

Ettore Perrella

Il piccolo Hans

Seminario 1979-1980

I. La psicanalisi: a chi insegnarla?

Per cominciare questo seminario, mi sembra doveroso porre una questione preliminare concernente l'insegnamento della psicanalisi. Il problema non è tanto di fare in modo che un insegnamento ci sia e – bisogna ricordare anche questo – al di fuori di ogni istituzione; non si tratta tanto della questione di *chi* insegna, nel caso della psicanalisi, quanto, piuttosto, di *a chi* insegnarla.

Mi risulta che qualcuno di voi, quando ha sentito che avevo intenzione di dirvi qualcosa intorno a questo argomento, si è allarmato, come se volessi porre la questione di *a chi non* insegnarla. Non di questo si tratta, bensì di una questione pre-liminare, cioè di una questione che si pone sulla soglia, sul *limen*. E vedremo se questo *limen* riusciremo, non questa sera ma nel corso di quest'anno, a superarlo.

L'impresa, bisogna dirlo in partenza, è assolutamente senza speranza, giacché, come voi saprete, la psicanalisi si definisce per essere “profana”.

In cinese, visto che stasera vi dirò qualcosa non tanto sulla Cina quanto sulla scrittura cinese, il profano si dice che è “fuori dalla soglia”. La psicanalisi è fuori dalla soglia o sulla soglia: non ha un interno, non c'è iniziazione, non c'è un ingresso.

Si tratta, se volete, in un senso forte del termine, di un'esperienza del limite; e spero che ciascuno di voi intenda tutto ciò con una certa distanza dal modo in cui l'espressione “esperienza del limite” è entrata nel titolo di un libro di Philippe Sollers uscito una decina di anni fa in Francia, a proposito della scrittura. Avremo probabilmente occasione di precisare il concetto di limite in relazione alla metonimia, ma adesso non voglio anticiparvi delle questioni specialistiche, perché si tratta di una introduzione *alla* psicanalisi – sapete quanto Freud si fosse preoccupato di questo, fino agli ultimi anni – e non di una introduzione *della* psicanalisi.

Se dunque “non c'è progresso” – secondo una formula che suppongo vi abbia martellato sufficientemente perché non ve ne sorprendiate – questo non vuol dire che si rimanga sempre al punto di partenza, vuol dire invece che si rimane sempre sulla soglia: che siamo condannati, nell'esperienza che ci occupa, a questo.

Quest'anno vorrei presentarvi una sorta di abbicci, e se dico un abbicci questo serve anche a ricordare che si tratta di una storia di lettere. Vorrei quindi introdurvi ad alcuni elementi dell'esperienza, come è doveroso che si formulino: con un minimo di rigore ed una certa chiarezza. Questo non vuol dire certo che si possa capire tutto e tantomeno che si capisca subito. Non esistono idee chiare e distinte, perché le idee sono quasi sempre confuse.

Il termine “chiarezza” non rimanda certo allo splendore della luce dell'idea della quale parlava la filosofia, ma si riferisce semplicemente a un certo rigore, e vedrete che giungere a questo rigore, cioè ad articolare alcuni concetti fondamentali, non è precisamente la cosa più semplice che ci sia: è molto più facile supporre che questi elementi siano già dati, e quindi limitarsi a farli giocare in una specie di combinatoria.

1.

Ciò che suppongo sappiate è che Lacan ha articolato qualcosa attorno all'insegnamento della psicanalisi, dicendo, per esempio, che, nel discorso analitico, l'insegnante è lo psicanalizzante. Ciò potrebbe sembrare un semplice paradosso (ma il paradosso, se c'è, non è mai semplice), almeno se consideriamo il fatto che, se io vi parlo, ciò non è evidentemente senza relazione con la posizione in cui mi trovo, in quanto implicato come analista in alcune analisi. Che significa, allora, quando diciamo che, nel discorso psicanalitico, ad insegnare è l'analizzante? Questo vorrebbe dire forse che, in quanto io vi parlo stasera, vi parlo da questa posizione? È, senza dubbio così, ma sarebbe dire ancora poco. Non è così semplice.

Se fosse solo così, è chiaro che sarei autorizzato, con ciò, a dirvi qualunque fesseria, cosa che, come sapete, definisce la cosiddetta regola fondamentale in un'analisi. Che poi in effetti

sia capitato che nell'insegnamento della psicanalisi, si siano dette alcune fesserie, magari anche molte, in certi casi, non autorizza a fare di questo la regola fondamentale dell'insegnamento.

Lacan sottolineava che c'è una responsabilità, quando si insegna ad analisti; certamente questa non è la nostra situazione stasera, sebbene in fondo anche questo non vada propriamente da sé.

Il termine "responsabilità" vuol dire che, chi se ne assume una, debba dare delle risposte; la responsabilità di chi insegna è di rispondere del proprio insegnamento.

Che cosa significa, allora, la formula di Lacan – che, a questo punto, mi auguro che non vi sia più così chiara come in un primo momento, se mai lo è stata –, secondo cui l'insegnante insegna sempre dalla posizione dell'analizzante? Ebbene, bisogna partire dal soggetto barrato.

Su questo soggetto barrato poniamo la questione: è barrato da che cosa? Poiché è dell'insegnamento che si tratta, bisogna pure che questa barra sia in relazione col sapere e con il modo in cui questo sapere si trasmette. Di solito, infatti, si pensa che l'insegnamento consista nella trasmissione di un sapere.

Quando Lacan scrive le formule dei quattro discorsi, in ciascuno di questi il posto dell'insegnante è quello del soggetto barrato. Perché?

Il soggetto, in quanto parlante – e questo è tanto vero per l'analizzante in un'analisi, quanto è vero per ciascun soggetto in ogni situazione in cui si trova a parlare – *parla perché non sa*. Questo vale naturalmente anche per me che in questo momento vi parlo e, se vi parlo, lo faccio perché non so. Ma di questo non sapere cercheremo insieme di precisare lo statuto. Del resto già Socrate, con il famoso "so di non sapere", aveva spostato il "non" dal "non so" al "so di non sapere", cioè aveva raddoppiato il sapere e negato solo il secondo. C'era quindi un sapere, ma di che cosa? Di non sapere: va da sé che si trattava di un abile gioco di prestigio perché ciò che allontanava con un gesto gli ritornasse poi da un'altra parte. Questo ci ricorda quel che diceva Lacan, cioè che per tirare fuori un coniglio dal cappello bisogna prima avercelo messo: un principio, su cui vi invito a riflettere, e che vuol dire che ci sono alcuni elementi primi – ciò con cui lavoriamo –, che sono i significanti.

Con questo gioco di prestigio, Socrate ottiene di supporre un luogo in cui questa barra del sapere verrebbe a cadere: un luogo che sarebbe per definizione il luogo del sapere, quello che poi Platone chiamerà il luogo delle idee, l'iperuranio, un luogo che si definisce così per essere *esterno*.

Riprendo questi concetti non per fare delle disquisizioni filosofiche, ma perché hanno un riscontro nella nostra pratica. Il materiale con cui si fa il sapere, lo stesso con cui ciascuno di noi parla, è qualcosa che, rispetto al soggetto, si pone *all'esterno* e di cui ciascuno di noi è testimonia, quando, avendo pensato qualcosa, si trova a dire "mi è venuta un'idea": se è venuta, non può essere venuta che da fuori.

Possiamo dunque affermare questo: il soggetto e il sapere si escludono. Ognuno è un profano in relazione al sapere. Non c'è il soggetto che sa. Proprio per questo taluni soggetti si trovano ad essere supposti sapere ed è ciò che accade, com'è noto, nel transfert. Vedremo poi, nel testo sul piccolo Hans, che ce ne offrirà ampiamente lo spunto, come un soggetto possa venir supposto sapere.

Arrivati fino a qui abbiamo appurato che queste "idee", di cui parliamo, vengono dal di fuori, da un luogo che non si sa quale sia. In qualche modo sono sempre *idées reçues*.

Basta ora fare un piccolo passo per giungere, da questo, ad articolare la nozione lacaniana dell'Altro, che sembra una nozione assolutamente misteriosa. Che cos'è l'Altro? È una funzione. Lo potremmo considerare come il luogo da cui vengono le idee, i significanti, un luogo che al soggetto è radicalmente precluso, e non perché gli sarebbe vietato giungervi, ma per un motivo strutturale. Vedremo, in particolare, come la struttura del soggetto si costituisca in tale divisione fra il soggetto stesso in quanto non sa e l'Altro come luogo dei significanti. Ma per ora non anticipiamo: preferisco articolare queste nozioni, giungendovi dal testo di Freud, durante il nostro prossimo incontro.

Si pone a questo punto una questione: questo luogo da cui vengono le idee, i significanti, è il luogo del sapere? Assolutamente no: l'Altro non sa, per il semplice fatto che a sua volta non è un soggetto. L'Altro è soltanto un luogo. "Se i muri potessero parlare", si dice: ma questa è solo una metafora. Il luogo *non sa*.

Questo luogo, dunque, non è un luogo di sapere, è un luogo di senso. Che cosa vuol dire? Supponiamo che il sapere sia fatto di idee, cioè che qualcuno che sappia delle cose, le sappia in quanto abbia alcune idee: di che cosa sono fatte le idee? Sto utilizzando questi termini nel senso più comune della parola, non sto opponendo al senso comune un senso non comune, vorrei anzi derivare, così come faceva Freud, il senso rigoroso del termine dall'uso linguistico: infatti tutte le principali nozioni freudiane non sono che specificazioni, sottolineature, nell'uso di parole tedesche correnti.

2.

La parola "idea", etimologicamente, è riferita a qualcosa che si vede: le parole greche che indicano l'idea, il vedere e il sapere sono tutte formate dalla stessa radice *vid-*, che è quella del nostro "vedere". Per i greci sapere una cosa vuol dire soprattutto averla vista.

La parola dice dunque che l'idea è qualcosa che si vede, qualcosa di evidente. Sembra un paradosso, dato che le idee non sono propriamente dell'ordine del visibile. Vi invito ad appuntare per ora questo concetto: le idee sono fatte di significanti, e i significanti, al contrario delle idee, ciascuno di noi li sente, li vede, li tocca e li scambia. In fin dei conti, anche le cose che una persona dice in un'analisi sono idee più o meno interessanti, fatte di significanti.

Per articolare meglio il rapporto tra ciò che è dell'ordine di queste idee – che non sono altro che le associazioni di cui parlava Freud – e il significante, mi sembra che possano servirci da guida alcune considerazioni, che ora vi propongo, sulla scrittura.

Come sapete, prima di essere fonetiche, pare che le scritture siano state delle scritture cosiddette geroglifiche o ideografiche. Un riferimento al rapporto con tali scritture si trova anche all'inizio del VI capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, dove Freud dedica una pagina fondamentale al sogno come geroglifico, come ideogramma¹.

C'è tuttavia da aprire una parentesi sul termine "ideogramma": esso nasce in effetti da un errore, cioè dal fatto che nel Settecento (quando pare sia stato utilizzato per descrivere le scritture degli egiziani, dei cinesi e simili) si pensava che, a differenza da quella fonetica, la scrittura ideografica rappresentasse non le parole, ma direttamente le idee. Si sarebbe trattato insomma, nella corrente leibniziana del pensiero settecentesco, di qualcosa che avrebbe avuto a che fare con la tradizione che da Raimondo Lullo giunge fino all'ideografia di Frege, secondo la quale si tratterebbe d'indicare con dei significanti non le parole – poiché, come suol dirsi, il linguaggio fa sbagliare –, ma direttamente le idee, per ridurre il margine di errore. Questa teoria è del tutto falsa; come cercherò di dimostrarvi, le scritture ideografiche servono solo per rappresentare le parole, non le idee. Sono, in altri termini, dei significanti il cui significato sono degli altri significanti.

Tuttavia, ci deve essere pure un motivo per cui si è caduti in questo errore: gli errori non sono mai casuali. Attualmente, in alcuni testi sulla scrittura egiziana e su quella cinese, si afferma, benché sia cosa controversa, che i primi ideogrammi fossero dei pittogrammi, cioè dei segni che raffiguravano la cosa. Del resto anche le scritture alfabetiche provengono da scritture pittografiche: la lettera A è, infatti, la rappresentazione di una testa di toro rovesciata. Inoltre, le nostre lettere, quelle del greco e di altri alfabeti, pare che, in origine, fossero dei marchi di fabbrica posti dietro a vasellami; in Egitto furono trovati gli stessi segni che mille o duemila anni dopo furono usati in Fenicia come segni fonetici: erano già lettere prima di avere un valore fonetico.

¹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, Boringhieri, Torino 1966-80, vol. III, p. 257 [d'ora in poi indicato con la sigla OSF seguita dal numero del volume]-

C'è dunque una differenza tra pittogramma e ideogramma: il primo, a differenza del secondo, sarebbe la rappresentazione più o meno semplificata e più o meno realistica di un oggetto qualunque. Se prendiamo l'esempio della lingua cinese, esistono alcuni pittogrammi, in quantità assolutamente minima rispetto al numero degli ideogrammi, che vengono chiamati "forme fatte con un'immagine" e, riguardo a questi, lo *I King*, famoso manuale di divinazione, dice che "li si prende da lontano nel mondo, da vicino nel corpo". Nella prima categoria rientrano gli astri, le piante, gli animali, oggetti che possano essere facilmente raffigurati, nella seconda rientrano mani, piedi e parti del corpo.

Così, nella lingua cinese risalente a qualche migliaio di anni a.C., il sole e la luna sono rappresentati da:



sole



luna

Successivamente queste forme sono diventate più astratte, ed ora sono rispettivamente²:



sole



luna

Rimane quindi solo una vaga rassomiglianza col pittogramma originale. Si può comunque sempre riscontrare una sorta di approssimazione della forma originaria verso il tratto, che è, appunto, tratto unario.

Notiamo che un pittogramma come quello del sole potrebbe rappresentare, come segno grafico, anche un tubo in sezione o un ombrello visto dall'alto o una ruota, o decine di altre cose: rappresenta il sole non perché gli rassomiglia, ma perché si distingue, per esempio, da quello che rappresenta la luna.

In altri termini, non c'è rappresentazione diretta tra la cosa e il significante: invece esistono alcune differenze fra un significante e l'altro, secondo il principio stabilito a suo tempo da Saussure. Una struttura, come quella ideografica, troverebbe delle difficoltà spesso insormontabili per rappresentare non solo le idee, ma anche gli oggetti. Dovendo, per esempio, rappresentare la parola "lama", si potrebbe disegnare un coltello, ma bisognerebbe indicare che si intende la lama e non tutto il coltello: a tal fine si dovrebbe aggiungere al segno del coltello:



un segno supplementare, che designerebbe la lama stessa:



² I caratteri cinesi sono tratti da F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, Paris 1977.

Ciò è un piccolo passo verso quello che un pittogramma non può comunque esprimere.

Quando giungiamo a nozioni astratte, è richiesta un'elaborazione complicatissima. Facciamo un esempio, dato che mi sembra istruttivo per intendere qualcosa della meccanica del significante: Freud dice, nel luogo già citato, che il sogno non è altro che un testo scritto in una scrittura geroglifica, che si tratta di decifrare.

Tornando alla lingua cinese, come viene raffigurata la parola “tranquillità” col principio pittografico? Interviene qui qualcosa che si approssima al motto di spirito: si usa infatti la combinazione di tre segni differenti che dall'alto al basso sono rispettivamente i segni di “tetto”, “cuore”, “tazza di riso”:



La tranquillità, per i cinesi, è un cuore tra un tetto e una tazza di riso. Insomma, un ideogramma è tutta una storia – come diceva Vico della metafora, è “una piccioletta istoria” –: infatti una costruzione come questa ha una struttura metaforica.

Potremmo chiederci se anche nel pittogramma si tratti di una metafora, visto che il pittogramma suppone che vi sia una somiglianza, fra il segno e la cosa; a me pare piuttosto una metonimia, perché non c'è assolutamente nulla che motivi che quella forma significhi “sole”, che rappresenti la parola “sole”; si tratta invece di un nesso metonimico fra il segno e il sole.

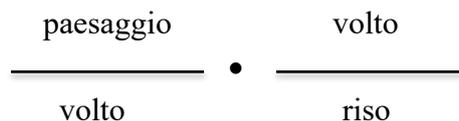
Benintesi, uso i termini “metonimia” e “metafora” a proposito degli ideogrammi, che sono riferiti ad una cosa – ad un referente –, a un'idea o a un concetto solo per la relazione che interviene tra il significante grafico e quello fonetico.

In questo modo spero di avervi dimostrato che un'idea – ciò che l'ideogramma è supposto esprimere, e dico solo supposto – è fatta di significanti, ma sorge là dove alcuni di questi significanti sono caduti. Dove? Sotto la barra.

Un'idea o un concetto – lasciamo per ora ancora indistinte le due cose – sorgono dunque nel posto della s minuscola, ovvero del significato sotto la barra. Consideriamo la formula elementare della metafora:

$$\frac{S}{S'} \cdot \frac{S'}{X} \rightarrow S \left(\frac{1}{s} \right)$$

Facciamo un esempio: prendiamo l'espressione “un paesaggio ridente”: va da sé che nessuno ha mai visto ridere un paesaggio, non foss'altro che per il fatto che un paesaggio non ha la bocca. C'è un significante che è caduto, in questa metafora, ed è “volto”:



il paesaggio sta al volto come il volto al sorriso.

Porrei il concetto, ciò che Saussure chiamava il significato di un significante, nel caso della scrittura, dalla parte della metonimia, cioè della resistenza della barra, e porrei invece l'idea, suggerita dalla metafora, dalla parte del secondo significante che, nella metafora, dev'essere reintegrato, per poter comprendere il senso della metafora stessa.

L'ideogramma della tranquillità ci ha insegnato che non c'è nessuna rappresentazione possibile dell'idea e neanche della cosa; c'è solo un'evocazione dell'idea attraverso ciò che la delimita, cioè attraverso il significante. Giungiamo qui, ad una prima approssimazione, a quel senso del limite di cui vi parlavo prima.

Wittgenstein, alla fine del *Tractatus logico-philosophicus*, dice che ciò di cui non si può dire bisogna tacerlo; questo significa semplicemente che il dire non fa altro che tracciare un limite. Ciò che importa è comunque al di là di questo limite, come sa ciascuno che in analisi si trovi a dire: “Vorrei dire qualcosa ma non trovo le parole”.

Non voglio dilungarmi troppo sulla scrittura cinese, anche se può darci molti spunti per riflettere su di una logica e su una meccanica che, in fin dei conti, sono anche la logica e la meccanica delle formazioni dell'inconscio e, per esempio, del motto di spirito.

Per sottolineare che l'ideogramma non rappresenta la cosa, il referente, e tantomeno l'idea, ma solo una parola, cioè un significante, basti pensare che in cinese, su circa sessantamila ideogrammi di uso corrente, la quasi totalità di questi contiene una parte fonetica. Quindi siamo molto lontani dal poter dire che l'ideogramma rappresenterebbe l'idea: c'è in ogni caso la mediazione della parola. In che modo?

L'idea è – direi in modo un po' aforistico – ciò che s'inventa per scrivere un significante.

Prendiamo l'esempio d'un concetto che, benché non sia un'idea astratta, sarebbe molto difficile esprimere con un disegno: l'aggettivo “sordo”, in cinese *long*. Poiché lo stesso ideogramma significa anche “dragone”, si aggiunge sotto l'ideogramma del dragone quello di orecchio: si continuerà a leggere *long*, ma si intende “sordo”. “Orecchio” è la chiave, “dragone” è la parte fonetica. Le duecento quattordici chiavi usate nella lingua cinese non indicano tanto delle idee: potreste pensare che tutti i significanti che hanno come chiave “orecchio” abbiano a che fare con l'udito, ma questo è piuttosto incerto da dedurre.

Anche in questo caso, ciò che saltava agli occhi nel caso di “tranquillità”, è che nell'ideogramma, a differenza del pittogramma, è indicato in qualche modo il posto del soggetto, e proprio questo distingue la metafora dalla metonimia. “Un cuore tra un tetto e una tazza di riso”, pone un soggetto implicato per metonimia nel cuore, in altri casi la cosa è meno evidente. Invece, tra “dragone” e “orecchio” sembra quasi che non vi sia soggetto, giacché “orecchio” non conta come parte di un uomo, ma come chiave: il posto del soggetto in questo, come in tutti gli ideogrammi che tengono conto della parte fonetica, è implicato nel riferimento alla lingua e quindi ai soggetti che la parlano. Nel corso dei secoli capita che l'ideogramma resti lo stesso e il suono cambi: *long* potrebbe non significare più “sordo” mentre l'ideogramma resterebbe lo stesso. Il soggetto “barrato”, in questo caso, è appunto quella della lingua.

Infine, prendiamo il caso di un nome proprio che debba essere, non tradotto – perché è impossibile in qualunque lingua tradurre un nome proprio –, ma traslitterato. Quando sono state inventate le vitamine, i cinesi si sono trovati a dover trascrivere il termine e lo hanno fatto mantenendo il suono originale. “Vitamine” in cinese si dice *wei-ta-ming*; si tratta di una specie di retroazione del suono sul senso: non è solo la traslitterazione dell'inglese *vitamins* ma significa anche “salvare la propria vita”. In altri termini c'è una sorta di motivazione trovata *après-coup* in base alla traslitterazione del significante stesso.

3.

Dopo questa digressione, torniamo alla questione da cui eravamo partiti: il soggetto non sa e per questo parla. Parla nominandosi in ciò che dice e trovandosi un indice, un posto, un'ubicazione, da qualche parte, nel geroglifico di ciò che dice.

Compito dell'interpretazione in psicanalisi è quello d'individuare il luogo in cui si pone il soggetto; questo significa interpretare un sogno, e in particolare ciò che importa nell'analisi di un sogno – non perché non si possano sapere anche altre cose intorno al sogno – è come il soggetto in quel momento si nomina, dove cioè si pone, all'interno del discorso che è il suo, ovvero all'interno di quel che non sa.

Ma se ciascun parlante parla perché non sa, come è possibile insegnare qualcosa? E che qualcosa s'insegna, tuttavia, ciascuno di voi lo constata in continuazione: in effetti *s'insegna né più né meno ciò che non si sa*.

A differenza dell'analizzante, l'analista tuttavia questo lo sa, quando insegna. Ciò non vuol dire che sa di non sapere, anzi casomai è il contrario, sa che ciò che insegna non è ciò che sa. Come l'analizzante, un analista insegna interrogando non il soggetto supposto *non* sapere, come fa Socrate, ma interrogandosi. Tuttavia in questo, a differenza che in tutti gli altri discorsi, l'analista non può ignorare qual è l'effetto di soggetto che, col detto che dice, si produce. E soltanto in tale senso è responsabile del suo insegnamento. Proprio perché tiene conto di ciò che si chiama transfert, e cioè della relazione che si stabilisce tra lui e chi lo sta a sentire, proprio per questo non può dire qualsiasi cosa.

Tutto ciò per far intendere cosa volevo dire quando ricordavo che l'insegnamento della psicanalisi si rivolge ad analisti: l'analista, come ricorda scherzosamente Lacan in *Télévision*, può essere la telecamera, cioè qualcosa che ascolta. Se qualcuno che parla di psicanalisi non si rivolge ad un analista, non c'è nessuna speranza che l'altro ne capisca qualcosa, mi pare che vada da sé. C'è da dire che, a capire, è l'analista che c'è in chi ascolta, se c'è.

Non vi è elaborazione, né insegnamento della psicanalisi al di fuori dell'esperienza stessa. Anche storicamente, nessuno ha mai detto due parole di qualche interesse sulla psicanalisi se non era per lo meno, se non analista, analizzante, dunque, sulla breccia per esserlo. Che lo diventi o no, non ha nessuna importanza. Giungiamo così a quello che volevo dirvi questa sera, e cioè a che cosa serve insegnare la psicanalisi? Semplicemente a questo: ad aprire una breccia, un varco verso l'esperienza del limite. Non servirebbe assolutamente a niente in caso contrario. Si tratta d'intendere che non c'è nulla di scontato, di già detto, non c'è un sapere precostituito che si tratterebbe di trasmettere. Insomma non si tratta di partire da Freud o da Lacan per arrivare chissà dove, magari in Cina, bensì di arrivarci: questo è ciò che c'interessa.

4.

Tutto questo voleva essere semplicemente un passo introduttivo verso il testo di Freud sul piccolo Hans. Perché questa scelta? Anche se non è, tra i casi clinici di Freud, il più ricco di spunti e materiali, ci sono dei motivi che risulteranno man mano. Possiamo cercare di anticipare qualcosa: ciò che risalta è che, benché il piccolo Hans fosse davvero piccolo – aveva cinque anni –, e benché si tratti di un'analisi iniziata e terminata nel giro di pochi mesi, nel testo di Freud il percorso è scandito con assoluto rigore. Ciò che risulta chiaro da questo scritto è il modo in cui, per i cosiddetti esseri umani, la sessualità si articola con il significante.

Gli uomini, a differenza degli animali (ed è il motivo per cui l'etologia, con cui si risciacquano tante caldaie nella facoltà di psicologia, non ci dirà mai nulla sulla sessualità), non si limitano alla sfilata immaginaria della sessualità, ma articolano questa sfilata immaginaria nel significante.

Ciò provoca alcuni inconvenienti, segnatamente quelli del sintomo. È precisamente questo intrecciarsi della sessualità con il sintomo e col significante, che il ragazzino viennese ci fa cogliere.

Per indicare questo intreccio, nella realizzazione che c'è tra il soggetto e il significante, si apre lo spazio di ciò che Freud chiama l'inconscio: il che vuol dire, per approssimazione, che l'inconscio è il modo in cui i significanti, che sono in gioco per il soggetto, continuano a farsi e a disfarsi all'insaputa del soggetto stesso. Ciò di cui si tratta nelle analisi – e occorre insistere su questo – è di capire che non c'è nulla da capire se non che la “cosa” si dà da sé, che i significanti si agganciano con altri significanti, senza che il soggetto ne sappia nulla; questo ha delle implicazioni enormi a livello della tecnica e della pratica stessa.

Si tratta di capire come la “cosa” avvenga in questo fuori dal soggetto, cioè in questo non sapere del soggetto. È il senso delle “libere associazioni”. Non si tratta di cercare, dietro ciò che uno dice, il soggetto che starebbe dietro, che sarebbe come un altro che direbbe un'altra cosa: un soggetto non sta né dietro né davanti ai significanti.

Per spiegarvi questo enunciato in maniera più semplice e per farvi cogliere come funziona il significante, visto che nel caso del piccolo Hans si tratta dell'analisi di un bambino, avevo

pensato di raccontarvi una storiella che ha come protagonista proprio un bambino. Un giorno una madre accompagna da me il figlio di otto anni e mezzo che le creava problemi per la sua, dice, “vivacità”. Il bambino, che ha sentito, quando gli chiedo perché sia venuto, risponde: “Perché sono vivace. Per esempio, quando attraverso la strada non guardo mai se vengono le automobili”.

Dunque bisogna intendere come entra in gioco il significante “automobile”, che viene connotato come pericolo estremo, nonostante l’umorismo con cui il bambino presentava la cosa. Il suo sintomo, secondo quanto lui stesso ne dice, sarebbe quello di non sapersi guardare da ciò che lo minaccia: l’imprudenza. Racconta poi un gioco di automobili e soldatini, precisando: “Mica li prendo sotto! Sulle automobiline, ci montano”.

Dopo un po’ mi spiega che, in effetti, ha paura delle automobili, soprattutto quando guida la madre, perché, dice: “Mia mamma è imprudente, e io non voglio montare su quando lei guida”, perché potrebbero succedere strane cose: ruote che scoppiano, motori che vanno a fuoco. Invece pare che il padre sia prudente, e il bambino non ha paura quando guida lui, solo che lui non guida mai perché pare che sia sempre via. “Quando sarò grande”, aggiunge, “non voglio assolutamente guidare la macchina”.

Si potrebbe tentare già di dare una cosiddetta interpretazione: la macchina vuol dire questo e via, e ci sarebbero anche gli elementi per mettere in relazione la macchina con la madre. Ebbene, assolutamente no.

È attraverso questi significanti, la macchina e il soldatino, che il ragazzino sta cercando di dire qualcosa che lui non sa. È attraverso questi significanti che egli cerca di pensare qualcosa, di farsi delle idee, o piuttosto, se volete, che delle idee si fanno in lui. Queste idee riguardano la famiglia, le cose cui assiste, il mondo in cui vive. Da ciò si ricava che il sintomo del ragazzino, nel senso che è quello che lui si riconosce, perché ne parla, è il sintomo della madre: essere imprudente.

Si ricava, in secondo luogo, che l’automobile e il soldatino diventano per lui degli emblemi. Questa parola la ritroveremo in Freud a proposito non delle automobili, allora poco diffuse, ma dei cavalli. Sono gli ideogrammi, se volete, con cui il ragazzino cerca di rendersi conto di ciò che succede tra lui, il padre e la madre, o tra la madre e il padre. Non si tratta di dire “la madre è l’automobile, il soldatino è lui”. In modo kleiniano, qualcuno subito avrebbe detto: “Ecco, il ragazzino ha paura della madre perché ha paura che la madre lo uccida, perché... e così via”. Che non sarebbe falso, beninteso, solo, a che cosa servirebbe? Come sapete, pare che Melanie Klein facesse proprio così, con quei bambini che l’andavano a trovare: diceva: “Questo è il babbo, quella è la mamma, tu fai questo e quello perché...” e gli spiegava tutto. Pare che del resto la cosa funzionasse, ma che la cosa funzionasse non dimostra granché, perché non è di questo che si tratta nell’interpretazione. Se spieghiamo e traduciamo quello che si dice, facciamo invece una traduzione.

Il ragazzino torna dopo due giorni e mi racconta che ha cambiato gioco: adesso gioca solo con i soldatini, divisi in due squadre, e ciascuno ne uccide uno della parte avversa, finché ne rimane uno solo; è da notare che rimane questo resto.

Gli chiedo delle automobili e lui mi spiega che questa volta non ha giocato con le macchine e che, poi, dice, “Quelle piccole sono un conto e quelle grandi un altro, perché quelle vere hanno dentro qualcosa, un motore, o cose così”.

Prendo il destro da queste parole e gli dico: “Ma, sai, tu dici che hai paura delle macchine, ma in fin dei conti hai paura quando guida tua madre”; e lui, prima un po’ incerto, risponde: “Mica quando la vedo”. Dunque ha paura in quanto non la vede, che è poi il fondo del sintomo stesso che, in questo caso, è evidentemente a livello di una certa isteria.

Nel caso, abbastanza analogo, della fobia, il sintomo è un ancoraggio per non essere travolti da questa famosa madre (lo vedremo in dettaglio con il piccolo Hans). Insomma, questo ragazzino non è che parli di queste automobiline perché ha paura della madre, ma è perché ha a disposizione le automobiline – questi significanti – che il sesso della madre – giacché è di

questo che si tratta nel motore e in queste “cose pericolose” – gli appare come qualcosa di *unheimlich*.

È soltanto in quanto passa per la trafila del significante, che il sesso appare qualcosa di problematico, e proprio per questo non è nulla di naturale, ma qualcosa di enigmatico. Insomma, in tutta questa faccenda di automobiline e “sono vivace”, si tratta per il bambino di metaforizzare, in qualche modo, ciò che concerne il desiderio della madre come desiderio dell’Altro.

È dunque alla domanda della madre, che la madre gli rivolge, che lui risponde con il sintomo, attaccandosi al sintomo della madre, facendolo proprio, per difendersi dal desiderio di lei. Infatti, come entra il padre nella storia? Che cos’è per la madre, il padre, cioè il marito? È chiaramente un imbecille che “è sempre via”, che non guida la macchina e, quando la guida, è prudente. Insomma, il bambino si accorge che, per la madre, dovrebbe essere lui a guidare la macchina, e per questo dice: “Non guiderò mai”. Per essere sicuro che non lo farà mai, diventa lui l’automobile, s’identifica insomma con la madre, per il verso, per il tratto unario, dell’imprudenza.

Infatti dice che sì, ha paura della madre, ma non quando la vede: è precisamente quando si sottrae, in quanto non è sempre lì, in quanto desidera qualcosa al di là del soggetto, che questa madre gli appare come qualcosa di mostruoso, di pericoloso. È in quanto, dunque, il soggetto immagina che la madre gli domandi la sua castrazione, che, per proteggersi da questa domanda, lui risponde con il sintomo, dicendo: “Quello che tu mi domandi io non ce l’ho”.

In ultima analisi, insomma, questo famoso sintomo del ragazzino significa questo: l’unico modo che il soggetto ha di sussistere in un senso, di essere, cioè, il sopravvissuto del desiderio dell’Altro. In altri termini, egli deve garantirsi di sfuggire a questo desiderio, e trova così il suo senso, in ciò che ha a disposizione, per esempio il discorso dei genitori. Sua madre dice: “È vivace”, e lui dice: “Sono vivace”.

Da allora in poi sarà vivace e cioè sceglierà di essere il senso che ha per l’Altro. Dunque, essere il senso. È così che si precisa il sintomo. Il soggetto s’inabissa nelle spire, nei meandri del suo senso, che però, così facendo, scompare proprio là dove sembrava assicurarsi nel suo essere sé stesso.

11 novembre 1979

II. Il piccolo Hans e il significante

Dopo l'introduzione generale della volta scorsa, questa sera possiamo forse iniziare ad accostarci più da vicino al testo, che costituirà, fino all'inizio dell'estate, l'oggetto del lavoro che facciamo qui e, per così dire, il filo conduttore di tutte le cose che andavamo dicendo. Il testo di Freud fa parte dei cinque casi clinici, e si contraddistingue per alcune caratteristiche, diciamo così, formali.

Come sapete, i cinque casi clinici di Freud sono: il caso di Dora, questo del piccolo Hans, il cosiddetto Uomo dei Topi, l'Uomo dei Lupi e il caso Schreber. Soltanto nel primo, nel terzo e nel quarto di questi casi si tratta di vere e proprie analisi. Nel caso del piccolo Hans, la situazione è un po' diversa. Si tratta effettivamente di un'analisi, come vedremo, di un'analisi nel vero senso della parola, di un'analisi non condotta direttamente da Freud, in quanto il materiale su cui Freud lavora sono le comunicazioni fattegli dal padre del bambino.

Queste comunicazioni, come avrete visto, sono inserite lungo il testo per tutta la prima e la seconda parte del testo, e Freud si limita ad aggiungere alcune parole di commento a questi testi passatigli dal padre di Hans. C'è quindi una funzione, comunque, dello scritto, in modo vagamente analogo a ciò che accade nel caso Schreber. Questa non è proprio una coincidenza casuale, nel senso che c'è sempre stato un rapporto fra la psicanalisi infantile e l'analisi delle psicosi, per motivi abbastanza evidenti, in particolare perché proprio dalla psicanalisi infantile è scaturita, più tardi, l'analisi delle psicosi.

Di che cosa si tratta dunque per Freud, nel 1908, l'anno in cui scrive questo testo? Si tratta, per lui, di una verifica delle sue tesi.

Sapete che pochissimi anni prima, proseguendo sul cammino aperto dall'*Interpretazione dei sogni*, che continua con la *Psicopatologia della vita quotidiana* e con *Il motto di spirito*, Freud si era appunto incontrato con la questione della sessualità infantile, cui è dedicato almeno uno dei *Tre saggi sulla teoria sessuale*.

In questo caso, nel caso del piccolo Hans, per Freud si tratta, complicando il testo stesso, di portare una conferma alle sue costruzioni teoriche attorno alla sessualità infantile. Era infatti la prima volta in cui si rendeva possibile constatare direttamente ciò che diceva un bambino, in questo caso di cinque anni, e questo offriva la possibilità di verificare direttamente le cose che invece, nelle analisi di persone adulte, venivano solo ricostruite.

1.

Ho usato il termine "verifica". Si pone tuttavia la questione se di questo effettivamente si tratta; e se la psicanalisi riesca ad elaborare qualcosa di verificabile nella sua teoria, cioè a produrre degli enunciati teorici che possano essere falsificati. A questa domanda, in cui ne va evidentemente della relazione tra la psicanalisi e la scienza, non cercheremo di dare subito una risposta.

Vi prego di considerare che, a differenza di tutto quello che abbiamo fatto fino a questo momento, ora occorre tenere il filo dei vari momenti in cui si articola il seminario. Si tratta, leggendo il testo di Freud sul piccolo Hans, d'introdurlo in una tessitura differente, senza di che la lettura resterebbe qualcosa – diciamo pure – di scolastico, non nel senso della scolastica, ma nel senso della scuola.

Si pone insomma la questione di sapere che cosa, in questa analisi, Freud riesce a dimostrare: se per esempio viene dimostrata una realtà del complesso d'Edipo, poiché è attorno a questo filo conduttore del complesso d'Edipo che, come vedremo, ruota un po' tutta la lettura che compie Freud di questo materiale clinico.

Ebbene, lo stesso Freud è esplicito a questo riguardo. Non si tratta, come accennavamo giovedì scorso, di una cosa che sarebbe lì e che sarebbe poi mascherata, alterata successivamente; insomma il cavallo non è una maschera per il padre, ma interviene perché c'è della maschera. È perché ci sono questi significanti, che sono a disposizione di Hans, che il

padre, a un certo punto, entra in questo reticolo di significanti che va sotto il nome di complesso d'Edipo. Freud lo dice chiaramente in un brano che ora vi leggo. «Il nostro piccolo paziente ha evidentemente ricavato il materiale per risolvere specificamente il suo problema dalle impressioni che riceve quotidianamente osservando quanto avviene al Dazio centrale, sito proprio di fronte alla sua casa»³.

Come vedremo, il problema che si pone questo bambino è da una parte quello del sesso, dall'altra – ma, bisogna dire, molto in secondo piano, in questo caso – quello della morte.

La questione qual è? Si tratta di vedere come, senza questi elementi, questi significanti, che traeva per esempio da ciò che avveniva al Dazio centrale di fronte a casa sua, questi stessi problemi non si sarebbero posti.

Si tratta dunque di un primo approccio a ciò che chiamiamo il significante: che, prima ancora di significare qualcosa, è un qualcosa, un aggeggio, una scoria che è lì, che si trova già; è, per esempio, il fatto che il piccolo Hans, se guarda fuori dalla finestra, vede questo edificio del Dazio, con questi carri che entrano ed escono, con della gente che carica e scarica.

Che cosa capita, dunque? Che il piccolo Hans si affaccia al balcone in stile secessionista, rileva Freud, di questo condominio, e vede questo via vai. Guarda dunque questa scena e, vedendo queste cose che accadono, cerca di dare un senso a tutto ciò.

Ebbene, l'intera problematica della cosiddetta scena primaria, che fra l'altro sembra quasi del tutto assente dalla storia che Freud ci racconta, mentre voi sapete che avrà in seguito uno sviluppo enorme, per esempio nel caso dell'Uomo dei lupi, è già vista, è già inscritta, in qualche modo, in questa scena, in questo viavai dei carri. Va da sé che Freud non rinuncia completamente a questa faccenda della scena primaria: vi si riferisce in qualche modo, per esempio quando parla di questo dettaglio della paura di Hans per lo strepito dei piedi dei cavalli.

Ma in fin dei conti, anche se Freud non approfondisce l'indagine in questa direzione, basta una scena perché questa scena sia in qualche modo primaria.

La scena primaria non si definisce perché sarebbe in qualche modo prima, si definisce per il modo in cui il soggetto è implicato in essa.

In altri termini, Freud dice per esempio che il piccolo Hans non si accontenta solo di guardare, ma «in questo contesto rivela anche l'impulso a giocare con i monelli di strada, con il carico delle vetture, con i sacchi, barili, ecc.»⁴. Cogliamo dunque qui, in prima approssimazione, la dimensione del desiderio in rapporto a qualcun altro che godrebbe dell'oggetto: che gli oggetti siano semplicemente dei sacchi o vattelappesca, in questo caso, non ha importanza; ciò che importa è questa sorta di agonia dello sguardo, in cui, guardando da questa finestra o balcone che fosse, il piccolo Hans si cancella come punto di vista.

L'oggetto non è altro che un pretesto per questo niente attorno a cui ruota la scena. Vorrei che vi accostasse a questi termini, come “significante”, “oggetto” e così via, proprio a partire da alcune considerazioni minime, senza di che la teoria rischia di diventare una specie di formulario, di riserva di formule, che, ad un certo punto, diventano assolutamente vuote.

Se di gioco si tratta, comunque, in tutto ciò (abbiamo incominciato da questa faccenda del dazio centrale, ma avremmo potuto incominciare da qualcos'altro), non c'è assolutamente nulla che possa consentirci di dire che il problema del piccolo Hans preesistesse a questo gioco.

Se voi leggete questo testo, non potete sottrarvi all'impressione di una sorta di movimento rotante, ma senza che di ciò si chiuda un cerchio attorno ad alcuni elementi che, attraverso progressive modificazioni, cambiano e si concatenano.

Lacan parla, per esempio, da qualche parte, del “cristallo della fobia del piccolo Hans”, perlomeno nel modo in cui Freud lo analizza: cristallo proprio perché sono fobie a diverse facce o sfaccettature, che man mano vengono messe in rilievo. Queste sfaccettature, queste modifiche vengono introdotte da alcuni significanti, che provocano man mano una torsione nella vicenda

³ S. Freud, *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (Caso clinico del piccolo Hans)*, in OSF, vol. V, p. 572.

⁴ *Ibid.*

stessa: prima nella vicenda che porta al costituirsi della fobia, successivamente dell'analisi, per la parte che svolge Hans in quest'analisi. Potete seguire insomma come questi significanti si concatenano, a partire per esempio dalla giraffa, per proseguire poi con il cavallo (poi questo cavallo si specificherà come il muso del cavallo, che ha attorno al muso qualcosa di nero), una caduta del cavallo, lo strepito dei piedi del cavallo, il viavai dei carri, ciò che ad un certo punto Hans chiama la "tattetta", cioè le feci; successivamente la sorella, neonata, infine, tutta la questione: "Da dove vengono i bambini?".

In queste sostituzioni di significanti, Hans compie un giro in cui, al termine, la sua posizione di soggetto sarà ribaltata. Essa risulta comunque ribaltata non attraverso un giro semplice, ma piuttosto attraverso un giro che – come quello di ciascuno in analisi (ed è per questo, dicevo, che questa storia è esemplare, perché vi si traccia appunto il percorso di un'analisi, dall'inizio fino al termine: termine che Freud vede nella fantasticheria che conclude l'analisi di Hans) – sarà stato un gioco doppio.

2.

Detto questo, potremmo chiederci – e ce lo chiederemo in effetti – che cosa fa sì che ad un certo punto questo bambino vada incontro a ciò che si chiama di solito una fobia. Insomma potremmo chiederci da dove viene questa fobia, che ad un certo punto si specifica come fobia dei cavalli.

Vedremo la cosa in dettaglio, più in là: possiamo anticipare che la fobia, il sintomo di Hans, non sorge da altro che da una congiunzione di significanti. Freud sottolinea qui con insistenza che l'angoscia preesiste alla fobia, che la fobia e l'angoscia non sono affatto la stessa cosa, che anzi la fobia non è altro che un modo per spiegare l'angoscia. Quest'angoscia all'inizio è per Hans qualcosa di molto vago, di molto generico, che ad un certo punto si precisa come paura di essere abbandonato dalla madre. È comunque qualcosa che lo stesso bambino non sa appunto da dove venga.

Possiamo leggere un brano. Per esempio, a conferma di questo; dice Freud:

Il disturbo comincia con pensieri al tempo stesso ansiosi e teneri e con un sogno d'angoscia il cui contenuto è di perdere la mamma e non potersi più far coccolare da lei. La sua tenerezza per la madre deve dunque essersi enormemente accresciuta; ed è appunto questo il fenomeno che è alla base dello stato di Hans. A conferma di ciò ricordiamo i due tentativi di seduzione rivolti alla madre, il primo avvenuto già nell'estate precedente, il secondo, consistito solamente nel vantare il proprio genitale, poco prima che esplodesse l'angoscia della strada⁵.

Freud insomma è molto esplicito su questo punto, su cui occorre insistere: quest'angoscia è dapprima angoscia senza oggetto, il che sembra un paradosso, se noi osserviamo che l'unico modo per renderci conto dell'angoscia è quello d'isolare la funzione dell'oggetto. Sta di fatto che quando il piccolo Hans dice di non sapere di che cosa ha paura, dice appunto la verità.

È solo ad un certo momento che questa angoscia, questa sensazione abbastanza indeterminata, si precisa, si appunta intorno a questa immagine del cavallo. C'è un brano di Freud che probabilmente precisa questo. Ve lo leggo così, *en passant*; suppongo che vi ritorneremo successivamente, perché è di estrema importanza. Dice Freud:

Il cavallo era per il bambino il modello [*das Vorbild*] del piacere del movimento ("Io sono il cavallino", dice Hans, saltellando qua e là); ma dal momento che questo piacere del movimento include l'impulso al coito, il piacere del movimento viene limitato dalla nevrosi e il cavallo è elevato a emblema del terrore [*Sinnbild des Schreck*]⁶.

Il passaggio è da questo *Vorbild*, da questa immagine preliminare del modello, al *Sinnbild*, all'immagine di senso. Quindi, c'è qui un giro in cui l'immagine, il cavallo – in questo caso si

⁵ Ivi, p. 496.

⁶ Ivi, p. 582 sg. [trad. modificata].

tratta veramente del significante –, acquista il proprio senso, in questo suo raddoppiarsi. Ma perché? Perché questo piacere del movimento, questo piacere che Freud, nei *Tre saggi* considera né più né meno che come piacere sessuale, questo piacere del movimento dà al bambino la sensazione del suo stesso Io corporeo – che coincide con ciò che Freud chiama *Lust-ich*, l’“io piacere” –, ebbene questo piacere include in sé, come la radice del suo stesso impossibile, questo impulso di un aldilà che per il soggetto resta fuori portata. Si tratta del coito; e questa è naturalmente una supposizione di Freud: questo impulso al coito non è altro che l’impossibile che nell’io piacere fa il limite a partire dal quale, *das Vorbild*, quest’immagine preliminare, questo modello, diviene *Sinnbild*, immagine di senso, emblema. L’impossibile è, rispetto al piacere, ciò a partire da cui si inaugura il senso.

Corrispondentemente a tutto ciò, abbiamo che l’angoscia non è altro che l’irreversione del desiderio, quando, per un caso qualunque, il suo oggetto fosse disponibile, e questo vuol dire che il desiderio trae il suo tratto caratteristico proprio da quest’intrecciarsi con l’angoscia. Desiderio umano, desiderio degli esseri parlanti: è quello che non ha mai soddisfazione. Per esempio è quello che non ha mai soddisfazione, quando è già soddisfatto. Da questo il desiderio trae il suo unico titolo di nobiltà, cioè quello che lo differenzia dal bisogno. È per questo, insomma, che non si capisce assolutamente nulla della cosiddetta sessualità, se non la si coglie per il versante di quest’impossibile, di quest’impossibile che costituisce la cerniera tra il sesso e il senso.

3.

È dunque per questa via, per quest’impossibile che si lega a qualcosa di perduto, al fondo della sua stessa essenza, ciò che Freud chiama *Urbild*, o nucleo della nostra essenza, *Kern unserer wesens*. È grazie a questo collegamento con l’insoddisfazione che il soggetto si inoltra per le strade tortuose del significante, con la precisa sensazione, del resto, che, ogni volta che un significante si trova, questo incontro è mancato; che ogni volta, dunque, come enuncia l’isteria, “non è quello”. L’isteria stessa, del resto, s’inserisce su questo palpito dell’essere sulla sensazione di questa pienezza che ci sarebbe stata una volta e che sarebbe perduta, ma che è tanto più perduta in quanto non è mai stata: non è mai stata perché questo nucleo della nostra essenza, questo nocciolo, è, dice Freud, sottratto per sempre alla coscienza.

Pensate per un attimo a tutta la poesia che trae il suo spunto dalla memoria, per esempio da Leopardi fino a Proust. Ciò che vi dimostra è che il soggetto che s’impegna sulla via del significante a cercare questo qualcosa di perduto. Pensate alla famosa *madeleine* di Proust, o al dramma, o, se volete, all’umorismo della cosa. L’aspetto in fondo umoristico del desiderio sessuale è che questo qualcosa di perduto è perduto solo perché lo si ricerca a partire dai significanti, cioè proprio a partire da ciò che ne sbarra il ritrovamento.

Pensate inoltre a ciò che Freud chiama *unheimliche*, vale a dire a quei momenti inquietanti, o sconvolgenti, in cui sembra che le cose, pur essendo le stesse, siano, ad un certo punto, del tutto altre. In questi momenti sembra farsi più sottile il diaframma fra la percezione passata e il significante. Freud dice che si tratta qui di qualcosa che doveva restare nascosto e che viene invece alla ribalta. Da che cosa viene questa sensazione, per esempio sensazione del “già visto”? Da che cosa viene questo ritorno del rimosso? Da che cosa viene anche la sottile agonia con cui si accompagna, se non dal fatto che, quanto più sottile si fa questo diaframma, questo velo, quanto più sembra che il soggetto sia vicino a cogliere quella percezione, ebbene, questo diaframma, questo intervallo, diventa invece tanto più assoluto, sicché la visione scompare proprio là dove sembrava di poterla cogliere? Il dramma di Narciso non è altro che questo. Esso sta tutto in questo diaframma fra la percezione e il pensiero, sta cioè nel fatto che Narciso non pensa quello che percepisce, cioè nel fatto che nel suo pensiero si scava uno strato di percezione che fa sì che Narciso percepisca la sua stessa immagine come pensiero, e cioè come qualcosa che altrove, su “un’altra scena”, per esempio nell’acqua dello stagno, *si pensa*. E quindi tuffarsi

nell'acqua, raggiungere l'immagine, colma l'illusione di poter soddisfare per sempre il desiderio.

Esistono nelle analisi, notoriamente, dei momenti di verità, che scandiscono il vacillamento del soggetto: il soggetto di cui si tratta nell'analisi, cioè il soggetto dell'inconscio, non si coglie che in questo vacillamento, quando si produce, si tratta d'un appello, d'un puro palpito d'esitazione.

A che cosa corrisponde questo vacillamento, se non all'assoluta alterità con cui un altro si offre nel dialogo analitico? Questo altro non è evidentemente un altro qualsiasi. Che questo altro, che sta lì ad occupare la posizione d'analista, debba in qualche modo saper *rispondere* – e sottolineerei questa parola – a ciò di cui si tratta. Questo altro, per non essere sordo a questo, cioè per non perdere l'appuntamento con la verità che è in gioco in questo vacillare, deve essere a questo preparato: preparato, insomma, non nel senso di saperlo già, ma nel senso di riuscire a farsene sorprendere davvero, e quindi senza che questa sua sorpresa risulti una finzione.

Si tratta di riuscire in questo, e di portarne la traccia, per essersi fatto *sicut palea*, come Lacan riprende da San Tommaso, e per essere venuto, come soggetto, là da dove ciò – *ça* – chiama. Perché, in fin dei conti, qual è il compito di un analista? Che cosa fa sì che un analista non sia solo uno specialista dell'inconscio, o, che so io, uno specialista di quelli che una volta venivano chiamati disturbi nervosi?

Che ne è del desiderio dello psicanalista, che non è evidentemente il desiderio del tizio che svolge questa funzione? Lui non è una quarta Parca, diciamo così, l'ultima venuta, dopo le tre famose della mitologia, che filavano e tagliavano il filo della vita, come se fosse venuto per aggiustare e rattoppare il filo del destino. Certo, c'è qualcosa della dimensione di questa tessitura, nell'esperienza di cui si tratta, e occorre che un analista sappia che ciò che gli passa per le mani è questo filo. Perché di che cosa in effetti gli si parla? Di nient'altro che di questo filo, cioè della radice del soggetto nel senso. Ebbene, questo famoso destino che cos'è? Qualcosa che sta scritto, come si dice di solito? Questo funziona solo a patto di prendere l'espressione nel senso radicale, e cioè di mettere l'accento sullo scritto, piuttosto che sull'essere.

Il destino significa destinazione, come in spagnolo (una lettera con destino, un volo con destino...). Ebbene il destino è questo: la domanda sul senso del soggetto, cioè la domanda che il soggetto si pone sul proprio destino è questa: per quale significante mi rappresenta il significante in cui mi cancello? Questa è la domanda che viene posta ad un analista.

Il colmo sarebbe se l'analista credesse di essere lui il destino dell'analizzante, come qualche volta può capitare. Ora, se consideriamo che cosa si agita nel fondo di ciò su cui Freud s'interroga, per esempio la nevrosi, o in modo più radicale la psicosi, o in modo molto più sfuggente la perversione, è proprio questa la domanda che si presenta al soggetto.

4.

Se noi apriamo questo testo di Freud, da cui ci siamo allontanati un attimo con questa parentesi, le primissime pagine di Freud danno questa precisa sensazione, sul fatto che il piccolo Hans sta facendo di tutto per costruirsi un senso, e che a questo senso vuole accedere grazie ad un significante che lo rappresenti, vale a dire il fallo.

Sono delle pagine essenziali, queste, con cui Freud precisa il carattere concettuale, insomma astratto, di questa nozione di fallo. Possiamo leggere insieme ed eventualmente commentare queste primissime pagine.

Le prime comunicazioni su Hans risalgono all'epoca in cui il piccolo non aveva ancora compiuto i tre anni. Nei discorsi e nelle domande egli mostrava allora un interesse particolarmente vivo per quella parte del suo corpo che era abituato a chiamare il "fapipi". Così un giorno rivolse alla madre la domanda:

Hans: – Mamma, hai anche tu un fapipi?

Mamma: – Certo. Perché?

Hans: – Stavo solo pensando.

Alla stessa età capita un giorno in una stalla e vede mungere una mucca:

– Guarda, dal fapipì viene il latte.

Già da queste prime osservazioni possiamo attenderci che molto, se non la maggior parte, di ciò che il piccolo Hans ci mostrerà, si rivelerà come tipico dello sviluppo sessuale dei bambini. Ho già detto un'altra volta che non bisogna troppo inorridire se si incontra in una persona di sesso femminile la rappresentazione del succhiare il membro maschile. Argomentai allora che questo impulso scandaloso ha provenienza innocentissima, giacché deriva dal succhiare al petto materno, e che in questo contesto la mammella della vacca-mammella per natura, ma pene per forma e posizione – assume per il suo aspetto un valore intermedio. La scoperta del piccolo Hans costituisce una conferma dell'ultima parte della mia esposizione di allora.

Ma l'interesse di Hans per il fapipì non è soltanto teorico, come era facile supporre, esso lo incita anche a toccarsi il membro. A tre anni e mezzo viene sorpreso dalla madre con la mano sul pene. Essa minaccia: – Se fai questo faccio venire il dott. A. che ti taglia il fapipì. Con che cosa farai pipì, poi?

Hans [che giustamente non sembra dare molta importanza alla cosa] –: Col popò⁷.

Se Hans è tanto occupato a pensare – “stavo solo pensando”⁸, dice – a questa parte del proprio corpo, è perché questo significante – il fallo –, a cui si riduce questa parte del corpo, in fin dei conti, lo rappresenta. Si tratta, con l'aiuto d'un tratto significante, di prendere posto in una classificazione.

A questa classificazione si riferisce successivamente Freud, quando dice: «Dopo un momento aggiunge pensieroso: – Il cane e il cavallo hanno il fapipì, la tavola e la sedia no. Ha dunque trovato un elemento essenziale di distinzione fra animato e inanimato»⁹. Questa distinzione, questa operazione di separazione, non è ancora una classificazione; comunque manteniamo il termine “separazione”, perché è l'operazione primaria del pensiero.

Quello che Freud chiama il processo secondario non fa altro che compiere questa operazione di separazione. In termini metapsicologici, Freud direbbe, per esempio, che inibisce le cariche e l'interesse psichico, e in questo senso bisogna accostarsi a ciò che Freud accenna, nell'*Interpretazione dei sogni*, quando dice che memoria e qualità si escludono. Questo vuol dire solo che si ricordano piuttosto tracce di significanti, e cioè solo ciò che si ripete come identico, anche se questo identico, per l'appunto, è un problema, perché non c'è proprio niente che garantisca che lo sia. Perché qualcosa possa ripetersi come identico, bisogna sì che ci sia dell'identico, ma bisogna anche che quest'identico si ripeta, il che notoriamente esclude che sia proprio identico.

Dunque, questo principio di separazione, come accenna Lacan in *Posizione dell'inconscio*, si riduce alla separazione, cioè, in termini etimologici, al partorirsi, che fa sì che la prima separazione, la separazione radicale, sia quella del soggetto da quella parte di sé che deve essere perduta, perché il soggetto stesso si individui come tale. Mi riferisco alla placenta, di cui parla Lacan in questo stesso articolo: va da sé che la placenta è soltanto un'immagine, un sogno ad occhi aperti, che concerne questa separazione radicale. Il soggetto è dunque ciò che è stato diviso da sé stesso, ed è solo in questa divisione, come dimostra la castrazione, di cui avremo modo di parlare.

Perché questa parte del corpo, che si fa supporto della funzione fallica, assume la funzione di significare il soggetto? Diciamo così: questo fapipì, per Hans, è prima di tutto quel che si ha. Ed è proprio per il fatto di supporre d'averlo che si pone per il bambino un problema, non direi di separazione, ma di separatezza da sé stesso. Per avere qualcosa, la si deve avere in una appartenenza. E perciò nel cuore stesso dell'averlo batte il rischio della perdita.

Potremmo seguire tutto ciò fin dove Hegel giunge ad articolarlo, cioè nel discorso del padrone. Qual è il paradosso del padrone, se non che ciò che dovrebbe sostenerlo nel suo essere finisce con lo scacciarlo dalla sua posizione, se non ci fosse il servo che viene lì ad aiutarlo in questo problema?

Senonché avere qualcosa in una eccessiva prossimità significa che l'uso di questa cosa resta

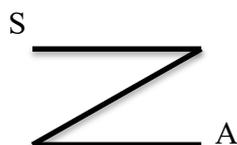
⁷ Ivi, p. 482 sg.

⁸ Ivi, p. 482.

⁹ Ivi, p. 484.

escluso, significa che in fondo, come potete immaginare, nessuno può fare l'amore con sé stesso, proprio per questo motivo. Ed è questa la questione di Narciso: Ovidio precisa molto bene le cose quando fa dire a Narciso: *Inopem me copia facit*, "l'abbondanza mi rende povero".

Ebbene, l'Altro è posto proprio da quest'impossibilità di *aversi* in una trasparenza immediata. Voglio dire che in questo modo l'Altro è dato come in un punto d'assoluta estraneità, come ciò cui il soggetto non può mai avere accesso: l'Altro è insediato nella sua più prossima vicinanza, cioè nel cuore stesso del soggetto, ed al tempo stesso è del tutto inassimilabile. Ricordate il famoso disegno di Lacan:

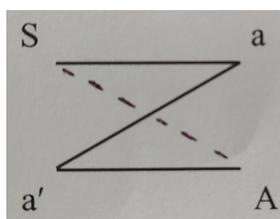


Non è che S sia il soggetto e che A sia al di fuori del soggetto. Questa "Z", questa specie di segno di Zorro, è solo la scissura del soggetto stesso, che si pone fra il soggetto e l'altro. Ebbene, il soggetto è questa scissura stessa.

5.

Questa scissura implica una superficie. Pensiamo dunque, per un momento, a ciò che Freud articola, a un certo punto, proprio nel supposto narcisismo primario. E cioè a quella situazione in cui, per l'*infans*, questa separatezza non avrebbe luogo. Se noi sostituiamo agli spigoli di quella zeta di prima l'oggetto *a* e l'immagine di sé, questo narcisismo primario avrebbe corso soltanto grazie ad uno schiacciamento, permesso dall'Altro, che verrebbe a sovrapporsi all'oggetto *a*.

Immaginate che per l'*infans* l'Altro sia la madre, l'oggetto *a*, vale a dire il seno. Ebbene questo seno, questo oggetto *a*, non rappresenta, in questo caso, l'Altro, ma si dà solo come la separatezza in cui si anima il desiderio del soggetto. Possiamo immaginare la cosa in questo modo:



Solo quando, immaginate adesso di aprire questo segmento, fino a tirare fuori questa specie di X, solo quando dietro ad *a* minuscola viene a delinearsi A maiuscola, si schiude il posto di *a*₁, e cioè ciò che introduce ciò che Lacan chiama lo stadio dello specchio.

Ebbene, questo primo oggetto, questo famoso seno, di cui stiamo parlando poiché la mucca di Hans ce ne ha offerto lo spunto, è prima di tutto questo qualcosa che viene a tappare un buco, per esempio la bocca. Ora, Freud articola qui che porre questo *a* nel registro dell'avere, cioè dell'inappartenenza, significa con ciò stesso spostarlo dal posto del registro di A. Ma, quando interviene il fallo, interviene precisamente a rappresentare il soggetto, cioè interviene in S, per rappresentare il soggetto per A, cioè per rappresentare il soggetto per l'Altro. Tutta questa operazione non si compie appunto senza mettere in moto una complicatissima batteria di significanti, espressa dalla formuletta di Hans: "guarda, dal fapipí viene il latte"¹⁰. Va da sé

¹⁰ Ivi, p. 482.

che, se Hans dice quest'espressione con una qualche meraviglia, è perché capisce benissimo che si tratta di una metafora.

Ebbene, questo famoso fapipí, questo famoso fallo, che cos'è, qui? Non è nient'altro che il significante che metaforizza l'oggetto *a*, il significante che metaforizza il seno. Non si tratta evidentemente di un errore di Hans, o d'una qualche presunta ingenuità dei bambini. Si tratta invece semplicemente del fatto che un sistema di coordinate, quelle appunto del corpo umano, viene al confronto e quindi al collasso con un'altra serie di coordinate, in questo caso quella degli animali.

La differente comicità dell'espressione di Hans viene appunto da questo collasso dei significanti, dal fatto cioè che, per Hans, ciò che definisce il fapipí non è la sua funzione, ma la sua posizione. Pertanto giustamente le mucche hanno un fapipí da cui viene il latte. Il che non significa che Hans non capisca che si tratta non di un fapipí, ma di una mammella. Lo capisce benissimo, solo che, in questo sistema di coordinate, appunto, una mammella, messa lì, è appunto un fapipí, proprio perché metaforizza l'oggetto *a*.

Bene, a questa premessa corrisponde, nel testo di Freud, una sorta di ripresa, dove dice che «l'interesse di Hans per il fapipí non è soltanto teorico»¹¹. Il passaggio dalla speculazione teorica alla prassi implica che è proprio perché ha preso il posto dell'oggetto *a* che il fapipí si trova a non essere più parte del corpo: non si capirebbe se no perché Hans dovrebbe interessarsi proprio al fapipí, e non invece, che so io, a un piede o a un braccio. Il fapipí, dicevo, si trova ad avere uno statuto di estraneità, e quindi di un oggetto che è piacevole toccare, proprio in quanto segna il limite di quel vero piacere di cui parlavo prima. In questo senso c'è una nota di Freud che è abbastanza esplicativa al proposito, del resto nota aggiunta successivamente.

Si è messo in risalto che già il lattante deve sentire ogni distacco dalla mammella materna come una castrazione, ossia come una perdita di una parte importante del corpo, considerata propria; ch'esso non può considerare altrimenti la regolare perdita delle feci; che infine la stessa nascita, come separazione della madre con cui fino ad allora il nato era tutt'uno, costituisce il prototipo della castrazione. Pur riconoscendo tutte queste radici del complesso, ho sostenuto l'esigenza che il termine "complesso di castrazione" sia riservato agli eccitamenti e agli effetti che fanno capo alla perdita del pene. Chi poi, analizzando gli adulti, si è convinto che questo complesso è immancabile, troverà difficile ricondurlo a una minaccia fortuita e che non viene fatta nemmeno in tutti i casi; dovrà allora supporre che il bambino si fabbrichi questo pericolo ogniqualvolta vi vengano fatte le più leggere allusioni, e queste non accadono mai¹².

Come vedete, è precisato in termini assolutamente espliciti il rapporto tra l'oggetto *a* e il fallo.

Veniamo ora alla conclusione di questa storia di fapipí. Vi leggo un altro brano.

Pressappoco alla stessa età (3 anni e mezzo), a Schönbruun, davanti alla gabbia dei leoni, grida felice ed eccitato: – Ho visto il fapipí del leone!

Gli animali debbono buona parte dell'importanza che hanno nel mito e nella favola al fatto che offrono apertamente allo sguardo dei piccoli figli dell'uomo, avidi di conoscere, i loro genitali e le loro funzioni sessuali. La curiosità sessuale del nostro Hans è indubbia; ma essa ne fa anche un indagatore, gli consente di farsi vere e proprie nozioni astratte.

A 3 anni e 9 mesi vede alla stazione una locomotiva da cui esce acqua: – Guarda, la locomotiva fa pipì. Ma dove ha il fapipí?

Dopo un momento aggiunge pensieroso: – Il cane e il cavallo hanno il fapipí; la tavola e la sedia no. – Ha dunque trovato un elemento essenziale tra animato e inanimato¹³.

Desiderio di sapere e curiosità sessuale appaiono inseparabili. La curiosità di Hans è particolarmente rivolta ai genitori.

¹¹ Ivi, p. 483.

¹² *Ibid.* [trad. modificata].

¹³ Ivi, p. 484.

Hans (3 anni e 9 mesi): – Papà tu pure hai il fapipí?
 Padre: – Sì, naturalmente.
 Hans: – Ma io non l’ho mai visto quando ti spogli.
 Un’altra volta stà a guardare tutto interessato mentre la mamma si spoglia per andare a letto.
 Mamma: – Che cosa guardi così?
 Hans: – Guardavo solo se anche tu hai il fapipí.
 Mamma: – Naturale, non lo sapevi?
 Hans: – No, ho pensato, tu che sei così grossa devi avere un fapipí grosso come un cavallo.
 Questa pretesa del piccolo Hans merita di essere tenuta a mente, avrà importanza più tardi¹⁴.

Vediamo come. Il fapipí compare come un marchio, un tratto unario, un significante, insomma come tratto che è escluso che manchi in ogni essere vivente, secondo questa classificazione del piccolo Hans. Come ricorda Lacan nel seminario su *L’identificazione*, è proprio grazie a questo “è escluso che manchi” che si definisce la classe: per esempio la classe dei mammiferi si definisce per il tratto unario “mammella”, che è escluso che manchi in tutti i mammiferi.

Non è la stessa cosa che dire che la classe dei mammiferi si definisce perché è presente la mammella, perché, oltre alla mammella, sono presenti tante altre cose: non è quindi la presenza che costituisce il fattore decisivo, quanto l’esclusione dell’assenza. Per il piccolo Hans il fapipí ha questa funzione, di rappresentare il soggetto. Prendete il famoso disegno della giraffa. Dice Freud che Hans «prima fa un tratto breve e poi lo allunga»¹⁵. Lo allunga perché? Lo allunga perché ci deve essere una proporzione fra la cosa in gioco e il fapipí. Ne deriva dunque un’altra metafora.

Abbiamo visto prima che il fallo rappresentava il seno in relazione al latte, secondo una formula che potremmo scrivere così:

$$\frac{\Phi}{\text{seno}} \cdot \frac{\text{seno}}{\text{latte}}$$

Abbiamo una formula in cui il cavallo rappresenta la madre:

$$\frac{\text{cavallo}}{\text{madre}} \cdot \frac{\text{madre}}{-\phi}$$

Ma questa formula che cosa comporta, se noi la confrontiamo con la formula con cui Lacan precisa il rapporto che c’è tra il Nome del Padre e il Desiderio della Madre, e fra il Desiderio della Madre e il fallo, come rappresentante del soggetto? (Mi riferisco a *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento delle psicosi*).

$$\frac{\text{NdP}}{\text{DdM}} \cdot \frac{\text{DdM}}{-\phi}$$

Ne deriva dunque che il cavallo entra nella metafora al posto del NdP, secondo uno schema che possiamo scrivere così:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ivi, p. 487.

Cavallo	A	<i>a</i> '	madre
madre	<i>a</i>	S	fapipì

Come vedete il solito schema di Lacan è messo, questa volta, alla rovescia: il termine soggetto (S) in fondo, e l'Altro in alto a sinistra; ma questo è anche lo schema di una metafora. Da questo schema risulta ancora che il cavallo diventa per Hans il significante paterno, ma solo in quanto metaforizza la madre riguardo a ciò che le manca.

Questa formula ci serve perché è la chiave che ad un certo punto potrà schiuderci la significazione della fobia di Hans. A questo livello non esiste ancora la fobia (siamo nelle primissime pagine, Hans, ha ancora tre anni e mezzo), ma è sulla base di queste equazioni che verrà "costruita" la sua fobia.

Come vedete, l'apparecchio della fobia stessa è già presente: invece non il sintomo; perché ciò accada, occorreranno alcune circostanze supplementari, su cui ritorneremo la prossima volta.

22 novembre 1979

III. Enigmi per Hans

Una lettura del VII capitolo dell'*Interpretazione dei sogni* ci potrebbe portare a considerare tutta una serie di paradossi che Freud incontra mentre cerca di costruire un modello del funzionamento onirico.

Uno di questi paradossi, sottolineato del resto con molta precisione da Lacan nel suo secondo seminario, è quello della regressione, nozione che Lacan, in quel luogo, mette in discussione.

Se osserviamo lo schema proposto da Freud¹⁶, possiamo renderci conto di uno di questi paradossi, dato dal fatto che le due estremità, P e M, rappresentate qui ai poli opposti, in effetti coincidono, perché sia la percezione, sia il movimento, fanno parte della coscienza; e questo è sufficiente per porre la questione della nozione di regressione, che sarebbe da discutere e da riarticolare all'interno del problema che cercheremo man mano di snodare, cioè quello che si pone con la distinzione fatta da Freud (che mi sembra assolutamente enigmatica) tra un'"identità di percezione", cui punta il processo primario, e un'"identità di pensiero" che sarebbe cercata dal secondario.

Il paradosso giunge al punto in cui Freud dice che «i "processi di pensiero"» – che nella traduzione sono chiamati "processi ideativi", anche se nel testo originale non si parla di pensiero –

sono di per sé privi di qualità, ad eccezione degli eccitamenti concomitanti di piacere e dispiacere, che però devono essere tenuti a freno come possibili elementi di perturbazione del pensiero. Per conferire una qualità a tali processi, essi vengono nell'uomo associati ai ricordi verbali, i cui residui qualitativi bastano ad attrarre l'attenzione della coscienza¹⁷.

Tutto ciò mi dà l'impressione di una grossa contraddizione nel testo di Freud. Se i processi della coscienza si distinguono per essere sottoposti a un'inibizione delle quantità di energia necessaria perché divengano coscienti (uso più o meno i termini di Freud), come si spiega che, affinché i processi di pensiero divengano coscienti, occorre che vengano inseriti, vengano appoggiati, dai *Worterinnerungen*, e cioè dai «ricordi di parola»?

Si pone questa questione: un ricordo è una rappresentazione? È una rappresentazione, per esempio, di una sensazione? Tutto ciò che Freud dice, nell'*Interpretazione dei sogni*, va nel senso contrario. Un ricordo non è mai il ripresentarsi di quella stessa sensazione, è semmai qualcosa che si appoggia su qualcos'altro. Avrete fatto l'esperienza che ricordare un sogno è difficile, che i sogni si dimenticano facilmente e che è molto più facile ricordare un sogno quando lo si è tradotto in parola; ma quando si traduce in parole – nota Freud –, il sogno scompare dalla memoria; del sogno non rimane che questo guscio, che sono appunto le parole che allora ricordiamo. È di questo che si tratta in ciò che si chiama il ricordo.

Bisogna prima di tutto distinguere qui la memoria dalla rimemorazione. Non a caso Lacan dice da qualche parte che solo la psicanalisi permette di distinguere queste due cose.

Leggevo per caso ultimamente quelle famose pagine di Proust sulla memoria involontaria. Ricorderete all'inizio della *Recherche* la splendida descrizione: il Narratore mangia una *madeleine* ed allora avverte che qualcosa si stia staccando in lui, qualcosa che immagina stia per risalire, poi si ferma, sinché, ad un certo punto, è lì, e ritorna il ricordo di aver già mangiato dei dolci simili nella sua infanzia. Il ricordo, dice Proust, si apre come quei fiori di carta giapponesi, che, messi nell'acqua, ad un tratto mostrano delle cose del tutto inattese.

¹⁶ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899) OSF 3, p. 488.

¹⁷ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899) in *Opere*, Boringhieri, Torino 1966-80, vol. III, p. 561.

Di che cosa si tratta in questo processo di memoria involontaria, che beninteso è molto lontano da ciò di cui si occupa Freud nell'*Interpretazione dei sogni*, ma che può offrirci almeno lo spunto per riflettere un attimo su queste cose?

Dov'è il ricordo? È nel momento in cui il cucchiaino con la *madeleine* inzuppata evoca alla memoria qualcosa che non si sa che cosa sia, o è nel momento in cui – una volta riafferrato il ricordo – questa *madeleine* evoca quella che aveva offerto al ragazzo la zia Léonie nella stanza di Combray?

Il momento della memoria non è né il primo, né il secondo. Non è né nel “non ancora”, né nel “non più”. Il protagonista della *Recherche* fisserà, scrivendo il lungo romanzo, questo fiore di memoria, che gli si era aperto improvvisamente nel ricordo. Perciò tutta la trascrittura della *Recherche* non è altro che il tentativo di fissare questo ricordo, per non farlo sfuggire, sino al culmine del *Tempo ritrovato*. Insomma la sensazione, il gusto della *madeleine*, non è né prima, in questo “non ancora”, né dopo, in questo “non più”. Ci scontriamo qui in un paradosso, tale che ci potrebbe far dire che la rappresentazione escluda la ripresentazione, cioè che non è mai lo stesso a presentarsi, se non in questo istante, comunque non fissabile, in cui la cosa (cioè la sensazione, in questo caso) si dà come sé stessa (cioè come un'altra).

Con questo non pretendo di esaurire la questione, ma vorrei soltanto offrirvi alcune di quelle che Freud chiama «rappresentazioni di attesa», cioè alcuni punti di appiglio su cui ritorneremo man mano.

1.

Visto che quest'anno abbiamo scelto di farci guidare dal caso del piccolo Hans, preferisco riprendere il filo del percorso iniziato la settimana scorsa, per appuntare alcune cose, e per fissare alcuni aspetti ed alcuni fili, che ad un certo punto potremmo iniziare a muovere.

Eravamo rimasti al punto in cui, sulla scena della vita del piccolo Hans, tutti i materiali che avrebbero provocato la sua nevrosi erano disponibili. Fra lo scoppio della nevrosi e il momento in cui questi materiali erano già disponibili passano quasi due anni, che per un bambino di cinque anni sono molto lunghi. Cosa accade tra una cosa e l'altra? Accade che nasce una sorella di Hans.

Freud lo dice espressamente: «Il grande avvenimento della vita di Hans è la nascita della sorellina»¹⁸. Questa cosa potrebbe non essere indifferente per il sorgere della nevrosi propriamente detta; comunque non è il movente della nevrosi, tant'è vero che, tra la nascita di Hanna e lo scoppio della nevrosi di Hans, passano quindici mesi. Tuttavia Freud insiste nel sottolineare che la questione è della massima importanza. In altri termini: è questo evento a precipitare Hans nella questione intorno alla quale, sin da prima, si arrovella, e cioè nella questione del sesso.

Quando nasce questa sorellina, c'è tutta la storia della cicogna, poi finalmente lo portano nella stanza dov'è la madre – nota il padre di Hans, citato da Freud –, ed il bambino non guarda neanche la madre, si guarda attorno, vede tutti quegli aggeggi piuttosto strani, viene colpito da una bacinella piena d'acqua sporca di sangue e si lascia sfuggire così questa frase: «Ma dal mio fapipi mica viene sangue!»¹⁹.

Questa frase, che Freud non riprende, dimostra che Hans ha già stabilito un collegamento tra la presunta cicogna e il fapipi. L'espressione è curiosa, dal momento che ha tutta l'aria di essere un diniego. Per quale motivo questo bambino dovrebbe associare l'idea del sangue a quella del pene, nel momento in cui nasce la sorella?

Si tratta d'intendere prima di tutto che cos'è, per Hans, questo famoso fapipi. Ci avviciniamo alla questione se ricordiamo cosa dice Freud a proposito della castrazione, quando commenta il fatto che Hans, ad un certo punto, deve fare “come se” la differenza dei sessi – che egli può

¹⁸ S.Freud, *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (Caso clinico del piccolo Hans) (1908)*, OSF 5, p. 484.

¹⁹ Ivi, p. 485.

constatare – non ci fosse. Perché dunque Hans non può rinunciare a questo concetto che si è formato attorno al fatto che tutti gli esseri viventi avrebbero questo famoso fapipi? Dice Freud, sempre nello stesso testo:

Si potrebbe dire che sarebbe stata una scossa troppo grave alla sua visione del mondo se si fosse trovato costretto a rinunciare alla presenza di questo organo in un essere simile a lui, sarebbe stato come se l'avessero strappato da lui stesso²⁰.

Nella castrazione si tratta di qualcosa di altrettanto difficile da concepire dello «strappare da sé stesso». Nel 1963, rispondendo ad alcune domande fattegli da alcuni studenti di filosofia, che tra l'altro gli avevano chiesto come si fa ad uscire dalla coscienza, Lacan rispondeva: «scorticatelo». Non si tratta di perdere un organo, ma di essere strappato da sé stesso, e cioè di ammettere quella distanza in cui il soggetto si costituisce tra S ed A, nello schema della volta scorsa. In altri termini: riconoscere la castrazione significa in prima approssimazione che il proprio discorso è il discorso dell'Altro; ed è proprio questo che Hans non può digerire. Perché?

Bisogna pure che ci poniamo questa domanda in termini terra-terra, perché sembra non esserci nessun motivo plausibile del fatto che gli uomini non debbano ammettere questo. Perché diavolo non dovrebbero ammettere di non essere come soggetti nient'altro che l'effetto del discorso dell'Altro? Non è certo per una propria scelta che Hans si rifiuta di ammettere questo.

Se si rifiuta di pensare a questa distanza tra S e A, di questo non ci può essere che un motivo: è il linguaggio stesso che lo ostacola e gli impedisce in qualche modo di cogliere questa distanza. La rimozione, insomma, non è effetto di una decisione del soggetto. Cominciamo ad intenderci meglio se pensiamo che è l'effetto del linguaggio stesso.

2.

Consideriamo la distinzione freudiana fra «identità di percezione», per quanto riguarda l'inconscio, e «identità di pensiero», per quanto riguarda il preconscious e la coscienza. È l'identità di pensiero, che non possiamo immaginarci che come effetto dell'identità del significante, che, insinuandosi nello scarto aperto dall'impossibilità della prima – l'identità di percezione –, rende a Hans impossibile pensare la mancanza del «significante della mancanza». In fin dei conti, è proprio di questo che si tratta.

Insomma, diventa impossibile pensare alla mancanza del fallo. Pensando questo, Hans ha, del resto, perfettamente ragione: questo significante, in quanto significante, non manca; tanto non manca, che è escluso che manchi anche per una donna, che, come sapete, non si fonda nella mancanza di questo significante, se non come eccezione: come un'eccezione che non conferma, ma fonda, la regola.

Il problema della castrazione è che il fatto che il significante fallico non si ripeta non gli assicura nessuna identità. Abbiamo visto che la più semplice identità, quella che da Aristotele in poi va da sé, quella di A=A, costituisce né più, né meno che il paradosso che ci occupa, dal momento che, come vi accorgete, basta predicare questa identità perché il primo A sia posto come differente dal secondo, senza di che non avrebbe alcun senso porre il segno = tra i due A. Lo stesso motivo per cui un significante si differenzia da tutti gli altri (si differenzia per non essere nessuno di tutti gli altri) fa sì che si differenzi da sé stesso, che si ponga insomma come differente da sé.

Ripensiamo per un attimo al famoso gioco del rocchetto, in cui c'è il significante “rocchetto” che compare e scompare. Non c'è altro che questo gioco temporale, questa pulsazione di tempo, che possa assicurare che questo tratto unario torni; che, nel tornare, sia considerato lo stesso; e il bambino che gioca capisca benissimo che il rocchetto che torna non è un altro, che insomma il rocchetto che torna non è stato sostituito da un secondo rocchetto, ma è proprio lo stesso.

²⁰ *Ibid*, p. 485.

La questione si pone anche se non c'è questo attimo di separatezza del significante. Voi potete fissare un oggetto qualunque, fissarlo nel modo più assoluto. Non è il fatto di fissarlo che garantisce che questa penna sia la stessa. In questo modo la menzogna s'introduce proprio nel cuore di ciò che dovrebbe garantire di una verità. La menzogna è insediata nel cuore stesso del significante. È proprio questo che Hans non può accettare. Ammettere questo vorrebbe dire rinunciare a sapere. Va da sé che il sapere è l'unica cosa irrinunciabile. È ciò che fonda il destino di ciascun Edipo, nella struttura logica della sua tragedia.

Nella tragedia, soprattutto in quella greca, si attribuisce grande importanza ai legami di parentela. Visto che abbiamo citato Proust, facciamo presente che, nelle stesse pagine, dice che Françoise, la cuoca di Combray, aveva la stessa sensibilità per i legami di parentela d'un tragediografo greco. Vediamo allora il legame di parentela che c'è tra un fratello e una sorella.

3.

Aprirò qui una parentesi che può non sembrare molto attinente al testo da commentare. Vi ho promesso mesi or sono che vi avrei parlato d'Ifigenia: possiamo iniziare a farlo ora.

Nel mito di Ifigenia c'è una relazione tra un fratello e una sorella, e questa relazione costituisce il nucleo del dramma (mi riferisco all'Ifigenia di Goethe). Il testo mi sembra interessante, perché mette in discussione il rapporto tra il sesso e la verità; non è un caso che tale questione si ponga in relazione a questo grado di parentela, cioè al rapporto fratello-sorella. A proposito di questo rapporto, Hegel ricorda, parlando di Antigone, che si tratta del rapporto con cui la parentela cessa d'essere qualcosa di naturale, per essere riconosciuto come un rapporto mediato dalla legge. Se c'è un rapporto tra un fratello e una sorella, è perché questo rapporto è permesso dalla funzione d'un significante privilegiato, che è il significante "Nome del Padre". È attraverso questo significante che la parentela cessa d'essere un fatto naturale, per divenire un momento legale.

Ebbene, la cosa si pone già a livello della trasmissione del "Nome del Padre". In un brano di *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* Freud collega il passaggio dalla discendenza matrilineare a quella patrilineare ad una rinuncia pulsionale.

Istituiamo allora il significante "Nome del Padre" all'interno della metafora paterna. In questa metafora il fallo, che interviene nel posto del significato, rappresenta al soggetto il suo significato per il desiderio dell'Altro, in questo caso per il desiderio della madre.

Tutta la questione della fobia, nel caso del piccolo Hans, ruota attorno al fatto che il soggetto è, per il desiderio dell'Altro, un oggetto inadeguato. Ed è proprio in virtù di questo inadeguamento che, tra il soggetto e l'Altro, s'inserisce il significante "Nome del Padre".

Se nella relazione tra un fratello e una sorella interviene la questione che vi propongo d'affrontare – quella del rapporto tra legge e desiderio –, è perché il riconoscimento dell'Altro come fratello coincide in definitiva col riconoscimento di sé come Altro.

Pensate per un attimo a quella scena dell'*Uomo senza qualità* (scusate se vi cito cose letterarie, ma la letteratura in questo ramo può insegnarci qualcosa) in cui il fratello e la sorella s'incontrano al funerale del padre, vestiti entrambi da Pierrot.

Poniamoci la questione dell'incesto fraterno (questione rimasta praticamente vergine, per quanto riguarda la psicanalisi, ma anche per le cosiddette scienze umane), che è qualcosa di strutturalmente diverso da ciò di cui si tratta nell'Edipo.

L'ipotesi che vi propongo è la seguente: Freud riconosce ad un certo punto che ciò di cui si tratta in un'analisi è di articolare la struttura triadica dell'Edipo con quella binaria, che attribuisce alla cosiddetta bisessualità.

L'ipotesi che vi faccio è che in questa storia dell'incesto fraterno sia in gioco questa struttura binaria. Si tratta allora di articolare la struttura triadica dell'Edipo con quella binaria di cui

stiamo parlando. Per cercare d'avvicinarci a questa storia ho pensato di riprendere un mito americano che racconta Lévi-Strauss²¹.

C'è una famiglia con una sorella e un fratello. La sorella durante la notte riceve delle visite da uno sconosciuto che attenta alla sua castità. Lei non ci sta, si difende, e il giorno dopo vede sul volto del fratello un graffio proprio dove lei la notte prima aveva graffiato il visitatore notturno: identifica dunque costui con il fratello. Costui le spiega però che non era stato lui ad insidiarla, ma il suo doppio, un altro identico a lui, a cui succede tutto quello che succede a lui; e, per provare che dice il vero, uccide questo doppio. A questo punto il fratello è in pericolo, non solo perché le sorti dei due sono strettamente collegate, ma anche perché la madre del suo doppio, la signora dei gufi, vuole vendicare la morte del figlio.

Per ingannare questa donna c'è solo un modo: il fratello dovrà fingere di essere il figlio della signora dei gufi e, per dimostrare questo, dovrà unirsi con la sorella. Il mito finisce però in questo modo: la signora dei gufi potrebbe anche crederci, ma non ci credono i gufi, che denunciano il fatto alla padrona, che vorrebbe vendicarsi di tutto ciò, ma il fratello e la sorella riescono a salvarsi fuggendo.

Abbiamo in questo mito quattro personaggi, uniti tra loro da quattro relazioni: "fratello di...", "doppio di..."; il doppio del fratello è amante della sorella, infine c'è la madre che è madre del doppio. L'ipotesi su cui è costruita la seconda parte del mito è che, quando il fratello sarà venuto a stare al posto del figlio della madre, lei sarà placata.

C'è qui una cosa curiosa, che Lévi-Strauss non spiega affatto: se il graffio sul volto del doppio si riproduce immediatamente sul volto del fratello, perché non avviene lo stesso alla morte? Il fatto è che, se c'è una relazione speculare tra questi due personaggi, non c'è però un rapporto immediato, ma un rapporto mediato dal ritardo con cui la morte del fratello sarà prodotta, non dal suo doppio, ma dalla madre del doppio. Questa madre entra dunque nella struttura del mito come la distanza che c'è tra il fratello e la sua immagine. In altri termini l'incesto tra il fratello e la sorella deve avvenire qui.

Tutto ciò ci permette d'intendere la relazione fratello-sorella e il punto di scambio tra la struttura binaria, speculare, e la struttura ternaria, che lega ciascuno di questi termini al ternario edipico.

Lévi-Strauss, tra l'altro, prende spunto da questo mito per articolare una specie di Edipo capovolto, su cui avremo modo di tornare. I gufi hanno la funzione che ha nel mito di Edipo la Sfinge.

29 novembre 1979

²¹ C. Lévi-Strauss, *Razza e storia e altri studi antropologici. Le regole che condizionano il pensiero e la vita dell'uomo*, Einaudi, Torino, 1967.

IV. Il *vel* e il tragico

Vi avevo raccontato di un mito americano, riferito da Lévi-Strauss²², che riguardava un incesto tra fratello e sorella. In questo mito esistono delle strutture, come osserva Lévi-Strauss, che sono le stesse che entrano in funzione nel mito edipico e sono fondamentalmente due: l'incesto e la presenza di un essere mitologico che, nel caso di Edipo, è la Sfinge, nel caso del mito americano sono degli uccelli, i gufi, dotati di onniscienza²³.

Questi animali hanno una funzione nella conformazione dell'incesto, perché incarnano un sapere proveniente dal rapporto che la verità avrebbe con il reale. In altri termini, il posto centrale che l'incesto occupa nel mito – questa volta non americano né greco, ma psicanalitico – viene dal fatto che ciò che è in gioco nell'incesto è appunto il sapere. Ma non un sapere qualunque, bensì il sapere di ciò che Freud chiamava l'enigma della sfinge, cioè la domanda “da dove vengono i bambini?”²⁴: in altre parole, “da dove viene il soggetto?”. In ognuno di questi miti esiste un sapere che propone l'enigma, che interroga. Il resto di questo sapere è occupato, nel caso del mito di Edipo, dall'oracolo.

Se ci chiediamo che cos'è quest'oracolo, che per i Greci pare che avesse un'importanza fondamentale, non possiamo rispondere banalmente che l'oracolo fornisce la risposta alle domande che gli vengono poste perché sa già tutto. La profezia non implica la prescienza.

In un libro uscito qualche anno fa in Francia, intitolato *Divination et rationalité*²⁵ si osserva giustamente che sarebbe una contraddizione, se l'oracolo sapesse già tutto prima. Se effettivamente fosse così, cesserebbe lo scopo fondamentale dell'oracolo, perché chi lo interroga vuole sapere che cosa fare per *evitare* ciò che gli potrebbe accadere: nel caso di Laio si tratta di sventare una minaccia; nel caso di Edipo si tratta d'evitare l'incesto e il parricidio, incappando proprio per questo nell'incesto e nel parricidio.

In altri termini: la risposta dell'oracolo va al di là della domanda, tanto che potremmo dire che la risposta cerca la domanda. Se definiamo con Lévi-Strauss l'enigma come una “*domanda a cui si postula che non ci sia risposta*”, possiamo giungere e definire anche la funzione di “*una risposta per cui non ci sono domande*”²⁶. Vedremo, se ne avremo occasione, che è proprio ciò che capita nel racconto nel testo del *Perceval*.

1.

La Sfinge, del resto, non è altro che una funzione materna, cioè la distanza che c'è tra Edipo e sé stesso. In altre parole, la tragedia non tende verso il riconoscimento *dell'altro come lo stesso*, ma dello *stesso come altro*. Se pensate un attimo all'*Edipo re*, per esempio, è proprio questa la molla della tragedia.

Da questo articolo di Lévi-Strauss emerge che la struttura edipica è sempre coniugata con una forma rovesciata, che non necessariamente è quella che in psicanalisi è stata chiamata l'*Edipo rovesciato*.

Per esempio, nel sistema mitico greco c'è il mito di Oreste, che in qualche modo rappresenta l'immagine capovolta della struttura edipica. André Green²⁷, in un libro di alcuni anni fa, rileva una specie di parallelismo tra questi due miti.

²² C. Lévi-Strauss, *Elogio dell'antropologia*, in *Antropologia strutturale due*, Il Saggiatore, Milano, 1978, pp. 37-68.

²³ Cfr. *ivi*, p. 56 sg.

²⁴ S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in OSF vol. 4, p. 503.

²⁵ J. P. Vernant, et coll., *Divination et rationalité*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

²⁶ C. Lévi-Strauss, *op. cit.* p. 57, il corsivo è nel testo.

²⁷ A. Green, *Oreste et Oedipe, essai sur la structure comparée des mythes tragiques d'Oreste et d'Oedipe et sur la fonction de la tragédie*, in *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, a cura di A. Berge, De Gruyter, Mouton, 1968.

Vi avevo annunciato comunque che questa sera avremmo fatto una lettura d'un testo di Goethe, *Ifigenia in Tauride*, che tratta del mito di Oreste, per dei motivi che spero risulteranno chiari nel corso dell'esposizione stessa.

In breve, Ifigenia era stata sacrificata per conciliarsi il favore della dea Artemide, alla partenza dei Greci per Troia. Successivamente il fratello Oreste, avendo ucciso Clitennestra per vendicare il padre Agamennone, è perseguitato dalle Furie. In Eschilo, nelle *Eumenidi*, ad un certo punto viene istituito il tribunale dell'Areopago, che dà una sorta di assoluzione ad Oreste per questo delitto. In Goethe abbiamo un mito diverso, derivato dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, secondo cui Oreste riceve dall'oracolo di Apollo l'incarico di andare in Tauride per riportare in Grecia la sorella, oracolo che Oreste interpreta pensando che la sorella sia Artemide (la sorella di Apollo), ovvero la sua statua.

In Tauride Oreste incontra però anche Ifigenia, vale a dire la propria sorella, che non era stata uccisa, perché Artemide, mossa a pietà, l'aveva salvata nascondendola all'ultimo momento e trasferendola in Tauride, dove era divenuta la sacerdotessa nel suo tempio. In Euripide i due fratelli ritrovati fuggono insieme, portando con loro anche la statua della dea: adempiono così al volere di Apollo. In Goethe solo la sorella di Oreste sarà riportata in patria.

La tragedia di Goethe si apre con un lamento di Ifigenia, che vuole ritornare in patria, il che è abbastanza strano, visto che costei era stata sacrificata per ordine del padre. Tuttavia non pare che questo abbia intaccato in nessun modo il suo amore per i familiari. Perché Ifigenia non ha nessun rancore verso il padre? Perché anche Agamennone è un personaggio tragico, infatti ha sacrificato la figlia solo perché costretto, e non per libera scelta.

Ifigenia era rimasta sospesa tra due morti, posizione in cui Goethe la situa, come si evince dai versi finali del monologo di apertura:

Figlia di Zeus, se tu quell'uomo nobile cui, esigendo la figlia, desti angoscia, se il divino Agamennone che ti recò all'altare la cosa più cara, hai accompagnato in patria con la gloria raccolta sotto le mura di Troia e se gli hai conservato i suoi tesori più cari: Elettra, il figlio e la sposa, ai miei rendi anche me; se mi hai salvato un tempo dalla morte, salvami anche dal viver qui questa seconda morte²⁸.

La struttura della tragedia ha a che fare con il *vel*: "la libertà o la morte". Fra le due ipotesi, nella tragedia, non c'è un *aut*, a separare le due eventualità, ma ciascuna delle due implica anche l'altra. Esiste perciò un impossibile della scelta, che si determina tragicamente come destino. Solo che questo destino non può essere saputo prima, come avverrebbe se fosse scritto. Si tratta invece del significante per cui un soggetto è rappresentato da un altro significante. Perciò Hegel diceva che il destino è "la coscienza di sé stessi, ma come di un nemico"²⁹.

Se ci occupiamo della tragedia, è perché, come osservava Aristotele³⁰, due sono le passioni dominanti nella tragedia stessa: *éleos*, compassione, e *phóbos*, angoscia o paura, da cui deriva il termine "fobia". Inoltre un personaggio tragico deve avere, da qualche parte, una *hamartía*, qualcosa che sta a metà tra la colpa e l'errore (in francese si potrebbe tradurre senza inconvenienti con *faute*).

Qual è la situazione tragica in cui si trova Ifigenia? Vuole ritornare in patria e rifiuta le proposte di matrimonio di Toante, re della Tauride. Quest'ultimo la minaccia dicendole che, se non accetterà di sposarlo, ripristinerà l'uso dei sacrifici umani che era stato abbandonato. Ifigenia è allora bloccata tra l'eventualità di sposare Toante, rinunciando al proprio desiderio,

²⁸ J. W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris* (1779), in *Sämtliche Werke* 3.1. *Italien und Weimar 1786-1790*, btb Verlag, München, 1990 (riportiamo l'ed. tedesca, perché Perrella non ha usato nessuna delle edizioni italiane esistenti), p. 162, vv. 43-53.

²⁹ G. W. F. Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, in *Hegels theologische Jugendschriften*, Verlag von J.B.C. Mohr, Tübingen 1907, p. 283 nota a ("das Schicksal ist das Bewußtsein seiner selbst, aber als eines Feindlichen"). Trad. it. In *Scritti teologici giovanili*, Guida editori, Napoli, 1977, nota non tradotta.

³⁰ Cfr. Aristotele, *Dell'arte poetica*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Verona 1974, 53a 5-16.

e quella di accettare il ripristino dei sacrifici umani, rinunciando ugualmente al proprio desiderio.

Per quanto paradossale possa sembrare, la pratica dei sacrifici riguarda un primo atto di civiltà, per l'idea che si possa uccidere qualcosa o qualcuno per far piacere all'Altro divino.

Mentre Ifigenia si trova in questa situazione, giungono in Tauride i due forestieri, Oreste e Pilade, che sarebbero i primi a venir uccisi, se Ifigenia non accettasse di sposare Toante. Oreste, come sappiamo, è perseguitato dalle Furie, che in Goethe vengono psicologizzate e tradotte in senso di colpa. Oreste, melanconico, è preso da sfiducia e dice:

Percorriamo la strada della morte, ad ogni passo mi si calma l'anima. Quando chiesi ad Apollo che dal fianco mi togliesse l'orrenda compagnia delle vendicatrici, egli mi parve promettere con parole divine, sicure e piene di speranza, aiuto e salvezza nel tempio della cara sorella, ora mantiene, ché ogni pena sta per finire con la vita³¹.

C'è qui un equivoco che riguarda l'identità della sorella che devono salvare e portare via dal tempio: loro inizialmente pensano alla statua di Artemide, ma capiranno poi che l'oracolo intendeva, in realtà, la sorella di Oreste.

L'amico gli dice: «Col dubbio affretti il pericolo. Apollo ci ha dato la parola, il santuario della sorella ti prepara pace, aiuto ed il ritorno. Le parole degli dei non sono a doppio senso come crede chi opprime lo sconforto»³².

“Senso” è una parola chiave di tutto il testo, che articola il senso con la verità: il senso, il sesso e la verità articolano la struttura della tragedia. Oreste trova inutile qualsiasi tentativo di salvarsi e dice, a proposito di questa donna che, secondo Pilade, li potrebbe salvare:

Pare che il suo regno di luce perda forza in prossimità dell'assassino che la maledizione segue e copre, vasta come la notte; questa sacra brama di sangue scioglie l'uso antico dai suoi vincoli, per nostra rovina. Ci uccide il re col suo senso selvaggio. Non ci salva una donna se è adirata³³.

L'altro risponde:

Meglio per noi che sia una donna; un uomo, anche il migliore, è sempre abituato alla crudeltà e finisce col farsi una legge di ciò che più detesta; per abitudine diviene duro e quasi irricoscibile; invece una donna, se ha scelto, resta salda su un senso solo³⁴.

In queste ultime parole viene a disegnarsi una sorta di schema: un uomo viene definito come qualcuno che si fa una legge di ciò che più detesta, mentre la donna viene colta sul versante del senso come uno. C'è qui qualcosa che è alla radice della tragedia che, come sappiamo, si occupa di parentela: queste stesse storie di parentela hanno una funzione predominante anche nelle analisi.

2.

Esiste dunque una legge, quella che per la tragedia è la legge della necessità (*Ἀνάγκη*); ciò che Aristotele chiama la catarsi non consiste in altro che nel riconoscimento di questa legge. Bisogna però distinguere l'*anánke* dal necessario, perché l'*anánke* è, piuttosto, qualcosa che costringe sul versante dell'impossibile. Se volete, riprendendo l'indicazione di Freud nel *Problema economico del masochismo*, possiamo porre l'*anánke* sul lato della pulsione di morte. Solo essa ha la forza di costrizione che è la stessa della pulsione.

Cercate di riflettere sul modo in cui abbiamo posto in precedenza la questione, cioè sul modo in cui un'immagine, per esempio il cavallo, diventava per il piccolo Hans l'emblema del terrore.

³¹ J. W. Goethe, op. cit., p. 176, vv. 561-570.

³² Ivi, p. 177, vv. 609-614.

³³ Ivi, p. 182, vv. 779-785.

³⁴ *Ibid.*, vv. 786-797.

Cerchiamo di ripensare alle parole di Goethe, che pongono i due sessi in relazione diversa con l'*anánke* o con la verità. Che vuol dire che un uomo si fa una legge di ciò che più detesta? Vuol dire che la legge che l'uomo si fa non è la legge dell'*anánke*, non è quella dell'impossibile, perché ciò che più detesta è semmai ciò che va contro la legge stessa; è insomma quella che gli impone l'ideale. L'uomo di cui parla Goethe si fa servo della necessità in base ad un calcolo relativo al principio del piacere. Vale a dire: se gli è possibile rinunciare all'ideale, allora rinuncerà all'ideale, perché lo ritiene non possibile. Prenderà pertanto l'*anánke* per il verso del possibile, mancando in tal modo a ciò che è del registro dell'ideale. Ma che cosa lo obbliga a questo? Lo obbliga la relazione che lo lega al significante e a quel significante che lo rappresenta, ovvero il significante fallico. È a partire da questo che si tratta di distinguere qualcosa della differenza dei sessi.

Nel piegarsi alla legge della necessità c'è, nell'uomo, un farsi carico della funzione che gli spetta, che è quella di essere il tramite di un nome.

Che cosa ci insegna dunque l'analisi, a proposito della fraternità? Possiamo in primo luogo constatare che l'inadeguatezza dei padri, di cui si sente parlare, non è incidentale, ma definisce strutturalmente la funzione paterna stessa: un uomo riesce a farsi carico di questa funzione solo a patto di non possederne la certezza. *Mater certa est, pater incertus*, come dice il motto latino. È come dire che la verità si afferma a patto di un'incertezza, al costo di un'incertezza. Va da sé che, se un padre si credesse veramente e realmente tale, entrerebbe nella psicosi, perché solo nella psicosi entra in gioco la certezza. Va tenuto conto del fatto che la certezza non ha niente a che vedere con la credenza, perché la credenza è il contrario della certezza, portando in sé la sua stessa negazione.

È solo a questa condizione che il cosiddetto padre può giungere a trasmettere ciò che non ha, ed è di questo paradosso che deve farsi carico. Che cosa insegna Goethe, in questo brano? Che, per quanto riguarda la donna, il discorso è completamente diverso, visto che quest'ultima non ha accesso al significante fallico, se non come eccezione. Freud, a tal proposito, scrive che la donna crede di essere stata, quanto a questo significante, ingannata. È questa diversa posizione dell'inganno a marcare in modo differente le due posizioni: per un maschio, per quanto riguarda la funzione fallica, c'è errore, per la femmina c'è inganno. È per questo che la verità, come dimostra l'isteria (entità che ha una relazione strutturale con la posizione di una donna nel linguaggio), è qualcosa che mette radici nell'essere stesso di una donna.

Perché, dunque, una donna sarebbe nel posto del senso come uno? Perché per una donna si tratta di assumere e divenire la mancanza della funzione fallica, visto che ciò che le interessa – cioè questo significante che la rappresenta – le è per sempre sottratto ad un ingresso nel reale. È per questo versante che si pone per lei la questione della verità. Va da sé che non è una cosa semplice riuscire ad identificarsi con questa mancanza, con la funzione fallica. L'isteria, quando pone la questione del sesso, testimonia degli erramenti di questo percorso di identificazione. Una donna è desiderabile in quanto mancante di questo supporto reale del significante fallico: si desidera in lei ciò che non ha, né più né meno. Questo perché il desiderio dell'uomo, come il desiderio di ciascuno, è il desiderio dell'Altro; vale a dire che si desidera in una donna il desiderio di lei. La cosa è dimostrata con estrema evidenza nel film *Ecco l'impero dei sensi*³⁵.

Sul versante opposto, dove la cosa sembrerebbe più facile – sembrerebbe più facile dire che cosa una donna desidera in un uomo se lo consideriamo dotato del fallo –, diventa invece più difficile, perché la donna non ha bisogno di mettere alla prova il pene, per accorgersi che non è quello il fallo. Questo vi darà l'idea di come la cosiddetta vita amorosa si collochi, per una donna, sul versante della domanda d'amore, piuttosto che sul versante del desiderio, come accade invece per un uomo. Ciò spiega il fatto, abbastanza noto, che le perversioni sessuali sono più diffuse sul versante dei maschi che delle femmine.

³⁵ Film del 1976, scritto e diretto da Nagisa Ōshima.

Questo, ancora, può darvi un'idea di come, nell'omosessualità maschile, il fallo riesce ad assolutizzarsi come significante del soggetto, sino al punto che il soggetto e l'Altro risulterebbero interscambiabili. Sta qui il nocciolo di ciò che Freud elabora proposito dell'omosessualità nel *Leonardo*.

Nell'omosessualità femminile la funzione fallica giunge invece ad azzerarsi e cioè ad identificarsi con questa stessa mancanza, fino al punto di sovrapporre in qualche modo il desiderio alla domanda d'amore.

Ma riprendiamo il racconto. Occorre che i due forestieri si tirino fuori dalla situazione in cui sono caduti; Pilade prende in mano la situazione e racconta alla sacerdotessa (Ifigenia) una mezza verità: dice che Oreste sarebbe un cretese che ha ucciso il fratello, per una questione di eredità, ed è per questo omicidio perseguitato dalle Furie. Ifigenia, invece, vedendo che i due sono greci non vuole sapere altro che com'è andata a finire la guerra di Troia.

Viene così informata che Agamennone è stato ucciso, così come Clitennestra. Oreste, senza dire chi è, le racconta tutta la storia. Al termine Ifigenia gli dice: «Uguale a questo è il caso tuo infelice, tu sai che cosa soffre il fuggitivo». Al che Oreste, che non sa che cosa Pilade abbia raccontato ad Ifigenia, chiede: «Che dici, che vaneggi di ugual caso?» L'altra risponde: «Un fratricidio posa anche su di te, lo confessò il tuo fratello giovane»³⁶. Oreste non tollera questa menzogna e dice:

Io non sopporto che tu, anima grande, sia ingannata da una parola falsa. Ricco di senso e aduso all'astuzia, allo straniero, uno straniero annodi qualche tessuto fatto di menzogna, perché coi piedi v'inciampi. Tra noi sia verità. Io sono Oreste, e il mio capo colpevole si piega alla tomba e cerca la morte; in qualsiasi forma sia benvenuta³⁷.

A questo punto Ifigenia capisce che ha di fronte il fratello, mentre Oreste rischia di far fallire il suo piano di evasione, perché mette il suo amore per la verità al servizio della volontà di morte. Eppure, così facendo, riceve in cambio proprio ciò che non si aspettava, ovvero quel senso che l'oracolo gli aveva pur promesso. Tutta la questione ruota attorno a questo rapporto fraterno, un rapporto che si istituisce come un amore della verità.

In relazione al mito freudiano dei fratelli, questo implicherebbe la menzogna di una rimozione dell'odio? Non è così perché la verità, in questo caso, mette in rilievo, di quest'odio, proprio il versante mortale.

Ifigenia cerca, a questo punto, di calmare Oreste che invece non ne vuole sapere niente, è sempre più preoccupato e non vuol altro che morire, e gli dice:

Io porto dolce incenso alla sua fiamma [quella delle Furie], lascia che il puro soffio dell'amore, spirando leggero, rinfreschi il fuoco del petto, Oreste caro, vuoi capire? La compagnia delle dee di terrore ti ha prosciugato il sangue dalle vene, come un capo grande di Gorgone ti incanta e ti pietrifica le membra o, se la voce del sangue versato della madre ti chiama risuonando cupa all'interno, non dovrà la voce benedetta di una pura sorella chiamare gli dei d'Olimpo in tuo soccorso³⁸?

Questo è il punto cruciale di tutto il dramma della verità, quando Oreste dice: «Tra noi sia verità», e lo fa proprio a metà della tragedia –. Questa fraternità non è la fratellanza, che è apparsa molto tardi nella storia occidentale, nonostante ciò che Freud dice a proposito dell'orda primitiva. È solo con la Rivoluzione francese che la fraternità viene iscritta come emblema insieme alla libertà e all'uguaglianza. Si tratta di una fraternità di cui Hegel mostra il legame con il terrore, che non è altro che la libertà assoluta, che non è altro che l'astrattezza per cui ciascun soggetto si pone come libero e quindi come indifferente nei confronti del cosiddetto bene comune. Questa “fraternità, libertà, uguaglianza” è la zucca che diventa la testa di ciascun

³⁶ J. W. Goethe, op. cit. p. 189, vv. 1071-1075.

³⁷ Ivi. p. 189 sg., vv. 1076-1084.

³⁸ Ivi, p. 192, vv. 1156-1167.

suddito sotto la ghigliottina: sono più o meno le parole di Hegel³⁹. Per Goethe si tratta invece di oltrepassare questa figura vuota della fratellanza con una sorta di risoluzione del senso di colpa, risoluzione che non lo elimina, ma lo pone nel segno della verità.

Si tratta di due coordinate, se volete: l'alto e il basso, l'Inferno e l'Olimpo, la madre e la sorella; le troviamo anche all'inizio dell'*Interpretazione dei sogni*, la cui epigrafe dice: «Se non posso piegare gli dei dell'Olimpo, muoverò quelli dell'Acheronte», *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo*⁴⁰.

3.

Che cosa ha a che fare tutto questo con il piccolo Hans? Assolutamente nulla, a parte il fatto che il piccolo Hans è immerso in un linguaggio, che viene lavorato da alcuni miti che, in quel caso, potevano anche essere quelli di Goethe, ma non è questo che importa. Può importare di più porre un'altra questione: che relazione ha il mito analitico con gli altri miti dell'Occidente? (Questi sono attualmente moltissimi, perché comprendono anche tutti quelli dell'Oriente).

Freud s'è posta la questione: libri come *Totem e Tabù* o *L'uomo Mosè* non sono altro che la traccia di questo suo interrogarsi intorno allo statuto del mito analitico. Visto che l'Edipo è un mito, ci interessa appunto cercare di intenderne lo statuto, nell'opera di Freud e nella psicanalisi

Dicevamo l'altra volta che occorrerebbe articolare la struttura ternaria dell'Edipo con quella binaria che Freud chiamava la bisessualità, e che noi potremmo anche chiamare in altro modo, a patto che restino questo *tre* e questo *due*. La bisessualità, in Freud, non ha altro scopo che prefigurare la distinzione tra le pulsioni sessuali e la pulsione di morte.

Se Ifigenia riesce a tirar fuori Oreste da questa situazione è perché introduce, nel suo rapporto con la madre, un elemento di mediazione. Osservavamo che, nel caso di Hans, la nascita della sorella ha la funzione imprescindibile di mettere il ragazzino di fronte al problema del sesso. Non è tuttavia la nascita della sorella a scatenare la sua fobia, visto che il primo sintomo si manifesta quindici mesi dopo la sua nascita. Interviene qualcos'altro a far esplodere questo sintomo.

L'analista non può ignorare qual è l'effetto che produce sul soggetto col detto che dice. Soltanto in questo è responsabile del suo insegnamento. Proprio perché sa questo, proprio perché tiene conto del transfert, e cioè della relazione che intercorre tra lui e chi lo sta a sentire, non può dire qualunque cosa. Questa precisazione serve per intendere meglio che cosa volevo dire quando ricordavo che l'insegnamento della psicanalisi si rivolge ad analisti. L'analista è qualcosa che ascolta, come ricorda graziosamente Lacan in *Télévision*, a proposito della telecamera.

Se chi parla di psicanalisi non si rivolge ad un analista, non c'è nessuna speranza che l'altro capisca qualcosa. Intendo dire che chi capisce è l'analista che c'è in chi ascolta, se c'è. Non c'è insegnamento della psicanalisi al di fuori dell'esperienza psicanalitica stessa. Va detto che nessuno ha mai proferito due parole in croce di un qualche interesse sulla psicanalisi, che non fosse, se non analista, sulla strada per diventarlo. Giungiamo così a ciò che volevo dirvi questa sera, e cioè a che cosa serve l'insegnamento della psicanalisi. Serve proprio a questo: ad aprire un varco verso l'esperienza. Non servirebbe assolutamente a nulla in caso contrario. Si tratta di giungere ad intendere che non c'è nulla di scontato e di già detto, vale a dire che non c'è un sapere preconstituito da trasmettere pedissequamente.

4.

C'è un legame oscuro tra la cosiddetta relazione fraterna o la bisessualità, oscuro perché difficile da concettualizzare. Lo trovate espresso in un passo degli appunti preparatori pubblicati nel *Nachlaß* di Robert Musil, dove annota che la questione dell'incesto fra Ulrich e

³⁹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, vol. 2, La Nuova Italia Editrice, Firenze, p. 130.

⁴⁰ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, 1900, in OSF vol. 3, p. 1.

Agathe, nell'*Uomo senza qualità*⁴¹, ha a che fare con ciò che lui chiama una sorta d'ideale androgino. C'è però una poesia di Musil, *Iside e Osiride*⁴², che leggeremo un'altra volta, che costituisce il nucleo di quello che sarà poi tutto il romanzo.

Attorno alla bisessualità c'è una sorta di paradosso. La bisessualità non è un concetto originale di Freud. Era un tema molto diffuso nell'ambiente viennese di quel periodo, ed era anche un tema ricorrente in tutta la cultura occidentale, dal *Simposio* di Platone fino all'alchimia (basti pensare all'ampio uso che ne ha fatto Jung). Sembra comunque strano che Freud abbia trovato qualcosa che gli interessasse in questo tema, e giustamente è stata messa in evidenza l'influenza che la relazione con Fliess ha potuto avere a questo riguardo. Possiamo infatti notare come tutta l'opera di Freud vada semmai contro l'idea che esista una bisessualità: nella misura in cui Freud articola il sesso con il significante fallico, resta escluso che ci possa essere una bisessualità, cioè una sorta di predisposizione ambigua a entrambi i sessi. Resta escluso perché il sesso è un effetto del significante ed, essendo effetto, non può essere una causa. Jung accusava Freud di pansessismo, in realtà è proprio Jung ad aver fatto della psicanalisi una sorta di pansessismo, è proprio lui che fa del sesso (non della sessualità, ben inteso: Jung non ne parla mai) una causa.

Che cosa poteva trovare Freud d'interessante in questa nozione di bisessualità, sulla quale si era arrovelato così tanto Fliess? In principio era solo un modo per cercare di rappresentarsi, di concettualizzare, in qualche modo, la posizione dell'isteria rispetto al sesso. È da qui che Freud inizia ad articolare la questione della bisessualità. In questo senso bisessualità vuol dire che il sesso è una faccenda di identificazione. Visto che l'identificazione è un processo inconscio e che la prerogativa dei processi inconsci è quella di essere per lo meno duplicemente determinati, il fantasma isterico si determina su due versanti, su una duplice identificazione: come potremo vedere nel caso di Dora, in cui ciascun sintomo si costituisce al punto d'incrocio tra una identificazione con la madre e quella con il padre. All'inizio "bisessualità" non è altro che questo, cioè precisamente il contrario di tutto ciò che una specie di sottobosco pseudoculturale di quel periodo poteva aver elucubrato attorno a questo tema.

"Bisessualità" significa che il sesso non è naturale. Affermare questo era comunque già qualcosa rispetto alla posizione giuridica, dato che è stato il diritto a legiferare sul sesso, in Occidente. Da questa posizione la questione del sesso era da porsi in termini di una sorta di complementarità tra i due sessi, al punto da stravolgere le traduzioni della Bibbia, che inizia dicendo che Adamo fu creato maschio e femmina, mentre nella traduzione corrente si dice che Adamo ed Eva furono creati maschio e femmina. La Bibbia inizia, come moltissime altre mitologie, dal mito dell'androgino.

Esiste un curioso paradosso in questi miti, che possiamo evidenziare ricorrendo a quello descritto da Platone nel *Simposio*. Qui si dice che all'origine i sessi non erano due, ma tre. Gli uomini non erano fatti come adesso: alcuni erano costituiti da due metà maschili, altri da due metà femminili, ed altri ancora da una metà maschile e una femminile. Erano pertanto a forma di sfera e camminavano come saltimbanchi (naturalmente si tratta di un mito comico, che non a caso viene raccontato da Aristofane).

Qual è dunque il paradosso di cui stiamo parlando? In questo mito Platone collega l'ideale giuridico della complementarità dei sessi, visti come opposti, alla figura dell'androgino, mentre le posizioni omosessuali deriverebbero dagli individui non androgini. Vi inviterei a riflettere sul rapporto oscuro tra una relazione speculare e lo statuto del sesso, in quanto

⁴¹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998; il riferimento all'ideale androgino si trova nell'edizione tedesca, *Id., Der Mann ohne Eigenschaften. Band 2. Aus dem Nachlaß*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1978, p. 1833, questa parte non è stata tradotta nell'edizione italiana.

⁴² R. Musil, *Isis und Osiris*, 1923, in *Id., Gesammelte Werke, Band II: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1978, p. 465, il riferimento alla poesia come nucleo del romanzo si trova in R. Musil, *Diari*, Einaudi, Torino, 1980, p. 1252.

inaugurato dal significante. Lo stesso termine simbolo deriva dal fatto che esistono in Grecia dei $\sigma\upsilon\mu\beta\omicron\lambda\alpha$: una medaglia tagliata in due che combacia con un'altra metà.

Aristofane chiama *symbola* queste due metà, una volta che siano state staccate. Al di là di tutte le complicazioni dell'immaginario, che sorgono intorno a questa fantasmatica – non bisogna confondere il fantasma scolastico e giuridico del sesso unico con quello dell'androgino, trattandosi di cose completamente diverse –, ciò che risulta, dicevo, è la struttura del simbolo, data dal fatto che ci sarebbe stato questo mitico taglio, e che il simbolo viene inaugurato appunto da questo mancare di qualcosa.

Nel seminario sull'identificazione che cosa dice Lacan⁴³? Dice che nella struttura del fantasma ($\$ \diamond a$), il soggetto, barrato dal suo rapporto con il significante, è taglio di a ; che il soggetto, in quanto barrato dal significante, è quanto risulta dal taglio inaugurale con cui l'oggetto si dà in un rapporto di esclusione con il soggetto. In altri termini, ciò che risulta, al di là di queste varie complicazioni, è la struttura di un due dispari, che non è dato dalla somma di due unità; e per il quale si può fantasticare di una radice comune alle due metà stesse. Le pulsioni sessuali e la pulsione di morte, *Eros* e *Thanatos*, non hanno nessuna radice in comune: se così fosse, si stabilirebbe una complementarità tra le due pulsioni, e queste sarebbero un po' come lo *Yin* e lo *Yang*, per intenderci.

Tuttavia potrebbe sembrare che lo stesso Freud affermi questo, quando dice che in definitiva le pulsioni sessuali non fanno altro che seguire una via più lunga per raggiungere lo stesso scopo che si prefigge la pulsione di morte: la morte come stato di tensione zero. Se, come dice Freud, il vivente non si prefigge altro che di raggiungere una condizione di omeostasi (cioè di azzeramento di tutte le tensioni), se non cerca di fare altro che mantenere lo *status quo*, allora la cosiddetta vita, con le sue molteplici forme, con le sue svariate parvenze, non è altro che un giro più lungo per giungere allo stesso punto, cioè alla morte.

Si tratta pertanto d'interrogare questo modello omeostatico, con cui Freud cerca di raffigurarsi l'attività sessuale in base ad un modello stimolo-risposta. La discontinuità dell'opera di Freud attorno al 1920, quando introduce la pulsione di morte, non sarebbe tale se la pulsione di morte non fosse che una continuazione di questo discorso attorno all'entropia, cui mirerebbero tutti gli esseri viventi.

Quando Freud parla della pulsione di morte dice precisamente il contrario di ciò che sembra dire a prima vista, e cioè che esiste non solo un'entropia, ma anche una *neghentropia*. Cioè qualcosa di assolutamente enigmatico, che fa sì che qualcosa nel vivente (metafora freudiana) sembra opporsi proprio a ciò che in apparenza sembra ricercare. Qualcosa si oppone proprio al raggiungimento di questo stato più basso dell'eccitamento, per riprendere il modello stimolo-risposta. Che cosa ne deriva? Ne deriva qualcosa che è assolutamente nuovo, per quanto riguarda il modo con cui gli occidentali hanno sempre cercato di pensare un ampio insieme di argomenti.

Quello che Freud chiama masochismo primario, è il suo modo di pensare a questo qualcosa che continua a sfuggire, un qualcosa che Nietzsche chiamava le dissonanze, che Freud chiama la pulsione di morte, che Lacan chiama l'asferico⁴⁴.

Che cos'è questo qualcosa che inaugurerebbe una dimensione di assoluta differenza? La differenza di ciascuna cosa da sé.

Tutta la questione potremmo riassumerla in quell' $A=A$ che trova la sua condizione di verità proprio in ciò che lo nega, e cioè nel fatto che, per affermare che $A=A$, bisogna che il secondo A sia diverso dal primo, altrimenti non ci sarebbe nessuna possibilità di dire che sono uguali. Ebbene, questa piccola constatazione è qualcosa di assolutamente difficile da concepire. Non ne trovate neanche l'ombra in Platone, in Aristotele, neanche in Hegel, forse c'è in Marx. Si tratta di una logica in cui ciò che costituisce il problema non è la differenza, perché con la differenza gli umani ci sanno fare, visto che il linguaggio è fatto, come diceva Saussure, di

⁴³ J. Lacan, *Le Séminaire IX. L'identification (1961-1962)*, seminario del 13 giugno 1962.

⁴⁴ J. Lacan, *Lo stordito*, in *Scilicet*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 381 sgg.

differenze. La cosa può essere misconosciuta in vari modi, fino a fondare una logica basata sulla negazione delle differenze: sta di fatto che è con le differenze che le cose dovrebbero funzionare.

Ciò che costituisce il problema è proprio l'identità. Con la pulsione di morte si tratta di pensare sì alla differenza, ma in quanto questa differenza anima l'identità. Non c'è altro che il reale a consentire la nozione stessa d'identità. Il che è come dire che tutto ciò che appare uguale, e ha potuto suggerire persino il risibile fantasma dell'eternità, è consentito solo da ciò che lo erode e lo consuma.

La questione della bisessualità in Freud mi sembra debba essere letta lungo questo versante, sino al punto in cui la ritroviamo, un'ultima volta, in *Analisi terminabile e interminabile*⁴⁵, dove afferma che c'è qualcosa, nell'analisi, per quanto prolungata, che non si risolve mai: il complesso di castrazione per il maschio e l'invidia del pene per la femmina. Questo perché, per quanto prolungata possa essere un'analisi, il dire di un soggetto non cessa mai d'essere sospeso al luogo stesso dell'Altro, quel luogo che l'analista ha occupato per la durata dall'analisi. È solo per questo che un'analisi si chiude sull'interminabile dell'analisi stessa.

16 dicembre 1979

⁴⁵ S. Freud, *Analisi terminabile ed interminabile*, 1937, in OSF, vol. 11, pp. 553 sg.

5. Da dove viene la fobia

[Intervento, non registrato, di Roberto Ferigolli]

Dopo la parentesi delle volte scorse, il seminario di questa sera sarà dedicato ad una ripresa della nostra lettura del testo di Freud sul piccolo Hans. Tuttavia, non voglio rinunciare a riprendere, anche se brevemente, la questione emersa la volta scorsa, e sulla quale adesso si è soffermato Roberto Ferigolli, che mi sembra abbia posto in rilievo, in modo abbastanza preciso, le difficoltà che sorgono nel momento in cui qualcosa di estraneo alla teoria psicanalitica s'introduce in essa.

1.

La nozione di bisessualità è effettivamente qualcosa di estraneo; il che non vuol dire che sia senza valore, e soprattutto che sia stata senza valore per Freud. Per darvi un'idea della direzione in cui si potrebbe sviluppare, se non proprio la nozione stessa di bisessualità – che sembra ormai caduta a livello di una componente, o meglio d'un residuo d'una scienza che non ci appartiene più, o d'una presunta scienza, quale poteva essere quella della fine dell'Ottocento, in certi suoi aspetti –, per darvi un'idea, dicevo, delle difficoltà, ma anche del modo in cui la questione potrebbe essere posta e ripresa, basta riflettere un attimo sul modo in cui Freud, nei brani ricordati poco fa, oscilla tra il vedere nella bisessualità qualcosa che ha a che fare con una bipolarità e nel vedervi invece qualcosa che ha a che fare con una convergenza.

Della nozione di bipolarità Freud si serve in diversi luoghi, per esempio nell'articolo del 1915 sulle pulsioni o anche prima, nei *Tre Saggi*. Prendiamo per esempio la coppia attivo-passivo: lo stesso Freud ricorda che la differenza dei sessi non si riduce ad essa; si tratta forse di qualcosa di "originario"? Evidentemente no, visto che, a negare questo, interviene, se non altro, qualcosa attorno a cui la psicanalisi ha modo d'interrogarsi, e cioè il cosiddetto transitivismo.

Si tratta, per esempio, di qualcosa di molto diffuso nei bambini: un bambino che urta da qualche parte, per esempio su un tavolo, e picchia il tavolo, come se fosse stato il tavolo a volergli fare male. Questo non è che un esempio, evidentemente. In questo comportamento, che cosa è in gioco? Che cosa è in gioco nell'idea, che tutti i bambini hanno, che gli altri leggano perfettamente nel loro pensiero, che insomma l'altro sia dotato di una onniscienza riguardo a ciò che lui, il bambino, pensa? Da queste considerazioni bisogna dire che proviene del resto la cosiddetta "onnipotenza del pensiero". Perché mai dunque un bambino dovrebbe pensare che l'altro legga nel suo pensiero, se non perché gli risulta che è precisamente dall'Altro che viene il suo pensiero? Lacan, nel seminario sul *Il desiderio e la sua interpretazione*, giunge anzi a fare del momento in cui il bambino si accorge che l'Altro non è affatto dotato di questa onniscienza il momento stesso in cui interviene la rimozione, perché un pensiero, se può sfuggire all'Altro, ebbene, può sfuggire al soggetto stesso.

Avremmo evidentemente tutto da guadagnare se riuscissimo ad articolare questa logica binaria, che sembra sottostare alla nozione di bisessualità o comunque al dualismo, con questo elemento terzo che è appunto la nozione dell'Altro. Tutto ciò a condizione di sapere, quando elucubriamo queste cose, che cos'è che facciamo: per esempio sapendo che si tratta di miti.

Avevo accennato la volta scorsa, sempre a proposito di questa faccenda della bisessualità, a Robert Musil. Questa sera, non tanto per affrontare la questione, quanto per offrirvi motivo di riflessione, ho portato da leggere due brevi testi di Musil, nei quali cui la questione viene affrontata. Uno di questi testi è una nota di diario, che dice così:

Mi è ritornata in mente la poesia *Iside e Osiride*; essa contiene il nucleo del romanzo [cioè dell'*Uomo senza qualità*]. Qualcuno ha rimproverato al romanzo la sua perversità; risposta: l'arcaico e lo schizofrenico nell'arte si traducono in modo concordante, benché siano due mondi totalmente differenti. Allo stesso modo il sentimento

incestuoso può essere perverso e può essere mito; accessoriamente: un mito moderno contiene elementi intellettuali, comporta una soluzione parziale. Un mito deve essere degno di fede. Ora, oggi, non gli si attribuisce fede. Lo si è mai fatto? Probabilmente no; c'è sempre dovuto essere qualcosa cui non si prestasse fede che a metà, perché con una fede intera negli Dei o nei Demoni gli uomini non avrebbero mai potuto avere l'esistenza pratica che hanno sempre avuto⁴⁶.

In un altro brano Musil si chiede: «L'amore fraterno genererebbe un ideale ermafrodito?»⁴⁷.

L'altro testo che volevo leggervi, dello stesso autore, è appunto la poesia stessa a cui ci si riferisce qui, cioè *Iside e Osiride*, scritta nel 1923. Ve la leggo in una traduzione fatta da me stesso, per vostro uso e consumo, dal momento che non risulta che questo testo sia stato tradotto in italiano. Questa poesia dunque dice così:

Dorme il fanciullo su foglie di stelle
luna con quiete d'argento,
e il mozzo di ruota del sole
girando lo sta a guardare.
 Dal deserto soffiava il rosso vento
 e sulle coste non ci sono vele.

La sorella nel sonno gli staccò
pian piano il sesso e lo mangiò.
E poi gli diede in cambio il dolce cuore,
il rosso cuore suo gli regalò.
 E risanò nel sogno la ferita
 e lei mangiava il sesso del suo amore.

Vedi, il sole esplose in tuono,
lui sgomento si svegliò,
oscillarono le stelle
come alberi di barche
se incomincia la tempesta.

Vedi, scattano i fratelli
del grazioso ladro in caccia,
l'arco prese lui con sé
e lo spazio azzurro si rompe
con il bosco sulla traccia
e le stelle che correvano atterrite.
 Ma la bella con ali sulle spalle
 non fu raggiunta da nessuno in corsa.

Solo il fanciullo, che lei nelle notti chiamava
la trova quando luna e sole si scambiano,
di cento fratelli solamente costui
e le mangia il cuore, come lei a lui⁴⁸.

Per farvela breve, la questione che mi sembra posta qui è quella di un certo arrangiamento fallico della libido. Non andrò sino al ricordare il mito cortese del “mangiare il cuore”, perché avremo modo di chiederci che relazione ci sia tra questo “cuore”, con cui i poeti metonimizzano l'oggetto del loro desiderio, e il fallo stesso.

2.

⁴⁶ R. Musil, *Diari*, Einaudi, Torino 1980.

⁴⁷ Ivi.

⁴⁸ Id., *Iside e Osiride*, trad. E. Perrella, in “In forma di parole” 2. Elitropia, Reggio Emilia, 1980, pp. 105-7.

Per ora torniamo al testo del piccolo Hans, di cui abbiamo ricordato il breve episodio che ci era parso enigmatico, e cioè quella frase che Hans si lascia sfuggire al momento del parto della madre. Ricordiamo questo enigma, quando nelle sue parole Hans mette insieme il sangue e il fallo (probabilmente nella poesia che vi ho appena letto la questione non è diversa). Ecco quello che scrive a Freud il padre di Hans:

Egregio professore, le mando ancora qualcosa su Hans. Purtroppo, questa volta si tratta del materiale per un caso clinico. Come vedrà, negli ultimi giorni si è sviluppato nel bambino un disturbo nervoso che tiene mia moglie e me nella massima agitazione, perché non riusciamo a trovare il modo di scacciarlo. Mi permetterò di venirle a far visita domani. [...] Intanto [...] le invio le annotazioni scritte del materiale disponibile. A preparare il terreno è stato probabilmente un sovraeccitamento sessuale dovuto alla tenerezza della madre; ma quanto alla causa che ha eccitato il disturbo, non saprei indicarla. La paura di essere morso da un cavallo per la strada sembra essere collegata, in qualche modo, al fatto di essere spaventato da un grosso pene; egli aveva da tempo notato il grosso pene del cavallo, come Lei sa da una precedente annotazione, e ne aveva dedotto che la sua mamma, essendo tanto grande, doveva avere un fapipì come quello di un cavallo. Non so come utilizzare questi dati⁴⁹.

La fobia di Hans sorge così, in un modo apparentemente improvviso e a prima vista anche abbastanza inesplicabile. Avevamo parlato dell'importanza, per questo, della nascita della sorella, anche se è evidente che non è dalla nascita della sorella che deriva la fobia stessa; infatti fra i due eventi passano quindici mesi. La cosa non interviene nemmeno nel momento in cui Hans per la prima volta sembra accorgersi o comunque non negare la differenza dei sessi. Proprio nella pagina prima è riportato brevemente l'episodio con cui sembra che Hans prenda atto per la prima volta – questo poco prima dell'insorgere della fobia – della differenza anatomica fra i sessi. Il brano dice così:

Hans (4 anni e mezzo) guarda la sorellina mentre le fanno il bagno e si mette a ridere. Gli chiediamo: – Perché ridi? – Hans: – Rido del fapipì di Hanna. – Perché? – Perché è un fapipì così bello.

Naturalmente la risposta non è sincera. In realtà il fapipì gli sembrava comico. È la prima volta, peraltro, che riconosce la differenza tra genitali maschili e femminili, invece di negarla⁵⁰.

Quindi è come se questo riso si iscrivesse nel riconoscimento di questa differenza. Nel ritorno di questa sconfessione, che cos'è che gli appare comico? Probabilmente il fatto che, in fondo, si trattava solo di questo, solo di questa differenza. Sta di fatto che tre mesi dopo interviene il sintomo fobico; e non è da escludere che la sua radice risieda proprio in questo riconoscimento, con quel che comporta. Che cosa comporta? Che se la madre non ce l'ha, allora questo vuol dire che lo desidera.

È dunque come se questo gioco, che s'era svolto fra Hans e la madre attorno a questa nozione del fallo, diventasse improvvisamente, da un gioco immaginario, in cui ciò che appunto contava era il velo che veniva teso su ciò, una questione che si pone per così dire nel reale. Ne deriva che Hans, per soddisfare questo desiderio della madre, può farsi avanti; ed è a questo livello che interviene quella sorta di scena di seduzione in cui Hans dice alla madre: «La zia M. dice che ho un bel pirolo»⁵¹. Appunto, questa zia aveva detto questo mentre la madre faceva il bagno al ragazzino, ma l'aveva detta appunto alla madre, non certo a lui, e a bassa voce, in modo che il bambino non sentisse (anche se Hans aveva sentito benissimo). Si trattava insomma di una confidenza tra donne.

Che cosa ne deriva allora per Hans? Appunto, per la prima volta, la sensazione di avere quel pene reale che alle donne appunto manca. Ne deriva che, se loro non ce l'hanno e lui sì, questo qualcosa che lui ha, dal momento che si pone nel reale, risulta inadeguato a colmare il desiderio dell'Altro.

⁴⁹ S.Freud, *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (caso clinico del piccolo Hans)* (1908), in OSF, Vol. V, p. 494.

⁵⁰ Ivi, p. 493.

⁵¹ Ivi, p. 495.

Infatti, puntualmente due giorni dopo, interviene per Hans la prima crisi di angoscia. Che in che cosa consiste? È per la strada con la governante (o bambinaia), e vuole tornare a casa per farsi coccolare dalla mamma. Potremmo porre la questione se è proprio di questo che si tratta oppure, anticipando un po', se non si tratta per caso di una specie di paura per ciò che la madre potrebbe fare in sua assenza: è infatti in assenza della madre che interviene la prima crisi di angoscia.

Crisi di angoscia che del resto non è ancora fissata sull'immagine del cavallo, si tratta ancora di qualcosa di molto indeterminato. È solo il giorno dopo che interviene il collegamento tra l'angoscia e gli animali. Infatti, il giorno dopo, è la madre stessa a portarlo a passeggio a Schönbrunn, vale a dire al giardino zoologico, che è un luogo dove il ragazzino si divertiva parecchio. Ne deriva che, a differenza di ciò che accadeva in precedenza, la cosa non gli fa più piacere. Sta di fatto però che, siccome stavolta la madre è lì con lui, bisogna pure che questa angoscia si sostenga da qualche parte; ed è appunto lo zoo che gli offre lo spunto per passare dall'angoscia alla fobia vera e propria.

Questa angoscia assume dunque un carattere preciso, si forma con la frase: «Avevo paura che un cavallo mi mordesse»⁵². Va da sé che questo cavallo aveva una storia che abbiamo cercato di delineare brevemente nella vicenda del piccolo Hans; e abbiamo anche accennato a che cosa si tratta, dicendo che si tratta di un significante paterno, ma solo in quanto metaforizza la madre riguardo a ciò che le manca.

Il problema è che tutto ciò era disponibile già da due anni, per il bambino. Mentre solo in questo momento – la cosa si può datare – accade questa sorta di reazione chimica per cui tutti questi elementi, che erano già a disposizione, si concatenano in un certo modo, dando luogo al sintomo stesso. Solo ora, in altri termini, il cavallo diventa questo emblema del terrore. Perché solo ora? Perché solo ora il piccolo Hans intende che, poiché questo pene lo ha nel reale, solo adesso lo potrebbe perdere.

Ricordate come, in precedenza, la famosa minaccia di castrazione aveva avuto, da parte sua, come unica reazione, una battuta.

L'angoscia corrisponde dunque a un ardente desiderio rimosso, che non è più la stessa cosa; è necessario tener conto anche della rimozione. Un desiderio si può tramutare completamente in soddisfacimento se gli si procura l'oggetto desiderato; nell'angoscia questa terapia è inefficace, giacché, anche se vi è possibilità di soddisfare il desiderio, l'angoscia non può più ritrasformarsi completamente in libido. V'è qualcosa che mantiene la libido in stato di rimozione. Ciò appare, nel caso di Hans, nella successiva passeggiata in cui è accompagnato dalla madre. Ora egli è insieme alla mamma: eppure l'angoscia, ossia il desiderio inappagato di lei, persiste. Certo l'angoscia è meno intensa, il bambino si lascia persuadere ad andare a spasso mentre aveva costretto la governante a ricondurlo a casa; la strada, poi, non è luogo indicato per "farsi coccolare", o che cos'altro il piccolo innamorato possa volere. Ma l'angoscia ha superato la prova, adesso deve trovare un oggetto. In questa passeggiata il bambino esprime per la prima volta la paura di essere morso da un cavallo⁵³.

Ora, qual è questo desiderio rimosso? Ciò che appunto il piccolo Hans ha potuto cogliere in questa sussurrata conversazione della zia con la madre, cioè il desiderio di soddisfare la madre rispetto a questo qualcosa che le manca. Ora, con la rimozione entra in gioco un fattore nuovo, dice Freud: una irreversione. E infatti Hans non potrebbe soddisfare in questo la madre. Ma, beninteso, non potrebbe soddisfarla non solo perché esiste questa inadeguatezza al compito, ma diciamo, in modo più radicale, perché non potrebbe soddisfarla neanche se ciò gli fosse possibile. Non è solo per il fatto che Hans ha cinque anni che non può soddisfare la madre in questo desiderio; ma non può soddisfare questo desiderio per il semplice motivo che il desiderio dell'Altro resta il desiderio dell'Altro, e quindi resta necessariamente enigmatico e sfuggente.

Infatti, che cos'è che vuole in definitiva lui? Non certo, diciamo così, andare a letto con la madre, visto che sta di fatto che non giunge nemmeno a concepire la cosa; si tratta piuttosto di

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ivi*, p. 497.

soddisfare il desiderio di lei, colmando questa mancanza. Ciò che fa sorgere il sintomo è il fatto di capire che ciò sarebbe possibile solo a patto, per lui, di scomparire nell'Altro; poiché a lui, come soggetto, l'Altro è definitivamente precluso. Non è possibile soddisfare il desiderio dell'Altro, se non a patto di scomparire come soggetto.

In altri termini, questo Altro non è semplicemente la madre. In realtà il problema consegue da questo: per il fatto stesso di esserci, il soggetto si pone come distinto dall'Altro; in altri termini, per esserci come soggetto, occorre che una parte costitutiva di questo soggetto sia stata tolta di mezzo, sia stata fatta sparire. Quale parte? Precisamente quella parte per la mancanza della quale il soggetto può porsi come non tutto. Quindi, come soggetto.

Il problema qual è? Che questa parte mancante, per il fatto stesso di mancare, viene inglobata, per così dire inghiottita, dall'Altro. Dunque, visto che dell'Altro non ci si può liberare, questa minaccia non cessa di ritornare. E allora dico che la fobia – cioè il momento in cui questa angoscia generica si fissa attorno all'immagine del cavallo – indica dunque il punto in cui questa minaccia non cessa di ritornare: ed è precisamente ciò che occupa e preoccupa Hans nei primissimi giorni della fobia.

Che cos'è che in fondo teme? Questo qualcosa che ritorna. Dice così: «Lo so, domani devo andare a spasso un'altra volta»⁵⁴; dice così prima di andare a letto e Freud stesso nota come sia piuttosto strano che uno, prima di andare a letto, pensi al fatto che domani dovrà andare a spasso. Dice così e poi: «Il cavallo verrà in camera»⁵⁵; che è un'idea piuttosto curiosa, che un cavallo venga in camera; non è insomma una cosa che capita tutti i giorni che un cavallo entri in camera, ma ciò di cui parla Hans non è un cavallo: se questo cavallo tornerà in camera, è perché, a differenza di tutti i singoli cavalli che ci possono essere, questo cavallo non può essere fermato da nessuna porta, da nessuna barriera.

Ecco un'idea che potremmo in qualche modo chiamare un'idea folle, quella che un cavallo entri in camera, e che sembra indicare comunque la giuntura in cui l'oggetto non si limita ad essere fobico, ma accenna quasi a diventare persecutorio. In qualche modo l'oggetto fobico è sempre un oggetto persecutorio; voglio dire che, se la fobia è una difesa, questa difesa corre di continuo il rischio di essere mancata. È come dire che questo oggetto è persecutorio, non tanto nel senso della paranoia – benché esista un punto in cui la struttura fobica si articola con la paranoia –, ma perché questo oggetto è qualcosa di cui non ci si libera.

3.

Avremo modo di tornare su questa faccenda dell'ombra quando prenderemo in considerazione il sogno delle due giraffe. Il fatto è che, se questo oggetto continua a ritornare, è per il semplice fatto che il soggetto non se ne può liberare se non strappando le sue stesse radici, se non a patto di scomparire come soggetto. Ecco dunque il nostro piccolo Hans confrontato con la questione che è la questione edipica, come un Edipo che, sulla via che prende per sfuggire a ciò che gli predice l'oracolo, incontra il compimento dell'oracolo stesso.

Insomma, in questa frase di Hans, in questo «lo so, domattina devo andare a spasso un'altra volta» c'è qualcosa che merita che ci si soffermi: si tratta di un'immagine che è ormai un *Sinnbild*, come dice Freud, un'immagine di senso, qualcosa di molto articolato. Abbiamo detto di che cosa si tratta con questa formula, cioè che si tratta del significante che metaforizza la madre riguardo a ciò che le manca; solo che dobbiamo anche tener presente che tutto ciò Hans non lo sa, e non dobbiamo pensare che ciò che noi troviamo, con quel che chiamiamo “la teoria”, sia ciò che accade effettivamente.

Se è, insomma, in una logica dell'inconscio che tutto ciò accade, dobbiamo tenere conto che il soggetto non sa nulla di tutto ciò; sarebbe più vero il contrario, cioè che sono questi significanti che lo sanno, questi significanti che a questo punto vivono di una vita loro. Perché questo cavallo lo dovrebbe mordere? Perché ormai si tratta di un cavallo che vive di una vita

⁵⁴ Ivi, p. 495.

⁵⁵ *Ibid.*

sua, che è libero di entrare e uscire, di entrare nonostante tutte le porte: come il Golem di cui parla il mito, che prende vita nel momento in cui la lettera viene introdotta nella sua bocca.

E difatti il cavallo di cui qui si tratta, questo cavallo di cui bisognerà che precisiamo lo statuto, non è un cavallo qualunque, anche se non è nemmeno un determinato cavallo, e proprio per questo qualunque cavallo può incarnarlo. Diciamo, con una prima approssimazione, che non si tratta di *un* cavallo, ma piuttosto *del* cavallo; è *il* cavallo, cioè quello che non trovate mai per la strada, ma probabilmente quello che resta quando avrete tolto tutti i singoli cavalli. Vale a dire che si tratta qui di qualcosa dell'ordine dell'*idea* del cavallo.

Avevamo accennato a questo sin dalla prima volta, quando avevo cercato di accennarvi ad una differenza – almeno a come questa differenza, sicuramente filosofica, potrebbe in qualche modo diventare interessante per noi – fra il concetto e l'idea. Ora, Hans sperimenta come la cosa si pensi per conto suo, come dunque queste idee gli vengano appunto dall'Altro. Un cavallo può diventare oggetto fobico quando non è più semplicemente un concetto, ma diventa in qualche modo un'idea.

La parola "idea" prendetela non tanto nel senso filosofico, quanto, per esempio, nel senso in cui si parla, nella clinica, di un'"idea ossessiva". Che cos'è un'idea ossessiva? Qualcosa che viene in mente, d'accordo; ma bisogna tenere conto del fatto che, solitamente, nel caso della nevrosi ossessiva, la formulazione dell'idea ossessiva è perfettamente ignota al soggetto. Questo implica che il soggetto non conosce i significanti dai quali questa idea è articolata. Ciò non vuol dire che esista un'idea senza i significanti, come sembrerebbe a prima vista aver creduto il solito Platone; significa piuttosto, come cercavo di indicarvi a proposito degli ideogrammi, che una cosiddetta idea è un tipo di articolazione dei significanti. Allora è opportuno che cerchiamo di vederci un po' più chiaro, in questa faccenda.

Va da sé che termini come quelli che vi sto ricordando adesso, termini come "concetto", "idea", sono assolutamente immaneggiabili, per quanto ci riguarda, e si tratta di vedere se riusciamo a riarticolargli in modo tale che ci possano essere utili.

Per quanto riguarda la nozione di concetto, possiamo in partenza accontentarci, come fa Saussure, d'identificare il concetto con il significato. E quando prima dicevo che per Hans il cavallo non è un concetto, intendevo dire questo. Se io dico "cavallo", in qualche modo questo cavallo è presente fra di noi, è presente in quanto evocato – evocato in quanto mancante – dal significante che lo indica. È in questo senso che Hans teme che un cavallo entri in camera sua? Evidentemente no; non è di un cavallo mancante che ha paura – come potrebbe, del resto? – ma di un cavallo che è sin troppo presente.

Possiamo partire dal solito schemino saussuriano, dal nostro $\frac{S}{s}$: significante su significato; Saussure indica una coincidenza di significato e di concetto. Solo che, a questo punto, sorgono nel testo stesso di Saussure alcuni problemi. Per spiegare che cosa intende, come sapete, Saussure sotto la barra fa un disegno; disegna, sotto, un albero:

Arbre



Bene, è stato notato che lo schema non corrisponde affatto alla verità delle cose, è stato notato che si tratta di un errore: un errore non immotivato, visto che resta il problema di che cosa metterci, sotto quella barra, dal momento che il concetto in quanto tale non possiamo sicuramente scriverlo. Sta di fatto che Saussure non mette di certo un albero sotto la barra (sarebbe difficile per Saussure prendere un albero e farcelo stare sotto la barra), ma ci mette questa cosa qui, questo oggetto qui: , che è che cosa? Né più né meno che un significante; è un significante di un certo tipo, certo differente dal significante S che sta in $\frac{S}{s}$; si tratta di ciò che Pierce chiama una icona.

Ebbene, questo significante, disegnato al di sotto della barra, è il significante di che cosa? È forse il significante dell'albero in quanto tale? Sicuramente no, visto che l'albero, in quanto tale, non potreste mai disegnarlo. Sapete la storiella (se non mi sbaglio è riferita da Hegel) del signore che entra dal fruttivendolo e gli dice: "Mi dia della frutta", il fruttivendolo gli dà delle arance e il tizio dice "No"; gli dà delle mele, delle pere e lui continua a dire di no; e se ne va perché non ha trovato la frutta. Tutt'al più quell'aggeggio  sotto la barra potrebbe essere il significante di un singolo albero, cioè potrebbe essere l'icona di un albero tanto singolare quanto ipotetico.

Ora, se noi prendiamo questa cosa qui  – non posso fare altro che indicarla – e l'albero ipotetico che le corrisponde, che relazione c'è fra questi due oggetti, di cui uno è immaginario (l'albero ipotetico) e l'altro reale (quello disegnato)? Si tratta di una relazione fra due significanti: l'albero ipotetico è un significante allo stesso titolo di quello disegnato alla lavagna. Sto andando molto lentamente proprio per farvi cogliere tutto il processo, che vedremo dove ci porterà.

Questo vuol dire che sotto la barra, al di sopra della quale c'è scritto "albero" (*arbre*), troviamo il significato, quindi il concetto. Ma che cosa vuol dire? Che la s minuscola del significato include almeno due significanti, uno per così dire in *praesentia* e uno in *absentia*: l'icona di un qualunque albero e qualunque albero ipotetico (e non reale) che corrisponda al significante "albero". Ciò che chiamiamo il concetto è dunque ciò che risulta da questa giustapposizione di almeno due significanti, cioè in definitiva da una metonimia. E quindi il concetto stesso è una metonimia.

Facciamo l'esempio di un significante qualunque X, che avrà un suo significato $x: \frac{X}{x}$. Va da sé che noi non possiamo prendere se non il significante X, visto che il significato x non potremmo mai prenderlo, dal momento che il concetto, il *Begriff*, ciò che si coglie, è in realtà non coglibile, *unbegreiflich*. Questo significante X noi lo useremo diverse volte in diverse circostanze (ed è per la definizione stessa di significante che uno stesso significante può essere usato moltissime volte).

Si pone la questione allora di che cosa giustifichi, per ogni x, per ogni ricorrenza del significato x, l'uso dello stesso significante X. Sto ponendo la questione in termini apparentemente filosofici, visto che in realtà è proprio il contrario che succede, cioè che il significato x si verifica ogni volta che noi incontriamo il significante X, mentre non capita mai d'incontrare da qualche parte un significato privo del suo significante. Sto dicendo tutto questo per un motivo preciso, cioè per giungere alla definizione che ora vi darò.

Allora, che cosa giustifica per ogni x l'uso del significante X? Noi diciamo che il significato x è un concetto. Ed è impossibile negare che esista un concetto di cavallo che giustifica, benché a cose fatte, il significante "cavallo" venga usato nelle circostanze più diverse: quando voi vedete un cavallo per la strada, o il monumento al Gattamelata, che sta in piazza del Santo, o semplicemente se trovate che i vostri pantaloni vi stanno stretti di cavallo. Voglio dire che tutto ciò rientra, compreso il motto di spirito eventuale, nella definizione stessa di concetto.

Insomma, il concetto del cavallo è ciò che giustifica l'uso del significante "cavallo" in relazione al significato o al concetto di cavallo: la definizione tautologica è qui l'unica possibile. Se noi prendiamo dunque l'insieme di tutti i cavalli possibili, questo insieme si costituisce mettendo appunto insieme tutti gli individui dotati della proprietà della cavallinità. Ma non siamo costretti a questo passaggio all'idea, e possiamo accontentarci di dire tautologicamente che la proprietà che hanno tutti i cavalli è quella di chiamarsi così. Il significante "cavallo", con il significato che si porta dietro, ha un numero illimitato di ricorrenze; abbiamo dunque che per n ricorrenze del significato x – poiché è del significato che ci stiamo occupando – possiamo scrivere qualcosa di questo tipo:

$$(x_1, x_2, x_3, \dots, x_n) C_x$$

Con C_x indichiamo il concetto di x , con x_1, x_2 , ecc. le singole ricorrenze del significato x .

Che relazione c'è fra x_1, x_2 , ecc.? Che relazione c'è fra ciascuna delle volte in cui voi usate per esempio il significante "cavallo" in relazione ad un preciso significato? Esiste una relazione di semplice contiguità, una relazione direi assolutamente ingiustificata. Una relazione di contiguità è data dal fatto di essere assolutamente arbitraria; se voi partite dalla contiguità potete metterci, in una relazione di contiguità, qualunque cosa; perché, che sia mediata più o meno lontanamente, qualunque cosa è contigua a qualunque altra.

C'è tuttavia una giustificazione retroattiva, che è quella che fa sì che C_x giustifichi in qualche modo la contiguità tra x_1, x_2 , ecc.: se esiste una sequenza infinita di ricorrenze del significato x , diciamo che il concetto di x, C_x , è il limite dell'insieme delle x .

Possiamo dunque sviluppare l'algoritmo saussuriano – da cui siamo partiti – in questo modo:

$$\frac{S}{s} = \frac{X}{(x_1, x_2, x_3, \dots, x_n) C_x}$$

Pertanto x_1 (oppure x_2 , oppure x_3, x_n , ecc.) non è uguale al significato, cioè a ciò che abbiamo scritto la prima volta con s , bensì indica la singola ricorrenza del singolo significato. Quindi x non corrisponde neppure al referente. Il significato del significante è, piuttosto, ciò che abbiamo indicato come C_x , solo in quanto C_x costituisce il limite dell'insieme delle x : vale a dire ciò che fa sì che queste x infinite possano essere ordinate in una serie.

In tutta questa elucubrazione, che potrebbe sembrarvi oltremodo astratta, bisogna dire che non abbiamo fatto nessun ricorso alla nozione di referente, che cioè nessun cavallo di bronzo o che nitrisce è entrato in questione.

Dicevamo dunque che per Hans la questione si pone tuttavia in modo diverso: ciò che gli fa problema in questo cavallo non è ciò che noi abbiamo indicato con le varie x , perché non è di questo cavallo che Hans dice di temere che entri in camera. Che cosa allora entra in camera di Hans? Abbiamo detto: l'idea del cavallo; abbiamo detto anche che questo cavallo è in realtà una metafora. Perciò, per concludere, poniamo la questione: un'idea è una metafora?

13 dicembre 1979

VI. Un'idea di metafora

Avevo avanzato una proposta di precisazione dell'algoritmo saussuriano Significante/significato, ma avevo percepito un certo disagio da parte di alcuni di voi, dovuto probabilmente al fatto che se, per giungere alla scrittura saussuriana, ossia alla linguistica, è stato necessario superare diversi pregiudizi, per esempio psicologici, per giungere ad una considerazione metapsicologica della questione, per capire meglio quello che vi dicevo, bisognerebbe sbarazzarsi anche di una serie di pregiudizi linguistici. Ho pensato perciò di affrontare la stessa questione a partire dalla struttura della metafora, che ci interessa nella misura in cui è in relazione con la struttura del sintomo.

Naturalmente è più facile accostarsi alla metafora a partire dalla poesia. Visto che uno di voi aveva posto la questione della relazione tra la metafora stessa e quella specie di *Witz* che i trattatisti del Seicento chiamavano "arguzia" o addirittura "concetto", ho pensato di leggersi come esergo di questa sera una poesia di Luís de Góngora nella quale la struttura stessa della metafora sembra agganciata a quella questione del sogno. I versi, dunque, dicono così⁵⁶:

*Varia imaginación, que en mil intentos,
a pesar gastas de tu triste dueño
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,
pués traes los espíritus atentos
solo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño
(gloriosa suspensión de mis tormentos),
el sueño (autor de representaciones)
en su teatro, sobre el viento armado,
sombros suele vestir de bulto bello.
Síguele; mostraráte el rostro amado,
y engañarán en rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.*

Provo a tradurre, letteralmente e senza slanci poetici, così: _

Varia immaginazione che, in mille intenti,
sprechi a dispetto del tuo triste padrone,
la dolce munizione del delicato sogno,
alimentando vani pensieri,
poiché attrai tutti gli spiriti attenti
solo a rappresentare il dolce cipiglio
del volto dolcemente ribelle
(gloriosa sospensione dei miei tormenti),
il sogno, autore di rappresentazioni,
nel suo teatro, sul vento armato,
ombre suole vestire di bel volume.
Seguilo: ti mostrerà il volto amato
e inganneranno un attimo le tue passioni
due beni, che saranno dormire e vederlo.

Penso che Freud, se avesse conosciuto questo testo, non avrebbe mancato di citarlo nel primo capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, perché esso va ben oltre la famosa citazione, che Freud trae da Gustav Theodor Fechner, del sogno come "altra scena". Va al di là perché non solo precisa il sogno in relazione ad una scena, ad un teatro fatto di ombre, ma perché giunge a cogliere la doppia radice del sogno, che sta nella dualità delle pulsioni: pulsioni sessuali (vederlo) e pulsioni di morte (dormire).

⁵⁶ L. de Góngora y Argote, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1966, sonetto 240, del 1584.

Forse che il desiderio principale del sogno, dormire, appunto, può rientrare sotto il titolo della pulsione di morte? Questo testo sembra comunque porre questa domanda, visto che, con la sua arguzia finale, consiste interamente in quella figura che la retorica chiamerebbe un'antitesi, per via della coesistenza di due cose impossibili: "vederlo" e "dormire" (e quest'arguzia sembra dunque sostenersi su questa verità).

1.

Penso che vi siano già noti alcuni testi principali sulla metafora, soprattutto l'articolo di Lacan *L'istanza della lettera*, quello di Roman Jakobson sui due tipi di afasia e, senza citare l'intera bibliografia sulla metafora, il libretto di Albert Henry *Metonimia e metafora*.

La questione che vorrei cercare di porre è quella del contraccollo che può avere la teoria della metafora sulla stessa concezione del significante.

Come indicava Lacan. in quell'articolo degli anni Cinquanta che ricordavo poco fa, l'essenziale della metafora è che in essa c'è un significante posto sotto la barra della significazione, al posto del significato. La circostanza per cui S può entrare al posto di s può avere alcune conseguenze sulla concezione stessa di significato e di significante. Per capire che cos'è la metafora, la prima cosa che possiamo fare è ricorrere ad un breve passo della *Poetica* di Aristotele, in cui ci viene data la prima analisi della metafora, nella forma di una struttura a quattro termini, a quattro posti.

Aristotele fa questo con un esempio che possiamo riprendere, visto che è molto semplice, fissando un rapporto di questo tipo: Dioniso/coppa=Ares/scudo, che possiamo leggere in senso matematico: la coppa sta a Dioniso nello stesso rapporto in cui lo scudo sta ad Ares. Questo schema può fornirci due metafore diverse: "lo scudo di Dioniso", per indicare la coppa, e "la coppa di Ares", per indicare lo scudo [*Poet.* 1457 b].

Secondo Aristotele si tratterebbe di un'analogia. In realtà non è affatto certo che, in una proporzione, in senso matematico, si tratti di un'analogia. Una proporzione è quella formula, che suppongo nota, trattandosi di matematica alquanto elementare, per cui si afferma (con il segno =) l'uguaglianza di due rapporti: quella di a/b e quello di c/d (per esempio $4/2=8/4=2$). Questo fa sì che, se uno dei quattro termini è un'incognita, il valore dell'incognita possa essere facilmente calcolato. Per esempio, $4/2=x/4$ consente di calcolare facilmente che il valore di x è 8; basta moltiplicare 4×4 e dividere questo prodotto per l'altra incognita nota 2: $x=4 \times 4/2$.

Per quale motivo se uno dicesse "lo scudo di Dioniso" sarebbe facile capire che si tratta della coppa? Perché la metafora funziona, e quindi l'uditore traduca "lo scudo di Dioniso" in "la coppa", bisogna che i due termini che la compongono seguano lo schema della proporzione $a/b=c/d$, quindi occorre che l'incognita (che è il significante che si trova al posto del significato di "lo scudo di Dioniso") venga calcolato nella proporzione $\text{Dioniso}/x=\text{Ares}/\text{scudo}$. Dei quattro termini in gioco due sono sopra la barra (sono i significanti), due sono sotto (sono i significati). Nella metafora, dice Aristotele, il significato che manca (che è il significante "coppa") viene ricavato portando sopra la barra ciò che sta sotto, vale a dire la x. Se invece dicessimo "il Dioniso di Ares" o "la coppa dello scudo", è chiaro che non ci sarebbe nessuna metafora, e quindi non si capirebbe niente, perché i due termini starebbero entrambi sopra o entrambi sotto la barra.

Se ricordate ciò che dice Lacan, circa un oltrepassamento della barra, che ci sarebbe nella metafora, a differenza della metonimia, nella quale ci sarebbe l'insistenza della barra stessa, questo oltrepassamento della barra nella metafora non possiamo concepirlo che nel meccanismo che vi ho mostrato ora.

Lo stesso Aristotele nota in modo preciso che il meccanismo della metafora può fornirci uno strumento importante di nominazione, qualora uno dei quattro termini della proporzione sia qualcosa che non ha un nome specifico. Secondo l'esempio che fa Aristotele, per l'azione di spargere i semi c'è il verbo "seminare"; siccome però non c'è un verbo, che indichi l'azione del sole che sparge i suoi raggi, si può allora dire che il sole semina i propri raggi. Dal punto di

vista della lingua, l'importanza della metafora sta nell'opportunità che offre di poter nominare cose sprovviste di un nome specifico. C'è dunque un'incognita, che la metafora eleva al posto sopra la barra, senza tuttavia nominarla con un apposito significante, giacché, quando diciamo “il sole semina i propri raggi”, questa azione non riceve un suo nome proprio e il nome resta un traslato, appunto una metafora.

Quindi, nella metafora, che la x – insomma l'incognita – che sta sotto la barra, nel posto del significante inesistente, viene a passare sopra la barra. Nella metafora, insomma, avviene sempre questo passaggio (anche quando non c'è nessuna incognita) dal piano del significato a quello del significante, e questo meccanismo costituisce l'essenziale della metafora.

Se torniamo al primo esempio, “lo scudo di Dioniso”, vediamo che esso non sfugge affatto a questa legge d'indeterminazione del significante in relazione al suo significato. Infatti, è facile vedere che, se la significazione della metafora “lo scudo di Dioniso” è senza dubbio “la coppa” – non quella che chiunque può tenere in mano, ma quella che costituisce l'emblema di Dioniso, e che quindi è una metonimia del Dio del vino – come lo scudo è una metonimia del Dio della guerra –, se dunque il significante “coppa” è il significato della metafora, non è però questo il senso della metafora stessa. E dov'è il senso della metafora? Sta nel fatto che nella metafora “lo scudo di Dioniso” non c'è solo un significante – “coppa” – che emerge sul piano del significante, ma c'è anche un altro significante – “Ares” – che fa il percorso opposto, perché Ares non viene nominato ma è un significante che viene spostato nel posto del significato, perché, mentre il significante “coppa” emerge da sotto la barra al piano del significante, il significante “Ares” fa il percorso opposto, e rimane nel posto del significato del significante “scudo”.

Tuttavia questo scambio di posti fra il significante ed il significato – questo passare sopra e questo scivolare sotto – avviene evidentemente solo in *après-coup*, nel nostro definire la struttura della metafora. Ma la soluzione della metafora è anche una sua dissoluzione. Nella descrizione del processo tutto si chiarisce, ma scompaiono sia la metafora, sia la metonimia. È quindi come se, quando noi formuliamo una metafora, questo complicato lavoro teorico ci venisse risparmiato. E quindi la metafora, come il motto di spirito, costituisce un risparmio d'energia psichica. È per questo che capire una metafora comporta un piacere psichico.

Ma questo risparmio d'energia è anche un arricchimento del significato di quello che diciamo, perché se diciamo “lo scudo di Dioniso”, il dio imbecille che è Dioniso diventa un dio armato, mentre la coppa stessa, non nominata nella metafora, grazie ad essa, entra in una serie metonimica scudo/armi/guerra, ossia in un rapporto in definitiva essenziale con la morte.

A sua volta, con lo scudo che da sotto la barra va ad emergere al di sopra, nella catena dei significanti, Dioniso viene a prender posto in una catena metonimica di cui fa parte tutto ciò che spetterebbe ad Ares, dio della guerra, ivi compreso l'assoluto della morte.

Questo implica che la metafora trae il suo senso solo dalla circostanza per cui non c'è niente ad assicurare che il significante *unterdrückt*, passato sotto la barra – in questo caso il significante “Ares” – stabilisce un paragone taciuto fra la guerra e l'ebbrezza, fermi restando gli unici due termini effettivamente nominati nella catena sintagmatica: lo scudo e Dioniso. La coppa ed Ares non sono *in praesentia*, sono invece, per così dire, solo virtuali, e questo comporta che la metafora possa essere – per riprendere un altro termine freudiano – surdeterminata, perché, come un sogno, può essere risolta anche in altri modi. Per esempio, invece di Ares, un qualunque combattente, o guerriero, o chiunque porti uno scudo basterebbe per far funzionare la metafora, anche se meno chiaramente.

Dunque, tutti i significanti posti sotto la barra, che sono virtualmente possibili, non compaiono nella dimensione del sintagma, ma in quella del paradigma, in una catena ancora una volta metonimica, e tuttavia non infinita, a cui c'è un'idea che fa da limite: in questo caso la morte, non in quanto tale, ma come idea che fa da limite ad ogni altro limite, vale a dire all'idea di un invalicabile. Niente ci autorizza, se non a titolo di esempio, come fa Aristotele, a scegliere una sola di queste possibilità, per chiarire la struttura della metafora. L'ipotesi che

possiamo avanzare è che una metafora si compone sempre e solo di due significanti espliciti nel sintagma, ma articolati fra di loro, sempre nello schema: “la X di Y”.

Ed è qui che quel che sto dicendo si differenzia da ciò che dice, per esempio, Henry, che pure fa funzionare questo schema a quattro (questo anche nel caso di metafore che sembrano non obbedire a questo schema). Se per esempio dicessimo con una metafora “il sole naviga”, ci sarebbe comunque lo schema X di Y, giacché la metafora può essere cambiata senza alterazione notevole in “la navigazione del sole”. La cosa funzionerebbe ugualmente in una metafora aggettivale, per esempio in questo verso di Góngora: «Ondosa di cristallo dolce viola», nel quale “viola” è lo strumento musicale; è evidente che la viola non è né ondosa né di cristallo, ma la metafora può diventare “il cristallo (o le onde) della viola”, in un modo che altera la consistenza poetica, perché elimina lo scorrere della melodia, ma non la struttura logica dell'espressione.

La metafora si compone dunque di due significanti espliciti, di una serie di significanti impliciti, perché passati sotto la barra, e convergenti verso qualcosa che farà da limite alla serie stessa; infine, di un suo vero e proprio significato, in relazione al quale la metafora si pone in una relazione di significazione (la significazione, per Saussure, è la relazione fra il significante ed il significato, rappresentata dalla barra che li divide).

2.

Da quanto abbiamo detto prima risulta che il senso della metafora non è semplicemente la coppa, ma il legame che viene ad istituirsi, e di cui bisognerà precisare lo statuto, fra questa stessa coppa e tutto ciò che metonimicamente le si associa (il bere, l'ebbrezza, il piacere, il desiderio) da una parte, e ciò che, dall'altra, fa da limite alla serie metonimica di cui fa parte Ares, cioè l'idea della morte.

Si potrebbe obiettare che sembra ci siano delle metafore in cui tutti e quattro i termini sono espliciti nel sintagma. Henry, per esempio, dedica a questi casi un paragrafo del libro. In realtà, analizzando più da vicino queste metafore supposte a quattro termini espliciti, vediamo che o si tratta di più metafore, non di una sola, oppure la struttura della metafora stessa non è data dai significanti che sono espressi nel sintagma stesso. Prendiamo dei versi di Victor Hugo che vengono analizzati in questo senso da Henry⁵⁷:

*La drachme de Judas, par la nuit ramassée,
Rayonne et luit au fond de l'ombre hérissée;
C'est l'oeil rond du hibou.*

La dracma di Giuda, raccolta dalla notte,
risplende e riluce dal fondo dell'ombra confusa;
è l'occhio rotondo del gufo.

Henry dice che la formula è: l'occhio della civetta : la notte = la dracma di Giuda : l'ombra. Perciò tutti i termini della metafora sarebbero presenti nel sintagma (contrariamente a quanto ho detto prima io, traendolo da Aristotele). A me pare invece che si tratti di due distinte metafore: 1. “*la drachme de Judas/ par la nuit ramassée*”, in cui la notte raccoglie la dracma che Giuda ha buttato via; 2. “*la drachme de Judas/ l'oeil rond*”. Ciascuna delle due possiamo analizzarle diversamente da Henry. Se Giuda getta la dracma, la notte raccoglie che cosa? Metafora: “la notte raccoglie la dracma di Giuda”; ciò che c'interessa, qui, sono solo la dracma e la notte, perché Giuda potrebbe anche essere un altro traditore, senza nulla togliere alla metafora (benché neppure questo sia del tutto vero).

Questa metafora si ripercuote sulla seconda, in cui abbiamo “la dracma di Giuda”, su “il prezzo di un tradimento”, e dall'altra parte “l'occhio rotondo del gufo” su che cosa? Se le dracme (i famosi trenta denari) hanno attratto Giuda al tradimento, l'occhio del gufo attrae a

⁵⁷ A. Henry, *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino 1975, p. 105.

che cosa? È questo che per ora lasciamo in sospeso. Per ora resta il fatto che il meccanismo metaforico sta nel punto in cui l'occhio della civetta subentra al posto della dracma di Giuda (l'occhio è rotondo come la moneta).

In relazione al tradimento: è quello il tratto che, non nominato dalla metafora, dà alla stessa la sua consistenza di senso. Viene stabilito un rapporto tra la dracma e l'occhio, ed è come se i due insieme, quello degli occhi e quello delle dracme, subissero un'operazione d'intersezione, per cui risulta una sorta di tratto unario fra i due: è qualcosa di rotondo che luccica nella notte, quindi qualcosa che attrae, che affascina, insomma un oggetto causa di desiderio, cioè qualcosa per cui (ed è di questo che parla la metafora) si può compiere qualsiasi delitto: il tradimento di Giuda, per esempio, che compare al denominatore. Anche questa volta, come nel caso di Góngora e in quello dello scudo di Dioniso, troviamo lo stesso dualismo tra il sesso e la morte. È chiaro, peraltro, che per poter analizzare una metafora bisogna conoscere il contesto, giacché, presa da sola, non significa granché.

Possiamo forse allora precisare che cosa compone la metafora.

1. Due termini; due significanti, espliciti ed inclusi nel sintagma, anche nel caso che apparentemente siano quattro, o tre, o uno solo. Per esempio, *Il cimitero Marino*, di Paul Valéry, comincia con i versi

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
entre les pins palpita, entre les tombes*⁵⁸;

Questo tetto tranquillo, su cui avanzano colombe.
Fra i pini palpita, fra le tombe.

È difficile a prima vista capire cos'è questo tetto tranquillo e perché vi avanzino delle colombe, benché il titolo, *Il cimitero marino*, con il verso di Pindaro posto ad esergo e tratto dalla terza *Pitica* (“Anima mia, non sperare una vita immortale, ma svolgi un compito praticabile”), ci abbia messo già sull'avviso. Ma al verso 4 si scopre che il tetto è il mare e che quindi le colombe sono le vele. Segnalo del resto che il “cimitero marino” è quello di Sète, in cui è sepolto Valéry. Il punto è che, per interpretare una metafora, bisogna già sapere qualcosa sulla situazione in cui viene enunciata. Se per esempio qui ora dicessi “ecco un rinoceronte”, potreste pensare che sono diventato matto. Ma se dico quelle parole perché è entrato qualcuno, allora la mia diventa una metafora, che, certo, andrebbe interpretata. E solo sapere chi è entrato spiegherebbe la metafora. Se non si sa niente della situazione, non c'è nessuna metafora, ma, nella migliore delle ipotesi, c'è solo un enigma.

2. Ci dev'essere poi una serie di significanti implicite, cioè reperibile non sul sintagma ma nel paradigma, e che può essere suggerita prima oppure subito dopo l'enunciazione della metafora, con la precisazione che questa serie di significanti trova il suo limite in un'idea, che noi abbiamo ricondotto – negli esempi da cui siamo partiti – sotto quella del desiderio sessuale da una parte e quella della morte dall'altra.

3. Il significante della metafora stessa, cioè quello che la metafora esprime sotto la barra del significante che compare nel sintagma, al posto del suo significato proprio, è la significazione della metafora.

3.

Per verificare quanto ho detto, facciamo una prova. Finora abbiamo analizzato solo spezzoni di metafora; vediamo ora una metafora più complessa e immersa nel suo contesto. L'esempio è tratto da un racconto di Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*. È una storia raccontata in forma di lettera, scritta alla moglie dal protagonista, che per tutta la vita aveva cercato di lottare contro le sue inclinazioni cosiddette sessuali, sinché non si è arreso ed ha

⁵⁸ P. Valéry, *Le cimetière marin*, in *Oeuvres*, Gallimard, Paris 1957, vol. I, p. 147.

scritto tutto ciò alla moglie, dicendole che non è il caso di proseguire il matrimonio e la saluta, riassumendole la sua vita. Preciso tutto ciò per inserire la metafora nel luogo dove sta.

Ad un certo punto viene esposta la storia di una donna che sembrava essersi innamorata dello scrivente, che però non l'aveva corrisposta. A proposito di lei, che si chiamava Marie, la Yourcenar scrive: «La memoria delle donne somiglia a certi loro antichi tavolini da lavoro per cucire»⁵⁹. Fin qua non abbiamo nessuna metafora, ma essa è introdotta dai due registri messi in relazione. Il racconto prosegue: nella memoria delle donne

ci sono dei cassetti segreti, ce ne sono di chiusi da molto tempo che non si possono più aprire; ci sono dentro fiori secchi che sono ormai solo polvere di rose; e ci si ritrovano anche matasse imbrogliate, a volte qualche spillo. La memoria di Marie era molto compiacente: le serviva a ricamare il suo passato⁶⁰.

“Ricamare il proprio passato” è certamente una metafora, ma qui è introdotta da tutta una serie di metafore precedenti, in continuità sullo stesso filo, serie che è una successione di cinque metafore (i tiretti, i tiretti segreti, i fiori secchi, le matasse, gli spilli) che culmina nell'ultima (ricamare il proprio passato). La prima frase introduce questo elemento – il cucire –, che poi è ripreso nella serie delle metafore, che culmina in quella finale, del ricamare.

Grazie all'enunciato introduttivo (“la memoria delle donne...”), tutto ciò che verrà detto del tavolino *sarà stato* detto della memoria delle donne (è importante sottolineare questo futuro anteriore, che è il tempo del soggetto).

Potremmo fare per ognuna delle cinque metafore gli schemi, e sarebbe semplice: vecchi tavoli/la memoria delle donne=i tiretti segreti/X; quindi X corrisponde ai segreti che le donne non confessano nemmeno a sé stesse. Chiaramente questi tiretti della memoria non hanno un nome proprio. Lo stesso vale per gli spilli, che naturalmente servono per cucire, e così via. Ogni volta lo schema è lo stesso. C'è dunque un filo, quello a cui si riferisce il cucire, che corre fra tutte queste metafore.

Questo filo viene ripreso alla fine; ma solo se prendiamo questo filo alla lettera, e cioè vediamo proprio un filo per cucire, laddove potrebbe sembrare solo il filo di un'analogia, la metafora o la serie di metafore potrà schiuderci il senso stesso della metafora, che non è la semplice significazione – come potrebbe essere se si fosse parlato dei dolori oppure o dei segreti delle donne – e non è neppure quello di un abbellimento del passato, in modo che sia meno spiacevole di quanto dovrebbe. Si tratta infatti di Marie, che ricama il passato, invece di ricamare le lenzuola o le tovaglie, con tutto ciò che il ricamo delle donne comporta, nella situazione d'attesa delle nozze, per esempio, quando si ricamano i corredi.

Come vedete, abbiamo lo stesso rapporto da una parte con il sesso – come sarebbe stato ricamare per il futuro –, e dall'altra parte piuttosto con la morte: ricamare il passato, con tutto ciò che di disillusione questo comporta. Per cui abbiamo da una parte una serie metonimica di significanti – nozze, amore, sesso –, cui l'idea del desiderio sessuale fa da limite, e dall'altra quel qualcosa di enigmatico che è il significato della metafora “ricamare il passato”, in cui vediamo profilarsi l'essere per la morte di questa donna, tesa verso il passato a partire dal futuro, che è il luogo del suo ricamare, ricamare, del resto, soltanto metaforico.

Dico questo per farvi cogliere quante cose possono essere intrecciate in una metafora. Ma non basta. Tra queste due sponde, tra Eros e Thanatos, il senso della metafora, che, qui, raccoglie le cinque precedenti, è dato dal nesso che la metafora istituisce tra la sessualità e la morte. Ma questo senso si offre a quale soggetto? Non a Marie, che è un personaggio secondario del racconto. Invece questo nesso costituisce un emblema che si offre al soggetto del racconto – al narratore –, che è quindi il soggetto dell'enunciazione del proprio enunciato (la lettera), dietro tutta questa storia di donne che ricamano. Dietro tutta la concezione che, delle donne, ha questo personaggio, sin dall'inizio, quando parla delle sorelle, dietro tutta questa

⁵⁹ M. Yourcenar, *Alexis o il trattato della lotta vana*, in *Opere*, Bompiani, Milano 1986, vol. I, p. 45.

⁶⁰ *Ibid.*

metafora, si profila qualcosa che l'autrice stessa forse intuisce solo vagamente, ma che è ciò che Sigmund Freud ha decifrato, per esempio nel *Leonardo*, cioè il fatto che c'è una sorta di relazione, tra il sesso e la morte.

In ogni metafora – non nei due significanti del sintagma, ma nel paradigma – vi è un luogo in cui è in questione il soggetto stesso: non il soggetto della metafora, non il soggetto dell'enunciato, ma il soggetto dell'*enunciazione* del sintagma della frase in cui è inserita la metafora stessa; questo punto è quello in cui i due termini impliciti nella metafora: quindi non i due significanti, ma ciò che abbiamo chiamato il significato di questi significanti, vale a dire la serie dei significanti che, sotto la barra, si annodano, in questo curioso movimento, che fa esistere dei significanti al posto del significato e viceversa.

Cerchiamo allora di precisare un attimo la formula. Ricordiamo che, in una proporzione, se compare una incognita (per noi l'incognita è il significato della metafora) si può ottenere moltiplicando i due termini noti e dividendolo per il terzo termine noto. Come abbiamo detto all'inizio, $4/2=x/4 > 4.4/2 > x=8$. In una metafora abbiamo due significanti che compaiono nel sintagma, per esempio “lo scudo di Dioniso”; sotto la barra di “scudo” avremo il significante “Ares”, invece del significato di “scudo”, mentre sotto il significante “Dioniso” avremo il significante “coppa”. Se ne deduce la proporzione: lo scudo sta ad Ares come la coppa a Dioniso. La relazione fra Ares e lo scudo e fra Dioniso e la coppa è di contiguità. Quando leggiamo “lo scudo di Dioniso”, comprendiamo che sotto “scudo” c'è Ares, e sopra Dioniso “coppa” (lo comprendiamo se sappiamo qualcosa di mitologia greca). Possiamo quindi scrivere una proporzione, che possiamo formulare solo se ricolleghiamo “scudo” ad “Ares” e “Dioniso” a “coppa”. Ne deriva che “coppa” è il valore dell'incognita.

Naturalmente il ricorso all'aritmetica qui è solo metaforico (appunto): le metafore sono poetiche, non aritmetiche. Ma in fondo la poesia e l'aritmetica partecipano di qualcosa di comune, che Platone chiamava l'idea.

Ne consegue che la metafora non ci costringe a fare un complicato ragionamento aritmetico, ma ci fornisce la soluzione gratis. Ora, come avviene questo miracolo? Cerchiamo di arrivarci.

Abbiamo detto che i significanti, nella metafora, non sono solo uno, ma una serie, convergente da una parte verso la sessualità, dall'altra verso la morte. Questo vale, evidentemente, anche per “lo scudo di Dioniso” (come varrebbe per “la coppa d'Ares”). Tuttavia, i significanti – sia che compaiano nel sintagma, sia che siano evocati nel paradigma –, sono sempre associati ad altri significanti: “Dioniso”, per esempio, è associato ai nomi di tutti gli altri dei dell'Olimpo, per esempio ad Ares. Notiamo che senza questa associazione metonimica nessuna metafora sarebbe interpretabile. Lo stesso vale per “scudo”, associabile a “elmo”, “schinieri”, “spada”, “guerra”. Ed i significanti coordinati – che convergono verso il desiderio, il piacere e la vita, oppure verso il dolore, la lotta, la morte –, nel caso che siano sotto la barra della metafora, sono sempre anche più determinanti di quelli che compaiono nel sintagma, perché creano attorno alla metafora un'aura metonimica di significazione, che rimane sempre indeterminata, e la cui determinazione è per così dire liberamente affidata alla fantasia o all'immaginazione di chi interpreta la metafora.

Resta da chiarire che cosa voglia dire che due cose sono simili, e quindi associabili per somiglianza, o contigue, e quindi associabili per metonimia. Lungi dall'essere spiegabile in termini di analogia, o di prossimità – analogia o la prossimità esistono solo nella nostra mente –, si tratta dell'effetto, in entrambi i casi, del fatto che la metonimia e la metafora non governano solo il nostro enunciato e il sintagma, ma anche – ed anzi soprattutto – il piano del significato dei significanti, ed il significato altro non è che il nostro pensiero. È quindi come dire che anche il nostro pensiero e la nostra ragione pensano e ragionano sulla base di “figure retoriche” che però non si riscontrano solo in sé stessi, ma anche nelle cose del mondo. Per questo il linguaggio e la poesia non sono mai arbitrari, proprio perché corrispondono al mondo e alla natura. E la problematica stessa della *mimesis*, cui Aristotele faceva riferimento, quando

parlava dell'arte poetica, è ciò che fa da punto di collegamento fra la metafora e le diverse forme della poesia.

Non è difficile vedere che, fra i significanti collegati metonimicamente nella stessa metafora, interviene quella che Freud chiama surdeterminazione; mentre in quella orizzontale del sintagma, interviene davvero quello spostamento (fra i due termini coinvolti nella metafora, per esempio lo scudo e Dioniso) che ci costringe a compiere un vero e proprio transfert (per esempio fra l'ebbrezza e la morte). Se voi dite "lo scudo di Dioniso", è per transfert che lo dite, e questo transfert, questo spostamento, implica una condensazione tra i due livelli contrari: da una parte l'ebbrezza, il piacere, il desiderio sessuale, la vita, dall'altra lo scudo, la spada, la battaglia, la morte. È quindi proprio perché opera uno spostamento fra due serie metonimiche che la metafora è una grande risorsa della poesia. Ma è anche una risorsa del pensiero, della filosofia e della scienza.

Faremo la prova di come questa duplice costruzione possa funzionare, ad esempio, nel sogno di Irma, nel quale, non a caso, emerge la formula della trimetilamina, che è qualcosa di molto simile a questo nostro schema. I significanti del sintagma corrispondono alle *Wortvorstellungen*, alle rappresentazioni di parola, di Freud, e le serie associate, dalla parte di ciò che sta sotto la barra, vale a dire nel posto del significato, sono quella che Freud chiama le *Sachsvorstellungen*, le rappresentazioni di cosa, che l'interpretazione, con le associazioni libere, consente di ricostruire. Ed è come dire che anche i sogni – come le altre formazioni dell'inconscio – non sono che metafore.

Il sogno "tratta le parole come cose"; ma l'interpretazione del sogno fa il contrario, perché traduce in parole e in libere associazioni le rappresentazioni di cosa del sogno. Il sogno, infatti, emerge là dove ci sono due desideri che sono "addormentati" e che coincidono in un punto, più o meno come accade nel sintomo.

20 dicembre 1979

VII. Il senso e la significazione

Stasera vorrei cercare di mostrarvi come lo schema che vi ho presentato, durante lo scorso incontro, possa precisare qualcosa a proposito della differenza tra significazione e senso. Ricordate come, nel cercare di cogliere ciò che accade nella cosiddetta metafora, avevamo fatto ricorso al termine “risonanza”. Quello che cercheremo di dimostrare è che questo termine non sia da intendere, in questo caso, metaforicamente. E proprio attraverso la risonanza potremmo accostarci a ciò che intendiamo quando si parla di senso.

1.

Consideriamo che, a differenza della significazione, che trova nella discontinuità la sua risorsa – ovvero nell’intervallo, e, se volete, nella barra, per esempio, tra significante e significato –, il senso, invece, dipende dall’istituirsi di una continuità.

Possiamo dire che la metonimia costituisce il meccanismo stesso della significazione, perché la contiguità che la metonimia sfrutta è, in realtà, un effetto di discontinuità. Ciò che risalta nella metonimia è l’intervallo che c’è tra i significanti contigui, mentre, nella metafora, è il nucleo – per così dire, minimo – che ci permette di cogliere qualcosa a livello del senso.

A proposito della metafora, parlavamo di un accordo – termine da intendere in senso musicale, quindi non metaforicamente – tra i significanti che rimangono isolati, al di sopra della barra, e ciò che, sotto la barra, risuona a livello di senso. Da che cosa è dato, quindi, questo accordo? È dato dal risuonare insieme di ciò che è sopra e di ciò che è sotto la barra. Diciamo che questo accordo è fondamentale. Teniamo presente, del resto, che, se una metafora ha senso, lo trova proprio là dove sembrerebbe priva di significazione: è proprio dove questa viene a cadere, o diviene difficile da trovare, che, a sostenerla, s’introduce il senso.

Possiamo fare un esempio: un’espressione come “lo scudo di Dioniso” non ha significazione, perché Dioniso non viene mai rappresentato con uno scudo; è solo in quanto questa espressione è priva di significazione che acquista senso. E come lo acquista? Con la sostituzione di una significazione con un’altra significazione, in cui consiste la metafora. Soltanto attraverso questa sostituzione la metafora acquista senso, acquista, cioè, verità. Ovvero, se non avesse questo senso, sarebbe falsa.

Nella discordanza delle significazioni, in cui consiste la metafora, la metafora stessa introduce questo elemento di accordo in cui, dicevamo, consiste il senso. Sta qui il motivo per cui si è così spesso scambiata la metafora per il fatto analogico. In altri termini, l’accordo tra lo scudo e Dioniso, accordo che non sussiste a livello della significazione, da che cosa è dato? È dato dal risuonare, insieme allo scudo di Dioniso, di quegli altri due elementi che avevamo visto intervenire al di sotto della barra.

Che cosa, dunque, risuona in questo accordo? Non certo i significanti: quel che è certo è, infatti, che un significante non risuona mai assieme ad un altro significante, se non in quelle condizioni abbastanza specifiche che sono, per esempio, la rima, l’allitterazione, il gioco di parole o il motto di spirito.

Che cosa ci dimostra questo risuonare insieme dei significanti? Che, se risuonano insieme, i significanti non funzionano precisamente come significanti – ciò che intendeva Freud quando diceva che il sogno tratta le parole come cose – e ci mostra anche che, in questo risuonare insieme dei significanti – nel caso del motto di spirito, la cosa è particolarmente evidente –, è un risuonare del tutto vuoto, se non interviene a sostenerlo la risonanza del senso. Per esempio un motto di spirito, senza questa risonanza di senso, non fa ridere, e diventa quella che si chiama una freddura.

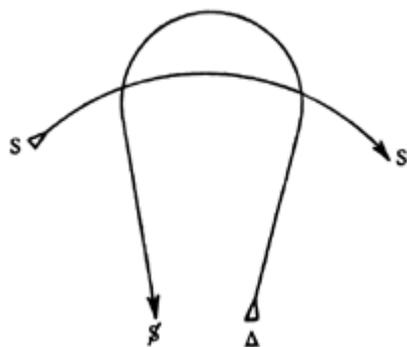
Allora, il senso della metafora consiste in questo risuonare insieme di significazioni a prima vista discordanti, e, cioè, nel loro insieme, false. È qui che possiamo cogliere, probabilmente, l’importanza del contributo di Frege nell’articolo intitolato *Sinn und Bedeutung*, tradotto in italiano con *Senso e denotazione*, mentre sarebbe stato più esatto tradurre con *Senso e*

significazione. “Significazione”, del resto, era il termine che Frege stesso aveva suggerito, in una lettera a Peano, per la traduzione italiana. Che cosa dice Frege in questo testo? Che il senso è la cosa più facile da eliminare da una frase. Sappiamo che per Frege il senso di un enunciato si riduceva a due valori di verità, il vero ed il falso. Mentre, per quanto in apparenza insensata, una frase mantiene sempre una significazione, magari una significazione discordante. Se prendete una frase e ne rimescolate a caso le parole, questa frase, in quanto tale, non avrà più una significazione, mentre ciascuna delle parole manterrà, almeno in parte, la propria significazione. Un’espressione contraddittoria, come, per esempio, il famoso “cerchio quadrato”, è un’espressione che mantiene la significazione sia di cerchio che di quadrato, ma sono due significazioni che – per l’appunto – non si *accordano*. Pertanto possiamo dire che un “cerchio quadrato” è un’espressione che non ha senso ma che può, tuttavia, avere una significazione, soltanto a condizione di intendere metaforicamente uno dei due termini. Oppure, nel caso che abbia un senso, ha quello di non averne alcuno. È anche vero che “cerchio quadrato”, questa espressione senza significazione, ha senso, ma solo come doppio: possiamo cioè usare questa espressione solo come un “doppio senso”.

2.

Vorrei cercare ora di cogliere il rapporto tra il senso, il doppio senso e il non senso. In qualche modo il senso è sempre, per definizione, doppio – potete riferirvi a quei seminari di Lacan pubblicati nel penultimo numero di *Ornicar?*, *Prospettive della psicanalisi* –; c’è, in apparenza, una distinzione fra questo senso come doppio – ciò che interviene nel motto di spirito e nelle metafore – e il senso di cui parla Frege, che si riduce all’alternativa tra vero o falso. Su questa nozione di senso punta evidentemente la logica formale che però, quanto al doppio senso, non ci dice assolutamente nulla. Ciò che vorrei cercare di mostrarvi – cosa non molto facile – è che non c’è nessuna contraddizione tra queste due nozioni di senso: in entrambi i casi, il senso consiste nel fatto di stabilire una continuità dove ci sarebbe, invece, apparentemente, un intervallo. Non si tratta d’una continuità qualunque, una d’una continuità in una direzione: se parlando si è così sorpresi dal senso che si produce a dispetto della direzione che, possiamo dire, si vorrebbe imprimere alla frase stessa, è perché c’è una continuità fra questi due modi di assumere il senso e la nozione di senso.

Ricordate, suppongo, il famoso schema in cui Lacan articola la catena del discorso con un'altra linea: questo vettore, che va da destra a sinistra, che cosa rappresenta?



Rappresenta, diciamo, l’intenzione del soggetto, il quale agisce retroattivamente sulla scelta del significante della catena sintagmatica (il vettore che va da sinistra a destra). Allora, ciò che accade nel senso è che si produce una direzione che non è la stessa direzione della catena sintagmatica, e che non è neppure quella dell’intenzionalità. Ora, questa direzione non ha altro punto di arrivo che quel nucleo centrale che, nello schema visto la volta scorsa, avevamo indicato come il punto di coincidenza o comunque di legame di ciò che faceva da limite alle serie di significanti e di significati *unterdrückt*, rimossi, e cioè, nel caso della metafora, posti sotto la barra. Evidentemente, questo punto non è un punto reale, ma un punto che non sta da

nessuna parte, un punto virtuale, un punto non nominabile, perché in qualche modo, come vedremo, è piuttosto il punto stesso del nome, inteso come nome proprio.

Come dicevamo, il senso consiste in un accordo, non fra parole – che, in quanto tali, in quanto significanti, sono impermeabili l'una con l'altra – ma fra le significazioni. Quando si parla non si giunge al senso che per un risuonare insieme delle significazioni. È possibile giungere al senso senza passare attraverso la significazione solo in alcuni casi e cioè solo con quei significanti che sono privi di significazione. È chiaro che questi significanti privi di significazione esistono, anche se sembrerebbe, stando alle definizioni di Saussure, una *contradictio in adiecto*. Non è così, evidentemente, se assumiamo la definizione del significante data da Lacan.

Esistono dei significanti senza significazione, cioè senza significato, se la significazione consiste nel rapporto fra il significante e il significato. Lo sono, ad esempio, i significanti della musica, della pittura ecc., con cui la semiotica si è arrabattata, per tanto tempo, in modo confuso. E per quale motivo? Proprio perché c'è stato il tentativo di ridurre questo tipo di significanti allo stesso meccanismo dei significanti verbali.

Ciò che possiamo dire è che questi significanti secernono – in questo caso si tratta di una metafora – del senso, senza passare per la significazione. Che cosa consegue da questo? Che è impossibile, per esempio, in musica e in pittura – in alcuni casi è possibile, ma allora subentrano meccanismi diversi, su cui non mi soffermerò –, è impossibile avere un doppio senso. In musica non c'è il doppio senso, non è possibile, quindi, avere il motto di spirito, a meno che non intervenga la citazione o qualcosa di simile. Si tratta di casi in cui il significante musicale è usato non come musicale; per esempio, se sentite uno dei pochi pezzi di musica effettivamente umoristici, come *Il carnevale degli animali* di Saint-Saëns, è difficile che vi accorgiate di questo umorismo, se non ascoltate la musica accompagnata dal commento verbale, che solitamente non viene eseguito, pur facendo parte integrante del contesto.

Che cos'è, dunque, il doppio senso? Dicevamo prima che non c'è discordanza tra il senso di cui parla Frege e il senso di cui noi stiamo parlando adesso, ovvero il doppio senso. Perché? Perché, in ultima analisi, il doppio senso si riduce al senso come uno. Ed è possibile se cogliamo il fatto che il suo essere senso dipende, in effetti, dall'accordo che introduce tra almeno due significazioni.

Fra la significazione dello scudo e la significazione di Dioniso non c'è nessuna relazione, se non nella metafora che introduce un senso, perché lo scudo di Dioniso è la coppa del vino.

Domanda. *I sensi sono due o possono essere anche di più?*

Non ha molta importanza: se c'è una risonanza, il minimo è **tra** due. Questi due, però, possono essere anche molti. L'importante è che ci sia una duplicità, in quanto ciò che risulta è che il doppio senso introduce, di solito, almeno un terzo senso.

Domanda. *Questa non contraddizione tra il senso di Frege e quello di cui stiamo parlando, si riferisce ad una descrizione di come si produce il senso da una parte e il doppio senso dall'altra. Mi sembra che lei voglia dire che, mentre per Frege il senso si produce in un accordo tra due significazioni, per lei, invece, in questo caso, non si parla di senso, ma il doppio senso.*

Ma questo doppio senso perché è doppio? Se fosse effettivamente doppio, non sarebbe più senso, sarebbero due significazioni discordanti. Il doppio senso, in che cosa consiste? Nel fatto che due cose discordanti, in effetti, coincidono. Prendiamo, per esempio, il caso dell'ironia. In che cosa consiste l'ironia? Nel dire una cosa per intenderne un'altra; perciò l'ironia è un caso di ciò che si chiama doppio senso. In realtà, questo doppio senso, in che cosa consiste? Nell'accordo di due significazioni discordanti: ad esempio, la significazione, cosiddetta,

letterale, e la significazione per la metafora. Perché c'è il doppio senso? Perché ci sono queste due significazioni: il doppio senso è una doppia significazione.

Nel linguaggio comune c'è molta confusione attorno a questi termini, innanzitutto perché il termine “significazione” non appartiene al linguaggio comune, ma è introdotto dalla linguistica. In italiano non esisteva, infatti, prima della linguistica, la parola “significazione”, esisteva, forse, in francese *signification*, mentre esisteva in latino *significatio*.

Il senso, per un verso, è sempre doppio, ma questo suo essere doppio consiste appunto nell'accordo che c'è tra questa duplicità. Allo stesso modo, un accordo musicale è un accordo, ma perché ci sia un accordo, bisogna che ci siano almeno due note diverse, per rimanere in questa metafora. In musica, l'accordo, da che cosa si produce? Dal coesistere di diverse linee melodiche: l'armonia è venuta fuori dalla polifonia, come sapete. L'accordo non è né una linea melodica né l'altra: è ciò che interviene tra le due.

Domanda. Vorrei che potesse specificare meglio questo aspetto dei significanti senza significazione, perché ricordo di aver sentito fare questo stesso riferimento al comico, parlando del fatto che la musica non fa ridere perché non ha un senso. E che cosa significa averne uno, se lei prima ha fatto coincidere il senso doppio con il senso? Che cosa vuol dire, per la musica, avere un senso, se non ha un doppio senso?

Avevamo detto che può avere un senso unico, o meglio un senso uno – un senso unico è un'altra cosa –, solo quel significante o quella successione di significanti che non hanno significazione. In altri termini, dinanzi ad un significante senza significazione, questo significante senza significazione le ha tutte, ovvero, ne ha talmente tante che si giunge direttamente, per così dire, al senso, senza passare per la significazione, perché non ce n'è nessuna che si possa isolare. Possiamo fare un esempio, consideriamo di vedere, su una strada, un significante come questo:



In questo caso non c'è possibilità di doppio senso, perché è un significante che ha una precisa significazione. Un significante di questo tipo, come ciascuna parola, del resto, può essere utilizzato in un doppio senso (nel caso del cartello stop non saprei, ora, come utilizzarlo con un doppio senso, ma è possibile). Ma perché è possibile farlo? Perché ciò che giunge a risuonare insieme, ad entrare in risonanza – come si dice in acustica –, non sono i significanti ma le significazioni.

Mi si potrebbe chiedere: com'è possibile ci sia del senso dove non c'è la possibilità d'inserire anche un doppio senso? Una volta avevo detto che il senso – senza doppio senso – è la sembianza della significazione. Facciamo l'esempio della musica, che è sempre il più chiaro, da questo punto di vista: una successione determinata di note non ha – su questo potete facilmente convenire – una significazione, nessuno può dire che cosa significhi, tanto è vero che non la si può tradurre in nessuna lingua. Tuttavia si può anche facilmente riconoscere che c'è un qualcosa che qualcuno chiama significato, qualcuno chiama senso, qualcuno chiama valore estetico ecc. Che cos'è questo qualcosa? Si tratta del fatto che sembra che dica qualcosa, anche se in effetti, poi, se uno va a cercare che cosa dice, non dice nulla. Chiarirò meglio questo in seguito.

3.

Cerchiamo ora di specificare in che cosa consiste questo senso e come è possibile che una serie di significanti, senza significazione, sia dotata di senso. Il senso, in questo caso, consiste

semplicemente nel rapporto che si istituisce tra un significante e un soggetto. Da che cosa è dato, quindi, il senso? Dal fatto che un significato rappresenta un soggetto per un altro significante. Se si considera l'altra definizione del significante, in cui il significante rappresenta qualcosa per qualcuno, si ha la significazione.

Se prendiamo l'esempio che fa Lacan dell'iscrizione con caratteri sconosciuti trovata nel deserto, dove non c'è nulla attorno, dinanzi a un'iscrizione di questo tipo, dei caratteri ignoti si capisce solo che sono dei caratteri, e quindi si capisce che vogliono dire qualcosa, ma non si sa assolutamente che cosa: è questo il senso senza significazione.

Questi enunciati, che sono privi di significazione – non in sé e per sé, perché probabilmente ne avranno una, ma non per chi li legge, se non conosce il codice di quella scrittura – risultano assolutamente insensati.

Che cosa significa “insensati”? Significa privi di significazione, non privi di senso. Questa serie di significanti senza significazione e quindi, in questo senso, insensati – scusate il gioco di parole – hanno, per lo meno, un senso. Quale? Quello di essere dei significanti scritti da qualcuno, cioè di rappresentare un soggetto per il tizio che li legge, che diventa, in questo caso, il secondo, l' S_2 della situazione. Il senso, questo senso minimo, viene dal fatto di sapere che in quegli enunciati, per quanto insensati possano sembrare, per quanto sconosciuti, un soggetto viene rappresentato.

Se faccio alla lavagna una serie di segni che non rappresentano niente – ovvero che non significano niente né per me né per nessuna altro – questi significanti sono significanti in quanto rappresentano un soggetto per un altro significante. Sono dotati quindi di un certo senso che però non è il doppio senso perché non c'è nessun doppio senso, in quanto non esiste nemmeno una significazione.

A questo livello minimo, questo – per così dire – grado zero del senso, che cosa succede? Succede che il senso, il doppio senso e il non senso sono, in definitiva, la stessa identica cosa. In questi casi il senso si realizza nel fatto che vengono abolite le discordanze tra le significazioni. Questo vale sia nel caso del senso, in cui il senso scaturisce dall'accordo fra tutte le significazioni, sia nel caso del doppio senso, in cui scaturisce dall'accordo tra due significazioni in apparenza discordanti. E si realizza altrettanto bene nel caso del non senso, dove questo accordo è possibilissimo, perché significazioni non ce ne sono, oppure – il che è lo stesso – ci sono tutte. Dico quindi che in questo caso si tratta della stessa identica cosa.

Per noi si tratta di giungere a quel significante che abolisce tutte le significazioni. In tutti questi casi c'è del senso perché c'è una continuità e, dato che è solo attraverso la significazione che si stabilisce una discontinuità, interviene il problema di mettere d'accordo o no le discontinuità, cioè di portare queste discontinuità a una continuità. Si stabilisce una continuità in cui consiste, appunto, il senso. e si tratta della continuità in una direzione, che consiste nell'essere in direzione di un soggetto.

Questo concetto che non sta da nessuna parte è ciò che di ciascuna metafora costituisce il cuore musicale, e cioè, che cosa? Ciò che permette questo famoso accordo, questa famosa risonanza, e cioè il punto di coincidenza di senso e non senso, il punto in cui viene a situarsi, a nominarsi il soggetto. Il soggetto di che cosa? Il soggetto dell'enunciazione, non dell'enunciato, della catena sintagmatica di cui fa parte la metafora.

Allora questa identità di senso e non senso, di cui vi parlavo, è possibile solo grazie alla circostanza per cui, essendo il senso della metafora sempre quello doppio – cioè in definitiva, la doppia significazione e il paradosso – la dimensione specifica di senso e non senso, e cioè il punto della loro coincidenza, è la dimensione del controsenso. Quindi, possiamo dire che il senso è doppio perché ad un senso si accompagna il suo controsenso.

Perché ci sia doppio senso non basta che ci siano due sensi diversi, bisogna che questi sensi siano contrari e coincidenti. Il motto di spirito risulterà tanto più riuscito quanto più risulta vicino al paradosso. Questo è, in definitiva, il controsenso: se noi prendiamo come senso, il senso di questa catena sintagmatica, il controsenso risulterà nella sua deriva contraria.

Aristotele dice che il saper trovare metafore non è insegnabile, perché consiste nel saper scorgere le somiglianze. Queste somiglianze si trovano non nelle cose che sono chiaramente somiglianti, ma nelle cose che in apparenza sono le più dissomiglianti, ed è lì che interviene la metafora poetica.

Insomma, se noi prendiamo questa coincidenza di senso e non senso, per cui vediamo come il senso si riduca in definitiva al non senso, non ci meravigliamo più che Frege riduca tutta la questione del senso all'alternativa tra vero o falso, cioè, in definitiva al non senso. Dire che ciascuna frase ha come senso il vero oppure il falso, vuol dire eliminare tutti i sensi di quella frase. Allora questa coincidenza di senso e non senso vale per che cosa? Per lo stesso motivo per cui Freud, ad un certo punto, trova che l'inconscio ignora la negazione. Se è vero che l'inconscio ignora la negazione è perché l'inconscio non è altro che – letteralmente – il risuonare del senso in ciò che si dice. L'inconscio non è un luogo, una cripta, uno scantinato che starebbe chiuso da qualche parte: è l'effetto del senso.

Perché allora il senso, potremmo dire, ignora la negazione, così come la ignora il sogno? Prima di tutto perché la significazione che abbiamo distinto dal senso non è il contrario del senso: il contrario del senso è il non senso che, in quanto tale, coincide con il senso.

La significazione non è affatto il non senso, è una cosa diversa dal senso, sia dal senso che dal non senso. Infatti niente come il non senso – spesso lo stesso non senso, il *nonsense* – ha a che fare con il motto di spirito. Niente come il non senso ci offre, ci fa cogliere il senso nella sua purezza, mentre niente come la significazione ci porta lontani dal senso. Infatti il senso che si nega in non senso non è una mancanza di senso. In quanto non senso, non è una discontinuità, non è, cioè, una significazione.

Che cos'è allora il non senso? È il senso che rimane quando, per così dire, abbiamo sottratto da un enunciato tutte le significazioni. Perciò – se così possiamo dire – il senso senza parola coincide, in definitiva, con la parola senza senso.

4.

La parola senza senso è quella che più si approssima alla musica; abbiamo fatto vari esempi di queste parole senza senso, di questi significanti senza significazione. Vedremo cose di questo tipo anche nel caso del piccolo Hans. Questi significanti che cosa sono? Sono significanti che ci portano ad intendere qualcosa del senso, pur non avendo nessuna significazione. Quindi, per questa strada, possiamo giungere forse a cogliere che cos'è il significato. Direi, anzi, che soltanto a questo punto possiamo capire in che cosa consiste questo famoso significato: è semplicemente un significante in quanto questo significante manca. Può sembrare paradossale dire che il significato è il significante in quanto manca. In realtà, se partite dalla definizione tradizione di significato, potete dire che il significato è il concetto di quella data cosa, per esempio. Questo concetto è il fatto che c'è un significante, per esempio “albero”, che però non c'è, manca. Questo significante, che non c'è, è il significato.

Del resto, se così non fosse, se il significato non fosse il significante, in quanto mancante, non ci sarebbe la metafora, dal momento che la metafora consiste nel fatto che c'è un significante al posto del significato. La metafora, per così dire, capovolge il processo, per cui nella significazione c'è relazione tra un significante che c'è e un significante che manca. È per questo che Lacan dice che nella metafora ci sarebbe un oltrepassamento della barra.

Tutto ciò è a proposito della metafora – non mi pare sufficiente dire che nella metafora ci sia sostituzione per somiglianza – mentre, nella metonimia, possiamo dire che c'è sostituzione per contiguità. In realtà, se prendete qualunque metonimia, non è difficile accorgersi che, in definitiva, la metonimia si riduce ad una abbreviazione. Ovvero, alla caduta di qualcosa che dovrebbe essere centrale, mentre assume rilievo l'elemento marginale, quello che Freud chiama *Uebertragung*, e cioè transfert.

Prendete una metonimia qualunque, come “andiamo a bere un bicchiere”: non andiamo a bere il bicchiere, andiamo a bere il vino che è contenuto nel bicchiere, ma non diciamo

"andiamo a bere il vino che è contenuto nel bicchiere". Il bicchiere, che è la cosa meno importante, risalta, in questo modo, maggiormente, rispetto al vino, che passa ora in secondo piano.

Oppure, quando dico "una vela compare all'orizzonte", dico proprio una metonimia, in quanto la vela non sostituisce la nave, se non in questo transfert da un elemento supposto centrale ad un elemento supposto marginale. La metonimia è spesso confusa con la sineddoche: la parte per il tutto. Non c'è, in questo caso, la parte per il tutto, c'è un elemento che assume rilievo perché ce n'è un altro, un altro significante contiguo che è venuto a mancare.

Attraverso la metonimia, allora, possiamo cogliere che ne è della significazione: la significazione non è altro che un intervallo nel senso, ed è per questo che non è identica al non senso che, invece, non è un intervallo nel senso, ma un senso che si nega.

Sta di fatto, dunque, che per quanto il soggetto dell'enunciato abbia gran parte in tutte le significazioni, non può esserci frase senza esserci soggetto dell'enunciato. La significazione non ci dice mai assolutamente nulla del soggetto dell'enunciazione, se non nei casi in cui svolga la funzione di *shifter*. In altri termini, eccettuati questi casi – del resto molti limitati – quelli in cui l'enunciazione incide sull'enunciato (ad esempio, gli enunciati modali), dal punto di vista del soggetto dell'enunciazione, ogni enunciato, dotato di significazione, equivale perfettamente ad un enunciato privo di significazione.

Per esempio, dal punto di vista del soggetto dell'enunciazione, un pezzo del "Corriere della Sera", rispetto all'iscrizione indecifrabile di prima, non ci dice gran che di più, se non che un soggetto dell'enunciazione c'è. A parte il fatto che c'è quel soggetto, l'enunciato non dice nulla a riguardo. Al contrario, il senso è tale, soltanto in relazione ad un soggetto, in quanto, dicevamo, il senso non è altro che l'essere in direzione del soggetto.

Dove si dirige questo essere in direzione, ovvero, è in direzione di che che cosa? Precisamente a questo cuore di non senso, cui la metafora ci introduce e che, in definitiva, si riduce ad una pura cifra ritmica, ad una cifra temporale. In altri termini, la metafora ci introduce a un ritmo, con cui il soggetto dell'enunciazione si nomina, cioè trova il suo nome nella sua cifra, ad una condizione: alla condizione per cui la metafora fa sì che questo soggetto si nomini solo a patto di produrlo sotto la barra, cioè di produrre il soggetto dell'enunciazione come soggetto dell'inconscio.

5.

Piuttosto che continuare ancora con queste elucubrazioni, che possono sembrare piuttosto, tutto sommato, enigmatiche, e abbastanza astratte, dato che ci siamo allontanati dal testo del piccolo Hans, da cui eravamo partiti, è preferibile vedere di tornare a discutere di questo.

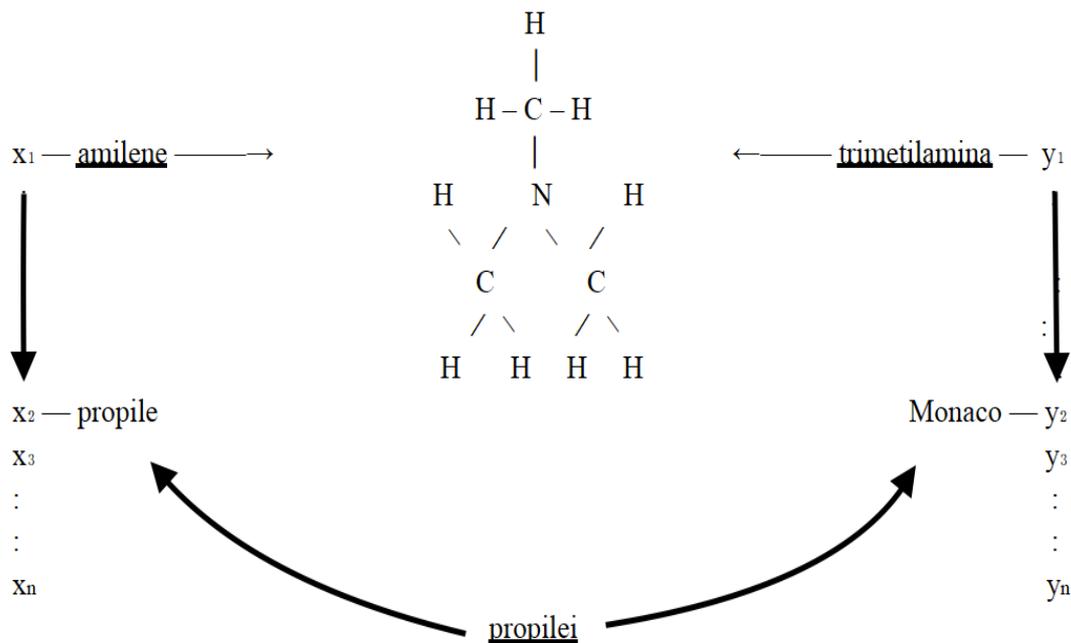
Domanda. Ho provato ad applicare queste formulazioni al caso di Dora, alla questione della sua tosse e sembrava potesse mostrare questa possibilità di arrivare ai termini finali di sesso e di morte, ma, in realtà, non sono riuscito ad andare molto lontano.

Ho fatto lo stesso esperimento con il sogno dell'iniezione ad Irma. In effetti, se si pretende di far rientrare la complicazione di un, sia pur minimo, frammento di sogno, nella semplificazione di uno schema, quale che sia, non ci si riesce. Però, quel che risulta da questo sogno dell'iniezione a Irma, dal brano di analisi che Freud fa, è facilissimo isolare due serie, per così dire, di significanti.

Da una parte, Otto, il famoso Otto che gli regala il liquore cattivo che puzza di amilene e che non apprezza i suoi risultati terapeutici; dall'altra, invece, l'amico berlinese, Fleiss, che non viene nominato esplicitamente, che invece apprezza i suoi risultati scientifici, che gli parla di quello che faceva sul naso ecc., e dice, per esempio, che la trimetilamina ha un'importante funzione nel ricambio sessuale. Allora intervengono queste due serie:

OTTO (morte)

FLIESS (sesso)



Consideriamo che a sinistra ci sia Otto e a destra Wilhelm, Otto regala un liquore che puzza di che cosa? Di amilene. Wilhelm, invece, gli parla di trimetilamina. Nel sogno compare per condensazione, evidentemente, che cosa? La famosa formula della trimetilamina che, per condensazione, porta con sé i riferimenti di amilene e da qui propilene, quindi propile e Propilei. Freud si trova a Monaco, con Wilhelm, dove ci sono i Propilei, e afferma che i propilei non sono solo ad Atene: è un diniego, evidentemente. Se noi volessimo far rientrare tutte queste cose in uno schema a due colonne, è chiaro che non sarebbe possibile. Qui viene analizzato solo un frammento, un pezzo di un sogno, evidentemente complicatissimo, se analizzato interamente. Ciò che importa è l'opposizione dei due termini, morte e sesso.

Quando parlo di morte in opposizione alla vita, della pulsione di morte contro quella sessuale, non parlo della morte di Tizio, di Caio e di Sempronio. Ciascuno di questi elementi può entrare come significante, ma che cos'è che importa? È il fatto che la morte e il sesso costituiscono due facce, per così dire, in fin dei conti, di uno stesso problema, e cioè il problema di qualcosa di non rappresentabile. La questione della morte, che ritroviamo nella questione ossessiva, e la questione del sesso, che ritroviamo nella questione isterica, non sono che due modi di enunciarsi del famoso enigma della Sfinge.

Sta di fatto che Freud ha misconosciuto per molto tempo l'importanza della questione della morte. Non l'ha misconosciuta a livello della clinica, dove l'ha subito riconosciuta nella nevrosi ossessiva, ma allora non aveva situato questo tema nella sua teoria, come avrebbe fatto in *Al di là del principio di piacere*.

Va da sé che la questione della morte, di cui parla nella seconda topica, non è la volontà di morire: dobbiamo aggiustare sulla nozione di pulsione di morte, questo concetto di morte di cui parliamo.

Se Lacan giunge ad isolare, nel seminario sul transfert, la nozione di seconda morte — che, del resto, è presente nella struttura della tragedia — è perché si tratta della morte radicale, che non ha nulla a che fare con la morte anagrafica. Consiste nella disfatta del soggetto, che è, in definitiva, la questione dello specchio.

Il problema è: come faccio io a rappresentarmi, in quanto soggetto, come non essente? Allora trovate nella nevrosi ossessiva la questione del rituale, per cui bisogna incarnare il morto per capire come si vede la vita di là. Oppure, in modo diverso, nella melanconia. L'isteria, apparentemente, se ne frega di questo problema. In realtà lo considera quando si identifica con l'altro sesso, per esempio quando le isteriche si identificano con il padre, per vedere che cos'è che un uomo ama nelle donne, per capire che cosa vuol dire essere una donna.

La questione è: come faccio io, in quanto soggetto, a rappresentarmi fuori di me? Questo "fuori di me" vale tanto nel caso della morte che nel caso del sesso. Qual è la questione? Come posso, in quanto soggetto, pensarmi altro? Cioè come posso pensarmi?

Domanda. Come possono aiutare l'analista le considerazioni teoriche fatte su un caso clinico che possono essere confrontate e convalidate con altri casi simili?

Sarebbe auspicabile che non fosse influenzato in alcun modo, ovvero che facesse la sua interpretazione a partire dai significanti di quell'analisi specifica, e non dalle sue teorie. Sta di fatto che un analista potrebbe non capirne niente, di teoria, ma questo non gli impedirebbe affatto di funzionare come analista, per esempio di fare un'interpretazione o una costruzione.

Domanda. Mi spiego meglio. Mi chiedo se possiamo verificare con il reale della situazione analitica, se alcune affermazioni possono essere considerate false ed altre vere; ponevo una questione sul metodo.

No, ciò che risulta dalla psicanalisi è che non è una scienza. Non ha prodotto nemmeno un enunciato – a cercarlo, a pagarlo oro – che potesse essere convalidato o invalidato, che possa essere falsificato o verificato. Non si trova, in tutte le opere di Freud, una sola frase che possa essere verificata o smentita. Non serve a questo l'elucubrazione teorica, non serve ad essere più bravi. Serve a molte cose, ma non a questo.

Ho detto che uno può anche non capire niente dal punto di vista teorico, e tuttavia funzionare come analista. Questo è assolutamente verificato, viste le imbecillità a livello teorico che in settant'anni di psicanalisi si sono dette e che, tutto sommato, non hanno portato all'estinzione della psicanalisi, anche se ci siamo andati vicini. È accaduto in America, dove sicuramente la psicanalisi non è in estensione ma in estinzione. Ma questo non può assolutamente voler dire che un analista possa fare a meno di questa elucubrazione. Perché? Non certo perché deve sapere la verità su quello che fa, ma perché ha il dovere, quanto meno, di fare la stessa cosa che fa l'analizzante, e che fa anche colui che non è analizzante, che fa chiunque, in quanto essere parlante, che si pone più o meno gli stessi problemi con lo strumento che ha, ovvero il fantasma.

Freud dice chiaramente, se ricordate, in *Costruzioni nell'analisi*, che la teoria analitica non è altro che la prosecuzione della fantasmatica, cioè *phantasieren*, dei nevrotici e degli psicotici.

6.

Direi che si tratta di una questione etica, per un certo verso. Si tratta di riuscire, per esempio, non solo a fare un'interpretazione – e questa si può fare, ma non è sufficiente –, ma bisogna anche che l'analizzante sappia cos'è che sta facendo, il che non significa che sappia come e perché funziona quell'interpretazione. Lacan dice che l'interpretazione di cui si conoscono gli effetti non è un'interpretazione analitica.

Il meccanismo della metafora ci serve proprio a capire questo, ovvero come la parola in cui consiste l'interpretazione introduca il significante al di sotto della barra, in modo tale che possa permettere il rovesciamento della metafora, per cui la metafora, per così dire, si disfi. Che cosa vuol dire che la metafora si disfi? Significa che si disfa il sintomo, perché il sintomo è una metafora. Tuttavia, non si può dire che uno sappia perché, dicendo quella parola, il sintomo si

sia snodato. Questo non è possibile, perché, se è infinito questo risuonare di senso, non è possibile inseguire il percorso di quella parola, si potrà seguire solo qua e là. Ma questo, allo stesso modo, non vuol dire che qualunque parola vada bene. Invece serve proprio quella che faccia sorgere questo significante, non che abbia tutti i sensi – come dice Lacan nel Seminario XI, quando tratta la questione dall'interpretazione al transfer –, ma che li abolisca tutti, cioè che si riduca a non senso.

Domanda. Rinunciare alla scientificità in psicanalisi, ridurla ad una questione etica, di fronte a pratiche differenti, potrebbe essere uno scontro solo politico.

Può darsi, ma non si tratta di rinunciare alla scientificità. Per quanto mi riguarda, bisogna che ci siano delle precisazioni, del rigore. È preferibile non dire molte fesserie, cosa che succede continuamente. Ma come si decide se una cosa sia una fesseria o che abbia una certa verità? Non è che non esista qualcosa che possa definire se siamo di fronte a una fesseria o ad una cosa che dice della verità. Ma questo qualcosa non è la verifica, è il senso (daccapo tutto il discorso che facevamo sul senso). Quando Lacan dice che per noi si tratterebbe di trovare una pratica che sia senza valore, “senza valore” non significa senza verità.

Nella mia esperienza, i momenti di senso sono momenti di verità, che sono proprio degli intervalli di neanche trenta secondi, che possono essere tre parole, due parole, una parola o solo mezza. Se ne producono, quando tutto va bene, tre o quattro volte in tutta un'analisi. L'analisi non è altro che un percorso tra questi due, tre o forse quattro momenti decisivi. Con questo non è che si possa dire: come faccio a trovare questo momento decisivo?

Tutte le volte in cui ho parlato della verità, intendevo parlare del senso, e viceversa. E tutte queste elucubrazioni sul senso, la significazione ecc., a che cosa servono? A cercare di orientarci su questa faccenda della verità, che riguarda piuttosto da vicino chi ha a che fare con la psicanalisi ed, a parte questi, non credo molti altri. La psicanalisi probabilmente è la prima pratica che sia stata inventata a funzionare “a verità”, cioè in cui la causa – perché funzioni – è proprio la verità.

Ricordate quella frase di Lacan, che avevo citato qualche volta, in cui chiede come possono gli psicanalisti ignorare la verità come causa quando è grazie ad essa che funziona la loro pratica?

E perché la verità funziona come causa? Né più né meno che perché fa piacere. Il perché, poi, debba far piacere mi sembra una questione metafisica, non più psicanalitica. Tuttavia, si potrebbe provare ad articolare la cosa in termini metapsicologici. Freud l'ha fatto: è il motto di spirito, che fa piacere.

Non è detto, forse, che la sua, sia stata l'ultima parola, ma se finora non ci sono stati altri sviluppi, non è il caso di sperare di andare oltre a quello che ha detto lui. Si potranno trovare altre strade per dire la stessa cosa. Del resto, insomma, gli esseri umani, da circa tremila anni, stanno pensando sempre lo stesso pensiero, non la stessa cosa, ma lo stesso pensiero.

Poi non vedo proprio perché dovremmo far sì che le cose che facciamo debbano servire a qualcosa. Una psicanalisi serve a qualcosa? Mah! Cito un'altra frase di Lacan a proposito della *passé*, quando dice che ciò che importa, in una *passé*, non è capire a che cosa sia servita un'analisi, ma di capire di che cosa un'analisi si sia servita. Che sia servita a qualcosa è impossibile, non ci sarebbe *Spaltung*, e lo dico nel senso molto rigoroso di “servire a”.

Sicuramente uno inizia un'analisi perché questa analisi gli “serve a”, ma allora siamo di fronte a una cosa – il sintomo – che serve a un'altra cosa – iniziare l'analisi – il cui scopo è un altro. E dove va l'analisi? Non certo dove voleva lui. Allora inizia il bello.

3 gennaio 1980

VIII. Il paradosso del tragico

Giunti a questo punto del seminario, sarebbe utile vedere qual è la relazione tra l'ordine comico (nel quale si sviluppa l'analisi) e l'ordine tragico (a cui invece si richiama il riferimento edipico). Secondo Aristotele, al centro del mito del tragico esiste la nozione di *hamartia*, come qualcosa d'indifferente ed anzi di refrattario al sapere: a ragion veduta per Prometeo, mentre la colpa – o il “peccato” – di Edipo sono del tutto inconsapevoli, visto che Edipo non sapeva d'aver ucciso il proprio padre.

1.

Questi due elementi – l'ordine comico e quello tragico – sono messi in evidenza già da Nietzsche che, prima di Freud, articolò la dualità di Dioniso e Apollo. Tra i due, Apollo è il più semplice da capire: è il dio del *principium individuationis*, dell'immagine, del concetto; e, per un certo potere che gli si attribuisce sul sogno, che egli tratta come mezzo di divinazione, diventa anche il dio della verità.

Dioniso è invece il dio del reale: secondo Nietzsche, nella religione dionisiaca l'uomo non contempla il dio, ma lo diventa. E diventare l'altro è anche la posta in gioco nella questione del teatro.

C'è una legge del tragico che, per Nietzsche, coincide con quella della musica: egli dice che tutto ciò che esiste è sia giusto e non giusto al tempo stesso, sia, in entrambi i casi, giustificato. Con una formulazione logica si potrebbe scrivere questo concetto in questo modo:

$$\forall x.((G(x)) \wedge \neg(G(x)) \wedge (G'(x)))$$

Ma si tratta di qualcosa di paradossale che in termini di logica non ha senso ed è, dunque, falsa. Sarebbe come dire:

$$A = (A = (\neg A))$$

La risonanza che questa formula paradossale offre al tragico è quella differenza di A da sé stessa che consente di scrivere $A=A$. Che è come dire, con le parole di Giordano Bruno, *idem item non idem*, ovvero: lo stesso, allo stesso modo, non lo stesso. E vedremo come la questione fallica non rientri qui per caso.

Ciò di cui si tratta in questo dualismo paradossale, è che Apollo può pensarsi come Apollo, ma Apollo è ciò che Dioniso suppone per pensarsi come Dioniso. È l'enigma dell'identità di percezione: l'impossibilità di cui essa si anima è che, qualora proprio quella percezione tornasse, per questo stesso fatto, non sarebbe più la stessa. La differenza della percezione con sé stessa apre lo spazio della differenza con il significante, cioè all'identità di pensiero.

A questo impossibile radicale, che fonda la psicanalisi, si può far risalire quel po' di verità che fa risuonare. La musica è quell'aldilà di senso che in realtà lo precede.

Secondo Schiller, l'origine del poetare non sta in una serie di immagini, cioè in Apollo, ma si tratta invece, per capire che cos'è la poesia, di articolare la metafora con la disposizione musicale: e questa non è una musica che si possa sentire, ma è qualcosa di molto prossimo a ciò che Freud chiama il ritmo e Nietzsche il dolore originario che corrisponde alla sensazione di esistere.

Come Dioniso si riproduce, si identifica, perché si pensa in Apollo, così il reale si pensa nel suo Altro, cioè nel senso. Ogni volta che qualcuno si sforza di pensare al reale, va sempre a finire nel senso, ovvero, come vedremo, nella religione. La musica è aldilà e al di qua del senso: è un'identità di senso e non senso che si produce come un apparente controsenso.

Si tratta di qualcosa che è del registro della percezione originaria, irriducibile, vale a dire di un significante, ma non uno qualunque, bensì d'un significante che sarebbe pura differenza ed al tempo stesso identità di senso e non senso.

Se, come si è detto, il non senso è ciò che rimane al significante quando si è tolta ogni significazione, allora il senso senza significante è identico al significante senza senso.

2.

Tutto ciò pone una questione sulla tragedia, della quale abbiamo interpretazioni opposte. Secondo Aristotele essa deriva dalla *mimesis*, secondo Nietzsche invece deriva dalla meno mimetica delle arti, vale a dire dalla musica, mentre la *mimesis*, per Nietzsche, non è che un modo in cui le arti non musicali possono giungere a quello che è proprio della musica, ovvero a quella differenza del significante da sé che è l'essenza del tragico. L'immagine acquisisce quindi valore come poetica non in quanto sia somigliante – insomma nel registro della *mimesis* –, ma in quanto riproduzione di quel nucleo di non senso che è la sua cifra.

La metafora, insomma, scioglie il suo nodo nella musica.

Questo punto di non senso giustifica quel fatto enigmatico che è il piacere dell'imitazione a cui allude Freud parlando del motto di spirito, e al tempo stesso spiega che cos'è la sublimazione, rispetto all'imitazione. La sublimazione è l'unico destino pulsionale che non implica la rinuncia allo stimolo pulsionale: il «rappresentante rappresentativo» della pulsione non soggiace alla rimozione, ma si altera, mantenendo una certa relazione di similarità con il rappresentante originario della pulsione. Questa similarità fa sì che la pulsione continui a funzionare in modo soddisfacente. Quanto alla somiglianza, essa non è assicurata da una corrispondenza biunivoca dei punti, se non nella forma del dualismo.

Non c'è che il reale che possa giustificare di pensare allo stesso, che possa permettere che, come dice Parmenide, che pensare ed essere coincidano. Lacan, in *Encore*, articola l'essere dalla parte dell'oggetto *a*. L'essere è l'oggetto *a*, in quanto questo è ciò che manca al Soggetto barrato per pensarsi come un tutto.

Il pensare, che è la stessa cosa dell'essere, è ciò che manca al soggetto per situarsi al posto di ciò che suppone essere un dio, cioè per situarsi come autore di un mondo. È il pensiero che impedisce al soggetto di essere dio. Per il versante del pensiero, il soggetto si costituisce come oggetto per l'Altro che lo parla, e non si accorge che lo sta parlando. Lo schema del fantasma,

§ ◇ a

mostra che il Soggetto si pensa in una certa situazione, il che non implica che il soggetto sia lì dove si pensa; ma, anzi, il pensarsi in questo modo lo spinge sempre più indietro, rispetto a dov'è davvero, come semplice effetto dell'inconscio. Questo respingimento, che sarebbe all'infinito nel nevrotico ossessivo, non è invece all'infinito. Vi interviene, per esempio, il simile, l'immagine speculare, che si apre sulla scena Altra, per cui si può dire che non c'è teoria che non sia del teatro.

Che cosa vuol dire che il reale è l'impossibile? Sappiamo che la filosofia ha elaborato che non c'è nessun impossibile che sia reale, e che invece tutti reali sono possibili. Ma che cos'è allora la realtà? È un gioco di supposizioni che ha a che fare con l'immaginario.

Il reale è invece ciò che, come l'angoscia, uno sente come reale, senza che ad essa si possa dare, in alcun modo, uno statuto di realtà. Il reale è ciò che ritorna, che ritorna sempre allo stesso posto, che è quello della chiusura. E, davanti ad una porta che resiste ai ripetuti tentativi di aprirla, l'unica scappatoia è di dimenticarla, di fare come se non ci fosse, che poi è quello che facciamo tutti i giorni. Il fantasma ossessivo, per l'appunto, tratta il corpo come una tomba, in cui l'individuo è chiuso; se i fantasmi appaiono tanto spesso a porte e finestre, è perché mettono in questione il modo di uscire da sé stessi. Qui si vede come interviene il processo di rimozione.

È da questo desiderio di dimenticare il reale che scaturisce ogni religione. Ma a queste chiusure, in cui il reale ritorna, non si può dare un senso: il senso è appunto l'Altro dal reale, non solo perché non è l'impossibile, ma perché non torna mai allo stesso posto.

Neppure il non senso è il reale: la musica fa infatti un uso particolare del ritorno, tanto particolare che la ripetizione dello stesso si produce come differenza, cioè come senso. Per esempio la ripetizione, nel *Bolero* di Ravel, non è la ripetizione di ciò che torna allo stesso modo, ma la sua reciproca.

Il godimento ha a che fare con il reale, e anche l'angoscia, che è la sensazione del godimento. Bisogna che manchi qualcosa perché si produca del godimento senza angoscia. Il reale non viene sentito se non come angosciato, proprio per la *passione* del senso.

Contro tutto ciò non c'è che un'arma, l'arma della psicanalisi, che è il nonsense: registro da tenere ben distinto da quello dell'equivoco.

3.

Veniamo al *cogito*. Ho detto che il pensiero impedisce al soggetto di essere dio. Il *cogito* di Cartesio sta nella stessa posizione che chiamavo dimenticanza del reale. Lacan aveva ragione quando diceva che Cartesio dimentica che, prima di pensare, l'uomo parla. Ciò, infatti, comporta che, oltre al suo corpo (immaginario), intervenga il corpo simbolico, cioè il corpo come lingua. Che comunque il fatto di pensare impedisca al soggetto di essere dio, va tanto da sé che anche Cartesio se n'era accorto, dal momento che ha immaginato un dio, che da qualche parte garantisse la coincidenza tra il *cogito* e il *sum*. Egli ricorre, anzi, al demone ingannatore: quand'anche tutti i sensi fossero ingannati, resterebbe il *cogito* come punto di ancoraggio.

Ma appunto: il *cogito* non garantisce dell'essere del soggetto. Nietzsche afferma: *Cogito, ergo est. Est* a chi è riferito? Ad un soggetto neutro del pensare: *es denkt*, secondo la formula ripresa da prima Groddeck e poi da Freud. Es, la Cosa, pensa a rappresentazioni. La Cosa, anzi, mette in scena tutto un teatro. Lo spettatore, colui per il quale si rappresenta tutta la scena, per esempio, della vita, non è altro che l'Altro, o Dioniso stesso.

In conclusione, perché, come Lacan, possiamo dire che il senso è sempre religioso? Perché, in definitiva, la vocazione del senso è quella di fare Uno. *Massenpsychologie* viene tradotto, di solito, con *Psicologia delle masse* o, peggio, con "psicologia collettiva", mentre Freud si riferiva alle folle di Le Bon. Capita dunque che le folle immaginino d'essere un tutto, e sta lì la molla stessa della religione.

Bisogna dire che sono cose talmente elementari che la psicanalisi fa fatica ad occuparsene, come dimostra la sua storia. Sicché, contro quell'inerzia che la passione del senso introduce – perché a questo si riduce il senso, nel tentativo di trovare il senso già preconstituito, precotto: esso si riduce così al luogo comune –, contro questa inerzia – dicevo – non resta altro che il ricominciare.

La lingua stessa non è la cosa più adatta per pensare questo genere di cose. Ne deriva l'oscurità che è poi un effetto d'imbecillità: quella a cui siamo generalmente tutti sottoposti. Solo che ci sono alcuni che riescono a farla girare, questa imbecillità, e sanno produrre delle cose, ma è per questo che l'imbecillità è una virtù.

17 gennaio 1980

IX. Il teatro soggettuale

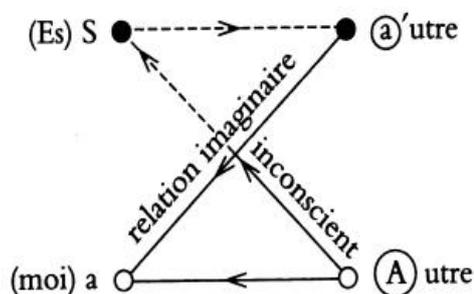
Ciò che la volta scorsa chiamavamo il teatro, come Nietzsche chiarisce, corrisponde allo spazio che si apre fra il soggetto dell'enunciato e il soggetto dell'enunciazione, nello scarto fra di essi. Ancor prima che nel teatro, questo spazio si apre nella scena in cui il poeta lirico proietta la sua maschera, quello che comunemente viene chiamato "Io". Dice Nietzsche:

Archiloco, l'uomo passionalmente acceso, l'uomo che ama e che odia è solo una visione del genio, che già non è più Archiloco ma genio del mondo, e che esprime simbolicamente in quell'immagine dell'uomo Archiloco il suo dolore primigenio⁶¹.

In altri termini, per il fatto stesso che ci sia enunciazione, capita che Archiloco si divida da sé e che ciò che Nietzsche chiama il "genio del mondo", e cioè il soggetto dell'enunciazione, offra nel suo enunciato, in spettacolo, le vicende di Archiloco.

1.

Questo Archiloco, di cui parlano i versi di Archiloco, lo possiamo collocare al posto dell'Io nello schema L:



Se prendiamo questo famoso schema, che è sia quello della composizione intrasoggettiva, sia quello della metafora. Succede che in questo poema interviene, con un cortocircuito tra *a* e *a'*, cioè tra l'immagine che il poeta dà di sé in quanto protagonista di ciò che dice e ciò che per lui costituisce l'oggetto causa di desiderio.

Qual è l'oggetto di Archiloco, in quanto si situa in *a'*, dal momento che costui non fa che parlarci del suo desiderio? Poniamo che questo oggetto sia per esempio la mano di Neobule, che desidera toccare. È evidente che la mano di Neobule, come oggetto *a*, non è toccabile in nessun modo: di qui il desiderio. Questo cortocircuito di cui vi parlavo, per il fatto di essere Archiloco un poeta, non è altro che lui stesso.

È Archiloco stesso, in quanto scrive, a porsi nel posto dell'oggetto, forse al posto di questa mano, provocando nello schema una rotazione di novanta gradi, con la quale il supposto destinatario dello scritto è risucchiato nel posto stesso di Archiloco, e cioè in *a'*. È straordinario come in questo libro di Nietzsche questo schema funzioni dall'inizio alla fine.

In *S* mettiamo ciò che Nietzsche chiama "il genio del mondo", il soggetto dell'enunciazione; in *a* mettiamo la mano di Neobule, in *a'* Archiloco, non in quanto scrive, ma in quanto è colui di cui si parla in ciò che scrive, ed in *A* poniamo il destinatario dei versi. Il movimento è il seguente: il destinatario va a situarsi in *a'*, cioè s'identifica con l'Archiloco di cui si parla. E Archiloco diventa per il destinatario l'oggetto causa di desiderio (la mano di Neobule). Il soggetto dell'enunciazione diventa la mano di Neobule, cioè è la cosa stessa che parla.

Se poniamo per un momento che questo aggeggiamento sia la struttura della metafora, accade che, sotto Archiloco come uomo passionalmente acceso, possiamo porre il destinatario, che crede si parli di lui, mentre sotto *a* possiamo porre Archiloco stesso.

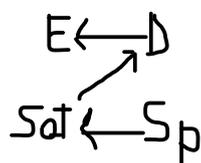
⁶¹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1982, p.43.

Tutto ciò comporta che, se il soggetto dell'enunciazione va a finire nel posto dell'Altro, scompare ogni configurazione antropomorfa. Nella poesia a parlare è in definitiva il linguaggio stesso, ragion per cui nessuno sa dirsi autore.

La rotazione non elimina i quattro posti da cui siamo partiti, il che fa sì che la domanda che tutti coloro che scrivono si sono posti – “Per chi si scrive?” – ha un'unica risposta: è lo stesso soggetto dell'enunciazione, in quanto va a finire in A, riducendosi al linguaggio stesso, a ciò che parla, e in quanto la configurazione umana, in tutto ciò, s'inabissa. Probabilmente deriva da questo l'orrore dello scrivere e il godimento del farlo. Se proviamo a cogliere la cosa dal punto di vista clinico, vediamo come questo orrore dello scrivere abbia radici nello stesso *vel* che c'è fra l'essere e il senso, e dove, per l'emergenza del senso, il soggetto viene a inabissarsi.

In definitiva, come dice Nietzsche, tutta la commedia in cui consiste l'arte non viene affatto rappresentata per noi. E quindi solo come fenomeni estetici l'esistenza e il mondo sono eternamente giustificati. Se vi ricordate da dove abbiamo preso questa faccenda della giustificazione, era proprio dalla struttura del *vel* tragico: tutto ciò che accade è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi giustificato. Giustificato, dunque, per chi? Non certo per l'uomo, ma, appunto, per l'Altro.

Questo tipo di meccanismo, che è quello della poesia lirica, non è quello della tragedia. Nella tragedia, dice Nietzsche (si riferisce a quella greca, nella quale il coro ha una funzione essenziale) chi è esaltato da Dioniso vede sé stesso come satiro, cioè come componente del coro, e come satiro guarda a sua volta il dio. Nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione. Possiamo riassumere questo con uno schema che parte dallo stesso congegno, dato che i fenomeni intersoggettivi funzionano come quelli intrasoggettivi.



Nel caso della tragedia abbiamo qualcuno che parla, un eroe (E); un dio le cui passioni vengono rappresentate (D) – un il cui corpo è ridotto a brandelli, per esempio Dioniso; abbiamo poi qualcuno che guarda la passione del Dio (Sat), ve lo dice il coro dei satiri; e infine abbiamo lo spettatore (Sp) che guarda tutto il resto. In altri termini lo spettatore guarda il coro che guarda Dioniso che viene rappresentato dall'eroe (E).

In relazione a questo congegno, accade che chi è esaltato da Dioniso – lo spettatore – vede sé stesso come satiro. Diciamo che il satiro rappresenta lo spettatore, mentre, a sua volta, il satiro che guarda il Dio diviene ciò che guarda. L'eroe rappresenta Dioniso, mentre lo spettatore s'identifica con l'eroe.

In altri termini, al posto di S entra in gioco Dioniso, colui il quale si pensa come Apollo, in questo caso come l'eroe tragico. È con questo eroe che s'identifica lo spettatore ed è questa la chiave della catarsi, cioè di quelle due passioni di cui parla Aristotele: *éleos*, la compassione, ossia la possibilità d'identificarsi, e *phóbos*: la paura, l'orrore.

Se leggiamo obliquamente quelle quattro scritte, abbiamo due metafore incrociate: Dioniso- satiro, satiro-spettatore, spettatore-eroe, eroe-Dioniso; una lungo l'asse della relazione immaginaria – da in alto a destra a in basso a sinistra – un'altra lungo l'asse della relazione simbolica. Quest'ultima è quella che spiega l'effetto tragico, cioè la catarsi, ma che non funzionerebbe però senza la seconda, che raddoppia l'altra.

Se spingessimo la cosa più in là, tutto questo potrebbe farci rendere conto di come nel fantasma c'è un'organizzazione simbolica di quel che ne è dell'immaginario. Non a caso il fantasma lo troviamo scritto nello schema di Lacan



cioè come qualcosa che sta a metà tra le relazioni simbolica e immaginaria.

È come se la metafora fosse quel meccanismo che consente questa messa in significazione dell'immaginario, come se la metafora fosse il reale, tra l'immaginario e il simbolico.

Ci eravamo interrogati fin dalla volta scorsa sulla relazione che c'è tra il tragico e il comico, a partire da quel paradosso per cui la psicanalisi, che è una pratica assolutamente comica, cioè una pratica per ridere, finisce per trovare il suo punto di riferimento in un mito tragico: il mito edipico.

Ora, la tragedia, per svolgersi, ha bisogno di questo personaggio assolutamente comico che è il satiro, mezzo uomo e mezza bestia. È a partire dal satiro, da ciò che è a metà tra l'umano e il bestiale, che ci può essere reversione tra il tragico e il comico, il che vuol dire che l'alternativa umano-bestiale rappresenta l'altra alternativa, divino-umano.

2.

9/4

Avremo modo di soffermarci ancora su questa faccenda, poiché queste coppie oppostive sostengono in definitiva i miti. I miti non sono articolabili, perché sono già articolati. Che ne è allora, in analisi, di ciò che Lacan aveva chiamato, in una conferenza *Il mito individuale del nevrotico*? Si tratta forse di articolare questo mito? Questo sarebbe fare di un'analisi una forma di ermeneutica. Un mito non è ulteriormente articolabile, se non a patto di farne un'allegoria, e cioè di farne un altro.

Non c'è nulla che si cancelli, di questo mito, non c'è nulla che si trasformi, non è questo il fine dell'analisi. Il fine dell'analisi è piuttosto, come Lacan dice in modo aforistico, "identificarsi con il proprio sintomo". Questo comporta che il fantasma è indistruttibile, costituisce una roccia non oltrepassabile, come del resto osserva Freud in *Analisi terminabile e interminabile* a proposito della castrazione e del *Penisneid*. Ma questo ha anche un'altra conseguenza fondamentale: è solamente grazie a questo che la psicanalisi non si trasforma mai, nonostante tutte le brodaglie, in un meccanismo di suggestione. È grazie a questo mito, in quanto non ulteriormente articolabile, che può emergere la verità. Quale? Quella che non è mai uguale per più di una persona e che, come ricordava Lacan qualche giorno fa, è particolare a ciascun parlessere.

Se volessimo spingere la cosa abbastanza in là – non a caso Lacan diceva questo nel seminario successivo a quella che è diventata la *dissolution* –, ciò comporta che, sulla psicanalisi, come sul mito, non ci sia alcuna possibilità di costruire un insieme, cioè di costruire un gruppo. Se cercassimo di capire qualcosa, su tutto questo, andremmo incontro a curiosi paradossi. Per esempio al fatto che niente come la psicanalisi ha mai lanciato tanto le pratiche di gruppo; o al fatto che dei collettivi si fondino appunto su dei miti.

Come spiegarsi questo? È inutile che vi dica che la radice di questo sta né più né meno che nel paradosso dell'identità. Con questo paradosso, come ce la caviamo? Nietzsche avrebbe detto: grazie all'arte. In tempi molto meno estetici, come sono i nostri, potremmo forse accontentarci di dire: con un *saperci fare*.

Il paradosso dell'identità è ciò che fa sì che la psicanalisi non sarà mai altro che una pratica, soggetta a quella parzialità che definisce la pratica in quanto tale.

3.

Se ritorniamo ora allo schema che vi ho proposto, risulta che tutta questa messa in scena "teatrica" viene a rappresentarsi ancora una volta per l'Altro. In definitiva, l'Altro della tragedia è l'eroe, cioè colui che rappresenta Dioniso nella sua sofferenza.

Questa sofferenza non va intesa in senso cristiano; essa non è nient'altro che il godimento sessuale, in quanto uno dei tre piedi di questo godimento sessuale è il corpo fatto a pezzi.

Ne deriva che il mito tragico è la forma con cui gli umani si pongono la questione del sesso, e trovano che il sesso non è qualcosa di naturale, ma è piuttosto un'invenzione, come vi ricordavo a proposito del fantasma dello stagnaio del piccolo Hans.

Nella tragedia, in quanto il mito viene messo in scena con l'elemento fondamentale di mediazione che è il coro dei satiri, interviene una interscambiabilità – cosa che non accade affatto nella poesia lirica – fra il dio e lo spettatore. È ciò che indica il nostro Nietzsche, quando dice che, grazie al teatro come fatto dionisiaco, lo spettatore diviene il Dio. Se per Apollo si tratta della contemplazione del Dio, per Dioniso si tratta di diventarlo.

Evidentemente nulla di tutto questo accade nell'analisi, che non ha nulla a che vedere con il dionisiaco. In fin dei conti, il teatro non fa altro che mettere in scena la menzogna, secondo la quale sarebbe possibile divenire l'Altro. Invece non c'è soluzione del fantasma, non c'è uscita dal fantasma, perché in ogni caso è impossibile divenire l'Altro. È questo il solo reale con cui si assicura il soggetto parlante, che trova il suo reale precisamente nel fatto di non essere lui, il parlante, il soggetto. Il soggetto parlante non esiste, se non come soggetto dell'inconscio: quello che Freud chiama Es. In altri termini, la psicanalisi non schiude a nessuna dimensione maniacale, a nessuna forma d'identificazione collettiva, che costituisce invece il marchio stesso della religione. Nella religione è possibile fondare questo insieme su un rito preciso, che ha questo nome curioso di comunione.

Potremmo anche chiederci perché solo sul senso si sorregga l'insieme, si sostenga il collettivo: su un senso evidentemente falso, dall'inizio alla fine. Il senso non è vero. Proprio per questo la verità ha le sue radici nel senso. Mentre l'impopolarità della psicanalisi dipende dal fatto che si produce esclusivamente del non senso. Il non senso è il passo con cui si avanza nella pratica.

Qualcuno di voi si potrebbe meravigliare di quest'affermazione, visto che qualche sera fa avevo detto che senso e non senso coincidono. Se qualcuno si meraviglia di questo, ebbene, lo lascerei alla sua meraviglia. Era solo questo che avevo da dirvi questa sera: non è tanto, ma forse nemmeno troppo poco.

4.

Ma, prima di concludere, vorrei tornare su alcuni punti.

Ciò che si chiama Io non è altro che una successione d'identificazioni, una serie di maschere. Alla radice di ciò che viene chiamato Io, quando uno dice "io voglio questo", supponendo che il soggetto dell'enunciazione e quello dell'enunciato coincidano, c'è un errore nevrotico. La nevrosi è un errore in termini di logica. Avremo modo di vedere meglio questo.

Il passo da compiere in analisi è quello di specificare la differenza tra il mito e il fantasma. Il mito ha uno svolgimento storico, il fantasma no. Nel fantasma non accade nulla, se non quella piccolezza che avviene in un tempo così acuminato che tende a scomparire: è il tempo del godimento, un tempo non misurabile.

Vediamo l'esempio più a portata di mano tra tutti i godimenti disponibili, e cioè il fottere: questo godimento è prima atteso, successivamente mancato, e non mai lì. Il fantasma riguarda questo tempo del godimento, rappresenta la cosa dando ad essa una staticità del tutto impossibile. Basta vedere come la letteratura pornografica, da Sade in poi, presenti una storia quanto mai idiota, che cuce insieme delle scene che sono statiche, e che potrebbero durare tre ore o tre minuti senza cambiare nulla, se non in questa dimensione dell'attesa, cui in definitiva si riduce la cosa.

Un fantasma non risponde alla domanda "da dove vengo?", alla domanda della genealogia. È la risposta stessa. C'è un mito di Edipo, che, come tutti i miti, è imbastito di alcuni tratti – come quello dell'incesto, come quello dell'enigma – che lo definiscono. Non è questa la struttura dell'edipo, che non fa che isolare, dal mito, alcuni elementi salienti.

L'edipo, in definitiva, non è altro che la singola traduzione dei miti individuali dei nevrotici, cioè nostri, nel mito della psicanalisi – che non è il mito di Edipo – e della sua teoria.

Perché la teoria psicanalitica è oggi un mito, mentre per Freud poteva essere soltanto un fantasma? Perché la cosa ha secreto del senso, perché la cosa corre in continuazione il rischio di dare luogo ad una religione.

Con questo evidentemente la pratica dell'analisi non ha nulla a che vedere. Se dicevo prima che l'analisi è una pratica, non è perché una pratica non rientri in qualche modo nella prassi. Non è che una pratica non sia un modo di agire sul reale attraverso il simbolico. Solo che, rispetto ad una prassi, una pratica è qualcosa di meno ambizioso. La psicanalisi è più una pratica che una prassi, perché il principio della sua azione resta a tutt'oggi assolutamente enigmatico.

Il rischio è ridotto a che cosa? Il fatto è che è lì per un certo scopo, ed ha uno strumento con cui agire sul reale del sintomo. Come sapete, questo strumento è la parola. Evidentemente una prassi che si rispetti richiederebbe che l'analista sapesse, appena apre bocca, gli effetti di quello che dice. Non solo non c'è il rischio che non sia così, ma bisogna spingere il rischio fino a dire che un'interpretazione non è analitica se non nella misura in cui non si comprende quali siano i suoi effetti.

Questo non vuol dire che questi siano effetti qualunque, e tanto meno che la parola detta in un certo istante possa essere una parola qualunque. Vuol dire invece che occorre che questa parola si situi, nel caso dell'interpretazione (il caso della costruzione è diverso) a livello del non senso.

Quali sono i motivi di questa impossibilità, cui è ridotto, nel suo agire, un analista? Questi motivi vanno cercati nello strumento stesso di cui dispone l'analista, cioè il linguaggio. L'interpretazione si muove a livello del non senso, piuttosto che a livello del senso, proprio perché un mito non è articolabile in un'analisi. Infatti, se voi lo articolate, non viene fuori l'articolazione di quel mito, ma un altro mito, nella migliore delle ipotesi.

Questo perché? Ma è banale: perché non c'è metalinguaggio. E perché non c'è metalinguaggio? Non perché qualcuno non possa provarci a fare un metamito: quel che ne esce è uno scioglilingua. Non c'è metalinguaggio perché che ci sia un linguaggio è un'illusione; c'è soltanto la lingua; il linguaggio è un'elucubrazione di sapere intorno alla lingua.

Nel caso di chi insegna ad analisti c'è un calcolo sugli effetti di sapere che la cosa può avere, un calcolo sull'imbecillità umana, quella del tizio che parla, prima di tutto. "Imbecillità" è una parola curiosa: vuol dire che uno è senza baccello, una faccenda perlomeno curiosa.

Quando io parlo del paradosso e del non senso non intendo affatto che siano la stessa cosa. Il paradosso è dato dalla coincidenza in un determinato momento, che è il momento della sorpresa – lo stesso del motto di spirito – tra un senso e il suo controsenso, cioè tra due significazioni che si escludono.

Questo porta al non senso, questo porta a quella vibrazione con cui abbiamo identificato il non senso? Sicuramente, ma non è il paradosso che vibra con questa vibrazione; se volete sapere come la penso, siete voi che, quando sentite un paradosso, divenite il suo non senso, ed è per questo che la cosa non cessa di sconvolgere.

"Perché mi menti dicendo che vai a Cracovia, perché io creda che tu vai a Leopoli, mentre vai davvero a Cracovia?". Il paradosso non è un enigma, è semplicemente uno dei modi che ci possono essere per avvicinarvisi.

Enigma che cosa vuol dire? Qualcosa che viene accennato. Quando c'è un paradosso, è il soggetto stesso che diventa l'enigma. L'enigma allora è il non senso. L'enigma è che, prima o poi, da ciascun non senso viene fuori del senso.

24 gennaio 1980