

XVIII. L'Io e l'Altro

Leggendo quel che dice Freud in *Pulsioni e loro destini* a proposito della coppia sadismo-masochismo, mi è venuto in mente un racconto di Mishima, *Morte di mezza estate*¹, in cui, malgrado l'apparenza del tutto innocua ed estranea alla questione, mi sembra che Mishima giunga ad enucleare qualcosa di centrale. Il racconto è preceduto da alcune parole di Baudelaire: «La morte [...] ci colpisce più profondamente sotto il regno pomposo dell'estate»².

In breve, una famiglia formata da una madre, una zia e tre bambini (il padre è rimasto in città) va in vacanza al mare e, mentre la madre è a riposare, nella calura pomeridiana, i tre bambini giocano sulla spiaggia sorvegliati dalla zia. Però due di essi annegano e la zia, nell'accorgersene, viene presa da un attacco cardiaco e muore a sua volta.

Il nucleo del racconto è tutto qui. Dopo due anni, la madre torna sul luogo con l'unico bambino superstite, che ha ormai cinque anni, e nello stesso albergo, sulla stessa spiaggia, il bambino comincia a giocare. Mishima scrive:

Katsuo scese in giardino e cominciò a far rotolare un anello nell'erba. Si accucciò e guardò intensamente per vedere dove sarebbe finito. L'anello rimbalzò irregolarmente nell'ombra, ebbe un urto improvviso, e cadde. Katsuo rimase a guardare immobile. Pensava che l'anello dovesse rimettersi in piedi da solo³.

Tutto qui. Apparentemente la cosa è molto innocente, ma mi pare che venga espressa in queste poche parole la questione nodale del sadismo, che è la questione nodale del rapporto che il soggetto ha col significante.

Il bambino, che sta a guardare se l'anello si rialza da solo, pensa che sia possibile una reversione; va da sé che l'anello caduto non si rialza: è questa, in qualche modo, un'illustrazione dell'irreversione che abbiamo riconosciuto alla pulsione. Che l'anello caduto non si rialzi, prova che è altro dalla pulsione; per il fantasma sadico si tratta di mettere alla prova questo. Chi ha letto Sade sa di quale incredibile resistenza alle torture siano dotate le vittime che egli mette in scena. Sade stesso giunge a dirlo esplicitamente: per il torturatore non si tratta di far morire la vittima, ma d'infliggerle la sofferenza estrema, restando quanto più possibile al di qua della morte. Un personaggio dice, più o meno, queste parole: «Come hai potuto pensare che ti volessi uccidere così, immediatamente, quando ciò che vorrei sarebbe ucciderti cento volte?».

1.

Il fantasma sadico su quale reale si struttura? Si tratta di mettere alla prova, di sfidare l'impossibilità della reversione; per questo bisognerebbe uccidere le vittime cento volte: la morte non costituisce lo scopo, ma il limite del fantasma stesso. Da cosa viene il godimento sadico o, meglio in questo caso, sadiano? Come in ogni fantasma, da una sembianza, quella di togliere questo impossibile.

Tornando a Katsuo, perché il bambino pensa che l'anello si rialzerà? Uno psicologo direbbe che pensa che l'anello sia dotato di vita in quanto si muove, e dunque lo pensa simile a sé, vivente. Mentre lo fa rotolare, l'anello è lui, è il significante che lo rappresenta, il significante da cui si fa rappresentare. Pensare che l'anello non si rialzerà sarebbe, per Katsuo, pensare sé stesso in quanto mortale, ed egli non giunge a pensarsi tale che nella misura in cui si pensa come quel significante che lo rappresenta, nella misura in cui può pensarsi altro.

Quando dicevo che il soggetto non giunge a pensarsi che come senso, intendevo questo, che non giunge a pensarsi che come un significante. Ma nella misura in cui si pensa mortale, la morte è già lì (nessuno si preoccupa della morte come futura), perché laddove si pensa come il significante che lo rappresenta, nella posizione in cui è e nel momento in cui lo pensa, non c'è dalla sua parte ombra di soggetto. Il soggetto c'è solo nel ritorno del gioco, s'instaura nel poter svanire, per il fatto di poter

¹ Y. Mishima, *Morte di mezza estate*, Longanesi, Milano 1971.

² C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, cit. in francese in Y. Mishima, op. cit., p. 8. Trad. mia.

³ Y. Mishima, op. cit., p. 33.

pensarsi come mortale.

Sarei anche potuto partire dal gioco del rocchetto di cui parla Freud in *Al di là del principio di piacere*⁴, in cui il principio è più o meno lo stesso, anche se il filo vi ha un ruolo costitutivo. Nel racconto di Mishima il soggetto compare solo quando, dopo aver messo sé stesso al posto dell'altro (del significante), Katsuo giunge a porre l'altro al posto di sé stesso: il soggetto «appare come afanisi»⁵ insomma, si dà a pensare solo come un altro. «*Je est un autre*», come diceva Rimbaud⁶.

Solo per questo pensarsi come altro si instaura il luogo dell'Altro, in quanto assolutamente Altro. Tra la relazione immaginaria io/altro e la relazione simbolica soggetto/A, esiste un nesso tale che, posti i primi due termini, sono posti con ciò anche gli altri due, e viceversa. Al culmine di ciascuna relazione immaginaria la questione che si pone è quella del simbolico. Questa parabola c'insegna, prima di tutto, che non c'è accesso alla posizione di soggetto se non per una trafila che si potrebbe definire perversa, in quanto, se l'altro funziona come sé, è solo perché sé è un altro.

Sta qui la chiave della cosiddetta perversione e anche del motivo per cui Freud attribuisce, in un primo momento, alle pulsioni con meta perversa un ruolo determinante nell'origine delle nevrosi e delle psicosi. Non certo perché un nevrotico e uno psicotico siano perversi (anzi, come tali, si definiscono per il fatto di non essere perversi), ma perché entrambi giungono a pensarsi – nella forma riflessiva di pensare a sé come soggetto, cioè come altri – solo attraverso una trafila perversa.

Di solito capita che ne siano spaventati, ma perché? Perché nella nevrosi c'è il fantasma di essere perverso e nella psicosi c'è il fantasma che il perverso sia l'altro? E perché tutta questa paura? Dal momento in cui, se anche fosse vero, con la perversione probabilmente se la caverebbe meglio, con il proprio sintomo.

La paura deriva dal fatto che alla posizione di soggetto non si ha accesso che attraverso la scomparsa del soggetto: il soggetto si coglie solo come qualcosa che scompare, come significante. Infatti ciò che appare e scompare è il significante, per esempio il rocchetto con cui il soggetto s'identifica; ma quanto il soggetto s'identifica col significante, dov'è il soggetto? La perversione procede a porre l'altro al posto di sé, per questo Freud riconosce in questi meccanismi il marchio stesso del narcisismo.

2.

Possiamo vedere come la posizione perversa si distingua da quella nevrotica o psicotica, leggendo, in un altro libro di Mishima, una riflessione riportata in prima persona:

Ebbi allora il presagio che esiste al mondo una sorta di desiderio simile a un dolore lancinante. Nel levare gli occhi su quel giovane sporco, fui soffocato dal desiderio, e mi dissi: «Voglio cambiarmi in lui», e addirittura: «Voglio essere lui»⁷.

Non si capisce nulla della perversione (nemmeno del desiderio, poiché il meccanismo è lo stesso), se non s'intende questo soffocamento, questo braccio di ferro con l'impossibile, quest'agonia per essere l'altro. Ovvero per togliere un impossibile e mettere insieme le due estremità opposte del soggetto, per far coincidere una buona volta i due corni. Qui si tratta dell'immagine del simile, di essere *un* altro, non *l'*Altro. Ma questo desiderio trae la sua forza proprio dal fatto che dietro l'altro vediamo profilarsi l'assolutamente Altro. Paradossalmente, al culmine della relazione immaginaria è proprio il doppio speculare, questa figura ideale, a venir messo fuori circuito dalla perversione: al culmine della sua messa in atto, proprio perché sosta fra Io e un altro, ma solo per mettere insieme il soggetto e l'Altro.

⁴ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in OSF 9, pp. 200-1

⁵ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. (1964), Einaudi, Torino 2003. p. 206.

⁶ A. Rimbaud, *Œuvres complètes I*, Flammarion, Paris, 2020; cfr. le lettere a Georges Izambard del 13 maggio 1871 e a Paul Demeny del 15 maggio 1871.

⁷ Y. Mishima, *Confessioni di una maschera*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 15. Il corsivo è nel testo.

Tutto ciò è una postilla al commento del brano di Freud, in cui, dopo la coppia sadismo/masochismo, parlava di voyeurismo/esibizionismo.

Che cosa succede dunque a livello della pulsione a guardare? Mentre nella prima coppia ciò non è immediatamente evidente, qui balza subito in primo piano la funzione del fallo. Qui Freud presenta il piacere originariamente autoerotico di «contemplare da sé una propria parte sessuale» come equivalente dell'«esser contemplato in una parte sessuale dalla propria persona»⁸: secondo Freud sarebbero due possibili enunciazioni verbali della stessa cosa; quindi, la prima versione può trasformarsi in «contemplare da sé un oggetto estraneo (Piacere attivo di guardare)»⁹, mentre la seconda può trasformarsi in «esser contemplato in un proprio oggetto da una persona estranea (Piacere di mostrare, esibizione)»¹⁰.

Ma Lacan nota che nella seconda c'è qualcosa di strano, se non di umoristico: «Chi ha mai potuto cogliere il carattere veramente soggettivabile di un simile sentimento?»¹¹. Il fatto è che qui, come in tutto quest'articolo, Freud si lascia guidare più dalla grammatica che dalla logica.

Fra contemplare da sé una propria parte sessuale ed essere contemplato dalla propria persona, non c'è uguaglianza: non si può essere contemplati in quella parte di cui si tratta, ciò che Freud indica come *Sexualglied*, il membro sessuale, ma, in realtà, il fallo. Se il Fallo è il significante che rappresenta un soggetto, operando con ciò la riunione del soggetto all'altro significante, allora non si può «esser contemplato in una parte sessuale» per il fatto che non vale la reciproca. Inoltre, se il significante rappresenta il soggetto, e non è però il soggetto, rimane da capire da dove viene ciò che Freud appunta con γ , cioè il piacere di mostrare, l'esibizionismo?

Ripensiamo all'anello, al significante con cui giocava Katsuo: il *Sexualglied* svolge la stessa funzione, è l'oggetto che viene guardato e con cui il soggetto s'identifica. Il fatto è che, dopo essersi messo al posto dell'oggetto, la persona dovrà rimettere l'oggetto al posto suo, affinché il soggetto emerga nel suo fantasma. Quell'oggetto si definisce sì per essere una parte staccabile del corpo, ma staccabile nel fantasma solo in quanto abbia un supporto che la sostiene: bisogna che intervenga qualcuno, nel fantasma, che di questo significante si faccia sostegno. Di qui i due casi diversi, voyeurismo ed esibizionismo. Nel primo non si tratta certo di vedere direttamente il fallo ma, dice Lacan, piuttosto la sua mancanza, cioè il velo su cui si proietta: «Ciò che si guarda è ciò che non può vedersi»¹². È, insomma, qualcosa di negativo, come cercavo di indicare parlando dell'ombra.

Nel caso opposto, si tratta di essere guardati da un altro con cui però ci si è identificati, in quanto funge da supporto, da sostegno di questo significante: si tratta insomma di farsi guardare.

Questo *farsi*, in cui Lacan cerca di condensare il funzionamento della pulsione come qualcosa di attivo che va a prendere ciò che le serve, questo *farsi* si sostiene sull'andata e ritorno, sul movimento della pulsione, sulla possibilità della sua *Verkehrung*, della sua reversione¹³.

Siamo allora di fronte ad una contraddizione: avevamo infatti detto che ciò che introduce la pulsione è dell'ordine dell'irreversibilità, ma come può esprimere una funzione di irreversione e funzionare poi in reversione? Per adesso direi soltanto che è con la comparsa del soggetto, cioè nella perversione, che la pulsione dà luogo a questa reversione.

La pulsione non ha alcun soggetto, ma è solo nella misura in cui si compie il suo giro, in un'andata e in un ritorno – in quel mettersi al posto dell'altro per mettere l'altro al posto di sé –, che compare il soggetto.

Nella perversione, invece, il posto del soggetto è segnato, e che sia segnato diversamente è ciò che distingue il sadismo dal masochismo, giacché la pulsione è la stessa. Il soggetto dunque compare quando si chiude il cerchio della pulsione, come funzione di desessualizzazione. Perché, allora, l'orrore del sessuale? Perché questo opera un'erosione del soggetto.

⁸ S. Freud, *Pulsioni e loro destini* (1915), in OSF 8, p. 25.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J. Lacan, op. cit, p. 189.

¹² *Ivi*, p. 177.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 172..

3.

Poiché ci sarà un'interruzione del seminario, sarà meglio riepilogare le questioni emergenti dai temi trattati, piuttosto che iniziare la lettura di *Al di là del principio di piacere*, in cui Freud cerca di agganciare la pulsione a ciò in cui si manifesta, cioè il piacere/dispiacere. Alla fine si tratterà di capire che cosa significa quando Freud dice che nel sintomo, per esempio quello fobico, si tratta di un piacere che non può essere riconosciuto come tale.

Domanda circa il nesso tra relazione immaginaria e simbolica.

Nello schema *L* i quattro termini sono assolutamente solidali: non è possibile isolarne due lasciando gli altri due da parte. Col solo fatto di considerarne due, vengono posti anche gli altri due. La cosa è tanto chiara che gli unici che riguardano la coscienza sono *a* e *a'*, cioè la relazione immaginaria. *S* e *A* sono inconsci per definizione, sono la definizione dell'inconscio. Quando il personaggio di Mishima dice: "Voglio essere l'altro", vuole essere là dov'è l'*A*, non vuole essere l'altro in quanto simile; le due estremità che si tratta di far coincidere sono proprio *S* e *A*.

Domanda circa il luogo del soggetto nell'oscillazione in cui appare solo il significante.

Poiché su ciò torneremo più dettagliatamente in seguito, vi darò ora solo alcuni accenni per facilitare l'intendimento di quanto detto finora.

In quanto la relazione tra il soggetto e il significante si definisce per essere di esclusione reciproca – nel senso che quando *c*'è l'uno non *c*'è l'altro –, ciò che è sicuro è che *c*'è qualcosa del significante, molto meno sicuro è che ci sia qualcosa del soggetto.

Il soggetto che cos'è, in definitiva? Nel luogo stesso in cui è emerso, nella filosofia, è il soggetto cartesiano, cioè il soggetto del *cogito*. La conseguenza di ciò che ho detto è che il soggetto *c*'è solo dove non si pensa: ma questa è una contraddizione in termini. Che cosa può essere un soggetto che non si pensa, se ciò che definisce il soggetto è proprio il fatto di pensarsi? Però se il soggetto si pensa, si pensa come significante; ma, se si pensa come significante, non *c*'è soggetto. Dov'è allora il soggetto? In quanto tale non *c*'è proprio da nessuna parte o meglio, per non cadere in una visione positivista, di soggetto ce n'è solo nella misura in cui si sottrae, svanisce. *C*'è solo nella misura in cui lo si coglie in un vacillamento, per cui risulta che è assolutamente immanovrabile. Tutto il problema della psicanalisi, per cui fa fatica a tenersi al passo della scienza, è che ciò di cui si occupa, il soggetto, non le si offre che in quanto le si sottrae. Il che non esclude che con questa grandezza si possano compiere delle operazioni.

Nel seminario sull'identificazione¹⁴, Lacan per simbolizzare il soggetto ricorre all'espressione matematica $\sqrt{-1}$, che è un numero immaginario, che non esiste, con cui però si fanno operazioni fondamentali coi vettori: lì sorge la questione della radice quadrata di una grandezza negativa, anche se non *c*'è nessun numero negativo da cui si possa estrarre la radice, perché nessun numero negativo al quadrato dà un numero negativo. Di questi numeri immaginari si parla in un romanzo di Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, di cui vi suggerisco la lettura. Preciseremo meglio i termini in cui si pone questa oscillazione in cui *exsiste* il soggetto.

Ora mi sembrava interessante la questione posta circa l'inspiegabilità della paura nevrotica di fronte al fantasma della perversione, dal momento che passare attraverso la trafila perversa è indispensabile alla comparsa del soggetto.

Ciò che è in gioco in questa paura è che il soggetto non si costituisce che in quanto soggetto alla scomparsa, cioè soggetto al significante, poiché il soggetto è prima di tutto ciò che si nomina, ciò cui corrisponde un nome, che viene detto proprio di quel soggetto: se dico un nome, qualcuno risponde, il soggetto è che qualcuno risponda ad un nome.

¹⁴ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre IX. L'identification 1961-1962*, cfr. lezione del 20 dicembre 1961.

Il nome, al limite della sua funzione, è il Nome del Padre, proprio perché è nel luogo di questa funzione che qualcosa si leva a rispondere.

Detto questo, si pone la questione: se nella nevrosi c'è questa sorta di orrore della perversione (che può comparire anche come compiacimento). Ciò di cui si ha orrore è il fatto che il soggetto è soggetto al significante. Il che implica che il soggetto non giunge a cogliere nulla del suo desiderio se non nella metonimia con cui va a caccia dell'oggetto; ovvero di ciò che gli manca e che, per il fatto stesso di mancargli, gli permetterebbe di essere il soggetto.

Il soggetto è ciò che risulta dal taglio da cui risulta anche l'oggetto: è la formula stessa del fantasma.

Possiamo partire da qui per capire che relazione c'è fra la pulsione e il desiderio; quel che è certo, è che nella pulsione (che, bisogna ricordarlo, è solo un mito della psicanalisi, perché nessuno l'ha mai vista né misurata) non si pone la questione del soggetto, tant'è vero che Freud può articolarvi attorno qualcosa a partire da un'ipotetica sostanza vivente che può schematizzare come una vescichetta, una linea che racchiude un interno ed esclude un esterno. Ciò che si coglie non è a livello della pulsione ma del desiderio. La pulsione si fa sentire nell'intervallo che c'è tra un significante e un altro, laddove cioè si va a caccia del proprio oggetto; ed è qui che l'oggetto causa il desiderio, non la pulsione, per la quale invece l'oggetto è la cosa meno essenziale.

Ma è sufficiente, riguardo al fantasma della perversione nella nevrosi, dire che si riconduce all'orrore di essere soggetto ai significanti? No, certo. Nella nevrosi il soggetto si costituisce in relazione a qualcosa che fa paura, che è dell'ordine del desiderio, cioè a qualcosa che non si ferma lì. Dicendo che il soggetto ha paura, *Angst*, angoscia, della propria scomparsa, in quanto soggetto, nel significante, non andremmo oltre l'elaborazione di Jones sull'afanisi, che egli descrive come la cancellazione del desiderio¹⁵. Se il soggetto avesse *Angst* per la propria scomparsa nel significante, da dove trarrebbe questa angoscia?

È una specie di paradosso: se il soggetto ha paura della scomparsa, vuol dire che non scompare e che si ha. Dunque perché l'angoscia? Insomma, se c'è il soggetto non c'è l'angoscia, se c'è l'angoscia deve esserci il soggetto, vale a dire qualcuno cui questa angoscia inerisce. È questo che accade. L'angoscia è qualcosa che rassicura, perché, nella misura in cui c'è (è qui la chiave della fobia) il soggetto è lì, presente. Ma con ciò non usciamo dal paradosso, e per questo la nevrosi non giunge a concludere ciò che per lei è essenziale, cioè assicurarsi la sussistenza del proprio soggetto: il soggetto si definisce come il soggetto dell'angoscia nella misura in cui sfugge a sé stesso, perché per definizione non ha altro da fare che pensarsi, ad è proprio nel fatto di pensarsi che si sfugge.

L'angoscia corrisponde alla sensazione di questo sfuggirsi. Non a caso in *Inibizione, sintomo, angoscia*, Freud conclude dicendo: «Dopo decenni di sforzi analitici questo problema si ripresenta dinanzi a noi intatto, come all'inizio»¹⁶. Perché proprio lì incontra il controparadosso – l'unico che esista – incluso nel “penso dunque sono”: se devo il fatto di essere al fatto di pensare, questo pensare non sarà vuoto, ma sarà appunto il pensare “penso dunque sono”. Insomma, il punto in cui Cartesio crede di brincar definitivamente il soggetto, d'inchiodarlo a ciò che crede essere il suo reale, è proprio il punto in cui questo reale lo fa esplodere. Tutto ciò che la psicanalisi articola intorno al sintomo parte dal *cogito* cartesiano, non è affatto detto che la psicanalisi potrebbe funzionare per soggetti che andassero (come si dice di una macchina che va) diversamente. Secondo Lacan ci sono due categorie di persone inanalizzabili: i cattolici e i giapponesi¹⁷: è più che una *boutade*, è per una questione di lingua.

Domanda sul rapporto tra il soggetto e il reale.

Per rispondere dovrei aver già fatto i seminari che sono ancora da fare. Certo, c'è dell'impossibile per il soggetto, quello di cogliersi in quanto tale, ma è lo stesso impossibile del fuggire da sé:

¹⁵ E. Jones, *Lo sviluppo primario della sessualità femminile* (1927), in *Teoria del simbolismo*, Astrolabio, Roma 1972, p. 445 seg.

¹⁶ S. Freud, *Inibizione, sintomo, angoscia* (1925), in OSF 10, p. 296.

¹⁷ J. Lacan, *Il seminario. Libro XXIII. Il sintomo 1975-1976*, Astrolabio, Roma 2006, p. 122.

sarebbero per il soggetto i due modi, anzi le due facce dello stesso modo, di rendersi possibile. Il che implica che il reale inerente al soggetto è, né più né meno, quello della sua scissura. Grazie alla scissura il soggetto tiene come uno, *un* soggetto perché è spaccato, diviso in due, proprio per il fatto di non essere altro che la relazione immaginaria.

Domanda sull'inevitabilità dell'angoscia.

L'angoscia non è inevitabile, anche se non è neppure evitabile, in quanto inerisce sicuramente al desiderio. L'angoscia non è una condanna.

Il godimento è sentito come una condanna perché è fuori – fuori dove non c'è il soggetto –, e perciò non lo s'incontra che indurito in più-godere; chiunque può avvertire che un'espressione come “io godo” è falsa in qualcosa, perché non è *io* che gode; in quanto è *io* a godere, allora è l'angoscia; in questo senso Freud dice che *io* è il luogo dell'angoscia. Dire “il godimento non è obbligatorio”, allora, vuol dire che non è a *io* che il godimento è destinato.

Ho distinto l'atarassia, il modo di far scendere al minimo il desiderio così da evitare il dispiacere connesso, dall'apatia, *ἀπάθεια*, che è un modo di lasciare che il godimento si produca altrove che nel soggetto.

L'apatia indica che al termine di quella sorta di *ἄσκησις* che è il percorso di un'analisi, la questione a cui si arriva è quella del soggetto colto nella sua scissura: non un pezzo di questo soggetto, ma la scissura stessa; ciò con cui si assicura come *uno*, che non fa che produrlo nella sua molteplicità.

27 marzo 1980

XIX. Freud e la pulsione

Stasera ci occuperemo del testo *Al di là del principio di piacere*. Freud inizia osservando l'esistenza una sorta di regolamentazione automatica degli eventi psichici in base a ciò che chiama il principio di piacere. Ovvero, nell'organismo vivente, esisterebbe una tendenza all'annullamento degli stimoli, come conseguimento del piacere. Il piacere consisterebbe, a grandi linee, nell'azzerarsi degli stimoli, mentre lo stimolo sarebbe uguale al dispiacere.

1.

Sorge già qui un problema, dato dal fatto che Freud sembra considerare – almeno all'inizio, perché nei successivi capitoli supererà questa posizione – equivalenti l'evitamento del dispiacere con il conseguimento del piacere. Va da sé che Freud si era accorto fin dal primo momento, che c'era qualcosa di schematico in questa supposta equivalenza, come dimostra il fatto che chiunque sa che evitare un dispiacere non è di per sé qualcosa di piacevole. Ciò che s'intende comunemente come piacevole non è semplicemente l'assenza di dispiacere.

A questo proposito avevamo già ricordato che questa posizione sembra vicina a quella epicurea. Il modello epicureo della *ἀταραξία* consisteva nel limitare i desideri per evitare il dispiacere. Nonostante le apparenze la posizione freudiana mi sembra meno vicina a quella epicurea che a quella stoica. Quella stoica propone l'ideale dell'apatia, che non consiste nel limitare i desideri, ma di limitare il modo in cui il soggetto inerisce ad essi.

Partiamo dunque da una frase di Freud, visto che dobbiamo partire da qualche parte:

Ci siamo decisi a porre in relazione, piacere e dispiacere, con la quantità della stimolazione presente nella vita psichica e non ancora legata, cosicché il dispiacere deriverebbe da un rafforzamento, il piacere da una diminuzione di questa quantità¹⁸.

Punto nodale della faccenda è che ci sarebbe una quantità di eccitamento – la famosa *Q_n* di cui Freud parlava già nel *Progetto di una psicologia* – che può essere legata, *gebunden*, oppure libera. La quantità di eccitamento legata non porrebbe problemi per quanto riguarda il dispiacere, il quale invece deriverebbe soltanto dalla quantità di eccitamento libera. È da questa quantità di eccitamento che Freud fin dagli *Studi sull'isteria* faceva provenire il dispiacere¹⁹.

Se però ci chiediamo che cos'è questa quantità di eccitamento, vediamo che questa non è ancora ciò che viene sentito come piacere o come dispiacere. Si tratta di una nozione che Freud introduce, in questo caso, per cercare di normalizzare i concetti analitici, rispetto a quelli che potevano essere i modelli della fisica del tempo; non a caso c'è questa insistenza sul termine “quantità”. Quello che viene sentito, non è dunque semplicemente la quantità di eccitamento. Che qualcosa venga sentito implica ci sia trasmissione di qualcosa che si trasmette, cioè di un messaggio. Se c'è trasmissione di qualcosa, questa trasmissione implica che ci sia dell'informazione.

L'ipotesi della quantità di eccitamento, libera o legata, si spiega solo come l'ipotesi di un messaggio che giunge al polo sensorio da qualche parte. Gli stimoli giungono a questo polo sia dall'esterno che dall'interno, va da sé che sono i secondi quelli che provocano più problemi. A questo proposito Freud fa un'ipotesi ulteriore. Probabilmente, per quanto riguarda la sensazione, *Empfindung*, il momento decisivo – cioè quello che decide se la sensazione viene avvertita come piacevole o spiacevole – l'«*entscheidende Moment*»²⁰ sarebbe la misura della diminuzione o dell'aumento nel tempo di questa quantità di eccitamento.

Avremo modo di tornare su questo fattore che Freud introduce, che è chiaramente un fattore

¹⁸ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in OSF 9, p. 194. Il testo tedesco, quando presente, è citato da *Jenseits des Lustprinzips*, in GW 13.

¹⁹ Cfr. S. Freud, *Progetto di una psicologia* (1895), in OSF 2, pp. 216-7, e J. Breuer, S. Freud, *Studi sull'isteria* (1892-95), in OSF 1, p. 341.

²⁰ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* cit., p. 4, l'espressione in tedesco è «*die Empfindung entscheidende Moment*»; OSF p. 194.

ritmico. Al ritmo Freud accenna qui, e ne parla anche all'inizio di *Il problema economico del masochismo*. Se riflettiamo un attimo si pone subito un problema: il ritmo è dato semplicemente dal rapporto fra una certa quantità di tempo ed un certo numero di scansioni, di eventi, che si verificano in quella quantità di tempo? Quando parliamo del ritmo si tratta di qualcosa che è alla base di tutti i meccanismi biologici perché tutti i meccanismi biologici sono meccanismi ritmici.

Il ritmo dunque è solo un rapporto fra una certa quantità di tempo ed un certo numero di eventi che vi si producono? Basta un minimo di consapevolezza di ciò che è la musica per capire che non è così. Per esempio: se voi prendete un metronomo, questo vi dà un certo numero di eventi sempre uguali all'interno di un tempo cronologico sempre uguale. Ma il metronomo non vi dice nulla sul ritmo, vi dice semplicemente qualcosa sulla durata. Il metronomo vi dice quella che può essere la durata di una nota, ma non dice se il ritmo è per esempio in tre quarti o in quattro quarti. Teniamo questo problema da parte perché vi ritorneremo fra poco e torniamo per adesso al testo di Freud.

Il principio di piacere appare a Freud come una specificazione di ciò che chiama il "principio di costanza", *Konstanz Prinzip*, che consiste nella tendenza alla stabilità. Tutto ciò – è per questo che vi avevo fatto questo excursus intorno alla termodinamica – comporta evidentemente un'iscrizione di quanto Freud elabora attorno al principio di piacere nel secondo principio della termodinamica. Si tratta di un'iscrizione che, tuttavia, non possiamo considerare come immediata, e che faremo meglio a considerare come dilazionata.

La prima cosa che risulta fare ostacolo al principio di costanza è ciò che Freud coglie sotto il titolo di "principio di realtà". Il principio di realtà non è qualcosa che si oppone al principio di piacere, è piuttosto una specificazione del principio di piacere stesso, almeno è così che appare in *Al di là del principio di piacere*. Come se ne distingue? Se ne distingue per il fatto che il principio di realtà implica una dilazione del soddisfacimento, insomma un rinvio del piacere.

Quando parliamo di rinvio cominciamo a cogliere da vicino la questione del tempo. Infatti la rinuncia implicita nel principio di realtà non si pone come una rinuncia al principio di piacere, semmai come sua specificazione: è una rinuncia momentanea in vista della possibilità di cogliere, successivamente, un piacere maggiore, quindi in base ad un certo calcolo attorno al piacere. Ma così entra già in gioco un fattore che esula dal modello meccanico in cui Freud sembra cercare un appoggio nelle sue fantasticherie metapsicologiche. Infatti per rinunciare ci vuole un certo calcolo, un progetto del godimento, una previsione. Insomma ci vuole qualcosa che è dell'ordine del sapere.

Già a questo livello si pone dunque la questione del soggetto: se c'è una rinuncia con ciò è già posta, se non il soggetto, almeno la sua esigenza.

Ritorna per questa via a sottolinearsi l'importanza del fattore tempo, ma di un tempo diverso da quello cui accennavamo poco fa, quando dicevamo qualcosa a proposito del ritmo. Se proviamo a chiamare t_1 il tempo in gioco nel ritmo, riferendoci così a quel tempo che regola il rapporto fra la quantità di eccitamento e la sensazione che le corrisponde (anche se abbiamo lasciato da parte per ora ogni tentativo di precisare come si specifica questo tempo); possiamo chiamare t_2 il tempo del rinvio, che implica qualcosa a livello del futuro: non di un futuro qualunque, ma del futuro anteriore. Va da sé che porre la questione della rinuncia, porre la questione del principio di realtà, implica che tutto ciò si coniughi al futuro anteriore.

2.

Va notato che questa quantità di eccitamento di cui parla Freud è una forma di energia che non proviene dal mondo esterno, ma dal mondo interno, *Innenwelt*, dalle pulsioni. Si tratta di quella energia potenziale di cui abbiamo parlato già qualche volta fa.

La base del principio di realtà sta nella constatazione che non tutte le pulsioni produrrebbero piacere se venissero appagate; come dice Freud: in seguito allo "sviluppo" (tra virgolette) alcune produrrebbero dispiacere piuttosto che piacere, ed è qui la chiave della nevrosi.

La nevrosi che cos'è? «*ist Lust, die nicht als solche empfunden werden kann*»²¹, piacere che non

²¹ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* cit., p. 7; OSF p. 197.

può essere sentito come tale. Torneremo su questa faccenda, che è la chiave di ciò che ci occupa quest'anno, e cioè della fobia. L'angoscia che cos'è? È un piacere che non può essere sentito come tale. Che cosa voglia dire «un piacere che non può essere sentito come tale» resta per ora qualcosa di assolutamente enigmatico, visto che nient'altro definisce il piacere se non il fatto di essere sentito.

Tracciamo questi percorsi che poi faremo in seguito: come avete notato ciò che cerco di fare è di porre alcuni punti fermi, su cui potremo poi man mano proseguire nel nostro percorso.

Questo “sviluppo”, che avevamo messo fra virgolette, implica evidentemente un tempo, un tempo che non è però né il tempo ritmico, né il futuro anteriore della rinuncia, ma è un tempo storico, diciamo così. Chiamiamolo pure t_3 per fare la serie con i primi due. In qualche modo il tempo storico si pone come identico a quel futuro anteriore che è proprio del rinvio. Sarebbe cioè lo stesso tempo visto dall'altra parte, visto alla rovescia, solo che le cose non sono evidentemente così semplici. Tutto il problema viene dal fatto che t_2 e t_3 non coincidono mai, dal fatto cioè che un conto è un certo tratto di tempo visto anticipatamente, un conto è lo stesso tratto di tempo visto posticipatamente. Insomma tutto il problema dell'inconscio, cioè della falsificazione che viene introdotta dalla storia, è dato dal fatto che non c'è mai nessun punto di coincidenza, nessuna commensurabilità, fra t_2 e t_3 .

Infatti, quando il soggetto sarà arrivato nel punto che aveva pensato di raggiungere in un tempo precedente, si troverà in un momento che non avrà nulla a che vedere con quel futuro che aveva precedentemente pensato come anteriore. Si trova in altri termini continuamente spiazzato rispetto ai tempi che lo costituiscono. Tutto ciò ha probabilmente meno a che fare con l'essenza del tempo che con quella del soggetto.

Queste considerazioni ve le faccio soltanto per richiamarvi alla memoria il quadro in cui si muove Freud in questo testo, più o meno le cose che riassume nel primo capitolo di *Al di là del principio di piacere*.

Nel secondo capitolo passa a descrivere alcuni fatti che sembrano contraddire l'universalità del principio di piacere. Questi fatti sono i sogni traumatici, le nevrosi di guerra e il famoso gioco del rocchetto, di cui abbiamo parlato tantissime volte, per cui non è il caso di soffermarci adesso. Nel terzo capitolo aggiunge a questi due esempi l'esperienza chiave della ripetizione, così come si verifica nella *Übertragung*, nel transfert. Questa compulsione a ripetere viene attribuita all'inconscio, come marchio di ciò che caratterizza il pulsionale. Qui, guarda caso, si lascia sfuggire un riferimento – che avremo forse modo di prolungare dettagliatamente più tardi – all'*ewige Wiederkehr des Gleichen*²², all'eterno ritorno dell'uguale, in termini nietzschiani. Parlando della coazione a ripetere scrive Freud che «ci pare più originaria, più elementare, più pulsionale di quel principio di piacere di cui non tiene alcun conto»²³.

Posto così il problema, nel capitolo quarto e nel capitolo quinto – che sono quelli che commenteremo più da vicino – Freud cerca di dare una spiegazione in termini metapsicologici di questa faccenda. Ci soffermeremo stasera sul capitolo quarto e la volta prossima sul quinto.

3.

Riprendiamo le cose dal punto dove le avevamo lasciate. Abbiamo visto come l'atto psichico sia di per sé inconscio, mentre la coscienza (la funzione di ciò che Freud indica con una *Bw*) si pone come qualcosa di esterno, come una funzione di confine fra *Innenwelt* e *Umwelt*. La coscienza riceve stimoli, dice Freud, che non può conservare. Il divenire cosciente, dice, e il lasciarsi dietro un solco di memoria, sono incompatibili vicendevolmente, per lo stesso sistema. Perché questa incompatibilità fra la coscienza e la memoria? Perché, dice Freud in termini molto condensati, «*das Bewußtsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur*»²⁴, ovvero la coscienza sorge nel luogo, al posto, di ciò che comunemente si traduce traccia mnestica, *Erinnerungsspur*, diciamo “solco di ricordo”. Non è facile cogliere questo punto. In che senso la coscienza sorge “al posto”, sarebbe come dire “sostituendo”, una traccia di memoria? Cerchiamo di capire bene questo punto, perché è da qui che poi scaturisce

²² S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, op. cit. p. 21. Le virgolette sono nel testo.

²³ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 209.

²⁴ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* cit. p. 25. C. vo nel testo. OSF, p. 211.

tutta la dimostrazione successiva che fa Freud.

Allora abbiamo un atto psichico che è di per sé inconscio, un atto psichico che consiste nel fatto che si trasmette qualcosa, passa qualcosa: questa quantità di eccitamento. Questo trasmettere implica il fatto di lasciare una traccia, un solco, *Spur*.

È in quanto lascia un solco che l'atto psichico esclude di poter essere conscio. La coscienza invece è priva di qualunque solco, ma è, per così dire, senza traccia. Se noi consideriamo che l'atto psichico consiste in definitiva in una certa quantità di sapere, vediamo che nella coscienza abbiamo, non certo un non sapere – visto che apparentemente l'unica cosa che permette di saperne un po' è la coscienza – ma un sapere senza traccia. Insomma, dalla parte dell'inconscio abbiamo un sapere per così dire intransitivo, dalla parte della coscienza solo un sapere transitivo, un sapere qualcosa.

Tutto ciò c'era già nell'*Interpretazione dei sogni*, in cui si diceva chiaramente che «*memoria e qualità si escludono a vicenda per la coscienza*»²⁵. Com'è che Freud tenta di spiegarsi queste cose in termini metapsicologici? Immagina che la coscienza, che è una funzione di superficie, sia uno strato permeabile, cioè uno strato che lascia passare l'energia di queste quantità di eccitamento senza trattenerne nulla, con una comunicazione perfetta.

Applicata al sistema C, questa ipotesi significherebbe che il passaggio di un eccitamento non può più produrre alcuna modificazione permanente degli elementi del sistema, poiché, sotto questo profilo, essi sono già stati modificati al massimo. Allora, però, essi hanno acquistato la capacità di generare la coscienza²⁶.

Insomma la coscienza è una funzione di modificazione, ma di una modificazione che ha già toccato il punto massimo e che quindi non può più modificarsi. La coscienza è qualcosa di identico a sé stesso cioè qualcosa di vuoto. Sorge però una piccola questione: se la coscienza è qualcosa che lascia passare le quantità di eccitamento senza trattenerne nulla, come è possibile che dia luogo, in queste condizioni, ad una percezione? Se tutto va e viene senza trovare ostacolo, da dove viene la percezione? Freud non pone esplicitamente questo problema, dà però la soluzione. La soluzione è questa: il sistema C riesce a percepire qualcosa – in questa costruzione – quando riesce a ristabilire la propria condizione di equilibrio, a rendere in qualche modo reversibile l'evento di questo passaggio di eccitamento; insomma riesce a farlo cancellando qualcosa, cancellando la traccia.

La coscienza è il luogo della cancellazione delle tracce, per questo sorge al posto delle tracce stesse. Qui, tutta la faccenda del famoso notes magico, che è un modello, bisogna dire, molto poco felice, per spiegarsi ciò di cui si tratta. Voglio dire che, se la coscienza fosse semplicemente quella pellicola esterna che c'è nel notes magico, pellicola che lascia passare le tracce senza trattenerle, non ci sarebbe nessuna percezione. Perché ci sia percezione, c'è bisogno di questo va e vieni, di questa reversione, cioè di questa cancellazione della traccia.

Insomma la coscienza, per farla breve, è la cancellazione stessa. Ma perché ciò accada è necessario supporre un altro luogo topico dove ci sia la traccia, ma non la cancellazione. Questo luogo è evidentemente ciò che Freud chiama l'inconscio, in cui ogni traccia rimane (questa è l'ipotesi di Freud). Rimane come che cosa? Che cos'è in definitiva una traccia se non una cancellazione? Se la coscienza è la cancellazione delle tracce, la traccia è la cancellazione di nessuna traccia che ci sarebbe prima. Se voi fate una traccia da qualche parte – prendete un tavolo tutto lucido e fate uno sgorbio – questo segno risulta una cancellazione di qualcosa che non c'era, è per questo che rimane come un segno piuttosto che come una cancellazione. È a questo livello che Lacan riprende la faccenda quando parla della lettera. È soltanto a partire da questo che è possibile cogliere la relazione che c'è fra l'energetica freudiana e la teoria del significante. Lacan dice in *Lituraterra*:

Se anche avessi trovato accettabili i modelli che Freud sviluppa in un certo *Progetto* perforando i tracciati delle impressioni, non ne avrei comunque tratto la metafora della scrittura. Essa non è l'impressione, con buona pace del notes magico.

²⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in OSF 3, p. 493. C.vo nel testo.

²⁶ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* cit., p. 212.

Quando traggo profitto dalla lettera 52 a Fliess è perché vi leggo quanto di più prossimo al significante Freud potesse enunciare con un termine da lui forgiato, *WZ, Wahrnehmungszeichen*, in un momento in cui Saussure non l'aveva ancora riprodotto (dal *signans* degli stoici)²⁷.

Qui Lacan dice chiaramente che non accetta tutta questa faccenda di solchi, di tracce, di strade impresse a cui Freud ricorre nei suoi scritti metapsicologici e che hanno costituito, ad un certo punto, le vacche grasse della filosofia in Francia. Se Freud enuncia «quanto di più prossimo al significante» per mezzo dei segni di percezione, *Wahrnehmungszeichen*, allora è in relazione a questa modificazione, a questa cancellazione, che bisogna cogliere la questione della traccia. per come la pone lui.

Il significante preso per questo verso non è altro che una modificazione – non importa sapere di che cosa –, una modificazione per l'inconscio irreversibile. Ora una modificazione irreversibile sappiamo che cos'è: è una tappa verso la morte. È a partire da questo che possiamo intendere la relazione fra la logica del significante e la pulsione di morte.

In tutto ciò possiamo constatare il va e vieni costitutivo del soggetto, in quanto esso si lega alla pulsione, che in definitiva lo sostiene. La coscienza emerge come funzione *solo* nella cancellazione della traccia in cui consiste l'inconscio. Essa è funzione non tanto di un non sapere, visto che si dà il caso che sappia qualcosa, ma di un sapere vuoto. Ed è qui che possiamo cogliere la distinzione fra il significante e la lettera: la lettera non è il significante, non è nemmeno il suo principio, la lettera è piuttosto qualcosa d'*insignificante*, dipende insomma da un non senso, è cioè il bordo del buco che c'è nel sapere.

La conseguenza paradossale di questo è che la coscienza costituisce per l'inconscio ciò che fa buco, di qui la struttura di lapsus che l'inconscio acquista, per via del linguaggio. L'inconscio è il lapsus, cioè lo scivolamento sul bordo della coscienza, sul filo dei significanti, cioè lungo la loro portata letterale. Tutto ciò può forse sembrarvi molto arzigogolato. Però è possibile dimostrarlo facilmente con un semplice accenno alla pratica analitica dove, per esempio, è evidente che dire una cosa una volta sola non è sufficiente, ci vuole ciò che Freud chiama perlaborazione o meglio translaborazione (*Durcharbeitung*). Ciò significa che, se non vogliamo riferirci ad una dimensione di supposta profondità, l'inconscio che *ex-siste* nel lapsus si tiene attaccato, si tiene saldo, unicamente alla ripetizione. La ripetizione è ciò che troviamo al posto della profondità. È a questo punto che appare essenziale la distinzione che fa Freud fra l'energia libera e l'energia legata:

Si può supporre che nel suo passaggio da un elemento all'altro l'eccitamento debba superare una resistenza, e che questa diminuzione della resistenza produca appunto la traccia permanente dell'eccitamento (istituisca cioè una facilitazione) [*die Dauerspür der Erregung (Bahnung)*]; dunque nel sistema *C* tale resistenza al passaggio da un elemento all'altro non esisterebbe più²⁸.

Non so se è chiaro questo brano. Abbiamo visto che l'inconscio consiste nel fatto che il passaggio di una quantità di eccitamento lascia una traccia, lascia un solco, una strada. Com'è che questo solco viene lasciato? Viene lasciato perché interviene nel luogo di questo passaggio una facilitazione, ciò che nel *Progetto di una psicologia* viene chiamato la “facilitazione” e che consiste in una sorta di diminuzione della resistenza al passaggio di questa traccia²⁹.

La traccia non consiste dunque in un solco, il solco è semplicemente un'immagine che usa Freud, ma consiste esclusivamente nella diminuzione di questa resistenza, nella diminuzione del controinvestimento che interverrebbe in relazione al passaggio di questa quantità di eccitamento. Nel sistema *C* tale resistenza al passaggio non esisterebbe più, e questo ha un aspetto paradossale. Infatti al massimo della resistenza non ci sarebbe nessuna traccia, poiché sappiamo che la traccia coincide con una diminuzione della resistenza. Ma neppure nel sistema *C*, dove la resistenza è minima – tanto minima da potersi considerare uguale e zero –, non ci sarà nessuna traccia. La coscienza si definisce

²⁷ J. Lacan, *Lituraterra* (1971), in *Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013, p. 13.

²⁸ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* cit., p. 212; GW p. 26. Parentesi tonde nel testo.

²⁹ S. Freud, *Progetto di una psicologia* cit. p. 206.

per il fatto di non serbare in sé alcuna traccia, ma non perché la resistenza sia massima, ma perché è minima. Questa situazione è paradossale solo in apparenza, e ciò che abbiamo imparato a proposito della teoria dell'informazione ci può spiegare la cosa in altri termini. A proposito della comunicazione avevamo visto che non ci sarebbe affatto comunicazione se la comunicazione fosse perfetta, fosse cioè senza equivoco, senza malinteso.

Se vogliamo fare un paragone, per chiarire la cosa: là dove c'è equivoco e malinteso lì interviene la traccia di durata, *Dauerspur*, là dove c'è invece comunicazione perfetta lì abbiamo la coscienza e cioè un sapere vuoto. Insomma la durata della traccia, il suo permanere, la sua irreversione, è una funzione della resistenza, cioè dell'equivoco che si produce. In definitiva la durata non è altro che una funzione del sapere, in quanto il sapere è ciò che per l'appunto si produce dall'equivoco. L'irreversione è funzione del sapere che c'è nel reale, è dunque una funzione letterale nel senso in cui Lacan scrive:

La lettera non è forse più propriamente... litorale, raffigurando che un intero territorio fa da frontiera per l'altro in quanto essi sono estranei al punto di non essere reciproci? Il bordo del buco nel sapere, ecco ciò che essa delinea³⁰.

Tutto l'armamentario metapsicologico freudiano mi sembra una gigantesca metafora per cogliere questo statuto della lettera, che è la ragione dell'inconscio. Ora non è un caso tutto questo lavoro compiuto per cercare di capire il lavoro della ripetizione, in relazione alla ripetizione connessa con l'evento traumatico (la ripetizione in quanto si connette con il reale; mentre l'evento traumatico è il trauma, nel senso delle nevrosi da guerra).

4.

Cerchiamo di capire cos'è questo trauma. Freud parte da constatazioni molto semplici: come mai, se il sogno è l'appagamento di un desiderio, capita che chi ha subito un trauma – ad esempio, in seguito alla esplosione di una bomba – continua poi a sognare questo evento traumatico? Costruisce una specie di modellino per rendere conto di questo. Se in un organismo esiste un danno in qualche parte, c'è una specie di concentrazione dell'energia su questa parte colpita, come per compensare l'invasione di energia che ha provocato quel danno. Dunque sia il trauma sia che ciò che cerca di compensarlo deve essere spiegato nei termini di "energia libera", cioè quell'energia che può spostarsi liberamente all'interno dell'organismo, defluendo da una parte all'altra. Il trauma provoca un'invasione di eccitamento, per esempio dall'esterno, a cui l'organismo dovrebbe far fronte per legare gli stimoli, per cercare in qualche modo di padroneggiarli.

Indubbiamente a proposito di tutte queste cose che vi sto dicendo esiste una divergenza fra ciò che dice Freud e ciò che dice Lacan. Il problema che sorge non è certo quello di metterli d'accordo, si tratta piuttosto di pensare questa divergenza in rapporto a ciò di cui si tratta. La spiegazione di Freud è una spiegazione topica, punta a individuare dei fattori inconsci, una sorta di logica polifonica. Questa polifonia che lo stesso Lacan ad un certo punto iscrive da qualche parte, nell'articolo sulla funzione della lettera³¹, come principio del funzionamento dell'inconscio. Da qui parte la nozione del fatto che la ragione dell'inconscio è appunto la lettera. Mi riferisco a quel che fa frontiera fra due campi, fra due domini, fra due serie. Potete riferirvi in questo senso a quello schema, che avevamo cercato di elaborare parecchio tempo fa, a proposito della metafora. Solo che in Lacan mi pare che ci sia uno spostamento di accento in tutto ciò. Cerca di cogliere questi eventi nel tempo in cui si producono, cioè nell'istante; che è l'unico tempo in cui è possibile cogliere qualcosa di quel soggetto dell'inconscio, dialogare con il quale è il compito dell'esperienza analitica. Insomma la psicanalisi sarebbe davvero, come sostiene Jean-Luc Nancy in un libro su Cartesio, «il punto estremo della problematica metafisica del soggetto»³², se per la psicanalisi si trattasse di cogliere veramente questo soggetto di cui parla. Il fatto è che la psicanalisi non coglie il soggetto che come evanescente, non lo

³⁰ J. Lacan, *Lituraterra* cit., p. 12.

³¹ Cfr. J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud* (1957), in *Scritti*, Einaudi, Torino 2002.

³² J.-L. Nancy, *Ego sum*, Bompiani, Milano 2008, p. 32.

coglie che per constatare che, quando si crede di averlo colto, il soggetto è già altro, è già un significante.

Il soggetto è ciò che è stato colto come significante. Possiamo dire solo che c'è stato prima che ce ne accorgessimo, ma quando ce ne siamo accorti è già troppo tardi perché è già altro, si è già nominato. Tutto ciò per dire che Freud dà una descrizione armonica, Lacan una descrizione ritmica di quel che succede e non c'è dubbio che, nella pratica, la dimensione temporale con cui si ha a che fare è quella ritmica. Nella pratica analitica si ha a che fare con un ritmo, non con una armonia.

È chiaro che sorge il problema: come può Lacan isolare la compulsione a ripetere sino a farne il meccanismo stesso del significante, quando sembra scartare tutto quell'apparato con cui Freud, in *Al di là del principio di piacere*, aveva cercato di motivarlo? Potremo vedere che tutto ciò non è arbitrario, che è semplicemente la continuazione della riflessione freudiana. Il fatto è che Lacan può fregarsene dell'energetica perché dispone della nozione di significante. In quanto dispone della nozione di significante, dispone di un aggeggio che funziona già energeticamente.

Il significante è già carico energeticamente senza dover ricorrere ad un'energetica. Questo nella misura in cui è uno sciame significante, cioè è qualcosa dell'ordine di una nuvola, di una sembianza, dell'ordine di qualcosa che può scoppiare. Di qui se volete la portata traumatica della cosa. Il significante è carico di energia come è carica una nuvola quando capita che piova. Quando questo significante si rompe, quando ne piove qualcosa, qualcosa dell'ordine della lettera, allora è il godimento, allora si entra nel registro del reale, cioè di ciò che Freud indica come energia libera.

Abbiamo parlato di una esplosione, di uno scoppio, mettiamo dunque che ci sia uno scoppio così. Cosa capita? Capita che l'essere vivente, questa famosa vescichetta di cui parla Freud, questo essere vivente che è un significante che per conto suo non vuole affatto scoppiare, vuole durare. Per questo, se c'è uno scoppio intorno, deve correre ai ripari, deve far riparo, schermo, a questa invasione di stimoli che vengono dall'esterno. Allora come lo fa? lo fa caricando di energia le zone limitrofe al luogo del trauma, e in questo consiste il controinvestimento³³.

Il ragionamento è piuttosto chiaro, se facciamo un esempio di questo tipo: se c'è un paese che entra in guerra con un altro paese, se viene invaso, la prima cosa che fa è di mandare il proprio esercito nella zona invasa dal nemico; effettua cioè un controinvestimento.

Cos'è che fa pensare questo a Freud, che lo fa ricorrere a questa specie di metafora militare? È come dice lui, il carattere paralizzante del dolore, l'impoverimento di tutti gli altri sistemi. Tutto ciò ha evidentemente un aspetto notevolmente antropomorfo ed evoca questa idea della guerra, del duello, della mobilitazione. La cosa sarebbe piuttosto banale se noi ci fermassimo qui, in realtà tutto ciò prende senso retroattivamente a partire da ciò che Freud dice dei sogni traumatici, i quali sono ritardati rispetto al trauma.

Allora a cosa servono questi sogni, se il trauma c'è già stato, se l'esercito nemico ha già invaso il paese? Perché allora continuare a sognare questa invasione? Scrive Freud:

Questi sogni cercano di padroneggiare gli stimoli retrospettivamente, sviluppando quell'angoscia la cui mancanza era stata la causa della nevrosi traumatica³⁴.

Spieghiamolo ancora con l'esempio dell'esercito, che è particolarmente chiaro. L'angoscia sarebbe il fatto che il paese, prima di essere invaso, ha alle frontiere tutti i suoi eserciti bene schierati. Esisterebbe un'energia libera disponibile che preserverebbe in qualche modo dall'invasione degli stimoli esterni. Se c'è un trauma, se l'esercito nemico entra nel paese, è perché l'angoscia non c'era, cioè non c'era nessun esercito alle frontiere. Allora i sogni traumatici a che servono? A recuperare, *nachholen*, questo qualcosa che è già avvenuto. *Nachholen* è un verbo che in tedesco si usa per esempio quando si dice: non ho fatto qualcosa in passato, adesso devo recuperare quel che non ho fatto; recuperare il tempo perduto insomma. *Nachholen* è né più né meno che il contrario di *wiederholen*, cioè ripetere.

³³ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* cit., p. 215 sg.

³⁴ Ivi, p. 218.

Ebbene, si pone la questione di capire che senso abbia parlare di questo recupero di qualcosa che è già stato, che è già compiuto, perché il trauma si definisce proprio per il fatto che è qualcosa di già stato e che, in qualche modo, la partita è chiusa. Com'è possibile compensare questo qualcosa, con quale retroazione? La retroazione non rende reversibile il tempo, questo mi pare che vada da sé, non è possibile in nessun caso disfare il già fatto.

Per cercare di venirne fuori, dobbiamo cercare di prendere partito da questo ritardo, con il quale la vescichetta, l'essere vivente, si affanna a *nachholen*, recuperare, ciò che non ha fatto prima, a recuperare l'angoscia che non aveva dispiegato. Che cos'è questo ritardo? È un tentativo di dominare, di compensare l'effetto di sorpresa da cui era stato colto al momento del trauma. Può capitare ad esempio che uno faccia una fesseria, un errore, una gaffe, si accorge di questo e successivamente continua a pensare alla stessa situazione. Può pensare alla stessa situazione facendola andare in modo diverso, fantasticando. Si tratta di qualcosa nella logica del sintomo ossessivo. Ma qui siamo evidentemente al di qua del sintomo ossessivo, siamo, se volete, nel luogo in cui il sintomo ossessivo stesso si radica. Infatti i sogni traumatici non ripetono l'esperienza traumatica facendola andare diversamente, la ripetono tale e quale. Perché? È la questione che si pone Freud. La ripetizione dell'esperienza spiacevole, dice Freud, serve ad acquistare un dominio, un padroneggiamento sull'esperienza stessa in quanto è stata. Ma chiediamoci: sull'esperienza in quanto è passata? Evidentemente no, ciò è escluso. Si tratta di acquistare questo controllo sull'esperienza non in quanto passata, ma in quanto presente, cioè soltanto nella misura in cui questa esperienza la si ricorda.

È qui che cogliamo qualcosa di un tempo, che non è più il tempo di cui parlava Agostino (un tempo talmente diviso fra il passato e il futuro che si riduceva a nulla), ma un tempo che è una funzione di durata: un tempo di durata, un tempo che dura; cioè l'unico tempo che possa spiegare cose come il sogno e il motto di spirito.

Ma se questo tempo è una funzione di durata, questa funzione di durata è funzione di che cosa?

L'idea che mi faccio a questo proposito è che sia possibile pensare la durata soltanto a partire dalla ripetizione. Se noi cogliessimo il rapporto che c'è fra le nozioni nietzschiane di eterno ritorno e di volontà di potenza, coglieremmo questo. Insomma *Al di là del principio di piacere* è un titolo nietzschiano almeno nella prima parola. Ma al di là del principio di piacere – principio di piacere che possiamo interpretare benissimo nei termini di ciò che Nietzsche diceva a proposito delle forze reattive: come principio di reazione, cioè di reversione – che cosa c'è? C'è semplicemente qualcosa che dovremmo situare nell'ordine della volontà di potenza. Cioè qualcosa che sarebbe precisamente il contrario dell'entropia, ma che sarebbe anche al di là di ciò che abbiamo cercato di cogliere a proposito delle strutture dissipative. Insomma voglio dire che ho l'impressione che, se volessimo spingere Freud proprio in fondo, proprio all'estremo del suo pensiero, ci aspetterebbero delle sorprese. Queste sorprese sarebbero quelle di trovarci in quella specie di terra incognita, che è quella esplorata dall'ultimo Nietzsche, ma non sono evidentemente terreni molto agevoli da praticare.

R. Moro. *Alla fine diceva che il sogno traumatico rappresentava un tentativo di compensare, di acquistare un dominio su qualcosa in quanto presente, non in quanto già passato. E introduceva il concetto del tempo come durata. Può tornare su questo punto?*

Annalisa Davanzo. *Rispetto alla rimozione, perché dei traumi vengono rimossi e questi altri vengono ripetuti? È possibile che sia più o meno lo stesso meccanismo? L'ultima volta hai detto che si trattava di rendere conto della rimozione in termini di ripetizione, però poi non ne hai più parlato.*

È la questione che affronta Freud nel capitolo successivo, cioè la rimozione interviene come un processo di difesa che si iscrive nell'ambito del principio di piacere. Questo meccanismo di ripetizione dell'episodio traumatico sarebbe, dice Freud, precedente all'instaurarsi del principio di piacere. Insomma tenderebbe a legare l'energia, è questa la metafora che lui usa. Vedremo meglio queste cose la prossima volta.

Mi sembra invece più preoccupante la domanda posta da Roberto Moro, o più difficile, perché su

questa questione del tempo la filosofia ci si è lambiccata per secoli. Il problema per noi è quello di considerare il tempo in una molteplicità, cioè di non considerare il tempo come un qualcosa di uniforme in cui sarebbero immersi come a mollo gli eventi, ma di considerare il tempo come una funzione del prodursi stesso degli eventi. È solo in relazione a questo prodursi degli eventi che possiamo cogliere il tempo come durata, che possiamo cogliere la dimensione di ciò che comunemente si chiama presente. Ma ciò che si coglie come presente – la fenomenologia se non altro ha lavorato su queste cose – non è altro che il risultato di un certo lavoro, per esempio di un confronto, di un certo gioco del ricordo e dell'attesa. Ciò che indicavo come durata non è altro che il risultato di questo gioco, che non è possibile analizzare che nei termini di una sorta di estetica che sarebbe da costruire, di estetica se volete in senso kantiano, in quanto in definitiva si tratterebbe di ricondurre il tempo a una funzione degli eventi, cioè a una funzione del fatto che gli eventi sono messi in rapporto l'uno con l'altro. Cioè del fatto che da un evento all'altro si trasmette qualcosa. La questione l'avevo lasciata in sospeso quando parlavo del ritmo, dicevo che il ritmo non è semplicemente il rapporto che esiste fra un certo periodo di tempo e un certo numero di eventi che vi si producono. Detto questo, si tratterebbe di capire cos'è che costituisce il ritmo e cioè che cos'è che distingue, all'interno di un certo periodo di tempo cronologico, i momenti qualitativamente diversi che lo costituiscono.

La nozione di "principio di piacere", ci dà un modello che può funzionare fino ad un certo punto, fino al punto in cui possiamo spiegare la faccenda con una questione di attesa. Insomma il tempo diventa funzione di un sapere, cioè è inscritto in qualche modo in un sapere. È soltanto nella misura in cui c'è del sapere che il tempo appare come qualcosa che, per esempio, fluisce. Il tempo di una musica qualunque che cos'è? È il fatto che, siccome la cosa è iniziata in un certo modo, si suppone che prosegua allo stesso modo; a partire da questo si instaura tutto un gioco di attese e di disattese.

Solo che bisogna saperlo, bisogna conoscere qualcosa del sistema in cui funziona quella determinata musica. È noto che se uno ascolta un pezzo di musica giapponese può trovare delle difficoltà a seguire il discorso musicale che vi si svolge, e questo per il semplice fatto che c'è un non sapere che fa da schermo a che sia possibile cogliere qualcosa.

Se non ci fosse nessun sapere, non ci sarebbe nessun tempo; ed è per questo che l'eterno ritorno e la volontà di potenza sono le due facce di una stessa idea.

10 aprile 1980

XX. Perché il soggetto esclude il godimento

Nel quinto capitolo di *Al di là del principio di piacere*, che è un po' il capitolo centrale dell'intero saggio, per spiegare la compulsione a ripetere, Freud ricorre alla nozione di energia e identifica l'energia libera con quella presente nel processo primario, mentre quella legata è presente nel processo secondario.

Il processo secondario è, dunque, quello che può legare l'energia. A questo proposito, usa anche il termine *padroneggiare*. Possiamo chiederci in che senso si possa parlare di padroneggiamento da parte del processo secondario. Chi sarebbe, infatti, il padrone? Non certo l'Io, che proviene proprio dal fatto che qualcosa viene legato.

A questo proposito osserva Lacan: «L'adulto e addirittura il bambino già grandicello esigono del nuovo nelle loro attività e nel gioco. Ma questo scivolamento vela il vero segreto del ludico e cioè la più radicale diversità che la ripetizione in se stessa costituisce»³⁵. Insomma, è come se Freud si impedisse in qualche modo di vedere quello che pure trova, e cioè il fatto che il godimento non viene tanto dal rilassamento dalla tensione, ma dalla tensione stessa, nella misura in cui questa tensione è tensione al rilassamento.

1.

La constatazione dell'identità, identità di pensiero e identità di percezione, si iscrive in questa radicale diversità. È, in fondo, quello che ci chiedevamo la volta scorsa, quando si poneva la questione di come si potesse *recuperare*, *nachholen*, un trauma. Come è possibile porre riparo a qualcosa di passato? Evidentemente non è possibile, per il semplice fatto che non c'è modo di confrontare qualcosa di passato con ciò che c'è attualmente. Il confronto può farsi solo in una dimensione sincronica. Insomma, non si confronta il vecchio con il nuovo; il bambino non confronta il vecchio racconto, il racconto che gli era stato fatto prima, col racconto che gli viene fatto dopo per trovare che sono identici; confronta piuttosto il ricordo che aveva del vecchio racconto con il racconto che gli viene fatto. L'identità di cui gode, in altri termini, si pone in questa differenza. La ripetizione è ripetizione solo nell'attuale, è qui che vengono messi a confronto due domini non reciproci, non assimilabili. Ed è questo che fa accadere qualcosa nell'ordine della lettera, di quella lettera che cade dall'esplosione della sembianza. Di quale sembianza? In questo caso della sembianza dell'identità. Servirebbe forse una teoria della memoria, ma anche a volersi limitare a quella vecchia immagine dell'impronta del sigillo sulla cera – immagine certamente inadeguata a intendere che cos'è la memoria –, anche da qui potremo vedere come la memoria sia qualcosa di attuale, qualcosa di legato, per riprendere il termine di Freud. La memoria non è altro che questa stessa legatura. Non a caso la mnemotecnica procedeva da una sorta di legatura.

Insomma la diacronia è quella sembianza derivante dal confronto non reciproco fra domini non reciproci, ovvero da un confronto *letterale*. Per questo motivo la dimensione della memoria è una dimensione essenzialmente metaforica. Una metafora non permette di godere se non per quel reale che le serve a maneggiare l'intervallo – o il *buco* – che apre fra due serie di significanti, nella misura in cui con questo scarto comanda e organizza lo scarto che c'è fra le due serie di significanti. Questo richiama evidentemente lo schema della metafora. È fra queste due serie di significanti che si istituisce la lettera, cioè il non senso di cui si gode.

Badate bene, non sto identificando il non senso e il reale; li avevamo distinti in precedenza e occorrerà distinguerli sempre più radicalmente: il reale è ciò che emerge o che passa nel buco, la lettera è solo ciò che segna il contorno di questo buco.

È nel buco che insorge il godimento, quel godimento che non è possibile cogliere che come più-godere, insomma, l'oggetto. Trovate in un brano del *Seminario XI* di Lacan una sorta di conferma di qualcosa che avevamo detto in dicembre a proposito del concetto:

³⁵ J. Lacan, *Il Seminario, libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Einaudi, Torino 2003, p. 60.

la nostra concezione del concetto implica che esso è sempre stabilito in un approccio che non è senza rapporto con quello che ci è imposto, come forma, dal calcolo infinitesimale. Infatti, se il concetto si modella su un approccio alla realtà che esso infatti è fatto per cogliere, è solo grazie a un salto, a un passaggio al limite che esso si conclude realizzandosi³⁶.

In che cosa può compiersi l'elaborazione concettuale dell'Inconscio? L'Inconscio è, infatti, una elaborazione concettuale. Lo stesso vale per la ripetizione. In che senso l'Inconscio è una elaborazione concettuale? Nel senso in cui avevamo detto che il concetto è ciò che fa da limite ad una serie di significanti. Perché si operi questo passaggio – questo passaggio al limite, questo salto – che è la dimensione della lettera –, che è la ragione dell'Inconscio, occorre, beninteso, un confronto. La metafora è fatta apposta per sostenere tale confronto, ma questo implicherà la sincronia, perché non c'è confronto se non nella sincronia.

La diacronia, cioè la dimensione temporale, è solo ciò che da questo confronto si produce da ciò che non si elimina dello scarto. Si tratta di un tempo che è il tempo della cosa stessa, è quel tempo di cui Freud dice che l'Inconscio non lo conosce, e per lo stesso motivo per cui Lacan dice che lo è, cioè un tempo ritmico che non coincide con quello cronologico. Diremo poi che questa nozione di tempo è indispensabile per intendere la pulsione di morte.

Infatti, che cosa ne ricava Freud? Scrive nel quinto capitolo di *Al di là del principio di piacere*: «Una pulsione sarebbe dunque una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente»³⁷, e ricava che la pulsione sarebbe l'espressione di una forza d'inerzia, di una sorta di elasticità. A partire da ciò che abbiamo visto della termodinamica, è evidente che Freud qui sta, per così dire, barando, perché introduce la nozione di «stato precedente», in cui fa ricorso a un ordine cronologico. In realtà le nozioni fisiche di elasticità e inerzia non hanno nulla a che vedere con il tempo, con uno stato precedente, ma semplicemente con la reversibilità del moto, con il tendere al massimo dell'entropia.

Possiamo dire che la nozione d'entropia implica quella d'uno stato precedente? Non c'è nessun riferimento in fisica alla nozione di stato precedente, si parla semplicemente di probabilità, come avevamo visto a proposito della legge di Boltzmann. Insomma, in quest'affermazione Freud è nettamente antiscientifico. Sarebbe come se interpretasse la caduta dei gravi in base a una supposta affinità della pietra con la terra: come se la pietra si ricordasse di avere il suo luogo nella terra, mentre il fuoco si ricordava di avere il suo luogo nel cielo, per cui andava in alto. Se Freud, dunque, è talmente antiscientifico, in quest'affermazione, dev'essere perché sta cercando di dire qualcos'altro rispetto a ciò che implicherebbe la concezione fisica della scienza.

Proviamo dunque a prenderlo alla lettera. Se la pulsione è il tentativo di reinstaurare uno stato precedente, avrà certamente una qualche memoria di questo stato precedente. È dunque tendenza ad instaurare uno stato precedente, nella misura in cui questo stato è ancora attuale, se non altro nella memoria.

Ma che cosa può essere la memoria di una pulsione, che senso ha parlarne in questi termini? Riprendiamo un attimo l'esempio della diga: dal fatto che l'acqua tenda ad andare verso il basso si deduce forse che l'acqua tende ad andare a livello del mare perché ne ha memoria? Certo che no: l'acqua non ha alcuna memoria ma, in un certo senso, possiamo dire che è questa memoria. Questa memoria coincide in definitiva con la sua stessa massa. Possiamo considerare la pulsione come qualcosa di questo genere, come una misura, *Maß*: la massa stessa è una misura. La memoria della pulsione è dunque la memoria che la pulsione stessa è, senza averne alcuna. Ovvero quella che le viene dal fatto di essere, secondo l'espressione freudiana, un *Grenzbegriff*, insomma qualcosa che ha luogo in un intervallo, in una discontinuità fra il corpo e la psiche³⁸. Non so se vi siete accorti di come siamo usciti, con tutto questo ragionamento, dai limiti della concezione scientifica della termodinamica. Tutto ciò non è in nessun modo interpretabile in termini di probabilità, per esempio.

³⁶ Ivi, p. 21

³⁷ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in OSF 9, p. 222, c.vo nel testo.

³⁸ Cfr. S. Freud, *Pulsioni e loro destini* (1915), in OSF 8, p. 17.

Tutto il quinto capitolo di *Al di là del principio di piacere* è una formidabile costruzione cosmologica nel senso migliore del termine, una sorta di grande mito fisico, come non se ne vedevano da dopo Lucrezio. Basta leggere qualche brano per accorgersi di questo:

La tensione che sorse allora in quella che era stata fino a quel momento una sostanza inanimata fece uno sforzo per autoannullarsi; nacque così la prima pulsione, la pulsione a ritornare allo stato inanimato. In quel tempo morire era ancora una cosa facile, per la sostanza vivente³⁹.

2.

C'è una concezione tragica in tutto ciò, perché il primo sforzo è proprio quello di togliere lo sforzo stesso, e questo ha la struttura paradossale che già Hölderlin aveva riconosciuto appartenere alla tragedia. Il fatto è che proprio per questo motivo lo sforzo si perpetua, la pulsione si biforca in una pulsione di morte e in una pulsione sessuale. Da una parte si tratta di produrre lo sforzo e dall'altra di togliere questo sforzo. Ma per far questo occorrerà un ulteriore sforzo e così via. È questo il paradosso della pulsione. Di conseguenza, continua Freud (e non a caso), vediamo che emerge qui la questione del ritmo cui accennavamo prima:

È come se la vita dell'organismo seguisse un ritmo irrisolto [*Zauderrhythmus*]: un gruppo di pulsioni si precipita in avanti per raggiungere il fine ultimo della vita il più presto possibile, l'altro gruppo, giunto a un certo stadio di questo percorso, ritorna indietro per rifarlo nuovamente a partire da un determinato punto e prolungare così la durata del cammino⁴⁰.

Come se ad un certo punto la corrente della pulsione si biforcasse in questo modo:



Da qui ciò che Freud chiama un *Zauderrhythmus*, cioè propriamente un ritmo sincopato, esitante. Che cosa ne deriva? Che il ritmo costituisce, per così dire, la scrittura, la traccia, il grafico del paradosso stesso: lo sviluppo temporale del paradosso è il ritmo. Parlavamo prima di misura. Forse che un ritmo è qualcosa che si può misurare? Oppure è esso stesso misura? Il ritmo è qualcosa di essenziale con cui funziona tutta ciò che è biologico. Il fatto che Freud parli di un ritmo esitante, cioè di un ritmo, diciamo, sincopato non esclude affatto che non esistano altri ritmi. Il ritmo è una esitazione, in effetti, un'esitazione in cui si misura il durare di ciò che passa in quanto passa.

Potremmo chiederci, dove dura ciò che passa? In nessun altro luogo se non nella memoria, cioè nella stessa legatura. Il ritmo sta nel fatto di legare e rompere, ma la rottura di quello che lega è ciò che appare come ritmo. Ho già avuto qualche volta occasione di citare una frase di John Cage: «*le rythme n'est pas du tout quelque chose de périodique et de répétitif. C'est le fait que quelque chose arrive, quelque chose d'inattendu, d'irrelevant*»⁴¹; il ritmo sta semplicemente nel fatto che accada qualcosa, insomma nell'evento, nella struttura della *τύχη*, cioè nell'incontro con il reale. Un evento, in quanto si produce, si produce come irreversibile, solo che bisogna stare attenti a che l'irreversione non sia semplicemente la conseguenza del fatto che qualcosa si sia prodotto. Non a caso la fisica classica era assolutamente in panne quando doveva spiegarsi perché qualcosa che si fosse prodotto non potesse de-prodursi: perché se un fiammifero brucia si riduce in cenere, ma la cenere non si raccoglie per diventare un fiammifero?. Il fatto è che l'irreversione non è la conseguenza del fatto che un evento si è prodotto, dal momento che, in quanto si è prodotto, potrebbe pur sempre de-prodursi; in un tempo puramente cronologico questo potrebbe avvenire. L'irreversione, cioè la durata in quanto espressione del ritmo, è la conseguenza stessa di una reversione, quel che resta, è un resto di godimento che si accumula in quell'oggetto che rimane per sempre inaccessibile al soggetto.

³⁹ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 224

⁴⁰ Ivi, pp. 226-7.

⁴¹ J. Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, L'Herne, Paris 2002, pp. 173-174.

Inaccessibile per sempre, perché è proprio in virtù di questa inaccessibilità che si instaura il soggetto stesso. Avevo accennato una volta ad una sorta di genesi perversa del soggetto, di come il soggetto sia in rapporto con la reversione, poiché non sorge se non come qualcosa che viene escluso dall'oggetto. E viene escluso per il fatto che qualcosa si accumula al livello del godimento.

In che senso dico che il godimento si accumula? Si accumula quel godimento che non è avuto e questo è il più-godere. In questo senso il soggetto è taglio dell'oggetto. Ovvero il soggetto sussiste nel passaggio limite di riconoscersi in un oggetto, e di riconoscere che proprio lì, in quell'oggetto in cui si riconosce, non può stare.

Come si concepire questo paradosso, se non in modo ritmico? Un ritmo soggettuale, più precisamente quello che si coglie in un'analisi, dove la scansione non è mai arbitraria, ma è dettata da questo ritmo.

Vediamo come pone Lacan questa ambiguità concernente il soggetto:

L'importante per noi è che vediamo qui il livello in cui – prima di qualsiasi formazione del soggetto, di un soggetto che pensi, che vi si situi - qualcosa conta, è contato e, in questo contato, vi è già il contante. E solo in seguito che il soggetto deve riconoscersi in esso, riconoscendosi come contante. Ricordiamo l'ingenuo intoppo che il misuratore di livello mentale si meraviglia di cogliere nel ragazzino che enuncia – *Ho tre fratelli: Paolo, Ernesto e io*. Ma è del tutto naturale – prima sono contati i tre fratelli, Paolo, Ernesto e io, e poi c'è l'io al livello in cui si dice che si tratta di riflettere il primo io, cioè io che conto⁴².

Ed è proprio da questo errore nel conto, in cui il contante si conta assieme al contato, che procede il ritmo esitante del soggetto. «Ho tre fratelli: Paolo, Ernesto e io», questo che cosa vuol dire? Vuol dire che il contato *io* cancella il contante, il soggetto dell'enunciazione di questa frase; e cancellandolo lascia la traccia del significante che esso diventa. Cerchiamo dunque di cogliere questa funzione del soggetto nel luogo stesso in cui si è precisata nel senso moderno del termine, e cioè in Cartesio.

3.

Come sapete, nelle *Meditazioni* Cartesio fa una specie di costruzione. Dice: «Ammesso che tutto ciò che io percepisco sia una finzione, posso porre tra parentesi, posso far subire una *epochè* a tutto ciò che so. Posso porre tra parentesi tutto il mio sapere, perché tutto questo sapere potrebbe essere nient'altro che un inganno di un Genio maligno»⁴³.

Nel momento in cui poniamo tutto questo sapere tra parentesi, resterà tuttavia un lembo, un minimo tratto che non potremo mettere tra parentesi, che non potremo escludere perché, nel momento stesso in cui noi sospenderemo il giudizio su tutto il resto, resterà se non altro il luogo da cui avremo sospeso il giudizio; una sorta di ultima spiaggia, che non è più revocabile nel dubbio, perché è quella da cui tutto il resto viene messo in dubbio.

Come si chiama quest'ultima spiaggia? Si chiama *sum*. Se dubito, posso dubitare di qualunque cosa dal fatto che, appunto *sono*, perché il fatto di dubitare implica, presuppone l'essere. Non bisogna credere tuttavia, come si fa di solito, che Cartesio faccia derivare il *sum* dal *cogito*, con una lettura assolutamente piatta, assolutamente errata, del *cogito ergo sum*.

Cogito ergo sum non è affatto un sillogismo; penso dunque sono. Occorrerebbe tradurlo in quest'altra formula: penso e, per il fatto stesso di pensare, sono. Il "sono" non è una conseguenza del "penso": si dà come in un'assoluta immediatezza insieme al tempo stesso.

Il *sum* è questo qualcosa che resta da tutto ciò che è stato posto in dubbio: è insomma un luogo esterno a tutto ciò che è posto in dubbio e dal quale tutto si pone in dubbio, ed è un luogo che è necessario porre per poter dubitare. Non a caso, all'inizio della seconda meditazione, incontriamo un'affermazione di questo tenore: «Null'altro che un punto chiedeva Archimede, un punto che fosse solido ed immobile, per sollevare la Terra intera; così, altrettanto, c'è da ben sperare nel caso in cui

⁴² J. Lacan, op. cit., p. 22.

⁴³ Cfr. R. Descartes, *Meditazioni sulla filosofia prima* (1641), in *Opere 1637-1649*, Bompiani, Milano 2012, p.709.

io trovassi una pur minima cosa che fosse certa ed inconcussa»⁴⁴. Cioè il *sum* viene paragonato al punto fermo che cercava Archimede.

Solo che Cartesio sembra dimenticarsi che il punto fermo che cercava Archimede doveva essere un punto fuori dal cosmo: δός μοί [...] ποῦ στῶ καὶ κινῶ τὴν γῆν⁴⁵ (datemi dove possa stare un punto fisso e muoverò il mondo). E questo punto dovrebbe pur essere al di fuori del mondo! È chiaro che Archimede per sollevare il mondo avrebbe avuto bisogno di una leva. Quello che implica la leva è che una piccola forza può equivalere ad una grande, supposto che vi sia un punto di resistenza. Il pensiero stesso può essere ricondotto a una leva, in quanto non è altro che la leva che fa muovere qualcosa.

Questa nozione di forza, che non a caso ad un certo punto balzerà in primo piano con Nietzsche, è quella che vediamo fin d'ora affacciarsi in relazione alla funzione del soggetto e, nella misura in cui il soggetto è ciò che si delinea, ciò che si ritaglia in una finzione: per Cartesio quella del Genio maligno.

In conclusione, quello che sin dall'inizio scinde il *cogito*, ma ne che costituisce anche la forza – la sua unica forza – è il fatto di porsi come qualcosa di esterno al mondo che il *cogito* deve fondare; il mondo che non è chiaramente il mondo di cui parlava Archimede, ma il soggetto. L'unica forza del soggetto cartesiano, l'unico motivo per cui non sarà mai possibile smentire il *cogito ergo sum* di Cartesio, è che il *cogito ergo sum* già in Cartesio, prima ancora di Freud, implicava la scissura. Tanto la implicava che faceva leva per l'appunto, su di essa. Se non mi credete leggete le pagine che Heidegger ha dedicato a questo argomento e vedrete che la cosa è dimostrata.

Dove passa all'interno del *cogito* questa scissura? Non passa tra il *cogito* e il *sum*, dal momento che abbiamo visto che il *cogito ergo sum* costituisce una sorta di unità, ma passa tra il *cogito sum* e sé stesso. *Cogito ergo sum* possiamo formularlo anche come *cogito sum* dal momento che l'*ergo* non esprime una conseguenza, ma soltanto un'identità.

Cogito sum che cosa vuol dire? Che sono il pensiero. Sono in quanto penso, nella misura in cui penso. Vediamo infatti come continua Cartesio in questa elaborazione: «Non sono, forse, allora, almeno io qualcosa? Ma ho appena negato di avere senso e corpo alcuno. Eppure esito»⁴⁶. Questa funzione dell'esitazione, di questo ritmo esitante di cui parlavamo prima, è fondamentale per quanto riguarda il *cogito*.

Eppure esito: cosa segue da ciò, infatti? Sono forse così legato al corpo ed ai sensi da non poter esistere senza di essi? Ma mi sono persuaso che assolutamente nulla esiste al mondo: né cielo, né Terra, né menti, né corpi; forse che, allora, non esisto neanch'io? Al contrario, esisteva certamente, se mi sono persuaso di qualcosa. Ma esiste un non so quale ingannatore, sommamente potente, sommamente astuto che, ad arte, mi fa sbagliare sempre. Senza dubbio, allora, esisto anche io, se egli mi fa sbagliare; e, mi faccia sbagliare quanto può, mai tuttavia farà sì che io non sia nulla, fino a quando penserò d'essere qualcosa. Così, dopo aver ben bene ponderato tutto ciò, si deve infine stabilire che questo enunciato [*hoc pronuntiatum*], *Io sono, io esisto*, è necessariamente vero ogni volta che viene da me pronunciato, o concepito con la mente⁴⁷.

Questa proposizione, *hoc pronuntiatum*, è necessariamente vera tutte le volte che la pronuncio. Insomma c'è una esitazione che ha valore costitutivo del *cogito* in quanto è capace di estrarre verità al colmo della menzogna.

«Mi faccia sbagliare quanto può, mai tuttavia farà sì che io non sia nulla». Anzi è proprio dal fatto di venire ingannato che si dimostra il *sum*. Prima di essere *cogitans* l'*ego* si assicura nel *sum* della sua verità proprio per il fatto di essere ingannato. Per il fatto che tutta questa finzione rimane pur sempre un lembo su cui non si estende l'inganno. Quale? Quello della proposizione: sono, esisto, (*ego sum, ego existo*), che è vera perché questo *hoc pronuntiatum* per Cartesio è vero tutte le volte in cui lo pronuncio.

⁴⁴ Ivi, p. 713.

⁴⁵ Diodoro Siculo, I, 34, 2.

⁴⁶ R. Descartes, op. cit., p. 713.

⁴⁷ *Ibid.* Il c.vo è nel testo.

Che cosa vuol dire questo, se non che c'è qualcosa in questo enunciato che coincide con questa enunciazione stessa? Dove tiene, dove sta attaccato il *cogito*, se non in una sorta di punto di contatto fra l'enunciazione e l'enunciato? Di qui la solo apparente divaricazione tra il *sum* e il *cogito* su cui si fonda il soggetto. La divaricazione non sta fra il *sum* e il *cogito*, ma fra il *sum cogito* o il *cogito sum* e sé stesso.

4.

Cerchiamo allora di precisare, in base a questa considerazione sul soggetto, ciò che avevamo detto altre volte sul soggetto come funzione di desessualizzazione, cioè come qualcosa che compare, seguendo Lacan, nel momento in cui il circuito della pulsione si chiude.

Il soggetto come appare qui è un soggetto al di qua di ogni significante, di ogni significante con cui possa nominarsi per sparire, per cancellarsi. In questo modo, è un soggetto che è posto anche al di qua della perversione, che era il modo aurorale con cui l'avevamo visto sorgere.

È al di qua della perversione, ma solo in quanto vi è passato. Per farvi cogliere questa faccenda, che potrebbe rimanere un po' arida, avevo pensato di illustrarvela con un testo letterario che, in modo assolutamente sorprendente, e a patto di saperlo leggere, pone proprio questa questione. Parliamo del romanzo *I turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil. Brevemente, che cosa succede in questo romanzo? C'è un collegio austro-ungarico in cui c'è il personaggio principale, Törless, e due suoi amici, un certo Reiting e un certo Beineberg. Ad un certo punto scoprono in un loro compagno, Basini, qualcosa che lo pone ad essere, in quanto loro simile, nella condizione di essere assolutamente altro. Scoprono cioè che Basini si sarebbe reso colpevole di alcuni furti. Ciò basta perché possa essere esposto a qualunque ricatto. Cosicché lo ricattano, riducendolo praticamente in loro potere, costringendolo a compiere per loro le azioni più abiette. Tuttavia il protagonista, Törless, ha una posizione piuttosto eccentrica rispetto a questa sorta di esperimento che vogliono compiere gli altri due su questo personaggio e, in un primo momento, funziona come semplice spettatore di tutta la vicenda.

Tuttavia in questa posizione di spettatore non riesce a mantenersi a lungo, capita infatti che Basini riesca a sedurlo, per poi ricattarlo nello stesso modo con cui lui stesso era stato ricattato. Ora, nel momento in cui Törless cede alla seduzione di questo compagno, che cosa esclama? «Questo non sono io!» Cerchiamo di capire quello che è successo e vedremo fino a che punto la questione del soggetto emerga qui.

Questo Basini è stato posto nella vicenda come mero oggetto di un esperimento morale. È, diciamo, il primo momento della pulsione, il momento di andata, quello che Freud definisce come momento in cui viene esercitata una violenza. Reiting e Beineberg restano a questo primo momento, quello sadico, diciamo così.

A differenza di loro due, Törless si interessa a Basini non solo per vedere che cosa accade in lui dall'esterno, ma cerca di capirlo anche dall'interno, e comprende che non c'è altro modo per farlo se non identificandosi con lui. Ma, nel momento in cui s'identifica con la vittima, rischia di subire la sua stessa sorte. Tant'è vero che, ad un certo punto del romanzo, viene minacciato effettivamente da questo.

Entriamo così nel secondo momento della pulsione, quello del ritorno. È proprio in questo secondo momento che scopre in questo compagno qualcosa che lo affascina, qualcosa da cui viene sedotto. E in questo il momento, in cui la vittima supposta capisce la faccenda, parte all'attacco e gli si infila nel letto, operando la sua seduzione. Quando accade questo, quando il giovane Törless cede alla seduzione (o, meglio, non è tanto lui che cede, quanto *qualcosa* che è in lui), solo allora, solo all'acme di ciò che è proprio il caso di chiamare godimento, che compare qualcosa. Ma che cosa? *Ein neues Subjekt*, diceva Freud. Musil scrive: «Solo nell'istante in cui fu travolto si svegliò per un secondo, freneticamente aggrappandosi a un solo pensiero: Questo non sono io! Non sono io!... Ma domani lo sarò di nuovo!... Domani...»⁴⁸.

⁴⁸ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, Einaudi, Torino 1959.

Insomma, *io* compare qui. *Io* che non è l'*io*, non è *le moi*, è *le je* in forma negativa, come ciò che in questo godimento non gode: “non sono io”.

Insomma il soggetto e il godimento si escludono. Ma il primo compare solo nella misura in cui il secondo è mancato. Dunque questo soggetto che, dicevo prima, è al di qua della perversione, ma solo nella misura in cui vi è passato, che è al di qua di ogni nome, perché Törless non dice: “Törless non farebbe questo” o delle banalità di questo tipo, ma: “questo non sono io”. È la sua funzione di soggetto che è in gioco, non il suo nome. Questo soggetto è quello cartesiano, in quanto passibile solo della determinazione di essere, non ulteriormente determinato.

Che cos'è questo soggetto, come lo possiamo cogliere? Lo possiamo cogliere come qualcosa di eminentemente negativo, cioè come quell'essere in cui il soggetto si rifiuta di essere. È, insomma un resto della perversione e viene a prendere posto in un intervallo, nell'intervallo che c'è fra una causa e un effetto.

Il soggetto non è né causa né effetto. Che cos'è la causa? È qualcosa che viene a prendere il posto di un non sapere. E, come è noto, la scienza fa benissimo a meno del concetto di causa, risolve la nozione di causa in una legge, per esempio non dice quale sia la causa dell'attrazione dei corpi celesti, dice qual è la legge con cui funziona questa attrazione. La legge fisica non dice niente sulla causa, dice qualcosa solo sul modo in cui qualcosa accade, come dire che si parla di causa solo là dove c'è un intervallo, solo là dove c'è un enigma.

Alla fine del romanzo, in cui questi strani traffici vengono in qualche modo scoperti e si istituisce una specie di consiglio dei professori per decidere cosa deve succedere, viene interrogato Törless che dice: «Il pensiero che si muove sulla superficie illuminata, che può sempre essere verificato e riscontrato lungo i fili della causalità, non è necessariamente il pensiero vivo»⁴⁹. Musil prova in particolare (questo lo potete constatare lungo tutta la sua opera, soprattutto nell'*Uomo senza qualità*) che la scienza non fa più stare in piedi la nozione di causalità. Ne ricava quella sorta di principio d'indeterminazione causale che è centrale nell'*Uomo senza qualità*. Ciò che preoccupa Törless, e che costituisce il nucleo della sua riflessione in tutta la vicenda Basini, è proprio questo buco, questo intervallo che c'è fra la causa e l'effetto.

Ciò che più lo stupisce infatti non è tanto che ci siano buchi, fessure, discontinuità sul terreno sul quale procede la scienza. È piuttosto il fatto che, nonostante questi buchi, queste discontinuità, queste fessure, si giunga tranquillamente dall'altra parte: il fatto insomma che si riesca a ricavare verità dalla finzione. Che era poi – come abbiamo detto – il procedere stesso di Cartesio. E il giovane Törless, studente di ginnasio, si pone questa questione, guarda caso proprio in seguito a una lezione di matematica sui numeri immaginari.

Dico guarda caso, perché vedremo qual è la funzione che lo stesso Lacan fa svolgere ai numeri immaginari, per la lettura che fa del *cogito* di Cartesio. Insomma è a proposito dei numeri immaginari che lui è indotto a porsi la questione di ciò che è in quanto soggetto, ed è in ciò che consiste il *Bildungsroman*, il romanzo di educazione di Musil.

5.

Vediamo dunque per concludere il percorso di questa sera qual è l'uso che Lacan fa dei numeri immaginari per commentare il *cogito* di Cartesio. Tutta quest'ultima parte è qualcosa che riporto pari pari dal seminario sull'identificazione⁵⁰.

Da dove parte dunque Lacan? Parte della lettura che ne fa Heidegger, ma vi aggiunge qualcosa. La questione che si pone è quella di determinare che cosa è il *sum* che il *cogito* determina come cogitante. Come cogitante che cosa?

Il *cogito sum* è una cogitazione di che cosa? Di *un cogito me cogitare*, dice giustamente Heidegger. Infatti l'unico pensiero che ha il *cogito* è quello di cogitare, non ce n'è altri, e proprio per questo che è al di qua di ogni significante:

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre IX. L'identification 1961-1962*, cfr. lezione del 10 gennaio 1962. Le formule e i le immagini sono prese dall'edizione Staferla, reperibile su <http://staferla.free.fr/S9/S9.htm>

Sum cogito
Sum cogito
Sum cogito

Si potrebbe continuare all'infinito; ebbene se si potesse continuare all'infinito, il *cogito* non fonderebbe proprio niente. Lacan mostra che non continua all'infinito, ma che tutto si risolve in quelle tre righe, cioè in un ritmo ternario. Infatti la grandezza del *sum*, a prescindere dal *cogito*, che è cioè che introduce il tratto unario necessario all'identificazione di cui si tratta, è una grandezza dell'ordine dei numeri immaginari, una grandezza che non esiste, ma con cui possiamo ugualmente fare delle operazioni. Lacan mostra che è solo al termine di tre oscillazioni esitanti, né più né meno, come nel tempo logico, che il *sum* (il primo *sum* in alto a sinistra) riesce a cogliersi come *uno* immediatamente nel *cogito*. Se noi consideriamo il *sum* come un numero immaginario e il *cogito* come tratto unario possiamo, trasformarlo in qualcosa di questo tipo:

$$\frac{i+1}{\frac{i+1}{i+1}}$$

Dal momento che questa *i* significa radice quadrata di -1, con questo oggetto possiamo fare delle operazioni; ne deriva un congegno fatto così.

$$\sqrt{-1} + \frac{1}{\sqrt{-1} + \frac{1}{\sqrt{-1} + 1}}$$

Al primo livello, dice Lacan, abbiamo *i+1 sum cogito*. $\sqrt{-1}+1$ cioè *sum cogito* che cosa ci dà -. Ci dà il problema stesso del *cogito*. Là dove il *sum* è indefinito, il rapporto ad un *cogito* è cogitazione di che cosa? Del *sum cogito* stesso.

Passiamo quindi al secondo livello, in cui abbiamo *cogito sum cogito*: qui abbiamo già un'espressione passibile di trasformarsi. Questo livello significa semplicemente *sum*, il fatto di *pensare che sono, sono il pensiero di essere*. La cosa più curiosa è però che tutto ciò è uguale al terzo livello (non so se voi vi rendete conto che queste espressioni cose sono uguali).

<i>premier terme</i>	$i + 1$
<i>deuxième terme</i>	$\frac{i + 1}{i + 1}$
<i>troisième terme</i>	$\frac{i + 1}{\frac{i + 1}{i + 1}}$

Importa sottolineare che al secondo livello risulta che il soggetto non è altro che la sua divisione, cioè la scissura che lo costituisce.

Insomma il significato del *sum cogito* non è altro che la divisione stessa del soggetto, la divisione in due; questo per verificare che la scissura non è tra il *cogito* e il *sum* ma il *cogito sum* e sé stesso.

Ma la scissura (è questo che adesso c'importa) non impedisce che il soggetto s'identifichi, in quanto soggetto, proprio come *uno*. Come *uno* in quanto si tira fuori dal suo godimento, che è ciò che ci dimostrava il nostro amico Törless. Infatti il cogitare di essere il cogitante di essere il cogitante, cioè l'insieme dei tre livelli, è uguale all'*Uno* stesso cui si riduce il *cogito*. Se noi infatti trascriviamo qui l'ultima espressione, possiamo vedere che tutto ciò è uguale semplicemente a Uno.

XXI. Sul godimento musicale

Visto che vi ho rotto i timpani con questa faccenda della musica per parecchio tempo, ho pensato questa sera di scendere un attimo più in dettaglio, per vedere come la cosa può funzionare. L'ipotesi da cui ero partito, in quelle cose che vi avevo detto a questo proposito, era che il godimento musicale ed il godimento sessuale fossero la stessa cosa e che nel caso della musica non si trattasse propriamente di una sublimazione. Questo per il fatto che, nella migliore delle ipotesi, qualora noi andassimo a cercare di vedere più da vicino come funziona il godimento sessuale, non vi scorgeremmo altro che qualcosa di ritmico.

Rispetto al godimento sessuale propriamente detto, la musica implica solo quel tanto di diminuzione d'intensità che può mascherare il suo carattere sessuale: maschera che, bisogna dire, non ha ingannato nessuno dei moralisti che si sono occupati della musica, Platone in primo luogo. Platone, come sapete, condannava aspramente un certo tipo di musica, proprio per il suo carattere apertamente sensuale.

1.

C'è un pezzo musicale di Wagner, la *Morte di Isotta*, che mi ha sempre colpito proprio per il punto in cui giunge nel dare una realizzazione musicale di ciò che si chiama il godimento sessuale propriamente detto, e cioè in definitiva l'orgasmo.

Vorrei cercare questa sera di vedere un po' più da vicino di che cosa si tratta in questo pezzo del *Tristano e Isotta* di Wagner. E siccome si tratta di un pezzo di melodramma – anche se questa sera, per inconvenienti tecnici, sentiremo solo la versione orchestrale –, per capirci qualcosa bisogna cercare di situare il pezzo musicale all'interno della trama del melodramma intero. Adesso non sto a raccontarvelo; suppongo che sia noto a tutti, perciò basta soltanto accennare un po' alla faccenda. Il punto è che questo amore fra Tristano e Isotta trova il suo culmine nella morte, ed è questa l'idea fondamentale del dramma.

Leggiamo, naturalmente in traduzione, le parole che sono il monologo finale del dramma, le parole di Isotta dopo la morte di Tristano:

Che sorriso dolce e calmo,
come brillano i suoi occhi.
Lo vedete, amici?
Sempre più luminoso, come brilla,
sollevandosi fra le stelle!
Non lo vedete?
Come balza di coraggio il suo cuore,
come soffia sulle labbra dolcemente il suo respiro.
Amici, guardate!
Non lo vedete? Non lo sentite?
Solo io odo questa melodia meravigliosa,
che dolcemente risuona da lui,
che tutto dice, che mi riconcilia, che mi colpisce,
che mormora in dolci echi intorno a me?
Sono onde d'aria dolce che risuonando mi avvolgono?
Sono ondate di profumo?
Come sgorgano? Come mi trasportano?
Respirerò, ascolterò?
Devo berne? Immergermi?
Mi tolgono la vita con un soffio?
Nell'ondoso fiotto, nello squillante suono,
nel respiro del mondo naufragare,
affondare senza coscienza,
massimo piacere.

Soprattutto le ultime parole sono di un certo senso per noi, visto che *unbewusst*, tradotto

letteralmente, è “inconscio”, mentre *höchste Lust* è “massimo piacere”. Che *unbewusst* faccia rima con *Lust*, che “inconscio” faccia rima con “piacere”, in questo testo, evidentemente non è proprio un caso, anche se l’*Unbewusst* di cui qui si tratta non ha niente a che vedere con quello freudiano.

Ciò che si osserva comunque, nel testo, è da una parte l'identificazione di questo massimo piacere con un naufragio, con un affondamento; per un altro verso un carattere apertamente fallico di alcune di queste metafore, soprattutto di quelle concernenti il soffio ed il respiro. È da notare inoltre, per intendere il senso di tutta la faccenda, che la stessa musica che ricorre qui, alla fine del terzo atto, ricorreva anche nel secondo atto, cioè al culmine del famoso duetto fra Tristano e Isotta.

Insomma la stessa musica, che serve per esprimere la morte di Isotta, serve anche per dare il tono erotico di questo incontro notturno fra i due amanti. Con questa differenza: mentre nel secondo atto, al culmine del movimento ascendente che costituisce questo pezzo di musica, interviene una dissonanza, che interrompe questo crescendo (perché il duetto viene interrotto dall'arrivo del marito d'Isotta), è solo al momento finale, e cioè con la morte di Isotta, che la tensione musicale, che viene accumulata durante il pezzo, giunge in qualche modo – vedremo entro che limiti – a risolversi.

Tutto ciò s'inscrive evidentemente nella questione che ci eravamo posti, cioè se il piacere sia, come dice Freud, qualcosa che dipende dall'abbassarsi al livello zero della tensione e della dissonanza – Freud non parla della dissonanza, ma la questione è quella –, oppure se il piacere di cui si tratta viene proprio dalla dissonanza, come Nietzsche – non a caso wagneriano, almeno prima di diventare acerrimo confutatore di Wagner stesso – era riuscito a scorgere.

Allora direi che, prima di tentare un minimo di analisi musicale di questo pezzo, è il caso di ascoltarlo.

[Viene ascoltato il brano di Wagner]

2.

Quello che cercherò di dire adesso chiaramente non vuole essere un'analisi musicale completa di questo brano; voglio soltanto indicare alcune cose che riguardano solo la seconda parte del pezzo che abbiamo sentito, e precisamente dal punto che vi ho segnalato: la cosiddetta “Morte di Isotta”.

Il pezzo si compone, se non mi sbaglio, di settantanove battute, e presenta un materiale tematico le cui cose principali ho cercato di segnare alla lavagna. Inizia con quattro note: una quarta ascendente, fra le prime due; la terza nota è uguale alla seconda; e poi segue una discesa di un semitono; questo è un po' il tema d'Isotta, in tutta l'opera.



Mi bemolle, La bemolle, La bemolle, Sol, è il motivo che viene presentato da Isotta nella versione originaria cantata, e corrisponde alle prime parole: *mild und leise wie er lächelt*, cioè “lieve, somnesso, come sorride” ecc. Questo motivo, che viene presentato appunto da Isotta, poi viene ripreso da tutta la parte iniziale, dai fiati, dai violini ecc.

Come dicevo, è composto da una quarta ascendente e successivamente da una seconda diminuita discendente, cioè da un semitono in discesa, e questo corrisponde alla struttura di una sorta di armonia sospesa che c'è per tutto il pezzo, che non giunge a sciogliersi se non proprio alla fine, nell'accordo conclusivo.

Può essere interessante notare come, già alla battuta 8, questo motivo si arricchisce di un movimento a tre.



Il tempo è un 4/4 regolarissimo, ma qui interviene già in principio una terzina che, mettendo tre note nel posto dove ve ne starebbero due, produce una sensazione di accelerazione, come uno scivolamento. Ritmicamente tutta la struttura del pezzo è data da questo rapporto tra il tempo di 4/4 e questa sorta di accelerazione, introdotta dalle terzine, che poi, ad un certo punto, prende, come vedremo, uno sviluppo notevolissimo, in tutto il crescendo che c'è verso la fine.

Successivamente, dopo le prime dieci battute, che sono nella tonalità di La bemolle, si passa alla tonalità di Si maggiore, che è quella fondamentale del pezzo, e viene introdotto un motivo che introduce una specie di scala discendente, che poi è quella che ritorna verso la fine.

Quindi tutto ciò introduce un movimento di andata e venuta, di salita e discesa, che è già implicata nel motivo iniziale: la salita da Mi bemolle a La bemolle, e poi la discesa La bemolle a Sol. Abbiamo quindi una sorta di movimento ondulatorio, cui si accompagna il noto meccanismo della progressione cromatica e della sospensione tonale del pezzo.

Questo per la prima parte; successivamente ritorna, per un certo numero di battute, il motivo d'Isotta più o meno invariato, e viene ad introdursi un motivo più idillico, quasi pastorale, con questo "gruppetto" di note (Mi, Re, Do diesis, Re), e la scala discendente, che riprende un po' lo stesso meccanismo della discesa che si accompagna appunto all'idea stessa di una diminuzione di tensione.



A partire dalla battuta ventisei viene ripreso ancora il motivo d'Isotta, però questa volta con accentuazione dell'aspetto drammatico del tema, accentuazione sottolineata dal tremolo degli archi. Il tremolo degli archi, com'è noto – sin da quando viene introdotto da Monteverdi – conserva sempre un aspetto concitato e drammatico.

Finalmente, dopo un breve ritorno del motivo del gruppetto, c'è un crescendo, che riporta il motivo del gruppetto, che è poi quello che caratterizza tutta la parte finale del pezzo.

Allora, è a partire dalla battuta quarantaquattro e sino alla fine che si assiste a questo continuo crescendo, che è dato dal combinarsi del motivo del gruppetto e della scala discendente e con l'accelerazione apparente introdotta della terzina. Quindi, la terzina introduce questo movimento di ascesa, e invece la scala discendente compie il movimento contrario, senza che però si giunga mai – né all'inizio né alla fine – ad una conclusione di questo ritmo, se non nelle battute conclusive.

Questo effetto di non conclusione è dato soprattutto dalla sospensione armonica. Infatti nessun accordo fondamentale viene presentato nella forma diretta, ma viene presentato soltanto in rivolto, come se fosse un accordo di passaggio invece che come accordo conclusivo.

La cosa che c'interessa di più, a parte queste considerazioni armoniche, è questo movimento direi letteralmente respiratorio, che viene introdotto dal succedersi del motivo ascendente e del motivo discendente.

Capita che questo venga presentato per tre volte; questo implica che si richiederebbe una quarta volta perché si ottenesse quella chiusura logica della frase musicale che sarebbe richiesta in un contesto musicale classico. Invece dopo essere stata presentata per tre volte questa salita e poi questa

discesa, ad un certo punto, quando viene innestata la quarta salita, che dovrebbe portare alla conclusione armonica, vale a dire al ritorno sull'accordo fondamentale, capita che questo movimento di ascesa introdotto dalla terzina viene ostacolato.

Infatti, dalla battuta quarantaquattro il ritorno del motivo gruppetto, con la scala discendente, viene ritardato fino alla battuta sessantuno. Viene ritardato per il fatto che la terzina ascendente non giunge al Do diesis – dove dovrebbe andare a finire – ma va incontro ad una sincope. In altri termini, la nota che dovrebbe portare al Do diesis, viene tenuta per una croma alla battuta successiva, quindi con un effetto di sincope, perché viene legata – è un effetto di controtempo –; questa terzina viene ripetuta più volte, man mano sempre salendo, ma senza giungere mai al Do diesis, dove dovrebbe andare a finire, se non appunto alla battuta sessantuno.

Tutto ciò produce un accumulo di tensione, dovuta da una parte all'oscillazione senza risoluzione dell'armonia e dall'altra a questo salire continuo della terzina, che combina anche un intervallo di un semitono con un intervallo di un tono, che produce un movimento di salita, che però viene interrotto.

Questo accumulo di tensione viene inoltre accentuato dal “crescendo”, cioè dal continuo aumentare dell'intensità del suono. Il “crescendo” però viene interrotto improvvisamente alla battuta cinquantacinque, per cui è come se ricominciasse di nuovo il “pianissimo”. Tutto lo stesso percorso in salita viene fatto due volte, finché alla battuta sessanta si ripresenta lo stesso motivo, e finalmente ritorna per la quarta volta la scala discendente, anche se bisogna dire che ritorna con il pieno orchestrale “più che fortissimo” e con una modifica, perché il Do diesis iniziale viene tenuto per più di metà battuta.

Questo produce prima di tutto una dissonanza, perché il Do è, rispetto all'armonia del pezzo, un’“appoggiatura”, cioè una dissonanza rispetto alla nota armonica dell'accordo, che è il Mi maggiore, in primo rivolto e con la dissonanza del Do diesis, che dovrebbe risolvere sul Si conclusivo.

Questa dissonanza, che viene mantenuta per 5/8 anziché durare per il tempo di una croma, come avverrebbe in una normale appoggiatura, introduce fra l'altro un'ambiguità armonica notevolissima: sovrapponendo il Do diesis all'accordo di Mi maggiore, ne risulta un accordo piuttosto ambiguo, che è dato dalla sovrapposizione di un accordo di Do diesis minore con un accordo di Mi maggiore.

Comunque tralasciamo queste cose, per vedere come l'accordo perfetto, l'accordo appunto di Si maggiore, viene ad essere presentato solo alla fine. Questo implica che l'acme, diciamo così, di tutto questo crescendo non è dato sull'accordo fondamentale, ma è invece sulla dissonanza.

3.

Con questa, benché minima, analisi musicale, che cosa abbiamo imparato? Che cosa ci ha detto tutto ciò, rispetto a questo effetto di tensione, a questo effetto di tipo quasi inebriante, che si ricava seguendo con una certa attenzione questo pezzo?

Che cosa ci ha insegnato questa analisi o pseudoanalisi ritmico-melodica attorno al ritmo del pezzo stesso, cioè attorno a ciò cui dobbiamo far risalire in ultima analisi questo aspetto appunto inebriante, quindi rispetto a ciò cui dobbiamo far risalire, in definitiva, il godimento sessuale di cui si tratta?

Se uno ascolta la cosa con una certa attenzione, ho l'impressione che non ci voglia molta fantasia per vedervi non tanto, direi, la descrizione, quanto una realizzazione di ciò che comunemente viene chiamato un orgasmo.

Va da sé che il fatto che lo si colga o no può dipendere soltanto dall'esecuzione del pezzo. Insomma, questo aspetto orgastico della musica non è nelle note; voglio dire che, benché la struttura ritmica, melodica, armonica, possa portare in questa direzione, la realizzazione di questo aspetto può risiedere soltanto nell'esecuzione.

Il ritmo di un pezzo musicale non è quello che sta scritto. Un'esecuzione meccanica non giungerà mai a dare nemmeno la più pallida idea di che cos'è il ritmo di un pezzo musicale. Come diceva Mahler, in un pezzo di musica le note non sono la cosa più importante.

Allora dovremmo arrenderci a questo punto, e far risalire ciò che c'interessa questa sera, cioè che cos'è il ritmo, in definitiva a qualcosa, come si suol dire, di ineffabile? Dall'analisi di questo pezzo ricaviamo comunque una constatazione: l'effetto ritmico del brano deriva essenzialmente dal ritardo

con cui la quarta ripetizione del motivo discendente viene introdotto rispetto alle prime tre. Ho insistito su questo punto, poco fa.

Quindi, da un'analisi di questo brano ricaviamo almeno questo: che qui *il ritmo è il ritardo*.

Per valutare il ritardo evidentemente bisogna farlo su un'attesa. È solo perché questa famosa quarta ripetizione viene attesa che possiamo parlare del ritardo con cui viene presentata. Questo ritardo, fra l'altro, è accentuato moltissimo dal fatto che non è solo dall'inizio di questo pezzo – cioè di queste famose battute finali – che viene attesa la quarta ripetizione; la cosa viene attesa, per chi fosse a teatro a sentire l'opera nel suo intero, dal secondo atto, cioè da un'oretta circa.

Infatti vi ho spiegato prima che, nel secondo atto, tutto ciò era già fatto; soltanto che, nel momento culminante, cioè in questo “più che fortissimo” famoso, tutta la faccenda veniva interrotta dall'arrivo del re Marco con i suoi accoliti, e ciò corrispondeva nella musica all'introduzione di un grido dissonante, proprio nel momento in cui ci si attendeva il compimento dell'orgasmo. Invece, come in un vero e proprio *coitus interruptus*, la tensione non si scarica affatto, nel secondo atto, e bisogna attendere la morte d'Isotta e la conclusione dell'opera per arrivarci.

In altri termini, il fatto è che questo qualcosa che si attende viene disatteso, sino alla conclusione finale, e con questa disattesa, con questa *Versagung*, in definitiva, si annuncia, facendosi desiderare per più di un'ora, il godimento orgastico di cui si tratta in questo brano. Godimento che del resto corrisponde non all'atto sessuale, ma alla morte dei protagonisti.

Musicalmente, è di questa disattesa che godiamo, mentre la conclusione del pezzo, e cioè l'arrivo di questo famoso accordo conclusivo, ci soddisferebbe soltanto in modo erotico. Ma appunto: anche questo modo erotico ci viene sottratto, perché è identificato con la morte (insomma, a differenza che per Leopardi, che si era limitato a stabilire un parallelismo fra amore e morte, in Wagner troviamo un'identità: il godimento e la morte sono la stessa cosa).

Ciò che vediamo in questo brano è che però anche in questo “più che fortissimo” non c'è una soddisfazione nel senso dell'appagamento, insomma non c'è il tendere a zero della tensione, che c'è soltanto nelle ultime battute. Ma al culmine della tensione stessa – nella scena del secondo atto – c'è ancora una tensione, cioè una dissonanza, quindi qualcosa di armonicamente “spiacevole”.

Insomma, il godimento sessuale si annuncia come qualcosa che sembra lì per essere colto, ma che, ogni volta che sembra poter essere colto, si manifesta come mancato. È questa la relazione che s'introduce per la presenza – insomma – dell'oggetto *a* al cuore di quel che ne è del godimento sessuale.

Circa la funzione dell'oggetto in relazione a questo godimento, questo brano ci insegna però ancora un'altra cosa: se ci accorgiamo che lo aspettiamo per tutto il tempo, non possiamo però indicare da nessuna parte dove sia questo famoso qualcosa che si aspetta.

Il tema discendente, in altri termini, cui abbiamo attribuito il diminuire della tensione, l'azzerarsi della tensione, non è l'oggetto, è eventualmente soltanto ciò che sembra contenerlo.

Voi potreste ascoltare decine di volte questo pezzo, e ogni volta vi accorgeteste che c'è tutta una parte in cui questo evento viene atteso, e c'è tutta la parte finale, in cui questo evento è chiarissimo che è già avvenuto – nel “più che fortissimo” con il Do diesis dissonante, con questa appoggiatura tenuta per più di metà battuta –, perciò non si sa mai quando questo evento sia effettivamente accaduto.

Insomma, il godimento sessuale funziona così: per un certo tempo lo si aspetta, finché non ci si accorge che si è già goduto, ma che si è goduto solo in quanto questo evento in definitiva è stato mancato, e proprio per questo, come dicevano i medici nel Medioevo, *post coitum animal triste*.

Deriva da ciò, se volete, quello che cercavo di dirvi la volta scorsa circa la relazione fra il godimento sessuale ed il soggetto, cioè circa il fatto che il soggetto si definisce come ciò che *non è* in questo godimento.

Abbiamo parlato anche di un'accelerazione, di un effetto di accelerazione, accentuato dalle sincopi presenti nel motivo ascendente della melodia. E possiamo chiederci anche in che cosa consista questa accelerazione.

In realtà l'introdursi della tensione, dove c'era da aspettarsi solo delle coppie di crome, non produce effettivamente un'accelerazione; il tempo complessivo del pezzo rimane lo stesso, e non c'è nessuna

accelerazione, perché una terzina di crome dura né più né meno quanto due crome.

Questo cosa comporta? Comporta che questo movimento slittante, che introduce la terzina, introduce soltanto *la sembianza* di un'accelerazione. Tuttavia è proprio da quest' accelerazione che non c'è da nessuna parte che proviene il ritmo del pezzo, in quanto il ritmo coincide con il ritardo, con il ritardo della conclusione del pezzo stesso.

Insomma, il ritmo non è dato da una frazione di tempo, cioè non è misurabile in termini di misura di tempo. Che cos'è allora? È *la logica dell'evento*, cioè è dato da qualcosa di non misurabile, da qualcosa che è dell'ordine dell'accento, per questo vi dicevo che l'essenziale non sta nelle note.

Abbiamo detto ancora: il ritmo è il ritardo. Il ritardo di che cosa? Effettivamente il ritardo della risoluzione, per esempio dell'armonia, cioè il ritardo dell'annullamento delle tensioni, in definitiva il ritardo della morte, perché è di questo che si tratta nel pezzo del *Tristano e Isotta*.

Proprio di questo ritardo che introduce la sessualità in relazione alla morte, proprio di questo tratta l'intero dramma di Wagner. Si dice di solito che sarebbe il poema dell'identità di amore e morte, mi pare piuttosto il poema dello scarto fra amore e morte, in quanto è in questo scarto che ne va del godimento sessuale.

Non è affatto un caso che la grande epoca della musica occidentale inizi con il “Lasciatemi morire” di Arianna, di Monteverdi, e si concluda con il *lassen mich sterben*, con il “Lasciatemi morire” d'Isotta (guarda caso, sono le stesse parole).

Insomma, la musica, cioè il godimento, è dato da questa attesa *nel* ritardo della morte. In questo senso vanno dunque le ultime parole del *Tristano e Isotta*: *unbewusst höchste Lust*.

4.

Ma torniamo per un attimo al ritmo, che è ciò che c'interessa più da vicino. Abbiamo detto che non è dato tanto dalla divisione, cioè dalla frazione del tempo, ma che è dato piuttosto dall'accento. Definire l'accento in termini di divisione del tempo è assolutamente impossibile. Per esempio:



Cronologicamente, questi gruppi di tre note durano lo stesso tempo, però questo secondo tempo in cui è accentata la seconda nota della battuta, quando si tratta d'una mazurca, è completamente diverso dal primo caso, in cui è accentata la prima nota, perché si tratta d'un valzer.

Insomma, questo ci indica che non c'è matematica che serva per spiegare il ritmo, e questo sembra abbastanza paradossale, perché per lunghissimo tempo, fin da Pitagora, si è sempre creduto che la musica fosse matematica.

Personalmente inclinerei a dire il contrario. Non è la matematica che può dirci nulla sulla musica: la matematica è qualcosa di assolutamente aritmico; è casomai la musica che può spiegare qualcosa sulla matematica.

In effetti, era forse questo il movimento che compivano i pitagorici: non si trattava di spiegare la musica in termini matematici, ma il contrario. Insomma, la matematica, in quanto riguarda la verità – perché se una cosa è sicura è appunto che la matematica è uno dei pochi modi per stringere qualcosa a livello della verità –, è qualcosa di assolutamente aritmico: tutto giace in presenza, a prescindere da qualunque forma di temporalità.

Anche quando la matematica calcola il tempo, lo calcola come un tempo assolutamente atemporale, perché perfettamente reversibile.

Tutto questo è in apparenza paradossale; il fatto è che bisognerebbe ripensare il numero come ritmo, e non il ritmo come numero. In latino, del resto, la parola *numerus* indicava anche il ritmo.

Insomma, la verità è qualcosa che, in quanto si lascia cogliere in termini matematici, è assolutamente lontana da tutto ciò che ha a che fare con il ritmo, cioè con il godimento sessuale.

Bisognerebbe giungere a mostrare invece come proprio il ritmo renda possibile elaborare qualcosa

a livello della verità. Abbiamo già detto diverse volte come la musica, che notoriamente non fa ridere, sia del tutto incapace di elaborare qualunque cosa a livello del senso, di elaborare qualunque cosa a livello della verità.

Insomma possiamo tenere per fermo che la verità è amusicale. Quando sorprende, o fa piacere, lo fa con un arresto del ritmo, con un controtempo, mentre è noto che l'amore, al contrario della verità, dà il batticuore, produce cioè un'accelerazione del ritmo del battito cardiaco.

Abbiamo detto che il ritmo è il ritardo; bisognerebbe cercare di precisare più da vicino la cosa. Che cos'è il ritardo?

Lasciamo da parte per un attimo la musica, e cerchiamo di cogliere questa faccenda per un altro verso. Facciamo il caso, per esempio, di qualcuno che attende qualcosa, perché è solo in relazione ad un'attesa che possiamo definire il ritardo. Facciamo il caso di un automobilista che è fermo ad un semaforo, e aspetta che questo diventi verde, per partire. Per quanto questo automobilista possa essere pronto a partire nello stesso istante in cui il semaforo diventa verde, è escluso che possa, se non per un puro caso, partire nello stesso istante in cui il semaforo diventa verde. Insomma, c'è necessariamente un ritardo fra i due eventi.

Questo ritardo da che cosa può essere dato? Può essere dato, per esempio, dal fatto che, come accade qualche volta, uno è distratto e non si accorge che il semaforo diventa verde. Insomma, l'automobilista può non accorgersi del primo evento, per cui può ritardare il secondo. Se è distratto, vuol dire che è occupato a fare o pensare qualcos'altro. L'automobilista però può anche essere concentratissimo a guardare il semaforo, ma il ritardo, benché minore, ci sarà comunque, perché ci vuole comunque del tempo, fra accorgersi che il semaforo è diventato verde e l'atto di premere sull'acceleratore. C'è dunque da chiedersi se una distrazione non sia comunque sempre il motivo del ritardo, anche di quel ritardo minimo che è necessario perché egli registri il cambiamento di colore del semaforo e compia i gesti necessari per la partenza.

Insomma, c'è comunque una distrazione, non fosse che per il fatto che, nella situazione di attesa, per così dire, il corpo è rivolto a qualcos'altro che al semaforo. Quindi il ritardo è dato sempre da una distrazione.

Ora, tutto ciò che cosa c'insegna sul ritmo? Se, invece di trovare un solo semaforo, l'automobilista trovasse più semafori con una scadenza regolare, cioè ritmica, potrebbe, prendendo il ritmo dei vari semafori, non attendere più che i semafori divengano verdi. Così accade, per esempio, nella musica.

Il ritmo è l'unico modo possibile per eliminare il ritardo dovuto a una distrazione. Per esempio, qualcuno che suona in un'orchestra sa, in base al ritmo del pezzo, quando deve incominciare a suonare, senza aspettare che gli venga suggerito dal direttore. Il direttore di un'orchestra non dà tanto il via al suonatore, perché non potrebbe mai giungere a darlo in tempo, a quel tempo preciso, ma può solo, poco prima, avvertirlo di tenersi pronto. Insomma l'entrare a far parte di questo ritmo non dipende dal via che viene dato, ma dipende semplicemente dal sapere in qualche modo quale sia il ritmo del brano che si esegue, cioè dal fatto di essere preso dal ritmo prima ancora di poterlo prendere. Il ritmo ci appare allora come *l'inverso del ritardo*. Avevamo detto prima che il ritmo è il ritardo; ora preciso: lo è sì, ma è piuttosto l'inverso del ritardo. È come dire che è *il ritardo, ma visto dall'altra parte, cioè dalla parte in cui questo ritardo è superato*.

Ora, siccome avevamo determinato il ritardo come qualcosa che veniva dettato nella sua essenza dalla necessità della distrazione, il ritmo ci appare come il contrario di un ritardo, cioè, diciamo così, come una funzione di convergenza all'interno della distrazione stessa, allo stesso modo in cui due rette divergenti sono, per lo stesso fatto di essere divergenti, al tempo stesso anche convergenti.

Tutto ciò, e credo soltanto tutto ciò, potrebbe, se noi spingessimo la cosa abbastanza in là, portarci ad intendere qualcosa di che cos'è la memoria. Infatti non lo abbiamo detto, ma era implicito in tutto ciò che abbiamo detto fin qui: se c'è un'attesa, è solo perché c'è una memoria. Abbiamo detto che il ritmo non è misurabile, tuttavia non possiamo non riconoscere al ritmo la determinazione di essere una misura. È proprio perché è una misura che il ritmo non è misurabile, non è misurabile in termini cronometrici o cronologici.

Se qualcuno che suona in un'orchestra sa quando deve entrare a suonare, non direi che è perché ha

la misura del ritmo, ma perché è *nella* misura della musica che esegue. È nella misura perché non compie una misurazione. Tuttavia è nell'assenza stessa della misura il fatto che si confronti qualcosa con qualcosa d'altro, per esempio qualcosa di uguale con qualcosa che non è uguale. Per misurare un oggetto qualunque bisogna confrontare quest'oggetto con un altro, come un metro, la cui dimensione sia accertata.

Non possiamo dunque dire che il musicista di prima abbia un modulo con cui poter misurare il tempo, perché allora qualunque meccanismo, qualunque orologio, potrebbe stare al posto dell'esecutore. Ma nessun orologio ci dà il ritmo di niente. Chi, per esempio, ascolta un pezzo di musica e si trova inavvertitamente a battere il tempo, come suol dirsi, non lo fa perché misura la durata delle note: in altri termini, batte il tempo senza saperlo, perché l'unità di misura non è qualcosa di memorizzabile.

Si ha memoria di qualcosa che è dell'ordine del tempo proprio perché non si sa di poter battere questo tempo. Insomma, per farla breve, mi pare che soltanto in questo modo la memoria possa apparire nella luce esatta, possa apparire cioè come qualcosa di diverso dalla metafora con cui è stata semplificata, fin dall'inizio, e cioè con la solita metafora dell'impronta, del sigillo: metafora che Freud utilizza ampiamente. La memoria non è un'impronta che si confronterebbe con un'altra impronta. Se ci fossero delle impronte, nella memoria, nessuna di queste potrebbe entrare in contatto con un'altra impronta, nessuna potrebbe funzionare insomma come misura. La memoria scaturisce, al contrario, da un confronto, ma il confronto non è fra due cose già date; il confronto è ciò che prima abbiamo indicato come misura, cioè come ritmo, e *quindi* come tempo.

Occorre sì che ci sia qualcosa che si conserva, ma questo qualcosa che si conserva non può essere un'impronta, può essere soltanto una configurazione, un certo equilibrio. Ma un equilibrio di che cosa? Non si tratta di una materia, come sarebbe la cera, di una materia di per sé capace di accogliere qualunque impronta, ma invece della situazione di una forza. Insomma non rimane l'impronta, cioè una traccia, ma rimane piuttosto l'operazione stessa di misura, che dà luogo all'idea della traccia, soltanto grazie al contrario della memoria, cioè alla dimenticanza della memoria – alla scrittura –, insomma alla dimenticanza del tempo.

Se non ci fosse dimenticanza del tempo, non ci sarebbe memoria, e quindi sarebbe impossibile pensare qualunque cosa come identica. Qualunque significante viene pensato, per esempio, come qualcosa che sta, che è presente, come qualcosa che ritorna, che è riconoscibile. Senza questa dimenticanza non ci sarebbe possibile riconoscimento, insomma non ci sarebbe memoria.

La memoria, in altri termini, implica la presenza, ma proprio la presenza di ciò che trascorre; implica cioè il fatto che è effetto di una dimenticanza, di ciò che chiamavamo prima una distrazione. Insomma, per dirla in un modo forse un po' enigmatico, che potremo sviluppare in seguito, la memoria implica il ritmo. Il ritmo non è spiegato dalla memoria, tanto che potremmo fare della memoria un tipo particolare di ritmo, cioè un tipo particolare di permanenza del trascorrente in quanto trascorrente.

Immagino che queste ultime cose non siano affatto perspicue, nel modo in cui le ho dette. Non sono perspicue prima di tutto perché le ho solo accennate, ma soprattutto, direi, per un altro fattore: per il fatto che riesce difficile immaginare una logica di qualcosa che sia in movimento. Tutte le parole, tutti i modi di dire che noi abbiamo, si riferiscono a cose stabili.

Il tentativo che sarebbe da fare sarebbe di fondare la logica del significante su qualcosa che invece trascorre, su qualcosa che si muove. Mi sembra che su questa strada Nietzsche sia stato l'unico ad aver compiuto dei passi decisivi.

R. Ferigolli: *Mi sembra che da tutto questo emerga che sia pressoché impossibile proseguire su queste riflessioni, se non ci disfiamo della nostra comune concezione del tempo fatto d'istanti puntuali, identici uno all'altro. La questione del ritmo mi sembra introdurre un punto di partenza interessantissimo, con quello che lei introduceva prima, ponendo come precipuo attributo del ritmo quello dell'accento, che rende gl'istanti non più puntiformi, non più identici a sé stessi, ma li distingue. Forse si tratta di qualcosa che ha a che vedere con l'attimo?*

L'aver coniugato il ritmo con la memoria mi sembra qualcosa d'importante, proprio perché, anche se non riesco per il momento a penetrarlo, mi sembra rompere con quella che è la conseguenza di questa concezione del tempo, cioè con la diacronia assoluta.

C'è anche un motivo per cui certe giornate sembrano lunghe e certe altre sembrano brevi. Per esempio, è stato fatto un esperimento, con un tizio che è andato in una caverna, e non aveva nessun orologio, e quindi nessun modo per misurare il tempo; si doveva regolare soltanto in base al ritmo biologico (fame, sonno ecc.). Ne è risultato che alla fine si era sbagliato di alcuni giorni nel calcolare il tempo: era entrato in un ritmo completamente diverso. Questo cosa vuol dire?

Il nostro tempo, anche quello cronologico, è misurato da qualcosa: il giorno, la notte, gli orari ecc.; quando non esistevano gli orologi, c'erano le stelle. Un orologio, in fin dei conti, non è altro che un pezzo di cielo portatile.

Per pensare il famoso “senza tempo” dell'inconscio, bisognerebbe non pensarlo però come una semplice sincronia, cioè come qualcosa di copresente, perché ciò che ci fa difficoltà ad intendere queste cose è effettivamente la concezione metafisica del tempo.

La concezione metafisica del tempo è quella che in fin dei conti Heidegger ha colto molto bene in uno scritto intitolato *Tempo ed essere*, per cui il tempo è in definitiva una dimensione dell'essere, cioè è il tempo in cui l'essere viene man mano ad offrirsi ad una presenza.

Solo che in questo offrirsi, in questo darsi, in questo disvelarsi dell'essere nel tempo – che Heidegger sicuramente ha il merito di porre in relazione con la verità, perché è di questo che si tratta – rimane qualcosa di assolutamente non ritmico e cioè qualcosa di assolutamente non differenziato.

Per cui veramente io credo che questo pensiero sul ritmo porti da qualche parte, anche se è molto difficile riuscire a pensarlo, per il fatto che tutti i concetti che non si possono che usare portano dalla parte opposta.

Se noi traduciamo ciò che Freud dice sulla traccia mnestica “indistruttibile” nei termini del ritmo, la traccia smette di essere qualcosa di dato una volta per tutte. Se la traccia è soltanto una facilitazione, l'accento ricade non più sulla traccia, in quanto d'identico, ma ricade invece sull'azione, cioè su quello che io cercavo d'indicare prima come una situazione della forza.

La situazione di una forza – in realtà è in questo senso che cercavo di cogliere la faccenda – era né più né meno che questa nozione di facilitazione. Ciò implica che la traccia non sta da nessuna parte, prima che qualcosa vi passi attraverso.

Ed è per questo, in fondo, che Lacan dice, in quel brano che ho citato qualche volta, che l'inconscio è il tempo della Cosa. Che cosa vuol dire?

Bisogna smettere di pensare l'inconscio come un ambiente chiuso, che magari avrebbe un tempo tutto suo, perché non è questo il problema. L'inconscio non è qualcosa che si prende e si conserva come qualcosa d'isolato. L'inconscio non è altro, in definitiva, che l'effetto di sbordamento, per così dire, in quello che si dice, per il gioco del dire con il detto. È in questo senso che il tempo dell'inconscio è il tempo della Cosa. È soltanto in questo senso che Freud dice che l'inconscio non conosce il tempo, perché tutto ciò che è stato una volta continua ad essere.

Il problema dell'inconscio bisogna prenderlo insieme a quello della coscienza. Queste cose cercavo di spiegarle quando parlavo della cancellazione. Cioè, se la coscienza è la cancellazione della traccia, bisogna che da un'altra parte ci sia la traccia senza cancellazione, ma questo è detto nei termini di una logica che funziona soltanto considerando i due estremi della faccenda. Avremo comunque modo di tornare su queste cose assolutamente difficili, difficili anche per me, perché all'inizio di questo seminario non avevo la minima idea che sarei andato a finire su queste cose, mi ci sono scontrato soltanto a partire da un certo punto in poi, e quest'anno certamente non potremo andare a fondo su queste questioni.

2 maggio 1980

XXII. Di nuovo su Freud e la pulsione

Con la parentesi wagneriana della volta scorsa siamo giunti almeno a porre la questione del godimento. Possiamo dunque, a partire da questa sera, cercare non tanto di tirare le somme delle cose che abbiamo detto durante l'anno, quanto piuttosto di porre le basi per un'apertura successiva, che, in ogni caso, non credo di poter iniziare a svolgere quest'anno.

Possiamo ritornare alla questione da cui eravamo partiti – quella della fobia – per chiederci che cos'è in definitiva l'angoscia di cui vi si tratta.

Già verso la fine di *Al di là del principio di piacere*, Freud fa un accenno alla fobia, dicendo che ciò che chiama «pulsione di perfezionamento»⁵¹ ha un meccanismo identico a quello che è in opera nella fobia stessa.

Nella molla spessa di ciò che comunemente si chiama il progresso, nonché dei meccanismi all'opera in ciò che si chiama il sociale, cioè nella civiltà, vi è un tentativo di sfuggire dinanzi a un soddisfacimento pulsionale. Si pone la questione di sapere se, per caso, la civiltà non abbia una struttura fobica.

A questo punto ci chiediamo che relazione ci sia tra angoscia e godimento, dal momento che Freud dice, proprio a proposito della fobia, che l'angoscia sarebbe un godimento che non sarebbe sentito come tale.

1.

Se prendiamo alla lettera questa espressione di Freud – Freud parla di piacere e non di godimento, ma non a caso ho sostituito il termine –, abbiamo: il godimento ed il fatto che venga sentito; l'oggetto da una parte e il soggetto dall'altra.

Se c'interrogiamo intorno all'angoscia, ci troviamo di fronte alla questione del soggetto del godimento. Ebbene, del godimento non c'è soggetto, se, come abbiamo visto quindici giorni fa, è per rifiutare il godimento che interviene il soggetto. C'è soggetto del godimento solo nella misura in cui il godimento viene sentito come angoscia.

Il godimento, non possiamo concepirlo se non come assenza di soggetto; era quello che ci insegnava *Tristano e Isotta*, la volta scorsa.

Se c'è soggetto, è o la perversione – e, in questo caso, il godimento si dà solo come svanito –, oppure l'angoscia. Tra perversione ed angoscia c'è un certo rapporto. Per esempio, nella nevrosi l'angoscia può essere relativa ad un fantasma perverso; questo succede ancor più chiaramente nella psicosi.

Per un altro verso bisogna però dire che la perversione è un modo come un altro per sfuggire all'angoscia. Non senza motivo Freud, ogni volta che parla di angoscia, finisce per parlare di angoscia di castrazione. Il motivo va ricercato nel fantasma del fallo.

Abbiamo detto, dunque, che soggetto e godimento si escludono. Infatti, il soggetto compare come funzione di una limitazione nel godimento, compare per non voler godere, quindi come una funzione di desessualizzazione. Non stiamo confondendo il soggetto con l'Io. Si tratta piuttosto di portare l'Io alla sua funzione radicale, che è quella di essere soggetto.

Il discorso radicale sull'Io, che è quello cartesiano – per Cartesio va da sé che non esiste questo termine “Io” – è quello sul soggetto. Tutto il resto è psicologia. Non stiamo nemmeno confondendo il soggetto col soggetto dell'inconscio. Il soggetto dell'inconscio e l'Io non sono altro che due vertici della quadratura del soggetto; gli altri due vertici sono, naturalmente, l'altro e l'Altro. Il soggetto è una superficie che include questi quattro vertici, una superficie che è quella del toro, nella topologia di Lacan.

Dicevo, dunque, che il soggetto insorge come limitazione nel godimento. Se noi cerchiamo in Freud che cos'è questa limitazione nel godimento, ci viene incontro la nozione di inibizione. È da questo punto che parte il suo scritto *Inibizione, sintomo e angoscia*, su cui stasera vorrei dirvi alcune

⁵¹ S.Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in OSF, Vol. IX, p. 228.

cose. Questo scritto pone più problemi di quanti non ne risolva. Se consideriamo la struttura di questo scritto, apprendiamo qualcosa che vale anche per il suo contenuto. Si tratta di un saggio di dieci capitoli più uno, perché l'undicesimo è fatto di aggiunte e di precisazioni su cose dette precedentemente. Vi riassumerei il contenuto dei singoli capitoli, per far emergere il procedimento di Freud in questo scritto.

Nel primo, viene presa in considerazione la nozione di inibizione, presentata come una funzione specifica dell'Io. Nel secondo, Freud situa l'Io in rapporto al segnale d'angoscia. Nel terzo, finalmente, si accosta alla questione del sintomo. Nel quarto, che stasera c'interessa in maniera particolare, Freud affronta il problema dell'angoscia nella fobia, riprendendo la cosa dal caso dell'Uomo dei Lupi e da quello del Piccolo Hans. In questo capitolo formula un problema, che lo porta a mettere in discussione molte delle sue affermazioni precedenti, su dei punti assolutamente nodali della teoria. Il problema è questo: da una parte l'angoscia sembra venire dall'impedimento di un soddisfacimento pulsionale – ciò accade nella teoria freudiana a proposito delle nevrosi attuali –, dall'altra sembra che l'angoscia sia un segnale di pericolo.

Per cercare di uscirne, nei capitoli successivi passa ad esaminare il meccanismo della rimozione, in relazione all'angoscia, nell'isteria e nella nevrosi ossessiva. Successivamente torna alla fobia, notando come l'angoscia sia una sorta di reazione ad una perdita, che viene avvertita come pericolo. L'angoscia è dunque una reazione ad un pericolo. Il pericolo è quello del mancato soddisfacimento della pulsione, e della crescita della tensione che ne consegue.

Nel nono capitolo riprende la questione del rapporto tra sintomo e angoscia, concludendo però con una serie d'interrogativi. Conclude che il problema della nevrosi, dopo decenni di sforzi analitici, si presenta dinanzi a noi intatto come all'inizio. Conclude dunque su un enigma. Un altro punto di sospensione era stato alla fine del capitolo quarto, che termina con un *non liquet*⁵².

Questa struttura di sospensione è la stessa che abbiamo riconosciuto al godimento, in cui qualcosa ritarda, si fa attendere, e, in definitiva, risulta ogni volta mancato. Cerchiamo ora di accostarci un po' più da vicino a questo testo.

2.

Freud dice, nel capitolo quarto, che l'angoscia è connessa, nella fobia, alla rappresentazione della castrazione. Si tratta quindi di angoscia connessa con un pericolo reale. Questo implica che l'angoscia è ciò che rende necessaria la rimozione; ma allora non vale più la precedente spiegazione di Freud, per cui sarebbe la rimozione a provocare l'angoscia. In entrambi i casi di fobia, abbiamo che un appagamento sessuale con la madre – per il Piccolo Hans – o con il padre – l'Uomo dei Lupi – deve venire abbandonato, perché, qualora si realizzasse, implicherebbe la castrazione.

Da una parte c'è dunque questo, mentre da un'altra parte, come dice Freud, la maggior parte delle fobie si ricollega all'angoscia dell'Io di fronte alle pretese della libido, quindi non di fronte ad un pericolo reale.

La questione non è secondaria; ne va della questione stessa della rimozione, di uno dei pilastri della teoria freudiana.

A questo punto Freud compie una sorta di ritrattazione di alcune sue teorie precedenti.

La maggior parte delle fobie, secondo il nostro odierno modo di vedere, si ricollega a una tale angoscia dell'Io di fronte alle pretese della libido. Sempre in questi casi l'atteggiamento angoscioso dell'Io è il fattore primario che spinge alla rimozione. Non accade mai che l'angoscia provenga dalla libido rimossa. Se in passato mi fossi limitato ad affermare che in seguito alla rimozione appare una certa quantità di angoscia al posto dell'aspettata manifestazione della libido, oggi non avrei nulla da ritrattare. La descrizione è giusta, e tra la forza dell'impulso da rimuovere e l'intensità dell'angoscia risultante esiste effettivamente la corrispondenza asserita. Ma io – lo ammetto – avevo creduto di dar più che una semplice descrizione, ritenevo di aver riconosciuto il processo metapsicologico di una trasformazione diretta della libido in angoscia; e questo oggi non posso più sostenerlo. Inoltre, neppure prima riuscivo a spiegare come si effettuasse una simile metamorfosi.

Ma da dove, in linea generale, avevo io tratto l'idea di questa trasformazione? Fu al tempo in cui ero ancora

⁵² S.Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), in OSF, Vol. X, p. 259.

lontanissimo dal pensiero di poter sceverare i processi che si svolgono nell'Io da quelli che si svolgono nell'Es, un'epoca in cui studiavo le "nevrosi attuali". Scoprii che certe pratiche sessuali, come il *coitus interruptus*, l'eccitamento frustraneo, l'astinenza forzata, producevano attacchi d'angoscia e una generica disposizione all'angoscia: ciò accadeva dunque sempre allorché l'eccitamento sessuale veniva inibito, sospeso o deviato nel suo cammino verso il soddisfacimento. Dato che l'eccitamento sessuale è l'espressione di moti pulsionali libidici, non sembrava arrischiato supporre che la libido si trasformasse in angoscia a causa di tali disturbi. Ebbene, questa considerazione è valida anche oggi; d'altra parte però non si può contestare che la libido dei processi dell'Es subisca un disturbo istigato dalla rimozione; può dunque ancor sempre esser vero che nella rimozione si forma angoscia dall'investimento libidico dei moti pulsionali. Ma come si può mettere d'accordo questo risultato con l'altro, secondo cui l'angoscia delle fobie è un'angoscia dell'Io, che sorge nell'Io, che non proviene dalla rimozione, ma anzi la provoca? Questa sembra una contraddizione, e di quelle non semplici da risolvere. Non è facile ridurre le due sorgenti dell'angoscia a una sola. Si può provare a supporre che l'Io, nella situazione del coito disturbato, dell'eccitamento interrotto, dell'astinenza, percepisca un pericolo al quale reagisce con angoscia, ma con ciò non si combina nulla. D'altra parte l'analisi delle fobie che abbiamo intrapresa non sembra suscettibile di rettifiche. *Non liquet!*⁵³.

Da una parte Freud riconosce che l'origine del suo errore, a proposito dell'angoscia, proveniva dal fatto che aveva preso le mosse dalle nevrosi attuali, cioè dai casi in cui l'angoscia veniva sviluppata a causa di un'interruzione di un processo, che avrebbe dovuto portare verso il godimento. Tuttavia, Freud non respinge completamente i risultati di queste sue antiche osservazioni. C'è anche in questo una parte di verità, ed è che quello stato di tensione che è godimento – nella misura in cui dicevamo che il godimento non sta alla fine della tensione, quando tutto è finito, ma sta nel tendere verso, quindi nella risonanza e non nella risoluzione – si verifica quando la soddisfazione si approssima, mentre c'è angoscia quando lo stadio finale, quello dell'eliminazione della tensione, viene tolto.

Immaginate, a proposito di *Tristano e Isotta*, che cosa succederebbe se, dopo tutto quel crescendo della volta scorsa, invece dell'accordo atteso, ci fosse un'altra cosa. Savinio diceva che non ascoltarlo fino alla fine è fisiologicamente impossibile. Immagino che verrebbe una crisi isterica a molti degli ascoltatori...

Possiamo dire che questa insoddisfazione, per quanto prolungata possa essere, sia identica all'angoscia? Freud risponde che, perché ci sia angoscia, bisogna che questo crescere della tensione venga avvertito come un pericolo.

Che cosa chiamiamo qui pericolo? Ciò che risulta in ogni analisi è che il Tizio fa salti mortali per sfuggire a qualcosa che lo spaventa. È solo la rappresentazione di questo pericolo che, in definitiva, giustifica il sintomo.

A proposito della nozione di pericolo, Freud dice questo:

In base allo svolgimento della serie angoscia-pericolo-impotenza (trauma), possiamo riassumere così l'esposizione precedente: la situazione di pericolo è la situazione riconosciuta, ricordata, attesa, d'impotenza. L'angoscia è la reazione originaria all'impotenza vissuta nel trauma, reazione la quale, in seguito, è riprodotta nella situazione di pericolo come segnale d'allarme.⁵⁴

“Impotenza” è, in questo passo, una pessima traduzione di *Hilflosigkeit*, che significa “incapacità di fare alcunché”. E poco prima aveva detto: «L'angoscia [*Angst*] ha un'innegabile connessione con l'attesa: è angoscia prima di e dinnanzi a qualche cosa»⁵⁵.

Quindi questo elemento temporale dell'attesa è quello che balza in primo piano quando ci s'interroga intorno alla questione dell'angoscia. A tutto ciò noi non siamo impreparati, perché abbiamo trovato questo filo della questione del tempo già parecchio tempo fa, quando abbiamo iniziato ad interrogarci sul rapporto tra alcune nozioni della termodinamica e alcune nozioni freudiane.

⁵³ Ivi, p. 258 sg.

⁵⁴ Ivi, p. 312.

⁵⁵ Ivi, p. 310.

3.

Cerchiamo di andare un attimo oltre. Che cos'è l'angoscia? È prima di tutto qualcosa di spiacevole, dice Freud, ma è un dispiacere molto preciso, molto diverso dal dolore e dal lutto; è prima di tutto *etwas empfundenes*, qualcosa di sentito, qualcosa che riguarda la sensazione, e si manifesta a livello del corpo. È infatti nel corpo che viene sentita l'angoscia a livello degli organi respiratori e a livello del cuore.

Freud lascia cadere questa osservazione all'inizio del capitolo ottavo, piuttosto di passaggio, ma a questo punto, dopo le cose che siamo venuti dicendo, possiamo riflettere un po' meglio intorno a questa osservazione. Perché l'angoscia riguarda questi organi, piuttosto che altri? Che cosa caratterizza questi due organi? Sia il cuore che i polmoni sono caratterizzati da una funzione ritmica, regolata automaticamente dal sistema nervoso. Si tratta di meccanismi biologici che si svolgono nel tempo, che è il tempo che viene richiesto perché accada un certo numero di trasformazioni chimiche o meccaniche che necessitano di tempo per avvenire.

Nel midollo allungato vi è l'accumulo di qualcosa che funziona come segnale per dare l'impulso – evidentemente il bulbo non sa niente di tutto ciò –, con la conseguenza che nessuno di noi potrebbe decidere, ad un certo punto, che il cuore smetta o riprenda a funzionare.

Tutto ciò serve a stabilire che il tempo, in quanto ritmo, è una funzione del sapere, che il tempo è una forma di sapere. La stessa parola greca *ῥυθμός* si riferisce ad uno schema di una forma temporale. Quando diciamo che il tempo musicale si sente perché lo si scandisce senza che lo si misuri, diciamo questo perché il tempo è la dimensione stessa del sapere. Tant'è vero che, se togliamo il sapere, togliamo con ciò anche il tempo.

Se volessimo spingere la cosa molto in là, potremmo vedere che, in questa faccenda, il rapporto fra il tempo e il sapere potrebbe essere specificato anche in base alla teoria della relatività, la quale, in definitiva, che cosa dice? Dice che non ha senso parlare di tempo, cioè di avvenimenti contemporanei o no, oltre un certo limite, che è quello della velocità della luce, perché, oltre quella velocità, nulla si trasmette. Dunque, senza trasmissione, niente sapere e, senza sapere, niente tempo.

C'è però un errore che dobbiamo cercare di evitare, ed è quello che volutamente ho commesso prima quando dicevo che il tempo è ciò che è reso necessario perché si svolgano alcune trasformazioni. Dovremmo incominciare a capire che il tempo non preesiste alle trasformazioni. Insomma, non dobbiamo credere che il tempo sia il tempo impiegato dal messaggio per raggiungere il destinatario, per il semplice fatto che, al di fuori del messaggio, se prescindiamo dal messaggio, non potremmo misurare nessun tempo. Il tempo è funzione della misura, e la misura genera, ma non misura il tempo. Il tempo non preesiste alla misura.

Qui si esclude un problema che mi sembra veramente complicato, e su cui cercherò di soffermarmi, nel limite del possibile, nell'ultima parte di questo seminario. Possiamo formularlo in qualche modo così: se il tempo presuppone la misura, bisogna pure che ci sia una misura per misurare. Se non c'è niente di permanente, come fare a parlare di tempo?

La fisica si trae fuori da questo problema stabilendo che ogni misurazione è relativa alla posizione di un osservatore (teoria della relatività). Se non si suppone un osservatore, non ha alcun senso parlare di misura.

La questione è così complicata che, se proseguissimo fino in fondo alla faccenda, giungeremmo alla teoria dell'eterno ritorno.

Ma torniamo a ciò che ci occupa questa sera, alla relazione tra angoscia e godimento. Che significa che l'angoscia sia qualcosa che viene sentito a livello degli organi respiratori e del cuore? Significa che, prima di tutto, viene sentito come qualcosa che ostacola il ritmo, come qualcosa dell'ordine di un controtempo, di una sincope. Ma, dicendo questo, descriviamo l'angoscia ancora da un punto di vista fenomenologico, a prescindere da quale sia la sua causa. Sappiamo, per esempio, che nella fobia la causa dell'angoscia è determinata dalla comparsa dell'oggetto fobico. La comparsa dell'oggetto fobico provoca il segnale d'angoscia, il segnale che avverte della presenza di un pericolo, quindi il pericolo non è, evidentemente, l'angoscia stessa.

Non può essere un caso che Freud, in questo testo, ricorra a qualcosa di assolutamente lontano da tutto ciò che è freudiano: il trauma della nascita. Giunge persino a dire che il trauma della nascita – concetto assolutamente rankiano – offrirebbe una sorta di prototipo di trauma, su cui si verrebbe a modellare, successivamente, ogni segnale d'angoscia.

Avevamo già visto, in *Al di là del principio di piacere*, che cosa sia un trauma: Freud lo definisce come un'inversione di stimoli all'interno dell'organismo, stimoli che non possono venire padroneggiati. Se ci chiedessimo che cosa voglia dire padroneggiare gli stimoli, immaginando che esista qualcuno che voglia padroneggiare questi stimoli, rischieremmo, facilmente di uscire fuori strada, perché, in tutto ciò, non c'è ancora la minima ombra del soggetto. Gli stimoli non padroneggiabili del trauma sono tali nel senso che sono riducibili ad un ritmo e, cioè, alla dimensione del sapere.

Per questo motivo, alla domanda, che cos'è un pericolo? Freud risponde che si tratta di capire che cosa significhi ricordarsi di qualcosa, e come veniamo ricondotti dall'angoscia al pericolo e dal pericolo alla memoria.

Nell'ottavo capitolo di *Inibizione, sintomo e angoscia*, Freud scrive:

Ma che cos'è un "pericolo"? Nell'atto della nascita vien corso un pericolo obiettivo per la conservazione della vita, e noi sappiamo che cosa questo significhi in realtà. Ma psicologicamente ciò non ci dice proprio nulla. Il pericolo della nascita non ha ancora alcun contenuto psichico. Certo non possiamo presumere nel feto nulla che si avvicini neppure lontanamente alla conoscenza della possibilità di un esito letale. Il feto non può percepire nient'altro che un grandissimo disturbo nell'economia della sua libido narcisistica. Grandi quantità di eccitamento premono su di lui producendo sensazioni spiacevoli e nuove, alcuni organi si procurano investimenti più elevati, la qual cosa è come un preludio all'investimento oggettuale che presto comincerà; che cosa di tutto ciò potrà essere valutato come segno distintivo di una "situazione di pericolo"?

Sappiamo troppo poco, sfortunatamente, della condizione psichica del neonato per rispondere direttamente a questa domanda. Non posso neppure garantire l'utilizzabilità della descrizione data or ora. È facile dire che il neonato ripete l'affetto dell'angoscia in tutte le situazioni che gli ricordano l'evento della nascita. Il punto decisivo rimane però in che modo ci si ricordi e di che cosa⁵⁶.

In altri termini, se l'angoscia è angoscia d'attesa, angoscia "davanti a", va da sé che, per aspettarsi qualcosa, bisogna che ci sia una memoria. Si tratta proprio del problema che avevamo accantonato poco fa e che potremmo formulare in questo modo: perché si possa parlare di tempo occorre che ci siano delle trasformazioni e che ci sia qualcosa che dal tempo si tragga fuori, qualcosa che rimanga immutato, ovvero un'unità di misura. È precisamente questa la funzione della memoria. Se il tempo è funzione di alcune trasformazioni, e solo di queste, com'è possibile, in generale, ricordarsi di qualcosa, dato che, invece, la memoria implica la permanenza di questo qualcosa, di ciò che, appunto, Freud chiamava le tracce mnestiche?

Vedete che, in questo modo, da una parte dobbiamo sopporre qualcosa che non cessa di trasformarsi, ma proprio questo ci costringe a sopporre, dall'altra parte, l'esistenza di qualcosa che rimanga fuori da questo processo. È una sorta di paradosso, di circolo vizioso, certamente qualcosa di enigmatico. Cerchiamo di considerare la questione dalla parte dell'oggetto. Qual è la funzione dell'oggetto in tutto questo? Deve avere una funzione essenziale, dal momento che, quando Freud parla dell'angoscia, finisce per definirla angoscia di castrazione. Probabilmente solo a partire da questa considerazione potremmo ripercorrere il cammino e orientarci.

Questa questione viene trattata nel settimo capitolo di *Inibizione, sintomo e angoscia*, in cui risulta come la rimozione sia resa necessaria dalla presenza di uno stimolo interno, dal quale non si può fuggire. In che cosa consiste, quindi, la fobia? Nel fatto che questo stimolo interno – dal quale non si può fuggire – viene sostituito da un pericolo esterno, attraverso dei meccanismi di proiezione, spiega Freud, dai quali invece si può fuggire. A questo proposito, quando aveva considerato l'angoscia come effetto della rimozione, afferma:

⁵⁶ Ivi, p. 283.

La mia osservazione non era sbagliata, ma rimaneva alla superficie. La pretesa pulsionale non è infatti un pericolo in sé stessa, ma solo in quanto porta con sé un vero pericolo esterno, quello della castrazione⁵⁷.

Si tratta, per Freud, di mettere d'accordo le due concezioni dell'angoscia che arriva a formulare: quella che fa dell'angoscia un pericolo interno, in quanto derivante dalla trasformazione della pulsione rimossa – e questa rappresenta la sua prima formulazione – e quella che fa dell'angoscia una risposta ad un pericolo esterno. In che senso la castrazione corrisponda a un pericolo esterno lo si intende vedendo in che modo Freud affronta la questione: egli lo fa considerando la castrazione come la perdita di un oggetto. Non c'è, dunque, contraddizione effettiva fra il pericolo interno e il pericolo esterno perché, in entrambi i casi: «essa ci appare ora, dato che si tratta tanto spesso del pericolo di castrazione, come la reazione a una perdita, a una separazione»⁵⁸. Insomma, il pericolo e questa situazione di impotenza si riducono allo scompiglio, all'aritmia provocata dalla perdita dell'oggetto.

Se, in questo testo, tutto ruota intorno alla questione della nascita, non è certo perché con questa nascita si possa trattare della perdita di un oggetto – prima della nascita non avrebbe, infatti, alcun senso parlare di oggetto –; si tratta piuttosto del fatto che, con questa questione, comincia a chiarirsi, in maniera notevole, ciò che Lacan ha elaborato con il mito della lamella.

Possiamo dire che il soggetto è soggetto all'angoscia. Il pericolo non è altro che una perdita costitutiva del soggetto in quanto separato da un niente, ovvero di quel tanto che basta perché lo si possa definire un soggetto. Il fatto è che la perdita di questo qualcosa – che in realtà non si è mai avuto, se non nel mito della lamella, mito che non va preso alla lettera – è proprio ciò che dà origine alla pulsione. Dal momento che la pulsione è quella forza che tende a riappropriarsi di questa parte perduta, la pulsione è la tensione di bordo che si stabilisce là dove qualcosa sarebbe venuto a mancare.

Questa immagine e questo mito ci sembrano sufficienti, adatti a figurare a porre i termini di quel che chiamiamo libido. Immagine che dà la libido per quello che è, cioè un organo [...]. La nostra lamella – afferma Lacan – rappresenta quella parte del vivente che si perde nel prodursi attraverso le vie del sesso⁵⁹.

Insomma, angoscia e godimento sono cose limitrofe: il godimento è il movimento del riappropriarsi di qualcosa che non è mai stato proprio, ovvero l'oggetto – pertanto è un movimento sempre mancato – e proprio per questo motivo si trasforma, inevitabilmente, in angoscia. Perché succeda, è necessario che la perdita dell'oggetto sia avvertita non tanto come perdita definitiva – in questo caso si ha il lutto – né è sufficiente che sia avvertita come intollerabile – questo è il caso del dolore – ma se è avvertita come imprevista, improvvisa ed inattesa, solo allora, si ha l'angoscia. Lutto, dolore ed angoscia si distinguono, dunque, in relazione alla diversa costituzione temporale della stessa esperienza. Così siamo ricondotti, per l'ennesima volta, alla funzione del tempo e del sapere, dove il tempo è funzione del sapere. L'angoscia è ciò che si sviluppa in rapporto a qualcosa d'inatteso, oppure come funzione di attesa di un pericolo. Ma che cos'è l'attesa? Torniamo, di nuovo, alla questione che avevamo evitato di toccare prima.

E. Macola. Mi è venuto in mente il sogno dell'Uomo dei lupi e il suo collegamento con la scena primaria. L'improvviso cambiamento di comportamento dell'uomo, dice Freud, sarebbe dovuto dall'aver trovato un numero di regali non sufficiente sotto l'albero: se ne aspettava, infatti, il doppio, dato che il giorno di Natale era anche il giorno del suo compleanno. Poi però, facendo riferimento alla scena primaria, si dice che ciò che costui aveva perduto era stato l'amore del padre. Egli avrebbe voluto mettersi al posto della madre per farsi amare dal padre: ma, allora, che cosa ha veramente perduto? Il padre-fallo, che ritorna sotto forma di lupo, o il suo pene, dato che, per mettersi al posto della madre, doveva esserne privo?

⁵⁷ Ivi, p. 275.

⁵⁸ Ivi, p. 279.

⁵⁹ J.Lacan, *Scritti*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, Vol. 2, p. 850 sg.

Qui dobbiamo distinguere tra l'angoscia come sensazione di una perdita e l'angoscia come attesa di una perdita. Nel caso del sogno dell'Uomo dei lupi – come per ciascuna fobia – l'angoscia è collegata alla rappresentazione di una perdita avvertita come possibile, l'angoscia è un segnale di pericolo. Il piccolo Hans quando prova angoscia? Quando vede i cavalli, questo perché è come se il pericolo della perdita, a livello di castrazione, si fosse legato all'immagine del cavallo. Quando Hans prova angoscia è perché ha l'impressione che potrebbe perdere qualcosa, non è la sensazione di averlo perduto, è questo che dice Freud.

In definitiva è però vero che, l'angoscia, oltre ad essere il segnale di un pericolo, è anche la sensazione di una perdita effettiva; ma la perdita, di cui si tratta, non è la perdita eventuale del pene, in una immaginata castrazione, è piuttosto la perdita di niente, è la sensazione del fatto che manchi qualcosa e che non si ha rapporto sessuale se non grazie a questa mancanza. L'angoscia è la sensazione della libido, cioè di un godimento, nella misura in cui interviene un soggetto per farsi supporto del godimento. Perché il piccolo Hans si va a far consolare per il fatto di esistere? Perché il fatto di esistere implica d'esistere come sessuato.

C'è un aspetto del problema che ho trascurato nel discorso di stasera. Cerchiamo di formularlo. Avevo detto, in effetti, che il godimento è la sensazione di esistere per il desiderio dell'altro, e lo confermo. Ma, quando parlo di sensazione, in questo caso, forse che a questa sensazione dobbiamo supporre un soggetto? È questo il punto. Mi rendo conto della difficoltà che c'è a concepire una sensazione senza attribuirle un soggetto.

Quando parlo di soggetto non intendo affatto qualcuno che sente una sensazione, non c'è il soggetto della sensazione, per il semplice fatto che se ci fosse, questo ci porterebbe a quella che Hegel chiamerebbe una cattiva infinità. Infatti, ci sarebbe una serie infinita di sentire, in quanto il soggetto sentirebbe di sentire la sensazione. La sensazione, invece, ha a che fare con un sapere. Il soggetto non è definito dal sapere, quindi nemmeno da una sensazione. Il soggetto è definito dall'essere, così come ci aveva insegnato Cartesio. Il soggetto è ciò che rimane quando abbiamo tolto tutto il sapere: evacuato il sapere, rimane l'essere, cioè il *sum*. Questo ci porta a riconoscere che il soggetto è separato da ciò che abbiamo chiamato l'oggetto. La lamella, è, insomma, separato dal senso. Sta qui la radice di tutta la questione. Quando dicevo che il godimento è esistere per il desiderio dell'altro, indicavo forse, con questo, che il godimento sarebbe avere un senso? Assolutamente no. La sensazione di esistere per il desiderio dell'Altro è soltanto un sapere, un sapere il non senso a cui il soggetto si riduce. Sapere il non senso cui il soggetto si riduce, si transitivizza nell'eclissi del soggetto stesso, ed è perciò che la sensazione di esistere per il desiderio dell'Altro è godimento. Lo è nella misura in cui il soggetto tramonta nel suo stesso godimento. Non c'è, dunque, nessuno che abbia questa sensazione, c'è questa sensazione in cui tramonta il soggetto.

Ne deriva che il godimento è la misura di un sapere, è ritmo, e, quindi, la misura di un non senso, dato che il ritmo è la dimensione del non senso. C'è un'altra questione, posta da Macola prima, che è del tutto parallela a questa. L'angoscia è la risposta al pericolo di una perdita oppure – come diceva Lacan – corrisponde alla sensazione dell'impossibilità di una perdita, cioè al fatto di restare attaccati al desiderio dell'altro? La sensazione che la madre potrebbe portare Hans chissà dove, corrisponde al primo caso o al secondo? Ebbene, è tutte e due le cose allo stesso tempo, non c'è nessuna contraddizione. Se infatti il godimento è la sensazione di esistere per il desiderio dell'altro, questo implica un risvolto, che l'angoscia è la sensazione di essere l'oggetto del desiderio dell'altro. Sembra che sia la stessa cosa, ma non lo è. Esistere per il desiderio dell'altro implica la dissoluzione di quel soggetto che è situato come oggetto di desiderio dell'altro, nel caso dell'angoscia. Perché si dovrebbe rispondere con l'angoscia alla sensazione di essere desiderati, se non per il fatto che, in questo caso, è il soggetto stesso a divenire oggetto del desiderio dell'altro? Tutta la differenza tra il godimento e l'angoscia sta nel fatto che, nella seconda, il soggetto è situato precisamente al posto di quello che per l'altro è l'oggetto, la causa di desiderio, mentre nel godimento, il soggetto è tramontato, c'è soltanto un sapere, il sapere più vuoto, o per meglio dire, il più disperato: quello del non senso.

XXIII. L'inconscio e la fobia

[Il seminario inizia con una comunicazione, non trascritta, di Francesco Stoppa, sull'articolo di Freud *L'inconscio* (1915)].

L'esposizione di Stoppa mi pare abbia colto un aspetto di un certo interesse, l'unico forse che potrebbe aiutarci ad uscire dall'apparente contraddizione che c'è tra Freud e Lacan, a proposito della differenza tra inconscio e coscienza. Lacan dice che «l'inconscio è strutturato come un linguaggio»; per Freud, invece, le rappresentazioni di parola sono solo nel preconsciouso. Questa contraddizione è solo apparente, perché, come Stoppa giustamente sottolineava, non è la stessa cosa dire «significante» o «rappresentazione di parola». Sia le rappresentazioni di cosa che quelle di parola, tradotte nella logica del significante, sono dei significanti. Riprenderò poi questo punto.

Un'altra cosa che mi sembra interessante nell'esposizione è quella di averci fatto rendere conto di quali difficoltà s'incontrino ogni qualvolta si cerchi di avvicinarsi, in termini metapsicologici, cioè in termini di una certa logica, a ciò che accade nei cosiddetti processi psichici, e quale è il rapporto tra questi e il linguaggio. Queste difficoltà derivano prima di tutto dal fatto che non abbiamo a disposizione nessuno strumento, nessun modello logico, che ci aiuti a rappresentarci queste cose, a meno che non sia in definitiva il vecchio modello aristotelico dell'impronta, della traccia, che è poi quello cui ricorre Freud. La traduzione fatta da Lacan, nei termini di una logica del significante, mi pare il momento decisivo per accostarci ad un modello differente. Lacan dice esplicitamente che l'unico punto in cui non è d'accordo con Freud è proprio questo delle tracce.

La nozione di traccia, impressione, solco, non ci può aiutare in nessun modo ad intendere qualcosa della logica del lato psichico, perché si tratta di una metafora tratta dalla scrittura, ma dalla scrittura in quanto viene può essere archiviata; perciò ci si riferisce ad una cera, nella quale resterebbero le tracce, proprio perché una volta si scriveva su delle tavolette di cera.

1.

Tutto ciò non rende conto della minima cosa che si può supporre di dover intendere, nel porsi la questione del lato psichico, in senso lato, che è quella di capire come delle cose, che sono del tutto differenti, possano mescolarsi fra di loro, dabo luogo ad altre cose. E questo non solo come una combinatoria, come un gioco di costruzioni, in cui ogni pezzo resta identico, non solo come atomi, che si potrebbero combinare o scombinare, ma con una sorta di fusione. L'immagine di un sogno, per esempio, in quanto immagine, non è in nessun modo riconducibile a nulla di discreto.

Per parlare dell'immagine surdeterminata, Freud fa l'esempio delle fotografie di Galton, nelle quali i volti di una famiglia vengono stampati sulla stessa lastra, risultandone così rafforzati i tratti comuni e indeboliti i tratti differenti. Questo non si lascia inscrivere in una logica di tratti discreti, cioè combinatoria, perché entra in gioco un continuo.

A livello dell'immagine del sogno, è qualcosa di continuo che si modifica, ci si sposta in un continuo. Perciò l'immagine può essere surdeterminata, può aver subito una condensazione, uno spostamento ecc.; ma ciò non si lascia ridurre in tratti discreti, se non nella misura in cui viene raccontata, per cui l'interpretazione funziona sui tratti discreti, che sono le parole, e non le immagini.

Se vogliamo renderci conto di come funziona un atto psichico, dal punto di vista della pratica, è sufficiente giungervi attraverso quel che deriva dalla discrezione del significante. Ma dal punto di vista teorico ciò non è più sufficiente, tanto è vero che, se lo fosse, dovremmo considerare l'inconscio un magazzino di significanti, di immagini, di cose che, benché relazionate tra loro, benché tessute in vari modi, resterebbero tuttavia sempre distinte una dall'altra. E questi contrasterebbe con qualunque esperienza che noi facciamo della nostra vita psichica.

Sulla differenza tra processo secondario e primario, Freud dice che, in quello primario, c'è una mobilità degli investimenti, che comporta che le parole vengono distrutte in quanto parole e dissolte in una specie di sospensione di tratti differenziali, ma che non sono più tratti distintivi. Ed è per questo che l'inconscio, come la psicosi, «tratta le parole come cose».

La cosa non è così astratta come potrebbe sembrare, perché lo stesso problema si pone per i fonemi che ciascuno usa quando parla: fra due labiali come la p e la b c'è una differenza, che è discreta, ma tra le possibili sfumature di pronuncia delle due labiali non sempre si può distinguere, c'è sempre posto per l'equivoco. Tutto ciò ci porta, da una parte, a sottolineare l'insufficienza di questa metafora della traccia, delle *routes impressives* – termine con cui Lacan traduce il termine *Bahn*, che usa Freud, e che in tedesco designa la ferrovia, la strada, il solco –; e, dall'altra, ci porta nella direzione in cui dovremo cercare qualcosa di differente. La questione del significante è il contributo specifico dato da Lacan, perché non dobbiamo pensare i significanti come qualcosa d'immobile, come i giochi di costruzione di cui parlavo prima, per cui ciascuno sarebbe identico a sé e immodificabile, e quindi solo combinabile in modi diversi. Il significante è lo sciame significante, il che implica l'impossibilità di ridurre il significante ad elemento di una combinatoria. Invece il significante si dà in una specie di confusione, che è ciò che Lacan chiama *le semblant*; la sembianza è il significante, in quanto costituisce un insieme di elementi minimi, in sospensione, che si sostiene come insieme, ma non indefinitamente, bensì finché non ne piove qualcosa, da questa nuvola.

La sembianza, che è il significante, si sostiene quindi come unitaria per tutto il tempo che si aspetta che la parola d'interpretazione faccia esplodere questa nube, facendone piovere pezzi di godimento. Mi pare che quello che emerge sia nuovamente la relazione fra tutto ciò e la questione del tempo, la vecchia storia che Freud dice e ridice, che l'inconscio non conosce il tempo, perché invece, come riprende Lacan, l'inconscio è il tempo, *il tempo della cosa*: è il tempo in cui la cosa, che è la rappresentazione, si fa per subito disfarsi.

Volendo spingere la cosa verso una metaforica diversa, potremmo ritrovare in ciò una nozione come quella del minimo, come si ritrova in una tradizione che va da Epicuro a Democrito, a Giordano Bruno, al calcolo differenziale, sinché Lacan la riprende parlando di quella elaborazione concettuale che è l'inconscio, nel quale ciò che decide di una differenza, di una discontinuità, è un asintoto, qualcosa che ha a che vedere col calcolo di questo minimo, di questa minima differenza.

Bisognerebbe cominciare un lavoro d'esplorazione sistematica dei testi di Freud, cercando di tradurli a partire da alcune indicazioni che vi sono pur contenute, anche se Freud si ferma a questo modello della traccia, del sigillo. Mi sembra, in ogni caso, che quell'osservazione che faceva prima Stoppa, circa il fatto che l'elemento decisivo per distinguere tra rappresentazione di cosa e rappresentazione di parola non è ciò di cui la rappresentazione è rappresentazione, ma è l'effetto della rappresentazione: continuo, come nelle immagini, o discreto, come nei significanti.

2.

Soprattutto nelle psicosi risulta che ciò che è per il soggetto fuori portata, ciò che, come si suol dire, non può venire simbolizzato per il soggetto, non è qualcosa che a livello del significante mancherebbe per lui; anzi, a livello verbale, tutto funziona perfettamente, come per chiunque.

La “forclusione del nome del padre” non implica affatto che questo nome non venga detto e ridetto. Ma, nel caso della psicosi, il “nome del padre”, che dovrebbe essere garante di tutto ciò che per il soggetto si dovrebbe scrivere nel registro della verità, questo significante risulta un significante fasullo, falso. Non perché posto in falso come ciascun significante, ma perché fondato su una menzogna, perché forcluso, non nell'inconscio del soggetto, ma nel luogo dell'Altro, che, nel caso della psicosi, risulta essere il discorso della madre. Nel discorso della madre il “nome del padre” è un significante fasullo.

Per il modo in cui il soggetto è coinvolto nel suo desiderio, in quanto desiderio dell'Altro, non vi è qualcosa che può permettere al soggetto di assumere questo desiderio, perché il soggetto rimane catturato, preso a questa sorta di miraggio, che fa sì che continui a pensarsi come una specie di appendice del corpo della madre. È precisamente il fallo della madre, qualcosa che non può pensarsi in una separazione dalla madre. Questo ha a che fare col funzionamento del significante, perché è proprio questo che comporta che – come Stoppa diceva, con un'espressione forse discutibile, ma che mi sembrava andare nella direzione giusta –, la rappresentazione è percepita ma non dialettizzata; è come dire che qualcosa non funziona, a livello del limite di cui dicevo prima.

In altri termini, è come se ci potessero essere degli spostamenti continui, senza che questa alterazione qualitativa potesse decidere mai di un salto, cioè di quello scarto che fa sì che, da quella nuvola, piova qualcosa.

Tutto questo per dire che non si può, nella psicosi, fare un'interpretazione come si fa nella nevrosi, perché la parola d'interpretazione, che provoca effetti di godimento, nel caso della nevrosi, nel caso della psicosi, in cui questo sciame non si tiene sul punto di precipitare, non fa altro che accrescere gli effetti di disgregazione del tessuto significante.

Qual è allora il compito, nell'analisi della psicosi? Se qualcosa risulta impossibile da articolare, a livello della mancanza, cioè a livello dell'oggetto, è perché il soggetto non si può pensare come “taglio di *a*”, come qualcosa che deriva dalla mancanza di ciò che fa sì che lui si pensi come soggetto, tant'è vero che il fantasma è quello del ritorno della lamella, con cui il soggetto giunge, ad un certo punto, a fare tutt'uno nel delirio, tutt'uno con l'organo della sua libido.

Compito dell'analisi della psicosi è allora creare un campo di significazioni nelle quali il soggetto riesca a situarsi senza confrontarsi con il Nome del Padre forcluso. Non si tratta affatto di creare un soggetto, perché, in ogni caso, l'idea che un soggetto ci sia, è dell'ordine d'una finzione nevrotica.

Il lavoro interpretativo, nella psicosi, in cui dicevamo che si tratta di lavorare più sulla *costruzione* che sull'interpretazione, consiste nel lavorare, con le parole, a livello di quel discorso che per il soggetto è quello in cui qualcosa è forcluso, rafforzando i limiti della zona rischiosa. Quando Oury dice che si tratta di trovare dei luoghi per un dire, questo mi sembra proprio ciò di cui si tratta, perché pone la necessità di luoghi per un dire, d'incontro. Infatti, è proprio a livello del luogo dell'Altro che la cosa va presa. Si tratta di *inventare di nuovo un discorso* che possa, per il soggetto, tenere il luogo del discorso della madre.

Il che implica non che si tratti di fare da madre al soggetto – questo sarebbe un disastro che si aggiungerebbe al primo –, ma di qualcosa che non si raggiunge con una tecnica: un rapporto tale, con la verità, che questa verità possa fare da fondamento ai significanti senza fondamento, che vanno alla deriva per effetto della forclusione.

Se qualcosa ha a che vedere con l'etica – e soltanto con l'etica – nella psicanalisi, nella pratica, questo è in gioco nell'analisi della psicosi.

3.

Veniamo ora alla questione della “doppia iscrizione”. Freud lascia incerta la cosa, e Lacan sembra inclinare verso la “doppia iscrizione”, ma soltanto per un espediente. In realtà non si tratta di pensare l'iscrizione, né semplice né doppia, ma si tratta d'andare al di là del concetto d'iscrizione, senza di che non si esce dall'*impasse*.

Il punto di partenza di Freud è: in che senso si può dire che un significante è inconscio, quando magari questo significante può essere detto? La risposta, nella pratica, è la nozione di *Durcharbeitung*, di “translaborazione” per giungere al ritorno del rimosso, in questa distanza in cui abbiamo *come* la trascrizione di due significanti. Come può il significante, pronunciato nel conscio, funzionare contemporaneamente nel rimosso? Che cosa separa questi due, che sono la stessa cosa, e però sono anche distinti? Che cosa c'è in questa distanza? C'è la “translaborazione”, cioè il tempo.

La stessa cosa vale per il transfert. Che cosa vi si ripete? Niente. Se una situazione infantile viene ripetuta nel transfert, e l'analista non è né la madre, né il padre, né lo zio, che cosa può ripetersi? Si ripete un ritmo, una forma di tempo, dice Lacan nel primo seminario.

È come dire che non si ripete niente: il tempo è lo stesso. La forma di tempo si può ripetere solo nella misura in cui è essa che fonda il tempo. Non dobbiamo pensare il ritmo all'interno del tempo cronologico, ma dobbiamo pensare il tempo cronologico come ciò che scaturisce dalla ripetizione in cui consiste il ritmo, cioè la forma di tempo.

Ricordiamo che siamo arrivati a cogliere la questione del tempo, come tempo musicale, come ritmo, come la questione teorica nodale per rendersi conto di tutta una serie di questioni, che sono quelle della metapsicologia e del significante. Se, partendo dalla lettura del piccolo Hans, è qui che sono arrivato, non sarà un caso, dal momento che ciascuno, in quanto pensa, non può rigorosamente

che pensare lo stesso, la stessa cosa.

Eravamo partiti con l'individuare il ruolo di alcuni significati principali – il cavallo, la giraffa ecc. – all'interno di questa storia, e ciò mi aveva posto la questione della metafora, in quanto era all'interno della metafora paterna che questi significati venivano ad assumere un certo movimento, per il piccolo Hans. Studiando la metafora, mi ero accorto che non se ne cava niente, se non si giunge a pensare che ciò che viene posto in gioco nella metafora è l'intervallo che c'è tra due serie di significati, nella misura in cui questo intervallo, che a questo punto possiamo inscrivere nella funzione della lettera, è ciò che assicura alla metafora quell'asintoto, quel minimo, quel varco, con cui qualcosa si assicura come uno, nella metafora.

Eravamo poi passati ad interrogarci sulla nozione di oggetto *a*, e quindi sulla nozione di fallo, e da qui siamo passati alla pulsione ed al godimento.

Vi ripeto le tappe del percorso perché, retroattivamente, accorgendomene solo adesso, vi si veniva delineando qualcosa dell'ordine di una logica, che in questi ultimi seminari cercherò di concettualizzare in modo più rigoroso.

Torniamo alla fobia. Abbiamo forse detto qualcosa di decisivo intorno ad essa? Come ci è apparso il problema della fobia, che ad un certo punto abbiamo definito come identico al problema della civiltà? Ci è apparso come il modo in cui accade di rifiutare un godimento.

Ricordiamo ancora la frase di Freud, quando dice che la fobia non è che un godimento che non può essere riconosciuto come tale, col problema che comporta, di che cosa voglia dire che un godimento non può essere riconosciuto, dal momento che il godimento è qualcosa che si sente, o comunque ha a che fare con la sensazione.

Nella fobia, come ci ha mostrato il piccolo Hans, c'è una differenza con la civiltà – a meno che anche per la civiltà non dobbiamo giungere a questa stessa conseguenza –, poiché nella prima è qualcosa a livello della funzione paterna che non viene sostenuto, e questo scacco della funzione paterna comporta che il soggetto, per poter sopravvivere all'interno della struttura intersoggettiva in cui si trova, è nella situazione di dover sostenere questa funzione, di dover fare da puntello al padre.

Ho già accennato alla storia di qualcuno che, in relazione ad un padre eternamente fuorilegge ed inesistente, supponeva di dover essere “più uomo”, non facendo altro, in realtà, che lambiccarsi il cervello su che cosa significhi essere padre. Sfortuna volle che diventasse padre a sua volta.

La fobia, insomma, serve al soggetto, che vi si trova, per interrogarsi su che cosa significhi essere padre, e lo costringe perciò a questa posizione del “più uomo” (che è solo una configurazione particolare, ma ci possono essere vari altri sostegni che, in altre fobie, si possono trovare, per esempio sostenendosi su una funzione assolutamente immaginaria attribuita al sapere, o su qualcosa che ha a che fare col “buon gusto”, e ci potrebbero essere altri esempi).

Tutti questi puntelli servono a non volerne sapere della legge – ma detto così è ancora poco –, cioè del limite che è imposto al godimento. La legge non è altro che ciò che introduce, e anzi costituisce, un limite al godimento. Non volerne sapere della legge, allora, vuol dire non volerne sapere del godimento stesso, in quanto esso non tiene, non sussiste che per via di questo limite. Non c'è godimento come godimento infinito, se non nella fantasmatica attorno al godimento femminile.

Un limite è prima di tutto quello di un impossibile; lo cogliamo così nel suo senso radicale, per esempio se pensiamo che, se io sono al di qua di questo tavolo, non posso essere contemporaneamente anche al di là. Ferdinando Pessoa dice: se sono al di qua del fiume non posso essere anche al di là, e questo è il motivo della mia disperazione.

Il godimento, dunque, è l'esperienza di questo limite, e per questo non appare che come più-godere, nella misura in cui ciò che l'insistenza del limite impone è lo spostamento, per esempio quello con cui potrei andare al di là del tavolo, con ciò rinunciando ad essere al di qua.

4.

Mi rendo conto che le cose che vi dirò da ora in poi rischiano di risultare enigmatiche, per me prima di tutto, ma mi pongo anche la questione se questo sia sufficiente per rinunciare a dirle.

Se voi ricordate, eravamo partiti dalla domanda: a chi insegnare la psicanalisi? Se dunque non c'è

un soggetto a cui ci si rivolge, a chi porre questa domanda? Mi chiedo: forse che un analista suppone che ci sia un soggetto, dalla parte di colui cui si rivolge?

Se c'è qualcosa a cui serve un'analisi didattica, per cui è indispensabile, è a preparare qualcuno a non supporre un soggetto dalla parte di colui cui si rivolge. Quando parliamo di un "soggetto dell'inconscio", che sarebbe ciò con cui si tratta di stabilire un dialogo in un'analisi, in realtà questa è soltanto una finzione teorica. Si può parlare di soggetto dell'inconscio soltanto nella misura in cui c'è un discorso dell'inconscio, sennò supporremo che ci sia un soggetto dietro il soggetto, il che non porterebbe da nessuna parte.

Quando Freud diceva che l'ascolto analitico è l'ascolto fluttuante, cioè, come precisa Lacan, l'ascolto costante, vuol dire che si tratta di ascoltare il detto con un calcolo del dire in cui si dice, ma senza privilegiare nessun soggetto supposto. Supporre che l'analizzante, che parla, sia un soggetto, è quello che si chiama di solito il controtransfert.

L'unico modo, forse, in cui possiamo parlare di un soggetto dell'inconscio è questo: si dialoga con un soggetto dell'inconscio quando non si suppone di rivolgersi ad un soggetto.

Parlare di un soggetto dell'inconscio non sarebbe forse un alibi per dire che, nella psicanalisi, la questione del soggetto subisce una specie di *epokhé*: di sospensione, di messa tra parentesi? L'ascolto fluttuante è l'ascolto dei significanti, e senza dubbio i significanti "rappresentano un soggetto per un altro significante", e l'analista è colui che appunto è questo significante, è il secondo significante per cui i significanti del detto dell'analizzante rappresentano un soggetto.

Ma quando noi diciamo che questo soggetto che i significanti rappresentano per il significante qualunque che è l'analista è il soggetto dell'inconscio, se vogliamo essere davvero conseguenti, questo significa che ciò può riuscire solo attraverso un appiattimento della funzione soggettiva, e a questo appiattimento della funzione soggettiva l'analisi didattica è supposta preparare. Questo sia dalla parte dell'analista che dalla parte dell'analizzante. Insomma, si tratta di una de-antropologizzazione dell'ascolto.

Quando parlavamo dei significanti così come funzionano nella cosiddetta natura, quando avevamo preso la questione del significante nella biologia o nella teoria dell'informazione – cosa che aveva scandalizzato tanti di voi, che non ci si ritrovavano più, rispetto al soggetto –, stavamo forse considerando il linguaggio come qualcosa di naturale? Ebbene no, no e poi no.

Il punto è che il linguaggio, semplicemente, non esiste; esistono soltanto le lingue. S'intende che il linguaggio non esiste, se non come una costruzione che si fa su ciò che effettivamente esiste, cioè le lingue.

Le lingue sono l'animale, *tò zô(i)on*, ciò che vive. Se vogliamo definire l'uomo, è all'animale che dobbiamo ricorrere; l'uomo è l'animale, è ciò che vive, nel senso in cui Francesca, rivolgendosi a Dante, nel VI canto dell'Inferno, dice: «O animal grazioso e benigno».

Quando vi ho parlato della musica, era per farvi intendere, appunto, che il linguaggio è soltanto la voce della cosa, dato che, quando gli uomini parlano, lo fanno perché si riducono ad essere delle cose.

Ora, se abbiamo ricondotto l'uomo a livello di ciò che chiamavamo prima, graziosamente e benignamente, l'animale, non abbiamo con questo ri-antropomorfizzato l'animale, cioè la natura? Se smettiamo di fare del linguaggio una prerogativa umana e troviamo che è una prerogativa delle cose, non abbiamo con questo attribuito alle cose una natura umana? Ma certo, è proprio questo che abbiamo fatto.

Ci siamo morsi la coda, ma non proprio. Antropomorfizzare, che significa? Antropomorfizzare mi sembra, qui, come sempre, creare dei. Ed è questo il sigillo di un pensiero degno di questo nome.

Il pensiero – quando ce n'è – quello che ha di stupefacente, d'incantevole, è che, quando si pensa veramente, si creano dei. Quando si pensa effettivamente, cioè quando si pensa il reale, sono appunto gli dei che ci vengono incontro.

Se dunque il linguaggio è la voce delle cose, vale a dire ciò che nell'uomo costituisce l'animale, da dove viene il senso? Se abbiamo il minimo motivo per distinguere il linguaggio dalla lingua, dalla lallazione, dalla cantillazione, dal canto, è perché, senza dubbio, solo il linguaggio, in quanto

costruzione sulle lingue, è in grado di produrre qualcosa al livello del senso, cioè d'introdurre qualcosa che non si lascia ridurre al ritmo, che è il non senso, ma né il ritmo né il non senso sono il reale.

Sappiamo che Lacan dà del reale almeno due definizioni: «Il reale è l'impossibile» e «il reale è ciò che ritorna sempre allo stesso posto». Vi accorgete che queste due definizioni sono contraddittorie? Da una parte il reale appare come l'impossibile, cioè come ciò che non cessa di non scriversi, irripetibile, dunque traumatico, e questo è l'aspetto che viene colto di solito dai lacanetti o dai lacanini; dall'altra parte il reale appare invece come qualcosa che ritorna, come il principio stesso della ripetizione. Un'altra contraddizione, almeno apparente, la troviamo in Lacan, guarda caso, a proposito della verità, giacché è evidente che c'è una relazione tra il pensiero del reale e il pensiero della verità. Da una parte la verità si dice che è qualcosa di particolare all'essere parlante, cioè qualcosa che dipende dall'equivoco, dal senso in quanto doppio. Dall'altra parte la verità appare come ciò che viene comandato dal reale. Risulta vero in definitiva ciò che viene verificato dal reale, cioè dalla ripetizione. Come possono coesistere queste due direzioni, lungo le quali pensare al reale e alla verità? La divergenza è unica, a proposito del reale e della verità. Questa circostanza non mi sembra affatto casuale e dipende dalla cosa stessa, dall'esilio dall'essenza di ciò di cui si tratta, dall'essenza di quel che c'è, l'ente.

Abbiamo avuto modo nel corso del seminario di avvicinarci alla metafisica di Aristotele, e non a caso, giacché di che cosa si prende cura la psicanalisi, se non della metafisica, dato che il parlante parla *nella* metafisica, qualunque fesseria dica? La metafisica è quel discorso che ha il preciso compito di espellere la divergenza, nel pensiero, del reale e, nel pensiero, della verità. Per cui $A=A$ implica $A \neq A$, come non abbiamo mancato di sottolineare.

La metafisica, in quanto ha il compito di espellere quella divergenza, cioè in quanto ha il compito di fondarsi sul principio di non contraddizione, come è noto a tutti i manuali di liceo, riesce a svolgere questo compito?

Benché sia diventato di moda dire che la metafisica è qualcosa che non funziona, essa invece ci riesce. Non è mica un discorso per idioti; è, anzi, una cosa molto rigorosa. Se in qualcosa fallisce, è proprio nel fatto di riuscire: fallisce proprio perché riesce ad espellere questa contraddizione.

Non è un caso che questo abbia a che fare col meccanismo della rimozione, che è anche qualcosa che fallisce solo perché riesce: la rimozione fallita dà luogo al ritorno del rimosso, proprio nella misura in cui riesce, e deve fallire per poter riuscire. Il ritorno del rimosso è, come sapete, l'altra faccia della rimozione, che funziona solo con il controinvestimento. Forse avremo modo di vedere come le due cose si articolano.

Per concludere, diciamo così: c'è dell'impossibile ed è l'unica cosa che ci faccia avere un'idea del reale, cioè che ci faccia, come suol dirsi, appoggiare con i piedi per terra.

È l'impossibile di cui dicevo prima, per cui, se sono di qua, non posso essere di là. Questo è poco ma è sicuro, e comunque è già abbastanza per quanto riguarda il principio di non contraddizione, cioè il pensiero dell'identità.

Su che cosa credete che Aristotele abbia fondato il principio di non contraddizione, se non sull'impossibile? Il principio di non contraddizione, chiave di volta di ogni metafisica, è fondato sul reale come impossibile.

È scritto chiaro e tondo, da Aristotele, nella *Metafisica* (IV, 3, 1005 b, 19.20): *tò gàr autò áma hypárkhein te kai mè hypárkhein adýnaton tō(i) au tō(i) kai katà tò autó*. «Infatti che insieme la stessa cosa esista e non esista, è impossibile alla stessa cosa e in rapporto alla stessa cosa».

Su tutto ciò torneremo la volta prossima. Per ora mi preme solo far notare come non c'è nient'altro che fondi "lo stesso" – vale a dire l'identità –, se non l'ἀδύνατον, l'impossibile nel tempo dell'esistere e del non esistere insieme. L'essere, insomma, non può mai stare assieme al non essere. Come aveva capito Parmenide, molto prima di Aristotele.

15 maggio 1980

XXIV. Il reale e l'impossibile

La volta scorsa vi ho parlato di quella sorta di fondazione del principio di non contraddizione nell'impossibile che avevamo visto essere il passo decisivo della *Metafisica* di Aristotele.

1.

Di che cosa si tratta in quella frase che dice: «τὸ γὰρ αὐτὸ ἅμα ὑπάρχειν τε καὶ μὴ ὑπάρχειν ἀδύνατον τῷ αὐτῷ καὶ κατὰ τὸ αὐτό»⁶⁰, «è impossibile che la stessa cosa sia presente e non presente insieme allo stesso e rispetto allo stesso»? È del tutto evidente che questa affermazione la potete rigirare come volete, ma non potete fare in modo che non sia così. Insomma. l'importante, del principio di non contraddizione, non è tanto che A sia uguale ad A, cosa che perlappunto indica la differenza tra il primo A ed il secondo A; l'importante è che, se dico "A", non posso in nessun modo far sì di non dire "A" nello stesso tempo. È da sottolineare questo *nello stesso tempo*, ἅμα, perché, se dico "A" in un certo momento, posso anche non dirlo in un altro, ma, quando lo dico in un preciso momento, in quel preciso momento è impossibile fare in modo di non averlo detto.

Insomma questo impossibile, questo ἀδύνατον, fonda un reale, un reale qui equivalente al secondo senso del termine che avevamo individuato la volta scorsa: cioè il reale come ciò che fonda la verità di un'affermazione. Dovremmo dunque fermarci ad ammettere l'inevitabilità di questa affermazione? Prima di rassegnarci, è il caso di chiedersi che cos'è l'impossibile di cui parla Aristotele. Heidegger nel commento a questo brano della *Metafisica* nota, in modo assolutamente corretto, che l'impossibile – l'ἀδύνατον di cui qui si tratta – non è nulla di oggettivo, non implica un'impossibilità oggettiva, una impossibilità determinata dall'oggetto che avevamo chiamato A, ma implica invece un'impossibilità soggettiva. Solo per il soggetto è impossibile dire e non dire "A" ἅμα, cioè nello stesso tempo. Dice Heidegger: «L'impossibilità è una incapacità del nostro pensiero, dunque un non potere soggettivo e non certo un oggettivo non ammettere da parte dell'oggetto»⁶¹. In altri termini la questione del soggetto, che avevamo cercato di cogliere in Cartesio, era già stata posta da Aristotele nella *Metafisica*. Già in Aristotele la questione del principio di non contraddizione, che fonda ogni identità, era stata posta in relazione con nient'altro che con il dire: non con il detto ma proprio con il dire. Non a caso il termine "contraddizione" contiene il termine "dire" (in greco si dice ἀντίφασις). Ci sono tre termini che giocano un ruolo importante nel testo di Aristotele: φάσις (il dire), ἀντίφασις (la contraddizione) e ἀπόφασις (la negazione).

Se la frase citata fonda l'identità, è perché questa identità non viene fondata a livello del detto, ma a livello del dire; infatti a livello del detto c'è sempre la possibilità che la contraddizione venga rilevata, mentre nel dire l'unica vera contraddizione sarebbe quella di dire e astenersi dal dire nello stesso tempo. In altri termini l'identità è fondata a prescindere dal detto, nel quale si può dire e non dire insieme, cioè nello stesso tempo (anche se con parole successive che si negano, perché un detto non significa niente senza un dire, che per esempio lo ridica). È a livello del detto che troviamo qualcosa del "vorrei dire ma non posso", qualcosa della reticenza, della litote, della *Verneinung*, cioè del diniego. È a livello del detto che si fonda il non dire esplicitamente, ma il lasciare intendere, oppure l'ambiguità e ciò che ne proviene; è insomma a livello del detto che – se mi consentite l'espressione – alligna tutta la zuppa del senso. L'identità è qualcosa che con il senso non ha nulla a che vedere. Per quanto riguarda il dire, cioè l'ordine della φάσις, non ci può essere alcun *vel*, ci può essere solo *o* una cosa *o* l'altra, *o* A *o* non A. È per questa strada che la verità si coglie *o* non si coglie ma, in ogni caso, può essere colta solo nel detto, cioè nel senso. Questo introduce però un curioso problema, perché la verità che si dice nel detto, in quanto limitata dal dire, risulta come concordanza; parlo sempre della metafisica, evidentemente. Come concordanza di che cosa? *Intellectus et rei*, come diceva la scolastica: della cosa e della rappresentazione.

Questa concezione della verità, benché per chiari motivi non vada molto in là, non è tuttavia da

⁶⁰ Aristotele, *Metafisica*, IV, 3, 1005b 19-20.

⁶¹ «Das "Unmöglich" ist ein Nichtvermögen unseres Denkens, also ein subjektives Nichtkönnen und keineswegs ein objektives. Nicht-Zulassen von seiten des Objektes», M. Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, Torino 2005, p. 492.

scartare, perché c'è del reale che la fonda. Il reale appunto dell'impossibile di cui dicevo prima. Solo che bisogna sottolineare da dove viene questo reale, e lo facevo citandovi Heidegger: viene appunto dall'inserzione del soggetto.

Il soggetto che cos'è? Prima di pensarlo come un qualcuno bisogna pensarlo come *subjectum*, come ciò che sta sotto, come *ὑποκείμενον*, come il fondo delle cose. Il soggetto non è altro che il fondo delle cose. La metafisica – con cui bene o male abbiamo sempre a che fare, nel momento in cui ci occupiamo del soggetto – dice che il fondo delle cose, il *subjectum*, è il soggetto umano, il famoso *uomo* di cui parlava già Protagora.

Non è indifferente che l'occidente abbia pensato il fondo delle cose come *soggetto*, come soggetto umano; non è indifferente per la psicanalisi, perché tutta la psicanalisi proviene proprio da questa decisione. Proviene dal fatto che chi arriva in un'analisi si pensa come *subjectum*, come il fondo delle cose. Va da sé che quando la psicanalisi trova che questo *subjectum* non è niente di unitario, ma qualcosa di scisso, cambia lo statuto di questo *subjectum*, perché entra in ballo il *cogito* stesso, come cercavo di dimostrarvi qualche settimana fa. Si tratta di vedere qual è il ballo di cui si tratta, qual è il ballo del *cogito*. E abbiamo visto che è un valzer, perché si tratta di un ritmo ternario, mentre il ballo della verità può essere un tango, perché è un ritmo binario. Il tempo della verità è un tempo binario, vedremo poi in che senso.

Torniamo per un attimo alla funzione fondamentale del dire per la fondazione della cosiddetta identità. Dal giuoco di queste tre parole: φάσις, ἀντίφασις e ἀπόφασις, deriva una negazione più radicale, non solo di quella che in tedesco si direbbe *Verneinung*, ma anche di quella che in tedesco si direbbe *Negation* in senso hegeliano, cioè una negazione più fondamentale del negare qualcosa, del dire di no; ed è quella del non dire. La negazione più fondamentale è quella di qualcosa che rifiuta di dirsi, ed è con questa negazione che, prima di tutto, si ha a che fare in psicanalisi. Risulta che c'è qualcosa che non è lì, che non risponde, cui è disdetto ogni dire, cui è *versagt* – come si direbbe appunto in tedesco – il dire.

2.

Se ora, armati di questo, torniamo alla questione della verità, siamo indotti a cercare d'intendere qual è il tempo della verità. Chiaro che saremmo piuttosto a corto di idee se ci limitassimo a intendere la verità come l'enunciato vero della logica. C'è, come sapete, un certo Nietzsche che, sulla verità, ha detto delle cose assolutamente imprescindibili, benché, mi sembra, assolutamente inascoltate. Ha detto, come se dicesse una cosa qualunque: «*Wahrheit ist die Art von Irrthum*»⁶². Ecco, vorrei cercare di pensare che cosa significa dire che «la verità è un modo dell'errore», se non dobbiamo limitarci a considerare la cosa come una semplice *boutade*. Che vuol dire che la verità è un errore, nel momento in cui la psicanalisi, per esempio, funziona proprio a partire dal fatto che non c'è errore in cui non sia contenuta un po' di verità? E che rapporto c'è dunque fra la verità e l'errore, se l'errore non è semplicemente l'assenza della verità? Il che equivale a chiedersi: come pensare la verità oltre quella corrispondenza della cosa e della rappresentazione di cui vi parlavo prima? Ripeto, questo problema lo avevamo trovato anche in Lacan, dove avevamo rintracciato questa sorta di divergenza fra i due modi di pensare la verità. Insomma se la verità dipende dal senso, e il reale è l'altro dal senso, com'è possibile che il reale comandi la verità? In Lacan il problema mi sembra formulabile in questi termini. Bene, oserei dire che Nietzsche è ancora l'unico che sia andato abbastanza a fondo, perché giunge al punto di demolire tutta la baracca della verità, dichiarandola appunto un errore. Ma a partire da cosa può autorizzarsi a dichiarare che tutta la verità è un errore, se non partendo dalla verità? Come potrebbe dire che la verità è un errore, se non ritenesse questa una verità?

Vediamo meglio la posizione di Nietzsche. Perché per lui la verità è un errore? Che cosa significa questa affermazione? Per Nietzsche la verità è un errore perché il reale è così complesso che ogni enunciato, vero o falso che sia, ne risulta sempre una semplificazione, tale da essere comunque una menzogna. Questo è un punto da tenere presente: la complessità del reale rispetto alla verità. Vi ho

⁶² Nietzsche F., *KSA 11: Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, 34[253]. Citato in Heidegger M., op. cit., p. 508.

preparati ad intenderlo quando abbiamo parlato del reale come di un *sapere che non si ha*, come ci aveva suggerito la teoria dell'informazione.

Cosa dice Nietzsche a proposito delle semplificazioni? Che cosa sono? Sono dei tipi di scrittura, dei segni – dice Nietzsche – che sono necessari alla vita. Le verità sono degli errori, ma degli errori necessari, perché senza questi errori non si potrebbe vivere⁶³. La verità come valore è un errore, ma un errore necessario. Però dire che la verità è un errore significa continuare a volere la verità anche oltre la sua necessità. È così che per Nietzsche la volontà di verità diventa volontà di morte, cioè il compimento del nichilismo. Che cos'è il compimento del nichilismo? È l'estendersi del non senso all'ente in quanto tale.

Succede così una cosa curiosa: inseguendo la verità fino a un certo punto, tutto diventa non senso ma, in un primo momento, un non senso che è solo mancanza di senso, in un secondo momento un non senso che diventa *affermazione* dell'insensato, ovvero che diventa, secondo Nietzsche, eterno ritorno. L'eterno ritorno è l'affermazione del non senso. Insomma, che la verità sia un errore non implica che si possa rinunciare alla verità, tant'è vero che lo stesso Nietzsche non vi rinuncia affatto, non rinuncia affatto a voler dire delle verità, perché non fa altro in tutte le cose che scrive. Non rinuncia, ad esempio, a cercare di dimostrare la sua teoria dell'eterno ritorno. Non tace, fin che può.

Siamo in una curiosa *impasse*, prevedibile anche a partire da quello che dicevamo la volta scorsa, in cui sembrerebbe che non si possa dire una cosa senza dire anche il contrario. Mi sono accorto, mentre prendevo gli appunti per stasera, che questa faccenda della verità e dell'errore era, guarda caso, il tema di una vecchissima cosa che avevo pubblicato⁶⁴. Non mi sembra comunque una semplice coincidenza che la prima cosa che avevo pubblicato, orrenda per tanti punti di vista, trattasse di questa questione. A quell'epoca, cioè alcuni anni fa, mi era parso che la psicanalisi fosse un modo per venir fuori da questa questione; bene, devo dire che mi era parso giusto perché, dopo tanto tempo, ritornandoci sopra, mi sembra di essermi accorto di che cosa si trattava. La psicanalisi mi sembra sia quel discorso che non impedisce alla verità di valere, perché la fonda sul tempo. È questa una delle cose che ho trovato a partire della psicanalisi. Heidegger, per esempio, che non parla quasi mai della psicanalisi, in qualche modo lo aveva avvertito, solo che, a partire dal suo punto di vista, non poteva andare oltre il fatto di dirlo. Può essere di un certo interesse leggere un brano di Heidegger a questo proposito, è un commento alla teoria di Nietzsche attorno alla verità:

La verità, concepita come errore, è stata definita come ciò che è fisso, stabile⁶⁵. L'errore così inteso pensa però necessariamente la verità nel senso dell'accordo con la realtà, cioè con il caos che diviene⁶⁶. La verità come errore è un mancare la verità. La *verità* è mancare la *verità*. Nella inequivocabile definizione dell'essenza della verità come errore la verità viene inevitabilmente pensata due volte e ogni volta in modo diverso, dunque ambiguamente: una volta come fissazione di ciò che è stabile, l'altra come accordo con la realtà⁶⁷.

La verità viene pensata necessariamente due volte – per questo vi dicevo prima che balla il tango –, ma vedremo che il tutto non si chiarisce se non partendo dal ruolo del soggetto. Il ragionamento che Heidegger riprende da Nietzsche potrebbe riassumersi in sei punti, cioè in due volte tre punti.

In un primo momento si parte dal presupposto della metafisica per cui la verità è accordo con il reale. Però poiché il reale è il caos in divenire, e quindi in disaccordo con sé stesso, ne deriva che la verità è un errore. D'altra parte, in questo stesso senso, l'errore è in accordo con il reale. Ma ciò che è in accordo con il reale è per l'appunto la verità. Ne consegue finalmente che l'errore è ciò che vale come verità.

Ora i primi tre momenti, di questi sei che vi ho elencato, sono quelli della demolizione della verità nel senso della metafisica e ne deriva che, appunto, la verità è un errore.

⁶³ Cfr. *ibid.*

⁶⁴ E. Perrella, *Diversi sensi d'errore*, "Vel" 2, Marsilio, Venezia 1976.

⁶⁵ E cioè la verità nel senso della metafisica così come ne abbiamo parlato adesso, la verità insomma in quanto viene comandata, in qualche modo, da ciò che torna sempre allo stesso posto.

⁶⁶ Il reale è appunto il caos in divenire.

⁶⁷ M. Heidegger, op. cit., p. 509.

Nietzsche non è tuttavia qualcuno che si ponga fuori della metafisica per pensare qualcosa di diverso; è impossibile uscire dalla metafisica, cioè non se ne esce che ricominciandola: se qualcuno dicesse il contrario, direbbe delle grosse balle.

Infatti il secondo gruppo di tre momenti costituisce il percorso di ciò che Nietzsche chiama la trasvalutazione, che consiste nella posizione di valori – di valori per l'appunto falsi, ma che vengono affermati proprio in quanto tali, che vengono affermati nonostante il non senso cui si riducono.

Con questa escursione nel campo della metafisica, che non è la prima che facciamo quest'anno, siamo ricondotti, ancora una volta, a cercare di pensare il tempo, perché è di questo in fondo che si tratta. Che cosa stiamo cercando di dire? Che la verità dipende dal tempo, che è una funzione del tempo? Ebbene sarebbe una banalità. Se dicessimo che la verità è funzione del tempo, riconosceremmo al tempo un valore indipendente, ma avevamo già reso il tempo una funzione di sapere. Insomma è fra questi tre termini che si tratta di giocare la partita: il sapere, il reale, la verità.

3.

Avevamo visto, a proposito della verità, che ci sono due sensi del termine e che non si può prenderne uno senza perdere il senso complessivo della verità, che implica necessariamente questa ambiguità. Cerchiamo dunque di riferirci per un attimo a quel accade in psicanalisi. Com'è che funziona in un'analisi la verità? Abbiamo visto prima di tutto che funziona come una causa, cioè come qualcosa che ha effetti. Detto questo, quando diciamo che la verità è qualcosa che ha effetti – perché in definitiva gli effetti di un'analisi non sono altro che gli effetti della verità che vi si raccoglie –, questo non mi sembra sufficiente. Non risolviamo granché, se traduciamo la questione della verità nella questione della causa, non avanziamo di nessun passo, perché, se c'è qualcosa che definisce la nozione di causa, è la presenza di un intervallo. Si dice che una cosa è causa di un'altra quando, fra queste due, c'è un intervallo ovvero qualcosa in mezzo, qualcosa che non si sa. Si dice, per esempio, che la luna è causa delle maree. Perché? Perché non si sa come e perché questo accade. Cioè si mettono in relazione due cose, ma fra le due cose resta un intervallo, un intervallo per l'appunto di non sapere.

La scienza se la cava da questa questione risolvendo la nozione di causa con una legge; non viene detto nulla sul perché la luna attragga il mare, si dà la legge della gravitazione universale. La legge, notoriamente, descrive quel che avviene, ma non dice nulla circa la causa. Insomma la nozione che ha la scienza della legge fisica serve proprio per *aggirare* il problema della causa. Possiamo chiederci se la legge della fisica ci dica qualcosa attorno al reale, cioè a ciò che non sappiamo. A prima vista appare di sì, a prima vista sembra che nulla ci dica qualcosa del reale, in una legge fisica, che ci dice qualcosa nella misura in cui questo reale è ciò che torna allo stesso posto; è solo perché questo reale ritorna sempre allo stesso posto, che una legge fisica può dircene qualcosa. Ma con tutto ciò non siamo andati molto oltre perché, è il caso proprio di dire che non c'è nulla che torni *proprio* allo stesso posto. Voglio dire: qualcosa ritorna *proprio* allo stesso posto nella misura in cui c'è qualcosa che non si sa. Le stelle, che ad un certo punto sembrano essere proprio la garanzia della matematizzabilità del reale, non è mica vero che ritornano sempre allo stesso posto, ci sono delle modificazioni nel tempo. Per spiegare la cosa con un esempio, nella piramide di Cheope c'era un buchino che andava dall'esterno fino alla cella del faraone, in modo tale che la stella Sirio, in un dato giorno dell'anno, illuminasse direttamente la tomba del faraone. Ebbene, al giorno d'oggi, la stella Sirio non illumina più la tomba del faraone, perché la sua posizione è cambiata.

Una legge fisica dice qualcosa attorno a ciò che torna sempre allo stesso posto entro certi limiti, cioè entro i limiti di un certo sapere. Ma in questo modo che cosa dice del reale? Continua a non dire assolutamente nulla del reale, dal momento che il reale è ciò che non cessa di *non* scriversi, dal momento che il reale è il sapere che *non* si ha. Una legge – nel senso proprio della sua formula matematica, con le sue letterine – non fa altro che delimitare un buco nel sapere. La legge non dice nulla attorno al reale, ma delimita, nel sapere, il buco in cui il reale viene a prendere posto.

Avevamo riconosciuto a questa funzione del buco la determinazione della lettera. È proprio della psicanalisi aver mostrato che tale buco, tale non sapere, compare anche nella dimensione della

cosiddetta coscienza. Da tutto ciò si deduce che la verità – anche quella in apparenza più fondata, più solida – è comunque un errore, perché non ha nessun potere di costrizione, nessun potere necessitante nei confronti del reale.

Chiediamoci ora: è così che la verità funziona in un'analisi? Ebbene, assolutamente no. La verità, per quel po' che se ne coglie appunto nell'esperienza, non è certo dell'ordine delle verità eterne, non è nemmeno dell'ordine delle verità che si conservano dall'oggi al domani. Una cosa detta in un momento può risultare dotata di un suo indice di verità; può non avere alcun senso poco dopo.

Dobbiamo cercare dunque di pensare la verità – dico questo proprio per renderci conto dei dati dell'esperienza – a partire dalla sua stessa ambiguità, a partire cioè da quella sorta di scrittura d'un paradosso che si può cogliere nella esplorazione compiuta da Nietzsche di questi concetti.

Avevamo visto che in quei sei momenti che avevamo elencato c'era una sorta di capriola, una sorta di capovolgimento, per cui la verità veniva a coincidere con l'errore e l'errore veniva a coincidere finalmente con la verità. Ma tutto questo percorso non rendeva equivalenti la verità e l'errore, ed è questo che ci importa adesso. Perché ciò non è sufficiente a considerare qualunque errore come verità, né qualunque verità come errore. Non possono essere scambiati perché c'è un effetto di resistenza, di traslaborazione (*Durcharbeitung*): per poter dire della verità che è un errore e dell'errore che è una verità bisogna aver compiuto tutti i momenti del percorso. Ovvero la verità resta verità e l'errore resta errore, in attesa che questo capovolgimento si compia. Insomma la verità continua a valere come tale, a tenersi stabile nonostante il suo disaccordo con il reale. C'è qualcosa, nella finzione con cui si fonda, che fa sì che essa si sostenga fino al suo capovolgimento. Fra il momento in cui vale come verità e il momento in cui si mostra come errore non c'è coincidenza, ed è questo, per l'appunto, il momento decisivo per concezione stessa del tempo.

È a questo che vorrei cercare di giungere. Saremmo tentati di dire che fra il momento in cui la verità vale come verità e il momento in cui vale come errore, passa del tempo, ma in realtà non è semplicemente così. Se il tempo fosse qualcosa che si limita a passare, non potrebbe modificare nulla riguardo al valore di verità. Cioè la verità, se fosse indipendentemente dal tempo, sarebbe eterna, ed il tempo non ne modificerebbe in nulla la portata. Se il tempo può incidere, non è perché la verità è funzione del tempo, ma perché il tempo è una funzione di verità.

Del resto, se volessimo dire che fra un momento e l'altro passa del tempo, ci troveremmo nella situazione di non avere nessuno strumento per misurare quello che passa fra i due momenti, che sono due momenti logici e non due momenti cronologici; non esiste evidentemente nessun strumento per misurare il tempo logico, è importante ricordarlo.

Si tratta di due eventi logici, che accadono nel cosiddetto pensiero. Fra il pensiero e il linguaggio c'è una differenza: il linguaggio non può far altro che mettere le parole una dopo l'altra, mentre per il pensiero questo è affatto inessenziale. Ovvero si parla su una linea sola, mentre si possono pensare anche più cose contemporaneamente, che lo si sappia o no. Sta in questa diversa organizzazione del pensiero la radice del fatto che la matematica è qualcosa di non ritmico, se non in quanto si confronta con il non saputo, se non in quanto tenta una dimostrazione, nella misura, cioè, in cui non è ancora matematica.

Il fatto è che non è possibile pensare insieme la verità come errore e la verità come verità. Non nel senso che non sia possibile pensare queste due cose contemporaneamente per il pensiero, dal momento che nulla impedisce al pensiero, visto che prosegue su registri di versi, di pensare contemporaneamente cose diverse. Il problema è che, se noi supponiamo che cose contraddittorie si possano pensare assieme contemporaneamente, questo "contemporaneamente" è concepito in relazione ad un tempo estrinseco rispetto al tempo del pensiero. Il fatto di non poter pensare contemporaneamente cose contraddittorie dipende dalla funzione della coscienza (C) che è quella, diceva Freud, di tendere verso un'identità di pensiero, a differenza dell'inconscio.

Per Freud la coscienza è una funzione di percezione, e perciò può trattenere nulla di ciò che vi passa attraverso. Se giunge a sapere qualcosa, è solo perché cancella ogni traccia di questo sapere, cioè viene a sapere nel momento stesso in cui ne cancella la traccia. Insomma il sapere che da parte

della coscienza sorge al posto di una traccia, sorge al posto della cancellazione⁶⁸.

Quando parliamo di pensare qualcosa, intendiamo questo percepire, questo cancellare? Il pensare nel senso comune del termine è in realtà un rappresentarsi qualcosa, rappresentarsi immagini, cose, parole... significanti, in definitiva. Il fatto di pensare significa rappresentarsi dei significanti, cioè percepire dei significanti; non è un caso il termine con cui Freud si accosta ad una logica del significante sia “segni di percezione”, *Wahrnehmungszeichen*. Insomma il pensiero non è altro che una lettura, la coscienza non fa altro che leggere, come una specie di registratore, tutto ciò che le passa attraverso. Tutto ciò che invece si conserva, le tracce, non fa parte della coscienza.

La coscienza è percezione, cioè *Wahrnehmung*, cioè “presa di vero”, ed è piuttosto curioso questo termine tedesco, perché da tremila anni non si fa altro che dire che la percezione è qualcosa che inganna.

Nel caso del famoso miraggio, se uno vede un fiume che non esiste, certo non è vero che c'è un fiume, ma è indiscutibilmente vero che lo percepisce, nella misura in cui c'è questo miraggio. Insomma l'unica verità della percezione è questa verità vuota, cioè qualunque cosa io percepisca è vero che la percepisco a prescindere da ciò che appunto percepisco. È per questo che non c'è nessuna differenza fra la percezione e l'allucinazione (non c'è nessuna differenza dal punto di vista della percezione, beninteso).

A questo livello di semplificazione – perché è chiaro che sto cercando di semplificare un po' la cosa – la coscienza può percepire qualunque cosa, salvo il fatto che non può mantenere nessuna percezione nella sua identità. Le percezioni notoriamente cambiano.

Prendiamo il famoso rocchetto di Freud, che appare e scompare. Come si fa a dire che è lo stesso rocchetto che ricompare, dopo essere scomparso? Come si fa a dire che quello di prima è lo stesso di quello di poi? Per la percezione non c'è nessun nodo di stabilire questo, ogni percezione è una percezione per la prima volta. La percezione, a questo livello di semplificazione, è una funzione di sapere vuoto. Tuttavia si tratta di una semplificazione, perché, se cogliamo le cose un po' più da vicino, ci accorgiamo che, se fosse proprio così, non ci sarebbe nessuna percezione, perché bisogna imparare a percepire come s'impara a fare tantissime altre cose. Nel fatto stesso di percepire è implicito ciò che Freud chiamava le rappresentazioni d'attesa, insomma un rappresentarsi prima ciò che si presenterà poi, e questo rappresentarsi prima è costitutivo della funzione della percezione, cioè in definitiva della funzione della coscienza. Per cui che cosa vuole la coscienza, se non appunto tener fermo il suo percolato, cioè aggirare, in ogni modo, l'impossibile che la delimita? Ed è perlappunto l'inconscio che si fa esponente di questa volontà di tener fermo, di questa volontà d'identità di percezione.

Non c'è però percezione, avevamo visto, se non c'è anche un luogo in cui viceversa si dà un sapere che non si sa, in cui si dà una traccia senza percezione, in cui si dà pensiero senza che nessuno lo pensi. Bisogna pensare l'apparato psichico come Freud lo concepisce, in questa necessaria duplicità.

È con il fatto stesso di percepire qualcosa che si dà una rimozione, quella rimozione che Freud chiamava primaria.

4.

Ora per pensare questo rapporto fra i due sistemi, è chiaro che non sto tenendo conto del terzo sistema, cioè il preconscious. Lo trascuro semplicemente per rendere la cosa più evidente. Si potrebbe poi provare a spingere la cosa un po' più in là. Insomma, perché funzioni questa duplicità di sistemi, bisogna che fra un sistema e l'altro passi qualcosa, passi per esempio dell'informazione. Perché Freud parla di un «nucleo della nostra essenza»⁶⁹, di un «*Kern unseres Wesens*», che rimane escluso necessariamente dalla coscienza?

Non bisogna dedurre che non ci sia passaggio fra questo nucleo e la coscienza stessa, non bisogna pensare a qualcosa di escluso definitivamente. Il fatto che ci sia qualcosa di rimosso primariamente deriva proprio dal fatto che questo passaggio c'è, che c'è un passaggio da un sistema all'altro, proprio

⁶⁸ Cfr. Freud S., *Nota sul notes magico* (1924), OSF 10, p. 64.

⁶⁹ Freud S., *L'interpretazione dei sogni* (1900), OSF 3, p. 459.

perché il sistema è binario, e proprio perché, affinché ci sia, bisogna anche supporre che qualcosa resti escluso, ma resti escluso in retroazione da questo passaggio. La rimozione primaria non è altro che una necessità logica, per Freud, di supporre questo qualcosa di escluso per sempre dalla coscienza, che corrisponde al fatto che la coscienza non è altro che un sapere vuoto. Fra questi due sistemi c'è dunque un passaggio, c'è dunque una soglia, una sorta di separazione, che è ciò che Freud chiama censura.

E non è un caso che la chiami censura, perché è proprio dalla censura, cioè dalla cancellazione, che tutto ciò acquista il suo significato. La censura consiste nel fatto che c'è una cancellazione e che ciò che è traccia da una parte, appare come cancellazione dall'altra.

Forse è meglio fermarsi qui per questa sera. Ripeto, queste considerazioni le faccio per cercare di definire il tempo come qualcosa di diverso da ciò che misura l'orologio, il tempo come misura di ciò che accade nell'inconscio. Quando Freud dice che l'inconscio ignora il tempo è perché tutti i processi che accadono nel cosiddetto inconscio – quelle trasformazioni, quelle elaborazioni di significanti – non sono altro che la misura di un tempo; ma non di un tempo che preesiste alle trasformazioni, perché in questo senso è vero che l'inconscio ignora il tempo. Sono misura del tempo in quanto è solo a partire da questa misura, da questi eventi, che ha senso parlare di un tempo: ovvero di tempo come ritmo.

D'Avanzo. Quando hai detto, che la verità viene pensata necessariamente due volte, mi è venuto in mente quello che dice Freud sul fatto che ogni brano dell'analisi dovrà essere ripetuto.

Ma dire le cose due volte non significa dire due volte la verità. Non si può dire due volte la verità, non è più la stessa verità. Però è vero che bisogna dire le cose due volte, almeno.

Certo, qui potrebbe sorgere un'ambiguità. È perché la coscienza non può tener ferma la percezione che il preconcio la mantiene nel tempo, È l'inconscio, dice Freud, che tende verso l'identità di percezione.

Ed è in questo che subentra l'inconscio, mentre la coscienza vuole tener fermo il pensiero. Il gioco fra i due piani è che ognuno fa da supporto all'impossibile dell'altro.

Credo che il minimo che si possa fare è chiedersi – cosa non certo facile da risolvere – cos'è che succede in un'analisi. In fin dei conti, benché mi renda perfettamente conto che le cose che dicevo stasera possano sembrare molto distanti dalla concretezza delle cose, il problema che bisogna porsi è semplicemente questo: che cosa succede in un'analisi? Come può essere che, per il fatto di parlare, di dire alcune cose, ci siano degli effetti nel reale? Tutta l'opera di Freud non fa altro che scervellarsi su questo punto: tutte le costruzioni intorno all'inconscio, alla metapsicologia, servono semplicemente per capire che cos'è un sintomo, che cosa sono le formazioni dell'inconscio; e anche per capire che cosa, ad un certo punto dell'analisi, fa sì che un sintomo possa dissolversi. Cosa che, ripeto, è piuttosto difficile da concettualizzare, perché una cosa è sicura almeno oggi – lo era molto meno all'inizio della psicanalisi – che non è affatto sufficiente e comunque accade molto di rado ciò che Freud diceva nei primi scritti, ovvero che un sintomo si dissolvesse quando fosse tornata alla memoria un'esperienza traumatica dimenticata. Ciò che possiamo sapere oggi è che questo può anche non accadere. C'è stato un cambiamento nel funzionamento di queste cose, per effetto del diffondersi stesso della psicanalisi. A quanto mi risulta, le rimemorazioni sono veramente *rara avis*, come suol dirsi, anche se qualche volta possono capitare. Ma non sono certo queste a far sì che nell'analisi ci possa essere la risoluzione di un sintomo. Che cosa accade nell'analisi? È una domanda apparentemente stupida, ma perché non porsela?

Forse che la misura dell'effetto di un'analisi è data dal ritorno del rimosso, o cose di questo tipo? Mi pare chiaro che non è così, perché ci sarà pure ritorno del rimosso, ma c'è anche rimozione, in un'analisi.

Non è certo che quando uno finisce un'analisi ha meno inconscio di prima, a livello quantitativo.

Si tratta d'intendere quello che dice Freud circa il *wo Es war, soll Ich werden*⁷⁰; non si tratta semplicemente di mettere in luce alcune cose che prima non si vedevano; è un tantino più complicato. Che cosa accade dunque? Non pretendo certo di rispondere a questa domanda così su due piedi, ma vorrei aprire perlomeno alcune strade. Con che cosa si manovra l'analisi? Quali sono gli elementi in gioco? Sono le parole, i gesti, le cose dette, quelle che accadono. L'analisi non è altro che una serie di eventi collegati fra di loro da una certa logica. Ci terrei a sottolineare questo termine, "eventi", perché il detto che si produce in un'analisi è da cogliere come un evento, più che in relazione al senso di questo detto. Voglio dire che il senso stesso del detto, si produce come un evento a fianco di altri eventi.

Se l'interpretazione procede con il non senso, se l'arma contro il sintomo è il non senso, se l'interpretazione giusta è appunto quella che produce questo non senso, non è facendo una semantica di ciò che accade in un'analisi che potremo capire i motivi per cui c'è una trasformazione dei sintomi. Ora, la cosa curiosa è che c'è una trasformazione dei sintomi anche a prescindere dal fatto che l'analisi dei sintomi sia stata condotta perfettamente a termine oppure no. Che cosa succede allora? Cioè che cosa abbiamo manovrato in modo tale da far sì che ciò accada?

È il minimo che possiamo chiederci, se vogliamo fare qualcosa a ragion veduta. Che cosa abbiamo messo in gioco? Dico *abbiamo*, intendendo tanto l'analizzante quanto l'analista. Ebbene, se persino il senso che si produce, persino la significazione che si produce, non ha altro valore che quello di un evento, è con gli eventi che accade qualcosa. Insomma, è perché in un'analisi accade qualcosa che questi accadimenti hanno degli effetti sul reale del sintomo. La psicanalisi non è altro che un modo per manovrare del reale a partire dal simbolico.

Perché il simbolico dovrebbe avere effetti sul reale se non vi fosse annodato? Se prendiamo la questione del transfert e ci chiediamo: cos'è che si ripete nel transfert? Non è che si ripeta un cosiddetto fatto, è un ritmo che viene a modificarsi. Il fatto di ripetere – constatabile perché non è quasi mai sufficiente dire una cosa una volta perché abbia degli effetti – da che cosa dipende? Non tanto dal valore semantico di ciò che è detto, quanto dal fatto che è nella serie di questi eventi, cioè nel reale di ciò che accade, che qualcosa si modifica. Se qualcosa si modifica, non è perché è rappresentato da qualcos'altro, ma perché è proprio lì: il sintomo si modifica perché è messo in atto lì, nella situazione analitica. Tutto ciò non è che un invito, evidentemente, a cercare di capire sempre di più che cosa *accade*. Capire che cosa accade non vuol dire comprendere nel senso di tradurre, di dare un'altra versione un altro testo del testo che è lì. Questa cosa può anche esserci, ma, se anche se ci fosse, se anche intervenisse come costruzione o che so io, sarebbe semplicemente un evento a fianco di altri. Ciò che si tratta di cogliere in ciascuna analisi è la logica di questi eventi, e non è detto che la logica di questi la si trovi enunciata negli enunciati che vengono detti.

Se mi sembra giusto insistere su questa faccenda del tempo è proprio per questo motivo, perché ciò che si tratta di cogliere è il tempo, cioè la pulsazione del soggetto all'interno di ciò che accade.

Per quanto riguarda la questione della volontà di verità, si può constatare che gli esseri umani se ne fottono ben poco del loro utile; nessuno fa ciò che gli è utile. La gente passa tutto il tempo a fare cosa? Non certo a fare ciò che è utile, anche perché in base a quale criterio si potrebbe stabilire l'utilità? Si passa il tempo a inseguire il proprio fantasma, non a inseguire ciò che è utile. Perché? Si potrebbe dire perché si va alla ricerca del proprio piacere, del proprio godimento, ma non è così. Nessuno vuole semplicemente godere, anche perché di godimenti ce ne sono tanti e, visto che il godimento è sempre uno in tutti i godimenti possibili immaginabili, non si vede perché uno dovrebbe inseguire e rompersi la testa solo su un determinato godimento – fra l'altro sempre difficilissimo da raggiungere – senza curarsi di tutti gli altri. Non si spiegherebbe nemmeno come mai, ad un certo punto, c'è un godimento che non può essere riconosciuto come tale; la solita storia della fobia di cui parlavamo.

Freud si chiedeva cosa vuole la donna; cosa vuole la donna? cosa vuole l'uomo? insomma cosa vogliono i soggetti? Ecco, non direi tanto godere, quanto godere a modo loro, cioè sforzarsi per quanto

⁷⁰ Freud S., *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)* (1932), OSF 11, p. 190; GW 15, p. 86.

possibile di realizzare un fantasma, a prescindere dal fatto che di solito, quando un fantasma sta per realizzarsi, la gente è presa dal panico (dico la gente normale, che di niente ha tanto paura quanto del realizzarsi di un fantasma, soprattutto se questo fantasma li riguarda). Quello che un tempo si chiamava il genio in fin dei conti cos'è? È la capacità di tollerare la realizzazione del proprio fantasma.

Ma perché il fantasma non è godimento? Direi che è così perché nel momento in cui questo dovesse accadere, solo allora il soggetto potrebbe accettare di sparire nel proprio godimento, perché ci sarebbe la scena a rappresentarlo. Ci sarebbe la scena e cioè ciò che per l'appunto voleva.

La verità la si insegue nonostante tutto proprio perché nessuno cerca l'utilità, l'autoconservazione, il benessere, o cose di questo tipo. Ciò che in definitiva dà una certa piacevolezza al fatto di esistere, è la *sensazione* di esistere, la sensazione del non senso del soggetto, nella misura in cui questo non senso si traduce in una specie di consonanza. Con che cosa? Per rispondere, dovremmo andare troppo lontani, e qui bisognerebbe vedere tutta una serie di questioni.

La faccenda del godimento fallico, nella misura in cui il fallo non è altro che un limite, è un limite in due sensi: come ciò che fa da barriera a qualcosa (al godimento), e come limite in senso matematico, come ciò che ha limite all'infinito. Di qui probabilmente – l'idea mi è venuta così – l'idea di un godimento che sarebbe infinito, e che di solito si suppone dover essere da qualche parte. Allora l'isteria lo pone nel godimento del femminile, per esempio, la nevrosi ossessiva lo pone nel cadavere ecc.

Probabilmente ad un certo punto dovremo essere costretti a capovolgere tutta la baracca della verità. Se sinora abbiamo creduto che la verità sia qualcosa che poi ad un certo punto fa piacere, perché è la verità, forse dovremo giungere a dire che ci sono dei piaceri, a cui viene dato il nome di verità, mentre in realtà non c'è nessuna verità. Non vedo perché qualcosa debba necessariamente essere vero e qualcos'altro falso.

22 maggio 1980

XXV. Il non sapere e il tempo

Il seminario di questa sera sarà l'ultimo di quelli tenuti da me quest'anno. Non pretendo minimamente di voler concludere o tirare le somme di quello che abbiamo detto, anzi, più che di una chiusura, si tratta di un'apertura ad alcuni problemi, come per esempio quello della verità, del tempo e del reale, problemi che probabilmente solo ultimamente, per quanto mi riguarda, hanno cominciato a porsi in termini abbastanza precisi da permettere uno sviluppo successivo.

1.

Fatta questa premessa, incominciamo a riprendere i problemi così come avevamo incominciato a porceli la volta scorsa, a partire dal nesso che – devo proprio dire – mi pare oltremodo enigmatico – benché da un altro punto di vista sia assolutamente evidente – tra il tempo e la verità. Come ricorderete, abbiamo visto che ci sono due modi possibili di porsi il problema della verità: una volta la verità come errore, un'altra la verità in termini metafisici, come corrispondenza fra rappresentazioni.

Avevamo anche visto come, fra questi due momenti, non ci possa essere altro che uno scarto. Possiamo quindi chiederci: fra il momento in cui pensiamo la verità nel modo tradizionale nella metafisica, e il momento in cui la pensiamo come errore, che cosa c'è? Sicuramente del tempo. Ma, detto questo, dobbiamo allora chiederci che cosa intendiamo, quando parliamo del tempo. Possiamo dire semplicemente che, fra il primo ed il secondo momento, “passa del tempo”? Naturalmente non basta dire questo, perché allora ricadremmo nel modo più banale di pensare il tempo, come se il tempo fosse una cosa fra le altre. In questo modo daremmo al tempo una dimensione astrattamente lineare.

Il tempo di cui sto cercando di parlarvi, quando ad esempio vi parlo del ritmo, non è evidentemente il tempo metrico, indefinitamente divisibile, il tempo matematico, il tempo reversibile. Insomma, non è questo tempo la misura che ci occorre per pensare la differenza della verità da sé stessa. Il tempo metrico, quello degli orologi, non è altro che una convenzione, per cui si dice per esempio che, quando le lancette dell'orologio hanno compiuto tutto il giro, sono passate dodici ore. Non è questo il tempo che c'interessa. C'interessa di più ciò che cercavo di mostrarvi a proposito del principio di non contraddizione, a proposito di quel che fonda l'identità, cioè un impossibile.

Insomma, se vogliamo cogliere il tempo nel reale che lo fonda, dobbiamo partire da questo impossibile, che è l'impossibile su cui tiene, su cui sta salda l'identità, e cioè l'impossibile di pensare insieme i due termini della contraddizione. Questo impossibile, come avevamo visto, da deriva da che cosa? Deriva da qualcosa dell'ordine del limite. Insomma, il limite è l'unico modo che abbiamo per cercare d'inscrivere qualcosa dell'impossibile, cioè qualcosa del reale. Solo che questo limite riguarda – come avevamo visto nel testo di Aristotele – non tanto la cosa in sé, quanto il pensiero cui si offre. Insomma è un limite non *a parte obiecti*, ma *a parte subiecti*.

Con ciò si pone la questione del soggetto nei termini decisivi di quale sia il reale su cui – appunto – il soggetto si fonda. Il reale del soggetto non è altro, in effetti, che il reale di un limite nella possibilità del pensiero. Ciò che dobbiamo cogliere, a proposito del tempo, non è che il tempo sarebbe ciò in cui gli oggetti sarebbero immersi (gli eventi che sarebbero coglibili anche a prescindere dal tempo, ma che vi sono immersi, ma piuttosto il fatto che ciò che chiamo tempo è qualcosa che *deriva* – questa parola bisogna sottolinearla, perché è proprio di una deriva che si tratta – dall'impossibile che c'è nel cogliere insieme, *ama*, come dice Aristotele, i termini d'una contraddizione. Non possiamo tradurre questa parola greca con “nello stesso tempo”, perché il tempo è proprio ciò che dobbiamo spiegare, nel cogliere insieme che cosa? Le determinazioni contraddittorie d'un oggetto. Insomma il tempo, in questo senso, mi pare che sia funzione non solo di qualcosa che gira, come negli orologi, nelle stelle ecc., ma una funzione del girare attorno alle cose, girare attorno che è anche un anello di retroazione. Se noi pensiamo alla cosa meno temporale che possa esserci, per esempio una statua, chiediamoci che cosa sia una statua, un *ágalma*. È qualcosa attorno a cui bisogna girare, per poterla cogliere, per poterla vedere da tutte le parti. Ora, che bisogna girarvi attorno è tanto più vero quanto meno è possibile. Non tutte le statue sono fatte a posta per essere viste da tutte le parti. Alcune stanno

in una nicchia, ed esiste quindi un impedimento per girarvi attorno. Ma anche quando possiamo girarvi attorno, neppure allora la possiamo vedere per davanti e per di dietro nello stesso tempo. Una parte comunque non è visibile.

Ciò non esclude affatto l'esigenza di girarvi attorno. Infatti il senso di questo girare attorno c'è anche nella visione frontale. Insomma, il senso di questo girare attorno temporale è dettato per l'appunto dall'impossibile che c'è a cogliere una presenza: qualunque presenza, nella sua pura continuità. In ogni caso è impossibile vedere insieme la statua per davanti e da dietro. Queste determinazioni dell'oggetto statua sono contraddittorie, nel senso che tentavo di spiegarvi la volta scorsa: se sono da una parte, non posso essere contemporaneamente anche dall'altra.

Ed è qui tutta la passione, ma anche tutta l'agonia che la bellezza impone a chi si faccia prendere dalla voglia di tenerle dietro. È qui tutta la disperazione dell'erotismo. Un *ágalma* è qualcosa che porta a presenza. Che cosa? Per l'appunto l'impossibile di cui vi dicevo. Questo è l'unico modo che abbiamo per parlare di una presenza reale. La presenza reale non è altro che il modo in cui una presenza s'incarna nell'impossibile, che quindi vi s'incarna per via d'un limite.

Potremmo declinare questo come si presenta in analisi: il transfert, in quanto procede in una dimensione temporale. Il transfert non è altro che la declinazione della presenza reale dell'analista. Certo, il transfert si manifesta per un soggetto supposto sapere, ma a questa supposizione la presenza reale dell'analista fa da limite. È noto che, fra la funzione del soggetto supposto sapere e la funzione dell'oggetto causa di desiderio esiste un'assoluta incompatibilità, da cui proviene il tempo del transfert, e quindi il tempo dell'analisi. L'impossibile che questo limite incarna, per esempio nel caso della statua attorno alla quale non è possibile girare (è sempre impossibile girare attorno ad una statua, perché non è possibile vederla da davanti e da dietro nello stesso tempo), questo impossibile non elimina l'esigenza, anzi l'imperativo d'inseguire il più godere di cui si tratta nel girare attorno.

Questo impossibile quindi pone, nel caso della statua, che è semplicemente un supporto del discorso che sto cercando di fare, l'altro momento – quello in cui non si vede – come quello in cui della statua è propriamente divino. Sto parlando dell'*ágalma*, come *ágalma* d'un dio, perché sono appunto gli dei che nelle statue che li raffigurano si rallegrano, nel modo in cui i greci concepivano la cosa. Il divino è questo momento invisibile, che interviene proprio nell'epifania.

Il rivelarsi dell'invisibile, vale a dire del divino, è cioè quanto provoca la metamorfosi di Atteone, in un mito sul quale non a caso si sofferma Lacan. Se vi sto tediando con questa storia della statua, è perché la scultura sembra essere l'arte più lontana che ci sia dalla musica, che invece pone questo invisibile – anzi questo inudibile – soltanto nell'attesa o nel già udito: si tratta dell'inaudito, che è sempre indefinitamente sottratto nell'udire stesso. Il tempo che misura è quello che proviene dalla divergenza di due determinazioni differenti, ma solo nella misura in cui l'evento – al quale dobbiamo pur sempre riconoscere una sua quantità e una sua identità irriducibile, cui dobbiamo riconoscere insomma la natura del minimo – è qualcosa che viene a presenza in un sottrarsi, perché viene a presenza in quelle esitazioni, in quella sosta, in quella esitazione, in cui consiste l'essenza più propria del tempo.

Se il tempo fosse divisibile all'infinito, sarebbe vero per il tempo il paradosso di Zenone, e non esisterebbe alcun tempo, fra un minuto e quello successivo passerebbe un'eternità, quindi il tempo sarebbe totalmente illusorio. C'è dunque nel tempo qualcosa che ha a che fare con il minimo, qualcosa di non matematizzabile. Il ritmo, come abbiamo avuto modo di pensarlo, sarebbe l'unica cosa a dare al tempo quella consistenza che gli consente di essere, appunto, tempo, e non assenza di tempo. Il tempo bisognerebbe coglierlo come impedimento e superamento insieme, e quindi in una sorta di determinazione contrastante.

2.

Quel che risulta da tutto questo è che, se l'evento si sostiene in questa divergenza, se cioè l'attimo non evapora, ma è possibile infilare assieme una serie di attimi, senza che si sappia mai bene dove finisce l'uno e incomincia l'altro – è il paradosso del tempo che Agostino aveva già cercato di cogliere –, è perché, a dividersi in questa determinazione contraddittoria, non è nient'altro che il soggetto.

Spingendo la cosa più avanti, possiamo dire che il soggetto non è altro che la divisione o il taglio dell'evento. Il godimento che abbiamo cercato di appuntare come godimento musicale, anche se si tratta del godimento *tout court*, cioè del godimento sessuale, è quello che proviene da questo movimento doppio di riconciliazione e divisione.

La verità, avevamo detto, non è musicale. Riprendiamo allora la cosa. La verità si dà una volta come un qualcosa di stabile, di fisso, che vale come fondamento; si dà altre volte come una finzione, come errore, come doppio senso. Che cosa accade, qual è l'evento che si pone nell'intervallo? Abbiamo visto, seguendo Nietzsche, la verità come errore necessario, per via del fatto che ciò su cui si tiene ferma è un accordo col reale che è però mera finzione, per il fatto che il reale non può mai essere d'accordo con sé stesso.

Se questo è vero, com'è possibile allora il fondamento dell'identità? Abbiamo visto che l'identità si può fondare solo a patto di escluderne il tempo. Ed è per questo che la solita metafisica ha pensato fin dal primo momento l'identico, cioè l'identità, come identità del pensare e dell'essere. L'identità del pensare e dell'essere c'è solo a patto di escludere dall'identità ogni forma di temporalità. Nel tempo non c'è niente d'identico perché non c'è nessun confronto possibile che valichi la frontiera del tempo. Non possiamo mai confrontare qualcosa di passato con qualcosa di presente. Il tempo non è solo quel che si esclude dall'identità, ma è piuttosto l'escludersi della differenza, lungo l'inclinazione dischiusa dall'impossibile della copresenza di determinazioni contrarie.

Se questo è vero, allora dovremmo concluderne che non è possibile una misurazione, dal momento che il tempo è comunque una condizione necessaria di ogni misurazione. Da dove viene la misura, se il tempo è l'escludersi dell'identità? Non è possibile pensare questo escludersi, questo ritrarsi dell'identità, se non nella misura in cui qualcosa d'identico tuttavia si fonda, sia pure come un errore; cioè nella misura in cui ne rimane qualche traccia: quella che si chiama comunemente una memoria.

3.

La memoria non è un archivio del tempo, è la condizione perché ci sia tempo. Non mi riferisco qui solo alla memoria umana, ma alla memoria nel senso più vasto. Il tempo è funzione di un venire a presenza in cui emerge qualcosa che si dà, che si offre, ritmicamente, come per esempio nel respiro. Insomma non è possibile pensare il tempo se non ci si riferisce a quello che Nietzsche chiamava l'eterno ritorno.

Abbiamo detto che la verità, nel suo secondo momento, è errore. Però non vale il contrario. Se la verità ha due determinazioni, perché si determina in due tempi, è perché c'è dell'irreversibile nel secondo momento: quello in cui si dà come errore. Questo irreversibile è dato dal fatto che non ogni errore si dà come verità. Può valere come verità soltanto quell'errore che sin dal primo momento dava stabilità ad un enunciato, ad un detto, fondandolo su un accordo con il reale, cioè nel primo senso della verità.

Se la verità è garantita solo dal fatto di non potersi dire tutta, sta di fatto che può essere garantita, però da nient'altro che da sé stessa. Solo che questa garanzia non vale se non nell'*hic et nunc*, nell'attimo dell'evento, ed è questo il punto di sospetto introdotto dalla psicanalisi, rispetto a ciò che su tutto questo ha elaborato la filosofia.

È chiaro che, se la verità è sempre un errore, non ogni errore è sempre una verità. Tuttavia il principio della psicanalisi non è forse che tutto ciò che un soggetto dice è vero? La regola fondamentale in definitiva non indica proprio questo? Solo che bisogna fare a questo proposito una grossa riserva. Senza dubbio il movimento dell'interpretazione, come ha mostrato Lacan, è quello in cui all'"io mento" del soggetto si risponde con un "tu dici il vero". Il problema è che nel suo errore il soggetto si dice il vero, ma non sa fino a che punto lo dice; e questo non saperlo, appunto, introduce lo scarto per cui la verità e l'errore non sono reversibili.

Insomma con questo non sapere, che è della stessa stoffa del tempo, si apre un varco in cui, per il soggetto, è sì vera qualunque cosa dica, ma questa cosa, questo detto è un detto che potrà essere stato vero, cioè un detto tale che ad un certo punto viene promosso alla verità che contiene, ma solo in quanto dimenticata.

Semplificando: esiste una regola fondamentale, che prescrive di dire qualunque stupidaggine, a qualcuno che è tutto da vedere che ci riesca, perché dire qualunque stupidaggine non è affatto facile. Facciamo pure il caso che ci riesca. Ciò nonostante tutto ciò che dirà potrebbe apparire a lui stesso privo di senso. In analisi succede che ci si chiede che cosa si dice. Può essere che quello che si dice siano delle cose che non fanno di niente. “Non dico il vero”: ecco che cosa dice l’analizzante. L’interpretazione in che cosa consiste? Nel dire “tu dici il vero!”, vale a dire “sospetta e in seguito vedrai che le cose che stai dicendo adesso appariranno piene di senso”. Questo vale anche nel caso della “parola vuota”.

Del resto una cosa che in un momento può apparire del tutto marginale può acquisire tempo dopo un grande rilievo. È quello che dice Freud quando fa l’esempio del maggiordomo che diceva sempre “il senso degli eventi si chiarirà in seguito”. Insomma, se la verità è sempre un errore e un errore non sempre è una verità, è perché un errore, per diventare verità, ha bisogno di tempo. La regola fondamentale funziona a condizione di mettere la verità alla prova, o per meglio dire di mettere la menzogna alla prova della verità.

4.

La regola fondamentale, in definitiva, viene accolta, all’inizio, come se presupponesse che qualunque cosa possa dire il soggetto non abbia la minima importanza, ed è anche per questo che, all’inizio, di solito non la si rispetta affatto. Eppure è questa regola che fa sì che il linguaggio acquisti in analisi un peso che altrove non ha affatto e che pure sembra togliere ogni rilevanza a quello che si dice. Può sembrare un paradosso. Ma il linguaggio in cui si può dire qualunque fesseria, e cioè in cui qualunque cosa uno dica va sempre bene, è un linguaggio che non serve a niente, e che comunque non serve ad esprimere nulla, non serve a comunicare, e che è la svalutazione, l’annullamento del valore del linguaggio.

In questo modo il principio della psicanalisi non è il linguaggio, quando è destinato a servire come una difesa, quando, invece di difendersi con il sintomo, alla fine dell’analisi, ci si difende con il linguaggio. Il principio della psicanalisi è quello dell’azione, come vi garantisce il fatto che sia il più godere ad occupare il posto dell’agente.

La psicanalisi è la logica dell’azione. Affinché non vi sorprendiate di quest’affermazione, vi dirò che Lacan, da qualche parte, l’ha già detto lui... Questa minima affermazione è detta per prendere le distanze dai mugolii del lacanismo, da quella sorta di valorizzazione, che c’è stata a un certo punto, del linguaggio, come se fosse un valore.

Quindi, se è vero tutto ciò, questo significa che l’unica verifica possibile in psicanalisi è quella del passaggio all’azione (certo non dell’*acting out*). Insomma, l’errore è ciò che sarà stato verità quando si sarà prodotto questo evento che lo avrà verificato, che lo avrà fatto vero.

La differenza fra il passaggio all’azione in questo senso e l’*acting out* è che l’*acting out* è un tentativo immaginario di aggiramento della funzione del limite, cioè della funzione della legge, mentre il passaggio all’azione si compie in questo limite. Il passaggio all’azione è un passaggio al limite.

Il limite, di cui parlavo prima (non c’è altro modo per dirlo), è questo: non c’è altro limite che la legge. Per meglio dire, la legge è il modo in cui viene colto il limite. Di qui, se volete, l’importanza di ciò che è stato elaborato attorno al Superio. Il Superio non è altro che un limite, posto in una serie d’identificazioni, e per questo non è riducibile a un’identificazione con il padre, con la madre o con chi volete.

C’è dunque del limite, c’è qualcosa d’inoltrpassabile, che però di fatto è l’unica cosa che consenta il passaggio. È così, del resto, che funziona in matematica il concetto di limite.

Allora, ciò che garantisce, che dà fondamento alla verità, nonostante il fatto che ogni verità sia per definizione un errore, è il tempo: grazie al quale la verità particolare, legata all’*hic et nunc*, diviene un qualcosa di fisso, di affidabile, vale a dire un fondamento. Insomma il tempo, in cui la verità si tradisce come verità, perché l’errore ritorni come valore, è ciò che dà alla verità la garanzia di ciò che dura.

Naturalmente gliela dà per tutto il tempo in cui ci si crede, il che vuole dire per non molto tempo. Infatti, come potrebbe il tempo far durare qualcosa? Il tempo non farebbe durare proprio nulla, se non si sostenesse nella ripetizione. In rapporto alla ripetizione, ogni durata è, nel tempo e rispetto al reale, semplicemente un errore. Da una parte abbiamo il sottrarsi del tempo all'identità, di cui parlavamo prima, dall'altra abbiamo che questo sottrarsi è qualcosa che, per verificarsi, rende necessaria la permanenza di qualcosa.

Torniamo qui a quel chiasma freudiano fondamentale che abbiamo visto fra il sistema C e il sistema Inc, sul quale ci siamo soffermati la volta scorsa. Questo capovolgimento si verifica fra la funzione della percezione-coscienza e la finzione dell'inconscio. Ed è proprio questo capovolgimento che introduce la misura del tempo, ciò che esclude che l'inconscio sia qualcosa di raffigurabile, come se fosse un soggetto dietro il soggetto, o come un luogo dietro un altro luogo. L'inconscio non è sotto la coscienza, ma si situa a fianco. C'è tempo, cioè c'è un ritmo nel funzionamento delle teste, e non solo dei corpi, naturalmente dei cosiddetti esseri viventi, nella misura in cui esiste un confronto, cioè un qualcosa dell'ordine della misura.

Parlo di misura, non di misurazione. La misurazione implica l'arte di usare un determinato regolo, per compiere dei confronti, per esempio d'un metro. È qualcosa di completamente diverso dalla misura in senso musicale. E qui potremmo citare una famosa frase di Protagora, quando diceva che di tutte le cose è misura, è metro, l'uomo: delle cose che sono in quanto sono, di quelle che non sono in quanto non sono.

Questo detto non stabilisce nessun umanesimo e nemmeno nessuna relatività della verità, insomma non riduce la verità a qualcosa di soggettivo. Mi pare che cerchi piuttosto di pensare ciò che si chiama l'uomo – quello che noi chiamiamo il soggetto – come la divisione stessa, cioè come metro. Non dice insomma che l'uomo è l'unità di misura, un campione con cui confrontare tutte le cose. Questa sarebbe una banalità, e poi non si capirebbe come si potrebbero confrontare le cose che non sono. Dice invece che esiste, fra le cose che sono e quelle che non sono, un metro, cioè del tempo, è che questo tempo è l'uomo.

Il soggetto, che abbiamo detto essere il massimo dell'errore, non è completamente privo di verità. Ma solo in quanto abbiamo tolto ogni forma di antropologismo e deantropologizzato il soggetto: il soggetto resta sempre questo errore, questo metro, questa misura, questo stile.

Il motto di Protagora riguarda i *khrémata*, non le cose che sono, ma le cose da farsi. Le cose che non sono non sono le cose che non esistono, ma quelle che si sottraggono, e così danno movimento al ritmo, al metro, cioè a ciò in cui palpita l'uomo, che vive, per il fatto stesso di desiderare.

5.

Per un breve riepilogo e – spero – per un chiarimento di quanto vi ho detto oggi, voglio citare un passo di Niels Bohr.

La necessità di considerare l'interazione tra strumento di misura e oggetto in esame mostra una stretta analogia con le difficoltà peculiari dell'analisi psicologica, provenienti dal fatto che il contenuto mentale risulta modificato ogni volta che l'attenzione è concentrata su qualunque particolare aspetto di esso⁷¹.

Possiamo spingere un po' più in là quello che qui viene detto a partire dalla teoria dei quanti? Bohr trova un'analogia tra il principio d'indeterminazione e le difficoltà dell'analisi psicologica. In realtà, non si tratta, mi pare, di un'analogia, ma di un'identità di struttura tra i due problemi.

Si tratta del fatto che, se la misura è l'unico modo di saperne qualcosa del reale, bisogna anche dire che misurare qualcosa ci permette di saperne, del reale, solo per modo di dire, perché permette semplicemente di delimitare un buco all'interno del quale il reale continuerà a costituire un enigma. Insomma, del reale non può esserci sapere. La stessa scienza, del reale, non sa nulla, se non che, attraverso le famose lettere delle formule, essa delimita alcune regioni, all'interno delle quali provvisoriamente questo reale viene contenuto.

⁷¹ N. Bohr, *I quanti e la vita*, Boringhieri, Torino 1965.

In definitiva, esiste incompatibilità – ed è questo il fondo del principio d'indeterminazione – fra il sapere qualcosa ed il sapere da dove lo si sa. Questo fa sì che il soggetto, in quanto si suppone che sappia qualcosa, non è mai dove sa, ed è questa la radice di ciò che si chiama l'inconscio: là dove c'è sapere non c'è soggetto, dove c'è soggetto non c'è sapere.

Questo implica che in definitiva il soggetto è identico al reale. Ciò che la psicanalisi mette in azione è proprio questa funzione del soggetto. Quando dicevo prima che, al termine di un'analisi, il linguaggio funziona come una difesa, come uno scudo, riprendevo questo da quel famoso seminario di Lacan che ho già avuto modo di citarvi, in cui dice che si parte dai tre registri, simbolico, immaginario e reale, e poi il simbolico viene rovesciato, e perciò avvolge gli altri due. Quando dicevo questo, era per sottolineare come questo rovesciamento, questa messa all'esterno del simbolico, rispetto all'immaginario ed al reale, produce una svalorizzazione di tutto ciò che ricade comunemente nei temi della personalità.

In definitiva di che cosa si tratta? Si tratta di staccare il soggetto dalla persona, cioè di fare del soggetto una funzione puntuale, ineliminabile senza dubbio, ma il più possibile lontana da quell'identificazione immaginaria che si concretizza come Io. Quando Lacan per esempio dice che lo scopo dell'analisi non è l'identificazione con l'Io dell'analista, ma di formare dei soggetti senza Io, è chiaro che è una battuta, perché l'Io non è una cosa che si possa eliminare così, dall'oggi al domani, nemmeno con un'analisi, ma c'è qualcosa di paradossale, nel dire questo, come una spinta al limite, in quest'affermazione. Ma è questo l'ordine di quello che facciamo, quando facciamo un'analisi.

Fare del linguaggio una difesa significa semplicemente questo: far sì che non ci sia più niente da difendere. Quando parlo di linguaggio, lo faccio, devo dire, in termini piuttosto scorretti, perché in verità è piuttosto del simbolico che si tratta. Quell'affermazione di Lacan, che il linguaggio non esiste, perché è piuttosto un'elucubrazione di sapere, che cosa vuol dire? Che il linguaggio è una specie d'astrazione, di proiezione che si compie, a partire dal fatto che ci sono delle lingue, e che queste lingue hanno effetti di significazione, ed effetti di senso. Si capovolge l'ordine di questa cosa e si suppone che ci sia una causa: il linguaggio che s'incarnerebbe nelle diverse lingue. Solo a partire da questo si pone, per esempio, nel Medioevo, la questione della *lingua angelorum*, oppure interviene il mito della lingua universale.

Se esistesse il linguaggio, non esisterebbero le lingue. Se esistesse il linguaggio, non esisterebbe nemmeno il linguaggio. Sembra un paradosso. Se esistesse il linguaggio, cioè se esistesse qualcosa che partirebbe dalla significazione e dal suo uso e si travestirebbe in questa o quella lingua, non ci sarebbe nessun bisogno del linguaggio, perché ci sarebbe una perfetta telepatia. Insomma, l'idea del linguaggio, se lo distinguiamo dalle lingue, mi sembra che si confuti da sé. Se ci fosse metalinguaggio, allora si esisterebbe il linguaggio in quanto tale.

Perciò quando dicevo che la regola fondamentale svaluta la funzione del linguaggio, intendevo questo: che svaluta il linguaggio; ma sottolinea l'importanza della lingua, e quindi la portata di non senso del detto.

Allora l'interpretazione come funziona? L'interpretazione parte dal fatto che, dicendo qualsiasi cosa, si dica il vero. Il problema è che non è affatto chiaro dove si dice il vero quando si dice qualunque cosa. In realtà l'interpretazione è quel movimento in cui la verità del detto diventa funzione del non sapere. E quindi diventa funzione del ritmo di ciò che si dice.

Sarebbe pretenzioso credere che l'interpretazione dica dove si dice il vero e dove no. “Tu dici il vero!”. Ma bisogna vedere dove... e questo “si chiarirà nel corso degli eventi”. Non può dirlo l'interpretazione, perché se no sarebbe l'analista a determinare che cosa, nel detto dell'analizzante, è vero e che cosa non lo è.

25 maggio 1980