa formazione di un "ideale esaltato e fissato", quindi di un tema delirante ben preciso.

L'approccio fenomenologico consiste, in generale, in un particolare atteggiamento da tenersi nei confronti dei dati che l'esperienza clinica offre. E' un atteggiamento in particolare di rottura, rispetto al mondo psichiatrico e psicanalitico classico, di vedere la questione della sofferenza psichica. Cioè la differenza consisterebbe in questo, che non si tratta di chiedersi in quale modo i sintomi possano essere l'espressione di un certa personalità, di una certa costituzione o di chissà quali conflitti. Per la fenomenologia bisogna domandarsi invece, - e qui cito Binswanger - "che cosa è accaduto nell'accadere trascendentale del dasein?" o ancora, con Minkowski, "dove si produce lo sfasamento del suo psichismo quello del malato in rapporto al nostro?".

Queste domande rivelano un atteggiamento che spiega tra l'altro la fortuna di questa scuola per esempio presso la cosiddetta "Nuova psichiatria" in particolare in Italia. Infatti l'attenzione non è centrata sulla scoperta della logica sottostante ad un sintomo, invece l'importante è capire che cosa avviene, cioè dove si produce la rottura fra il modo consuetudinario, normale di concepire il tempo e lo spazio, e quello che domina nella malattia. Non si può parlare, per quanto riguarda la melanconia, di una depressione "da perdita" cioè relativa ad una perdita, in quanto questo sarebbe un pleonaso.

La depressione è la perdita in se stessa, coincide esattamente con la perdita; quindi la melanconia non è secondaria rispetto a una perdita che sarebbe avvenuta nel soggetto; non è perché il soggetto perde qualcosa che diventa melanconico.

La melanconia e la perdita sono la stessa cosa, in quanto la melanconia coincide con lo scioglimento della struttura trascendentale dell'individuo, cioè di quella dimensione intenzionale inerente alla coscienza che permette al soggetto di essere parte attiva, desiderante, nello svolgersi del tempo. Qui evidentemente ci sono dei riferimenti culturali ben precisi a Husserl e a Heidegger in particolare. Quando viene sconvolta questa struttura trascendentale, cioè quando lo slancio vitale viene meno, ciò che si cristallizza è la capacità di soffrire, che arriva poi per gradi fino al delirio di indegnità.

Binswanger, che tra l'altro sostiene intelligentemente, contro le varie teorie psichiatriche, l'identità tra melanconia reattiva ed endogena, insiste su come non si tratta del fatto che il tema del delirio non lascia posto per nient'altro nel soggetto, ma del fatto che, consistendo la melanconia in uno scioglimento dei legami dell'esperienza naturale, nel vuoto creatosi si fissa il tema delirante. Ciò non è il delirio che invade il soggetto, ma il delirio occupa solamente un buco che si viene a trovare nel soggetto, in seguito alla rottura di questo rapporto col tempo. Tutta l'esperienza, passata e futura, si scandisce allora in quello che Binswanger chiama "lo stile della perdita". Più specificatamente Binswanger si riferisce alla concezione del tempo in Husserl, per cui ci sarebbero dei momenti intenzionali costitutivi degli oggetti temporali, che si devono integrare a vicenda, cioè, in particolare, ci sarebbero tre momenti, tre scansioni temporali, che corrispondono grosso modo a futuro, passato, presente, che Husserl chiama protentio, retentio, praesentatio. Nella melanconia ci sarebbe uno sfasamento rispetto a questi tre momenti che dovrebbero invece integrarsi a vicenda. Il problema è che non si instaura mai una vera e propria praesentatio (il tempo presente), in

quanto retentio e protentio si confondono tra loro.

Vediamo l'esempio della classica autoaccusa melanconica che si scandisce nel tempo: "se nel passato avessi fatto una tal cosa, ora non sarei ... ecc.". Nell'autoaccusa melanconica la possibilità che dovrebbe essere appannaggio della protentio, cioè del tempo futuro, scivola nel passato, nella retentio, "se allora avessi fatto ..." invece di "se farò ...", lasciando vuoto di contenuti il futuro e riducendo il presente, cioè la praesentatio, ad una vana discussione, che non a caso avviene al condizionale. Il malato non riesce infatti a godere del tempo e nel tempo presente: per lui, a fare da ostacolo al godimento, è la tendenza ossessiva a dover prevedere già il futuro, il che lo porta, come dice Minkowski, all'anticipazione e all'arresto dell'atto progettato a causa dell'immagine intellettuale di questo atto. Il futuro previsto naturalmente è un futuro di perdita, mentre tutto ciò che è perduto in realtà è l'atto, lo slancio personale che dovrebbe cogliere, per il soggetto, il futuro.

Minkowski per slancio personale intende:

"Lo slancio personale non determina soltanto il nostro atteggiamento rispetto all'avvenire, ma regola anche i nostri rapporti con l'ambiente e viene quindi a far parte del quadro che ce ne facciamo. Nello slancio personale c'è un elemento di espansione: noi superiamo i limiti del nostro io, diamo un'impronta personale al divenire, creiamo l'opera che si stacca dalla nostra persona e continua a vivere la propria vita; vi si aggiunge un sentimento di ordine positivo; è la contentezza, il piacere che accompagna ogni atto compiuto e ogni decisione presa. Questo sentimento è unico nel suo genere."

Riprendendo il caso iniziale di Binswanger, il segreto di questa decisione, per cui il tizio non s'impicca più, risiede in questo qualcosa, in questo animaletto, che attira la piena attenzione del paziente, distogliendolo dal suo proposito. Questo qualcosa gli offre un tema, una praesentatio, come dicevamo prima, che si sostiene per l'appunto su una retentio, cioè: "in passato non ho ancora visto nessun animale del genere", e una protentio, cioè: "concediti un po' di tempo!"

Il Dasein - dice Binswanger - qui trova un'ancora, un appiglio a cui il sentimento può aggrapparsi. Sarebbe come se il soggetto venisse rapito ai suoi intenti suicidi da questa cosa che appare, che ha il potere di stupirlo. Il che è di una certa importanza per quello che può essere il problema della terapia della melanconia.

Minkowski imposta il problema in una maniera abbastanza simile. Naturalmente egli usa dei termini un po' diversi: dice che la melanconia sarebbe un disturbo del tempo vissuto. Egli riporta il discorso di una paziente melanconica per cui la funzione maggiormente sconnessa è proprio la funzione temporale. Ecco cosa dice questa tizia:

"Devo dire a me stessa, senza interruzione, che il tempo passa; adesso, mentre le parlo, penso ad ogni parola pronunciata passata, passata, passata ... questo stato è intollerabile e provoca il sentimento di essere sconvolti in tutto, comincia dalla mattina e si accompagna ai rumori; quando sento cinguettare un uccello, non posso far altro che pensare: è durato un secondo. Quando gli altri parlano non posso capire o piuttosto li capisco con la ragione ma a dire il vero non capisco come possono parlare così con calma, senza dirsi sempre: "adesso parlo, questo dura tanto, tanto tempo e durerà ancora sessant'anni, poi morirò; altri verranno dopo, vivranno su per giù come me, mangeranno e dormiranno come me, e questo continuerà così, senza senso, per migliaia e migliaia d'anni. Ha qualcosa di angosciante il dover pensare così, ciò che è inquietante è che lo stato si aggrava; si aggrava perché gli intervalli che devo rappresentarmi si fanno sempre più brevi, in modo che il sentimento di essere sconvolta interiormente non fa che crescere. Gli intervalli per cui sono obbligata a pensare: "questo è durato un'ora", "questo un minuto", "quello un secondo", diventano sempre più piccoli. Questo stato accompagna i rumori, le percezioni e determina idee di suicidio, perché il tutto è terrificante e intollerabile. Quando le parlo, dapprima la parola "parlo" si cancella, poi la parola "cella" cioè i pezzi di parola che si cancellano. Prima sono delle parole che si cancellano così, poi delle lettere; tutto passa, va in briciole. Questo pensiero ha in sé

qualche cosa di terrificante, è come un modo di uccidere ed è per questo che è legato al suicidio. Il terrificante consiste nel fatto che ad ogni movimento, ad ogni azione, la distanza che mi separa dalla morte diventa più piccola. Tuttavia non temo la morte, la morte mi sembra bella, ma l'idea che tutto passa e che la vita diventa più breve mi fa paura. Così, quando lavoro a maglia, l'accento non cade sul fatto che il lavoro procede, ma sul fatto che man mano che procede la vita diventa man mano più breve, ed è terribile. Per questo voglio suicidarmi, per sbarazzarmi di questo modo di pensare, e sì che amo la vita."

Per spiegare questa situazione tipica anche Minkowski fa una distinzione all'interno della concezione del tempo e distingue un tempo immanente, che sarebbe il tempo dell'io e un tempo transitivo, che sarebbe il tempo del mondo, e dice che se un'inibizione, - qui ci sarebbe da chiederci quale inibizione, ma sembra che a questi autori non interessi molto di sapere quale - blocca il normale cammino del tempo, il tempo non fa più che passare irrimediabilmente per il soggetto, che invece resta fermo. Il soggetto non può che, contando il tempo ossessivamente, cercare di diminuire la distanza tra sé e il tempo che fugge, tra il tempo immanente, il tempo dell'io e quello transitivo, il tempo del mondo che sfugge.

Minkowski dice che per capire questo tipo di disturbo, bisogna ricordarsi che ciò che dà senso alla vita è l'orientamento della vita verso l'avvenire. Senza questo orientamento, tutto appare uguale, senza né capo né coda. Ma, perché la vita possa avere questo senso, perché non sia un qualcosa di infinito, perché possa avere un senso, deve legarsi in un rapporto dialettico con la morte e la morte, dice, è una parte integrante della vita in quanto ne è la scansione, è ciò che Minkowski chiama "morte immanente". Quando però lo slancio vitale è bloccato, anche la morte immanente diventa qualcosa di estraneo al soggetto cioè la vita in qualche modo non è più vista in rapporto alla morte, che in qualche modo accompagna giorno per giorno la vita, ma come un tempo irrimediabilmente lungo ed estraneo al soggetto.

Minkowski si pone la questione del suicidio anche analizzando le ultime parole che ho letto della paziente che dice che il suicidio le appare qualcosa di vitale; infatti il tentativo del paziente è quello di supplire a questa carenza, cioè alla carenza della morte immanente che accompagna la vita, che scandisce la vita, chiamando direttamente in causa la morte, ma non la morte immanente, che non gli appartiene, ma la morte transitiva, cioè la morte reale. Cioè il suicidio sarebbe l'estremo tentativo di agganciare insieme il tempo immanente, con una sorta di anticipazione, ed il tempo transitivo; rappresenta il desiderio di vivere e di morire, progressivamente vivendo. Naturalmente il difetto in ciò è che il malato trascrive sul piano della morte reale ciò di cui la malattia lo priva sul piano immanente, cioè nel senso del rapporto vita-morte. Sostanzialmente la posizione di Binswanger sul suicidio è analoga. Per loro il suicidio insomma non è qualcosa dell'ordine di un sintomo, di patologico, come può essere per la psichiatria classica, invece sembrerebbe che il suicidio sia quasi una sorta non solo di tentativo di guarigione ma di scelta etica, di scelta ultima che rimane al soggetto per riagganciare il proprio tempo. Anche per Binswanger infatti il suicidio rappresenta una manifestazione vitale. Per esempio rispetto alla questione della sindrome di Cotard (che, fra l'altro, non presenta solo idee di negazione del mondo, del corpo, ecc., ma presenta un'idea di immortalità, di negazione della vita e della morte), il suicidio, rispetto ad una sindrome di questo tipo, che è una sindrome terminale nella melanconia, rappresenta proprio un tentativo di guarigione, cioè un tentativo di rompere questa immortalità che esclude il soggetto dal senso della sua storia, della sua vita, con questo atto risolutivo. In quanto, dice Binswanger, per il soggetto esisterebbe un orrore per la perdita della possibilità di poter restare ancora nella vita. Ma è proprio questo orrore che lo porta al suicidio come atto estremo di ripristino del tempo.

A. DAVANZO: - Io vorrei chiedere, se può, perché non è detto che sia dicibile in due parole, dare una definizione di che cos'è per la fenomenologia la psicosi, perché diceva che considera la melanconia una psicosi. Per esempio lungo tutto il caso che tu ci hai letto a me non a caso, credo, ricorre continuamente il termine "ossessivo". Mi chiedevo se è possibile dare una breve definizione di questo e capire in base alla definizione che questi ne daranno che tipo di guarigione, terapia, sviluppo è pensabile in una cosa del genere.

F. STOPPA: - Mi fai una domanda molto difficile perché non è che io sia un esperto di fenomenologia. Io credo che loro pensino che sia una psicosi, in quanto intravedono questa rottura nei confronti di quello che essi chiamano il corso vitale, lo slancio vitale, quindi nella concezione del tempo e dello spazio. Per esempio Minkowski rispetto alla schizofrenia ragiona molto in termini di spazio, non a caso, cioè di rottura della concezione corrente dello spazio, per cui invece della tridimensionalità appare la bidimensionalità; rispetto alla melanconia insistono più sulla questione del tempo, proprio come distanza fra il soggetto ed il tempo, per cui il soggetto sta lì a guardare il tempo che passa e non riesce mai ad agganciarlo. Direi che dal punto di vista strettamente diagnostico per quello che riguarda la psicanalisi siano molto attaccabili da questo punto di vista. Il problema, da come intendo io la questione, è che essi non hanno un atteggiamento di tipo clinico, come lo si può considerare nella psichiatria classica, cioè di osservazione distaccata; non a caso Minkowski ad un certo punto si chiede "qual è la differenza fra me e lui?", il che non è più una neutralità, ma chiama in causa il fatto di esserci insieme al paziente, il problema dell'incontro.

Rispetto al fatto della terapia, io il problema me lo pongo piuttosto da un altro punto di vista, sinceramente da quello che ho letto io non si capisce come pensano di guarire queste persone ...

E.P.: Non pensano ...

F. STOPPA: - Sì, forse è questo, non a caso dicono che il suicidio è una scelta. Però forse si può porre il problema in questo senso, se un



approccio psicanalitico alla questione della melanconia possa tener conto di determinate concezioni della fenomenologia, o no; questo mi sembra abbastanza interessante.

E.P.: Francesco Stoppa si chiedeva in che modo la psicanalisi può utilizzare eventualmente questi autori, autori che ben inteso sono di un estremo interesse per la finezza dell'analisi che conducono, per tutta una serie di osservazioni assolutamente precise che danno dal punto di vista clinico. L'utilizzazione pratica, per quanto riguarda la psicanalisi, di questo materiale è piuttosto limitata se non nulla, direi. Se non nulla perché fra la fenomenologia e la psicanalisi, anche laddove si occupano di questioni molto simili, anche nel caso di Binswanger, per esempio, che inizia come freudiano e finisce fenomenologo, la possibilità di usufruire di questi risultati è praticamente nulla. Perché in realtà il punto di vista fenomenologico ed il punto di vista psicanalitico sono assolutamente opposti, dal punto di vista epistemologico. Nella misura in cui il presupposto fenomenologico, che ha esposto prima Stoppa in modo molto preciso, e il presupposto della psicanalisi, corrispondono due modi di intendere il modello scientifico che nell'epistemologia ottocentesca erano del tutto opposti: da una parte il modello del verstehen, del "comprendere", per quanto riguarda la fenomenologia, dall'altra parte invece il modello dell'erklären della "spiegazione", per quanto riguarda la psicanalisi. Si tratta di due modelli, di due concezioni della scienza che sono completamente agli antipodi. In che cosa consiste la Verstehung, la comprensione fenomenologica? E' del tutto evidente da quello che diceva prima Stoppa, quando ad esempio si osserva che non c'è nulla che è andato perduto perché la melanconia è la perdita stessa. Ad un approccio fenomenologico è un'affermazione assolutamente ineccepibile. Il compito del fenomenologo, in questo caso del fenomenologo-psichiatra, qual è dunque? E' quello di raggiungere questa comprensione per via della Einfühlung per via empatica, laddove questo è possibile. Nel caso della psicosi, in questo senso la melanconia rientrerebbe nelle psicosi, questa Einfühlung non

sarebbe più possibile, perché ci sarebbe un ostacolo.

Lo psipatologico si pone nella fenomenologia come limite di possibilità della Einfühlung. Ciò che si tratta di comprendere è in realtà soltanto questo resto inassimilabile all'esperienza intersoggettiva, per cui in realtà la psichiatria fenomenologica è più un contributo alla fenomenologia normale del funzionamento del soggetto che un effettivo apporto terapeutico. Non c'è nessuna possibilità terapeutica che venga a dischiudersi immediatamente dalla fenomenologia, se non quelli che sono di più stretta pertinenza medica, se non un certo atteggiamento etico che sicuramente può essere utile ed è stato un contributo sicuramente fondamentale alla psichiatria in quanto tale, ma che poi non porta ad una ipotesi terapeutica precisa perché, una volta che si è detto che nella melanconia la perdita è la melanconia stessa, questo non porta da nessuna parte, la malattia è un dato di fatto. Degli interventi naturalmente si possono preventivare a partire da questo, ma sempre in una struttura che è strettamente psichiatrica. Ciò non esclude che si possa tener conto dell'apporto della fenomenologia per quanto riguarda l'area di tutti quei problemi che si pongono nella psichiatria a proposito dello spazio e del tempo, diciamo così. E' su questi due versanti che l'apporto fenomenologico può essere rilevante. Non direi però dal punto di vista, strettamente parlando, psicanalitico.

F. STOPPA: - Poi c'è anche un rischio, credo, dal punto di vista etico, della domanda che <sup>si</sup> fa Minkowski: "che differenza c'è fra me (sano) e lui?".

E.P.: E quale sarebbe?

F. STOPPA: - Il rischio di un confronto che poi non porta da nessuna parte.

E.P.: Eticamente la cosa ha la sua rilevanza, ma limitatamente alla sfera medica. E' importante in quanto modifica un certo atteggiamento

psichiatrico nei confronti della malattia mentale, ma non mette in discussione la possibilità di un preciso intervento terapeutico. Che differenza c'è fra quando Minkowski dice "che differenza c'è tra me e il melanconico?" e quando Freud dice che in definitiva non esiste una normalità? Sembra che dicano entrambi la stessa cosa, in realtà dicono due cose decisamente contrarie.

F. STOPPA: - Allora interessa, come diceva lei, come stato limite di una errata concezione del soggetto.

E.P.: Lì la follia si pone come déraison, come "limite della ragione", in una concezione che è sicuramente classica, estremamente cartesiana: non a caso Husserl scrive Le meditazioni cartesiane, quindi si pone strettamente in continuità con la questione trascendentale formulata in Cartesio, Kant, ecc.

Per la psicanalisi il problema è precisamente contrario. Il punto di riferimento esplicativo all'erklären comporta in apparenza un atteggiamento che i fenomenologi bollano di psicologistico. La costituzione soggettiva verrebbe trattata dalla psicanalisi in modo psicologistico: questa è la critica che fa Husserl alla psicanalisi, potete leggere Le crisi delle scienze europee, dove c'è una nota fatta da Fink a questo proposito. Ripeto, l'obiezione che i fenomenologi fanno alla psicanalisi è di ingenuità, di scientismo a tutti i costi, cioè di non tener conto della costituzione trascendentale del soggetto, ed in effetti se voi leggete Freud, dalla prima pagina fino all'ultima, non c'è la minima traccia di una problematica di tipo trascendentale, cioè, per intenderci, di quel tipo di problematica su cui ho cercato di darvi qualche spunto quella volta che, in questo seminario, abbiamo considerato la Critica della ragione pura di Kant. In realtà, questa accusa di psicologismo che la fenomenologia muove alla psicanalisi in quanto tale è più che giustificata in un certo modo di intendere la psicanalisi. Cioè, se la psicanalisi è una forma di psicologia, se cioè la psicanalisi intende costituire il soggetto ad oggetto del proprio

sapere, come se si trattasse di un oggetto come tutti gli altri, di un oggetto naturale (e in realtà è questo il punto di partenza freudiano nel Progetto di una psicologia), se la psicanalisi fosse liquidabile in questi termini, allora l'obiezione fenomenologica sarebbe del tutto giustificata.

La contrapposizione fra queste due concezioni, che sono due concezioni del soggetto e due concezioni della scienza evidentemente, in cui in apparenza la fenomenologia è più all'avanguardia della psicanalisi, più moderna, culturalmente più fine, questa contrapposizione insanabile per cui la psicanalisi vorrebbe trattare lo psichico in termini di quantificazione, con termini tratti dalla fisica, secondo una griglia di riferimenti che è quella tratta dalla scienza classica, galileiana, laddove la fenomenologia invece terrà conto della differenza dell'oggetto di cui si occupa, cioè del soggetto, in quanto questo soggetto si definirebbe per essere soggetto, in quanto soggetto trascendentale, questa contrapposizione apparentemente insanabile tra i due punti di vista può in qualche modo essere svuotata di contenuto se noi partiamo dal presupposto lacaniano che il soggetto è effetto del significante. Sono cose che ho già avuto modo di trattare, per cui non credo che sia il caso di soffermarci più di tanto su questo punto.

Sicuramente il modello della comprensione ed il modello della spiegazione si limitano a vicenda. Il modello della comprensione trova il proprio limite nella inattuabilità pratica di questa comprensione, che rischia di diventare fine a se stessa; il modello della spiegazione corre il rischio contrario, che è quello invece di una eccessiva oggettivazione, che poi è il problema cui è andata incontro la psicanalisi pre-lacaniana, che è diventata immediatamente identica a una psicologia. Ora si dà il caso che la psicanalisi non sia una psicologia. C'è questo piccolo particolare che non poteva essere evidente, né a Husserl, né a Minkowski, né a Binswanger perché non lo era

neppure a Freud, molto probabilmente, perché Freud credeva fermamente che la psicanalisi fosse una psicologia. Perché la psicanalisi non è una psicologia? Perché non produce nessun enunciato teorico che possa rientrare nel modello scientifico classico, che pure mantiene, se non mettendo del tutto tra parentesi questo modello esplicativo stesso, se non rendendolo relativo all'enunciazione della stessa legge scientifica. In altri termini nessun enunciato che sia psicanalitico ha lo stesso statuto di un enunciato scientifico classico; è in questo senso che la contrapposizione fra verstehen ed erklären si attenua enormemente. La psicanalisi non produce nessun enunciato che sia allo stesso livello della scienza classica per il semplice motivo che non dimentica, ed è qui che l'apporto di Lacan è determinante per comprendere la questione, le condizioni di enunciazione dell'enunciato, cosa che invece la scienza fa di continuo. E' in questo senso che il soggetto diviso, di cui parla la psicanalisi, che è qualche cosa di toto caelo diverso dal soggetto trascendentale di cui parla Husserl, che in definitiva è un soggetto del tutto unitario, e il soggetto trascendentale, che in apparenza sono due cose inconciliabili, diventano in realtà la stessa identica cosa, nella misura in cui teniamo conto delle condizioni temporali di enunciazione di un qualunque enunciato. E' questa la questione fondamentale; fare questa affermazione è possibile solo dopo Lacan; non c'è in Lacan, non senza motivo: Lacan non ha mai dato nessun adito a possibili equivoci, possibili malintesi e possibili confusioni tra ciò che lui faceva e la fenomenologia. Anche quando utilizzava Heidegger, per esempio, lo faceva con molta cautela e con tutte le pinze del caso; ha molto martellato Bergson, che ha dato spunti interessanti sulla questione del tempo, ma tuttavia per Lacan il problema era quello di sciacquare i panni abbastanza fetidi del personalismo e dello spiritualismo, che erano stati dominanti in Francia nella prima metà di questo secolo. Ma queste condizioni storiche, per cui Lacan insiste fermamente sul fatto che la psicanalisi procede secondo il modello dell'erklären, della spiegazione, non della comprensione,

questa polemica è una polemica che oramai è datata, abbastanza fuori discussione, perché a nessuno più sorgerebbe il problema di prendere la psicanalisi per una forma di fenomenologia.

Quando Lacan dice che non c'è nulla da capire, per esempio, in una seduta d'analisi, questo "capire" bisogna intenderlo. Non che uno non deve capire quello che il tizio sta dicendo; non c'è nulla da capire perché non si tratta di verstehen, non si tratta di utilizzare il metodo fenomenologico, questo è l'esatto peso che ha la parola "comprendere" in quella affermazione di Lacan. Non c'è nulla da capire, il che vuol dire che c'è tutto da spiegare, cioè si tratta ipoteticamente di costituire una catena casuale. Quindi l'ipotesi freudiana di spiegare la melanconia riferendola alla perdita di un determinato oggetto, che è l'ipotesi fondamentale cui si riduce tutta la teoria psicanalitica, di qualsiasi tendenza, della melanconia, quest'ipotesi, che potrebbe sembrare ingenua dal punto di vista fenomenologico, non è affatto ingenua, non è affatto psicologista, non è affatto scientifica nel senso deterioro del termine, come potrebbe sembrare; teniamone conto, per non correre il rischio di trasformare la psicanalisi in una psicologia, per il semplice motivo che Freud non si è mai dimenticato, benché non lo abbia detto, del fatto che questa costruzione, che questa interpolazione di nessi causali, secondo il principio dell'erklären, è in realtà sempre relativa alle condizioni di enunciazione della spiegazione causale stessa. Per cui, come sapete dallo scritto sulle Costruzioni in analisi, la verifica di questa costruzione non è in definitiva garantita a nessun livello di base ai presupposti di tipo assiomatico, come sarebbe in qualsiasi altro tipo di scienza, è garantita soltanto dallo statuto temporale della sua enunciazione. Il che cambia completamente e svuota di senso la polemica tra fenomenologia e psicanalisi. Dire che la psicanalisi non è una psicologia può sembrare una stupidaggine, una precisazione di dettaglio, in realtà è il principio su cui è possibile lavorare in psicanalisi, su cui sarà possibile lavorare in psicanalisi per i prossimi

cinquant'anni sicuramente, perché pone fuori la psicanalisi dalla modernità, cioè la pone fuori di un'opposizione del tutto complementare tra il modello di spiegazione scientifico (per intenderci quello galileiano) e il modello di spiegazione fenomenologico. Ci sarebbe tutto da rivedere in base a questa affermazione che la psicanalisi non è una psicologia; non è una psicologia perché la spiegazione che fornisce, che apparentemente è rigorosamente scientifica nel senso della scienza fisica, è poi in realtà una non-spiegazione. E' una non spiegazione perché la psicanalisi produce i suoi enunciati scientifici allo stesso livello di enunciazione in cui vengono prodotti gli enunciati del mito. In altri termini, fra un enunciato come "l'inconscio è strutturato come un linguaggio" e un mito, un antico mito africano che dice che "il sole sorge la mattina perché c'è una fanciulla che lo porta a spasso", o cose di questo tipo, non c'è alcuna differenza di statuto logico; lo statuto logico, in altri termini, è lo stesso. Il mito è la cosa meno psicologica che ci sia; dove c'è il mito non c'è traccia di psicologia.

Il destino dell'Occidente invece, nel senso in cui ne poteva parlare Heidegger, o in cui lo stesso Husserl poteva parlare della crisi delle scienze europee, è segnato dalla psicologia, sin dal primo momento.

2.

Allora, torniamo al filo del discorso che abbiamo lasciato la volta scorsa, ma non mi pare che ci siamo allontanati assolutamente, anche con questa disquisizione di tipo epistemologico, dall'oggetto del Seminario; ringrazio Francesco Stoppa per la molto sintetica ma anche molto precisa esposizione dei due libri di Minkowski e Binswanger.

Eravamo rimasti la volta scorsa al fatto che Freud riconduce la melanconia al prevalere di quel tipo di identificazione, che chiama identificazione narcisistica e che quindi distingue la melanconia dal-

le altre forme di nevrosi (segnatamente le nevrosi da transfert), in cui invece prevalgono gli altri due tipi di identificazione, quella isterica e quella altratto unario.

Vorrei brevemente fare qualche considerazione su questo termine che usa Freud, di identificazione narcisistica, per distinguerla dalle altre due, raccogliendo ciò che Freud scrive su questo punto, soprattutto in Psicologia delle masse e analisi dell'io, che è il testo in cui si dilunga di più sul tema dell'identificazione. L'identificazione, dice Freud, è il processo più originario, più arcaico, di relazione oggettuale. Prima ancora di poter parlare di una relazione con un oggetto, esiste una sorta di confusione, di indistinzione fra il soggetto e l'oggetto, che Freud considera già come una forma di identificazione. In modo non del tutto giustificato, naturalmente, Freud usa questo termine identificazione a questo livello, perché non si potrebbe a rigore parlare di identificazione laddove non sussiste già una distinzione tra un soggetto ed un oggetto. Ma è proprio questo livello di arbitrio, per così dire, che ricorre ogni volta che in Freud si pone la questione dell'origine di qualche cosa. Ciò non fa altro che confermare quello che dicevo prima sul carattere mitico di questi enunciati.

L'identificazione, in questa forma del tutto primaria, con l'oggetto che non è ancora un oggetto, in realtà non esprime altro che ciò che abbiamo visto, nello scritto sulle Pulsioni, essere la relazione dell'io originario con l'oggetto in quanto buono, in quanto soddisfacente, in quanto insomma oggetto "da mangiare". Ed è questo il nucleo di ciò che Freud chiama "l'identificazione narcisistica" ad essere, per Freud, al cuore dell'esperienza della melanconia.

Se il lutto, come abbiamo visto, è l'inverso della Verwerfung, è, per così dire, perché la Verwerfung stessa, o se volete l'Ausstossung, per usare il termine che Freud usa nello scritto sulle Pulsioni, è in qualche modo l'inverso dell'identificazione, che non esprime altro che l'incorporazione dell'oggetto in quanto oggetto "da mangiare". Il lut-



to di conseguenza, non è altro che quel processo con cui si giunge all'identificazione con l'oggetto perduto. Il lutto si conclude quando il soggetto assume su se stesso le insegne, e cioè i significanti, dell'oggetto perduto. La questione della melanconia si pone però nel momento in cui dobbiamo distinguere il lutto normale dal lutto patologico. In entrambi, è chiaro, assistiamo ad un'incorporazione: non c'è che da pensare al finale del Satyricon di Petronio, per lo meno quel brano che per noi è il finale, perché è l'ultimo pezzettino che ce n'è rimasto, in cui il poeta Eumolpo muore e lascia per testamento dei fantomatici sesterzi a tutti coloro che mangeranno il suo corpo, per accorgersi che ricevere una eredità o tutto ciò che può significare un'eredità, significa mangiare il morto. Dice Freud nellà Psicologia delle masse:

"L'identificazione comunque è ambivalente fin dall'inizio: può tendere tanto all'espressione della tenerezza quanto al desiderio dello allontanamento. Si comporta come un derivato della prima fase orale dell'organizzazione libidica, nella quale l'oggetto bramato ed apprezzato veniva incorporato durante il pasto e perciò distrutto in quanto tale. Come è noto il cannibale rimane fermo a tale stadio: egli ama i nemici che mangia e non mangia se non quelli che in qualche modo può amare."

E' la famosa storia dell'amore gnam-gnam di cui abbiamo parlato l'anno scorso. Ora è sufficiente questo gnam-gnam per elaborare un lutto? Senza dubbio no. L'introiezione in quanto tale non fa altro che provocare all'interno dell'io l'erezione dell'oggetto perduto.

Il termine "ambivalenza" in Freud ricorre molto spesso, mentre Lacan non l'utilizza se non con una certa ironia. L'identificazione, in questo senso, come dice Freud, è ambivalente perché il suo presupposto è l'amore, ma il suo risultato è l'odio, cioè la distruzione dell'oggetto. Elaborare il lutto significa non semplicemente mangiare il corpo del morto, ma significa riuscire a placarlo. Per ottenere questo non è sufficiente l'incorporazione, bisogna che questa

sia iscritta, per usare un termine di Schreber, nell'ordine del mondo. Bisogna cioè che il rito stesso, il rito funebre, per esempio, iscriva la scomparsa dell'oggetto nella necessità delle cose, cioè nelle leggi simboliche, secondo le linee di alcuni significanti primordiali. Elaborare un lutto significa, come abbiamo già visto altre volte, convocare il simbolico a colmare il buco apertosi nel reale. E' solo l'impalcatura simbolica, questa rete di significanti primordiali, a permettere la Bejahung cioè il riconoscimento della scomparsa dell'oggetto, cioè l'elaborazione del lutto, e di conseguenza l'iscrizione nel simbolico della mancanza dell'oggetto perduto. Tutti i riti funebri sono tesi a placare il morto. Questo, a livello antropologico, è del tutto evidente, e se non vogliamo ricorrere alla antropologia basta che ci ricordiamo il primo canto dell'Iliade.

Il morto è per così dire placato quando è trascesa la sua individualità, quando viene riconosciuto come soggetto qualunque, cioè come soggetto che si deve alla morte. Elaborare il lutto significa in definitiva persuadere il morto di questo. Ora è precisamente ciò che non si produce nella melanconia. Nella melanconia abbiamo, sì, la introiezione dell'oggetto perduto, ma un'introeiezione che non placa il morto, è per questo che il lutto melanconico fa tanta fatica a concludersi. E' per questo che l'oggetto perduto si erige allo interno dell'io del soggetto. Notiamo tuttavia che delle difficoltà nell'elaborazione del lutto sono comuni a tutte le nevrosi, e tutte le nevrosi, compresa l'isteria, la nevrosi ossessiva, ecc. non sono altro che un inciampo nell'elaborazione di un lutto. Si tratta di vedere allora che cosa distingue la nevrosi melanconica dalle nevrosi di transfert. Se è vera l'ipotesi fatta a suo tempo già da Ferenczi l'analisi dura per tutto il tempo che è necessario a elaborare un lutto. Questo giustificherebbe la formula proposta da Vereecken nell'articolo su "Freudiana", per cui la melanconia risulterebbe la "nevrosi radicale".

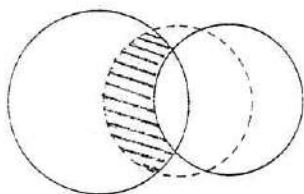
Sarebbe dunque radicale per il fatto di mettere in opera l'identificazione non in quanto isterica, non in quanto identificazione al tratto unario ma, come dice Freud, in quanto identificazione narcisistica. Torniamo così alla questione che ci eravamo posti all'inizio.

3.

E' proprio nel capitolo settimo di Psicologia collettiva e analisi dell'io che Freud distingue queste tre forme di identificazione. La prima, l'identificazione narcisistica, è la forma più originaria di legame emotivo con un oggetto, quell'identificazione per cui vale la formula: "io sono il seno ..." che Freud propone nel saggio sulle Pulsioni. La seconda forma di identificazione, dice Freud, invece può diventare per via regressiva il sostituto di un legame oggettuale libidico, in un certo modo mediante introiezione dell'oggetto nell'io. In terzo luogo può insorgere in rapporto a qualsiasi aspetto posseduto in comune, e in precedenza non percepito, con una persona che non è oggetto delle pulsioni sessuali. Quanto più significativo è tale aspetto posseduto in comune, tanto più riuscita deve poter divenire questa identificazione parziale, così da corrispondere all'inizio di un nuovo legame.

Tra questi tre tipi di identificazione, l'identificazione narcisistica, quella isterica e quella al tratto unario, è la prima che ci interessa, quella narcisistica, che tutto sommato è quella meno studiata, perché, se Lacan ha dedicato il Seminario sull'identificazione all'identificazione al tratto unario, se la bibliografia psicanalitica è piena di riferimenti all'identificazione isterica, la prima è rimasta un po' in ombra.

Ora tutto il contributo di Freud sulle pulsioni nell'articolo del '15 verte su questo punto: mangiare e sputare, riguardano il fatto che questa identificazione con l'oggetto si produca o no. Abbiamo visto a proposito dello schema che abbiamo già fatto altre volte:



che, se identifichiamo l'io con il cerchio alla sinistra e l'oggetto con il cerchio a destra, per effetto della Bejahung (la incorporazione dell'oggetto buono all'interno dell'io), si produce quella fascia tratteggiata, nello schema, che rappresenta una sorta di riflesso all'interno dell'io, e che abbiamo indicato come io-piacere, io-piacere che poi abbiamo visto, la volta scorsa, coincide con il campo della realtà, a livello dello schema R. Abbiamo visto anche, la volta scorsa, che nella melanconia mutano le coordinate di questo. Ciò significa che le due funzioni "Nome-del-Padre" e "fallo", che dovrebbero restare esterne al campo della realtà e guidare rispettivamente il campo del simbolico e quello dell'immaginario, intervengono invece nella melanconia a puntello, a compensazione di una sorta di erosione di questo campo della realtà, che si è prodotta per effetto della perdita dell'oggetto M. Nelle nevrosi da transfert invece non accade nulla di tutto questo perché lungo il segmento  $\varphi - \underline{i} - M$  (segmento lungo il quale si dislocano, come dice Lacan, le figure dell'altro immaginario a livello dell'aggressione erotica), non c'è assolutamente nulla che costringa  $\underline{i}$ , cioè l'io del soggetto, a compensare una perdita che nel caso delle nevrosi da transfert non c'è; nel caso delle nevrosi da transfert l'oggetto originario è fermo lì al suo posto.

Il lutto, nel caso delle nevrosi da transfert, non riguarda l'oggetto primordiale in quanto tale, riguarda piuttosto il soggetto in quanto rappresentato nello schema da  $\varphi$ . In altri termini, nelle nevrosi da transfert è del lutto del fallo che si tratta, non del lutto dell'oggetto. Ora il fallo  $\varphi$  si situa nello schema dalla parte dell'oggetto, perché abbiamo visto che la fascia R rappresenta la super-

ficie del soggetto mentre i due triangoli I e S rappresentano l'oggetto, segnatamente a livello dell'operazione di taglio in cui si produce il fantasma  $\beta \diamond a$ . Questo non è altro che un ampliamento della formula del fantasma.

In altri termini la nevrosi di transfert si iscrive precisamente nel fantasma, perché il lutto di cui si tratta è un lutto che si pone a livello dell'oggetto, cioè di qualche cosa che è per definizione perduto. L'oggetto che viene a mancare nella nevrosi di transfert,  $\varphi$  si pone nella formula del fantasma dalla parte di  $a$  perché è in quanto oggetto che interviene  $\varphi$ , in quanto rappresentante del soggetto. L'oggetto del lutto nelle nevrosi di transfert non è altro che l'oggetto del fantasma. Nella nevrosi narcisistica invece, cioè nella melanconia, non è così: l'oggetto del lutto è lo oggetto reale, non l'oggetto del fantasma. L'oggetto del lutto è in altri termini quel soggetto, M nello schema, che ha rappresentato per il soggetto l'Altro in quanto tale. M è la prima tappa sulla via per giungere all'Altro in quanto tale.

L'oggetto del lutto dunque, nella melanconia, è quel soggetto che ha rappresentato per il soggetto stesso l'Altro in quanto tale e che di conseguenza, una volta perduto, non rappresenta più l'Altro, come  $a$  rappresenta A, ma è identico ad esso. Abbiamo visto che viene a porsi nello schema al posto dell'Altro. In altri termini l'oggetto che dicevo reale viene a prendere il posto né più né meno che dello inconscio del soggetto.

Allora, perché questa operazione si produca, perché l'oggetto primordiale abbia questo privilegio di poter provocare questa sorta di cataclisma nel campo di realtà del soggetto, bisogna che ci siano dei presupposti, che qualche cosa non vada a livello della strutturazione del soggetto stesso. Ci vogliono dei presupposti per divenire melanconici, così come ci vogliono dei presupposti per divenire psicotici. Ed è probabilmente questo uno dei motivi per cui spesso si è considerata la melanconia come una forma di psicosi. Solo che

questi presupposti, nel caso della melanconia e nel caso delle psicosi, non sono gli stessi, come si vede dal fatto che, grazie al delirio melanconico, il campo della realtà tiene, come dimostra anche il fatto che, se è ben difficile parlare di una psicosi senza delirio, esiste tuttavia una melanconia non delirante. Il delirio, il delirio di perdita segnatamente, interviene nella melanconia soltanto in determinate condizioni; ma esistono delle strutture che sono delle strutture chiaramente melanconiche, anche in assenza di un delirio di autodenigrazione. Cerchiamo di vedere quali possono essere questi presupposti.

4.

Evidentemente dobbiamo situarli prima di tutto dalla parte di M e dalla parte di P, cioè dalla parte dell'oggetto primordiale e dalla parte della funzione paterna, perché è a questo livello che si produce la prima sostituzione che poi mette in moto tutta la risistemazione dello schema. Allora che cos'è questo M maiuscolo e che cosa è quest'oggetto primordiale?

In primo luogo è la cosa più ovvia, il famoso seno, come interviene nell'"io sono il seno", in quanto quell'oggetto con cui narcisisticamente il soggetto si identifica in questa che Freud chiama l'identificazione più arcaica. Il fatto è che questa frase "io sono il seno", non c'è nessuno per poterla dire, non c'è nessun io ancora costituito che possa distinguersi dall'oggetto. E tuttavia, è ciò che esprime tutta la costruzione di Freud, una volta accaduta questa identificazione narcisistica fra l'io e l'oggetto, l'io stesso non è più quello che era prima, diventa un io-piacere, diventa la fascia tratteggiata dello schema. Ed è, partire da questo che può acquistare quel tanto di distanza da se stesso che gli permette di imparare a parlare. E' il momento cruciale che Lacan indica quando parla dello stadio dello specchio. Lo stadio dello specchio bisogna pensarlo a

partire da questo taglio che si produce nell'io-reale originario e che produce l'io-piacere in quanto campo di realtà.

Mi è capitato qualche giorno fa di vedere un esempio particolarmente evidente, lampante, di stadio dello specchio. In un negozio dove ero entrato per comperare qualcosa, c'era una madre con un bambino, con una carrozzella. E questa carrozzella con il bambino dentro, che avrà avuto un anno o poco più, era lì ferma davanti ad un grande specchio che arrivava sino a terra. E' capitato dunque che la madre in questione, mentre stava per pagare quello che aveva comprato, indicasse al bambino la sua immagine nello specchio: e questo bambino è rimasto lì, incantato, a guardarsi con l'indice puntato dentro lo specchio, così come aveva fatto la madre, e ha incominciato a ridere divertendosi da matti. Ma non basta dire che era il famoso riso giubilatorio; quello che era evidente era che si divertiva da matti a vedersi, evidentemente la cosa di vedersi nello specchio gli sembrava comica; questo è il punto fondamentale su cui vorrei attirare la vostra attenzione. Gli sembrava comico, in altri termini, il fatto di potersi vedere nello specchio come se fosse un altro. Non era soltanto un riso di piacere, era un riso come si ride di un motto di spirito. E' evidente in questo breve episodio, che poi si produce più o meno uguale per tutti i bambini, che m, cioè l'immagine speculare, viene a prendere il posto di M, cioè della madre, perché è solo dopo che la madre gli indica la sua immagine che il bambino la riconosce. Ciò implica tuttavia che questo M, dopo aver indicato al bambino la sua immagine, se ne sia andata a pagare il conto alla cassa e abbia lasciato il bambino lì, solo con la sua immagine: l'indice puntato che viene a sostituirsi al posto dell'indice della madre è estremamente significativo di questo. E' essenziale insomma che questa madre ad un certo punto si tolga dalla presenza del bambino e che si faccia i fatti suoi, che insomma se ne vada. E' in quanto la madre se ne va ad un certo punto che si apre quello spazio in cui verrà a prendere posto la funzione di P grande; è in quanto la madre si

è tolta da questo posto che può aprirsi la strada all'immagine speculare e di conseguenza a significare l'assenza della madre attraverso la funzione del Nome-del-Padre.

E' precisamente ciò che non succede nelle psicosi. Nelle psicosi infantili la cosa è del tutto evidente, benché le psicosi infantili siano abbastanza anomale rispetto alle psicosi di cui abbiamo parlato qualche settimana fa. Nelle psicosi infantili succede che la madre non si rivolge mai al bambino come a un qualche cosa di separato da sé. Per questo soggetto il bambino non è altro che un pezzo di carne, diciamo così, che non si è mai separato, staccato da lei. Nelle psicosi adulte le cose non stanno propriamente così: la madre, pur avendo staccato da sé per qualche momento questo bambino, non gli ha mai tuttavia permesso di aprirsi un varco verso A, qualche cosa ha fatto ostacolo a questo livello. Se ne è andata, si è assentata, ma, assentandosi, lo ha gettato in un A che nulla è venuto a significare, cioè non è intervenuto il Nome-del-Padre a significare questo luogo, per cui questo Altro non è mai stato significato, non ha mai acquisito un posto preciso per il soggetto, ed è ciò che si intende per forclusione del nome del padre. Allora, nella melanconia succede qualche cosa di diverso da questo che ho descritto così brevemente, diverso sia dal primo (dal caso delle psicosi infantili) che dal secondo. Vi ricorderete la formulazione del fantasma melanconico di cui abbiamo parlato l'anno scorso: "Io sono lo stronzo di mia madre". Che cosa distingue questo fantasma da quello isterico? Immediatamente, direi, questo: che la madre è evocata qui in quanto reale, in quanto proprio quella madre lì. Difficilmente in un fantasma isterico la cosa sarebbe stata così immediata, così evidente. Del resto l'enunciato di questo fantasma: "Io sono lo stronzo di mia madre", non era altro che il risvolto di una frase della madre stessa che suonava in questi termini: "Non ho paura di uno stronzo fatto da me". Il fantasma stesso non era altro che una piccola modificazione, un rovesciamento di questa frase. Quindi è evidente che è la madre in quanto



oggetto reale che interviene qui, a questo livello. Questa frase: "Non ho paura di uno stronzo fatto da me" beninteso ha tutta l'aria di essere una denegazione; se dice "non ho paura" è perché ne aveva effettivamente paura: e tutto il destino del soggetto era stato segnato da questo terrore che la madre aveva avuto della figlia. Il fantasma, in altri termini, qui enuncia immediatamente qualcosa che è sempre stato lì nella relazione del soggetto alla madre, non ad un oggetto a ma alla madre in quanto tale. Allora tutta la differenza tra una psicosi e una melanconia salta agli occhi in questo, cioè nel fatto che nella melanconia l'Altro è sempre evocato immediatamente, nominato in quanto tale; mentre nella psicosi l'Altro è una entità del tutto indistinta: il persecutore, la gente, quello che si dice, o il dio di Schreber, comunque un'entità del tutto indeterminata. Nella melanconia invece è sempre precisamente individuabile. E difatti il delirio melanconico è precisamente rivolto a questo Altro né più né meno che come è rivolto ad un Altro il sintomo isterico.

Tuttavia l'autodenigrazione melanconica non ha la stessa struttura del sintomo isterico, perché non c'è sostituzione dell'identificazione al legame oggettuale rimosso, cioè questo legame, nella melanconia, non è affatto, in quanto tale, rimosso. Non c'è rimozione del legame originario con l'oggetto primordiale, e quindi non c'è sostituzione di questo legame con un altro legame. Questo per lo meno in linea di principio. Direi che più che rimosso (non è detto che questo legame sia cosciente, nominabile con un oggetto preciso) è piuttosto denegato. E' insomma a livello della Verneinung che situerei il processo stesso nel caso della melanconia, non come nella psicosi a livello della Verwerfung.

Questo prevalere della Verneinung mi sembra del tutto evidente a livello della melanconia. Che si tratti di una Verneinung non vuol dire che poi sia più facile per il soggetto prenderne, come suol dirsi, coscienza, nell'analisi. In altri termini la cosa è lì del tutto

aperta, del tutto cosciente nel discorso del soggetto, ciò non significa che per il soggetto questo sapere abbia un effetto immediato. Il primo compito dell'analisi, direi, nel caso della melanconia è proprio quello di mettere in chiaro chi è l'Altro cui il sintomo si rivolge. Cosa che non è affatto facile anche se balza agli occhi; perché basta stare a sentire di chi parla il soggetto, ma questo non basta perché si passi dalla Verneinung alla Bejahung di questa relazione.

5.

Questo per quanto riguarda la funzione di M, cioè dell'oggetto. E' evidente tuttavia che se M può andare a prendere il posto di a, cioè a sostituire il Nome-del-Padre, bisogna che anche dal versante paterno qualche cosa abbia fatto, come si suol dirsi, cilecca. Non che nella melanconia il Nome-del-Padre sia del tutto assente, cioè forcluso; esso è presente, ma in una funzione che non è quella di costituire l'Altro dal soggetto, ma è presente come funzione ideale. Che può significare questo in concreto? Proporrei di considerare la cosa in questo modo: la madre di cui si tratta certamente non ignora la funzione Nome-del-Padre, certamente un padre esiste, è percepibile in tutto il suo peso. Ma c'è, come dice Vereecken in questo articolo, qualche cosa di manchevole a livello della sua eredità. E' un punto che occorrerebbe sviluppare. Si tratta, in altri termini, di un padre carente a livello della trasmissione della significazione fallica della sua posizione. E sta qui mi pare la chiave per intendere quella contraddizione per cui, in psicanalisi, a volte si tende a dire che nella melanconia c'è un ideale dell'io troppo forte (ed è il caso di quello che dice Freud), altre volte (è il caso di Vereecken nello stesso articolo) si dice invece che l'ideale dell'io sarebbe troppo debole. In realtà, direi, sono vere entrambe le cose. Non è che l'ideale dell'io sia più forte nella melanconia che in al-

tre strutture; il fatto è che è venuto a prendere il posto dell'immagine speculare, mentre il Nome-del-Padre a situarsi in quanto tale nel posto dell'ideale. Ed è questo intervento del Nome-del-Padre a livello dell'ideale, che dà all'ideale stesso questa prevalenza. Per un altro verso possiamo dire che l'ideale dell'io è troppo debole, precisamente dalla parte del sostegno che il Nome-del-Padre stesso troverebbe nella trasmissione della sua posizione se, rispetto a questa tradizione fallica, cioè di una significazione, fosse al suo giusto posto.

In questo articolo Vereecken notava come nei padri melanconici, nelle genealogie dei melanconici, esiste sempre un momento in cui qualche cosa è mutato nella struttura familiare, per esempio c'è stato un cambiamento di residenza, cioè un pezzo della storia del soggetto è stato tagliato via bruscamente dalla possibilità di essere simbolizzato. Ciò è profondamente vero: vedremo la volta prossima un esempio lampante di questo. In sostanza direi: ciò che determina la posizione paterna nella melanconia è che il padre, che pure è presente, che pure esercita la propria funzione, ha abdicato in qualche cosa al proprio desiderio; il fatto è che egli non si riconosce nella legge che enuncia. La legge c'è, è perfettamente formulata, ma si tratta di una legge senza valore perché non è abitata dal desiderio di un soggetto. Ciò che fa che una legge abbia valore è il fatto che ci sia un soggetto ad assoggettarlesi. Ciò che fa che un significante abbia funzione di significante è che ci sia un soggetto a farvisi rappresentare. Non credo che un bambino imparerebbe a parlare, se fosse abbandonato in mezzo ad una stanza piena di registratori accesi. In altri termini non è sufficiente la presenza del significante in quanto tale per permettere l'assunzione del simbolico; occorre che il significante sia espressione di un soggetto. E da questo punto di vista bisognerebbe forse leggermente moderare l'accentuazione lacanistica del primato del significante.

L'esempio che fa Vereecken, in questo articolo, è quello della

Lettera al padre di Kafka. Non so se Kafka possa definirsi un melanco-  
nico, tuttavia ciò che è certo è che il tipo di padre che viene de-  
scritto in questa lettera è né più né meno che il padre melanconico.  
E in che cosa si riassume il rimprovero che fa Kafka al proprio pa-  
dre? Per dire in due parole è questo: di non assoggettarsi mai alla  
legge che enuncia. C'è una descrizione del tutto sorprendente, per  
la sua precisione, di questo padre che dà tutti gli ordine ai suoi  
bambini: "non sporcare", "non fare briciole" e poi lui mangia, si  
sbrodola e riempie la tavola di briciole. La melanconia significa dun-  
que che la legge c'è, ma si tratta di una legge senza valore. Di qui  
il privilegio che la melanconia assume nella storia della civiltà,  
come spero di avervi dimostrato attraverso quei due seminari in cui  
vi ho fatto la breve storia della melanconia, all'inizio di quest'an-  
no, per il fatto che effettivamente ogni progresso della civiltà,  
che segnatamente è un risultato della nevrosi, dell'isteria sopratut-  
to, si traduce in definitiva in una svalutazione della legge. Ed è,  
ripeto, ciò che dà alla melanconia questa funzione di indizio chiave  
di quella che potremmo chiamare la crisi dei tempi. Non è un caso che  
la melanconia sia diventata le mal du siècle, all'inizio dell'Otto-  
cento, nello stesso istante in cui c'era la rivoluzione industriale,  
c'era la rivoluzione francese, in cui s'interrompevano i fili di una  
tradizione.

8 marzo 1984

Il caso Michelstaedter, I

"Il piacere è il fiore del dolore, il dolce è il fiore dell'acerbo, l'acutezza è il fiore della profondità, la pace è il fiore dell'attività, l'affermazione il fiore della negazione, il sapere il fiore della fame, la prudenza il fiore del coraggio; poiché il dolore non cerca il piacere ma il possesso, la profondità non cerca l'acutezza ma la vita, l'attività non vuole la pace ma l'opera, la negazione non vuole affermare, ma negare, la fame non vuole il sapore ma il pane, il coraggio non vuol la prudenza ma l'atto.

Io sto recitando litanie - ma questo non può cambiar niente alla cosa: certo è che dal punto che uno si volge a guardar il proprio profilo nella ombra, lo distrugge."

Ho letto questo come esordio del discorso che intendó farvi questa sera. Ho; pensato di tentare di illustrare con riferimento ad una situazione concreta - ciò che si chiamerebbe un caso - quelle affermazioni, quelle proposte o quelle ipotesi che vi ho fatto attorno alla questione della melanconia negli ultimi seminari.

1.

Il caso di melanconia che ho scelto di esporvi non è un caso qualunque, dal momento che si tratta del caso dell'autore della pagina che vi ho appena finito di leggere e che è una pagina di La persuasione e la rettorica di Carlo Michelstaedter. Non si tratta quindi di un melanconico qualunque, ma di un melanconico di un certo calibro, diciamo così. Probabilmente è l'unico genio filosofico che abbia avuto l'Italia in questo secolo e probabilmente anche in quello precedente. L'unica obiezione, che potrebbe essere fatta contro questa mia scelta di un caso che non è possibile esporre se non con un riferimento letterario, è che Michelstaedter non ha mai fatto un'analisi. Tuttavia a

convincermi a far questo non è stato il fatto che si tratti di quel che si dice una persona di genio. E' anche il fatto che questa persona ha scritto delle lettere, che sono state pubblicate di recente, perlomeno che soltanto di recente sono state pubblicate integralmente, e che sono dei testi, a mio avviso, assolutamente straordinari per intendere la struttura della melanconia. In queste lettere, beninteso, non troviamo alcuna traccia, esplicita perlomeno, di quelli che potevano essere stati i motivi del suicidio di Michelstaedter, ma troveremo, per così dire, pane per i nostri denti, quanto alla struttura del sintomo melanconico. Del resto, il fatto che il brano che vi ho letto prima sia stato scritto da un giovanotto di ventitré anni, e nel 1910, è una cosa che dà sicuramente da riflettere. Il merito di questa raccolta di lettere è certamente di farci toccare con mano come è possibile diventare un genio e nello stesso tempo come è possibile, parallelamente, essere impediti nel vivere.

Ora cerchiamo di inquadrare prima di tutto il personaggio. Non so a quanti di voi sia noto questo autore. Quindi cerchiamo di riepilogare anche quei dati biografici che del resto non sono indifferenti per la comprensione della struttura di cui si tratta.

Michelstaedter, dunque, è figlio di un padre e di una madre, come tutti i figli di questo mondo, segnatamente di Alberto Michelstaedter e Emma Luzzatto. Il cognome Michelstaedter deriva da Michelstadt, che è il luogo presso Darmstadt da cui proveniva la famiglia, una famiglia ebrea, naturalmente, che dalla Germania si era trasferita a Gorizia da parecchio tempo. Il padre di Michelstaedter, Alberto, era nato nel 1850 da Elia Michelstaedter e Bona Reggio. Il cognome Reggio, per chi abbia un minimo di conoscenza sulla storia dell'ebraismo italiano, ricorda una delle famiglie più rappresentative, culturalmente parlando, della cultura ebraica. Il nonno della madre di Alberto Michelstaedter tale Isacco Samuele Reggio, che aveva l'impegnativo epiteto "il Santo" (1784-1855), era un rabbino che si era particolarmente distinto nel suo tempo. La moglie di Alberto Michelstaedter, Emma Luz-

zatto, appartiene a sua volta ad una famiglia ebraica di un certo rilievo, sempre culturalmente parlando. Se vi faccio questi pochi cenni genealogici è perché il problema della genealogia non è senza importanza per quanto riguarda la problematica melanconica. Dal matrimonio dei due coniugi in questione nascono quattro figli, di cui Carlo Michelstaedter è l'ultimo. Il primo nasce nel 1877, seguono due sorelle, Elda nel 1879 e Paula nel 1885 e, infine Carlo nel 1887.

Dell'infanzia di Carlo Michelstaedter, non si sanno se non quelle poche notizie che sono state poi tramandate dai familiari, cioè, in pratica, quasi nulla; perlomeno nulla di particolarmente importante nel nostro assunto. Più importante è vedere, invece, la figura del padre, Alberto Michelstaedter, che è un personaggio tipico, notevole locale, cultore di storia patria, dilettante di varie cose, autodidatta, scrittore a tempo perso, conferenziere; non si è mai laureato, ed era un agente di assicurazione o qualcosa di questo tipo. Personaggio, comunque, dalle ambizioni culturali, benché dilettantesche, molto spinte. Il fratello Gino, di dieci anni più grande di Carlo, a sedici anni, cioè quando Carlo Michelstaedter era ancora un bambino, va a stare in America presso uno zio materno. Dall'America torna nel 1905 e allora Carlo è già abbastanza grande da poter stabilire un rapporto, che, come vedremo, è di una certa importanza, con questo fratello. Per quanto riguarda i primi anni della vita di Carlo Michelstaedter non abbiamo ancora nessuna notizia particolare. Gli studi procedono regolarmente allo Staatsgymnasium di Gorizia. Dalle fotografie che ne abbiamo, ha l'aria di essere un ragazzotto che, come si dice, scoppia di salute, tipo sportivo che ama le gite in montagna, insomma nulla che lasci presagire qualcosa di particolare. Ama molto la lettura, naturalmente, e, soprattutto, il disegno.

Le cose importanti, perlomeno per quanto ne sappiamo, incominciano quando Carlo Michelstaedter finisce gli studi del ginnasio, e si iscrive all'Università, in un primo momento a Vienna nel 1905, alla facoltà di matematica. In realtà non frequenterà mai la facoltà di

matematica di Vienna e poco dopo parte per Firenze, precisamente nell'ottobre 1905 (Firenze all'epoca era il principale centro culturale italiano) con degli intenti, in principio, abbastanza imprecisi. Non ha ben deciso se va a Firenze per studiare disegno presso l'Accademia, oppure se va per iscriversi all'Università. Farà in realtà questa seconda cosa. Fino al 1905, dunque, non abbiamo gran che. Le cose decisive nella vita di Carlo Michelstaedter, anche la sua opera, si concentrano tutte in questa età, fra i diciotto e i ventitrè anni, cioè nei suoi anni di università. Quando il ragazzotto di Gorizia parte per l'università il suo babbo Alberto gli fa un omaggio. Da grafomane quale è gli regala un quadernetto scritto di suo pugno che è una specie di decalogo dei doveri del giovane universitario, con tanto di fotografia del babbo in prima pagina.

Il succo del sermone paterno è questo: nessuna transazione con la propria coscienza (punto uno); ma non esageriamo (punto due). Come potessero andare d'accordo questi due principi, non è tanto semplice dirlo. La cosa può sembrare comica, se non fosse per gli effetti che sappiamo.

Naturalmente la data dell'ottobre 1905 è importante per noi, perché nel momento in cui il giovane Michelstaedter lascia Gorizia per andare all'università, cominciano le lettere, che prima evidentemente non aveva avuto occasione di scrivere; e incomincia l'epistolario, questo grosso volume che raccoglie tutte le lettere rimaste di Michelstaedter, scritte in questi cinque anni, dal 1905 al 1910 (sono 450 pagine circa). Non scrive, quindi, poche lettere. A dire il vero, non è ancora partito il treno da Gorizia, che il giovane già incomincia a scrivere. E' la prima lettera della raccolta, del 22 ottobre, giorno della partenza. Ripeto, il treno non è ancora partito da Gorizia e già lui si mette a scrivere. Incomincia a scrivere ancora a Gorizia e poi prosegue per tutte le stazioni, Rubia che praticamente è un sobborgo di Gorizia, Gradisca, Sagrado, Ronchi, Monfalcone, Cervignano, Portogruaro, insomma tutte le stazioni. Sembra che dalla fa-



miglia il giovane non si possa separare neppure per un attimo. La lettera, specie nella prima parte, racconta per filo e per segno tutto ciò che accade nel treno a partire dal momento della partenza.

Per strada, da Gorizia a Firenze fa tappa a Venezia, dove visita un po' di cose che ci sono da vedere scrive alla famiglia. Il tono della lettera che scrive da Venezia è certamente entusiastico per tutte le cose belle che può vedere. Tuttavia lo stesso giorno, 22 ottobre, annotava, in un taccuino privato, una cosa il cui tono è straordinariamente diverso dal tono assolutamente entusiasta e pieno di impegno e di voglia di vivere delle lettere alla famiglia:

"Sono orribilmente stanco, la mente è rotta per questo vano sforzo di suggestione. Tutto è inutile, le impressioni non fanno presa nell'animo, mi svaniscono appena avvicinatesi. Il loro svanire mi dà un tormento infinito, tutto passa davanti al mio cervello vertiginosamente. O il mio cervello passa? Mi sembra di essere un altro ad ogni istante, ho perduto il sentimento della continuità del mio "io", [pudicamente e giustamente tra virgolette]. Solo il dolore tenace e profondo mi congiunge al passato. E' il dolore l'ultimo anello che mi lega alla vita. Io credo che impazzirò e tutto questo popolo che mi passa davanti ridente e festoso mi sembra schernirmi. Io lo odio, odio il sole, l'aria, il mare vasto, infinito, solenne, odio la natura e l'arte che d'improvviso non hanno più la forza di rialzarmi."

Niente di più straordinario, di più notevole di questo divario tra le lettere ufficiali, diciamo così, scritte alla famiglia e il tono di questa nota di diario. Da una parte questa facciata casalinga di bravo giovanotto tutto famiglia, dall'altra la desolazione di questi appunti. Naturalmente noi, quando leggiamo l'epistolario, dobbiamo tener conto che quasi tutte le lettere sono scritte per l'appunto alla famiglia, quindi in questo tono abbastanza trionfalistico, fatte apposta per i destinatari. Esistono qua e là, tuttavia, delle lettere alla famiglia che sono invece molto più sincere, molto più problematiche, che poi vedremo una per una.

Arriva a Firenze, si installa da qualche parte, le cose incominciano ad andare più o meno bene, come possono andare ad uno studente al primo anno di università; non dimentichiamo che si tratta di un ragazzo di diciotto anni. Per le feste naturalmente torna a Gorizia. Nelle lettere alla famiglia parla delle cose di cui parlano tutti gli studenti universitari: quello che fanno, i problemi d'esami, le esperienze culturali che poteva fare a Firenze. Questo tono di facciata, tuttavia, non è sempre continuo. Per esempio, nel 1906 scrive alla sorella Paula, che, praticamente, è l'unica persona della famiglia con cui aveva un rapporto un po' più intimo, una lettera, precisamente il 9 dicembre 1906, quindi poco più di un anno dopo la partenza da Gorizia, che ha un tono tutt'altro che ufficiale. Questa sera abbonderò un po' di letture, per darvi un'idea del discorso del soggetto, quindi mi lascio andare a leggere dei brani anche piuttosto lunghi di questo libro, perché suppongo che serva; alla sorella Paula, allora, scrive così:

"Ma tu prosegui ancora e ferocemente la tua requisitoria e ti arrabbi perché ho detto che sono triste e non ho nessuna ragione di esserlo. Ma io ti dico che quando si ha una vera ragione palpabile non si è tristi, ma si ha un dolore. Tristi si è quando nessuna ragione appare fortemente e tante latenti punte ci fanno soffrire. Ed io sono triste, sì, e lo sono sempre, e un concorso di molte circostanze felici ci vuole per ubriacarmi di gioia, di voglia di vivere e basta ogni minima contrarietà per ricacciarmi dentro me stesso. E allora soffro perché mi sento vile, debole, perché vedo che non so dominare le cose, le persone, come non so dominare le idee che mi attraversano il capo vaghe indistinte, come non so dominare le mie passioni e mi manca l'equilibrio morale e non ho quindi quell'impulso poderoso che fa andare qualcuno sicuro a testa alta attraverso la vita e mi manca l'equilibrio intellettuale per cui il pensiero va diritto al suo scopo. Perché mi accorgo di vivere quasi in un sogno dove tutto è incompleto ed oscuro e quando voglio rendermi conto, fissare ciò che mi aleggia intorno, tutto mi sfugge dalle mani e provo

la pena come quando nei sogni si prova il senso dell'impotenza di tutti gli organi e mi sembra che ci sia sempre un fitto velo fra me e la realtà [...] E non esagero purtroppo. Un po' è individuale, un po' è la malattia dell'epoca per quanto riguarda l'equilibrio morale, perché ci troviamo appunto in una epoca di transizione della società, quando tutti i legami sembrano sciogliersi e l'ingranaggio degli interessi si disperde e le vie dell'esistenza non sono più nettamente tracciate in ogni ambiente verso un punto culminante, ma tutte si confondono e scompaiono e sta all'iniziativa individuale crearsi, tra il caos universale, la via luminosa, così nell'arte, come nella vita pratica."

Come vedete i due brani che vi ho letto di questa lettera ci danno una esattissima descrizione clinica della situazione della melanconia, segnatamente il "fitto velo tra me e la realtà", che evoca ciò che dicevamo, se ricordate, nella distanza che si pone tra il soggetto e il mondo, per via della particolare disposizione dell'immagine speculare nella melanconia. Questa tristezza senza motivo, come la definisce Michelstaedter, è la mancanza di forza, l'incapacità di dominio sulle cose. In altri termini, c'è qualche cosa che manca al soggetto e l'autore in questa lettera lo dice esplicitamente. Manca a un livello fondamentale. Si vede tuttavia che non è la stessa cosa che manca nella psicosi: niente, direi, è meno psicotico di una lettera come quella che vi ho letto prima. In un caso di psicosi non trovereste nulla che possa assomigliare a questa consapevolezza, a questa precisa coscienza di questa mancanza che troviamo in questa lettera. La forclusione nel Nome del Padre non è rinvenibile per la psicosi. Non è rinvenibile per chi osserva il caso dal di fuori, e tantomeno per il soggetto stesso. Il soggetto psicotico è il primo ad essere lo zimbello dell'illusione del suo essere e, direi, quanto più è esposto al manifestarsi della psicosi, tanto meno ha la consapevolezza di questa mancanza che concerne il proprio essere. La coscienza della propria mancanza, invece, mi pare già un punto di partenza per farvi fronte in qualche modo. Probabilmente Michelstaedter avrebbe potuto farvi

fronte effettivamente se vi fossero state alcune condizioni che in realtà gli mancarono (vedremo, in seguito, quali). Del resto tutte le volte che il giovane si incontra con il problema del suicidio, per esempio, ne dà una valutazione estremamente precisa, estremamente obiettiva. Non è un esaltatore del suicidio: sino all'ultimo momento, come vedremo, cioè sino a pochi giorni prima di suicidarsi effettivamente. Per esempio in una nota, sempre del 1906, dopo avere assistito ad una rappresentazione teatrale in cui c'era la storia di un giovane che finisce suicida, annota quanto ora vi leggo:

"Non è tragica la morte che avviene per viltà, cioè per l'impossibilità di sopportare un dolore troppo forte, ma ben ci commuove il suicidio prodotto da ragioni morali interne, per il fatale <sup>co</sup>corso delle passioni, per le azioni nate da queste, per l'inesorabile effettuarsi della sentenza di un tribunale che risiede nella nostra coscienza, che rappresenta quello che i greci dicevano Ἀνάγκη e l'uomo moderno cretinamente libero arbitrio. Che ci importa a noi se quel povero ragazzo non ha la forza di sopportare da solo il peso di tanto dolore e si suicida? Certo il suo caso è pietoso, lo impediremmo volentieri, ma più in là, più in fondo non ci tocca, perché egli non è costretto ad uccidersi, perché noi diciamo "io al suo posto non mi ucciderei" e là sarebbe finita. Perché egli ha conservato integri tutti i suoi sentimenti, non ha sacrificato alcuno a qualsiasi altro senso, non ha deviato un sol punto dalla via retta e la sua coscienza completamente tranquilla non lo tortura, quindi, non lo spinge alla morte. Egli in fondo non è altro che uno spettatore che spaventato se ne va via, nient'altro."

In altri termini, sembra dire Michelstaedter in questa nota, il suicidio non dimostra nulla se non è inteso ad evitare una seconda morte: per intenderci, come nel caso di Antigone. Ma in questo secondo caso in realtà non si può parlare di suicidio. Il suicidio in quanto atto patologico, in quanto atto sintomatico, non è nulla di tragico, non può essere fatto oggetto di un'opera drammatica. E' questo ciò che intende dire Michelstaedter nella nota.

L'altro aspetto che emergeva nella lettera alla sorella Paula, che vi ho letto in precedenza, era il riferimento alla melanconia come malattia dell'epoca, il "male del secolo" come si diceva ormai dall'Ottocento in poi. E', nonostante l'apparenza abbastanza ovvia delle osservazioni, con estrema perspicacia, con estrema limpidezza, che riesce a cogliere il vero problema che sta alla base della melanconia. Quando dice, per esempio, che l'ingranaggio degli interessi si disperde; che vengono a mancare le tradizioni, che non c'è qualche cosa che si trasmette, ebbene è una definizione della modernità. L'individuo vi si afferma - perché è nella modernità che l'individuo si afferma - ma lo fa per rimpiazzare un vuoto. E l'arte, a cui si riferisce Michelstaedter nella lettera, è l'esempio più clamoroso di questo. Il problema non è di dire, come facevano un tempo i vecchi bacucchi, che l'arte moderna non è arte, non sarebbe affatto vero, l'arte moderna è molto più arte, magari, dell'arte di un tempo, ma se mi sono lasciato andare a qualche considerazione di non grande entusiasmo a proposito di Joyce per esempio, non è un giudizio qualitativo questo, si tratta piuttosto di un altro problema. La modernità distrugge al livello dell'arte la possibilità di trasmettere qualcosa, di trasmettere, per esempio, ciò che un tempo si chiamava il mestiere. Al posto del mestiere subentra la tecnologia, che in quanto regolata dalla scienza, è trasmissibile sì, ma trasmissibile, diciamo pure, a prescindere dal soggetto. Mentre all'interno della tradizione, ognuno era chiamato a metterci del suo, proprio in quanto soggetto, a contribuire all'opera, ad un'opera che andava al di là del singolo ed è precisamente qui, su questo terreno, che le strade della tecnica e le strade dell'arte si sono nettamente separate, a partire dall'avvento della scienza. E' qui che le due culture, quella umanistica e quella, per l'appunto, tecnica, costituiscono i due binari assolutamente divergenti su cui procede la modernità, la modernità, e cioè l'erosione di quelli che abbiamo chiamato i significanti primordiali. Ed è precisamente in questa situazione di ero-

sione dei significanti primordiali che possiamo vedere, per un verso la psicosi, per un altro verso la melanconia. Il sermone paterno, di cui vi ho detto all'inizio, con i suoi due principi estremamente contraddittori (imperativo, per un verso, a non transigere con la propria coscienza, ma a non esagerare dall'altro) è indice proprio di questa erosione dei significanti primordiali. Allora in questa situazione di carenza che è testimoniata da queste due facciate, estremamente contraddittorie, che il giovanotto dimostra di avere, quella per la famiglia, quella da bravo ragazzo, e quella di questo vuoto che sottolinea di tanto in tanto, è in questa situazione, ripeto, che Michelstaedter incomincia ad affrontare le prime esperienze importanti della sua esistenza, non soltanto dal punto di vista culturale, ma, naturalmente, anche dal punto di vista amoroso. Ed è qui che cominciano i problemi grossi per il giovane.

## 2.

Gli capita - vi racconto la storia, ma bisogna pur raccontare le storie per capire le strutture - ad un certo punto di dare lezioni di italiano a una russa che risiede a Firenze, una tale Nadia. Il giovane si innamora o perlomeno così crede, di Nadia, le fa delle proposte, che vengono nettamente rifiutate dalla donna. La cosa non ha conseguenze particolari, tanto è vero che poco dopo Michelstaedter si dice innamorato di un'altra donna, una sua collega all'università, tal Iolanda De Blasi. La storia di Nadia ha, tuttavia, una certa importanza, perché poco dopo che la vicenda era stata abbandonata, quando già Carlo Michelstaedter aveva delle intenzioni serie, come si diceva allora, nei confronti di Iolanda, capita che Nadia si suicidi, e questo fatto costituisce un primo ingresso, diciamo così, piuttosto pesante, della problematica del suicidio nella vita di Michelstaedter.

La vicenda con Iolanda De Blasi è però molto più importante, molto più decisiva di tutto il resto. Le cose capitano nel 1907, come vedete due anni dopo la partenza da Gorizia. I rapporti con questa Io-

landa per il momento sono di semplice amicizia, sennonché un amico di Michelstaedter, tal Giachetti, fa la sua dichiarazione, ripeto siamo nel 1907, alla Iolanda, la quale però rifiuta questa cosa facendo capire a Michelstaedter, invece, che preferirebbe lui al suo amico. Il giovane prende la cosa molto sul serio. Per capire il tono di serietà, l'importanza, insomma che il rapporto con questa donna ha per lui, possiamo vedere una lettera che scrive, a Iolanda il 6 maggio 1907, in cui non le chiede di essere felice con lui, come farebbe qualunque altro ragazzino, ma le dice questo:

"Iolanda, senti tu di potermi amare non per il mio riso, non per la mia gioia, non per il mio trionfo, non per la mia fede e per la vita, ma per questa lotta che è nel cuore, per la mia tristezza e per l'annichilimento? D'amarmi per ciò che in me è di nemico e di ribelle, d'amarmi pur nella sconfitta, d'amarmi oltre la vita, oltre i confini umani? Puoi tu darmi questa fede e questo amore al di sopra della vita e della speranza, puoi tu legarti a me con tali nodi? Dimmi, credi che saresti felice anche se infelice?"

In altri termini è sul piano etico, non su un piano del bene, del bene comune, che Michelstaedter crede di poter porre il rapporto con questa donna. Si tratta in altri termini di un amore senza illusioni, o perlomeno, al di là delle illusioni. L'effetto straordinario di questo rapporto con questa donna è che per la prima volta quella separazione che sembrava una costante nella sua esistenza, fra lo aspetto ufficiale, diciamo così, assolutamente normale, e l'altro che manifestava un vuoto pressoché totale di fondamenti in base a cui affrontare l'esistenza, sembra risolversi, sembra annullarsi. Il rapporto con questa donna gli dà insomma quella forza per affrontare l'esistenza che gli era mancata in precedenza. Sembra che abbia trovato insomma in Iolanda quella base, quel fondamento che gli era mancato.

E' in questa situazione che scrive ai propri genitori chiedendo loro, come si faceva a quel tempo, il loro consenso, nemmeno ad un vero e proprio fidanzamento, perché la cosa era ritenuta prematura da

entrambi, ma, insomma, ad un rapporto ufficiale, diciamo, con questa donna. Il padre della ragazza voleva sapere se i genitori di lui erano d'accordo su questo. Michelstaedter scrive ai propri genitori dicendo questo:

"Voi probabilmente penserete come lui, cioè come il padre della ragazza e non vi dispiacerà l'idea che io abbia un proposito costante che mi dà la serietà d'intendimenti che mi mancava, mi dà uno stimolo per continuare con più forza, con più attività la mia vita, dà forma reale ai miei sogni, mi toglie per sempre dai dubbi e mi dà una volontà ferma, una felicità completa e mi dà più amore per tutte le cose."

Nel momento in cui, in altri termini, sembra che questo problema stia per risolversi, la vicenda con la ragazza invece avrà una svolta assolutamente disastrosa. La risposta dei genitori a cui Michelstaedter aveva comunicato la propria gioia per questa nuova situazione fu negativa. Ai genitori la cosa dispiacque, dispiacque moltissimo. La reazione dei genitori di Michelstaedter (non conosco le lettere dei genitori a Carlo, non so nemmeno se esistano ancora, esiste però la risposta di Carlo ai genitori, da cui si può capire benissimo il timore della lettera che gli avevano mandato) ha assolutamente dell'incredibile. Ciò che è evidente è che Michelstaedter, per affrontare il rapporto con questa donna, ha bisogno, non solo per motivi pratici, ma per motivi ben più fondamentali, dell'approvazione dei propri genitori. Infatti scrive ai genitori:

"Mi pare che se voi non siete d'accordo fin d'ora io non potrò mai esser contento, che se voi non pensate con compiacenza a questo io non posso pensarlo e sognarlo tranquillamente."

Il perché di questo è piuttosto evidente. In quella situazione di mancanza di fondamenti a livello di un significante di base, Michelstaedter non avrebbe potuto affrontare la relazione con questa donna senza l'autorizzazione dei propri genitori, autorizzazione che non venne. Non solo, questo sarebbe il minimo. E' incredibile vedere in che termini non venne, questa approvazione. Il padre gli scrive ri-



versandogli addosso una sfilza di accuse veramente allucinanti, come risulta dalla lettera di risposta di Carlo al padre che è del 27 giugno del 1907. c'è una decina, forse in tutto questo grosso libro, di lettere veramente importanti, una delle quali è sicuramente questa. Direi che è una lettera all'altezza della famosa lettera al padre di Kafka e vale la pena di leggerla quasi per intero. Non vi dispiaccia la sua lunghezza, perché mi sembra un testo di una lucidità veramente incredibile e anche che ha qualcosa di agghiacciante in questa lucidità. Allora prima leggiamo questa lettera e poi vediamo che cosa ne possiamo cavar fuori.

"Papà mio, non ti risposi subito perché la tua lettera mi fece troppo male e ancora adesso non so capacitarmi come tu possa avermela scritta e più come tu possa averla pensata e pensare ancora adesso così. Riprovo sempre il medesimo sconforto quando vi rispondo. Che giova che io chiarisca un equivoco perché poi alla prima occasione non vi sia mai in voi la sicurezza e la fiducia che vi impediscano di pensare il male anche se vi sembra evidente? Ti scrivevo nella cartolina che non è che la corrispondenza mi turbi, che se anche mi turbasse, non per questo sarebbe giusto interromperla perché mi sta molto più a cuore la questione che gli esami, che il vostro silenzio mi affligge e che attendo da voi una parola buona. Ora, dato il punto della nostra corrispondenza, era tanto evidente che io con questione non potevo intender altro che la vostra opinione su me in genere, che con parola buona intendevo la parola vostra che mi desse pace, che mi dicesse che se anche i fatti non vi convincono ancora, che se anche la cosa vi dà dispiacere per il timore che mi possa trascinare e traviare, pure ammettete che io abbia agito in buona fede, ammettete che io non sia né un traditore, né una persona leggera o senza cuore [queste erano tutte le accuse che il padre gli aveva mosso] e credete insomma, sempre, che io sia sempre quello che voi desideravate. Era tanto evidente tutto ciò che ci vuole una buona dose di preconcepito per intenderla diversamente. E non ti meravigli che io ti dica che il dubbio su ciò che voi pensate di me mi tormenti e mi stia più a cuore risolverlo, che far bene tutti gli esami del mondo. Da quando mi

avete detto le prime male parole l'immagine di voi corrucciati mi ha sempre perseguitato. E' stato il fondo triste di tutte le mie azioni e i miei pensieri. E' un mese che dura questo stato di cose, ebbene, ti giuro che non passa notte senza che io faccia il sogno penoso di sentir voi che non mi dite che le cose più brutte, o di veder la nostra casa sottosopra e le vostre facce piene di antipatia e muto rimprovero e alla sera quando vado a letto siccome sono eccitato dai caffè e dal lavoro e non posso addormentarmi subito mi si ripetono le stesse cose come allucinazioni e mi danno una sofferenza insopportabile. Ora tu quando leggi quelle parole che alludevano a questo, non pensi un momento che possa esser così, ma le interpreti e vi vedi il segno sintomatico del mio travimento, della mia rovina. E il fatto stesso che l'esame sia andato bene non ti fa esitare un minuto, non vuol dire che ho serietà di intenzioni come parrebbe, ma è una certa quasi diabolica abilità, che non implica niente e a voi fa quasi più dispiacere che piacere. E poi vedi tutto da questo punto di vista e mi dici le peggiori cose che si possano dire: che io cerco di tranquillizzarmi con cavilli casuistici, per inconscio assorbimento di idee moderne, che lo screzio fra il mio ed il vostro modo di vedere è insanabile, che ormai per voi io sono un ragazzo perduto e nient'altro."

Questo termine "ragazzo perduto", "figlio perduto", ritorna poi come una specie di Leitmotiv per tutto l'epistolario.

"Proprio quello che desideravo io, che da un mese soffro per essere malinteso. Del resto come potrebbe essere diversamente? Per voi tutte le lettere che vi ho scritto per spiegare quanto avevo fatto e ricondurlo nei termini di quanto ho sempre creduto e voluto con piena fede e con coscienza sicura, distruggendo tutto quanto vi si è aggiunto per la pazza esagerazione delle prime due lettere, non statò il commento sincero dei fatti, dove seguire con calma oggettiva il corso dei miei sentimenti, ma sono state stupide, nebulose autoanalisi elucubranti (sono parole tue), e pare che non vi sia mai venuto in testa di unire il contenuto di queste lettere con l'impressione dei fatti che le prime due lettere vi avevano suscitato. Macché, voi avete detto: i fatti

stanno così, lui è un porco ecc. ecc., avete staccato quanto vi scrissi poi dai fatti stessi e lo avete fatto diventare per conseguenza il nebuloso soliloquio di un pazzo, oppure, e questo è peggio, il cosciente artificio messo in opera per ingannarvi. Quindi per voi, non solo io ho commesso un'orribile cosa nella forma più brutta che si possa dare, ma poi ho avuto anche il torto di farvi subire le mie epistole scritte in perfetta malafede. Tu papà mi avevi ridato la tua fiducia già nella tua seconda lettera, ora mi rifai tutte le accuse della prima. Che io abbia dimostrato che le cose non stanno così e l'abbia dimostrato con evidente sincerità, non serve a niente, a niente. Tutto torna fuori con le stesse parole, per esempio ti ho detto mille volte che ho lavorato per la felicità di Giachetti anche a costo della mia infelicità, che in seguito il mio agire non poteva renderlo né più infelice né meno infelice, che vi potrò far veder prove, che vi potrei far dire questo da chi mi è stato sempre vicino in quei giorni ed è il giovane più onesto che io abbia mai conosciuto, non serve. Voi vi siete fissati che io l'ho tradito, che potevo esser cagione del suo suicidio. Che i miei ragionamenti prima furono un contestamento, ora sono un rappresentarvi le cose come non stanno, un credere facile per darvi la calma."

In altri termini, secondo i genitori, il povero ragazzo avrebbe tradito la fede dell'amico soffiandogli la ragazza e lo accusano nientemeno che questo amico avrebbe potuto suicidarsi per questo motivo. E' la seconda volta che il tema del suicidio viene a inserirsi nella storia di questa persona. Direi che — possiamo fermarci qui, poi la lettera continua ancora per un po' sullo stesso tono.

Dicevo, si tratta di un documento che fa veramente accapponare la pelle, come suol dirsi. Nel senso che risulta veramente incredibile come a questo padre tutto miele che era il padre del tizio possa saltare in mente di scrivere a suo figlio delle cose del genere delle cose cui egli risponde. Allora, qual è il pregiudizio come dice Michelstaedter, cioè qual è il fantasma, potremmo dire noi, a partire del

quale il padre interpreta la richiesta di suo figlio? L'accusa di fondo è che Carlo sia un traditore. Traditore dell'amico, traditore dei principi della famiglia ecc. Sembra insomma che questo padre sia terrorizzato all'idea che in definitiva il figlio lo tradisca. Lo tradisca come? Lo tradisca facendo qualcosa di più, qualcosa di meglio di ciò che aveva fatto lui. Il desiderio del padre è certamente che il figlio si distingua, che faccia bene, ma, diciamo così, non troppo (è il succo del sermone paterno: niente compromessi, ma non esagerare). La cosa si capisce abbastanza bene se pensiamo al carattere di questo Alberto Michelstaedter, che era stato un grande dilettante del sapere. Suo figlio doveva essere sì un professionista, mandiamolo dunque all'università, ma niente di più di questo. In altri termini, la relazione con il sapere non doveva essere altro che una menzogna. Ed è proprio la verità, la verità che il figlio, ad un certo punto, gli esprime, che il padre avverte come una sorta di parricidio. L'accusa di base che sembra profilarsi all'orizzonte, molto fra le righe, evidentemente, in questo testo, l'accusa di base che il padre doveva in qualche modo rivolgergli, è né più né meno che quella di essere un assassino. La cosa salta fuori del tutto evidentemente da questa accusa assolutamente incredibile di aver potuto provocare il suicidio del suo amico. In qualche modo è come se questa accusa, se questa definizione "tu sei un assassino", ad un certo punto dovrà diventare legge per il figlio. In altri termini, il fantasma, l'idea del suicidio comincia a diventare una sorta di passepartout, una chiave che apre tutte le porte nei rapporti tra il figlio e la famiglia. Viene accusato fra l'altro, se non proprio di avere provocato il suicidio di Nadia, per lo meno di averla dimenticata troppo presto. Così mentre, come dice Michelstaedter, "vi dico per la prima volta che credo di essere giunto a ritrovarmi a veder la mia via", i genitori gliela tolgono in modo assolutamente brutale, facendo del figlio, proprio nel momento in cui diceva la verità per la prima volta nella sua esistenza, un diabolico mentitore. In altri termini è la verità che uccide, ed è proprio questa verità che viene sentita dal padre di Michel-

staedter come un vero e proprio parricidio.

Quando sono andato in biblioteca per cercare alcuni testi di Michelstaedter che non esistono in libreria, tra i vari titoli di Carlo Michelstaedter, mi è capitato, assolutamente per caso, di trovarne uno di Alberto Michelstaedter, cioè del suo proprio babbo. Incredibile qual è il titolo di questo libretto: La menzogna. Conferenza di Alberto Michelstaedter tenuta al gabinetto di Minerva a Trieste, la sera del 13 aprile 1894, dunque quando il figlio Carlo aveva sette anni. E che cosa dice questa lunga - non so come abbiano fatto ad ascoltarla tutta perché sono 61 pagine - conferenza di Alberto Michelstaedter al gabinetto di Minerva? Dice che al mondo tutto è menzogna, il che potrebbe avere qualche appiglio nel reale per via della menzogna del significante; ma in realtà l'atteggiamento di Michelstaedter padre, è decisamente quello della lettera, del sermone paterno scritto al figlio alcuni <sup>che</sup> anni dopo e, cioè: è vero che tutto è menzogna, ma a questo punto vale la verità? Meglio arrangiarsi con le convenienze sociali, scendere, insomma, a compromessi. Così l'episodio di Michelstaedter con Iolanda De Blasi, che avrebbe potuto sbloccare la situazione e risolvere il problema di fondo della sua esistenza, si tradusse, nel giro di poco più di un mese, nella prima catastrofe, quella che poi deciderà del corso degli avvenimenti per i prossimi non molti anni che gli restano da vivere. In questo io trovo difficile non ritenere che ci siano delle precise responsabilità da parte dei genitori stessi. Tuttavia questo fallimento decisivo non si manifesterà immediatamente, si manifesterà soltanto più avanti. L'esperienza con Iolanda De Blasi, naturalmente, si conclude qui, perché nel momento in cui i genitori di lui negano questa famosa autorizzazione, si svuota completamente, non solo per i problemi di fatto che sorgevano con i genitori di lei, ma si svuota soprattutto di ogni possibilità effettiva per Carlo Michelstaedter di proseguimento. Tuttavia, in apparenza le cose non sono così tragiche, perché la cosa sembra passar via senza lasciare grosse cicatrici, tanto è vero che l'anno

successivo 1908 inizierà un altro rapporto più o meno fra amicizia e amore con una altra ragazza, un'amica della sorella Paula: Argia Cassini; relazione che poi durerà senza grossi sbalzi sino alla fine. Anche in questo caso non si conosce nulla dell'atteggiamento dei genitori nei confronti di questa esperienza del figlio.

3.

Del 1908, però, abbiamo un altro documento di una certa importanza in cui Michelstaedter racconta un episodio e lo racconta in forma un po' mitica, un po' umoristica. L'episodio detto in poche parole è questo. Aveva trovato un cane randagio per strada, l'aveva portato a casa. Quando i genitori erano tornati gli avevano tirato su un casino terribile e lo avevano costretto a mandar via da casa questo povero cane randagio affamato. La cosa viene sentita da Michelstaedter potete immaginare in che modo. La conseguenza è che ne tira fuori una specie di raccontino: "L'amicizia per il cane" che verrà scritto in greco, il titolo è  $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}$   $\chi\upsilon\nu\omicron\varphi\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$ , è scritto in greco su un pezzo di pergamena come se fosse un documento antico. Ciò che salta agli occhi in questo testo è il riferimento alle "cagne". Viene contrapposto il povero cane che era stato raccolto, alle cagne - riferimento evidente alle Eumenidi - alle cagne della madre, come vengono dette in Eschilo. C'è da dire, del tutto tra parentesi, che l'Elettra di Sofocle, è il testo del teatro greco più amato da Carlo Michelstaedter e più citato in La persuasione e la retorica. Abbiamo affrontato sin qui la questione dei rapporti tra Carlo Michelstaedter e il padre, ci resta da cominciare a considerare i rapporti con la madre che non sono affatto meno decisivi di questi; attraverso il frammento del  $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}$   $\chi\upsilon\nu\omicron\varphi\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$  entriamo nel regno della madre.

Non trovo di meglio da fare, per presentarvi il tipo di rapporto che il giovane ha con sua madre, che leggervi due lettere scritte a un anno di distanza, per il 17 ottobre. Il 17 ottobre è il compleanno del-

la madre, si tratta dunque di due lettere di auguri di compleanno. Non c'è dubbio che nei confronti di questa madre Carlo Michelstaedter abbia qualche problema, diciamo, di separazione. Il 16 ottobre 1907 scrive per esempio:

"E' un altro augurio di anniversario che devo farti da lontano. Quanti ancora? Quando ci penso mi par sempre uno scherzo questo mio esser lontano da casa e mi par che dovrò ancora, dopo un certo tempo, tornare e andare in ginnasio ogni giorno, e non studiare, ed essere un ragazzo. A stento mi capacito di questa strana cosa che si è aggiunta e si è aggiunta sempre: gli anni."

L'anno dopo alla stessa data:

"Mi pare che tu non debba mai esser fuori di me, ma che noi siamo ancora e sempre una sola persona [...] Per il figlio questo è l'unico affetto che non tange la sua libertà nella vita. E' l'affetto che deve aumentare, intensificarsi, divenir puro, quanto più l'uomo cresce in coscienza e intelletto, fino al punto in cui giunge a rinunciare alla vita. Allora anche questo affetto si dissolve nell'amore universale."

Si tratta di lettere piuttosto impegnative, bisogna dirlo, per essere degli auguri fatti alla propria madre. Bisogna dire che Carlo Michelstaedter svolge perfettamente la parte di oggetto ideale per la madre. "Oggetto ideale": sembrano termini psicanalitici, in realtà sono i termini che usa Michelstaedter per definire la stessa cosa. Per definire il rapporto fra la madre e il figlio in generale (in questo caso non tanto in rapporto a se stesso, sta parlando in particolare di un suo cugino americano particolarmente rompiscatole) dice che:

"Ogni manifestazione della loro essenza [cioè quella dei figli per le madri] per quanto sia cretina, lo riempie di gioia come per una mamma l'essenza più profumata è il pissin del suo marmocchio, perché un marmocchio, appunto, non deve far altro per il momento che essere e vivere e dar gioia alla mamma solo in quan-

to fatto da lei ed è l'oggetto ideale."

Sembra che sia, in altri termini, proprio la definizione di ciò che il figlio è per la madre nel proprio caso: non deve far altro che essere e vivere; ma nel momento in cui, oltre ad esserci, incomincia a fare qualcosa, incomincia ad agire e cioè ad avere un proprio desiderio, la famiglia, la madre in questo caso, non fa altro che avvertire tutto ciò come un tradimento. In altri termini, ogni minimo passo che viene compiuto autonomamente dal figlio viene avvertito come una sorta di attentato, dalla famiglia.

Si innesta qui quello che vi dicevo quanto al fatto di essere il "figlio perduto": questo il termine chiave, come accennavo prima, della questione. Michelstaedter non si dà pace di questo continuo essere accusato di qualche cosa che non ha mai compiuto. Non riesce a capire da dove venga questa fissazione del figlio perduto. Per esempio scrive alla sorella Paula nel 1908:

"Del resto è ridicolo che io abbia bisogno ogni tanto di riconfermarvi il mio affetto, il mio sentire in tutto e per tutto come voi, Sentite, se da parte di qualche persona è necessario godere fiducia completa, illimitata, soggettiva, che non abbia bisogno di prove materiali, ma che sia irremovibile come irremovibile è l'oggetto, è certo da parte delle persone di famiglia. Invece appena io con le mie disposizioni speciali non scrivo o non scrivo come proprio vi aspettate e foss'anche, ma non è, in modo pazzo [...], indifferente, mi sento dire che sono cambiato, che non sono più io, che non mi importa di voi e tante altre belle cose che tu mi scrivi. Ma, per Dio, se sono stato tutta la mia vita a un modo, come è possibile che vi passi per la testa che ora tutto a un tratto qualche cosa mi ha cambiato radicalmente? Non capisci che è irritante al massimo grado per me sentirmelo dire e non poter aspettarmi mai da voi che se una mia lettera vi sembra strana, diciate semplicemente: ha scritto una lettera strana, ha un momento di pazzia ecc., invece di tuonarmi addosso l'anatema, come se fossi un figlio perduto?"



E tutta la famiglia, bisogna dire, sorella Paula compresa, come risulta da questa lettera, è assolutamente unanime su questo anatema, su questo pregiudizio. Tutta la famiglia, bisogna dire, eccetto il fratello Gino, che a sedici anni aveva avuto il buon senso di lasciare baracca e burattini e di andarsene a cercare fortuna nel nuovo mondo. E' da segnalare il fatto che si tratta di una famiglia essenzialmente di donne, non solo perché la madre e le due sorelle sono la maggioranza, ma perché del padre Carlo disegna una caricatura che rappresenta Dio Padre onnipotente su in alto e un po' più in basso il padre di Michelstaedter che ascende in cielo con delle gambe da ballerina. In un'altra caricatura, il padre viene rappresentato come una sfinge. La sfinge bisogna dire che ha due mammelle del tutto evidenti, i baffi sono quelli del padre. Allora questo fratello, era l'unica persona della famiglia che si era tirato un po' fuori da questo matriarcato e che, sia pure per brevi periodi della sua permanenza in Italia, era stato per Carlo un certo punto di riferimento, in quanto fratello maggiore di dieci anni.

4.

L'anno successivo, il 1909, arriva un telegramma, partito il 14 febbraio da New York, che annuncia la morte del fratello Gino. I motivi di questa morte <sup>non</sup> risultano dai documenti, fatto piuttosto curioso, bisogna dire. Tutte le lettere familiari non dicono come il fratello Gino è morto. E' morto giovane, quindi non si capisce bene come. Quel che è certo è che, nel momento in cui muore il fratello maggiore, la posizione di Carlo all'interno della famiglia, risulta nettamente peggiorata, come egli stesso scrive ad un amico in una lettera. La lettera è del 26 febbraio 1909, quindi pochi giorni dopo l'arrivo della notizia della morte del fratello:

"Ed io non posso addolorarmi, non posso addolorare di più i miei, non posso voler liberarmi e di tante cose non posso liberarmi, ora meno che mai."

In altri termini, dice in questa lettera, per il fatto che il fratello maggiore è morto, adesso lui, Carlo, è ancora più incatenato al servizio, diciamo così, della propria famiglia. In realtà la morte del fratello lo priva dell'ultimo, se pur parziale, sostegno simbolico che aveva nell'esistenza. Era l'unica persona che si era sottratta a questo gioco familiare per esistere come soggetto a parte. Infatti poco dopo la morte del fratello, cioè il 30 marzo, scrive ai familiari una delle lettere più desolate e più melanconiche, da tutti i punti di vista:

"Nei momenti che sento un po' di entusiasmo nel lavoro arido, mi par di lottare per la vita, per il sole, contro quella aridità e quell'oscurezza della filosofia universitaria, di lottare per il sole e per l'aria, per i sassi puri del Valentino [un monte vicino a Gorizia], d'esser un falco che manda via le cornacchie dalla cima del monte. E' vero che lavoro per una rovina e che, tanto, le cornacchie alla cima non ci arrivano e che continueranno sempre a mangiar cadaveri, a trar vita della morte, e che non c'è forza al mondo che possa tirarle da quella illusione, che resteranno sempre cornacchie e che, in fondo in fondo, tanto vale una cornacchia, che un falco, che in un modo o nell'altro, tutti e due mangiano per vivere e vivono per mangiare e vivono e mangiano per morire. Ma lasciatemi almeno per questi mesi l'illusione che valga realmente più un falco."

Si mangia per vivere e si vive per morire: in altri termini, tutto è nulla, per dirla con un antico motto che esprime l'essenza stessa della melanconia. L'unica cosa che possa fare una differenza fra la cornacchia e il falco è soltanto l'illusione. L'illusione che ci sia una differenza fra la cornacchia che si ciba di cadaveri e il falco che vola in alto. E' in questa situazione che comincia intanto a prendere forma la tesi, La persuasione e la rettorica. Ma mentre quanto più ci si avvicina alla conclusione degli studi, dunque al momento decisivo in cui dovrebbe cominciare quella che, per convenzione, si chiama la vita, i rapporti con la famiglia si fanno man mano sem-

pre più tesi.

R. FERIGOLLI: - Mi ha un tantino dato da pensare questa genealogia che lei ha richiamato. Perché mi sembra che in definitiva questa sopravvivenza nella storia stessa del popolo ebraico, mi sembra che debba in qualche maniera metterlo al riparo proprio dalla melanconia. Per questo mi sembrerebbe curioso, se non fosse tragico, che proprio questo rampollo di famiglia ebraica venga a raffigurarci la melanconia.

Intanto direi che ciò che lei dice è sicuramente vero, nella misura in cui questa tradizione a prova di bomba che tiene assieme le stirpi ebraiche effettivamente è illusione. Ma è proprio per questo che, nel momento in cui qualche cosa in questa trasmissione viene ad interrompersi, si produce quella situazione che è tipica del prodursi della melanconia. L'altro esempio del tutto eclatante è Kafka, laddove nella lettera al padre è del tutto evidente il mantenimento formale delle tradizioni ebraiche... In ogni caso, ciò che viene mantenuto è la formalità della tradizione, laddove viene a svuotarsi del contenuto soggettivo. Non c'è più il soggetto che dà a questa tradizione un senso, ed è proprio in questa divisione fra le formalità, diciamo fra la formalità legale e il contenuto a livello di desiderio e della legge, che si traduce quella situazione di caduta dei significanti fondamentali, che è proprio una situazione che favorisce il configurarsi del sintomo melanconico. Questo è del tutto evidente per quanto riguarda la figura del padre di Michelstaedter, in cui questa separazione fra la forma e il contenuto, per intenderci, è addirittura teorizzata. Perciò questa conferenzucola, (non ha niente di particolare, l'ho letta qua e là, ma sinceramente non c'è nulla di interessante), tuttavia, è interessante come documento di questa precisa teorizzazione di questa separazione. Direi proprio ch'è né più né meno la stessa cosa che Kafka rimprovera al padre nella lettera al padre, dicendogli: Tu legiferi a destra e a manca su tutto, ma sei tu il primo che vieni meno all'enunciato della tua legge e che quindi la svuoti, la svaluti, rendendo questa legge un semplice

arbitrio. Per quanto riguarda il padre di Michelstaedter, la cosa è un tantino diversa. Non è un padre che legifera<sup>511</sup> tutto. E' un padre che teorizza, è un padre intellettuale, mentre il padre di Kafka è un padre assolutamente pratico, un commerciante. Il padre di Michelstaedter è un intellettuale che però fa l'assicuratore per sbarcare il lunario, Però è un fallito dal punto di vista intellettuale. Quindi Michelstaedter padre non è un padre che legifera, nel senso del padre di Kafka, cioè che dice bisogna far questo, bisogna far quello. Lo fa in un certo senso, quando dice non bisogna scendere a compromessi, ma lo fa sul versante etico. C'è questa piccola differenza, però in entrambi i casi ciò che definisce questa dottrina, è proprio questo scollamento, diciamo così, della pura formalità: "niente compromessi, ma non esageriamo".

DOMANDA: - Com'è che la mancanza del significante primordiale che c'è in Carlo Michelstaedter abbia fatto sì che lui avesse bisogno del consenso dei genitori per amare?

E' proprio perché non c'era mai stato un sostegno a livello del significante. Che cos'è il significante primordiale in quanto significante paterno, in questo caso? E' quel significante che rappresenta un soggetto, che in altri termini sta lì a rappresentare il fondamento della legge nel desiderio di un soggetto. E' questo il punto che poi avremo modo di sviluppare in seguito. Aveva bisogno dell'autorizzazione dei genitori proprio perché se no non poteva darsela da sé, questa autorizzazione. Mentre l'analista si autorizza solo da sé, il melanconico no, non può autorizzarsi solo da sé, perché non ha da nessuna parte in sé, cioè nei propri significanti, quel significante della legge che potrebbe permettergli di farlo. Quindi nel momento in cui i suoi genitori gli negano questo consenso, lui è del tutto impossibilitato a fare la cosa, come sarà poi impossibilitato ad affrontare qualunque cosa, nel momento in cui avrà finito di scrivere la tesi di laurea, cioè nel momento in cui avrebbe potuto andare a laurearsi. E vedremo poi la volta prossima questa cosa nei dettagli, perché sono

di una matematicità assolutamente perfetta. Tenete in mente il compleanno della madre, 17 ottobre, perché il 17 ottobre è il giorno del suicidio di Michelstaedter: un regalo di compleanno. La cosa è del tutto calcolata perché aveva calcolato di finire la tesi il 17 ottobre e il 17 ottobre mise la parola fine alla tesi. Quella cosa che osserva Vereecken in quell'articolo su "Freudiana", sull'importanza delle date nel caso della melanconia, è effettivamente constatabilissima, perché mette in atto proprio l'esigenza, diciamo così, di questa struttura, di questa struttura simbolica, che però resta una struttura vuota. E' proprio questo diciamo il terreno su cui cresce.

A. DAVANZO: - Io ho trovato straordinario quel disegno che hai mostrato della sfinge, perché mi ha fatto venire in mente quel breve scritto di Lacan sulla famiglia, ancora prima degli anni quaranta, dove lui parla, appunto, del regno della sfinge e però come regno materno, come Figura materna. Chiaramente non è un caso se lì ha le mammelle. In particolare, Lacan parla di questa madre mortifera, di questo atto mortifero, in riferimento allo stadio dello specchio, laddove situerà più tardi, diciamo, la possibilità della psicosi. Ecco non riesco a capire perché mi sembra abbastanza nuova, nei discorsi che si sentono, questa cosa, questa descrizione del padre reale, che senza dubbio deve avere un peso, perché non sarà neanche un caso se lui, al posto della sfinge, ci mette la faccia del padre. E tuttavia riesco a capirlo poco, perché dopo tutto, proprio in questo stesso scritto, Lacan pone l'uscita da questo regno della sfinge attraverso un padre che, dopo tutto, non ha nulla a che fare col padre reale, perché, il padre, che diventerà il Nome del Padre, è in realtà semplicemente la presenza che è percepita nell'assenza della madre. Perciò capisco poco questa forclusione del padre reale nella clinica di cui stai parlando.

Avremo il modo di affrontare la questione proprio in tutta l'ultima parte del seminario. Penso di dedicarla proprio a questo, perché è la questione <sup>più</sup> indefinita, più ambigua, più scivolosa, nell'impostazione della clinica. In realtà con questo padre reale assolutamente deleterio, non manca certo la funzione del Nome del Padre, che invece affiora dappertutto. In pratica, in tutte le lettere lui scrive al padre che cosa deve fare per essere adeguato al Nome del Padre. Quindi sa benissimo che cosa avrebbe dovuto essere un padre. Se lo sa è perché lo ha

ricevuto in qualche modo, ma lo ha ricevuto, per così dire, soltanto a livello formale, mentre a livello sostanziale, cioè a livello di un soggetto che doveva dar consistenza a questo enunciato, la cosa gli è venuta a mancare. Qui è il rapporto con il padre reale. Però io credo che, per venire a capo teoricamente di questa distinzione, bisogna andare al di là del padre simbolico e del padre reale. Cioè, c'è qualche cosa in più da mettere a punto, ed è questo, se volete, il motivo di quel lapsus che ho fatto qualche tempo fa, che vi ho detto che vi avrei spiegato e che poi invece non vi ho spiegato, quando ho detto "l'inconscio è strutturato come un soggetto". Comunque torneremo su questo punto.

15 marzo 1984

Il caso Michelstaedter (II)

Riprendiamo il discorso della settimana scorsa nel punto in cui l'avevamo lasciato nell'esposizione della vicenda della storia clinica, potremmo dire, in un senso particolare del termine, che avevamo cominciato a considerare, cioè della vicenda di Carlo Michelstaedter. Dico che si tratta di una vicenda clinica in un senso un po' particolare perché la caratteristica di questa vicenda è che ci è raccontata da Michelstaedter stesso nelle sue lettere. In questa storia eravamo arrivati alla soglia del 1910, cioè dell'ultimo anno di vita di Michelstaedter.

## 1.

Mi sembra che la migliore introduzione ai problemi che si pongono durante questo anno - che è quello conclusivo, l'anno più importante, perché è l'anno della composizione de La persuasione e la rettorica ed è l'anno del suicidio di Michelstaedter - mi pare quella di una lunga e importante lettera che Michelstaedter invia da Gorizia il 29 giugno all'amico Mreule. Vi leggo prima di tutto il testo:

"Mio caro Rico, Peternel mi ha dato da leggere oggi la tua lettera a lui; e in quella come nella lettera a me del 17 aprile, come nell'altra al Nino e nella prima a Peternel, ti vedo sempre così come t'ho visto l'ultima volta a Trieste, determinato in tutte le tue possibilità, vivo così, che nessuna cosa della vita, mi sembra, possa trovarti insufficiente, ma che anzi tutta attraverso tutti i perigli debba volgersi a te spontaneamente. Perché tu non chiedi niente. E come non t'accorgi del tempo perché nell'atto in ogni attimo sei intero, così in ogni parola si ha l'immagine concreta della tua vita. Molto più che da ogni racconto, mi pare di conoscere la tua vita dalle poche intime parole che ci hai scritto, come più, molto più che dalle cartoline mi pare di conoscere il sole e l'aria e la vegetazione

da quanto ne dici nella tua ultima lettera. Tu puoi viver con noi anche lontano, io non posso vivere se non in quanto tu ancora pensi a me e ti curi di me anche da lontano. Mi par di non aver voce, così m'opprime questo triste incubo di inerzia faticosa dal quale non ho saputo ancora riscuotermi. Quella voce che viene dalla libera vita, quella m'era necessaria per fare il mio lavoro come io voglio; m'ero illuso di poterla avere; e mi sono trovato invece a desiderare solo di non parlare, a non aver nessun interesse per ciò che pur m'ero proposto di dire quasi con entusiasmo. E d'altronde finir la tesi era la necessità per me per uscire da questo abominio, almeno per poter sperare di uscire, per aver almeno una via. Ma scrivere senza convinzione parole vuote tanto per poter presentar carta scritta, questo ancora mi era impossibile [...]. E in questo triste giro mi sono dibattuto questi mesi malato nell'anima e impigrìto nel corpo, a volte giungendo a raccogliermi, a riavere in me vive e concrete le cose che altrimenti mi danno solo un tormento oscuro, altre volte perlopiù vinto dall'inerzia, disperdendo le mie forze in questo e in quello che sembrava distrarmi dalla noia e tanto più fortemente mi stringeva nella brutta necessità."

Dopo di che passa ad affrontare la questione dei suoi rapporti con la famiglia, su cui ci siamo soffermati la volta scorsa.

"I miei vedevano e, se non intendevano, non meno soffrivano, e perduta coi miei ritardi la fiducia in me, resi anche dalla disgrazia in tutto meno fidenti [la disgrazia è evidentemente la morte del fratello Gino], mi trattavano con sospetto o con muto rimprovero, talvolta anche con aperto biasimo, disperando ormai nella mia buona volontà, della mia riuscita. Non so se non mi riuscisse forse ancora più amaro il loro silenzio che le loro parole - certo che né questo né quelle erano fatte per darmi animo. Ché niente toglie così la fiducia in se stessi come la sfiducia degli altri. Anzi per la mia posizione falsa fatto ingiusto, se non a parole, provavo in fondo risentimento verso di loro e un'irritazione sorda che non era favorevole al mio lavoro. L'interesse ad aver fatto una cosa non



è l'interesse di farla; così più io mi desideravo libero, e più il mio lavoro mi riusciva increscioso, e più d'altronde mi rendeva ingiusto verso gli altri, a domandar quella considerazione che quando uno la domanda già non è più degno di averla. E come tutto ciò si faccia vivo in ogni piccola cosa e quanto più penoso, e come cresca da se stesso, tu credo lo hai sperimentato negli anni lunghi qui a Gorizia. Così mi sono trascinato avanti, molte volte fermandomi a prender risoluzioni disperate, e fatto poi all'orlo dell'abisso, convinto che quello non è quello che voglio, continuando poi lentamente, lentamente. Tu intendi ora come e perché mi ripugnasse scrivere a te al quale di me non potevo tacere e avevo nausea a parlare. Le quattro o cinque lettere che ti ho indirizzate (delle quali una è tornata a casa e le altre si son sperdute senza traccia, come forse accadrà di questa) poco importa se non le hai lette, che poco di sano ti avrebbero detto, o anche niente affatto. Ma oggi mi pareva impossibile tacerti più a lungo s'anche tu non dovessi mai leggere queste parole. Ormai il mio tempo penoso volge alla fine; tre quarti della tesi è stesa e mi sento più incuorato a fare il resto - spero d'esser libero fra un mese e poi vado al mare - e non me ne allontanerò più se non per i pochi giorni alla discussione della tesi in ottobre. E' un anno quasi che ci stringevamo la mano a casa mia al tuo ritorno da Graz; - da allora quanto hai fatto! Come le tue parole si son fatte azione! Io mi nutro invece ancora di parole e mi faccio vergogna."

Seguono alcune frasi ma mi pare che sia più che sufficiente. E' del tutto evidente, credo che lo abbiate colto già dalla semplice lettura di questo testo, che tutta la lettera è percorsa da questa contrapposizione tra lo scrivente e l'amico che aveva lasciato Gorizia per emigrare in Argentina, se non mi sbaglio. Per un verso colui le cui parole si son fatte azione, per l'altro colui le cui parole invece restano parole vuote (è l'espressione di Michelstaedter stesso), sono parole, in altri termini, che non precipitano, che non danno luogo all'azione. Questa insufficienza all'azione in cui consiste il sin-

tomo melanconico per eccellenza, è analizzata in termini estremamente precisi in tutto questo testo. In termini estremamente precisi anche in rapporto a quell'Altro che per Michelstaedter in questo caso è esplicitamente la famiglia, il cui gioco di rancore e di sfiducia è esaminato in modo assolutamente dettagliato. Questa sfiducia, che non è un atteggiamento psicologico, è beninteso un atteggiamento di fondo da parte dei familiari.

Apriamo una parentesi: ciò che dice Freud sulla melanconia, che gli autorimproveri sono rimproveri che in origine erano diretti allo altro, che il suicidio sarebbe una specie di rivolgimento contro la propria persona di una pulsione omicida nei confronti di qualcun altro, tutto questo meccanismo di ritorno sul soggetto di una tendenza che all'origine sarebbe stata rivolta all'oggetto, che costituisce l'essenziale dell'interpretazione freudiana della melanconia, non toglie affatto che, se il sintomo melanconico consiste nel rivolgimento contro la propria persona di un odio originariamente indirizzato ad un altro, nonostante questo, alla base di tutto ciò, bisogna supporre un tempo ancora precedente in cui il primum movens di questo meccanismo di andata e ritorno, così come lo descrive Freud, a mio avviso, non è che il secondo e il terzo tempo di un processo che ne comporta uno, primo e fondamentale, in cui agisce ciò che Michelstaedter qui chiama la "sfiducia" nel reale della situazione intersoggettiva in cui il sintomo melanconico si precisa, quindi un vero e proprio odio da parte dell'oggetto nei confronti del soggetto. Questa sfiducia assolutamente gratuita, assolutamente pregiudiziale ed aprioristica da parte dei genitori di Michelstaedter nei suoi confronti, che arrivava fino al punto di accusarlo di aver potuto provocare il suicidio di quel suo amico, come dicevamo la volta scorsa, questa intolleranza da parte dell'altro nei confronti dell'essere stesso del soggetto è sicuramente il terreno su cui cresce il sintomo melanconico, cioè il sintomo di questa insufficienza alla vita. "Non si può dare ciò che non è stato dato": questo vedremo essere il limite contro il

quale Michelstaedter, e il melanconico in generale, viene a urtarsi. Questa insufficienza alla vita, questa impossibilità di raggiungere gli oggetti del mondo, che definisce il sintomo melanconico, è ciò che con una formula avevo chiamato qualche volta fa l'essere al di là dello specchio del soggetto della melanconia. Qual è dunque l'oggetto perduto la cui ombra sarebbe caduta sul soggetto? Certamente è dei genitori che si tratta e in particolare, come vedremo, dell'oggetto in quanto oggetto primordiale, segnatamente della madre. Certamente non sfugge a Michelstaedter in questo testo che vi ho letto la presenza del risentimento verso i familiari, ma egli va oltre questo risentimento proprio verso l'altro, ed individua alla base del processo melanconico l'intolleranza dell'altro nei confronti dell'esistenza stessa del soggetto. E' insomma il diritto di esistere stesso che gli viene apertamente negato da parte di coloro i quali questa esistenza gliela avevano pur data. Egli si trova preso al laccio di una contraddizione che formula in un modo assolutamente splendido quando dice di essere costretto a domandare ciò che non può non venir negato per lo stesso fatto di essere domandato. "Non si può domandare quella considerazione che, quando uno la domanda, già non è più degno di averla". Come dicevo prima, non si può dare quello che non si è avuto, ed è proprio per l'insistenza di questo impossibile che Michelstaedter sarà ad un certo punto indotto al suicidio, anche se a lungo, molto a lungo respinge l'idea del suicidio (l'abbiamo già visto la volta scorsa e vi ritorneremo questa sera), avendo ben presente l'aspetto inevitabilmente patetico dell'atto suicida in quanto atto sintomatico, il suo aspetto diciamo "troppo umano". Come vi accennavo la volta scorsa, fino a dieci giorni prima del suicidio egli respinge questa idea, fino al punto di riscrivere le pagine finali di un dialogo che ha scritto in questo stesso anno 1910 e che si intitola Il dialogo della salute, pagine in cui appunto respinge come sintomo di debolezza, diciamo come sintomo tout-court l'idea stessa del suicidio, anche se già da tempo si era procurata la rivoltella con cui si suici-

derà. Allora questo testo, queste pagine sul suicidio che concludono Il dialogo della salute mi sembrano degne di attenta considerazione.

2.

E' un testo piuttosto bizzarro, un misto di infantilismo e di dilettantismo culturale; del resto non dimentichiamo che Michelstaedter aveva ventitre anni quando scriveva queste cose: era appena uno studente universitario. Questo dialogo inizia con una sorta di parodia del tutto involontaria dei Dialoghi di Platone che ha degli aspetti quasi comici, qua e là, per le sue incertezze e poi si va innalzando, man mano che procede, sino a queste pagine conclusive che sono di una profondità assolutamente sconcertante. Vi leggerei dunque alcuni brani (mi scuso se vi faccio tutte queste letture, ma sono dei testi che suppongo sconosciuti alla maggior parte di voi e sui quali vale la pena di riflettere). Il dialogo si svolge tra due personaggi chiamati Nino e Rico come due amici di Michelstaedter: Nino Paternolli ed Enrico Mreule. Allora dice Nino, siamo nelle ultime pagine del dialogo:

"E sì! Tu avrai ben ragione. Il tuo ragionamento fila dritto. Metti i termini, imposti le equazioni e cavi il risultato: nessuno potrebbe rilevarti un errore, né errore ci può essere. Ma a che bene, dimmi? a che bene se tutto si dissolve nella nebbia maledetta, se la vita stessa è l'errore di cui non siamo responsabili ma pur ne portiamo il peso, a che bene continuare se io lo so, se tu lo sai che mai ci potrà essere mutamento?"

Questa è la posizione a favore dell'atto suicida come tentativo ultimo di sfuggire al non senso dell'esistenza. Al che Rico replica:

"Ma questa stessa tua invocazione della morte è la paura della morte! In questa invocazione parla la stessa debolezza che chiede per pietà un velo a schermo del dolore, che chiede al pane, al vino, ai compagni, all'amore, all'arte, alla

gloria, a Dio, una proroga della morte.  
E' il sonno e l'oblio che chiedi, non la morte."

In altri termini l'atto suicida pare a Rico, che in queste ultime pagine è il portavoce delle idee di Michelstaedter stesso, come un'estrema, non purificata volontà di illusione. Poiché in definitiva vivere stesso è morire, l'unico modo vitale di morire è appunto vivere. Questa è la tesi di Michelstaedter in questo testo.

Vi leggerei invece per esteso l'ultima pagina del Dialogo. E' sempre Rico che parla, esponendo le idee di Michelstaedter stesso:

"Ma no, bisogna venire a una conclusione. O si o no. Allora καλόν ἔστι διαπορεῖν, è bello il soffrire e il lottare, allora hai in mano la vita; allora è bella la forza e l'uomo deve tener raccolta la sua vita. Se allora egli si distrae, è nuovamente perduto chi s'è rimesso nel giro delle cose consuete a cercar di fuori la vita che gli mancava o s'è cullato nel sogno. Allora conviene guardare in faccia la morte e sopportar con gli occhi aperti l'oscurità e scendere nell'abisso della propria insufficienza - venir a ferri corti con la propria vita. O vivere o non vivere. Ma poiché in me qualcosa chiede ancora la vita, se ho da continuare, ma bisogna che io viva, che non abbia niente da aspettarmi dagli altri, ch'io sia la mia vita, che da nessuno possa esser turbato, ma che anzi agli altri "sia vita"; bisogna che "io" sia giusto verso ogni cosa, che a nessuno sia ingiusto; non debito di uno schiaffo ma un "infinito debito", non verso una persona, ma verso la mia vita. E dalla profondità dell'abisso sorge la voce inaudita:  
Niente da aspettare,  
niente da temere  
niente da chiedere e tutto ~ dare.  
Non andare  
non permanere.  
Non c'è premio, non c'è posa.  
La vita è tutta una dura cosa.  
L'intendi? La via non è più "via" poiché le vie e i modi sono l'eterno fluire e urtarsi delle cose che sono e non sono, ma la salute è di quello che in mezzo a questo consiste; che il proprio

bisogno, la propria fame lascia fluire attraverso a sé, e consiste, che se mille braccia l'afferrino e con sé lo vogliano trascinare, consiste e per la propria fermezza rende gli altri fermi. Non ha niente da difendere dagli altri e niente da chiedere loro, perché per lui non c'è futuro e nulla aspetta. Non ha questa emozione, quella emozione, questo e quel sentimento, gioia, affanno, terrore, entusiasmo: ma il male della comune deficienza, una sola voce gli parla e a questa con tutta la sua vita egli resiste in ogni suo punto. Egli guarda in faccia la morte e dà vita ai cadaveri che lo attorniano. E la sua fermezza è una via vertiginosa agli altri che sono nella corrente. E l'oscurità per lui si fende in una scia luminosa. Questo è il lampo che rompe la nebbia. E la morte, come la vita, di fronte a lui è senz'armi, ché non chiede la vita e non teme la morte. Ma con le parole nella nebbia, vita, morte, più e meno, prima e dopo, non puoi parlare di lui che nel punto della salute consistendo ha vissuto la bella morte."

La sostanza di questo ultimo testo che vi ho letto è in definitiva la stessa che abbiamo potuto ritrovare negli unici pensatori che abbiano pensato fino in fondo il problema etico ( non potrei citare se non Kierkegaard e Nietzsche), ad aver risolto il problema etico mettendolo sulla propria base, cioè sulla base di un'etica del reale e non di un'etica dell'ideale. Tuttavia la soluzione che Michelstaedter trova nella riflessione gli risulta impossibile, impraticabile nella vita reale. E' un po' lo stesso scacco di Kierkegaard che, benché scriva Timore e tremore, non sposa Regina Olsen e, se volete, lo stesso scacco di Nietzsche che, pur essendosi fatto il banditore della nuova salute, delle mille saluti che ci sono ancora da inventare, come dice in Zarathustra, andò incontro a ciò che sappiamo. Non c'è dubbio che in testi come quelli che vi ho letto prima Michelstaedter è riuscito a capire perfettamente delle cose che solitamente basta a stento un'analisi per capire su se stessi. Direi che è andato persino al di là di Freud nell'analizzare la struttura della melanconia. Tuttavia questo aver capito in astratto non gli ha impedito minimamen-

te, dieci giorni dopo aver scritto questa pagina che vi ho appena letto, il suicidio. Non gli ha impedito insomma di morire contro la sua persuasione, anche se Michelstaedter sa che il suicidio così come lo compie è "rettorica". Questi termini, "persuasione" e "rettorica", evidentemente li intendo nel senso della tesi di Michelstaedter. E tuttavia, pur sapendo questo, lo compie. Allora come è compatibile questo sapere che è un sapere vissuto, un sapere che non è ritrovabile da nessuna parte, che non era scritto in nessun libro, un sapere che aveva trovato da sé, come se avesse fatto un'analisi (ma questo come se è fortemente da sottolineare), come si spiega che questa consapevolezza non gli serva a nulla quanto alla soluzione del suo sintomo?

3.

Se volete è il problema di fondo dell'efficacia della psicanalisi <sup>che,</sup> quanto alla risoluzione di un sintomo, proverrebbe dal sapere, da un sapere che verrebbe acquisito. Questo sembra essere la tesi di Freud: il processo inconscio, diventando cosciente, diventerebbe, chissà perché, inefficace. Tuttavia Michelstaedter riesce a sapere perfettamente, ma non a volere quello che sa. E tutto il problema è questo, ma questo è il problema in cui ci dibattiamo in continuazione nell'esperienza della psicanalisi. E' il problema in cui si dibatte beninteso lo stesso Freud quando in Ricordare, ripetere, translaborare (Erinnern, wiederholen, durcharbeiten) si accorge che una prima comprensione del processo inconscio non serve a risolvere il sintomo: ne deduce che non basta una volta, bisogna che questa cosa sia compresa più volte, che sia translaborata. Il che evidentemente è né più né meno che la verità, solo che la molla dell'efficacia della psicanalisi non è il sapere: se fosse questa, nessuno meglio di Michelstaedter avrebbe potuto guarire dalla sua melanconia.

Allora che cosa gli impedisce di volere quello che sa? Se questa salute, il cui concetto è delineato così ammirabilmente nella pa-

gina di questo dialogo, gli risulta tuttavia preclusa come lo fu allo stesso Nietzsche, il motivo sembra consistere nel fatto che, come dicevo prima, non si può dare ciò che non si è mai avuto. E se questo non si è mai avuto, se questo qualcosa è mancato, capire non serve a nulla. Allora è tutto il problema della analisi della melanconia e dell'analisi delle psicosi: nella melanconia e nella psicosi è mancato qualche cosa, anche se non è la stessa cosa che è mancata nella melanconia e nella psicosi. Ma questa mancanza è sicuramente decisiva, direi che persino nella nervosi da transfert il problema, in definitiva, non è poi talmente diverso, anche se questo qualche cosa che è mancato è molto meno preciso, è molto meno fondamentale di ciò che è mancato nella melanconia e nella psicosi. Tutto sta a vedere se la psicanalisi è in grado di andare oltre questo principio per cui non si può dare ciò che non ci è stato dato.

"L'amore - dice Lacan - è dare ciò che non si ha". Per questa scorciatoia potremmo concludere immediatamente che ciò è possibile, ma preferisco fare la strada più lunga. Ciò che è certo, come abbiamo visto dalla lettera a Mreule, è che è in questione il rapporto con l'Altro. Quel che è certo è che quanto più Michelstaedter si avvicina alla conclusione della tesi, si avvicina alla laurea, si avvicina alla cosiddetta vita, come i suoi genitori non fanno altro che rompergli i timpani dalla mattina alla sera che deve fare, che deve sbrigarsi, ecc. ecc., quanto più sembra andare avanti in questa direzione, tanto più si allontana dalla meta che dovrebbe raggiungere, tanto più questa meta gli sembra impossibile. Per capire il perché di questo non ci resta che cercare nell'epistolario qualche spunto. Per esempio il 5 agosto dello stesso anno scriveva al padre una breve lettera (il padre si trovava ad Abano per le cure termali) in cui compare questo poscritto:

"Ho sognato oggi molto di te; erano brutti sogni. Tu non ti impressioni come R. - ma io penso involontariamente a chissà quali possibili relazioni. Non c'è proprio niente? Forse un malessere



nel fango? Erano le nove circa questa mattina."

Pensa che questo sogno potesse essere in relazione con qualcosa di brutto capitato al padre nel medesimo istante. Non sappiamo naturalmente quale fosse il brutto sogno che Michelstaedter dice di aver fatto, ma il 30 giugno, cioè il giorno dopo la lettera a Mreule che vi ho letto prima, ha fatto un sogno il cui testo ci è pervenuto perché lo ha trascritto, e mi pare che valga la pena di leggerne il testo. Non per interpretarlo, naturalmente, perché non si possono interpretare i sogni degli altri, ma già così com'è molte cose sono assolutamente esplicite. Vi leggo il testo del sogno che del resto è scritto come una sorta di novella:

"Il Papa in quei giorni era irrequieto: girava per le stanze e faceva bolle. Andò poi cessi e scrisse una bolla dove vietava che la carta avesse e contenesse cose immorali per le ragazze e firmai "in sua scientia et sapientia veri" e poi andai per il corridoio nella gran sala poiché quella stessa notte il Papa doveva morire. Nella gran sala c'era il gran letto dove doveva fare la morte dignitosa. Mi gettai oltre il letto, tesi le gambe al servo che mi slacciasse gli stivali. Mi parve poca modestia, ma pensai: la ultima notte posso anche chiedere qualche cosa dal prossimo. Il servo fece la bisogna con malagrazia, facendomi il solletico, ma ormai la morte s'avanzava a gran passi. Vennero i medici, espunsero gli occhi del Papa e gli uccisero la testa che andò insieme in un clumpen [in un mucchio]. Io sentivo chiaramente come sbarazzavo i piedi, come cosa ormai inutile che non mi apparteneva più, il mio capo. Ma allora m'accorsi che ero vivo ancora. Gran Dio, io vivo senza testa! Le mie gambe infatti erano vive e sane e anche il tronco era vivo e allora un terrore invincibile mi prese, quale dolore terribile fosse dopo la morte. Mi sentivo con tutta la mia vitalità costretto in questo tronco, e in mezzo al dolore senza nome, mi meravigliavo di essere cosciente della morte e sentivo dolorosamente la mia coscienza forzata a star nel posto più piccolo. Io non posso far intendere a nessuno

no questo che nessuno può aver provato, ma era perduta la mia persona e il sentimento che è per un corpo l'accucciarsi in un posto basso e ristretto. Sentivo fortissimi dolori come di dita che premessero in alto e un dolore insopportabile al ventricolo come se dovesse scoppiare. "Tu devi rientrare nella vita, diceva una voce, rientrare nello spirito dei tuoi padri". E mi svegliai."

Non vi ho letto questo sogno per interpretarlo ma semplicemente per rilevarne alcune coordinate che sono estremamente significative: prima di tutto questa oscillazione tra la terza persona e la prima persona, tra il Papa, e non c'è bisogno di essere psicanalista per capire che dietro il Papa è semplicissimo ritrovare il papà o cose di questo tipo, il Padre comunque, e il soggetto stesso. La morte del Papa è immediatamente la morte del soggetto del sogno. Lui e il Papa, in altri termini, sono la stessa cosa nel sogno. Giova ricordare del resto che per un ebreo il Papa non è precisamente la stessa cosa che può essere per un cattolico. Né mi pare il caso di puntare gran che su questa sensazione di vivere senza testa, su questa costrizione, su questo senso di compressione su cui si insiste nella parte finale del sogno, nel senso di interpretare queste cose come fantasie claustrofobiche, come direbbe Fachinelli. Tutte queste cose non sono senza dubbio false, ma il problema del sogno mi pare in definitiva questo: come è possibile vivere e quindi anche morire quando, per così dire, si è perduta la testa? La testa, cioè ciò che dovrebbe reggere, governare, quando, insomma l'ordine del mondo è stato infranto, quando i significanti fondamentali non funzionano più? Del resto è proprio così che si conclude il sogno, con quell'accento estremamente significativo alla legge dei padri. Questa compressione corporea è sicuramente il peso del reale, il peso schiacciante del reale in quanto tale, quando il simbolico è venuto meno alla sua funzione. Come tornare dunque "nello spirito dei padri"? Il sogno contiene anche la soluzione: "devi tornare nello spirito dei padri", ma come farlo quando i padri sono venuti meno a questo spirito? Ed è questo, dicevamo la volta

scorsa, genealogicamente il problema indicato dalla melanconia. E' tutto qui, insomma, il problema del sogno: come è possibile affrontare, per Michelstaedter, ciò che egli deve affrontare nel momento in cui, avvicinandosi alla meta della laurea, che per lui è diventata il simbolo di una sorta di "incominciare a vivere", questa situazione? Come affrontare questa situazione, nella mancanza di quella fiducia che non gli è stata data, in questo non esser stato mai messo al mondo?

4.

Avevamo visto la volta scorsa come la tensione fondamentale fosse tra il soggetto e il padre, e tuttavia avevamo visto che anche la questione materna era fondamentale. Fatto sta che spesso Michelstaedter aveva pensato di poter trovare nella madre quel sostegno che nel padre, per via della posizione che avevamo visto la volta scorsa, non riusciva a trovare. In realtà vediamo adesso che sarà proprio la madre a dargli per così dire il colpo di grazia. Subito dopo l'estate Michelstaedter torna a Gorizia dal mare, mentre i suoi sono ancora in campagna; egli è dunque solo in casa con il suo "studio matto e disperatissimo", per dirla con Leopardi, alla famosa tesi. La madre si preoccupa sempre più di questa vita anormale, da eremita, che conduce suo figlio. E anche, bisogna dire, di quella condizione di esaltazione che sicuramente doveva dimostrare stando alle testimonianze degli amici. Teme tuttavia di turbarlo con un colloquio in cui potrebbe fargli dei rimproveri, teme di peggiorare la situazione. Così gli scrive una lettera dalla campagna. Il testo di questa lettera non mi è noto perché non è pubblicato; il contenuto doveva essere più o meno questo (lo deduco dal riassunto che ne dà Sergio Campailla nella biografia di Michelstaedter):

punto 1) Lei madre era stata sempre orgogliosa di suo figlio (premesse) e aveva anzi sempre considerato le altre madri dall'alto in basso, essendo orgogliosa di lui; punto 2) Ora però invidiava tutte le altre

madri quando vedeva i vari giovanotti dell'età di suo figlio bighellonare nei bar e fare quello che suol dirsi una vita normale, mentre il suo era un figlio che faceva eccezione in tutti i sensi del termine; punto 3) (conclusione, e sono parole testuali) "Vorrei averti vicino e avere le cure per te come quando eri piccolo". Questi deve essere dunque una "promessa" che non può in nessun modo essere mantenuta.

Che cos'era dunque per la madre questo figlio? Una promessa, come abbiamo detto, tuttavia nel momento in cui la promessa poteva incominciare ad essere mantenuta, tutti gli altri figli, delle altre madri, suscitavano la sua invidia. Affermazione, bisogna dire, piuttosto grave, in quel momento, per il figlio, perché questa invidia della madre nei confronti dei personaggi normali non faceva altro che cancellarne il soggetto cui la lettera era rivolta nella propria esistenza, che era tutta costruita sul fatto di non essere uno di quelli che passano le loro giornate nei caffè di Gorizia. L'unica soluzione sarebbe tornare ad essere quel marmocchio, quel bambino, quel pezzo di esistenza senza nome che "non ha da fare altro che esistere" come diceva in una lettera che vi ho citato la volta scorsa, per appagare il desiderio della madre. Ed è precisamente ciò che la madre gli domanda nella parte conclusiva della lettera, lettera a cui dobbiamo <sup>dare</sup> un valore decisivo quanto al precipitare della decisione del suicidio, benché le pagine finali del Dialogo della salute che ho letto prima siano posteriori di circa un mese rispetto a questa lettera della madre. Ma in qualche modo, nel momento in cui la lettera arriva a destinazione, i giochi sono già fatti.

Difatti a questa lettera Michelstaedter risponde con l'ultima lettera, del 10 settembre 1910. Ripeto, manca ancora un mese e una settimana al suicidio, ed è una lettera che fa in qualche modo il pendant di quella lettera al padre del 1907 che vi avevo letto la volta scorsa. E' una lettera piuttosto lunga che adesso cercherò di leggervi qua e là. Incomincia così:

"Mamma mia, quando tu mi coprivi se avevo freddo, mi nutrivisti se avevo fame, mi confortavi quando piangevo, mi trastullavi quando mi annoiavo, quando vegliavi la notte per me e il giorno ti preoccupavi per me - dimmi, allora facevi questo come una bambina fa colla sua bambola, che può ripetere senza fine ogni giorno lo stesso gioco, facevi questo come una infermiera, come una bambinaia, che lo fa come lavoro quotidiano di tutta la sua vita, dando sempre le sue cure via via a nuovi infermi, a nuovi bambini - o lo facevi come la mia mamma e mi nutrivisti e mi riparavi e curavi perché ti crescessi forte e sano, perché nella piccola, tenera, stupida cosa bisognosa di tutto, priva di difesa e di sicurezza di fronte al più piccolo caso, tu sognavi lo uomo, l'uomo forte, sicuro di sé di fronte a ogni cosa, che non ha più bisogno d'alcuna cosa ch'egli non sappia, ch'egli non possa, sano così che niente lo debba preoccupare? Tu allora non giocavi alla mamma, ma eri veramente mamma e il dolce sapore che avevano per te tutte le cure e le sofferenze, i sacrifici, era questa lontana speranza, era questa visione lontana dell'uomo che ti doveva germogliare nella tua fragile creatura. Tu non mi curavi per potermi curare ancora in futuro, non mi curavi con la speranza che io ti rimanessi eternamente fragile e impotente oggetto di cure; ma anzi per non aver più da curarmi, perché io non avessi più bisogno che nessuno mi curi, per questo hai sofferto, hai sperato per me."

E poco più avanti:

"Ma per noi, mamma ora incomincia la vita. Ora potrò camminare sulle mie gambe, ora tu avrai i frutti del tuo lutto soffrire, del tuo lungo sperare, ora non amerai più in me il futuro incerto da curare e assicurare con la tua pena e la tua preoccupazione, ma il presente vivo per se stesso, che niente può togliere, nemmeno la morte. Questo presente è quello che io faccio, quello che io sono nella mia opera di ogni giorno. Non è più tempo che io chieda agli altri cose buone, cose dolci, la approvazione, la lode, i premi; non è più tem-

po che tu ti preoccupi per me come se ancora io dovessi crescere e prepararmi, né che guardi ansiosa negli occhi degli altri il giudizio e la stima che hanno di me come quando mi mettevisti un vestito nuovo e la gente diceva: - Che bel ragazzo! Come vien su forte! - E tu godevi pensando a quanto ancora sarei cresciuto. Ora è tempo che io agisca, ora è tempo che tu riceva e che io dia, che io per la mia forza riempi la tua speranza, che ti sia per la mia azione e per le mie opere veramente l'uomo che hai sognato."

Nel secondo brano che vi ho letto vedete che Michelstaedter pensa ancora che effettivamente ciò che si aspetta dovrà accadere. Pensa insomma di dover incominciare a dare questo qualche cosa che non gli è stato dato. Lo può pensare, però, perché la sua denegazione "Tu allora non giocavi alla mamma" copre ciò che gli si scoprirà in modo inderogabile soltanto alla fine. Ed è veramente impressionante vedere come il meccanismo della denegazione, nel quale in qualche modo avevamo riconosciuto il meccanismo fondamentale della melanconia, abbia un ruolo così fondamentale in questo testo. "Non giocavi a fare la mamma" in realtà è negare ciò che la madre aveva esplicitamente detto nella lettera precedente, è quindi immediatamente un appello perentorio. Le confessa infatti di aver più volte pensato al suicidio, dicendole che era stata lei stessa a salvarlo dal precipitare questa decisione:

"Se tu sapessi, mamma, quante volte in questa via indiretta e dolorosa ho rasentato gli abissi, quante volte ho disperato di giunger mai alla vita e ho chiuso gli occhi che non vedevano che buio da ogni parte e sono stato in procinto d'abbandonarmi del tutto! Allora non so per quale intuizione, ma ogni volta tu hai fatto proprio quel gesto, hai detto proprio quella parola, mi sei venuta vicino proprio in quel modo che doveva darmi forza, così, ch'io ho potuto ancora tirarmi avanti pei capelli."

Le chiede, in altri termini, di compiere ancora una volta quel gesto che avrebbe dovuto cancellare questa lettera assolutamente irresponsabile che aveva mandato. La parte finale della lettera, che ades-

so non vi leggo, se no la cosa diventa troppo lunga, esprime un po' gli stessi concetti delle pagine che abbiamo letto prima nel Dialogo della salute, con la stessa saggezza e con la stessa speranza in questa vita che sta per incominciare. Tuttavia un mese e una settimana dopo il suicidio sarà un fatto compiuto. Che cosa accade fra questa lettera del 10 settembre e il 17 ottobre? L'epistolario non ci dice assolutamente niente perché, dal momento che era a Gorizia, non aveva nessuno cui scrivere lettere. Una delle poche cose di suo pugno che ho trovato, sono alcuni versi scritti per Argia Cassini, versi in cui svapora, dilegua l'illusione di poter trovare nell'amore quel fondamento della cui mancanza ha precisa consapevolezza. In realtà in questo mese di ottobre non succede niente di speciale se non il fatto che la tesi di laurea, La persuasione e la retorica, va avanti e tende a concludersi. Ma per avere l'idea della relazione di Michelstaedter con la madre, la cosa più istruttiva è far vedere questo ritratto della madre, che è qualcosa di assolutamente straordinario. Non so se riuscite a capire qualcosa dalla riproduzione. Il 13 dipinse un piccolo paesaggio da regalare alla madre per il suo compleanno, il fatidico 17 ottobre. E tuttavia gli ultimi giorni le sue condizioni peggiorano, non dorme, è agitato, non mangia, non fa altro che lavorare, con l'aiuto di un cugino, a ricopiare e rifinire la tesi, probabilmente in una condizione di tensione, se non proprio di esaltazione. Lo scopo è quello di terminare la tesi il 17 ottobre, compleanno della madre. E la cosa evidentemente gli riesce. Che importanza può avere questa tesi che, Dio mio, non è mica una tesi come tutte le tesi di questo mondo, è un testo di una straordinaria profondità, un testo che sicuramente poteva avere a quell'epoca ben pochi lettori, nel precipitare la decisione del suicidio? Non bisogna secondo me sottovalutare <sup>questo punto</sup> (lo stesso Campailla coglie bene il problema quando dice che era una tesi che non sarebbe mai potuta essere discussa dinanzi ad una commissione di laurea nel 1910 con i professori di filosofia che c'erano a quei tempi e neppure con i professori di

filosofia che ci sono al giorno d'oggi). Sicuramente ne sarebbe nato uno scandalo che non avrebbe fatto altro che peggiorare i rapporti già tesi con la famiglia. Il minimo che si possa dire è che questa tesi di laurea non è scritta come una tesi laurea, nonostante tutte le citazioni, con tanto di testo greco senza traduzione e tanto di note. Non è nulla di accademico, non è una tesi, ripeto, che potesse essere discussa con una commissione di laurea. E senza dubbio Michelstaedter doveva saperlo. Questo 17 di ottobre dunque è il giorno in cui tutti gli appuntamenti vengono a scadenza: la tesi è finita, è il compleanno della madre e in effetti la madre si fa viva proprio il mattino del 17 e lo va a trovare, e non trova di meglio da fare che fargli nuovamente tutta una serie di rimproveri, rimproverandolo di essersi estraniato dalla famiglia, di non preoccuparsi di nessuno. Tutto ciò proprio nel momento in cui il figlio, tutto sommato, si stava laureando per fare proprio ciò che i suoi genitori gli chiedevano di fare. Quindi il giorno del compleanno della madre, poco dopo quest'ultima visita, e cioè alle due del pomeriggio, Michelstaedter si spara un colpo alla tempia e la vicenda si conclude in questo modo.

5.

Allora cerchiamo di concludere per tornare sulla questione che avevo posto prima, quella, se ricordate, <sup>di</sup> perché il sapere non è sufficiente a risolvere un sintomo. Che cos'è in definitiva che era mancato, che cos'è questo qualche cosa che Michelstaedter chiama la "fiducia", termine sicuramente non sbagliato se lo intendiamo non nel senso psicologico ma in senso antico, nel senso della fides, con tutto ciò che comporta? Gli era mancato quel sia pur minimo appoggio nel desiderio dell'Altro che gli avrebbe potuto permettere di esistere nonostante gli altri, senza chiedere questo qualche cosa che, già solo per il fatto di chiederlo, dice quella lettera, ci rende indegni di averlo.



Ed è questa la mancanza che accomuna a livelli diversi, con modalità diverse, sia la nevrosi, sia la melanconia, sia la psicosi. Il terreno della melanconia mi è sembrato quest'anno importante proprio perché questa sorta di terreno che ha dei tratti in comune con il problema psicotico, ma ha delle strutture decisamente nevrotiche, poteva permetterci di cogliere il difetto fondamentale che sta alla base di tutte le psiconevrosi, cioè diciamo pure del patologico in quanto tale. Probabilmente il suo sapere ha salvato Michelstaedter da uno dei sintomi melanconici, cioè dal cosiddetto delirio d'autodenigrazione, di cui non c'è il minimo spunto da nessuna parte: aveva troppa coscienza della realtà della propria parola per poter imbastire un delirio di autodenigrazione. Ma, ripeto, non è sicuramente l'autorimprovero o il delirio di autodenigrazione l'essenziale del sintomo melanconico. L'essenziale del sintomo melanconico sta in quel rapportarsi all'Altro, di cui il delirio non è che una delle modalità, e che Michelstaedter raggiunge con l'atto suicida, atto con cui si consegna come regalo di compleanno, con cui consegna come regalo di compleanno il proprio cadavere alla madre come quella bambola della cui mancanza la madre si era lamentata. Questo sapere gli fu dunque di un aiuto molto limitato, poiché il sapere non basta a sostenere in vita qualcuno se a livello del desiderio manca ciò che nell'altro ci sostiene in quanto soggetti. Ed è precisamente questa la funzione paterna che possiamo pur appuntare con il significante Nome-del-Padre, purché non ci dimentichiamo che questo significante in definitiva non è che il significante che rappresenta un soggetto la cui mancanza riporta immediatamente alla mancanza di un soggetto al livello del suo desiderio.

Avevo fatto un lapsus qualche settimana fa, come ricorderete, citando in modo infedele la famosa frase di Lacan: "L'inconscio è strutturato come un linguaggio". Avevo detto: "L'inconscio è strutturato come un soggetto". E' una frase piuttosto strana detta così. Questo lapsus vi avevo promesso di spiegarvelo, e ritorneremo sul pen-

siero che sta dietro questo lapsus: il fatto è che penso che il linguaggio in quanto tale è la psicosi, che il linguaggio in quanto tale non possa nulla se non vi è un soggetto ad abitarlo. Il linguaggio in quanto tale, non è il simbolico come distinto dall'immaginario e dal reale. Il simbolico è il linguaggio quando il linguaggio è abitato dal soggetto.

Ma, si dirà, il soggetto non è forse un effetto del significante, non è forse un effetto di linguaggio? Dovremmo dunque supporre che esiste un soggetto a prescindere dal linguaggio? Senza dubbio, no. Il soggetto è effetto del significante, ma se questo effetto il significante viene a mancare, la causa da sola non è in grado di far esistere un soggetto. Allora, il soggetto è effetto di significante, ma non basta il significante, il linguaggio in quanto tale, perché ci sia un soggetto. Insomma <sup>il soggetto</sup> è sì effetto del significante, ma perché questo effetto si produca bisogna pure che si indovini del soggetto dietro il significante. Allora a quale soggetto mi riferisco quando dico che bisogna che lo si indovini dietro il significante? E' evidente che non mi riferisco semplicemente al soggetto supposto sapere perché, diciamo, non è il sapere ciò che può decidere della "salute", per riprendere il termine di Michelstaedter o di Nietzsche. Questo soggetto di cui dico che deve essere presente perché il soggetto si radichi nella propria esistenza, questo soggetto che è mancato nella melanconia, che manca nella psicosi, non è dunque il soggetto qualunque che è supposto sapere a partire dal fatto che c'è del significante. Non è quel soggetto qualunque che possiamo supporre quando troviamo in un deserto una pietra iscritta in geroglifici, non ha nulla a che vedere con questo, mi riferisco piuttosto a quello che chiamavo l'anno scorso il soggetto etico, cioè al soggetto a priori della ragione pratica, per kantianeggiare un po', dal momento che, per dirla in termini filosofici, il mondo non è solo rappresentazione, ma anche volontà, direbbe Schopenhauer, non è solo retorica ma anche persuasione, direbbe Michelstaedter. Ed è proprio a livello di questo

soggetto della ragione pratica, a livello di questo soggetto etico, che dobbiamo porre la questione di giustificare l'efficacia della psicanalisi, perché questa efficacia non dipende in primo luogo dal sapere. Il sapere che si acquista in un'analisi non è la molla, non è la causa della sua efficacia. E' solo la presenza dell'analista in quanto desiderio dell'analista, presenza reale dell'analista in quanto soggetto etico, che può supplire retroattivamente a questo, sia che si tratti di nevrosi, sia che si tratti di melanconia ed eventualmente di psicosi, benché in quest'ultimo caso le questioni siano particolarmente spinose; che può supplire a quella mancanza a cui i testi di Michelstaedter che vi ho letto rimandano continuamente. Non c'è insomma che questo soggetto etico che possa dare ciò che non si è mai avuto. Può essere forse una breccia che ci potrebbe introdurre ad un concetto dell'amore distaccato dalle illusioni umane che lo sostengono solitamente nei rapporti quotidiani.

B. BIELLO: - Mi è sembrato di capire che quello che manca è un atto di volontà. Michelstaedter non sa quello che vuole. Il fatto che si suicidi dimostra già una volontà ...

Lei intenderebbe il suicidio come un atto di volontà?

B. BIELLO: - Mi pare di intenderlo da quello che ha detto lei!

Ascolti! Con questo termine di volontà lei intende una cosa e io ne intendo un'altra completamente diversa. Quando dicevo che non riesce a volere quello che sa, non intendevo certamente dire quello che si dice quando si afferma: "Ci vuole della buona volontà!" La buona volontà, il minimo sintomo nevrotico dimostra che non serve assolutamente a nulla: ogni nevrotico ha tutta la buona volontà di questo mondo di non essere nevrotico, il che non gli impedisce di esserlo. Non era certamente a questo che mi riferivo quando dicevo che non può volere quello che sa. Spero che mi diate credito di non essere così imbecille da credere che basti un atto di volontà in quel senso a risolvere un problema. Non può volerlo nel

senso che è come se, nell'ingranaggio che dovrebbe congiungere la sua volontà alla sua azione, ci fosse un'interruzione da qualche parte, come se mancasse una leva, ed è né più né meno che questo il problema della nevrosi, della psicosi o di qualunque sintomo. Il problema è né più né meno questo: una rotella che unirebbe la decisione all'azione. Credere che la volontà sia preliminare alla azione è una convinzione che dipende dal linguaggio. Sfido chiunque di voi a distinguere, nell'azione, la volontà dall'azione stessa. La volontà è l'azione stessa e non esiste un volere qualcosa prima dell'azione. Era piuttosto in senso schopenhaueriano che intendevo il termine volontà. E cioè, per dirla con una formula, intendevo per volontà il reale che c'è nell'azione. In questo senso perché non dire che, se la psicanalisi è la logica dell'azione, l'etica della psicanalisi è un'etica della volontà, ma non certamente nel senso psicologistico, non nel senso classico del termine "volontà", soltanto nel senso che la volontà è né più né meno che l'azione stessa. Quanto poi al fatto che Michelstaedter non sapesse quel che voleva, è assolutamente falso: quel che voleva lo sapeva benissimo, per filo e per segno, lo spiega nel modo più chiaro in tante di quelle pagine che ho letto questo sera. Senza dubbio ci sono dei termini che io mi permetto di usare fidando nell'ascolto di quelli che mi stanno a sentire; in Lacan non trovate nemmeno una volta la parola "volontà", sicuramente perché tutti avrebbero capito quello che ha capito lei; così come non trovate la parola "libertà", per esempio. Ciò non toglie che esiste un problema, se pure molto astratto, della libertà. Queste cose le posso dire tra noi, ma se andassi a fare una conferenza da qualche parte non direi mai una frase come quella che ho appena detto, perché sarei sicuro di essere frainteso.

DELLA VALLE: - Discuto la validità di questi suoi ricorrenti percorsi attraverso la letteratura e mi permetto quindi di fare un'osservazione del tutto marginale di questo tipo: certo a Michelstaedter l'opera non è servita a salvar la vita; ancora una volta (ce ne siamo già tolte!) ci dovremo togliere l'illusione che la psicanalisi tanto

meno possa salvarcela, questa vita, non le pare?

Domanda mica da poco, questa! ... Allora, prima parte della risposta, l'opera cui lei si riferisce (suppongo sia La persuasione e la rettorica) non è certamente un'opera nel senso che suggerivo l'anno scorso nell'introdurre questo termine. Perché no? Lo spiego subito; per il motivo che ho detto prima: una tesi di laurea che non può essere discussa in una sessione di laurea, non è un'opera; è tutto quello che vogliamo, un testo straordinario, credo che sia l'unico testo di filosofia che sia mai stato scritto in Italia, dopo Giambattista Vico. Non è un'opera nel senso che non tiene in nessun conto i rapporti reali, simbolici e immaginari in cui questo scritto sarebbe andato a cadere. Questo testo per quanto straordinario non è un'opera nel senso in cui proponevo di usare questo termine, è un sintomo, un sintomo assolutamente straordinario...

DELLA VALLE: - Suppongo che allora lei consideri sintomo l'opera di Pavese?

No!

DELLA VALLE: - Quella è un'opera?

Sì!

DELLA VALLE: - Perché?

Lo dimostra il fatto che sia stata pubblicata.

DELLA VALLE: - Ma guardi che Michelstaedter adesso è di moda, si pubblica, se ne scrive, come diventò di moda Mishima l'anno scorso, quando lei cominciò a parlarne.

Mi rimprovera di essere alla moda?

DELLA VALLE: - Ma è alla moda dedicando il suo seminario alla melancolia.

Io temo che sia la moda che mi insegue [risate] ! Se ricordate, il primo anno la Nouvelle alliance, a quei tempi nessuno la conosceva in Italia, e dopo due mesi che io avevo parlato di Prigogine è uscita l'edizione italiana. Questa era una perentesi, era la prima parte della risposta. Ecco ora la seconda parte della risposta, quella alla domanda più insidiosa, ma insidiosa in apparenza: se la psicanalisi è qualche cosa che serve per salvare la vita, allora il mio consiglio è rivolgersi piuttosto alla religione, che da questo punto di vista è molto più affidabile, molto più sicura, se uno ha voglia di illudersi. Disgraziatamente anche la psicanalisi, di tanto in tanto, per qualcuno diventa una religione, dal momento che gli esseri umani non rinunciano mai alle illusioni.

22 marzo 1984

XIII.

"Die Freude"

Con i due ultimi seminari mi sembra di aver concluso la prima parte del seminario di quest'anno, in cui ho cercato di delineare quello che mi sembra poter essere un concetto della melanconia. Si tratterebbe adesso, nella parte rimanente del seminario, di trarre le somme dei risultati cui siamo arrivati o dei problemi che abbiamo cercato di mettere in evidenza; di vedere se per caso la melanconia, nel senso in cui ho cercato di definirla, ci costringa, in qualche modo, a riconsiderare, perlomeno sotto qualche aspetto, la nostra posizione di soggetti all'interno del discorso della psicanalisi. Mi pare in altri termini che, in questo frangente, che coincide come per caso con l'inaugurazione di questo locale, si segnali qualcosa come una svolta.

Il fatto che, per la prima volta, questo seminario non si svolga nel vecchio luogo <sup>ma in luogo</sup> destinato a questo - naturalmente non solo a questo seminario ma ad altre possibili occasioni di lavoro - non mi sembra affatto casuale in relazione alla svolta di questo percorso, che non è solo il percorso di quest'anno, nella misura in cui è stato preceduto da quello degli anni precedenti. Dal momento che si tratta di una inaugurazione, anche se fatta in modo familiare, mi sembrerebbe il caso di porre alcune questioni su che cosa significa che questo luogo, questo appartamento, ci sia. Mi lascerò andare a qualche considerazione personale, se me lo consentite, cosa che di solito evito. L'occasione festiva spero mi possa autorizzare a farlo.

Dicevo prima che questo seminario ha dei precedenti, nei seminari degli anni prima; molti di voi erano presenti sin dall'inizio di questo seminario nel 1979. Sono passati quindi cinque anni. Visto che siamo in clima di celebrazioni cerchiamo di ricordarcelo.

Evidentemente questo lavoro, che spero di poter definire un lavoro comune, ha prodotto delle cose. Per quanto mi riguarda, queste cose che sono state prodotte, certo non direi di averle create ma, in ogni caso, qualche cosa che prima non c'era c'è, ed è la definizione stessa di ciò che si chiama creare. Ricorderete che all'inizio della Genesi quando Dio Padre, il Creatore, finisce il proprio lavoro settimanale, c'è scritto così: guardò quello che aveva combinato e trovò che queste cose erano buone. E' uno dei pochi tratti che rendono simpatico questo Dio della Bibbia. Questo momento in cui si sorprende lui stesso di quello che aveva combinato è uno di quei pochi tratti in cui Dio appare quel che si suole dire un "buon diavolo". Allora, perché dico queste cose bibliche e creazionistiche? Perché, insomma, a dispetto di quella ideologia imbecille della creatività che infesta i discorsi dei pedagogisti, perché non dirsi che creare qualcosa, come sanno tutti coloro che in un modo o nell'altro ci si provano, è la gioia principale? Al confronto di questa gioia, ciò di cui tanto si parla in psicanalisi, il godimento, è una cosa che mi sembra piuttosto fiacca.

In psicanalisi si è molto parlato del godimento, ne ha parlato Freud, ne ha parlato Lacan. Mi sono accorto, quando mi è venuto in mente questo termine "gioia", che non avevo mai sentito parlare uno psicanalista della gioia, e la cosa mi ha dato da pensare. Eppure, è una cosa piuttosto curiosa, perché in tedesco "gioia" (Freude) è quasi il nome di Freud. Dove possiamo situare questa sensazione che chiamiamo di gioia, in relazione a ciò di cui gli psicanalisti parlano e cioè al piacere e al godimento?

Entrambi, questi termini, piacere e godimento, sono definiti per il fatto di avere uno statuto di ignoranza; voglio dire che il sapere, il sapere di provar piacere, il sapere di godere, è sufficiente a distruggere sia il piacere che il godimento. E' un fatto



di esperienza abbastanza diffuso perché mi ci soffermi sopra. Il sapere basta a cancellare ogni traccia di godimento, anche se nel sapere c'è evidentemente del godimento. Sapete la formula lacaniana "Il sapere è il godimento dell'Altro". Appunto, il sapere è godimento sì, ma per l'Altro, e, in quanto soggetti, da questo godimento in cui consiste il sapere, siamo per definizione esclusi, in quanto, come soggetti, siamo esclusi dall'Altro. Allora, è davvero curioso che un seminario sulla melanconia ci porti questa sera a parlare della gioia, come per antifrasi, dal momento che il minimo che si possa dire è che, se c'è una dimensione che è esclusa per il melanconico, è proprio quella della gioia, non certo quella del godimento, e, tutto sommato, forse nemmeno quella del piacere. Lo stesso Freud dice che l'autolamento, l'autodenigrazione melanconica è genussreich, ricca di godimento, ma non è certo ricca di gioia, non v'è la minima traccia di gioia.

Per tornare al nostro Dio creatore, parlando del creatore oltre che della creazione non siamo al di fuori dei temi principali della psicanalisi, dal momento che, se c'è qualcosa che crea, è il significante. Sapete la questione, Lacan, proprio nel seminario sulle psicosi, dice di essere per il creazionismo e contro l'evoluzionismo, in quanto il significante è l'unica cosa che crei dal nulla; lo stesso Dio, quando crea, lo fa nominando le cose. Queste sono cose note. E' probabile che il creatore, mentre crea, goda, e non mi riferisco a questo quando dico che creare è la gioia principale. C'è del godimento nel creare, nel fare, nello scrivere, nel dipingere, nell'arredare un appartamento, ma quando uno si volta a considerare la propria opera ciò non gli dà più godimento ma appunto gioia. Ciò dà gioia nella misura in cui si riconosce che questa opera aveva un qualche valore. A differenza del piacere e del godimento, ciò che distingue la gioia è il fatto che si può gioire sapendolo, mentre non è possibile godere o provar piacere sapendolo.

In definitiva, che cos'è creare, se questo termine non lo vogliamo intendere secondo quella che chiamavo prima l'ideologia imbecille della creatività, se non lasciar avvenire qualcosa: l'essere, il significante, tutto quello che volete, all'interno di quella mancanza che, in quanto soggetti, siamo? Dal momento che come "soggetti in quanto tali" non siamo altro che una mancanza, ciò che distingue il "soggetto in quanto tale" da un soggetto determinato è il fatto che il soggetto in quanto tale non è altro che una mancanza nell'essere, una mancanza riguardo all'oggetto. Creare è dunque lasciare crescere, *φύειν* direbbero i greci, qualche cosa, in quel qualche cosa di negativo che in quanto soggetti siamo, ed è per questo "non", per questa prevalenza del negativo, che mi sembra non casuale che proprio il discorso della melanconia mi abbia indotto a parlarvi di questo. Dicevo, creare è lasciar crescere qualcosa in questo negativo che, in quanto soggetti, siamo, ma senza esservi inghiottiti, sta qui tutta la differenza. Per quanto riguarda la psicanalisi, la psicanalisi non è certo un'etica del piacere, eudemonistica, non è neppure (che non dispiaccia ad alcuni interpreti di Lacan) un'etica del godimento. Un'esaltazione del godimento è del tutto fuori luogo dal punto di vista di un'etica della psicanalisi, dal momento che il godimento è l'imperativo stesso del superio, che domina in definitiva, per esempio, nella melanconia. Quando Lacan dice, nel seminario sull'etica, che l'etica della psicanalisi è un'etica del reale, certamente questo non dobbiamo intenderlo nel senso di un'etica della rassegnazione al reale, come potremmo fare se non ci fosse quella figura che evoca Lacan, Antigone, che insomma ci fa tollerare un certo livello di rassegnazione che qualche volta si manifesta nei discorsi degli psicanalisti. Dico nei discorsi degli psicanalisti perché i discorsi degli psicanalisti non necessariamente fanno parte del discorso dello psicanalista.

Quello che vorrei proporre come idea che mi è venuta nel preparare il seminario di questa sera è che, quando Lacan dice che l'etica della psicanalisi è un'etica del reale, questa affermazione bisogna forse intenderla nel senso di un'etica della gioia.

Per tornare alle confessioni confidenziali che avevo cominciato a fare, mi pare evidente che il fatto che questo luogo ci sia sicuramente mi dà gioia, tanto più in quanto non sono stato l'unico a volerlo, non sono stato l'unico ad averci lavorato.

## 2.

Quando, nel 1979, è capitato che iniziassi a tenere questo seminario, attorno al quale è cresciuto tutto quello che penso si possa raccogliere qui, si poteva credere di sapere che cos'era il lacanismo. Se un merito credo di aver avuto in questi anni di lavoro credo di poter dire, senza falsa modestia, di aver compiuto appunto un lavoro modesto. Come ricorderete, ho iniziato questo seminario con la lettura di un testo di Freud e l'ho continuato secondo questa modalità della lettura. La modestia è sicuramente una virtù piuttosto difficile; per quanto riguarda la nevrosi il minimo che si possa dire è che la modestia non è certo il suo forte; c'è una superbia - non è a caso che usi stasera questi termini di tenere così etico, sino ad evocare i peccati capitali -, la superbia, vi dicevo, è una dimensione della nevrosi, anche laddove sembra che sia tutto il contrario. Non c'è nulla di più superbo del delirio di autodenigrazione del melanconico.

Del resto quando si parla di narcisismo non è detto che non si intenda, semplicemente, la superbia, nel senso antico, nel senso medioevale del termine, se volete. La modestia implica invece, a differenza della superbia, il sapere di una forza, ma implica anche qualcosa di più difficile, aver rinunciato a dimostrare questa forza, ed è per questo che la modestia non è proprio il forte del nevrotico,

poiché la nevrosi è piuttosto definita dalla necessità di dimostrare qualcosa.

Che cosa comporta il fatto di avere questa sede del Centro studi di clinica psicanalitica? Che cos'è una sede? Una sede, lo dice la parola stessa, è un luogo dove ci si siede, un ubi consistam, un luogo dove fermarsi, dove sostare insieme ad altri. Tutto il problema è, naturalmente, di vedere che cosa ce ne faremo di questo luogo, di vedere come lo useremo. Sono cose che affronteremo prossimamente. In definitiva, per una istituzione come il Centro studi, avere una sede è un po' come, per un soggetto qualunque, avere una casa. Questo luogo, dunque, questo appartamento, questa sede, dovremo forse chiamarlo una scuola per il fatto che vi si insegna qualcosa? Sinceramente direi che il termine più modesto di "sede" mi pare che gli si addica meglio. Certamente è un fatto che la psicanalisi, come tutto il resto, è qualcosa che si insegna, ma è qualche cosa che si insegna diversamente da tutto il resto. Resta da vedere che cosa comporta questo "diversamente", qual è questa differenza tra il modo in cui si insegna o si impara la psicanalisi e il modo in cui si insegna o si impara qualunque altra cosa. I dati di questo discorso sono abbastanza noti, ma vale la pena di riprenderli brevemente. È un fatto arcinoto che la psicanalisi non si insegna all'università. Sappiamo che ciò non è possibile perché nell'università al posto di comando è per l'appunto il sapere; mi riferisco in questo caso al tetrapodo del discorso universitario, in cui il sapere ( $S_2$ ) è al posto dell'agente, mentre il soggetto ( $\beta$ ) è al posto della produzione. Ora, come è possibile insegnare nel discorso analitico? Mi sembra una questione che non va da sé. Ora, per quello che Lacan dice intorno a questi famosi tetrapodi, sappiamo che in ognuno dei quattro discorsi il posto dell'insegnante è quello dell'agente; cioè il posto in alto a sinistra nello schema. Colui che fa, colui che agisce, insegna, e questo in qualunque discorso. Tuttavia nel discorso analitico al posto dell'a-

gente troviamo a, troviamo insomma l'oggetto. Non troviamo il soggetto, come dire che nel discorso analitico l'insegnante non è un soggetto, l'insegnante è questo oggetto che è un oggetto di desiderio per il semplice fatto di essere per definizione un oggetto che si sottrae. Sarebbe come dire che nel discorso analitico l'insegnante può insegnare soltanto con l'andarsene.

Evidentemente non è la stessa cosa di ciò che fa l'analizzante in ogni analisi quando si pone, come soggetto barrato, ad insegnare, perché sappiamo - sono cose dette e ridette tante volte - che nella analisi la posizione dell'insegnante è sicuramente quella dell'analizzante, il che sembrerebbe entrare immediatamente in contraddizione con quello che dicevo prima che in ognuno dei quattro discorsi il posto dell'insegnante è quello dell'agente. Nel discorso analitico il posto dell'agente è quello di a, mentre  $\bar{g}$  interviene dalla parte dell'altro, e tuttavia è l'analizzante che insegna. Ma allora in quale discorso insegna l'analizzante? Evidentemente lo fa nel discorso isterico, poiché è nel discorso isterico che nel posto dell'agente incontriamo  $\bar{g}$ . Del resto, se prendiamo il tetrapodo del discorso analitico e cominciamo a leggerlo dall' $\bar{g}$ , ritroviamo il discorso dell'isterico. C'è differenza tra l'insegnare del discorso analitico e l'insegnare del discorso isterico. Quando Lacan diceva che fare dell'insegnamento in psicanalisi vuol dire occupare la posizione dell'analizzante, in definitiva, questa sua affermazione dipende da questa struttura che ricordavo adesso. Tuttavia nel discorso analitico, in quanto tale, c'è, come in ogni discorso, la possibilità di un insegnamento, ma si tratta di un insegnamento, ripeto, diverso da quello dell'analizzante, cioè dell'isterico, in cui ad insegnare è, per così dire, il detto tra le righe, e cioè ciò che non posso dirvi.

Non posso insegnarvi altro, nel discorso analitico, se non ciò che non posso dirvi. Ciò, evidentemente, non esime dal fatto di dirvi delle cose, ciò non ci obbliga a chiudere bottega immediatamente non appena la bottega è stata aperta, e ad occuparci d'altro, poiché che

qualche cosa si insegni è indiscutibile, ci sono degli insegnamenti, μαθήματα, per usare il termine di Platone, che Lacan riprende.

Ci sono dei matemi, degli insegnamenti, dei μαθήματα della psicanalisi che a questo impossibile<sup>3</sup> dirsi del discorso analitico, fanno da supplemento; ciò è un fatto, e tuttavia non è sufficiente ad assicurarci che, quando si insegna la psicanalisi, lo si faccia nel discorso analitico. Perché in definitiva manca proprio quel matema con cui potrei insegnarvi ciò che non posso dirvi, manca insomma, come diceva Platone, quel matema che sarebbe μέγιστον, che sarebbe il massimo insegnamento, manca cioè l'insegnamento dell'impossibile ad insegnare. Ora, sarebbe possibile insegnare la psicanalisi nel discorso analitico soltanto se ci fosse ciò che Platone chiamava il μέγιστον μάθημα, insomma se fosse possibile dire l'impossibile a dirsi. Ciò non c'è, lo sappiamo dalle formule: "Non c'è Altro dell'Altro", "Non c'è metalinguaggio"; non c'è, e lo sperimentiamo di continuo. Allora la questione che mi pongo è se, dal momento in cui vi parlo, lo faccio o no nel discorso analitico. La famosa affermazione di Lacan che l'insegnante occupa la posizione dell'analizzante, anche se è un analista ad insegnare, l'affermazione che non si insegna in quanto analisti, ma in quanto analizzanti, è sicuramente un'affermazione indiscutibile, che tuttavia non è fatta in modo tale da poter eliminare tutti i dubbi e tutti i problemi. Dovrei forse dedurre da questo che mentre vi parlo, allora, in quanto vi parlerei della posizione dell'analizzante, lo faccio in quanto soggetto, barrato per l'occasione? Ebbene, senza dubbio posso farvelo credere, come poco fa quando dicevo scherzosamente che vi avrei fatto delle confidenze. Posso forse farvelo credere, e probabilmente c'è tra di voi qualcuno che lo crede, certo potrebbe esserci qui qualcuno che viene per cercare di capire che cosa o chi io sia in quanto soggetto, come se insomma io vi dicessi qui quello che penso, cosa che evidentemente non si dà minimamente: nella migliore delle ipotesi io penso quello che vi dico.

Allora, mi pare che vi sia una sola speranza che, quando un analista insegna, insegni effettivamente qualcosa nel proprio discorso, e questa possibilità è che, in ciò che vi dico, non resti dimenticato, ma si segnali in qualche modo - chiamatelo uno stile o qualcosa di questo tipo - ma resti segnalato per l'appunto il fatto che lo dica. La cosa essenziale, quando si insegna la psicanalisi, è di fare apparire il fatto che ciò che si dice lo si dice, e cioè che questo "che si dica" non venga dimenticato in ciò che viene detto. E' proprio per questo che non c'è un μέγιστον μάθημα della psicanalisi, è proprio per questo che non c'è un detto che potrebbe dire il dire in quanto tale, ciò che chiamavo l'impossibile a dirsi. Ciò che mi sento in dovere di insegnare non è altro che "il dire", non c'è che il dire ad essere impossibile a dirsi. Questo impossibile a dirsi è, in definitiva, l'ininsegnabile, e cioè precisamente ciò che ho il compito di insegnare in quanto insegno a partire da un'esperienza di psicanalisi e non insegno filosofia, matematica o qualcos'altro.

3.

Questo problema di insegnare l'ininsegnabile non è un problema che sia emerso solo a partire dalla pratica della psicanalisi. Se voi leggete Platone, il libro VI della Repubblica, trovate che questo problema è detto in prosa e in musica, che è attraversato nel modo più chiaro, e Platone, da quel fottutissimo prete che era, su questi problemi la sapeva lunga. La sapeva tanto lunga che c'è da chiedersi se il suo fare il prete non fosse in definitiva un modo per rendere insegnabile qualcosa. Per insegnare l'ininsegnabile Platone, come saprete, aveva trovato qualche cosa che chiama l'opinione vera, la ἀληθῆς δόξα. Poiché capita che chi ha guardato nel fondo delle cose, cioè nell'ininsegnabile, istituisca poi una casta di sacerdoti per porre riparo all'orrore di questo sapere.

Non è forse ciò che fanno gli psicanalisti? Istituire una casta di sacerdoti certamente serve a tenere nascosto questo orrore di sapere, ma serve anche ad insegnare qualcosa: se non l'ininsegnabile, per lo meno tutto il resto, cioè tutto ciò sullo sfondo di cui potrà delinearci l'ininsegnabile. Poiché in definitiva l'opinione vera, benché non dica l'essenziale, benché non ci riveli l'insegnamento massimo, μέγιστον μάθημα, l'opinione vera coglie pur sempre del reale, produce insomma degli enunciati veri, trasmette qualche cosa. Tutto ciò lo dico sullo sfondo, per chi non se ne fosse accorto, di una frase di Lacan che dice: "Il non insegnabile l'ho reso matema grazie all'opinione vera", la cosa si può leggere in "Scientificet". Produrre degli enunciati veri, che non dicono tuttavia l'impossibile a dirsi, significa istituire una tradizione. Pensiamo a Platone: chi altri ha avuto più successo di lui nell'opera di istituire una tradizione? In definitiva, quando ci occupiamo di scienza, di filosofia e, perché no, anche di psicanalisi, non facciamo altro che pensare all'interno del platonismo. Il problema è di sapere se, per quanto riguarda la psicanalisi, ci possiamo accontentare di questa falsificazione, che consiste nella istituzione della trasmissione di una opinione vera. Beninteso, istituire questo è moltissimo, ma accontentarsi di questo significherebbe rassegnarsi ad uno scacco, cioè rassegnarsi a non insegnare nel discorso dello psicanalista.

Il problema è di vedere come in analisi, eventualmente, l'analista insegna, poiché è senza dubbio vero che, in una seduta d'analisi, è l'analizzante ad insegnare, a tenere la posizione dell'insegnante, cioè quella di  $\$$ . Io credo tuttavia che si possa dire che in una analisi c'è anche qualche cosa dell'ordine dell'insegnamento dell'analista, per il semplice motivo che, come dicevo prima, è pur vero che nel discorso psicanalitico, di cui fa parte sia l'analista che l'analizzante, è l'analista ad avere il posto dell'agente, cioè il posto dell'insegnante. Solo che questo posto non lo occupa a partire dal suo essere soggetto ma a partire dalla posizione dello



oggetto, cioè in quanto luogo-tenente di un sapere, quello che si chiama inconscio del soggetto, che nel discorso analitico sta al posto della verità. Allora, o dobbiamo rinunciare a dire che è lo analizzante ad insegnare (ma questo sarebbe del tutto contrario ad ogni evidenza), oppure dobbiamo trovare un altro termine per esprimere l'azione dell'analista, in quanto oggetto a, all'interno del suo discorso. Dobbiamo, insomma, trovare un altro termine per indicare l'insegnamento dell'analista nell'analisi. Come trovare un altro termine per indicare questo? Mi pare sufficiente cercare nei cascami di ciò che è fuori moda. Ho usato diversi termini fuori moda questa sera. Un termine fuori moda potrebbe essere, per esempio, il termine "educare". Se andiamo a ripescare questo termine nella spazzatura, allora possiamo dire che in analisi insegna l'analizzante, ma è l'analista ad educare. Certamente il termine "educare" ha delle risonanze antipatiche, gli educatori non ci sono certamente simpatici, perché siamo presi nel discorso del nostro tempo, nel discorso della modernità, e la modernità non ama l'educazione, ama al massimo la buona educazione ma non certo quella che Nietzsche chiamava la "grande educazione". Ma in definitiva Freud metteva l'educare tra i mestieri impossibili, accanto a quello dell'analista. Insomma credo che se non ci fosse qualcosa di questo genere, non ci sarebbe nessun insegnamento possibile, nessuna trasmissione possibile della psicanalisi. Lacan, con la modestia che lo contraddistingueva, ha sempre definito insegnamento ciò che faceva, ad esempio, nei seminari. Oggi probabilmente possiamo dire che ciò che ha fatto Freud, ciò che ha fatto Lacan, più che un insegnamento è stato soprattutto una "grande educazione". Questo concetto nietzschiano di "grande educazione" occorrerebbe un po' rispolverarlo; cerchiamo di darne una definizione approssimativa: "la grande educazione", a differenza di tutte le altre educazioni di questo mondo, buone o cattive, è l'insegnamento dell'ininsegnabile, e cioè il compito etico, l'opera etica in quanto tale. I greci era-

no senza dubbio dei "grandi educatori". Prendere questo come ambizione di un Centro studi di clinica psicanalitica mi sembrerebbe del tutto lecito poiché, in definitiva, di che cosa ha fame l'epoca in cui viviamo? Ebbene, certamente non di sapere. Non c'è mai stato tanto sapere in giro quanto in questa nostra epoca, e, come se non bastassero le biblioteche straripanti, le informazioni da cui siamo bersagliati dalla mattina alla sera, come mai è accaduto da che mondo è mondo, viviamo, come ci dicono i giornali, nella epoca dell'informatica. Quando questi marchingegni che si chiamano i calcolatori si saranno diffusi, come sicuramente si diffonderanno, saremo talmente subissati dal sapere che non avremo più bisogno di sapere alcunché, perché ci sarà chi saprà per noi, resterà verificato così che il sapere è quello dell'Altro. Se ieri l'educazione passava per l'insegnamento, cioè per la produzione di un sapere, credo che senza dubbio, a partire da questa svolta, il compito dell'educazione sarà molto più impegnativo, molto più impegnativo che nell'insegnamento. Infatti se nessuna epoca storica è stata così subissata dal sapere come questa, certamente possiamo dire che nessuna epoca storica è stata mai tanto carente di una educazione. Per dirla proprio come la penso, la psicanalisi non servirà a nulla se non produrrà da qualche parte, per qualche miracolo, una nuova "grande educazione". Quando si dice che la psicanalisi serve a curare la nevrosi, in definitiva che cosa significa ciò se non compiere un'opera di educazione, nel senso più vero, nel senso più profondo del termine?

Come è possibile dunque, per riprendere i termini che avevo introdotto all'inizio, inventare un'educazione che sia anche "creativa", nel senso in cui avevo proposto di rispolverare questo termine? Mi pare che proprio l'esperienza della psicanalisi dimostri come ciò è possibile, poiché al termine dell'esperienza di un'analisi il soggetto in definitiva è lo stesso che è sempre stato, eppure, nello stesso tempo, è qualche cosa di completamente altro. Per dirla

con la formula, si tratta qui dell'identificazione con il proprio sintomo. L'esperienza di un'analisi dunque crea qualche cosa; sarebbe strano se non creasse nulla, dal momento che il significante crea e dal momento che un'analisi non è fatta d'altro che di significanti. Direi che una psicanalisi crea quello che c'era già. Per usare un'altra formula nietzschiana, la psicanalisi è un modo per divenire ciò che si è.

Creare ciò che c'è già, è ciò che intendo quando parlo di una tradizione. Direi di una tradizione della psicanalisi, piuttosto che di una trasmissione della psicanalisi. Ciò che può trasmettersi della psicanalisi è l'enunciato non certo l'enunciazione. Certamente, creare quello che c'è già può sembrare un semplice paradosso, un gioco di parole. Il fatto è che "quello che c'è già" non è necessariamente abitato da un soggetto. In definitiva uno che inizia un'analisi sa tutto quello che dovrebbe sapere per portarla a termine e tuttavia, in quanto soggetto, non abita questo sapere. "Wo es war soll ich werden"; "dove era es io devo divenire", significa semplicemente questo: che un soggetto dovrà venire ad abitare un sapere che c'era già. Che cos'è il nevrotico se non un soggetto che non abita il proprio discorso? Ed è allora il suo discorso che abita lui (è la definizione stessa del sintomo). Che cos'è uno psicotico se non un soggetto che non abita il linguaggio? Per cui è il linguaggio ad abitare lui (ed è questo il delirio psicotico). Creare quello che c'è già mi sembra un buon modo per sfuggire al pregiudizio moderno della novità, quella novità di cui nel Gattopardo si dice che è necessaria perché tutto resti come prima. Creare insomma vuol dire creare una tradizione e crearsi una tradizione, crearsela nel passato (nel senso di inventarsi i propri antecedenti, c'è una sezione degli Ecrits di Lacan<sup>intitolata</sup> De nos antécédents), e anche creare una tradizione, nel senso di una tradizione futura, trasmettendo un discorso.

Per fare un esempio che renda più percepibile ciò che cerco di dire, pensiamo un attimo alle tradizioni artistiche, alle arti figurative, pensiamo a quello che ne è delle arti figurative nel nostro tempo. Che rapporto c'è tra l'arte che chiamiamo contemporanea e l'arte che non chiamiamo contemporanea, tutta la tradizione dai greci all'inizio dell'800? Il minimo che si possa dire è che l'arte contemporanea non è certo meno artistica di quella antica; è tuttavia un'arte - e questa è l'evidenza stessa - che non ha assolutamente nulla da trasmettere, che del resto non tenta nemmeno di trasmettere nulla, perciò esistettero un giorno le avanguardie, dopo di che venivano le post-avanguardie, le trans-avanguardie, ecc. Il succo di tutto ciò è che esiste una tradizione conclusa, oltre la quale non c'è assolutamente nulla da trasmettere, per cui tutti gli artisti moderni creano, ma creano secondo l'ideologia della creatività, creano qualche cosa che non c'era prima e qualche cosa che non ci sarà più dopo. In definitiva anche le arti figurative, anche la pittura è qualcosa che si insegna, direi forse che l'insegnamento della pittura potrebbe essere uno dei pochi modelli validi che potremmo avere per farci vedere che cosa potrebbe essere lo insegnamento della psicanalisi.

Sono esistiti, quando la pittura era qualcosa che si insegnava, due modelli di insegnamento della pittura, cioè di insegnamento dell'insegnabile (perché l'insegnamento della pittura è né più né meno che questo). Questi due modelli storici ben definiti sono quello più recente dell'accademia, che esiste ancora oggi, dove tutto si fa meno che insegnare, e la bottega. Bisogna dire che il termine "accademia", introdotto a partire dal Rinascimento e poi sviluppato soprattutto nel '600, è usato molto impropriamente per quelle che sono le accademie d'arte, impropriamente perché l'accademia principale, da cui traggono il proprio nome le accademie d'arte, cioè la accademia di Platone, non era certo un'accademia nel senso delle accademie d'arte, era piuttosto una bottega. Nel '600, cioè all'epoca

di Cartesio, nell'epoca del sorgere della scienza, sorsero anche le accademie d'arte, il cui frutto principale è stato l'arte moderna: l'anti-accademismo dell'arte moderna è il frutto più maturo delle accademie d'arte. Qual è la differenza di struttura tra un'accademia e una bottega di pittura? L'accademia deve insegnare a dipingere, come si insegnerebbe qualunque altra cosa; nelle botteghe, dove si insegnava effettivamente a dipingere, invece lo scopo era un altro, non si trattava assolutamente di insegnare a dipingere ma si trattava di produrre qualcosa, in<sup>anzi</sup>anzitutto esisteva un padrone della bottega e c'erano gli allievi che erano lì, sì per imparare, ma soprattutto per produrre, erano lì per macinare colori, per stendere tele, preparare gli intonaci e così via. Insomma, mentre l'accademia doveva preparare il futuro artista, con la conseguenza che non produceva di solito che delle mediocrità, nelle botteghe si trattava semplicemente di produrre qualcosa, di cooperare ad una opera, tanto che è difficilissimo distinguere un quadro di Van Dyck da un quadro di Rubens di quel periodo stesso. Per concludere questa inaugurazione vorrei formulare un augurio e cioè che questo Centro studi non risulti un'accademia ma risulti una bottega, cioè che risulti un luogo in cui potremo, non prepararci a qualche cosa che non arriverà mai, ma semplicemente collaborare ad un'opera comune.

A. DAVANZO: - Rispetto alla formula che è l'analizzante che insegna, mi chiedevo proprio questo mentre parlavi: che cosa vuol dire allora uno stile? Ricordavi all'inizio che è il 5° seminario che tieni. Ecco, io credo che l'unico modo di transitare all'interno del discorso psicanalitico sia quello di evitare la performance e di immergersi invece nella prospettiva di istituire una serie di cose, perché è l'unico modo per rischiare veramente. Evidentemente sei tu in ballo in questo momento, visto che hai svolto un certo ruolo sinora, e io trovo che l'asse portante del tuo insegnamento, sino a questo momento, non sia stato tanto un colpo di intuizione qua e là, quanto che si sia potuto, un anno dopo l'altro, dirti: "due anni fa è stato detto che ..." cioè seguire in qualche modo le vie di un percorso di ricerca che può essere costruito soltanto nel tempo.

Mi sembra un suggerimento prezioso questo che tu dai quanto alla serialità, non solo per il riferimento ovvio alla frase di Lacan che "le sérieux c'est la série" o qualcosa del genere, quanto per questo rapporto con lo stile che tu individuavi. Perché in definitiva cos'è una serie, cos'è che fa una serie? Non semplicemente ripetere qualche cosa per un certo tempo. Ciò è una condizione necessaria, tuttavia non sufficiente alla creazione di una serie. Una serie c'è là dove c'è la ripetizione di una differenza, cioè una serie è costituita a partire dal fatto che è la differenza in quanto tale a ripetersi, per es. la serie dei numeri dispari: 1,3,5,... in cui tutti i numeri sono diversi, ma ciò che è identico è che sono tutti numeri dispari, per fare l'esempio più banale che sia possibile. La ripetizione di una differenza è in definitiva tutto ciò che intendevo quando parlavo di uno stile. Lo stile è una differenza che si ripete, che si ripete in quanto differenza, altrimenti diventa non più uno stile ma un modulo. Sicuramente lo stile non è l'originalità, è un tipico pregiudizio moderno quello che fa coincidere lo stile con l'originalità. Gli artisti moderni devono essere originali a tutti i costi, questo è il pregiudizio della modernità che è, ripeto, un pregiudizio accademico. Laddove il vero concetto della tradizione nel senso di "creare ciò che c'è già", è piuttosto quello di qualche cosa di non appariscente. La formula "Ars est celare artem", "l'arte consiste nel nascondere l'arte" o l'artificio, la "sprezzatura", di cui parlava Baldesar Castiglione.

A. LUCCHIANO: C'è una cosa che non riesco a decifrare bene ed è la differenza che passa tra il sapere che sa l'analista e che l'analizzante gli accredita e il sapere che l'analista dà in un seminario.

Questione interessante e complicata. Sicuramente non è la stessa cosa; il sapere supposto dell'analista è un sapere del tutto vuoto, che non ha nulla a che vedere con quello che il tizio in quanto soggetto può sapere e non sapere. In realtà il sapere supposto dall'analista, in quanto analista, è un sapere del tutto indeterminato, un

sapere del tutto vuoto che occorre resti vuoto, in quanto il sapere supposto all'analista non è altro che il sapere inconscio del soggetto stesso. C'è tuttavia indubbiamente un effetto di seduzione, che può avere - e questo non solo per quanto riguarda la psicanalisi ma anche per quanto riguarda qualunque cosa si insegni - l'esposizione di un sapere. Da che cosa dipende il fatto che qualcuno che è in posizione di insegnare è in condizione di suscitare il transfert? Attraverso l'esposizione di un sapere, di un sapere qualunque, uno che fa una buona lezione di greco, che so io, di latino, suscita il transfert, più o meno come suscita il transfert uno che fa una lezione sulla psicanalisi. E' effettivamente una questione. L'analizzante al sapere dell'analista non è mai interessato, non vedo a che cosa possa servirgli il sapere dell'analista in quanto Tizio, Caio, Sempronio. Ciò che gli importa è il sapere che gli suppone, ma ripeto, questo sapere che gli viene supposto è un sapere del tutto vuoto, che non dipende assolutamente dal fatto che l'analista sia Tizio, Caio, Sempronio, che sia una persona colta o sia un perfetto ignorante. Che cosa capita però quando si dà il caso che un analista, oltre a praticare la psicanalisi in quanto analista, abbia una pratica di insegnamento? Ciò modifica qualcosa. L'esempio di Lacan è del tutto lampante, quello che faceva problema, a livello dell'Internazionale, di Lacan era il suo insegnamento, mica la sua pratica di analista. Il fatto che insegnasse che cosa comportava? Comportava che su 100 domande di analisi didattica a Parigi nel 1950/60, 90 erano per Lacan e le altre dieci erano una a testa per tutti gli altri, il che naturalmente provocava dei problemi a livello proprio di interessi materiali e istituzionali. Il problema lo porrei su questo punto: perché un analista che insegna ha più potere diciamo seduttivo, più potere di suscitare il transfert di uno che non lo fa? Direi che ciò non dipende dal fatto che il sapere esposto in un insegnamento entri in contatto immediatamente col sapere supposto, suscitando così il transfert, direi piuttosto che l'esposizione di un sapere, in quanto esposizione - funziona nel senso di suscitare il

transfert, non tanto in quanto esposizione di un sapere, ma piuttosto in quanto testimonianza di uno stile. Il tipo che andasse a fare delle esposizioni lunghissime, piene di sapere, ma del tutto pedissequa, senza nessuna originalità, senza nessuno stile, senza nessun contributo nel senso di un percorso, nulla di tutto ciò, senza nulla che lasciasse presagire un qualcosa di soggettivo che è all'opera di questo, non attrarrebbe minimamente, nonostante tutto il suo sapere. Esistono degli universitari con un sapere, un'erudizione sterminata, che però non sono assolutamente attraenti per nessuno studente, non ci sanno fare, "non sanno insegnare", si dice così. Ciò che istiga la supposizione di sapere e cioè l'amore - è di questo che si tratta in definitiva - non è il sapere in quanto tale, è ciò che "fa segno", per riprendere l'espressione di E.Macola, è ciò che nell'insegnare fa segno della presenza di un "soggetto in quanto tale". In quanto qualcosa fa segno, ciò suscita l'amore e quindi il transfert, e quindi la supposizione di sapere. Ma la supposizione di sapere è l'ultimo anello di un percorso che all'origine ha piuttosto ciò che fa segno di un soggetto.

5 aprile 1984



Il principio di ragione insufficiente

Dopo la parentesi festiva, proporrei di tornare sull'argomento del seminario di quest'anno per tentare un primo riepilogo dei risultati eventualmente ottenuti e dei problemi che si sono aperti.

1.

Credo di essere riuscito a dimostrare quella che all'inizio del seminario era solo un'ipotesi e cioè che la melanconia non possa considerarsi una psicosi, benché non possa neppure essere considerata una nevrosi allo stesso titolo dell'isteria o della nevrosi ossessiva, ma una nevrosi narcisistica, per rispolverare il termine adoperato da Freud.

Che si tratti di una nevrosi, però, non toglie che la melanconia ha perlomeno un tratto in comune con la psicosi stessa, un tratto in comune che non ne fa appunto una psicosi, benché possa forse giustificare questa abituale assimilazione. Il tratto che la melanconia sembra avere in comune con la psicosi è da situare a livello del fatto che sia da una parte che dall'altra sembra mancare qualcosa di fondamentale; ora, se questa mancanza, nella psicosi, abbiamo visto, è a livello di un significante primordiale che risulterebbe forcluso, cioè mai venuto nel luogo del simbolico, questo significante non è nella melanconia del tutto assente, non è assente e tuttavia non può entrare in funzione.

Questo significante, si tratta del significante Nome-del-Padre evidentemente, c'è, ma è un significante svalutato, un significante che è incapace di svolgere la sua funzione e che è incapace di questo perché un altro, cioè un altro soggetto, non gli ha dato vita, diciamo, non lo ha animato del suo desiderio con la sua presenza di soggetto.

Il significante Nome-del-Padre, abbiamo visto, è un significante mitico, un significante che esprime un mito; mitico non perché non sussista, mitico in quanto appunto si riferisce a qualche cosa che è dell'ordine del mito, poiché la funzione del padre, in quanto padre simbolico, nella migliore delle ipotesi non è altro che un mito, ed è proprio per questo che funziona.

Il mito che il significante Nome-del-Padre esprime, non è assente come è assente nella psicosi; nella melanconia, invece, è piuttosto, diciamo, contraddetto. Beninteso, abbiamo visto che nemmeno nella psicosi è il significante in quanto tale a mancare: ciò che manca nella psicosi è piuttosto il suo fondo primordiale, è per l'appunto il mito. Nella melanconia questo fondo, questo mito è presente, ma qualcosa ne paralizza l'azione; in altri termini, il soggetto non può farvi riferimento precisamente nel momento in cui questo significante gli dovrebbe servire per fondarlo, per sostenerlo nel suo agire.

Tutto sommato - ripeto, sto facendo solo una specie di riepilogo di quelli che mi sembrano i risultati più importanti che credo di poter dire di aver raggiunto - la situazione della melanconia è meno grave, meno estrema, diciamo così, che nella psicosi. Ciò che fa l'interesse della questione, del modo in cui il problema si presenta nella melanconia, a differenza che nella psicosi, mi sembra che sia soprattutto il fatto che il modo in cui il problema ci si presenta nella melanconia può guidarci, meglio che in altri casi, a cogliere più da vicino quello che possiamo definire il dovere, il compito della psicanalisi.

Può sembrare sorprendente che io dica che è proprio il caso della melanconia a segnalare con più immediatezza, con più evidenza il compito della psicanalisi, perché notoriamente la psicanalisi è sorta, è stata applicata soprattutto ai problemi della nevrosi da transfert. In definitiva, che cosa ci consente di dire che forme sintomatiche così diverse come le varie nevrosi da transfert, come la melanconia, come le varie forme di psicosi hanno qualchecosa in comune, che ci per-

mette di metterle tutte assieme in uno stesso sacco, di dire che si tratta di espressioni sintomatiche, di dire che si tratta di qualcosa di patologico?

Sicuramente l'unico tratto comune fra queste forme patologiche così diverse consiste nel fatto che c'è qualcosa che non va, qualcosa che è disturbato per il soggetto, in particolare il rapporto tra il soggetto stesso e l'Altro; quello che chiamiamo il patologico è, detto in due parole, un inceppo, un ostacolo, una difficoltà nell'azione, in tutte le sue forme, e questo inceppo all'azione proviene, nelle nevrosi da transfert così come nella melanconia, così come nella psicosi, sempre da un problema, da una difficoltà che sussiste nel rapporto fra il soggetto e l'Altro.

Come dobbiamo intendere l'Altro, l'Altro da scrivere qui evidentemente con la maiuscola? Non dobbiamo pensarlo soltanto come una parte del soggetto, come quella parte del soggetto che sarebbe l'inconscio del soggetto, ma possiamo pensarlo, cosa che del resto è del tutto ovvia nelle schematizzazioni fatte da Lacan, anche come un altro soggetto, secondo la famosa scrittura  $S(\bar{A})$ ; nevrosi da transfert, nevrosi narcisistica o psicosi, è sempre a questo livello, nel rapporto fra S e A della scrittura, è sempre di questo rapporto che si tratta; nella psicosi, perché l'Altro è del tutto vuoto, è del tutto disabitato (abbiamo visto che basta riferirsi agli schemi di Lacan per vedere questo), perché nel luogo dell'Altro corrisponde un buco, un vuoto, una semplice mancanza.

Nella melanconia non c'è nulla di questo tipo, c'è piuttosto il fatto che l'Altro del melanconico (ripeto, sempre possibile individuare, l'Altro del melanconico, è persino fondamentale individuarlo nella cura della melanconia), che sia il padre, che sia la madre, che sia il marito, fratello, cugino, moglie, o quel che sia, è un Altro che per così dire si autoannulla, che nega di fatto ciò che afferma de iure.

Nelle nevrosi da transfert, invece, l'Altro appare come domandan-

te, è in una posizione di domanda nei confronti del soggetto stesso, come se chiedesse ragione al soggetto della sua mancanza, dimodoché il soggetto si dispone a sopperire a questa sua mancanza.

In definitiva, riprendendo una nozione avanzata da Freud a un certo punto abbastanza iniziale della sua esperienza e più tardi pressoché abbandonato, possiamo dire che la nevrosi è sempre "attuale"; voglio dire che non c'è nessuna nevrosi in cui le cause del sintomo potrebbero risiedere esclusivamente in un tempo passato; se non c'è un problema del tutto presente, del tutto attuale, non c'è nessun motivo di sviluppare un sintomo, di sviluppare un delirio o nulla di questo genere. La nevrosi è sempre attuale, perché c'è sempre un Altro da mettere in luce dietro ogni sintomo nevrotico e, in ultima istanza, anche dietro ogni problema di tipo psicotico, benché qui l'assenza pressoché totale del luogo stesso dell'Altro modifichi parzialmente il senso della mia affermazione.

Ripeto, c'è sempre un Altro, cioè un altro soggetto, al cuore di ogni problema nevrotico, ed è proprio perché l'analista occupa a sua volta il luogo di questo Altro che un sintomo può risolversi.

Quando dico che la nevrosi è sempre "attuale" voglio dire che riguarda appunto l'atto del soggetto in quanto è questo che è inceppato, e nell'attualità, perché non è certo il passato a provocare, a causare, a giustificare un sintomo; il passato non è che il riflettersi, in una delle tre dimensioni del tempo, del modo stesso in cui il soggetto si pensa; il passato non è altro che una costruzione del soggetto, il passato non è altro che una memoria, quindi, in definitiva, qualcosa di attuale.

Ora, se ciò che dico può essere facilmente riconosciuto nel caso delle nevrosi da transfert, che sono definite proprio dal fatto di essere da transfert, cioè dal fatto di essere in qualche modo determinate, definite dal rapporto fra il soggetto e l'Altro, può essere molto meno evidente nel caso della melanconia e ancora molto meno nel caso della psicosi.

Benché le cose in apparenza stiano in modo molto diverso in queste tre forme del patologico, credo tuttavia che persino le melancolie senili, per esempio, che solitamente vengono considerate come qualchecosa che va da sé, come qualchecosa di vagamente "organico", dipendano da questo rapporto fra il soggetto e l'Altro; sono tipici i casi dei genitori, uno dei due genitori di solito che si ammala di melancolia nel momento in cui, che so io, i figli non stanno più in famiglia, nel momento in cui ottengono determinati risultati. E infine, credo che persino nella psicosi nulla in definitiva sia deciso prima che intervenga la crisi stessa, e la crisi psicotica interviene sempre (inutile dirlo, la cosa è del tutto evidente) proprio in rapporto a qualche cosa che coinvolge il soggetto in una relazione essenziale con un altro, che questo altro sia qualcuno di indefinito, che sia semplicemente, che so io, il vicino di casa, o un ente del tutto astratto.

In tutti questi casi, evidentemente, l'analista dovrà far fronte a questo problema, far fronte alla sua funzione di Altro del soggetto, "essendoci", essendo lì come quell'Altro che è mancato nell'attualità del soggetto, che è mancato del tutto o che insomma ha fatto cilecca in qualche cosa nella sua funzione.

Questo Altro, che sto intendendo qui come un altro soggetto - non un altro soggetto qualunque, evidentemente, ma un altro soggetto che per il soggetto stesso ha una funzione determinante - dobbiamo intenderlo come colui che, abitando il linguaggio, possa fare del linguaggio stesso qualche cosa che risulti per il soggetto stesso abitabile. Vi dicevo, con una formula che vale quello che vale, che il linguaggio, il linguaggio in quanto tale, "è" la psicosi; credo di poter sostenere questa formula, perché, in definitiva, il linguaggio in quanto tale non ha nessun bisogno di un soggetto: due calcolatori elettronici possono tranquillamente dialogare, chiacchierare tra di loro, senza che ciò comporti da nessuna parte nulla che sia dell'ordine di un soggetto.

Questo soggetto che definirei come colui che abita il linguaggio, e abitare il linguaggio non è precisamente la cosa più facile di questo mondo, è da definirsi, come un soggetto etico. Ora, che cosa sarà mai questo soggetto etico di cui vado parlando da un po' di tempo, cosa si può voler dire con questa espressione?

2.

In prima approssimazione, diciamo che ci riferiamo alla legge e alla posizione di quel soggetto privilegiato rispetto alla legge stessa, e che deve svolgere la funzione, che è segnatamente il padre; in tutti i vari casi di patologia possiamo vedere che, che si tratti di isteria, di nevrosi ossessiva, di fobia, di melanconia, di varie forme di psicosi, di tutto quello che volete, in tutti questi casi c'è sempre qualche cosa che zoppica, qualche cosa che non va nella funzione paterna a livello della storia del soggetto; c'è sempre una certa insufficienza di questa funzione paterna rispetto al soggetto.

Allora, il problema che evidentemente si pone - si pone nel momento in cui definisco l'Altro come un altro soggetto - è di vedere che rapporto c'è fra il padre simbolico e il padre reale o, se volete, fra il Nome del Padre in quanto significante e un padre, come quel padre di carne e ossa, che può essersi più o meno fatto supporto di questa funzione nella vita di un soggetto.

Poiché, in effetti, si potrebbe obiettare al modo in cui vi sto presentando queste cose, che, presentando così la questione, si rischia di battere troppo sul piano, diciamo, del padre reale e di svalutare invece l'elemento simbolico, di dare troppo rilievo all'intersoggettivo a scapito dell'intrasoggettivo; insomma, in poche parole, di non essere abbastanza, come suol dirsi, lacaniani.

Ora, mi pare del tutto evidente che in tutta la lunga riflessione di Lacan attorno al tema del simbolico e del reale c'è sempre una sorta di ambiguità, che non è beninteso una ambiguità per mancato ap-

profondimento di qualche aspetto, che è una ambiguità del tutto costitutiva del rapporto fra il simbolico e il reale così come Lacan lo pensa. Non è difficile accorgersi che tutta l'opera di Lacan presenta questo doppio aspetto, che individua per un verso la realtà del significante come quella che è determinante in ultima istanza, mentre per un altro verso il modo lacaniano di affrontare le questioni dell'analisi ci induce a dare peso infinitamente maggiore al reale a scapito dell'immaginario. Questo potete constatarlo immediatamente; basta che prendiate un resoconto di analisi di impronta kleiniana, e potete immediatamente vedere la differenza. La differenza è che nel primo caso vi si parla di questioni concrete, di rapporti materiali, di determinazioni che implicano il rapporto del soggetto stesso con gli altri soggetti della propria storia e con l'analista in primo luogo. Nel secondo caso, tutto ciò vi verrà presentato annacquato, diluito, nella luce dell'immaginario, nella luce del fantastico, nella luce di qualche cosa da cui difficilmente si risale alle reali determinazioni del sintomo per il soggetto stesso, salvo a spostare questa determinazione, cioè questa causa, in <sup>un</sup> passato sempre più remoto: edipico, pre-edipico, pre-pre-edipico, pre-natale, pre... Non si può minimamente arretrare questa sorta di marcia all'indietro della determinazione del sintomo, che non è mai nel presente, non è mai nel passato prossimo, sino a dire cose che sono state affermate con una serietà assolutamente esilarante in qualche caso, sino a dire che tutto il destino di un soggetto sarebbe determinato dal rapporto tra il feto e la madre. E' un sintomo, evidentemente, questo spostamento all'indietro della causa, è un sintomo di un qualche cosa che non viene percepito in termini di rapporti reali del soggetto con un altro soggetto, cioè del soggetto con il simbolico.

Allora, insistere sulla funzione del padre reale, in quanto si faccia supporto del significante paterno, non significa certamente fare del padre anagrafico un elemento determinante; il padre anagrafico può evidentemente mancare. Ciò che non può mancare è qualcuno che ne

svolga la funzione. Non può esserci in funzione un significante Nome-del-Padre senza che ci sia qualcuno che si faccia supporto di questo significante.

Il significante, in quanto riguarda la psicanalisi, è il significante che rappresenta un soggetto. Allora, poco importa chi è il soggetto che si fa supporto di questo significante; ciò che importa è che questo soggetto ci sia. Non si può abitare il linguaggio, dicevo prima, se un altro soggetto non ci ha preceduto in questo. Per esempio, non è possibile che un infans, come si dice, impari a parlare, se non c'è qualcuno che gli parla. Non è possibile agire se non c'è qualcuno che abbia agito nei confronti del soggetto. Sarebbe forse possibile che un bambino imparasse a parlare perché gli si fanno sentire delle voci registrate, per esempio? Me lo chiedo: non so se ci potrebbe essere un ricercatore abbastanza sadico da fare un esperimento di questo tipo; ma, tutto sommato, credo che ci voglia molta fantasia per capire che non è sufficiente mettere un infans in mezzo a dei registratori che parlano perché lui impari a parlare. Ciò che ci vuole è che qualcuno gli parli, che gli parli e che quindi lo riconosca in quanto soggetto, che lo riconosca in quanto soggetto prima ancora che il soggetto ci sia.

Allora, la formula di Lacan "l'inconscio è il discorso dell'Altro" - con le formule, se vogliamo farne qualcosa, bisogna sempre che ci mettiamo dentro qualcosa che nella formula non c'è, bisogna sempre che le intendiamo in qualche modo - la intenderei, per quanto mi riguarda, molto molto letteralmente.

Qualche anno fa vi avevo proposto qualche ipotesi, per non dover incorrere in quelle complicazioni che tutto sommato sono abbastanza gravose nel testo stesso di Freud, in quelle complicazioni che dipendono dal punto di vista topico, dal fare dell'inconscio un luogo che sarebbe da qualche parte nel soggetto. "L'inconscio è esterno al soggetto", dice Lacan da qualche parte. Come si deve intendere questa formulazione? La intenderei, ripeto, molto letteralmente in questo sen-



so: l'inconscio è l'Altro del mio discorso; più genericamente: l'inconscio è l'Altro del discorso di ciascun soggetto.

Nel momento in cui vi parlo, nel momento in cui esiste un uditorio a cui mi rivolgo, il mio inconscio non è altro che il discorso di questo uditorio. Affrontare in questi termini la questione mi pare che porterebbe a una economia di mezzi teorici, a una economia di ipotesi, che renderebbe molto più semplicemente concettualizzabili dei problemi che altrimenti richiedono la messa in moto di un armamentario del tutto pesante di concetti, che rischia, anche quando può funzionare bene, di appiattare tutta la questione dell'inconscio in una dimensione psicologica.

Allora, la domanda retorica che poneva prima, se presentando le cose in questi termini non si esce per caso dall'ottica lacaniana, è in realtà un falso problema: non se ne esce affatto. Il problema non sussiste, perché in realtà l'altro stesso, quello che chiamavo l'altro reale, l'altro soggetto, l'altro stesso non ha altra consistenza che quella di un discorso, che quella dunque di una catena di significanti strutturata in un determinato modo.

L'Altro con maiuscola, in definitiva, non è un soggetto, non è un soggetto se non perché questo soggetto può venire supposto; nel reale, l'Altro non è che una sequenza di enunciati, che una serie di enunciazioni; poiché, in definitiva, che cosa fa di una sequela di enunciati un discorso? Un registratore che trasmetta una sequela di enunciati sicuramente non costituisce un discorso, se non perché c'è qualcuno che ha registrato questi enunciati su quel nastro. Che cosa fa dunque di una sequela di enunciati un discorso?

3.

Evidentemente un discorso non è una collezione casuale di enunciati; ha una sua struttura che lo rende riconoscibile in quanto discorso di qualcuno. Ciò che allora fa una sequela di enunciati un di-

scorso è per l'appunto il posto - il posto di che cosa? Se ci riferiamo alla schematizzazione di Lacan del discorso, il posto decisivo è quello dell'agente; l'agente è, in ognuno dei discorsi possibili, il soggetto in quanto tale, distinto dunque da quel soggetto supposto, da quel soggetto barrato che nello schema dei quattro discorsi è tuttavia segnalato e che può ovviamente cambiare posto.

L'agente di un discorso non è il soggetto supposto, perché il soggetto supposto, che sia supposto sapere o tutto quello che volete, è sempre supposto a partire da un'esperienza di linguaggio - di linguaggio non in quanto tale, ma di linguaggio in quanto abitato da un soggetto - ed è dunque supposto in ogni caso a partire da quell'Altro soggetto, Altro con la maiuscola, che ho definito l'agente, e che in quanto tale mi pare che lo si possa considerare identico con quello che ho chiamato qualche volta il soggetto etico, cioè il soggetto che agisce, il soggetto dell'azione.

Storicamente, per lo meno in tutta la storia dell'umanità sino a questo punto - nulla impedisce che nei millenni prossimi, ammesso che ce ne saranno, la cosa non possa stare diversamente -, questo soggetto etico, questo soggetto dell'azione è quello che si è determinato come il Padre; e beninteso è inutile dire che non occorre che sia materialmente il padre.

Se, come proponevo prima, "l'inconscio è colui al quale mi rivolgo" - osservazione del tutto incidentale, ma che potrebbe essere passibile di sviluppi - se l'inconscio è colui al quale il soggetto si rivolge, e se è vera quella affermazione di Lacan che dice "lo stile è l'uomo, quello cui ci ci rivolge", l'inconscio sarebbe in definitiva una specie di stile, e cioè qualche cosa che determina un soggetto in quanto "quel" soggetto determinato. E' una suggestione che lascio qui in sospeso, per tornare subito alla questione del Padre; del Padre in quanto supporto di quel significante che esprime il posto del soggetto dell'azione, cioè del soggetto etico, nel linguaggio.

Ora, un soggetto etico si definisce notoriamente in base a un de-

siderio; che cosa dunque costituisce la caratteristica del desiderio in quanto desiderio paterno? Qual è, detto in altri termini, il concetto di padre che può entrare in relazione di significazione con quello che chiamavo il soggetto etico?

A fidarci della psicanalisi, e quindi in definitiva a fidarci di ciò che i soggetti concreti nostri contemporanei elucubrano intorno a queste questioni nelle loro analisi, il Padre sarebbe colui che ha il fallo, con tutto ciò che questo comporta. Il Padre sarebbe colui che ha questo oggetto, che è ciò di cui la madre mancherebbe, che cioè è l'oggetto del desiderio della madre, e che dovrebbe essere trasmesso al soggetto.

Che cosa comporta definire, nella teoria, il Padre come il detentore del fallo? Che lo detenga, che lo abbia, vuol dire, paradossalmente che ne deve pur essere separato. In qualche modo un padre è colui che può avere il fallo, ma solo a condizione di non averlo. Se si può avere il fallo soltanto a condizione di esserne mancanti - in termini diversi, evidentemente, rispetto alla posizione materna e femminile - possiamo dire, con un altro apparente paradosso, che il padre è colui che non ha ragione sufficiente per essere legislatore e che può esserlo proprio per non avere una ragione sufficiente di esserlo.

Avere il fallo senza esserne separati vorrebbe dire in definitiva non avercelo affatto: è questo il fantasma della donna fallica, per esempio. E' evidente che non è di questo che si tratta nella funzione paterna. Avere tutte le carte in regola per essere legislatore, ebbene vorrebbe dire non poter svolgere questa funzione: è il caso tipico dei padri degli psicotici, che hanno tutte le carte in regola per esserlo, ed è come se in realtà non lo fossero; un caso lampante è quello di Schreber padre.

Il padre, insomma, è colui che ha, se mi consentite questa espressione, una ragione insufficiente per essere detentore del fallo, cioè legislatore. Allora, se dovessimo stabilire qual è il principio

della ragione psicanalitica, della ragione freudiana, potremmo formularlo come principio di ragione insufficiente, per fare il pendant col principio di ragione sufficiente messo a punto da Leibniz, come saprete, che costituisce l'ultima parola della filosofia in relazione alla questione della causalità. L'espressione "ragione insufficiente", del resto, la potreste trovare da qualche parte in Musil, con un vero e proprio "principio di ragione insufficiente" formulato più o meno, se la mia memoria è buona, in questi termini: "l'azione decisiva è sempre quella che segue". Il principio di ragione insufficiente è in definitiva un vero e proprio principio di indeterminazione.

Ora, se non c'è Altro <sup>dell'Altro,</sup> tanto per riprendere un'altra formula - dovrebbe esser chiaro a questo punto che quando io riprendo queste formule lo faccio per comodità, si tratta di una specie di scrittura abbreviata - se non c'è Altro dell'Altro, agire significa sempre agire con ragione insufficiente; ed è proprio questo, se volete, a costituire la difficoltà, il rischio dell'azione in quanto tale; è proprio questo, se volete, che paralizza i nevrotici, i melanconici e tutti quanti nell'azione.

E. MACOLA: - Scusa Perrella, si potrebbe leggere: "agire nonostante la ragione sia insufficiente"?

No; agire "proprio perché" la ragione è insufficiente.

G. TASCIA: - Ma allora perché mai Dostoevskij, per citarne uno, ma altri con lui, quando vuole accusare la mancanza di etica dell'età sua contemporanea, che tutto sommato non è forse molto diversa dalla nostra, dice: se non c'è Altro dell'Altro (Dio) c'è un agire senza etica? Cioè un <sup>non</sup> blocco dell'azione, ma al contrario ci sarebbe il lasciar-si andare a fare di tutto?

Se non c'è Altro dell'Altro, il nevrotico dice: non agisco; il perverso dice: agisco. Non ho messo nel conto del patologico questa sera la perversione, l'avevo tenuta un po' da parte per non complicare ulteriormente la faccenda. Quell' "agire per agire" cui lei si ri-

ferisce non è l'agire di cui sto parlando, è piuttosto un modo, diciamo, per dimenticare. L'azione cui mi riferisco è l'azione etica.

Allora, dicevo, agire è possibile soltanto se, e solo se, si ha ragione insufficiente per farlo; ed è proprio per questo che il padre degli psicotici è, paradossalmente, tipicamente legislatore; per così dire, si tratterebbe di un padre non castrato. Ma un padre che non sia castrato non è un padre detentore del fallo, quindi non è un padre; per aver il fallo bisogna essere passati attraverso la castrazione.

Allora mi sembra opportuno tentare di precisare questo che chiamavo "principio di ragione insufficiente", perché mi pare che sia la chiave della posizione paterna e quindi etica e quindi, in definitiva, della psicanalisi.

4.

Se ho tutti i motivi per agire, se la mia azione è perfettamente determinata, l'azione stessa diventa evidentemente superflua; se lo faccio, questa azione, che faccio in quanto determinato a farla, non mi riguarda in quanto soggetto etico (è questo il tipo di azione cui si riferiva prima Gino Tasca). Ci sono centomila cose che faccio dalla mattina alla sera, che non mi toccano minimamente come soggetto etico, a partire dal lavarmi i denti la mattina sino ad andare a letto la sera...

Mi sono accorto adesso di dove sono andato a parare con questa storia; non me n'ero accorto nel momento di metter giù gli appunti per il seminario. Eppure è del tutto evidente che siamo andati a finire nientepopodimeno nella questione del libero arbitrio o in zone molto prossime. Comunque in questioni particolarmente delicate delle riflessioni etiche.

Con ciò ~ voglio dire, insomma, che non mi pare poi che l'etica della psicanalisi sia un'etica deterministica; del resto un'etica

non può essere deterministica, sarebbe una contraddizione in termini. Ciò non significa che si debba rimettere in auge, se non a certe condizioni, un termine troppo grosso di storia, cioè di equivoci, come quello di "libertà", implicato ovviamente nel senso cristiano stesso del libero arbitrio.

Allora, lasciamo perdere un attimo questi terreni assolutamente minati, torniamo ai terreni più domestici, in cui, invece del libero arbitrio, troviamo il fallo e altre amenità del genere.

Allora, avere il fallo, averlo in tutta tranquillità, diciamo così, avere il fallo vuol dire esserne separato; solo quando un soggetto ha capito di non averlo, soltanto allora incomincia a poterlo trasmettere.

E' qui il nocciolo della questione paterna. E', tanto per cambiare, la solita storia di Abramo di cui vi parlavo nel seminario di qualche tempo fa: è la stessa storia di Abramo, perché la famosa storiella di Abramo, così come Kierkegaard la riprende, non è altro che una illustrazione del tutto precisa e puntuale di quello che chiamavo il principio di ragione insufficiente. Principio di ragione insufficiente che esprime, in definitiva, la struttura stessa del rapporto che il soggetto ha con l'oggetto, con l'oggetto del desiderio e, in definitiva, anche la stessa struttura del soggetto in quanto tale, in quanto soggetto del cogito, se volete.

Se traduciamo la stessa formulazione del cogito sum di cartesiana memoria (ho tolto l'ergo perché non serve a niente e confonde le idee; non solo confonde le idee, ma è sbagliato quell'ergo messo lì: fa apparire che si tratti di una conseguenza logica, cosa che invece non è), se formuliamo la questione del cogito sum in termini di avere, cose che è sempre possibile grammaticalmente, vediamo che con il cogito, con il pensiero di cui si tratta, è né più né meno che la stessa cosa: "io penso" lo possiamo tradurre con "ho un pensiero".

Avevamo visto qualche anno fa, come Lacan sviluppa la questione del cogito sum in uno sviluppo a tre tempi, se ricordate. Nel primo

tempo, il sum è tra parentesi; ciò che appare è il cogito, ciò che appare è il "penso" come atto del pensare che si manifesta al soggetto, soggetto che però non appare. Quando penso, non mi pongo come soggetto del mio pensiero, semplicemente penso.

Nel momento in cui mi accorgo che sono io a pensare, siamo già nel secondo tempo del cogito, in cui è il sum, cioè il soggetto, a venire in evidenza, mentre il pensiero stesso svanisce, si cancella, cade in afanisi, diciamo così, per via dell'emergere del soggetto.

Infine, nel terzo stadio il soggetto si determina come soggetto del proprio pensiero; ciò porta nuovamente all'afanisi del soggetto e all'emergere del pensiero, non di un pensiero qualunque, ma del pensiero di pensare.

Questo schema a tre tempi non è uno schema infinito, giustamente rileva Lacan, perché se torniamo dal terzo stadio al primo ricominciamo né più né meno che da capo; questi tre tempi sono nient'altro che i tre tempi costitutivi della temporalità.

Proviamo a formulare diversamente questa serie dei tre tempi. Nel primo, ripeto, il sum è tra parentesi; emerge il pensiero, cioè emerge la rappresentazione; il soggetto qui non si pensa affatto come tale, ma pensa semplicemente ciò che pensa, pensa la sua rappresentazione.

Nel secondo momento, fra le rappresentazioni emerge quella del soggetto ed è, se volete, lo stadio dello specchio o della divisione del soggetto; è la cogitazione, cioè la rappresentazione, che svanisce, mentre emerge l'essere che sono. Ma, in quanto sono, non penso, cioè, mi dimentico di pensare; è, se volete, il momento della rimozione originaria.

Nel terzo tempo, dal momento che è dal posto dell'Altro che mi si è rivelato il mio essere in quanto cogitante, e cioè dal momento che la mia rappresentazione mi si è rivelata come un qualche cosa di altro rispetto a me stesso in quanto cogitante, si pone al soggetto la questione della determinazione del proprio essere, cui risponde

un significante.

Insomma, per farla breve, l'identità del soggetto, come l'identità di qualunque altra cosa (che è semplicemente il principio di identità nella sua formulazione più elementare:  $A = A$ ), implica la messa in gioco di una differenza irriducibile;  $A = A$  vuol dire che il secondo  $A$  è altro rispetto al primo. Lo stesso principio di identità può dunque ridursi al principio di ragione insufficiente.

Ora, tutto questo marchingegno che, suppongo in modo piuttosto oscuro, oscuro perché astratto, ho tentato di mettervi davanti, è in realtà uno strumento logico minimo, che vale per il cogito cartesiano come vale per l'avere il fallo, come vale per qualunque altra cosa metta in relazione un soggetto con un qualche cosa che gli si ponga dinanzi, un oggetto o una rappresentazione.

Per quanto riguarda il fallo in quanto oggetto, che in definitiva trae tutta la sua importanza dal fatto di essere in qualche modo il significante della mancanza che definisce il soggetto in quanto soggetto, abbiamo: nel primo tempo un avere il fallo in cui il soggetto si dimentica di sé in quello che ha; nel secondo è la funzione del fallo che emerge, e allora è il momento in cui questo appare come separato; infine, nel terzo tempo, è proprio perché separato, è proprio perché non è identico al soggetto che il soggetto può averlo.

Ed è proprio per questo che il soggetto lo può trasmettere, è proprio perché non lo ha, cioè proprio perché lo ha senza averlo, lo può dare. Ed è, se mi consentite il volo pindarico, ed è questo il concetto dell'amore, poiché, se dessi ciò che ho, in che modo questo mi riguarderebbe in quanto soggetto etico?

Agire significa dare quello che non si ha; agire insomma, se volete, è un altro nome dell'amore, non di un amore qualunque, ma di un amore che un'altra volta cercherò di definire come quello vero. Non "l'amore, quello vero, quello che dura tutta la vita" perché quello, notoriamente, è piuttosto falso, ma in un altro senso dell'espressione.



Agire, dicevo, significa dare quello che non si ha; però, abbiamo visto con la storia di Michelstaedter che lui pensava che non si può dare quello che non si è ricevuto; e, bisogna dire, non aveva tutti i torti a pensarlo, perché si può dare quello che non si ha, ma non si può dare quello che non si è ricevuto. Bisogna che un altro ci abbia dato quello che non aveva perché noi si possa fare altrettanto; quello che non ci è stato dato, bene, quello sì che lo abbiamo, ed è proprio per questo che non possiamo darlo.

Dunque, tutto ciò che ha il soggetto è quello che dà; ma questo comporta perché questo marchingegno funzioni, perché questo meccanismo della trasmissione funzioni, che il soggetto abbia fatto il lutto della propria mancanza, che abbia fatto il lutto di se stesso, che dunque si pensi come non necessario. E, se volete, proprio questo distingue il concetto dell'amore che chiamiamo "vero" - l'espressione l'ho presa da Shakespeare, se vi interessa - dall'amore nel senso comune del termine, che con tutto ciò non ha gran che a che vedere. E' proprio questo che determina la funzione del padre, in quanto, come dice l'adagio, "il padre non è certo"; ma è proprio perché non è certo che ~ può essere vero.

E' dall'anno scorso che penso di farvi una lettura breve, dimostrativa, di alcuni dei sonetti di Shakespeare, in cui la cosa è espressa con una chiarezza a dir poco sconcertante, e penso proprio che quest'anno mi concederò il piacere di parlarne.

Allora, questo marchingegno in tre tempi, che ho chiamato il "principio di ragione insufficiente", mi pare la ginnastica cui la esperienza della psicanalisi deve addestrare il soggetto.

Portare a termine un'analisi significa fare il lutto di se stessi e quindi di tutte queste belle cose che vi avevo elencato prima: poter trasmettere qualche cosa, poter entrare, in questo senso, nel registro della paternità. Non c'è bisogno di essere di sesso maschi-

le per fare questo, poiché anche un soggetto di sesso femminile ha qualche rapporto con la paternità, evidentemente; quindi, in definitiva, può amare nella separazione, cioè senza quella mortificazione dell'altro a oggetto che definisce l'amore nella sua perversione, cioè la perversione costitutiva dell'amore nel senso comune del termine. C'è, credo, solo un amore che non sia perverso ed è quello che chiamavo "vero".

Ora, qual è il padre che, rispetto a questo che chiamavo il principio di ragione insufficiente, potrebbe essere all'altezza del proprio compito? Evidentemente nessun padre reale; il fatto è che proprio questa trasmissione di ciò che non si ha fa cilecca, fa cilecca sempre di più in questa storia della modernità in cui ci troviamo ad esistere.

I genitori d'oggi (è sufficiente che diate uno sguardo fra le vostre conoscenze) danno tutto ai loro figli, eccetto che quello che non hanno, ed è proprio ciò che produce delle vere epidemie sintomatiche, che vanno che so io dall'anoressia cosiddetta mentale alla tossicomania; sono delle vere e proprie epidemie patologiche, che sarebbero tutte da studiare perché sicuramente hanno una struttura abbastanza differente per esempio da quella isterica. Di che si tratta, ad esempio, nell'anoressia? Chiaramente l'anoressica rifiuta ciò che le viene dato al posto di quell'oggetto dell'amore che è l'oggetto che segnatamente è quello che chiamavo prima "quello che non si ha". All'anoressica viene dato in continuazione del cibo come metafore di tutto ciò che si ha.

La tossicomania cerca invece, mi pare di poter dire, un modo per darsi questo qualche cosa che non è stato dato; la droga tiene precisamente, mi pare, il luogo di questo oggetto "che non si ha" e che proprio per questo si trasmette; solo che si tratta di un sostituto, di un qualche cosa che è dell'ordine del feticcio. E' probabile che la tossicomania sia da mettere in conto alla perversione: l'oggetto della perversione è proprio ciò che non è dato, cioè è proprio ciò che

non si ha, ma tradotto nel registro del possibile, e l'impossibile reso possibile non è altro, in definitiva, che il feticcio.

A. DAVANZO: - Tu hai fatto alcune affermazioni un po'provocatorie; tanto per dirne una, il fatto che la nevrosi sia sempre attuale, laddove il povero Freud si è tolto i capelli per dire che la nevrosi è sempre infantile; è vero che è da un incontro che si scatena la nevrosi, però è anche vero che un nevrotico fa sempre gli stessi incontri e se non sono gli stessi è una serie, ma è una serie di significanti entro cui fa accomodare chiunque gli si pari di fronte. E poi questa cosa della psicosi, che c'è un Altro anche nel momento della psicosi.

Credo proprio di sì, che ci sia necessariamente; che non sia facile trovarlo, sono perfettamente d'accordo. Del resto è già incluso nella formula, quella che abbiamo commentato quando parlavamo della psicosi, che la psicosi si scatena quando il Nome-del-Padre viene chiamato in opposizione al soggetto; chiamato in opposizione cosa vuol dire? Che nell'orizzonte del soggetto interviene questo altro, interviene come la figura di un padre, che non necessariamente deve essere un altro, può essere anche lui stesso come padre.

A. DAVANZO: - Sicuramente. Ma mentre questo è molto ben visibile laddove ci sia un incontro con la paternità o con la maternità per le donne, o anche semplicemente con una certa precisazione sessuale dell'adolescenza, mi pare che questo diventi molto più enigmatico laddove si tratta di bambini e non di bambini devastati come il piccolo "bambino dei lupi" dei Lefort, ma di bambini di sette, otto anni, in cui nulla giustifica lo scatenamento di una psicosi.

Adesso non vorrei entrare nel merito delle psicosi infantili, che è una questione che non ho mai approfondito, quindi lascerei stare.

A. DAVANZO: - Ma non può essere di un altro campo da quello delle psicosi adulte, o sì? Ecco, anche questa è una domanda.

E' una questione, una questione che è tutta da vedere; non ho un'opinione in proposito. E invece c'è un'altra questione che tu po-

nevi prima e che non mi ricordo più.

G. TASCA: - La nevrosi infantile ... l'importanza del passato contro l'attualità.

Ecco, questa mi sembra una contraddizione più apparente che reale; evidentemente, dire che l'altro in relazione a cui si scatena, che so, una nevrosi, è quel soggetto lì, non implica che dietro quel soggetto lì non ci sia tutta una serie di "quei soggetti lì" e che questa serie è cominciata prima del soggetto; evidentemente, la determinazione in ultima istanza è sicuramente quella a livello edipico, quella a livello del rapporto con la madre, cioè con l'Altro in quanto tale, diciamo. Sono cose che proprio nei casi di melanconia appaiono con una evidenza assolutamente straordinaria.

E. MACOLA: - Io ti volevo chiedere un'altra cosa a proposito di questo padre che dovrebbe intervenire secondo un principio di ragione insufficiente. Volevo immaginare in che maniera potrebbe essere un intervento concreto di questo padre, proprio nella pratica quotidiana. Se il padre interviene come funzione di limite del desiderio della madre, come portatore anche di una legge laddove per esempio c'è, se vogliamo, un dominio del principio di piacere, come sarà portatore di questa? Di che tipo, proprio concretamente, sarà questo intervento? Come legislatore no: quindi non enuncerà la legge, non dirà "no, questo non si deve fare", come fosse una cosa che non lo tocca assolutamente; allora, per essere presente in un altro modo, secondo questo principio, è che lui è lì come soggetto, e quindi c'è in gioco il suo desiderio nel momento in cui enuncia questa legge, in cui interviene con la funzione di limite. Di lui, che cosa ne è quando interviene con questa funzione di limite?

La risposta a questa domanda è il seminario di giovedì prossimo, che si chiama "Come diventare padre".

E. MACOLA: - Siccome miro a questa cosa da anni, come diventare padre, allora mi manca solo una settimana. [Risate].

3 maggio 1984

Come divenire padre

Con la primavera, anche se quest'anno tarda a venire, il percorso del seminario tende a concludersi. Vorrei dunque dedicare gli ultimi seminari che ci rimangono per lo meno a tentare di puntualizzare alcune delle questioni teorico-pratiche che ci si sono poste, a partire da quello che è stato l'oggetto del seminario di quest'anno, e cioè a partire dalla questione della melanconia. Questa sera, come vi avevo annunciato giovedì scorso vorrei cercare di precisare come io intendo la questione di che cosa significa essere padre e in definitiva di quali siano i motivi per cui la questione della paternità si ritrova al centro di ogni esperienza analitica, poiché è sempre all'insegna di una insufficienza della metafora paterna che possiamo situare l'origine, diciamo, del patologico nelle sue forme rispettive, e in particolare della nevrosi da transfert, della nevrosi narcisistica, cioè della melanconia, e in modo ancora più evidente della psicosi. L'ipotesi che mi sembra di avervi già in qualche modo anticipato è che, se la funzione paterna ha questo posto preminente nella esperienza della clinica, è perché ha un posto preminente nella struttura soggettiva, è perché la funzione paterna entra come costituente necessario della struttura soggettiva, come riferimento della presenza di qualche cosa che mi sembra tutto sommato più fondamentale della funzione paterna stessa, tanto più fondamentale che la funzione paterna non appare se non come un rappresentante di questo qualcosa, e cioè della presenza determinante per quanto riguarda la possibilità di un soggetto di situarsi nel simbolico, di quel soggetto che ho chiamato "soggetto etico". Poiché in ogni caso, in psicanalisi, è con questo che si ha a che fare, ed è con una carenza di questo che si devono fare i conti. Mi si è posta dunque la questione di come cercare di articolare la funzione paterna con quello che chiamavo il soggetto etico, anche per tentare di risolvere la famosa

questione che ogni analizzante, specialmente all'inizio della propria esperienza, non manca di porre al suo analista (ed è notevole il fatto che non manchi di porla soprattutto in quei casi in cui c'è in gioco una problematica di tipo depressivo): come è possibile che ciò che mi è mancato una volta, quando mi sarebbe dovuto essere dato, possa venire rimpiazzato? Come è possibile supplire alla mancanza di questo qualche cosa che sarebbe mancato all'origine? Io penso che se non ci fosse almeno una possibilità di supplire a questa carenza che abbiamo determinato come carenza della funzione paterna, allora tanto varrebbe, come suol dirsi, darsi all'ippica, tanto varrebbe occuparsi d'altro, perché insomma, se non fosse possibile questo, la psicanalisi potrebbe fare qualche cosa soltanto per quei soggetti che non avessero nessun bisogno di una psicanalisi.

1.

Allora, mi si era posta la questione: da che parte prendere questa faccenda della funzione paterna? quando, la tyche mi ha fatto incontrare, come m'era capitato l'anno scorso, con un testo di Pirandello che, guarda caso, mi è parso che non solo formulasse il problema stesso che volevo affrontare, ma che desse anche la soluzione del problema.

Quelli di voi che hanno letto quell'articolo che è uscito sul terzo numero di "Freudiana", sanno che già un'altra volta mi era capitato di trarre partito da un testo di Pirandello per risolvere un problema logico. Il testo che avevo utilizzato quella volta era Il piacere dell'onestà, come ricorderete. Questa volta, mi sono imbattuto, appunto per caso, in un altro testo che si chiama Tutto per bene. Mi sembrava che questo testo di Pirandello fosse una buona illustrazione di come si diventa padri, cosa che è di un certo rilievo nell'analisi, perché in definitiva fare un'analisi significa prima o poi riuscire a inventarsi un padre, a inventarselo, beninteso, senza

che sia una finzione, perché una funzione paterna che fosse una finzione sarebbe una contraddizione interna. In particolare, quando c'è in gioco una problematica di tipo melanconico, e tanto più se si tratta di una problematica di tipo psicotico - nel caso delle nevrosi la cosa è molto più agevole - credo che non sia possibile altra via d'uscita che questa che definirei dell'invenzione del padre. Una conseguenza logica di questa affermazione sarebbe che la Verwerfung del Nome-del-Padre non pare come qualche cosa di talmente irrimediabile come si pretende. Detto questo, vediamo come Pirandello possa esserci utile per risolvere questo problema logico: come è possibile inventare un padre senza che questa risulti finzione? Tutto per bene - è possibile che qualcuno di voi lo abbia visto in televisione qualche tempo fa, perché è stato segnatamente in televisione che mi sono imbattuto in questo testo che poi mi sono andato a riguardare. -, Tutto per bene, dicevo, è né più né meno che il dramma della paternità.

Ciò che è affascinante di Pirandello è che ci sono ben pochi autori moderni che siano tanto lontani dalla psicologia come lui: voi potete leggere qualunque pièce teatrale di Pirandello, non troverete mai la minima traccia di psicologia, ed è proprio per questo che può essere molto utile all'analista la lettura di Pirandello. Mi spiego, Pirandello è un <sup>vero</sup> drammaturgo, ciò significa che se ne fotte altamente della psicologia e punta tutto sulle situazioni drammatiche, è né più né meno ciò che dovrebbero imparare a fare gli analisti. Se vi dico che gli analisti dovrebbero fare come i drammaturghi, cioè considerare le situazioni e non la psicologia - forse non è superfluo sprecare due parole su questa mia affermazione - è perché non c'è nulla che allontani tanto da ciò che è in questione nell'analisi, cioè nel rapporto diciamo fra il soggetto e il significante, quanto la psicologia, il presunto "carattere" dei personaggi. Ciò che risulta da una minima considerazione delle situazioni che ci vengono sottoposte nelle analisi, è proprio che il sintomo in tutte le sue varie espressioni è sempre determinato dal rapporto del soggetto ad altri soggetti, dal rap-

porto del soggetto ad una vicenda, ad una storia, una situazione.

Allora, vediamo qual'è la situazione di cui si tratta in Tutto per bene. Il pezzo è ambientato come sempre in un ambiente borghese della Roma all'inizio del secolo; abbiamo un protagonista, il padre di cui si tratta, tal Martino Lori - Pirandello usa spesso questi nomi tanto inverosimili da sembrare metafisici - consigliere di stato, vedovo da lunghissimo tempo; è stato tutta la vita - sono gli antecedenti che ci vengono narrati all'inizio del dramma -, dal momento in cui gli è morta la moglie, in assoluta purezza e ostentata castità, recandosi ogni giorno al cimitero sulla tomba della consorte, lasciando nello stesso tempo che a far da padre alla figliuola che è nata dal matrimonio, fosse un'altra persona, il suo amico e benefattore senatore Salvo Manfroni. Il dramma si apre il giorno delle nozze di Palma, la figlia del Martino Lori, che grazie ai buoni uffici del senatore Manfroni, che le ha fatto da padre per tutto questo tempo, sposa quello che a quei tempi si diceva un buon partito, nientemeno che un marchese; il matrimonio viene permesso appunto dalla dote assicurata dal Manfroni stesso. Allora, vedete la situazione: c'è un padre che non fa il padre e qualcun altro che si incarica di rimpiazzarlo. Ciò che risulta enigmatico all'inizio del dramma, finché a un certo punto poi non verrà svelato il perché di questo, è che tutti, né più né meno che tutti i personaggi, salvo una sorta di governante che invece è molto gentile con lui, trattano incredibilmente male il povero Lori, cioè il povero padre. Lo trattano male è dir poco, lo trattano a pesci in faccia, lo trattano in una maniera inesplicabilmente brutale, compresa la figlia, che si dimostra molto seccata di ogni tentativo del padre, di far da padre. Ciò che meraviglia ancora di più è che il Lori stesso, con estrema umiltà, prende tutti questi pesci in faccia senza battere ciglio. E' la tipica figura, diciamo così, del padre umiliato. A sentir lui, se per anni ha inghiottito tutte queste umiliazioni, era perché sapeva che soltanto lasciando fare al Manfroni questa funzione di padre aveva potuto assicurare, vi-



sta la condizione sociale del senatore, a sua figlia un avvenire brillante, che il giorno del matrimonio ormai si sta realizzando. Il padre umiliato è in altri termini a quanto pare un buon padre, un padre che sa rinunciare alla propria funzione paterna, proprio per svolgere meglio questa stessa funzione; ma nella stesso tempo sembra che ci rinunci un po' troppo. Sembra che ci rinunci un po' troppo, cosa che non manca di suscitare qualche pettegolezzo, di cui il primo atto della commedia - adesso non mi soffermo su questi particolari - ci dà qualche échantillon.

Nel secondo atto la figlia è ormai convolata a giuste nozze, la scena è in casa precisamente della figlia, dove il Lori, cioè il padre, si reca in visita, ricevendo ancora una volta la sua solita dose di umiliazioni e di pesci in faccia; l'ospite d'onore della serata è invece, tanto per cambiare, il Manfroni, con il quale invece tutti sono estremamente gentili - a cominciare dal genero, il marito di Palma -, e che viene festeggiato perché ha ricevuto una ennesima onorificenza, un riconoscimento mi pare di qualche università straniera, o cose di questo tipo, per un lavoro scientifico ormai divenuto famoso, che egli aveva pubblicato alcuni anni prima.

C'è da dire, per capire lo svolgimento della vicenda, che questo senatore Manfroni era stato allievo di un altro scienziato, il quale era né più né meno che il padre della defunta moglie di Lori. Si scopre così nel secondo atto, da un colloquio fra la governante di cui dicevo prima e il Lori stesso, che in realtà Lori sapeva da lungo tempo che tutte queste onorificenze, questa fama, questa gloria, che si era conquistato con questo famoso lavoro scientifico, non gli toccavano di diritto, perché in realtà questo lavoro che aveva avuto tanto successo era un plagio; in altri termini, il Manfroni aveva utilizzato per scrivere questo libro degli appunti del padre della moglie di Lori, e aveva successivamente spacciato come roba sua, diciamo così, il risultato di questo lavoro che non gli apparteneva. Il padre di Palma e la governante stessa erano le uniche

persone che erano al corrente di questa circostanza, ma Lori non ne aveva mai fatto parola con nessuno, sempre per lo stesso motivo di assicurare l'avvenire della figlia.

E' questo il primo colpo di scena del secondo atto, ma questo è niente perché subito dopo, quando il Manfroni esce per andare ad una festa, Lori che vuole assolutamente parlare con questa figlia, che gli sfugge come fosse il diavolo, si ferma invece lì in casa. Qui succede la scena clou di tutto il dramma. Mentre tutti sono usciti, è rimasta in casa solo Palma, che però non è in scena in quel momento; il padre si siede in una poltrona nello stesso atteggiamento in cui solitamente si metteva il Manfroni stesso; entra in scena Palma, avvicinandosi alla poltrona dalle spalle, si dimostra molto affettuosa e carezzevole con il padre, chiamandolo carissimo padre o cose di questo tipo, ma quando vede in faccia suo padre, inorridisce e gli dice: "Sei tu?". Il povero padre, evidentemente, casca dalle nuvole. Scopre così che sua figlia considera come suo vero padre il senatore Manfroni, perché le era stato detto già da lungo tempo, che lei era in effetti figlia di Manfroni e della moglie di Lori. Il poveretto evidentemente trasecola, al che sua figlia si dimostra ancora più indignata e gli dice: Basta con la commedia, sai benissimo che io non sono tua figlia così come lo sanno tutti. Naturalmente, invece il povero Lori era l'unico che non ne sapeva assolutamente nulla.

Per Martino Lori dunque è come svegliarsi da un incubo; finalmente capisce il perché di tutto quel disprezzo, di tutte quelle umiliazioni, di tutti quegli insulti che per anni e anni s'era sorbitto senza battere ciglio. Tutti avevano pensato che lui sapesse di non essere il padre di Palma e che di conseguenza si comportasse in modo ineccepibile, andando al cimitero tutti i giorni, come per non far notare che sapeva, e tutti trovavano che effettivamente eccedeva in questa commedia, che non aveva fatto altro che aumentare il disprezzo che le varie persone nutrivano per lui. In altri termini, tutta la sua fedeltà alla memoria della moglie era stata vista come una

disgustosa commedia, tutta la sua verità di padre non era altro che una falsità. In realtà non era il padre. Tutto l'eroismo con cui per anni aveva rinunciato a svolgere la sua funzione di padre, perché qualcun altro lo facesse meglio di lui, era stata pensata come una pura ipocrisia. In altri termini, in base a questa scena, è come se tutto il mondo in cui il poveretto era vissuto per tanti anni crollasse in un colpo, perdesse di senso: qualcosa di molto analogo, diciamo, se vogliamo fare un paragone con la clinica, a ciò che capita al momento dello scatenarsi della psicosi, con la differenza che Lori non diventa psicotico; evidentemente, non si tratta del proprio significativo paterno in questo caso, ma del proprio essere realmente padre.

"In una illusione ho vissuto, senza nessun sostegno", dice Lori, è né più né meno ciò che definisce il mondo prepsicotico. Ma secondo colpo di scena, cosa succede? Ora finalmente la figlia Palma capisce. Proprio mentre per Lori tutta la sua storia perde di senso e crolla in frantumi, invece la figlia capisce per la prima volta, che suo "padre" non aveva mai saputo di non essere il padre, e quindi capisce che si era comportato effettivamente come un padre. Per la prima volta alla figlia incomincia ad apparire che quella che poteva essere la menzogna del padre, era in realtà la sua verità, e a partire da questo riconoscimento incomincia a poter trattare suo padre come un figlio tratta un padre. In altri termini, per la prima volta, Palma sente dell'affetto per quest'uomo che, pur non essendo suo padre, si era comportato effettivamente come un padre: "Ora che ho capito che non mentivi - gli dice - posso essere per te quella che tu mi credevi."

Non facciamo tanto caso alla solita problematica pirandelliana dello scambio delle parti fra la finzione e la verità; ciò che importa qui è mettere in luce la logica temporale di tutta la vicenda. Quando la figlia dice: "Ora per te posso essere quella che tu mi credevi", il "padre", le chiede se lo fa per paura di un eventuale scandalo oppure per pietà: in entrambi i casi lui non può che declinare

l'offerta fattale dalla "figlia", rifiuta di avere ogni tipo di rapporto con lei e le dice: "Nulla tu per me, nulla io per te, più nulla, e se sapessi come lo sento adesso tutto ad un tratto che sono tanti anni di questo nulla."

Accenavamo a quel momento di azzeramento totale del senso, che fra l'altro costituisce chiaramente un momento cruciale di ogni percorso analitico, vi prego dunque di seguire tutto lo svolgimento del dramma di Pirandello come se si trattasse di una sorta di racconto di un'analisi; non è affatto difficile accorgersene anche se non vi segnalo tutti i punti di rapporto.

3.

Il secondo atto si chiude dunque su questo azzeramento, su questo momento diciamo depressivo portato alle estreme conseguenze. Nel terzo atto infine - non a caso gli atti sono tre, si tratta proprio di tre momenti logici, i famosi tre momenti logici che sono i tre tempi costitutivi del soggetto secondo quanto abbiamo visto, a proposito del cogito, già la settimana scorsa - nel terzo atto, dicevo, la situazione si capovolge nuovamente. Lori, uscito stravolto dalla casa di Palma, si reca immediatamente, seduta stante, a casa di Manfroni, che non era ancora tornato dalla festa cui si era recato, e lo aspetta lì. Stando lì ad aspettarlo si accorge che perfino il cameriere era al corrente di tutta la storia, tutti sapevano eccetto lui. Quando Manfroni ritorna gli dà ufficialmente due notizie, la prima, che lui non aveva mai saputo nulla di tutta la storia fra la moglie e il senatore, la seconda, che aveva le prove del fatto che il suo famoso libro era un plagio, cosa che naturalmente sconcerta il Manfroni stesso, perché ormai riteneva di avere tutti gli appunti del padre della madre di Palma, mentre Lori gli dice che aveva degli altri appunti che lui non aveva potuto utilizzare. In questo modo Lori, che prima era stato sempre il malcapitato della situazio-

ne, adesso ha in mano le redini della situazione, è in posizione di poter far lui i giochi, in posizione di potere, se vuole, ricattare tutta la famiglia che ormai non è più la sua famiglia. In altri termini, può, se vuole, vendicarsi di tutti questi anni di oltraggi.

Quando squilla il telefono, perché Palma telefona al padre, Lori chiede che venga lì immediatamente con suo marito, cosa che i due si apprestano a fare pregati da Manfroni, che evidentemente vuole tranquillizzare assolutamente Lori per paura di questo eventuale ricatto; quando i due arrivano, Lori, che ormai ha in mano la situazione, dice a Palma questo: abbiamo chiarito tutto fra noi e abbiamo appurato che tu sei veramente mia figlia. Quando Lori dice questo, Manfroni, sempre per paura di un eventuale ricatto, vilmente annuisce, come se quella detta da Lori fosse la verità della faccenda. Lori, di conseguenza, a questo punto vuole d'ora in poi essere rispettato come padre, essendo lui effettivamente il padre. Nel momento in cui sa di non essere padre, richiede di essere trattato come padre. Ma quando tutto ormai sembra chiarito, quando la figlia e il genero - che l'aveva sempre trattato malissimo - si dimostrano ormai disposti a comportarsi diversamente per l'avvenire (la figlia sembra perfino felice di avere ritrovato un qualche modo un vero padre), quando tutto sembra ormai risolto e Manfroni ha sottoscritto questa menzogna, Lori stesso si tradisce. Si tradisce e dice: "Purtroppo sì, resta il tradimento, ma che quest'altra infamia no, quest'altra infamia non è vera." In altri termini, nel momento in cui era riuscito ad affermarci come padre, rinuncia al successo che aveva avuto, in nome di che cosa? In nome, evidentemente, della verità. La verità è che lui non era il padre di Palma, la verità è che Manfroni aveva accettato di mentire per paura di questo famoso ricatto. La conseguenza qual è? Che finalmente il vero padre, il padre reale, viene a cessare di essere un padre vero, cioè un padre simbolico, e che il non padre, proprio perché riconosce di non essere il padre reale, cioè il vero padre, diventa immediatamente per Palma il padre vero, cioè il padre simbolico. Si è passati in altri termini di registro, passati dal registro

del padre reale, che indubbiamente resta Manfroni, a quello del padre simbolico, che altrettanto indubbiamente è adesso Lori, che è tanto più il padre vero proprio perché non riesce a mentire, non riesce a fare la commedia, ammette di non essere il padre di Palma proprio per questo lo diventa; proprio perché non è il padre di Palma diventa il padre. Mentre la situazione di Manfroni cala bruscamente: "E' lui - dice Lori - è lui quello che ti sei gloriata di avere per padre, un miserabile, non solo per quello che ha fatto a me, ma anche sai, perché è un ladro" e racconta tutta la storia del plagio del libro. In questo che sarebbe dovuto essere il padre vero, che invece era soltanto un padre reale, si svela dunque la figura di un miserabile che neppure dal punto di vista professionale aveva mai avuto alcun rapporto con la verità. E Lori gli rinfaccia: "perché non hai avuto mai una vera passione tu", neppure la scienza era stata una vera passione, perché in realtà all'inizio queste famose carte del padre erano state solo l'occasione per avere dei rapporti con la moglie di Lori.

Ecco, questa frase mi sembra una perfetta definizione di che cosa significhi essere padre: avere una vera passione. Allora a questo punto Lori rinuncia nonostante tutto a vendicarsi, rinuncia a pubblicare gli appunti del suocero. Tutto ciò che vuole è che Palma gli creda e quest' ultima gli promette che si comporterà con lui effettivamente come una figlia in modo tale che tutti crederanno finalmente che Lori sia il vero padre. Tuttavia Lori non è soddisfatto, perché il problema per lui non è tanto quello che crederanno gli altri, non è tanto di essere riconosciuto al livello del pettegolezzo come un vero padre, ma è "come farò a crederlo io". La figlia a questo punto insiste e gli dice che lui dovrà crederlo. "Come?", e Palma risponde: "Ma perché è vero, vedi, è vero, ora, il mio affetto per te, non è mica un inganno. Il mio affetto e la mia stima sono una realtà in cui tu puoi vivere e che si imporrà a tutti e anche a te." Su questo riconoscimento, questo completo doppio capovolgimento delle parti, si

conclude ora il dramma e Lori che si è finalmente guadagnato di essere quello che aveva creduto di essere, che è riuscito a venir fuori dalla parte di zimbello, perché ha ricavato dal fatto di essere stato lo zimbello per anni la sua verità e finalmente è diventato quel padre che aveva sempre creduto di essere. Uscendo dalla casa di Manfroni assieme a Palma e suo marito, fa un gesto, una sorta di inchino appena accennato di perdono, diciamo così, al Manfroni stesso.

Questa è la vicenda in cui credo vi siate resi conto perfettamente di quanto ripeta fin nei minimi dettagli la logica dei momenti cruciali di una analisi. Tutto ciò ci insegna splendidamente, a partire dalla frase di Lori, "perché non hai mai avuto una vera passione tu", che cosa significa essere padre e come lo si può diventare. Perché altro è evidentemente il padre reale di qualcuno, altro è svolgere questa funzione. "Avere una vera passione", sarebbe dunque essere padre. Ma intendiamoci che cosa significa "avere una <sup>vera</sup> passione", perché in fondo lo stesso papà Schreber era un appassionato, il padre <sup>dello</sup> psicotico stesso è un appassionato di qualche cosa, i padri degli psicotici sono sovente dei monomaniaci di qualche cosa. Evidentemente non è questo ciò di cui si tratta, la passione del Schreber padre per la ginnastica da camera, è più una fissazione che una vera passione. Si tratta insomma in questi casi di passioni che servono a qualche cosa, non a mettersi in questione come soggetti; "avere una vera passione" in definitiva, secondo la formula che usa Pirandello, in questo testo, significa accettare di mettersi in questione come soggetto nel proprio desiderio.

Essere padre è dunque una questione di verità, non della verità di fatto evidentemente, ma di quella verità che si tocca quando qualcuno è per così dire in armonia con il proprio essere, con il proprio desiderio, non perché faccia tutt'uno con se stesso - perché questo, quello che fa tutt'uno con se stesso, l'uomo tutto d'un pezzo, è il tipico padre degli psicotici - ma di colui che è in pace con se stesso e con la sua divisione.

Esercitare la legge in quanto tale non è fare il legislatore, esercitare la legge significa né più né meno che riconoscere la propria divisione nella verità del proprio desiderio. Insomma se c'è qualcosa con cui il cristianesimo è riuscito a incidere nelle strutture simboliche in cui viviamo, è quando sostiene che il cuore della legge è il perdono, è quando sostiene - come sostiene Paolo nella famosa lettera ai Romani - che l'amore è l'ultima parola della legge; essere all'altezza di questo compito, è questa la definizione di ciò che significa essere padre.

4.

Allora, quello che credo io, è che il primo passo oltre la famosa questione preliminare a ogni trattamento possibile della psicosi e della melanconia, lo si potrebbe fare considerando come e se la psicanalisi possa rimediare - rimediare è già un termine inesatto - ad una carenza paterna, cioè ad una carenza soggettiva, perché è di questo che si tratta. Se c'è un compito difficile, addirittura impossibile - ma insomma se non fosse per questo non vedo perché la psicanalisi dovrebbe essere un mestiere impossibile, come dice Freud - sarebbe per l'analista quello di testimoniare del fatto che la paternità simbolica non ha niente a che fare con la paternità reale, bisogna che possa testimoniare al soggetto di che cosa sia "una vera passione". E' evidente che non si tratta di mettersi a fare il padre del tizio, semmai si tratta piuttosto - credo che questo sia importante per lo meno tutte le volte che è in questione una problematica di tipo prepsicotico - di restaurare l'immagine che il soggetto ha del proprio padre. Il problema è come riuscire a fare questo senza che questo si risolva in una sorta di pia menzogna, in una sorta di finzione. E' evidente che, se si trattasse di questo, l'impresa sarebbe condannata al fallimento in partenza, dal momento che il soggetto sa bene, capisce troppo bene, qual è la verità della sua storia. Credo tuttavia



che non bisogna affrettarsi a dargli ragione troppo presto tutte le volte che il tizio sta lì ad elencare i torti, i limiti, l'insufficienza, l'imbecillità del proprio padre. Direi di più, è proprio quando l'analista si mette a fare il padre, che quella che potrebbe essere una prepsicosi può rendersi manifesta in analisi, perché se si mette a fare il padre, non può che trattarsi di un padre menzognero, non può che trattarsi, in altri termini, di un secondo fallimento nell'impresa del confronto con il padre. Invece vedete come Pirandello riesca senza nemmeno una parola, con un semplice chinare il capo di Lori alla fine del dramma, a instaurare - lo stesso Manfroni, nonostante tutte le sue menzogne, nonostante tutte le sue viltà, nonostante tutta la sua assenza di vera passione - ad instaurare persino il Manfroni, che in definitiva, è il padre reale, in qualche cosa che è dell'ordine di un riconoscimento di questa paternità, dal momento in cui, uscendo di scena, nella sorpresa generale, non solo lo saluta, ma addirittura vi si inchina.

A che cosa si inchina questo padre simbolico, diciamo così, nel momento in cui esce di scena? A che cosa rende omaggio? Alla sua mancanza di passione, alla sua menzogna, al fatto che il Manfroni dopotutto era stato benintenzionato? In definitiva non era stato neppure tanto benintenzionato, perché se avesse effettivamente amato la donna da cui aveva avuto quella figlia, non avrebbe lasciato che questa donna visse con Lori fino al momento della sua morte. Certamente l'amava, questa donna, la desiderava, ma non tanto da giocarsi la carriera politica per queste storie. Lori invece, lui sì, si era giocato tutto nella sua passione di fare il padre, sino a rendersi ridicolo, sino a rendersi zimbello di chiunque. A che cosa si inchina Lori nel momento in cui esce di scena? Non mi sembra una domanda stupida, direi persino che non c'è padre - padre reale intendo dire - tanto zoppicante, tanto meschino, tanto volgare, tanto insufficiente, cui l'analista non debba in qualche modo inchinarsi, mettendolo insomma laddove lui stesso non si è saputo mettere. Il problema è fare questo senza che ciò risulti una menzogna. Come è possibile que-

sto, se non perché un padre, per quanto zoppicante, per quanto rappezzato, possa essere stato in definitiva, come direbbe Monsieur de la Palisse, <sup>è</sup> un padre? Un padre è né più né meno che uno qualunque, uno qualunque in quanto uno qualunque è un soggetto qualunque, e in questa prospettiva, se volete, Amleto, quando deve tessere l'elogio del padre, dice: era uno come tutti gli altri, questa è la sua somma virtù; non c'è virtù più alta di questa, per un padre. Avere delle vere passioni significa essere uno come tutti gli altri. E' questo, in definitiva, la cosiddetta castrazione, accettare di essere uno qualunque. In questa prospettiva, perfino le debolezze di un padre reale possono valere come "vere passioni", umane troppo umane quanto si vorrà, ma in definitiva è di questa pasta che è fatta la vita degli esseri parlanti, perché in definitiva il padre per definizione è il padre umiliato. Non a caso Lacan nel seminario sul transfert era partito a sua volta da un dramma di Claudel che ha questo titolo: Le père humilié.

Non so se sono riuscito con tutto questo a darvi una idea di ciò che voglio dire, vi rimando alla lettura del testo di Pirandello, che certamente potrà darvi molto di più se lo leggete direttamente. Il fatto è, insomma, che questo famoso padre deve intervenire come mito, non come realtà, e questo mito non c'è bisogno di nessun reale per fondarlo. Per restaurare la funzione del Nome del Padre, si tratta di riuscire a instaurare, quando non è possibile restaurare, qualche cosa che è dell'ordine del mito, poiché il Nome del Padre, questo significante primordiale, non è altro che un mito. Il problema semmai è come riuscire, con l'azione analitica, a creare praticamente dal nulla qualche cosa che è dell'ordine del mito; praticamente dal niente perché, chiaramente, il nostro tempo non è precisamente un tempo che abbondi di veri miti, abbonda molto di pseudomiti.

Ora, che cosa distingue un vero mito da uno pseudo mito, cosa distingue, che so io, il mito di Edipo dal mito della motocicletta? Nel primo caso il mito è un sostegno per l'azione, il mito è un so-

stegno per l'azione perché in definitiva il mito non è altro che una narrazione fatta apposta per essere messa in azione. [...] Allora, che cos'è un mito? Vi consiglio di leggere uno splendido articolo di Ortega y Gasset che è stato pubblicato di recente in un libro che si chiama Lo spettatore, in cui troverete delle osservazioni assolutamente precise e in cui dice in definitiva quello che ho appena finito di dirvi, cioè che il mito è una narrazione a partire dalla quale è possibile orientarsi nell'azione e che quindi, per così dire, il mito costituisce un primo livello, la base, di ogni possibile educazione. Considerazione che dal punto di vista pedagogico sarebbe interessante utilizzare oggi che si fanno leggere ai bambini, che so io, i giornali, dove tutto si trova fuorché un mito. E' interessante fra l'altro notare che Ortega sviluppa queste considerazioni sul mito in un articolo che scrive negando l'opportunità di far leggere ai bambini delle scuole elementari il Don Chisciotte, che trova giustamente un testo per niente mitico e dunque per niente adatto ai bambini. Non so per quale stortura mentale, si è trovato che il Don Chisciotte fosse una lettura per bambini, quando l'ho letto da bambino mi annoiava e l'ho messo via. Allora, concludo qui questi brevi cenni sul mito, che avrei voluto sviluppare ulteriormente. Torniamo dunque alla questione da cui era sorta questa digressione di come sia possibile in un'analisi costruire qualche cosa che valga per il soggetto come un mito. E' possibile evidentemente soltanto in base all'azione, all'azione dell'analista in quanto analista, è possibile soltanto se, dicevo, l'analista dimostra di essere qualcuno capace di avere delle "vere passioni", impresa in cui beninteso nulla lo garantisce. La cartina di tornasole della posizione dello psicanalista, credo che sia inevitabilmente la problematica di tipo psicotico; non parlo evidentemente dei casi di psicosi del tutto conclamati, verso i quali le cose sono evidentemente pressoché impossibili. Penso insomma che un analista farabutto non potrebbe che combinare dei guai nella psicosi. L'analista, quello che ho chiamato, con un po' di ironia,

l'analista farabutto, è evidentemente quello che non ha "il piacere dell'onestà". E' noto che Lacan paragonava la posizione dell'analista, senza molta falsa modestia, nientemeno che a quella del santo. Ammetto di non avere (anch'io ho una cultura moderna) un'idea ben precisa di che cosa sia la santità. La cosa mi secca molto, cercherò di riparare a questa lacuna, bisogna insomma che prenda un po' di tempo e mi metta a leggere qualche vita di santo.

Un'altra questione che si potrebbe porre, uno dei sentieri che si aprono, ma che non intendo seguire per il momento, è che rapporto ci sia tra il santo e il poeta. Non c'è dubbio che si sono dei santi che sono anche poeti, il famoso San Francesco dei Fioretti, per esempio. Lascio tuttavia aperta la questione se tutti i santi siano necessariamente poeti. Sicuramente ci sono alcuni poeti che sono dei santi, Rimbaud per esempio, ma sicuramente non tutti i poeti lo sono. Questi, ripeto, sono dei sentieri che si aprono ad una eventuale ricerca, dei sentieri che non ha per il momento intenzione di seguire.

Per concludere il seminario di quest'anno, vorrei però trattare almeno due questioni. La prima credo sia un vecchio debito che ho con voi. Bisogna che vi dica assolutamente come io penso che sia quell'amore che abbiamo tante volte chiamato, nelle formule "l'amore al di là della legge", "desiderio al di là del fantasma" o cose di questo tipo. Le formule hanno questo di seccante, che prima o poi finiscono per diventare delle macchinette per produrre dei discorsi privi di senso, bisogna dunque andarsi a cercare il senso da qualche parte. Non è colpa mia se questo senso che non sempre trovo nelle formule, lo trovo nei testi letterari, ed è proprio per questo che la volta prossima vorrei spiegarvi che cosa secondo me è l'amore al di là della legge, precisamente quello che manca alla melanconia, con una lettura dei Sonetti di Shakespeare. Infine, per concludere il seminario di quest'anno, vorrei rilanciare, perlomeno alla vostra considerazione, il termine "catarsi", termine che, benché abbia origini molto antiche, non è trascurabile che sia stato il primo termine che Freud ha utilizzato per indicare la psicanalisi; il famoso metodo ca-

tartico potrebbe essere ancora utilizzabile; in definitiva quando, alla fine di Tutto per bene, Lori si inchina uscendo di scena, in definitiva questo ha a che fare con la catarsi. Direi che quell'inchino appena accennato significa, all'interno del testo del dramma, la catarsi, cioè quel famoso effetto di riconciliazione, di Versöhnung, per usare il termine freudiano, che il dramma deve produrre. In definitiva anche l'analisi deve produrre questa Versöhnung, che si potrebbe forse tradurre, sbagliando, ma letteralmente, con "affiliazione". Insomma è questo lo scopo dell'analisi, produrre questa riconciliazione. Così credo di poter concludere il seminario di quest'anno cercando di capire assieme a voi che cos'è la catarsi, ciò ci porterà evidentemente un po' lontani dal terreno clinico da cui siamo partiti, quello della melanconia, perché nella melanconia di catarsi, a dire il vero, non ce n'è mica tanta, né ce n'è tanta nella psicosi, e neppure nella nevrosi. La psicanalisi invece, quando c'è, è catartica, è catartica perché è tragica, perché nel tragico in definitiva l'unica cosa veramente tragica non sono tutte le uccisioni, le morti, i suicidi, l'unica cosa veramente tragica nel dramma è la catarsi stessa, e su questo punto spero di poter concludere il seminario di quest'anno.

A. DAVANZO: - Continuo a non essere d'accordo con quello che tu dici, e tanto più a partire da quello che hai detto questo sera, perché dici che in questa storia si possono leggere i momenti cruciali di un'analisi e io posso essere anche d'accordo con questo, però mi pare che quello che manca è la figura dell'analista, e che in questo caso il ruolo dell'analista sia preso proprio dall'accidente, dal caso, e mi pare anche che sia questa un po' la differenza fra una analisi-non analisi della psicosi e l'analisi della nevrosi. Mi spiego: in questo caso c'è sì un padre che nasce come funzione simbolica e tuttavia non vedo proprio come il Lori potrebbe ricoprire il ruolo dell'analista dato che dopotutto, sì, a lui gli riesce di diventare padre ad un certo momento, ed è proprio grazie al fatto che qualcun altro a fare da padre c'era, perché rispetto a lui, il fatto che lui si sacrificasse, dice molto poco. Penso che una guarigione per uno psicotico, può essere prodotta, per così dire, da uno scontro di un reale con un altro reale, per cui non mi stupisce per esempio Lacan, quando, raccontando

il caso Aimée, che gli fornisce il materiale per la sua tesi di laurea, dice: se qui siamo di fronte ad una guarigione, l'unica cosa che ha guarito questa donna è il fatto di trovarsi in prigione. Quanto proprio al costruire o impiantare un mito, ecco io continuo a vederla come una cosa molto difficile.

Credo che non ci intendiamo io e te su questo, perché quando tu parli di psicosi intendi la psicosi dichiarata, fai degli esempi clinici di casi di psicosi che sicuramente sono al limite dell'impossibilità di ogni intervento di tipo analitico. Ho fatto tutto un certo discorso sulla psicosi quest'anno per cercare di chiarire questo problema. Sicuramente la psicosi è quella lì, e quando ci troviamo di fronte a questo non si vede bene quale possa essere il tipo di intervento. Quando io parlo di psicosi e parlo di melanconia, mi riferisco ad una sorta di insufficienza del significante primordiale, che è tutto sommato qualche cosa che credo sinceramente sia molto più diffuso della psicosi dichiarata.

A. DAVANZO: - Ma non è una nuova forma di nevrosi che tu chiami psicosi?

Una prepsicosi non è una nevrosi.

A. DAVANZO: - Scusami Perrella, ti ricordo che stai dando per scontato quello che hai posto come pura e semplice domanda: "esiste una prepsicosi?".

Io mi sono chiesto: "esiste una prepsicosi?", e ho concluso che non ha senso definire qualcuno clinicamente prepsicotico prima che sia effettivamente psicotico. Ciò non toglie che esiste un certo tipo di fragilità delle strutture simboliche, che non sono conclamatamente di tipo psicotico, ed è proprio per questo che le metto al cuore della melanconia. La melanconia non è una psicosi, non ho fatto altro quest'anno che dire che la melanconia non è una psicosi, ciò nonostante alla base della melanconia c'è un tipo di fragilità delle strutture simboliche, distinta da quel tipo di fragilità delle strutture simboliche che c'è al livello di forclusione, e quindi al livello di prepsico-

si o eventualmente di psicosi vera e propria, che comunque è qualche cosa di diverso rispetto alla questione nevrotica, perché nella questione nevrotica, diciamo così, le strutture simboliche sono ben strutturate. Sono ben strutturate e ciò che fa difetto è in definitiva essenzialmente il rapporto fra il soggetto e l'Altro, è a questo livello che si gioca tutta la partita, ma sempre su una sorta di rete di sicurezza per cui il soggetto, anche se casca male, va a cascare sempre da qualche parte. Ci sono dei casi, che non sono necessariamente di psicosi, in cui si segnala molto chiaramente questa fragilità di cui parlavo, e tutto il tentativo che ho fatto quest'anno è stato di vedere quali possono essere le differenze fra questi diversi tipi di fragilità e in che modo la cosa possa essere in qualche modo parata, diciamo così. Se la questione mi interessa, non è perché ci possono essere tre o quattro casi in cui si presenta questo problema, se la questione mi interessa al punto di averci dedicato tutto il lavoro che ho fatto quest'anno, è perché credo che ci sia qualche cosa nel destino della nostra civiltà che va in questa direzione; che ci sia in altri termini qualche cosa al livello proprio della civiltà in cui viviamo che va nella direzione di indebolire queste basi culturali. Qui la questione va molto al di là, io credo, di quella che può essere la problematica clinica in senso stretto, per diventare la questione di fondo che cercavo di pormi con questo lavoro sulla melanconia: che cosa ci sta a fare la psicanalisi nella cultura in cui viviamo? Cioè qual è il compito che la psicanalisi, per il fatto stesso di esistere, ha da svolgere in questa specie di marasma in cui non c'è niente che faccia struttura, in cui non c'è niente che faccia modo, in cui qualunque cosa si equivale, in cui si può dire tutto, in cui si può fare qualunque cazzata, in cui manca qualunque strada. E' questa la questione, che penso sia anche una questione clinica, ma in definitiva non è questo il punto essenziale, anche se credo che per quanto riguarda la pratica clinica, una attenzione a questa corda, diciamo alle stonature di questa corda, potrebbe evitare degli insuccessi.

10 maggio 1984

L'amore vero

Per spiegarmi su che cosa intendo con quell'espressione che è venuta fuori mille volte "l'amore al di là della legge" o "il desiderio al di là del fantasma" o altre formule di questo tipo, vi avevo detto che vi avrei letto e commentato alcuni dei sonetti di Shakespeare. Perché farlo a partire da un testo letterario che pone problemi piuttosto grossi come questo? Direi per il semplice motivo che non ho trovato letteralmente da nessuna parte, nel corso delle mie letture, nessun altro testo, né nessun altro esempio, né nessun' altra descrizione letteraria o no di questo qualche cosa che, a partire da questa sera, con il termine che usa Shakespeare, chiameremo l'amore vero, l'amore che si distingue dall'amore nel senso della mascherata, dall'amore nel senso dell'illusione.

## 1.

Questo testo di Shakespeare, che è un testo arcinoto, letto e riletto per lo meno dalle persone di lingua inglese (tra l'altro perché costituisce forse il risultato massimo della lirica in lingua inglese) è tuttavia un testo assolutamente enigmatico, assolutamente pieno di trabocchetti, di difficoltà di comprensione. Da quando, verso la fine del '700, questo testo è stato riscoperto (riscoperto perché era stato stampato si presume in modo piuttosto piratesco, si dice senza l'autorizzazione dell'autore, come si faceva a quel tempo, quando non c'era il copy-right, e che poi era stato praticamente dimenticato perché Shakespeare ad un certo punto era passato di moda), su questo testo, nel momento in cui si è incominciato a rileggerlo, si è accumulata una bibliografia che è qualche cosa di sorprendente, come su tutto Shakespeare evidentemente, ma con un privilegio oppure una sfortuna, se volete, del tutto particolare. Perché questo te-



sto era l'unico testo in cui Shakespeare parlava in prima persona, parlava in qualche modo di se stesso. Quindi, siccome come saprete le notizie biografiche certe su Shakespeare non sono moltissime, tutti gli studiosi e i curiosi si sono accaniti su questo testo per cercare di capire chi era questo curioso personaggio di cui alcuni hanno addirittura negato l'esistenza o per lo meno hanno negato che fosse l'autore delle opere che gli sono attribuite, chi era questo personaggio che dopo tutto è il massimo poeta di lingua inglese e sicuramente uno dei massimi di tutte le lingue.

Potete immaginare, dunque, la curiosità che suscitava questo testo, potete immaginare come, trattandosi di un testo che sicuramente non è narrativo, che sicuramente si riferisce a degli eventi, a delle storie, ma senza mai raccontarle, senza mai spiegarle, sempre per allusioni, potete immaginare come questo abbia suscitato la curiosità dei lettori, tanto che in pratica, ognuno ha creduto di potervi trovare quello che voleva. Ma da che cosa viene la difficoltà di questo testo? Di questo testo sul quale, devo dire, mi sono lambiccato parecchio tempo senza mai venirne a capo, finché non sono stato messo sulla buona strada per orientarmi da qualche cosa che Lacan dice nel seminario che abbiamo ripreso l'anno scorso, che è quello sull'Amleto, nel quale c'è effettivamente un riferimento ai Sonetti di Shakespeare, un riferimento molto fuggevole e non molto azzeccato, mi sembra di poter dire; tuttavia l'idea mi è venuta dal discorso che Lacan fa sull'Amleto non sui Sonetti, soprattutto dalla nozione di lutto che, come vedremo, ha una certa importanza all'interno di questo testo. Dicevo: da che cosa dipende la difficoltà, il fatto che tutti gli interpreti si sono rotti la testa su questo testo senza mai riuscire a venirne a capo, senza mai riuscire a darne un'interpretazione evidente? Anche se, ripeto, si tratta tutto sommato di una raccolta di poesie che sono delle cosiddette poesie d'amore come all'epoca di Shakespeare se ne stamparono a valanghe, più o meno petrarcheggianti. La cosa in Shakespeare è molto diversa. In sostanza le cose strane, le cose enigmatiche che pone un testo come questo, vengono già dalla storia, che è una storia piuttosto curiosa; uno

incomincia a leggere i Sonetti di Shakespeare e trova delle poesie dedicate ad un giovanotto di buona famiglia che viene invitato a sposarsi per continuare la stirpe. E i primi testi puntano dunque tutto sulla questione della paternità, e sul rifiuto della paternità da parte di questo ragazzo che, nel caso fosse effettivamente colui che è il candidato più probabile ad essere Mr. W. H., è cioè il duca di Southempton, all'epoca in cui si possono riferire i primi testi di questa raccolta, avrebbe avuto diciassette anni. Veniva pressato dalla famiglia - esistono documenti su questo William Herbert, in cui risulta che, all'età di diciassette anni, veniva spinto a sposarsi, e che era recalcitrante. E' probabile dunque che la famiglia avesse invitato Shakespeare a convincere questo fanciullo attraverso questi primi testi. Ma dopo i primi diciassette sonetti, che vertono tutti su questo tema, il tono cambia in modo piuttosto brusco e, dall'incoraggiamento al matrimonio, si passa chiaramente ad un discorso d'amore del poeta nei confronti di questo giovane, i cui tratti sono esaltati, ma nello stesso tempo restano indeterminati.

Il secondo problema è come intendere questo amore, di che razza di amore si tratta, anche perché alla fine appare tutto un altro ciclo (molto connesso con il primo da riferimenti interstiziali) in cui invece si parla del rapporto d'amore del poeta stesso con una donna, la famosa dark lady, la "donna scura", che ha un tono completamente diverso. Da tutta questa congerie di testi<sup>i</sup> critici si sono sempre sforzati di tirar fuori una storia coerente, senza mai riuscire bene a concepire di che cosa si trattasse. Ognuno crede di poter dire l'ultima parola su quale sia il vero tema fondamentale di questo testo. E' evidente che anch'io, nel momento in cui ve ne parlo, credo di aver trovato finalmente la famosa chiave di lettura. Il tema, insomma, è sicuramente l'amore. Solo che di amori, come tutti sanno, ce ne sono due. In questo testo sono effettivamente due, perché da una parte, in termini positivi, abbiamo il fair youth, il giovane di cui vi parlavo prima, dall'altra abbiamo questa dark lady, e l'amore per queste due persone viene chiaramente contrapposto in uno di questi sonetti, il 144

per l'esattezza, che inizia proprio tematizzando questa duplicità: Two loves I have, of comfort and despair, "Ho due amori, di conforto e di dannazione". La cosa più semplice da fare sarebbe evidentemente di identificare questi due amori con il tema vecchissimo dell'amore sacro e dell'amore profano, o con l'amore platonico e l'amore sensuale. L'amore per l'Occidente è sempre stato diviso in due.

Soltanto che tutte queste distinzioni non sono adeguate a spiegare ciò di cui si tratta; non sono adeguate perché, se prendiamo l'amore per la dark lady come l'amore sensuale (come è evidentemente), allora non tornano i conti sul fatto che l'amore per il giovanotto sarebbe un amore del tutto sublimato, perché ci sono dei testi che sono di una sensualità assolutamente evidente, anche se non oltrepassano mai i limiti di quello che vedremo essere l'amore nella separazione. Credo che si riesca a far quadrare effettivamente tutti i conti dei Sonetti (naturalmente questa sera non posso leggervi tutti i sonetti, ma ne leggerò e commenterò solo alcuni che mi sembrano nodali per la questione che vi espongo), interpretando questa duplicità di amori come, da una parte, l'amore come illusione, l'amore in quanto, in termini psicanalitici, si direbbe strutturato dal fantasma (evidentemente questo è un termine assai poco shakespeariano), ciò che Shakespeare chiama l'amore of despair, l'amore "di dannazione", e dall'altra invece come quello che abbiamo chiamato l'amore vero, anzi che Shakespeare chiama l'amore vero, true love, quello of comfort.

Dell'amore come illusione vi darei soltanto un esempio, che è quello più divertente, quello anche più chiaro, il sonetto 143, che è un sonetto particolarmente divertente, in cui la commedia dell'amore come illusione viene descritta in una scena incredibilmente umoristica. Il 143 suona così in una tradizione che ho fatto io per mettere in evidenza alcuni termini chiave, che ho cercato di restituire in italiano in modo da rendere comprensibile l'ipotesi di questa sera. Il sonetto 143 è indirizzato evidentemente alla dark lady:

Come una brava comare rincorre  
la pennuta creatura che sfuggì,  
mette giù il bimbo e dappertutto corre

dietro alla cosa che non è più lì,  
e intanto il bimbo suo le dà la caccia  
e piange per chiamarla, ma lei intenta  
a seguir ciò che le svolazza in faccia  
non s'accorge che il piccolo scontenta;  
così tu corri dietro a chi ti scappi,  
del tuo bambino indifferente al dramma;  
ma torna indietro, se il tuo bene acciappi  
a coccolarmi e a farmi un po' da mamma.

Che tu abbia la tua voglia prego Dio  
se torni e plachi questo pianto mio.

E' evidente che l'essenziale della scenetta della comare che insegue la gallina che le è sfuggita -che è proprio un'immagine dell'oggetto del desiderio, che è oggetto di desiderio in quanto sfugge, mentre ciò che si ha non interessa -, definisce proprio l'essenziale del desiderio in quanto desiderio preso in una serie metonimica, quindi evidentemente e necessariamente deludente. Da segnalare per pura curiosità in questo contesto che, dove alla fine si dice "che tu abbia la tua voglia" il testo enuncia thy Will, Will è sicuramente la voglia, anche nel senso di voglia sessuale, ma è anche il nome del poeta, William, ed è anche il nome dell'altro William, Herbert per l'appunto, se è lui, in ogni caso Will è anche il nome del fair youth.

2.

Detto questo non mi soffermerei oltre nella descrizione dell'amore of dispair, dell'amore come illusione, perché è sicuramente la parte più ovvia, diciamo così, su cui potete trovare anche altrove testimonianze più che abbondanti. Ciò di cui sicuramente, che mi risulti, non ho mai trovato alcuna testimonianza da nessuna parte è invece una descrizione così precisa, così puntuale, così incredibilmente documentata e dettagliata, di che cosa può essere l'amore del secondo tipo, l'amore che chiamiamo vero. E' tanto incredibile e tanto lontano da tutto ciò che l'Occidente ha mai elaborato sulla questione dell'amore, così estranea alla tradizione platonica, così estranea a tutto, che veramente c'è da chiedersi come abbia fatto Shakespeare a impiantare su una faccenda di questo tipo, con tanta chiarezza e con tanta eviden-

za. Già l'anno scorso, se ricordate, vi avevo letto il sonetto 20, quello in cui più chiaramente Shakespeare dice che questo amore per il giovanotto non ha in sé niente di immediatamente sessuale. Sgomberati dunque i dubbi sull'eventualità che si trattasse semplicemente di una questione di sesso, si pone la questione di capire più a fondo di che tipo di amore si tratti. Allora tra moltissimi testi che potrei leggervi vi leggo intanto il sonetto 30 e il successivo, in cui vedremo come emerge in posizione già centrale la questione del lutto:

Quando alle assise dei dolci pensieri  
silenti anche un ricordo antico reco  
piango tutti i miei vani desideri,  
e coi vecchi dolori questo spreco  
del caro tempo. Gli occhi, non adusi,  
piangono amici che la notte cela,  
piaghe d'amori cancellati e chiusi,  
volti che il tempo trascorrendo vela.  
Così antichi dolori mi racconto  
e soffro sofferenze del passato,  
di lacrime già piante in un triste conto  
pago, come non fosse già pagato.

Ma se allora io penso a te, mio amore  
ogni perdita cessa, ogni dolore.

Il successivo riprende il tema; poi li commentiamo assieme perché sono evidentemente collegati:

Fan prezioso il tuo seno tutti i cuori  
che per assenza supponevo morti,  
vi regna amore con tutti i suoi amori,  
sepolti amici in te sono risorti.  
Quanti pianti e più lutti m'ha sottratto  
la cara religione del tuo amore,  
tributo ai morti, che ora sono affatto  
rimossi e son celati nel tuo cuore.  
Sei la tomba in cui vive amor sepolto  
che ornantrofei dei miei amori passati  
ciò che ebbero da me tu glielo hai tolto,  
tutti i debiti a te furon pagati.

Le immagini che amai rivedo in te,  
tu solo, tutti loro, hai tutto me.

E' evidente che, a una prima lettura, la questione non appare forse molto evidente. Allora cerchiamo di vedere di che si tratta. Con questi due sonetti che sono 30 e 31 (quindi siamo abbastanza agli inizi della vicenda) si compie il primo passo veramente decisivo ver-

so quello che è il cuore concettuale, diciamo così, dei Sonetti. Il 30 si apre nel segno di uno dei temi più ricorrenti nei Sonetti di Shakespeare, che è quello del tempo<sup>e</sup> della vanità del desiderio: la vanità del desiderio in rapporto al trascorrere del tempo è chiaramente uno dei temi più tradizionali della poesia d'amore di tutti i tempi, tanto più di quella del Rinascimento.

I pensieri sono dunque rappresentati seduti (when to the sessions of sweet silent thoughts), seduti e silenziosi a fare che cosa? Direi a elaborare un lutto: il lutto della perdita degli oggetti di desiderio: gli amici, gli amori e i volti delle persone scomparse. La morte cancella tutto, ed è il famoso, comunissimo tema della vanitas del desiderio. Il concetto della perdita viene dunque a porsi al centro della problematica sia dell'amore che del desiderio: il desiderio non è altro ovviamente che un tentativo di riparare alla perdita dell'oggetto. L'amore è piuttosto la sensazione dell'attuarsi di una riparazione: qualche cosa che era stato perduto, attraverso l'amore viene recuperato. Siamo beninteso ancora a livello dell'amore come illusione. Sta di fatto che l'oggetto d'amore, anche a questo livello dello amore come illusione, del recupero dell'oggetto perduto, l'oggetto dell'amore, anche a questo livello dell'assunzione dell'amore, non è un oggetto semplice. E qui già si assiste allo sviluppo di una idea che è del tutto nuova rispetto alla tradizione dell'amore (è chiaro che alle spalle di Shakespeare c'è tutta la tradizione dell'amore cortese, dei testi della poesia d'amore del Rinascimento, ma c'è anche qualche cosa di completamente diverso da tutto ciò); qui, in questo testo, si incomincia a capire che cosa è diverso. E' diverso il fatto che l'amore per un oggetto va al di là dell'oggetto stesso. Per così dire, l'amore ama al di là dell'oggetto: un amore rappresenta tutti gli amori, tutti gli altri. Sicché l'amore si propone come un modo per colmare una perdita, per risolvere un lutto. Questo lutto appare tuttavia come qualche cosa di per così dire inesplicabile. Poiché esiste per il soggetto un debito che neppure l'amore riesce a saldare: "soffro sofferenze del passato" e "ripago un conto che è già stato pagato". Tuttavia

l'amore a questo livello (ripeto, siamo ancora a livello dell'amore come illusione) dà almeno la sensazione di un saldarsi del conto: "ma se allora io penso a te, mio amore, / ogni perdita cessa, ogni dolore".

Certamente è proprio ritrovando nell'oggetto d'amore, per dirla con Freud, ciò che manca all'io per raggiungere l'ideale (questa formula di Freud è applicata in trecentomila modi diversi nei Sonetti di Shakespeare e adesso non sto a farvi tutti gli esempi), è proprio ritrovando l'oggetto d'amore, cioè l'oggetto del lutto, che l'amore riesce a dare questa sensazione, illusoria in definitiva, della conclusione del lutto stesso. Illusoria, perché a questa sensazione (di qui il carattere essenzialmente delusivo dell'amore) non corrisponde in realtà un'effettiva eliminazione della mancanza. A livello del sonetto 30 siamo tuttavia ancora nel momento per così dire maniacale dell'innamoramento, in cui sembra che tutte le perdite siano risolte: all losses are restored.

Il sonetto successivo che evidentemente è uno sviluppo del 30, riprende questo motivo del rapporto tra il lutto e l'amore. Ciò che colpisce in primo luogo è l'immagine iniziale: "fan prezioso il tuo seno tutti i cuori/ che per assenza supponevo morti", come se l'oggetto d'amore fosse rappresentato come uno scrigno che contiene in sé tutti gli oggetti perduti. Potremmo evocare evidentemente i famosi fantasmi kleiniani di incorporazione o cose di questo tipo; ciò che conta tuttavia da questo punto di vista è che l'oggetto d'amore racchiude in sé tutti gli oggetti del lutto. Attraverso l'amore, in altri termini, il soggetto non cerca, in fondo, se non di riappropriarsi dalla parte dell'oggetto di quella parte di sé che ha perduto e cioè che il tempo gli ha sottratto. Amare significa quindi, in definitiva, tentare di risanare, per così dire, le ferite del tempo, risolvendo così un lutto. Di qui l'aspetto religioso che assume ciò che Shakespeare chiama il "rito d'amore" o addirittura "la cara religione del tuo amore". Tutto ciò che il soggetto doveva alle persone amate e perdute, cioè i riti di lutto, diciamo così, che il soggetto doveva

agli oggetti perduti, vengono ora celebrati in onore di un unico oggetto che li rappresenta tutti e che riassume in sé tutte le immagini della storia del soggetto stesso: ~ l'amato racchiude in sé tutti gli oggetti d'amore dell'amante. Come dire che amare, amare in questo senso essenzialmente religioso, in definitiva (il termine "la cara religione" non è da intendere in senso genericamente metaforico ma proprio alla lettera), amare dunque è per così dire fare offerta di sé ad un Altro in cui si cela l'origine stessa del soggetto; pagare un debito, pagare quel debito che il soggetto contrae per il fatto stesso di esistere, altrimenti che con la scomparsa del soggetto stesso, altrimenti che nella morte reale. L'amore, il concetto d'amore verso cui ci stiamo dirigendo, appunto quello che chiamavo l'amore vero, costituisce in definitiva un modo per saldare, per risolvere quella che altre volte avevamo chiamato colpa di esistere, cioè il debito originario che il soggetto contrae per il fatto stesso di essere, quindi di distinguersi dal reale. Il lutto di cui si tratta, che a questo livello è il lutto per l'oggetto, diventa però più avanti il lutto che il soggetto ha da fare per la sua stessa scomparsa. E' questo poi il nocciolo della questione.

E' evidente però che già a livello di questo concetto dell'amore che viene presentato dai sonetti che vi ho letto prima ciò implica che non ci sia nessun tentativo da parte del soggetto di impadronirsi dell'oggetto. L'amore nella sua illusione si distingue dall'amore vero proprio per questo: il primo è un amore che cerca di catturare l'oggetto, è l'amore che in definitiva finisce per mortificare l'oggetto stesso; invece quello che ha fatto il lutto della perdita dell'oggetto, si pone come l'amore nella separazione. E' ciò che espone il sonetto 36, che enuncia questo:

Confesso che dobbiamo essere due  
benché il nostro indiviso amor sia uno,  
così ~ le colpe non saranno tue  
ma mie senza l'aiuto di nessuno.  
Tra i nostri amori è un unico rispetto  
ma le sciagure sono separabili;  
questo, benché non muti il nostro affetto,



ci priva della gioia di ore amabili.  
Non riconoscerò te, per timore  
che la mia colpa ti sia di vergogna,  
né in pubblico potrai tu farmi onore,  
perché perdere il tuo, se no, bisogna.  
Non farlo, t'amo tanto che siccome  
tu sei mio mio sarà pure il tuo nome.

Il testo inizia con questa specie di professione, di confessione: "confesso che dobbiamo essere due" e qui il testo è piuttosto ambiguo perché il testo originale dice: let me confess that we two must be twain, quindi non si tratta soltanto di essere uno separato dall'altro, ma è come se in definitiva ognuno dei due fosse già in qualche modo separato da se stesso, ed è questo in definitiva il nocciolo della questione. E' la definitiva rottura del luogo comune, il più comune che ci sia, di tutta la letteratura occidentale, quello per cui tutto lo scopo dell'amore sarebbe la compenetrazione delle anime, se non addirittura dei corpi. Qui evidentemente Shakespeare dice tutto il contrario: l'amore vero non è l'amore che tende alla fusione degli amanti, ma è un amore che vive nella separazione.

E' chiaro che tutti i commentatori si sono rotti la testa per cercare di capire che accidente sia questa colpa che il poeta dice di essere sua e che non vuole che ricada sull'amato. L'ipotesi più accreditata è che Shakespeare si riferisca qui alla condizione di attore, che a quel tempo naturalmente non era un mestiere per gente per bene. Un rampollo di famiglia nobile non poteva dunque farsi vedere in giro con degli attori, per non essere disonorato. Questa, ripeto, l'interpretazione più comune, forse in definitiva più probabile, ma insomma il problema è questo: se Shakespeare avesse voluto specificare meglio questa famosa colpa, che poi è un Leit-motif che ritorna in molti altri testi dei Sonetti, lo avrebbe fatto tranquillamente. E' chiaro che se l'ha lasciata indeterminata è perché questa colpa in definitiva in qualche modo rappresenta quella che chiamavo la colpa di esistere. Se fosse qualcosa di più determinato Shakespeare la avrebbe determinata. Ma questa colpa è al suo giusto posto nel testo solo nella sua indeterminazione. Determinarla di più significherebbe ridurla al registro

dell'accidentale. In definitiva questa colpa non è altro, nella sua essenza, che la divisione stessa del soggetto e cioè quella che chiamavo prima la colpa di esistere. E' una colpa, in definitiva, che per esistere ogni soggetto debba rinunciare ad essere altro da quello che è. E' questa mancanza, questo taglio originario che sta all'origine del soggetto, se volete quel taglio che Lacan da qualche parte raffigura con il mito della placenta, che è all'origine stessa del desiderio.

3.

Vi ho letto questo sonetto 36 perché la questione della colpa del poeta, di questa specie di *κῆδος*, di pudor, di volontà di cancellarsi che ha il poeta nei confronti dell'oggetto d'amore è essenziale per intendere i quattro testi in cui la questione del lutto, del lutto questa volta non nei confronti dell'oggetto ma nei confronti del soggetto stesso, è formulata con estrema evidenza. Si tratta dei sonetti dal 71-74 che formano un gruppo molto omogeneo all'interno dei Sonetti e che trattano esaurientemente proprio il tema del lutto, del lutto che il soggetto ha da compiere per la sua stessa scomparsa. Si tratta fra l'altro di testi che sono senza dubbio fra i più belli di tutta la raccolta, se non addirittura fra i più belli di tutta la letteratura. Notissimi per tutti i lettori di lingua inglese, non a caso compaiono proprio alla metà dei Sonetti, al centro (i Sonetti sono in tutto 144, quindi dal 71 al 74 siamo proprio a metà), e ne costituiscono mi pare non solo il momento poeticamente più intenso, ma certamente il centro concettuale. Allora se tutti i testi precedenti, per chi li conosce, sono caratterizzati dell'estremo virtuosismo a trattare la forma, il famoso concettismo di Shakespeare, qui il tono si abbassa immediatamente, bruscamente si direbbe, e questi testi sono caratterizzati da un'estrema modestia di mezzi espressivi. Abbiamo visto molto in breve come Shakespeare sia passato dall'amore come illusione all'amore vero, cioè all'amore come capacità di amare

nella separazione, dall'amore of despair all'amore of comfort. L'amore nella separazione dunque è un amore che non solo accetta ma addirittura richiede di non essere reciproco. Perché, in definitiva, l'unica reciprocità che può esserci nell'amore è quella dell'illusione. Solo in questo modo, potremmo dire, è possibile "dare quello che non si ha" ed è questo il concetto stesso dell'amore. Vale a dire che l'amante, per amare nella verità, non può attendersi nulla dall'amato. Non solo non può attendersi un bene con cui venire ripagato, cosa che falsificherebbe immediatamente il suo amore, ma nemmeno quella ricompensa postuma che costituisce gli orizzonti delle grandi passioni romantiche. Così in questi testi che ora vi leggerò tutto ciò che Shakespeare dice di attendersi dall'amato è né più né meno che questo: essere dimenticato. Tutto ciò che gli domanda è che la sua stessa scomparsa non dia luogo ad un lutto. Ed è questo un tema assolutamente straordinario, assolutamente inedito, almeno dei primi due di questi quattro sonetti.

Allora, vi leggo tutti e quattro i testi, poi faremo un commento:

71

Per me sta in lutto quando ti ho lasciato  
finché udrai il triste rintocco annunciare  
al mondo che dal mondo sono andato  
con i vermi più vili ad abitare.  
Dimentica, se leggi quello ch'io  
scrivo questa mia mano; tanto a cuore  
mi stai, che è preferibile l'oblio  
se ricordare ti desse dolore.  
Oh, se (dico) i miei versi guardi, quando  
sarò (forse) confuso nella terra  
il mio povero nome metti al bando,  
con la mia vita l'amor tuo sotterra.  
Ché, vedendo il tuo lutto, il mondo accorto  
non si beffi di te, quando son morto.

72

Che non ti si costringa a dire forte  
che motivo d'amarmi avresti mai,  
dimenticami amore, alla mia morte,  
nulla di degno in me <sup>tro</sup>verai,  
se non inventi qualche pia menzogna  
per darmi di più di quello che mi spetta

e per lodarmi più che non bisogna  
o non concede la verità stretta.  
Oh, ché il tuo vero amore non sia colto  
falso se falso parlerai di me,  
col mio corpo il mio nome sia sepolto,  
e non viva a vergogna per me e te;  
perché di quel che faccio anch'io ho pudore  
e tu, se amassi chi non ha valore.

73

Quella stagione in me puoi contemplare  
in cui dai rami agitati dal vento  
pendono solo foglie gialle e rare,  
coro in rovina, di uccelli, ora spento.  
In me vedi il crepuscolo di un giorno  
che nel tramonto svanendo scintilla;  
lo porta via con sé, senza ritorno,  
la notte, morte che tutto sigilla.  
In me quel fuoco tu vedi brillare  
che delle proprie ceneri è vestito,  
letto di morte in cui dovrà spirare  
consumato da ciò che l'ha nutrito.  
Lo senti, e forza dà al tuo amore, questo,  
d'amare un bene che — perderai presto.

74

Ma sii contento se l'atroce arresto  
senza cauzione mi porterà via,  
la mia vita interessa solo in questo  
verso che sta con te in memoria mia.  
Quando lo rivedrai tu rivedrai  
la parte che fu consacrata a te.  
Terra alla terra non sfuggirà mai,  
e tua è la miglior parte di me.  
Morto me perderai ciò che all'ossario  
è dovuto, la feccia della vita,  
vile preda di un ferro mercenario,  
quello che a ricordarmi non t'invita.  
Il cui valore è quello che contiene,  
è questo, e questo sempre con te viene.

Vi dicevo prima che il tema conduttore di questo concetto dello  
amore mi sembra proprio quello del lutto, la cui importanza, come vi  
ricordavo all'inizio, risalta nell'Amleto, che è più o meno contempo-  
raneo di questi testi. Amleto sicuramente è il dramma di un lutto che  
non è stato compiuto, di qui l'apparizione del famoso spettro. Un lut-

to che è difficile compiere, tanto che il delitto originario, il cui lutto non è stato compiuto, provoca tutta una catena di lutti successivi, finché l'ecatombe finale sembra saldare ogni debito, e qui si produce ciò che è nell'ordine della catarsi, che vedremo poi nell'ultimo seminario di quest'anno.

L'idea di fondo del lutto è evidentemente quella che il desiderio del morto sia pacificato. E' perché il desiderio di Amleto padre sia pacificato che Amleto dovrà compiere la vendetta. Occorre cioè sacrificare qualche cosa perché il morto muoia veramente. Quindi, in definitiva, l'idea dell'elaborazione del lutto riposa sul carattere non soddisfacibile del desiderio. I vivi, per il fatto stesso di essere vivi, sono colpevoli rispetto al morto, sono oggetti d'invidia del morto: questa è la concezione più arcaica, diciamo, del lutto. Ora, è proprio questo rapporto "naturale" con il desiderio, con tutte le virgolette che vogliamo, che i testi di Shakespeare appunto capovolgono. E' proprio perché la domanda dell'amante in questo caso è quella di non dar luogo ad un lutto: "Per me sta il lutto quando t'ho lasciato" solo, finché udrai il triste rintocco (rintocco della campana che suona a morto) cioè: porta il lutto per me soltanto per un attimo, soltanto finché udrai il suono della campana. Siamo più o meno nella stesso tempo in cui John Donne scriveva quel famoso testo che dice: "non chiedere per chi suona la campana, essa suona per te". In altri termini, a chiunque muoia è dovuto questo attimo di lutto, questo lutto di grado zero, diciamo così, ed è né più né meno che questo lutto qualunque che l'amante reclama per sé. In altri termini ciò che egli vuol essere per l'amato è soltanto questo: uno qualunque, uno come tutti gli altri. Del resto è, guarda caso, la stessa cosa che Amleto dice a proposito di suo padre quando ne deve fare l'elogio, facendo tutte le lodi del padre assassinato, finisce per dire: "era un uomo come tutti gli altri". A nessuno è dovuto più rispetto di quel che si deve a chiunque, di quel che si deve al soggetto in quanto tale. Ed è proprio questo posto di soggetto in quanto tale, di soggetto qualunque, che Shakespeare sembra reclamare per sé. Tutto l'elenco dei propri difetti, delle proprie colpe - queste famose

colpe per cui vi ho letto il sonetto 36, questa colpa che deve essere sempre indeterminata e che in definitiva è la colpa stessa che è identica dell'essere soggetto -, significa semplicemente questo: "io sono uno qualunque", cioè sono un soggetto in quanto tale. Che cosa, dunque, può restare di un soggetto qualunque? Nessuna memoria e nessun nome. E' la cancellazione addirittura del nome stesso; cosa che, se pensiamo a quanto poco Shakespeare sia riuscito a far trapelare della sua esistenza, ci fa pensare che tocchiamo qui qualche cosa che ha a che fare con il desiderio di Shakespeare. Con questo desiderio come di scomparire, di cancellarsi, sino a restare soltanto questo punto di astrazione che chiamo del soggetto in quanto tale, che è, in definitiva, ciò che ho chiamato altre volte il soggetto etico; è questo desiderio che in definitiva mi pare né più né meno che ciò che altre volte, con termine che ormai è diventato di routine, si chiama "desiderio dell'analista". Ciò che dice Shakespeare è che non ci sarebbe nessun vero motivo per amarlo; amandolo, dunque, l'amato mentirebbe.

E' in definitiva, se ci pensate un attimo, il discorso che fa Freud sull'amore: che motivi di amare il nostro prossimo dovremmo avere? Freud diceva che quando si ama qualcuno è perché lo si sopravvaluta, quindi in definitiva si esagera, ci si sbaglia. E vi ricorderete che avevamo contrapposto questa posizione di Freud a quella di Proust, che invece dice che solo quando amiamo riusciamo a riconoscere al nostro prossimo i suoi effettivi meriti. Shakespeare, in definitiva, non dice né una cosa né l'altra, e le dice tutte e due nello stesso tempo. Dice che l'amore, se deve essere vero, deve essere libero, e che per essere libero deve essere immotivato.

Nella misura in cui uno ha un motivo per amare, il fatto che questo amore sia motivato, lo determina, e quindi lo falsifica. Non deve essere motivato, tuttavia non dev'essere neppure arbitrario; si tratta cioè di amare, in un soggetto, il soggetto in quanto tale.

E, rispetto al soggetto in quanto tale, tutto ciò che è singolarità, tutto ciò che è determinazione, non è altro che mancanza. Sarebbe, perciò del tutto inutile chiedersi ancora una volta a che cosa si riferisce

Shakespeare quando, alla fine del 72, parla della sua vergogna e della sua mancanza di valore: "di quello che faccio anch'io ho pudore" dice. Il pudore di cui parla è insomma, in definitiva, quello che ogni soggetto deve a se stesso per il fatto stesso di esistere, e quindi di esistere come soggetto diviso, per il fatto insomma che, come avrebbe detto Saba: "è la vita il peccato originale". Ciò che risulta poi nel 73, che s'apre con questa scena dell'autunno, con questa sorta di annuncio della propria morte, è che, in definitiva, tutto questo complesso scenario di distruzioni che viene descritto con queste splendide immagini significa questo: tu ami in me il mio autunno ("quella stagione in me puoi contemplare" ecc.), tu ami in me il mio autunno, ma il mio autunno (la mia morte, il mio non essere insomma) è anche il tuo, e quello di qualunque altro, e di qualunque cosa. E' per così dire l'ultimo bagliore dell'essere che si consegna alla propria distruzione, alla "morte che tutto sigilla". Ed è proprio quel dodicesimo verso "consumato da ciò che l'ha nutrito", che esprime, in modo assolutamente lapidario, il rapporto essenziale che c'è fra la vita e la morte, nel senso in cui vivere suppone la morte. Ciò che distrugge è, in quanto tale, identico a ciò che nutre, cioè fra la vita e la morte, in definitiva, non c'è che una differenza di prospettiva. Fra la vita e la morte non c'è che una differenza temporale, cioè soggettiva. L'amore, dunque, l'amore in quanto amore vero, non è altro che l'accendersi di una sorta di omaggio all'essere nell'attimo in cui l'essere stesso si consegna alla propria scomparsa.

L'amore e quindi la poesia (perché il concetto della poesia rientra immediatamente in quello dell'amore, per Shakespeare, come dimostrano i testi che abbiamo commentato) sono dunque l'unico vero compito etico del soggetto. In altri termini, al di là del lutto, quindi del riconoscimento dell'inevitabilità di ciò che ogni essere deve al proprio nulla, che ogni soggetto deve alla propria scomparsa, resta appunto una gioia che trova il proprio nome nel 74, l'ultimo dei quattro sonetti che vi ho letto prima. E' questa gioia, per l'appunto, la opera, è la poesia: "la mia vita ha interesse solo in questo/ verso

che sta con te in memoria mia"; e l'opera viene determinata qui non come mero monumento, non come morto segno, diciamo; essa vive finché altri vivono.

4.

Ci sarebbero molti altri testi che avrei voluto leggervi. Vediamo qual è l'oggetto dell'amore che Shakespeare definisce vero e che contrappone agli oggetti del desiderio in quanto desiderio patologico. Vi leggo il sonetto 91:

Chi vanta la sua nascita o l'ingegno,  
chi la forza del corpo o la ricchezza,  
chi un abito alla moda, benché indegno,  
chi falchi o cani, chi cavalli apprezza.  
Ogni umore un piacere si procura  
che per esso più d'ogni gioia vale;  
nessun particolare è a mia misura,  
io cerca invece un bene generale.  
Il tuo amore è più che ranghi onorevoli,  
più ricco di splendore e care vesti,  
di falchi e di cavalli più piacevole,  
avendo te ogni gloria mi daresti.

Solo infelice in ciò, che puoi strapparmi  
via tutto questo e più infelice farmi.

Chiaramente il nucleo concettuale del testo è dato dall'opposizione tra il bene generale e l'elenco degli oggetti del desiderio "patologico" (possiamo dire col termine kantiano): la nobiltà, l'ingegno, la forza, la ricchezza, i vestiti, i falchi, i cani e che più ne ha più ne metta. Tali oggetti sono evidentemente, necessariamente deludenti, non solo per la loro transitorietà, ma per il fatto che il desiderio, essendo necessariamente desiderio d'altro non può mai appagarsi di nessuno di questi oggetti. Quando invece dice: "nessun particolare è a mia misura, / io cerco invece un bene generale", ciò cui si riferisce, sicuramente non è il sommo bene platonico, che non sarebbe ancora una volta altro che un oggetto patologico, benché il massimo degli oggetti patologici. Il bene generale è un bene in cui è incluso ogni altro oggetto; "avendo te ogni gloria mi daresti", dice; è tutta-



via di un registro completamente diverso rispetto a quell'oggetto di desiderio che è teso a colmare la mancanza del soggetto, cioè dell'oggetto patologico. In altri termini, nessun possesso è assicurato dal bene generale, e cioè l'amato non è mortificato ad essere soltanto un tramite verso qualcosa d'altro, come accadeva in tutta la tradizione dell'amore platonico, per esempio, ma è lasciato essere in quanto Altro, ed è per questo che alla fine dice: puoi togliermi tutto questo. Tuttavia non è possibile, ribatte il sonetto successivo, nemmeno che l'amato tolga nulla all'amante, quando l'amore sia vero. L'ultima affermazione del 91 viene contraddetta all'inizio del 92:

Ma fa che vuoi se mi ti vuoi strappare;  
finché dura la vita m'appartieni,  
vita più del tuo amor non può durare,  
perché tu solo, amando, la sostieni.

La soluzione prospettata nel 92 è dunque la soluzione tragica, cioè il ragionamento è questo: se tu mi sostieni in vita col tuo amore, io non potrei sopravvivere alla tua perdita, quindi il bene generale è un bene che non può andare perduto. Tuttavia non è questa soluzione tragica quella definitiva. Siamo ancora, come vedete, nell'ambito di una certa retorica dell'amore, perché se l'amato potesse effettivamente togliere questo oggetto, il bene che chiama bene generale, allora l'oggetto risulterebbe ancora una volta ingannevole, illusorio: questo oggetto dovrebbe dunque essere garantito dalla verità dell'altro, ma ciò che l'altro non potrà mai garantire è proprio questa verità. Infatti tutta la vicenda dei Sonetti è costellata di vari tradimenti dell'amico. La verità dell'Altro non può essere garantita perché l'amore, evidentemente, si indirizza all'Altro in quanto tale, cioè allo altro di cui non c'è garanzia. Ed è per questo che nel sonetto successivo, il 93, la bellezza dell'oggetto di amore è definita come un oggetto di tentazione:

la tua bellezza è come il pomo d'Eva  
se la virtù il tuo aspetto non rileva.

Ma è il sonetto 94 - sto andando un po' in fretta perché è già tardi-, che fa il punto, e risolve il problema che ponevo circa il rapporto

fra il bene generale e l'impossibilità di costringere l'Altro a garantire questo bene. Il sonetto 94, (è sicuramente uno dei più tormentati dalla critica, finché qualcuno si è accorto che il tono di tutto il sonetto è ironico) dice che l'oggetto d'amore può ingannare e in qualche modo falsificare l'amore anche nel caso di un amore vero. Questo è il punto della questione; è possibile questo o no? E' questo il problema logico che si tratta di risolvere e questi sonetti 91-94 sono una vera e propria suite in cui la questione viene affrontata da diversi punti di vista.

Chi può ferire ma nel farlo arretra,  
e non fa ciò che pare al primo sguardo,  
chi muove gli altri, e resta come pietra,  
freddo, immoto e alla tentazione tardo,  
delle grazie del cielo è il giusto erede,  
e amministra le spese di natura;  
signore è lui di ciò che in lui si vede,  
ogni altro di servirlo prende cura.  
Un fiore estivo mostra un dolce aspetto,  
benché solo per sé vivrà e morrà;  
se quel fiore può diventa infetto  
lo supera ogni erbaccia in dignità.

Nel dolce, amare azioni puoi trovarci,  
e puzzan più dell'erba i gigli marci.

Chiaramente non è un sonetto di elogio nei confronti dell'amato, anzi è una sferzata assolutamente crudele nei confronti della non verità, della menzogna dell'amato. Che tuttavia non impedisce all'amore di essere vero, perché è qui tutto il problema. In altri termini la verità dell'amore dell'amante non dipende dalla verità dell'amato, dell'oggetto d'amore. Difatti il testo successivo riprende, nonostante l'epiteto di giglio marcio, non troppo complimentoso, che gli ha dato alla fine del 94:

Quanto amabile rendi la vergogna  
che come i vermi fiori profumati,  
al bel bocciolo del tuo nome è rognà,  
in che dolcezze chiudi i tuoi peccati!

La cosa più difficile da concettualizzare, ed è per questo che sto insistendo nella lettura di questi sonetti, anche se la cosa può risul-

tare un tantino ostica, è appunto di vedere come sia possibile che la verità dell'amore non sia inficiata dall'inganno dell'amato. Perché riuscire a concepire questo implica di vedere il rapporto tra l'amore vero e l'amore patologico in termini non semplicemente contrappositivi. Voglio dire che l'amore vero e quello of despair non sono opposti, sono soltanto diversi per grado, più che per natura.

In altri termini l'amore vero, per continuare ad essere tale deve lasciare aperta almeno la possibilità di dimostrarsi falso. Di qui il vero significato del 95. In altri termini se, per assurdo, l'oggetto d'amore potesse garantire la sua fedeltà, non solo l'amore dell'amato non sarebbe più un amore vero, perché sarebbe garantito, non ci sarebbe più nessun amore del tutto. Il sonetto successivo, il 96 infatti insiste proprio sul fatto che la possibilità d'inganno, la possibilità della menzogna, è un elemento necessario della bellezza, per cui persino i pettegolezzi che si fanno sui vizi dell'oggetto d'amore finiscono per diventare una virtù dell'oggetto stesso. Qui mi pare che si raggiunga veramente l'apice della saggezza shakespeariana. Vi leggo il 96, dopo di che ve ne leggo un altro, poi ho finito:

Chi t'accusa di gioventù e licenza,  
chi loda giovinezza e cortesia,  
ma accuse e lodi son benevolenza,  
fai un pregio d'ogni colpa che in te sia.  
Come al dito d'una regina in trono  
s'apprezzerebbe ogni vile gioiello,  
gli errori tuoi sempre tradotti sono  
in virtù vere e in qualcosa di bello.  
Il lupo ingannerebbe quanti agnelli  
se come agnello sapesse guardare,  
tu sedurresti quanti sguardi imbelli,  
se tutto il tuo splendor volessi usare.  
Non farlo, t'amo tanto che siccome  
tu sei mio, mio sarà pure il tuo nome.

Vi sarete accorti che gli ultimi due versi sono identici agli ultimi due versi del 36. Allora, è vero sì che persino i difetti, persino le menzogne fanno parte dell'oggetto dell'amore vero, come persino un gioiello falso al dito di una regina sarebbe creduto un gioiello vero, ma l'invito finale è pur sempre alla temperanza. In altri termini, il ma-

le, l'inganno, la menzogna devono restare solo una possibilità, un sospetto, perché se divenissero una certezza, oppure fossero esclusi del tutto, l'amore cesserebbe.

Il fatto che gli ultimi due versi siano identici agli ultimi due del sonetto 36 che vi ho letto prima, non mi pare affatto una faccenda casuale; i critici naturalmente hanno detto che Shakespeare ha lasciato incompiuto il sonetto 96, allora qualche editore gli ha appiccicato addosso gli ultimi due versi di un altro sonetto. La cosa è del tutto assurda, perché è sufficiente riflettere sul fatto che il sonetto 36 e il sonetto 96 sono in strettissimo rapporto l'uno con l'altro. Il primo era quello in cui Shakespeare avanzava per la prima volta la necessità della separazione, "confesso che dobbiamo essere due", e questo, a molta distanza, dopo sessanta sonetti, gli risponde. Il "non farlo, t'amo tanto che siccome ...", lì significava: non perdere il tuo onore per troppo amore di me, qui significa esattamente il contrario: non perderlo abbandonandoti ai tuoi errori, a ciò che in un altro testo chiama il "vile gusto di ciò che respingi", cioè: non perderlo per troppo poco amore di me. Il fatto che usi le stesse parole per due esortazioni di senso contrario, è chiaro che deve avere qui un significato preciso, trattandosi in entrambi i casi di una sorta di invito alla temperanza, cioè dal momento che il sommo bene non ha niente a che vedere con il "bene generale" di cui parla Shakespeare e che quindi quest'ultimo non può essere assicurato per sempre. E' questa la differenza tra il bene generale di Shakespeare e il sommo bene platonico; mentre il primo sarebbe un bene eterno; un bene garantito al cento per cento, il bene generale non è affatto garantito. Per questo, il primo è un oggetto patologico, il secondo invece non lo è, è un oggetto etico.

Allora, dal momento che il bene generale non è affatto il sommo bene, e quindi non può essere assicurato per sempre, conservarlo o no dipende dal rapporto tra l'azione e il tempo; è dalla logica temporale che si deduce se l'oggetto d'amore è l'oggetto d'un amore vero oppure no. Cioè, dal momento che la bellezza, l'oggetto d'amore, non può esse-

re privo di difetti, privo di menzogne, perché se no si trasformerebbe, per esempio, in ostentazione di virtù, essere all'altezza del compito dipende piuttosto dal modo e dal tempo in cui ciascuna azione sarà compiuta. Vale a dire che di per sé nessuna azione è buona o malvagia e quindi questo ideale di temperanza che viene qui proposto da Shakespeare non è l'ideale di un compromesso, del "in medio status virtus" non è la moderazione, ma per così dire la necessaria distanza tra il soggetto e la propria azione.

Per concludere, voglio leggervi almeno un altro testo e cioè il  
121:

Meglio esser vile che vile creduto,  
se non esserlo rimprovero acquista  
ed il giusto piacer così è perduto,  
non nel sentire ma nell'altrui vista.  
Perché quegli occhi adulteri le mie  
passioni salutano lascive?  
Son fragili, ma più fragili spie  
condannano ciò che pure è in me vile.  
Sono chi sono, e chi in giudizio porti  
gli abusi miei, rimprovera i suoi propri;  
sono diritto, ed essi sono storti,  
in quei pensieri gli atti miei non scopri.  
Scopri solo una colpa generale:  
gli umani sono malvagi e re del male.

Leggervi questo ultimo testo mi sembrava essenziale per concludere in qualche modo il discorso sul concetto shakespeariano dell'amore, anche se qui non si parla d'amore, si parla della "colpa": la situazione è facile da capire; qualcuno deve aver fatto dei pettegolezzi presso l'amato su qualche colpa commessa dal poeta. E qui, invece di scusarsi, Shakespeare assume una posizione diversa, che sembrerebbe molto simile a quella di una sorta di elogio del male in quanto tale, cosa che in realtà è del tutto assente dal livello logico di questi testi; il male è inevitabile, ma non per questo è giustificato, non per questo diventa un valore. La prima quartina che è piuttosto complicata: "meglio esser vile che vile esser creduto", possiamo parafrasarla così: è meglio essere vile ed esserlo veramente, piuttosto che essere ritenuto vile, se il fatto di non esserlo, cioè diciamo, se

il coraggio delle proprie azioni, anche di quelle riprovevoli, fa sì che si sia accusati di viltà e che un atto che, per il nostro sentire, per la nostra etica, sarebbe innocente, venga condannato come un atto di viltà. Naturalmente anche qui tutti i commentatori si sono dati da fare per cercare di capire quale poteva essere questo piacere accusato di essere lascivo (sportive) da persone che evidentemente erano colpevoli della stessa cosa, ma come al solito il problema evidentemente non è questo. Ciò che il poeta sembra reclamare qui non è la propria innocenza ma, per così dire, il diritto di essere responsabile delle proprie azioni, cioè di essere l'unico a poter risponderne, senza che altri, che non sono meno colpevoli di lui, si ergano a censori. Allora, solo questo consente di dare il giusto senso all'affermazione: "sono chi sono" (I am the I am), che fra l'altro riprende un po' a distanza il "solo tu sei tu" di un sonetto precedente, il sonetto 84, in cui "solo tu sei tu" era la somma della lode dell'elogio nei confronti dell'oggetto d'amore. "Solo tu sei tu" implica insomma quel minimo che indicavamo con il termine del soggetto in quanto tale. "Sono chi sono" si riferisce, né più né meno, alla stessa cosa: dalla parte del soggetto piuttosto che dell'oggetto. "Sono chi sono" significa, in definitiva: anche le mie colpe fanno parte di me e senza di esse, cioè se fossi del tutto perfetto, non sarei quello che sono; non posso eliminare da me i miei difetti senza perdere con questo anche i miei meriti. Di conseguenza, l'unica colpa che posso riconoscere mi non è altro che una colpa generale, e cioè quel minimo di malvagità, quel minimo di menzogna, di inferiorità, diciamo così, rispetto ad un ideale di comportamento etico, che caratterizza il soggetto in quanto tale. Non è un caso che l'espressione "male generale" faccia da contrappeso all'espressione "bene generale" che avevamo visto in un precedente sonetto. Assumersi, in altri termini, questa inferiorità all'ideale, assumersi la propria insufficienza, è l'unico modo che possa avere il soggetto di essere all'altezza del proprio compito etico. "Sono chi sono", in altri termini, possiamo tradurlo con quello che abbiamo chiamato il soggetto etico.

Ci avete capito qualcosa?

E. MACOLA: - E' stato molto difficile. Seguendoti ogni volta, cercavo di fissare questa definizione dell'amore in Shakespeare e di paragonarla a quello che abbiamo detto sull'amore finora; per esempio mi veniva in mente la passione paterna di cui si parlava la volta precedente e quindi cercavo di creare delle corrispondenze. Quello che sono riuscita a cogliere qua è per un verso il concetto di amore non reciproco, di atto d'amore svincolato dalla necessità di un soddisfacimento. Simone Veil dice a tale proposito che la libertà di una persona è da valutare in proporzione ai lavori non destinati ad appagare dei bisogni; non è libera la rondine perché passa tutta la sua vita ad inseguire un insetto. Però dice che il prezzo dell'atto libero è l'asservimento del soggetto alla società. Allora, per un verso mi sembrava che si trattasse di questo, però per un altro verso mi sembrava di captare ogni volta uno scavalcamento del soggetto determinato, quindi dell'oggetto d'amore nello spazio e nel tempo, laddove la grossa difficoltà è proprio amare un oggetto determinato, limitato. Se noi cerchiamo di oltrepassarlo, e questo secondo me è il limite del soggetto in quanto tale, decade il pregio dell'amore.

Effettivamente riconosco di non essere stato molto chiaro soprattutto per fare presto, perché avrei dovuto altrimenti leggervi molte cose per esteso. Ciò che mi sembra prezioso in questi testi di Shakespeare è proprio il fatto che sono gli unici testi che io conosca che non incorrono nell'obiezione che tu fai. L'obiezione che tu fai è giustificatissima per tutta la tradizione dell'amore platonico. Cioè manteniamo a distanza l'oggetto, non andiamo a scartabellare i suoi difetti; è perfetto in quanto tale, amiamolo così. Questa effettivamente è una posizione di comodo che caratterizza tutto l'amore cortese. ed è proprio la posizione che Shakespeare non ha perché tutta la questione nei sonetti 91-96 che non ho letto per intero è proprio questa: come far sì che le manchevolezze dell'oggetto d'amore non inficino la verità dell'amore. Cioè come è possibile amare questo soggetto in quanto tale, questo altro, anche se questo altro non lo possiamo cogliere se non in un oggetto determinato e quindi in un oggetto parziale e quindi in un oggetto ingannevole. E la soluzione che trova Shakespeare è sicuramente la migliore possibile a questo problema. Ascolta! Ti leggo, non posso far altro che rileggere i testi: sonetto 91 "Chi vanta la sua nascita e l'ingegno ..... io cerco invece un bene gene-

rale". Punto primo: questo bene generale può ancora sembrare che sia quello che tu dici. Però alla fine dice: "Sono infelice perché tu puoi strapparmi tutto questo"; determinandosi come soggetto completo, determinato, parziale che non può dare nessuna garanzia. Al successivo: "Fa quello che vuoi ma non puoi farmi nulla" e quindi qui passiamo dalla posizione dell'amore cortese alla posizione dell'amore tragico: "Tu puoi togliermi il tuo amore, io ne morirei!". E' la posizione tragica: "Dopodiché con la mia vita finirebbe l'amore ...". Però anche qui, alla fine c'è un'obiezione: "Ma tu potresti ingannarmi e io essere ignaro". Se lui può ingannarlo anche nel caso di questo amore tragico, ci farebbe la figura del babbeo. Infatti il 93 riprende: "Così vivrò pensandoti sincero come un marito ingannato"; il 94 insiste: "Puzzan più dell'erba i gigli marci"; l'oggetto d'amore non è affatto un oggetto perfetto, è un oggetto pieno di manchevolezze e di difetti. Tuttavia ritorna il 95 (sono proprio una serie): "tuttavia i tuoi difetti fan parte dei tuoi pregi"; preciso: i difetti non è che vengono valutati e amati in quanto tali; viene amato il soggetto in quanto tale perché per essere in quanto tale ha bisogno per così dire anche dei difetti. E allora la conclusione del sonetto è in un invito alla moderazione, cioè a non esagerare, perché nel caso che non restasse questo margine di ambiguità fra la perfezione e il vizio, diciamo, così, fra la verità e la menzogna, non ci potrebbe essere l'amore. Allora tutto il problema è come restare in bilico tra la verità da una parte e la menzogna dall'altra, perché se non ci fosse in entrambi i casi si ricadrebbe nel primo caso nell'amore cortese e nel secondo caso nell'amore falso.

17 maggio 1984



Katharsis

Come vi avevo annunciato, questa sera ho intenzione di parlarvi della catarsi. Che mi sia capitato di pensarlo alla fine di un seminario sulla melanconia, può non sembrare del tutto ovvio, anche se credo sia del tutto motivato. In definitiva, in quest'ultima parte del seminario, come ho detto la volta scorsa, con la questione dell'amore vero, ciò di cui vi sto parlando è esattamente ciò che non riesce alla melanconia.

La melanconia è un lutto senza esito, se volete una tragedia senza catarsi. Se dobbiamo credere al modo in cui Freud ha utilizzato questo termine soprattutto all'inizio della sua esperienza, quando parlava di un metodo catartico (Freud evidentemente sapeva quello che diceva), la catarsi è ciò che un'analisi deve produrre.

Come possiamo definire la catarsi lo vedremo man mano, perché non è un concetto fra i più semplici. Diciamo con una prima approssimazione che il senso classico, cioè aristotelico, del termine "catarsi", ed il senso freudiano del termine, coincidono in questo: in un caso o nell'altro si tratta di un appagamento che si svolge attraverso le parole. E' in questo senso che Freud è andato a ripescare questo termine. Che poi ad un certo punto abbia creduto di doverlo abbandonare non vuol dire necessariamente che abbia fatto bene.

Lacan ha a sua volta ripreso la questione e precisamente nel seminario del 25 maggio nel 1960, quasi esattamente ventiquattro anni fa. Lo ha fatto nel primo dei seminari che ha dedicato all'Antigone di Sofocle, anche lui insistendo sul fatto che Freud aveva ripescato questo termine non casualmente. E' andato addirittura a scartabellare, ed aveva trovato che un parente della moglie di Freud, Martha Bernays che era un filologo classico, aveva scritto un libro sulla catarsi tragica.

Allora cerchiamo di vedere la cosa, come si presenta nei testi. Bisogna partire evidentemente dalla concezione aristotelica della tragedia, da quei due concetti di ἔλεος e φόβος, di compassione e di paura, che sono le passioni - ne avevamo già parlato non ricordo più quando in un altro seminario - che vengono suscitate dalla tragedia. La catarsi - la κάθαρσις - è lo scioglimento, diciamo così, di queste passioni che vengono suscitate dalla tragedia. In realtà nella Poetica di Aristotele troviamo una sola frase che si riferisce alla catarsi, in cui si dice che la tragedia opera la catarsi di queste due passioni. C'è tuttavia un altro passo in cui ci si sofferma di più sul concetto di catarsi che è nella Politica, in cui Aristotele parla della catarsi come di un effetto della musica, un effetto che la musica avrebbe sui παύητικοί, cioè sui passionali, diremmo noi, cioè su coloro che hanno tendenza a lasciarsi determinare dalle emozioni, piuttosto che dai ragionamenti. Per gli animi razionali insomma è più produttiva la μάθησις; per i παύητικοί è più produttiva la catarsi. E dice che la catarsi, che è un effetto soprattutto della musica, allevia attraverso il piacere le passioni, e rinvia alla Poetica, dicendo: nei libri sulla Poetica mi sono soffermato, mi sono spiegato che cosa intendo per "catarsi". Poi, quando si va a leggere la Poetica, si trova, in realtà, che se ne parla molto meno che nella Politica; c'è soltanto questa frase che ho citato non proprio alla lettera - ma quasi - in precedenza, per cui alcuni hanno pensato che Aristotele probabilmente si soffermava di più sul concetto di catarsi nella parte perduta della Poetica. Lacan è di questo avviso. Tra parentesi, tuttavia, i filologi non pensano che in altre parti della poetica Aristotele si soffermasse a parlare sulla catarsi. Anche perché la parte perduta della Poetica riguardava la commedia piuttosto che la tragedia. Comunque questo ci importa relativamente.

Si tratta di intendere questo concetto di catarsi. Ciò che vi ho detto adesso è tutto ciò che si può ricavare dalla lettura del te-

sto di Aristotele. Tuttavia è bastata questa frasetta della Poetica, in cui si dice che la catarsi è l'alleviamento, la purificazione delle passioni di compassione e di terrore suscitate dalla tragedia, per scatenare, come saprete, una valanga di letteratura su questo argomento. Su queste poche parole di Aristotele si sono accumulate intere biblioteche che ci guarderemo bene dall'andare a compulsare. Il problema è dunque, per capire che cosa poteva intendere Aristotele in questi due brani - nella Poetica e nella Politica - di situare questo termine  $\chi\acute{\alpha}\tau\alpha\rho\iota\varsigma$  all'interno delle concezioni che potevano essere del suo tempo. Il termine  $\chi\acute{\alpha}\tau\alpha\rho\iota\varsigma$  - vogliate tradurlo con purificazione o purgazione o cose di questo tipo -, era per esempio un termine medico che riguardava la purificazione nel senso del purgare l'organismo. Ciò evidentemente non è sufficiente a situare il concetto. Allora sono andato a ripescare un articolo che, sulla catarsi tragica, aveva scritto un professore di Padova - Carlo Diano -, un articolo che, benché sia un articolo molto universitario, ha tuttavia un merito importante. Merito che, bisogna dire, modestamente, l'autore riconosce, alla  $\tau\acute{\upsilon}\chi\eta$  più che alla propria abilità. Dunque, l'interesse di questo articolo è di avere allineato tutta una serie di passi di autori greci (e qualcuno latino) dai quali effettivamente risultano delle coordinate che mi sembrano molto importanti, non tanto per quello che dice il Diano in questione, quanto proprio per la sostanza di questi testi che sono, come vedremo, di eccezionale interesse, nella misura in cui ci permettono di situare la questione della catarsi all'interno della problematica che abbiamo affrontato insieme quest'anno, cioè la problematica del lutto.

Allora, per situare questo articolo devo dire subito che Diano fa un'ipotesi che è di un estremo interesse all'interno di un discorso che tuttavia Diano non fa, per cui l'argomentazione, poi, risulta scarsamente convincente nella lettura dell'articolo. Quest'ipotesi (accenniamola per darne le coordinate), è che la questione della catarsi sia da ricollegare - e Diano ne dà testimonianze, al-

cune delle quali convincenti - alla τέχνη ἀλυπίας , tradotto letteralmente sarebbe l'arte per non soffrire. L'arte per evitare la sofferenza è un tecnica messa a punto da un sofista, segnatamente Antifonte. E Diano ad un certo punto ricollega, come vedremo, la questione della catarsi tragica a questa tecnica per non soffrire e a tutta una serie di altri concetti sviluppati dalla filosofia greca del tempo. Per presentare questo Antifonte la cosa più simpatica da fare è leggere una testimonianza che lo riguarda. E' una testimonianza che contiene alcuni errori, alcune confusioni fra Antifonte sofista ed un altro Antifonte che era un poeta; comunque se togliamo questo (siccome si tratta di una testimonianza molto tarda, questo giustifica la confusione), la cosa che dice questa testimonianza, contenuta ne Le vite dei dieci oratori pseudoplutarchee, è questa:

"Si dice che egli abbia composto delle tragedie solo ed in collaborazione con Dionigi il tiranno [Qui sorge la confusione fra il poeta ed il sofista]. E al tempo in cui faceva il poeta mise insieme una τέχνη ἀλυπίας , un'arte per liberare l'animo dal dolore, al modo istesso che i malati vengono curati dai medici. E apprestata una casa in Corinto, sulla piazza, vi pose una scritta nella quale era detto che egli aveva la capacità di curare a mezzo dei discorsi quanti soffrissero dolore nell'animo, e facendosene dire le cause, confortava i pazienti."

Vi ho accennato<sup>a</sup> questo brano, se non mi sbaglio, già giovedì scorso, perché mi sembra in definitiva la prima testimonianza di una specie di iniziativa di psicanalisi. In definitiva che cos'altro fa uno psicanalista se non alleviare il dolore della gente a mezzo di discorsi e facendosene dire le cause? Allora, che cosa c'entrerebbe questa tecnica, questa τέχνη ἀλυπίας, di Antifonte, con la questione della catarsi tragica? E' già significativo, come nota Diano, che ad un certo punto l'Antifonte sofista sia stato confuso<sup>con</sup> l'Antifonte autore di tragedie; il che significa che qualche rapporto fra la τέχνη ἀλυπίας e la catarsi tragica poteva essere già stato intuito dal compilatore del testo. L'ipotesi dell'autore è dunque che la tecnica per evitare il do-

lore si svolgesse come una sorta di preparazione al dolore. E Diano, a questo proposito, allinea tutta una serie di testi, di testimonianze che sembrano dargli credito. Per esempio numerose testimonianze che riguardano il filosofo Anassagora, al quale, ad un certo punto, morì un figlio, e che stupì tutti i greci del tempo per la forza stoica, diremmo oggi (ma a quel tempo evidentemente gli stoici erano ancora di là da venire), con cui seppe tollerare la perdita del figlio ed il lutto. Altre testimonianze riguardano, per esempio, Pericle; c'è un testo di Protagora che riguarda Pericle, per l'appunto, che dice così:

"Mortigli nel giro di appena otto giorni i figli giovinetti, egli ne sopportò la perdita senza dare segno di lutto, giacché egli perseguiva la serenità dell'animo e ne aveva grande aiuto, trovando in essa il mezzo per assicurarsi giorno per giorno una vita che era in armonia col destino e scevra di pene."

A questo gruppo di testimonianze possiamo associare ciò che sappiamo di Crisippo, per esempio, il quale diceva che per evitare le sofferenze la cosa migliore da fare era prepararsi attraverso un continuo allenamento al dolore, attraverso quella che in futuro diventerà una sorta di tecnica, che poi verrà ripresa dagli stoici, che avranno grossa fortuna nella filosofia più tarda, la cosiddetta μελήτη ὑπανάτου, la meditatio mortis in latino.

Questi due gruppi di testimonianze in realtà si riferiscono ad atteggiamenti piuttosto diversi. Perché un conto è l'atteggiamento di Crisippo, per cui bisogna stare lì a riflettere in continuazione sul dolore, in modo da non farsi lasciare cogliere alla sprovvista, diciamo così, dalla perdita e dal dolore; un altro è la saggezza di cui possono aver dato esempio personaggi come Pericle o Anassagora. Si tratta, ripeto, di atteggiamenti diversi. Per ora il motivo di questa differenza può non essere del tutto evidente. Tuttavia in entrambi i casi, nonostante le differenze che ci possono essere fra questo atteggiamento piuttosto lugubre di Crisippo (contro

il quale giustamente Epicuro pensava che soffrire tutta la vita per evitare la sofferenza non era precisamente la cosa più opportuna di questo mondo) e l'altro ideale di saggezza di cui danno testimonianza Anassagora o Pericle, l'unica cosa in comune fra questi due atteggiamenti è che in entrambi i casi si tratta di una sorta di evitamento del dolore o di alleviamento del dolore attraverso la parola. Vi citerei a questo proposito due splendidi versi di Menandro che, tradotti in italiano, suppongo da Diano, suonano così:

"Medico all'uomo è la parola, quando  
dentro sta male. Essa sola ha il potere  
di dominarne l'anima e sanarla."

Come vedete nei Greci si trovano molti presupposti che poi solo molto più tardi la psicanalisi sarebbe tornata ad individuare. Perché la psicanalisi non è sorta in Grecia? E' una questione che si pone. Se l'è posta anche Lacan, se ricordate, quando ha commentato il Simposio.

Il concetto di fondo di queste tecniche di alleviamento del dolore, di queste tecniche che, diciamo così, sono delle tecniche di elaborazione preventiva del lutto (potremmo definirle in questo modo), si basano tutte su di un concetto che è espresso in maniera esemplare, mi sembra, da alcuni versi di un frammento dell'Alessandro di Euripide, che suonano così:

"E' di tutti il morire e poiché il male  
è comune ad ognuno, la sapienza  
si esercita a soffrirne con misura."

Per cercare di capire qual è il pensiero (si tratta evidentemente di luoghi comuni della cultura greca del tempo) che sta alla base di concetti come questi, che suppongo siano molto lontani dalla mentalità moderna, non dobbiamo banalizzare il concetto espresso in questi versi di Euripide, per esempio, nel senso di quello stupido proverbio che dice "mal comune mezzo gaudio". Che il morire sia di tutti, che questo male sia comune, è una circostanza che va intesa in un ben preciso senso etico. Si tratta del fatto che non bisogna affliggersi troppo per la morte di nessuno, perché la morte è un male comune, perché nessuno sfugge alla morte; è un topos, un luogo comune di tutta la

letteratura consolatoria antica. Su questo argomento consolatorio, su questo argomento di alleviamento del lutto, non c'era tuttavia un accordo unanime, come testimonia Cicerone in un passo delle Tuscolane che ora vi leggo, perché mi sembra interessante.

Non per tutti - dice Cicerone - funziona questo argomento dell'universalità, quindi della necessità della morte. Per alcuni questa consolazione ha l'effetto contrario, fa l'effetto di peggiorare la sensazione del dolore e del lutto. Dice Cicerone: neppure quel conforto senz'altro valido che dice "non è accaduto a te solo questo" [Non tibi hoc soli], per quanto sia molto in uso e spesso giova, vale sempre. "Giova sì, come ho detto, ma non a tutti; vi sono di quelli che vi si ribellano".

E in un altro passo, sempre nelle Tuscolane:

"Vi è gente che nel lutto, a sentirsi dire che questa è la condizione comune di noi uomini e che sulla nostra nascita grava la legge, che nessuno possa rimanere tutta la vita immune dal dolore, s'attrista ancora di più [...] Un discorso simile - diceva Carneade - non ha nulla che valga a sollevare dal dolore, giacché proprio questo è da lamentare, che noi si venga al mondo sotto la legge di una spietata necessità. E nel fatto l'argomento tratto dai mali altrui non può riuscire di conforto che a un animo maligno."

Questa è l'obiezione di Carneade. Ora, chi è colui che non si fa consolare dall'argomento dell'universalità della morte e del dolore?

E' evidentemente il melanconico. Se andate dal melanconico a dirgli che, in fin dei conti, quello che gli è successo è ciò che succede a chiunque, ciò non fa immediatamente altro che peggiorare la situazione. Ma la cosa si può estendere a qualunque nevrotico: qualunque nevrotico di fronte ad un argomento di questo tipo non farà altro che respingerlo. In altri termini, non può accettare una argomentazione di questo tipo colui che - il nevrotico - non abbia fatto il lutto di sé stesso, non abbia fatto il lutto della sua stessa morte. Ora, dunque dicevamo che l'analisi è un modo per compiere il lutto di sé stesso

si - in termini tecnici si direbbe di "accettare la castrazione", ma è la stessa cosa -, quando parliamo di questo e quando parliamo della catarsi tragica, quando diciamo che la psicanalisi deve produrre la catarsi, stiamo dicendo esattamente la stessa cosa. Produrre una catarsi vuol dire elaborare il lutto della propria scomparsa, cioè della propria finitezza; sia che si tratti di castrazione, sia che si tratti di morte, il problema è sempre lo stesso.

2.

Allora che c'è in comune fra la *Techne* di Antifonte e quella praemeditatio mortis che Epicuro sicuramente respingeva? E' in ogni caso il fatto che solo chi ha compiuto questo lutto di sé stesso, solo il non nevrotico, diciamo così, può sopportare con moderazione la morte altrui, cioè la perdita di un oggetto. Qui è il problema. Compiere un lutto vuol dire, in ogni caso, compiere il lutto di una perdita. Per cui, che si tratti della perdita di un oggetto di amore o che si tratti della morte, in ogni caso è questo della perdita di un oggetto il problema con cui ci si scontra di continuo in tutte le analisi. Perché è questa, diciamo, la roccia su cui il nevrotico va a cozzare di continuo. Il nevrotico è proprio colui che non vuole saperne, non vuole rassegnarsi, non vuole accettare, non vuole dire di sì alla perdita di un oggetto, quali che poi siano le forme che questo rifiuto può assumere nell'analisi. Quando Antifonte dice, dunque, che può alleviare le sofferenze altrui mostrando le cause del dolore, si tratta né più né meno che di un metodo catartico. Si tratta né più né meno che di un metodo per sollevare ad un livello di universalizzazione ciò che riguarda il singolo. Solo che, finché restiamo al livello dell'universalizzazione, restiamo nei limiti di una concezione etica che, per ciò che avevamo detto a proposito della posizione etica kantiana, è una posizione molto discutibile. Poiché tutti questi metodi, questo metodo (diciamo, per intenderci) dell'universalizzazione, sono metodi, dicevano gli antichi, che van-



no bene per coloro che si lasciano guidare nella loro azione dalla ragione, dal *logos*. Per tutti gli altri, invece, dice Aristotele, per i *πανηλικού*, i ragionamenti non servono a nulla; per tutti gli altri ciò che ci vuole è la catarsi: la musica e la tragedia. E' attraverso la tragedia che i *πανηλικού*, cioè la stragrande maggioranza della popolazione, possono compiere il lutto, cioè possono compiere quella operazione che i filosofi riescono a compiere attraverso la parola, attraverso la ragione.

Perché la parola-medico, la parola di cui il frammento di Menandro dice che è il medico dei mali dell'anima, è prevalentemente la parola poetica, la parola abitata dalla musica. Concetto questo che è stato ripetuto mille volte nella storia del pensiero occidentale, ma la cui prima, precisa formulazione, è probabilmente quella che ne dà Gorgia nell'Elogio di Elena, dove dice:

"La parola (*λογος*) ha il potere di far cessare il timore (*φοβον παύσαι*), di togliere la tristezza (*λύπην ἀφαιεῖν*) di ingenerare letizia (*γαρῶν ἐνεργασάσαι*) di accrescere la pietà (*ἐλεον ἐπαυξησαι*)."

Vedete come i termini aristotelici *ἐλεος* e *φοβος* si trovino già in questo testo di Gorgia. C'è, dunque, una parola che è in grado di dar piacere anche nel dolore e, di conseguenza, di alleviare il lutto: Ci sono dunque delle tecniche di alleviamento del lutto che, quando il lutto era una cosa seria (una cosa seria e cioè una faccenda sociale, per intenderci, non come al giorno d'oggi, dove ai funerali vanno correndo, in automobile; quando la morte di qualcuno era una cosa che coinvolgeva la polis in modo totale), erano praticabili.

Per esempio Plutarco nelle Quaestiones Conviviales, dice:

"I canti di lutto, il suono del flauto nei funerali sulle prime muovono l'affetto e fanno versare le lacrime, ma via via che portano l'anima alla pietà e al compianto a poco a poco la liberano di quanto è in essa di dolore esaurendolo intero."

Attraverso i canti è una vera e propria messa in scena, che faceva parte dei riti funebri antichi, ciò che si doveva ottenere era questo alleviamento del dolore, che non è da intendersi come una tecnica psi-

cologica per sopportare meglio la sofferenza, ma come un metodo simbolico di elaborazione del lutto.

In un altro frammento dice Euripide:

"Ma vi è un piacere anche nei mali: è quello di far lamento e di allentare all'empito delle lacrime il freno, onde il dolore dell'anima s'allevia il cor si sgrava e della pena che il troppo l'eccede".

Anche questi sono termini molto simili a quelli di Aristotele, ed effettivamente il testo di Aristotele, come vedete, acquista un suo peso, messo a fianco a questi altri testi che vi sto leggendo. Per così dire, il piacere delle lacrime, il piacere di sfogare il dolore, di manifestarlo è una sorta di equivalente per i pathetikoì, di equivalente per il volgo, diciamo così, dell'argomentazione delle consolationes, del "non tibi hoc soli". Poiché, in definitiva, il lutto, anche quando si tratta del lutto per la morte di un figlio, di un padre o di chi vuoi, è in definitiva sempre e solo il lutto per sé stessi. Non c'è altro lutto che il lutto per la perdita di un oggetto, che è quell'oggetto la cui perdita pone il soggetto dinanzi alla propria finitudine. Allora, riuscire a farsi una ragione di questa finitudine, riuscire a non ribellarsi a questo, riuscire a volerlo, a volere ciò che è la  $\lambda\upsilon\pi\tau\eta$ , la necessità, è l'unico modo di elaborazione di un lutto. E' precisamente ciò che non riesce al nevrotico e la melanconia è il caso-limite, il caso clamoroso di tutto ciò.

Avevamo visto la settimana scorsa come non a caso proprio Shakespeare, che sicuramente è il più grande fra i drammaturghi moderni, sia riuscito, con i Sonetti 71-74 che vi ho letto, a dare una definizione assolutamente perfetta di ciò che significa aver elaborato un lutto. La poesia, la poesia tragica, in primo luogo, è dunque un modo per produrre lo stesso effetto di elaborazione di un lutto; un modo diciamo così, artificiale, cioè attraverso l'identificazione dello spettatore alle vicende e alle sofferenze, dell'eroe tragico. La poesia, la poesia tragica, nella sua concezione più precisa, è un modo

per produrre questo effetto di educazione al lutto.

Dice ancora Gorgia nello stesso testo che ho citato prima, sulla poesia:

"Quelli che l'odono sono presi da un brivido pieno di terrore, da una pietà che versa abbondanti lacrime, da un desiderio che si compiace del lutto, e per il solo mezzo di questo discorso il buono e il cattivo esito delle situazioni, delle persone, degli altri, vengono sentiti nell'anima come cosa a lei propria."

E Euripide ancora una volta riprende questo concetto in uno splendido verso dell'Eraclé che dice:

"Piango per te su sventure che non sono le mie".

"Piango per te su sventure che non sono le mie" è in definitiva lo stesso concetto del "Non tibi hoc soli". Elaborare un lutto significa, in definitiva, accettare di essere un soggetto qualunque, di essere uno come gli altri. Andate a proporre una cosa del genere ad un nevrotico: vi spacca la testa come minimo: è proprio ciò cui la nevrosi si rifiuta. Ed è proprio per questa circostanza, per il fatto che il lutto pone ciascun soggetto, diciamo, allo scoperto dell'essere un soggetto qualunque, è proprio per questo che la tragedia ha questo potere catartico.

Assistendo alla rappresentazione dei lutti altrui è possibile elaborare un lutto proprio. Come vedete, ciò non è affatto la stessa cosa della soluzione di Crisippo o della soluzione stoica, per esempio di Epitteto, cioè quella della praemeditatio; poiché la soluzione stoica consiste, in definitiva, nell'accettare un livello medio di depressione, di melanconia, per potere non soffrire eccessivamente nelle situazioni luttuose; la soluzione poetica, la soluzione catartica è tutt'altro; è precisamente il contrario. Consiste in definitiva nel riuscire a trarre un piacere persino dalle situazioni dolorose. Avere elaborato un lutto significa questo: riuscire a trarre del piacere anche dal dolore.

Il termine piacere in questo caso non è adeguato; più precisamente la soluzione tragica è quella di produrre, dal lutto, la gioia. Ed

è precisamente questo la catarsi. Ed è per questo che Aristotele insiste tanto sulla funzione della musica riguardo alla catarsi.

3.

Del resto non dobbiamo pensare che la tragedia antica fosse come ciò che possiamo leggere. Le tragedie antiche erano delle tragedie, in buona parte, in musica. Per cui la lettura od anche quelle orrende messe in scena, che ci fanno talvolta vedere, delle tragedie antiche, in realtà rendono difficilmente l'idea di ciò che doveva essere la funzione catartica di una rappresentazione teatrale antica. Tutte le buone tragedie generano, provocano questo effetto catartico, di cui spero di essere riuscito a darvi un'idea di come mi pare che debba essere concepita. Vi sono tuttavia alcune tragedie in cui la catarsi stessa, in qualche modo, è rappresentata all'interno della scena. Per esempio Euripide pensò di fare in qualche modo proprio questo, attraverso la trovata del deus ex machina, attraverso la trovata di rappresentare come esito della tragedia ciò che chiamavo prima la gioia del lutto. Si tratta tuttavia di un espediente che qualche volta riesce e qualche volta no, anche in Euripide. Certamente questo di includere la catarsi all'interno della vicenda tragica è una soluzione moderna, che non trovate minimamente in Eschilo, che non trovate in Sofocle, che trovate invece in Euripide e in tutto il teatro moderno. Persino in Pirandello (ve l'ho accennato quando abbiamo letto Tutto per bene) c'è un minimo accenno di rappresentazione della catarsi all'interno della vicenda: quel cenno del capo con cui il personaggio riconosce al suo oppositore un soggetto qualunque come egli è. E' questo il senso della catarsi. Allora, dicevo, in Euripide stesso questa cosa del deus ex machina non sempre riesce, perché un conto è rappresentare la catarsi all'interno della tragedia, un conto è il lieto fine, lo happy end. Ci sono delle tragedie di Euripide in cui la cosa funziona, per esempio nell'Ifigenia in Tauride; delle altre in cui la trovata del deus ex machina è letteralmente appiccicata ad-

dosso ad una vicenda che non comporta poeticamente una soluzione di questo genere, per esempio nella Medea.

Per farvi giungere ad una sorta di comprensione di ciò che sto sforzandomi di dirvi non attraverso un ragionamento, ma attraverso una vera e propria esperienza di che cosa possiamo concepire come effetto catartico, ho pensato di darvi un esempio di tragedia in cui la cosa possa essere particolarmente evidente. Dal momento che la catarsi, a mio avviso, non si capisce se non nel collegamento con la musica, ho pensato che non poteva esserci che il melodramma per farci avere una idea di che cosa possa essere il concetto della catarsi. Allora, per concludere il seminario in bellezza e per lasciare parlare (veramente cantare) qualcun altro, ho pensato che meglio di me avrebbe potuto spiegarvi che cos'è la catarsi Maria Callas, in un melodramma che mi sembra la più perfetta rappresentazione del concetto di catarsi cioè Norma. In ogni caso Norma mi sembra l'esempio più perfetto di ciò che sto cercando di dire. Cerchiamo di situare la cosa. Dicevo prima della Medea di Euripide, in cui la questione della catarsi è piuttosto mal riuscita. Bellini invece è riuscito dove Euripide è fallito. La trama di Medea e la trama di Norma hanno moltissimi punti in comune. Norma è stata tratta da un dramma francese dell'inizio dell'800, che è una specie di versione in vesti galliche della tragedia di Medea. Nella tragedia da cui è stata tratta Norma, andava a finire che la Norma di cui si tratta, come Medea, faceva fuori i suoi stessi figliuoli, perché non tollerava la perdita dell'oggetto amato. Bellini in collaborazione con il librettista Felice Romani, invece, riuscì a modificare questo finale che gli sembrava un po' troppo truculento e, con dei colpi di genio teatrali assolutamente incredibili, è riuscito a dare una rappresentazione, all'interno del dramma stesso, di che cos'è la catarsi.

E' evidente che ascoltare un melodramma è possibile solo se si riesce a concepirlo come opera teatrale; laddove lo si consideri come un'opera esclusivamente musicale, allora difficilmente la cosa funzio-

na. Per giungere al punto in cui voglio arrivare, che è appunto la grande scena finale di Norma, bisogna, perciò, che abbiate la pazienza di seguirmi all'interno della vicenda, per coloro che non ne fossero al corrente. Quanti di voi conoscono queste cose? Bene, posso contare su un certo numero di melomani. Lei non è un patito di melodramma? Peccato! E' l'ultima cosa decente che abbia prodotto la cultura italiana.

Allora, adesso vi racconto la storiella. Le storielle del melodramma sono molto ridicole raccontate così, ma questa ingenuità del melodramma italiano mi sembra un titolo di merito. Il melodramma che, all'origine, era una forma d'arte colta, che è nato in un modo del tutto artificiale dal tentativo di restituire i drammi dell'antica Grecia, curiosamente è diventato una forma d'arte popolare. Allora, qual è la situazione di Norma? Ci troviamo nella Gallia, al tempo della conquista da parte dei Romani. C'è una tribù gallica che medita di ribellarsi al dominio romano. Col suo capo, Oroveso, i Galli si apprestano alla rivolta e non aspettano altro che il segnale della sacerdotessa Norma che, consultando la Luna, deve dare il via alla rivolta.

"Luna t'affretta a sorgere" canta il coro dei Galli, nella prima scena. Nella seconda troviamo, invece, che un capo dei soldati romani, Pollione, si aggira nella foresta e, conversando con un suo compagno d'armi, ci svela i retroscena della situazione. Pollione è stato l'amante di Norma, della sacerdotessa dei Galli, per l'appunto, da cui ha avuto dei figli, ma non l'ama più. Adesso è passato ad amare la vice-sacerdotessa, Adalgisa. Medita di rapirla, dovendo tornare a Roma, per poterla sposare. L'aria di entrata di Pollione, "Meco all'altar di Venere", espone, dunque, le speranze amorose di questo Don Giovanni in armatura romana, che tuttavia è un personaggio di tutto rispetto, che avverte i funesti presagi delle conseguenze che avrà il suo tradimento di Norma e che sente l'amore come una forza a cui non si può sottrarre, che lo trascinerà alla catastrofe.

I due escono di scena e vi ritornano i Galli, che si apprestano alla celebrazione del rito in cui Norma dovrà pronunciare l'oracolo. E' evidente che Norma, come sacerdotessa, è in una posizione assolutamente illegale, perché è venuta meno ai suoi voti, amando Pollione, ed è un tratto importante, questo dell'illegalità della posizione della sacerdotessa. Norma si preoccupa di placare le ire dei Galli e di evitare la rivolta, per evidenti motivi. Non vuole accada qualcosa di male al suo amato, e dunque nega che i presagi siano favorevoli ai Galli. Perciò intima la pace a questi guerrieri che, naturalmente, non sono molto entusiasti di questa idea. Al recitativo di Norma, segue la famosa aria "Casta diva", che sicuramente è uno dei massimi vertici del canto del melodramma. Ma rinuncio a farvi ascoltare "Casta diva", se no vado troppo per le lunghe. Seguiamo invece lo sviluppo della vicenda. Norma desidera ancora che Pollione torni da lei. Ma nel frattempo, invece, Pollione sta inseguendo l'altra sacerdotessa, la vice di Norma, cioè Adalgisa, e sta cercando di convincerla a fuggire con lui a Roma. Ma Adalgisa non si sente di fare questo; è pentita di essere venuta meno ai voti e va a finire che confida a Norma, la sacerdotessa, la sua colpa. Vi lascio immaginare cosa succede quando Norma capisce chi era l'amante di Adalgisa. Alla fine del primo atto tutto l'intrigo si annoda in una scena a tre, in cui Pollione viene a rapire Adalgisa e Norma svela alla stessa i retroscena ("Ah, di qual sei tu vittima"). L'atto si chiude con questo terzetto in cui le passioni sono al culmine della tensione. Norma è furibonda per il tradimento di Pollione. Adalgisa si sente in colpa per essere venuta meno ai voti. Pollione si sente in colpa nei confronti di Norma ma nello stesso tempo si sente attirato dall'amore per Adalgisa.

Nell'atto secondo la situazione diventa sempre più rovente. Norma non è che il prototipo del desiderio del nevrotico (è così che dobbiamo intenderla), non riesce assolutamente a staccarsi dall'oggetto perduto e medita vendetta. Per vendicarsi di Pollione pensa di uccidere i figli. Nel dramma originale andava a finire effettivamente co-

sì. Ma nel momento in cui sta per levare, anzi leva addirittura il pugnale per ucciderli nel sonno, grida inorridita, i figli si svegliano e Norma rinsavisce. Pensa che piuttosto di uccidere i figli, visto che qualcuno dovrà pur morire, ucciderà sé stessa. Pensando, dunque, al suicidio, chiama Adalgisa per affidarle i figli. Ma Adalgisa la convince a vivere, a vivere per i suoi figli, e l'assicura che rinuncerà a Pollione, non solo, ma che cercherà di convincerlo a tornare con lei. C'è, a questo punto, lo splendido duetto fra Norma e Adalgisa, in cui le passioni sembrano sciogliersi, in cui la vicenda sembra avviarsi ad una soluzione, attraverso la rinuncia di Adalgisa.

Intanto i Galli non demordono dai loro intenti di ribellione ed attendono un segno più propizio da parte della divinità per poter scatenare la rivolta. Norma confida in Adalgisa e nella mediazione che questa cercherà di fare per convincere Pollione a tornare da lei. Ma a questo punto viene a sapere che Adalgisa non è riuscita in questo suo intento e che Pollione insiste nel volerla sposare. Questo fallimento di Adalgisa viene interpretato come un tradimento da Norma che, furente, corre al tempio e batte lo scudo di Irminsul. Non so che cosa sia questo scudo di Irminsul, comunque c'è un grande gong, battendo il quale Norma convoca i galli e li invita alla guerra. I galli non aspettavano altro, evidentemente, per cui al suono di una musica barbarica ("allegro-feroce" dice l'indicazione dinamica della partitura) si raccolgono per scatenare la rivolta. Gli eventi, dunque, precipitano, tanto più che Pollione viene sorpreso in prossimità del tempio, dove si era recato per rapire Adalgisa. Viene fatto prigioniero e portato da Norma. Oroveso, che è il padre di Norma (questo non l'avevo detto prima, ed è fondamentale per capire la vicenda), incita Norma ad uccidere Pollione, in quanto aveva profanato il tempio. A questo punto Norma può effettivamente vendicarsi del colpevole ma, nel momento di brandire il pugnale, per la seconda volta, come prima aveva esitato ad uccidere i figli, adesso esita ad uccidere Pollione.



Evidentemente l'amore e l'odio si annullano a vicenda. Norma stessa è sorpresa di questo ("poss'io sentir pietà?"). Naturalmente alla presenza di tutti gli altri non può far l'ultimo tentativo di ricondurre a sé Pollione. Allora chiede ai Galli diritirarsi perché dice di voler interrogare il prigioniero.

A partire da qui c'è il pezzo che vorrei farvi sentire perché da qui in poi tutta la vicenda si snoda. Allora, a partire dalla scena decima, troviamo Pollione, ormai prigioniero ed incatenato nelle mani di Norma. Lei può farne tutto ciò che vuole. "In mia mano al fin tu sei", canta Norma. Norma cerca di ricattarlo, dice: ti libererò se tu mi giuri di non sposare Adalgisa. Ma Pollione, che è uomo di onore, rifiuta. C'è questo duetto fra Norma e Pollione, che poi ascolteremo, nel quale all'inizio la musica esprime la sensazione di trionfo di Norma che finalmente può mettere le mani sull'oggetto d'amore, non perderlo: c'è una linea melodica molto semplice, molto chiara che si oscura soltanto passando in tonalità minore, con una modulazione dal fa maggiore al re minore, nel momento in cui Norma, dinnanzi all'ostinazione di Pollione, confessa che stava per uccidere i figli, Pollione le dice: piuttosto uccidi me. Ma l'unica cosa che teme è che Norma si vendichi su Adalgisa; ed effettivamente, nel momento in cui Norma svelasse che Pollione si era recato lì perché aveva una tresca con la sacerdotessa Adalgisa, era evidente che quest'ultima sarebbe stata condannata a morte dai Galli. Ed è a questo punto che Norma riesce a tenere in mano, a piegare la volontà di Pollione. Norma ha in sé una volontà di distruzione del suo oggetto d'amore, nel momento in cui questo oggetto le sfugge. E sembra godere della visione di questa immagine della vendetta, che sarà vendetta piena nel momento in cui Adalgisa sarà condannata a morte e Pollione sarà costretto ad assistere al tormento di Adalgisa messa al rogo. "Già mi pasco dei tuoi sguardi, del tuo orror, del suo morire", canta Norma. A questo punto Pollione, pur di sfuggire all'orrore di questa scena che gli viene prospettata da Norma, tenta di strapparle il coltello per uccidersi. Ma

Norma chiama in aiuto i Galli, che accorrono, e dichiara che una spergiura sacerdotessa ha infranto i voti.

A questo punto Pollione si sente perduto. Il rogo viene preparato, per Adalgisa evidentemente. Ma <sup>qui</sup> l'ultimo colpo di scena interviene in maniera del tutto impreveduta e fulminea. Nel momento in cui i Galli chiedono a Normadi dire il nome della spergiura sacerdotessa, Norma risponde: "io stessa".

La situazione, così, si capovolge, e a partire da questo, le passioni che si erano sovrapposte per tutto il dramma attraverso le varie situazioni che vi ho esposto, si sciogliono. Norma si prepara a salire al rogo nel momento stesso in cui sembrava avesse ottenuto tutto ciò che desiderava. Nel momento in cui la vendetta era possibile decide di andare a morire lei stessa. Che cosa significa questo capovolgimento improvviso? Il bello del melodramma, per lo meno di quello italiano, è che non c'è nei personaggi la minima ombra di psicologia. Tutto ciò che funziona sono le situazioni drammatiche. In cosa consiste, allora, il capovolgimento della situazione drammatica, che - ripeto - è stata un'idea di Bellini, non è stata un'idea del librettista, ed è, quindi, funzionale al punto di vista musicale?

Norma si rifiuta di accusare un'altra di una colpa che, in definitiva, è anche la sua. Nel momento in cui potrebbe distruggere e appropriarsi per sempre dell'oggetto del suo desiderio, lo lascia andare, accetta di perderlo. Accetta di perderlo perdendosi, ma non si tratta di un suicidio, in questo caso, si tratta di un'accettazione, di una sottomissione, di un assoggettamento alla legge. E' lei stessa che ha infranto la legge ed è lei che, prima di tutti, dovrà pagarne le conseguenze. Ed è solo nel momento in cui Norma accetta di sottoporsi alla legge che l'oggetto che aveva perduto, cioè l'amore di Pollione, le viene restituito. Nel momento in cui Pollione, sorpresissimo, vede che Norma si appresta a salire sul rogo, nel momento in cui si accorge che Norma rinuncia alla sua vendetta, Pollione si accorge del proprio errore. Si accorge che il vero oggetto d'amore per lui non è

ra Adalgisa ma Norma. E' soltanto a partire dal momento in cui l'oggetto è, per Norma, perduto, nel momento in cui Norma dice di sì alla perdita dell'oggetto, che questo oggetto le viene restituito, e che il suo amore passa dall'amore patologico all'amore vero. Nel momento in cui la perdita è stata accettata non c'è più nessuna perdita. "Sul rogo istesso/ che mi divora/ sotterra ancora/ sarò con te", dice Norma. Pollione, ripeto, si accorge del suo errore, anche lui proprio nel momento in cui ha perduto il suo oggetto d'amore. Norma e Pollione, ora, sono uniti, sia pure nella morte. "Mori am insieme", cantano: il famoso tema del morire insieme scandisce questa Versöhnung, questa riconciliazione dei due amanti. Che questo avvenga attraverso la morte, è chiaramente un'esigenza drammatica, visto che un processo soggettivo non è rappresentabile se non in situazioni completamente drammatiche.

I Galli, evidentemente, sono del tutto sorpresi del gesto di Norma; pensano che la poverina sia diventata matta. Cercano di convincerla a smentire quello che ha appena detto. Soprattutto suo padre cerca di convincere la figlia a negare ciò che ha detto. Norma non recede, ma s'accorge di aver fatto un lapsus enorme. S'accorge che, presa nella foga di risolvere la situazione in cui era stata presa, si era dimenticata dei figli, di cui nessuno sapeva l'esistenza, evidentemente, fra i Galli. Norma, dunque, deve chiedere a questo punto al padre di risparmiare i figli della colpa. Essendo figli di una sacerdotessa, per la legge sarebbero dovuti essere messi a morte. Norma a questo punto è presa dallo sgomento, perché tutta la soluzione che aveva trovato sembra crollare su questo punto. Trema, confessando al padre l'esistenza di questi figli. E nel momento cruciale della vicenda abbiamo una sorta di appello al padre, con cui Norma chiede a Orovoso recalcitrante e inorridito di salvare i propri figli. C'è questo canto, in una linea melodica semplicissima, di Norma che invoca il padre ("Deh, non volerli vittime"), con una linea, ripeto, molto semplice, che si staglia sull'accompagnamento degli archi, in arpeggi. C'è qualche cosa quasi di bachiano in questo pezzo. L'appello al padre se-

gna così un momento di svolta in direzione della catarsi. Il momento in cui Norma si accorge che i figli possono essere perduti è il momento della catastrofe, nella terminologia aristotelica. Il momento in cui il padre riconoscerà, accetterà la preghiera di Norma, è invece il momento della catarsi, che viene così a inserirsi, immediatamente, nella vicenda drammatica ed anche musicale.

La preghiera di Norma, l'appello al padre, è una melodia molto semplice, in tono mesto, in mi minore, tonalità particolarmente patetica. Ma nel momento in cui Norma conclude il canto, interviene, in funzione catartica, per l'appunto, l'orchestra, che, raccogliendo il mi, con cui si conclude il canto di Norma, lo risolve con il passaggio alla tonalità, estremamente luminosa, di mi maggiore. L'orchestra intona una melodia che poi continuerà per tutto il gran concerto<sup>o</sup> finale, strutturata su due episodi



che si rispondono, e da cui viene lo sviluppo successivo del pezzo. Questo pezzo finale, che è quello per cui vi ho raccontato tutta questa storiella di Norma, cerchiamo di vedere un po' più da vicino come è fatto, in modo che possiate avere una sorte di guida all'ascolto. Il primo membro, diciamo, della melodia, è costituito dalle note: mi-re-mi-fa-mi-re, in un momento di salita ed in un momento di discesa, com'è poi nell'altro motivo che risponde per completare la frase; questo movimento di salita e di discesa, che è caratteristico di tutto il pezzo finale, era già accennato all'accompagnamento del "Deh, non volerli vittime". Ora, è significativo che queste note da cui poi sorge tutto lo sviluppo della parte finale, sono, né più né meno, che queste altre note



(cambia la tonalità, lì abbiamo mi maggiore, qui abbiamo invece fa maggiore, ma queste note erano già state eseguite in precedenza). Qui Norma cantava: "In mia man alfin tu sei". Era il momento in cui aveva preso possesso di Pollione e pensava di poterlo oramai distruggere. Nell'ultima scena, sulle stesse note, anche se in tonalità diversa, Norma canta il suo appello al padre: " Padre tu piangi, piangi e perdona" gli dice. E man mano che Norma si accorge che il padre effettivamente perdona, l'orchestra si unisce al canto; a questo punto cantano tutti, ognuno per i fatti suoi, ma in una fusione generale, in cui tutte le passioni sono schiacciate in questo splendido concertato, in cui c'è la preghiera di Norma al padre, c'è lo stupore di Pollione che ormai accetta consapevolmente la morte, c'è la compassione<sup>di</sup> Orovoso, e tutto il coro che, naturalmente, partecipa alla vicenda.

Da tutta una serie di sviluppi ( adesso naturalmente non posso stare a fare un'analisi di tutto il pezzo finale, battuta per battuta, anche se sarebbe estremamente istruttivo farlo), risulta un accavallarsi di tensioni, perché questo movimento di salita e di discesa, caratteristico di quel motivo, è poi caratteristico di tutto il pezzo, in cui dal re si sale sino al la sopra il rigo, dopo di che nella melodia c'è un movimento di discesa molto veloce. Ma ciò che caratterizza questo pezzo è il susseguirsi delle dissonanze, perché tutte le note lunghe, per esempio il mi che è semiminima, è un'appoggiatura su un accordo di si7, cioè sull'accordo di dominante. Tutte le note lunghe, tutte le note tenute, sono note dissonanti, con intervalli di seconda diminuita o comunque di seconda, che risolvono soltanto brevemente sulle note di passaggio. Ciò provoca un accumularsi di tensione musicale e di tensione ritmica, perché l'indicazione dinamica è

"incalzante". C'è una tensione che si accumula fino a giungere, con un passaggio al do minore, sino al punto in cui la linea melodica torna a scendere, nel momento in cui Orovoso ha effettivamente perdonato Norma. E, a partire da questo momento, ognuno dei personaggi accetta il suo destino. E' in questo, appunto, la rappresentazione scenica della catarsi, nella rappresentazione musicale, attraverso questo cumulo di tensione ed attraverso la scarica della tensione stessa. Sono termini che sembrano tolti dai primi testi di Freud sulle nevrosi. Tutto l'episodio in salita ed in discesa viene ripetuto per la seconda volta e Norma canta: "Io son felice/ ah, più non chiedo". Ognuno ha raggiunto l'appagamento del proprio desiderio, ma solo a partire dal momento in cui l'oggetto è stato perduto, e un sì è stato detto al proprio destino. Dopo di ciò non resta che ascoltare la musica, al posto della nostra solita chiacchierata.

31 maggio 1984

## INDICE

I. Breve storia della melanconia (I)	7
II. Breve storia della melanconia (II)	24
III. Lutto e mancanza	40
IV. Questioni di nosografia	65
V. " <u>Verneinung</u> " e " <u>Verwerfung</u> "	82
VI. Che cos'è un significante primordiale	107
VII. Prepsicosi e psicosi	133
VIII. Il processo psicotico	154
IX. Melanconia non è psicosi	174
X. Narcisismo e melanconia	189
XI. Il caso Michelstaedter (I)	217
XII. Il caso Michelstaedter (II)	243
XIII. <u>Die Freude</u>	267
XIV. Il principio di ragione insufficiente	285

XV. Come divenire padre	305
XVI. L'amore vero	324
XVII. Katharsis	349