

# LE TRE ESTETICHE DI LACAN

Massimo Recalcati

*a mio figlio Tommaso  
nato il 21 giugno 2004  
nel solstizio d'estate*

## 1. Avvertenze

Lacan non si è mai interessato in modo sistematico ad una estetica psicoanalitica. Piuttosto il suo interesse fondamentale è stato sempre rivolto all'etica della psicoanalisi. A chi aveva provato ad ironizzare malevolmente sulla dimensione "filosofica" del suo insegnamento sull'etica, sviluppato nel *Seminario VII* dedicato com'è noto a *L'etica della psicoanalisi*, dicendo di attendersi un'estetica, Lacan aveva a suo modo risposto lasciando semplicemente cadere la questione. Nondimeno il riferimento all'arte e alla dimensione estetica è sempre stato, com'è stato del resto per Freud, una costante nel suo insegnamento nonostante egli qualificasse il suo modo di orientarsi nell'arte più "imbarazzato" di quello di Freud [1].

Le "tre estetiche di Lacan" che qui provo a delineare non sono dunque tre teorie compiute di Lacan sull'arte. Si tratta piuttosto di tre topiche possibili della creazione artistica e del suo prodotto che insistono in modo inedito a porre l'arte in una relazione determinante col reale. Mentre nel corso degli anni Cinquanta la tesi classica dell'inconscio strutturato come un linguaggio conduceva Lacan ad eleggere il motto di spirito come paradigma delle formazioni dell'inconscio in quanto, appunto, puro fenomeno di linguaggio e a pensare conseguentemente la creazione artistica a partire dal primato del significante, valorizzando, come avviene nella poesia, la combinazione formale tra i significanti e la loro eccentricità rispetto al piano del significato [2], proprio a partire dal *Seminario VII* l'interesse di Lacan si sposta decisamente impegnando d'ora in avanti l'arte nella sua relazione fondamentale col reale più che col simbolico. Le tre estetiche di Lacan implicano dunque questa svolta di fondo, questo passaggio di Lacan verso il reale.

Se provo allora a focalizzare "tre estetiche" di Lacan lo faccio con una quadrupla avvertenza. La prima: non esiste in Lacan un interesse estetico disgiunto dall'etica della psicoanalisi e dalla sua pratica. La seconda: le "tre estetiche" non giungono mai a costituire un discorso compiuto sull'arte perché a Lacan non interessa questo esito ma piuttosto interrogare come in un pratica simbolica—com'è quella artistica—si possa isolare e incontrare la dimensione, irriducibile al simbolico, del reale. La terza: le "tre estetiche" non sono semplicemente tre teorie lacaniane sull'arte che si succedono cronologicamente secondo un andamento progressivo che persegue una linea ideale di sviluppo. Piuttosto si tratta di tre modi diversi di provare a definire psicoanaliticamente l'essenza dell'opera d'arte; modi che non si escludono, né si cancellano in un movimento di sostituzione, ma convivono simultaneamente in una tensione costante. Quello che propongo è dunque solo una schematizzazione che esige un uso critico e flessibile. La quarta: la prospettiva delle "tre estetiche" resta una prospettiva freudiana; le tre estetiche

si fondano e implicano tre diversi paradigmi del godimento, tre modi distinti di implicare il reale pulsionale [3].

## 2. La prima estetica: l'estetica del vuoto

La prima estetica di Lacan è un'*estetica del vuoto*. L'arte come organizzazione del vuoto [4] è in effetti una tesi che si trova sviluppata ampiamente nel corso del *Seminario VII* dedicato a *L'etica della psicoanalisi*. Questa definizione pone immediatamente in evidenza la svolta radicale che Lacan impone alla cosiddetta *psicoanalisi applicata all'arte*, facendola virare inusitatamente in direzione di una *psicoanalisi implicata all'arte*. Infatti, nella definizione dell'arte come "organizzazione del vuoto", il problema non è più quello di indagare l'opera d'arte assimilandola ad un sintomo—non si tratta di considerare la creazione artistica nel suo rapporto col fantasma dell'artista—ma di cogliere cosa l'arte può insegnare alla psicoanalisi sulla natura del suo stesso oggetto. Per questo Lacan è interessato a raggiungere una definizione essenziale di *che cos'è un'opera d'arte*. Da questo punto di vista un'estetica lacaniana implica come suo preliminare necessario il superamento di ogni versione patografica dell'opera e di ogni concezione riduttivamente applicativa della psicoanalisi: un'estetica lacaniana non applica la psicoanalisi all'arte, quanto piuttosto prova a pensare all'arte come ad un insegnamento per la psicoanalisi.

Più precisamente, il passo che Lacan compie nella definizione dell'arte come organizzazione del vuoto è un passo supplementare rispetto all'omologia tra opera d'arte e retorica dell'inconscio—teorizzata in fondo dallo stesso Lacan negli anni Cinquanta, e consiste nel sospendere la definizione dell'arte ad una dimensione—il vuoto—non riducibile integralmente alla dimensione semantica del linguaggio. Se, in effetti, l'opera d'arte è una organizzazione testuale, una trama significativa che manifesta una sua propria particolare densità semantica, questa organizzazione dell'opera non è solamente un'organizzazione di significanti, ma un'*organizzazione significativa di un'alterità radicale, extrasignificante*. In altre parole, il funzionamento dell'inconscio resta sì strutturato come un linguaggio, resta un funzionamento significativo ma, proprio a partire dalla "svolta" del *Seminario VII*, al centro stesso di questo funzionamento appare una dimensione non riducibile a quella del significante e che, grazie a questa irriducibilità, a questa resistenza, si costituisce come luogo (vuoto) di scaturigine di ogni possibile rappresentazione.

Nella tesi dell'arte come "organizzazione del vuoto", l'arte esibisce una profonda affinità con la esperienza della psicoanalisi nel senso che entrambe risultano esperienze irriducibili sia all'*evitamento del vuoto* (praticato dalle derive dogmatiche del discorso religioso), sia ad una chiusura e ad una *saldatura del vuoto* (praticata dal discorso specialistico della scienza). L'arte, indica Lacan, come l'esperienza della psicoanalisi, non evita né ottura, ma *costeggia e borda il vuoto centrale della Cosa*. La tesi dell'arte come "organizzazione del vuoto" colloca l'opera d'arte in una relazione decisiva col reale della Cosa. Nondimeno l'estetica del vuoto è un'estetica del reale—un'estetica in rapporto al reale—che però non scade mai in un culto realistico della Cosa come invece avviene in gran parte dell'arte contemporanea.

Il *culto realistico della Cosa*—il realismo psicotico dell'arte contemporanea [5] —si manifesta nella tendenza attuale dello sperimentalismo post-avanguardista che, con particolare riferimento alla cosiddetta Body Art, giunge ad un'esibizione del corpo dell'artista come incarnazione pura, diretta e priva di mediazioni simboliche, del reale osceno della Cosa. In effetti l'opera di artisti come Gina Pane, Orlan, Franko B., Stelarc mette in scena il reale della Cosa senza alcuna velatura assumendo il corpo dell'artista come luogo di un *acting out dell'orrore*: corpo straziato, tagliato, lacerato, mutilato, deformato, invaso da supplementi tecnologici, alterato nelle sue funzioni.

La tesi lacaniana dell'opera d'arte come bordatura del vuoto di *Das Ding* ci sospinge a preservare invece una distanza essenziale tra l'opera d'arte e il vuoto che essa organizza e circoscrive. Questa tesi è in aperta opposizione con l'idea dell'arte come esibizione perversa e psicotica della Cosa. Mentre il realismo psicotico dell'arte contemporanea esalta il reale al di là di ogni mediazione simbolica (in Franko B., per esempio, il sangue è esaltato come interno essenziale del corpo che deve potersi manifestare direttamente, attraverso tagli e ferite, all'esterno), per Lacan l'arte è una circoscrizione significativa dell'incandescenza della Cosa. In effetti la Cosa di Lacan non si riduce alla Cosa di Heidegger. La Cosa di Lacan non è solo la Cosa come vuoto localizzato nel vaso (secondo una metafora che Heidegger stesso reperisce nel *Tao te Ching*). L'essere della Cosa freudiana, ripresa da Lacan, non è solo (heideggerianamente) ciò che marca il limite della rappresentazione. È questo, se si vuole, il carattere ermeneutico della Cosa, la sua eccentricità irriducibile rispetto alle immagini e al significante. In realtà il volto più scabroso della Cosa non è quello dell'irrappresentabile, non è quello (heideggeriano) del vuoto come custode della differenza ontologica della Cosa dall'ente, non è quello di ciò che sfugge alla rappresentazione (di ciò che non è un ente), ma quello di un vuoto che diviene vortice, "zona di incandescenza", abisso che aspira, eccesso di godimento, orrore, caos terrificante [6].

La prima estetica di Lacan è animata da una tensione nicciana assolutamente evidente [7]. Per respirare l'aria della vita è necessaria una certa distanza da *das Ding*. Ne *La nascita della tragedia* Nietzsche affermava che la vita per sopportare se stessa ha bisogno dell'arte. Nondimeno la barriera dell'apollineo non implica una rimozione dell'orrore del dionisiaco. Piuttosto, l'arte si configura in Nietzsche come un prodotto della conoscenza tragica del caos vorticoso della Cosa dionisiaca. L'apollineo dà esistenza alla forma (il mondo per Nietzsche è giustificabile solo come "fenomeno estetico") ma solo perché l'uomo ha raggiunto la verità tragica sull'assenza di fondamento dell'esistenza, ha incontrato il reale senza nome della Cosa, il caos terrificante del dionisiaco.

Coerentemente con questa ascendenza nicciana, nella prima estetica di Lacan l'arte si definisce come una pratica simbolica finalizzata a trattare l'eccesso ingovernabile del reale. Ma il trattamento estetico di questo eccesso appare diverso da quello etico. Mentre nell'etica in gioco è l'assunzione soggettiva del *kakon* della Cosa, nell'estetica in gioco è piuttosto "l'organizzazione", la "circoscrizione", la "bordatura", la "velatura" della Cosa. Più precisamente, se il trattamento etico del reale passa attraverso la centralità della categoria (heideggeriana) di "assunzione", il trattamento estetico di *das Ding* passa attraverso la categoria (freudiana) di "sublimazione". Essendo irrappresentabile in

sé la Cosa può essere infatti rappresentata solo come "Altra Cosa". E' qui che Lacan convoca la sublimazione come modalità di differenziazione "di" e "da" *das Ding*. La condizione della sublimazione è infatti una presa di distanza dalla Cosa. Se ci si approssima troppo alla Cosa non c'è opera d'arte possibile; l'aria psichica risulta irrespirabile; non c'è creazione ma solo distruzione dell'opera. Nondimeno Lacan insiste nel pensare la sublimazione nel suo rapporto con la Cosa. E' questa una tesi che percorre lo splendido lavoro di Eugenio Trias sul perturbante freudiano [8]. Il perturbante (*Unheimlich*) come effetto dell'incontro del soggetto con il reale muto della Cosa è "la condizione" e al tempo stesso "il limite" dell'estetico. Senza rapporto col reale della Cosa l'opera perderebbe infatti di forza, mentre un'eccessiva prossimità con la Cosa finirebbe per distruggere ogni sentimento estetico. In questo senso Lacan teorizzando il bello come barriera nei confronti del vortice di *das Ding*, sembra riprendere il Freud de *Il poeta e la fantasia* laddove riconosce alla vera "ars poetica" la capacità di rendere sopportabile il disgustoso e il ripugnante. Ma il bello come difesa dal reale non è la stessa cosa della rimozione *tout court* del reale. La dialettica tra bello e reale sviluppata da Lacan nel *Seminario VII* ricalca, come già abbiamo visto, quella nicciana tra apollineo e dionisiaco sviluppata ne *La nascita della tragedia*, ma riprende altresì l'idea freudiana di fondo secondo cui non è mai la liberazione immediata dell'inconscio a rendere possibile la creazione artistica quanto piuttosto la sua velatura simbolica [9]. Nondimeno il bello, per preservare la sua forza estetica, deve essere in rapporto al reale; la bellezza è un velo apollineo che deve far presentire il caos dionisiaco che pulsa in essa.

Lacan pensa al bello come forma, come efficacia simbolico-immaginaria della forma. E, ripetiamolo, l'efficacia della forma risulta proprio dal suo prendere una certa distanza dalla realtà inquietante della Cosa. L'opera d'arte non può essere una pura presentificazione della Cosa—come invece sembra avvenire emblematicamente per il narcisismo psicotico che caratterizza certe performances di Orlan—il bello è un velo necessario che ricopre il Terrificante di *das Ding*. Ma questo velo non è una semplice copertura, una cancellazione o, addirittura, una negazione (o una rimozione) della realtà senza nome di *das Ding* (in questo senso è già Hegel che decreta la morte dell'arte simbolica come processo irreversibile della modernità). Piuttosto il Bello ci accosta alla Cosa pur mantenendoci separati dalla Cosa. Il Bello non è per Lacan la dimensione di una pura armonia formale—il bello non è la rimozione del brutto del reale—ma è un modo di sperimentare una distanza estetica dal reale della Cosa e, al tempo stesso, l'indice dell' al di là assoluto che la Cosa costituisce rispetto al campo dei sembianti sociali. In fondo è questa l'omologia profonda tra arte e psicoanalisi: entrambe sono pratiche simboliche che mirano a trattare il reale della Cosa, che prendono corpo proprio nel tempo in cui il sistema dei sembianti vacilla.

In altri termini non c'è opera d'arte che non implichi un'attività di sublimazione, ovvero una mediazione, una difesa dal reale. Ma cosa significa intendere la sublimazione, secondo la formula classica del *Seminario VII*, come un "elevare l'oggetto alla dignità della Cosa"? Intanto si indica che la presa diretta sulla Cosa brucia e distrugge ogni possibile sentimento estetico. "Elevare" non è identico a esibire o a mostrare. Elevare un oggetto alla dignità della Cosa significa introdurre una bordatura significativa intorno al vortice del reale. La prima estetica di Lacan convoca, in questo senso "niccianamente", l'arte come rimedio difensivo nei confronti del reale. In questo senso la sublimazione produce a

ritroso l'oggetto non tanto come resto dell'operazione significante che cancella la Cosa, che pone la Cosa sotto barratura, ma piuttosto come "indice" della Cosa. La creazione artistica fa sorgere l'oggetto sul vuoto di questa cancellatura significante come segno di questa stessa cancellatura e del suo ineludibile residuo.

Lacan trova il doppio statuto della Cosa (oggetto perduto, vuoto d'oggetto fondamentale, ma anche condizione dell'esistenza della catena significante) in un'opera d'arte che pare descrivere deliziosamente cosa significa "organizzare il vuoto". Non si tratta di un'opera celebre come quella degli Ambasciatori di Holbein che orienterà la riflessione di Lacan nel *Seminario XI*. Si tratta invece di un'opera "domestica" che Lacan vide, nell'epoca della seconda guerra mondiale, nella casa dell'amico Jacques Prévert. Si tratta di una collezione di scatole di fiammiferi. Le scatole apparivano una unita all'altra, come in un gioco di incastri successivi, costituendo una specie di serpentina che adornava un'intera stanza: "correva sul bordo del caminetto, saliva sul muro, passava sulle cimase e ridiscendeva lungo una porta" [10].

Ciò che qui attira l'interesse di Lacan è come dall'oggetto si possa estrarre la Cosa, o se si preferisce, come la Cosa sussista già nell'oggetto. Dunque l'oggetto sganciato dalla sua funzione d'uso rivela la Cosa, di cui esso è l'indice, ma al di là di se stesso. E' per questa ragione che Lacan ha definito il suo racconto della visita a Prévert come "l'apologo della rivelazione della Cosa al di là dell'oggetto" [11].

Mele, scarpe, scatole di fiammiferi; l'estetica del vuoto sottrae l'oggetto "rinnovato" dall'impero mondano dell'utilizzabilità, per indicare attraverso l'oggetto, ma ben al di là di ogni logica dell'Utile, il vuoto centrale della Cosa.

### **Excursus 1: il paradigma delle bottiglie di Giorgio Morandi**

L'estetica del vuoto trova un suo paradigma efficace nell'opera di Giorgio Morandi. Non a caso nel corso del *Seminario VII* Lacan si riferisce principalmente alla dimensione anche apparentemente più quotidiana dell'oggetto (le mele, le scatole di fiammiferi, le scarpe da contadino) per mostrare l'azione della sublimazione artistica (Cézanne, Prévert, Van Gogh) come azione di presentificazione-assentificazione della Cosa [12].

L'esempio più paradigmatico offertoci da Lacan è forse quello delle mele di Cézanne. Le mele di Cézanne non sono evidentemente una semplice copia naturalistica delle mele in quanto frutti di un albero, oggetti naturali. L'opera d'arte imita gli oggetti che rappresenta ma solo per estrarne un senso nuovo, inaudito, irrepresentabile, appunto. In questo senso allora l'oggetto rappresentato non è tanto in rapporto all'oggetto di natura quanto al vuoto della Cosa. La tecnica di presentificazione e costruzione dell'oggetto che ispira Cézanne, più si spinge a cogliere la realtà dell'oggetto più ci svela l'illusione di fondo che sostiene questa stessa presentificazione. L'illusione dell'imitazione rappresentativa va così in frantumi—afferma Lacan—proprio nel punto più radicale della sua realizzazione [13]. In questo modo ciò che si manifesta è che la rappresentazione del noto, del conosciuto, del più prossimo—in questo caso della mela—finisce per sottrarre quest'oggetto alla datità del mondo e contribuisce a

"rinnovarne la dignità" [14]. Allo stesso modo potremmo citare, come paradigma dell'estetica del vuoto, l'esempio magistrale di Giorgio Morandi. Le bottiglie di Morandi realizzano la stessa elevazione dell'oggetto alla dignità della Cosa, ovvero quel rinnovamento della dignità dell'oggetto di cui Lacan parla a proposito delle mele di Cézanne (e la forza speciale di Morandi consiste proprio nell'elevare l'oggetto alla dignità della Cosa senza cedere alla tentazione della "scorciatoia" astrattista). Giorgio Morandi non si limita a dipingere delle bottiglie; non opera un semplice mimesi dell'oggetto reale. Piuttosto l'oggetto—elevato alla dignità della Cosa—sembra preservare un mistero assoluto, irriducibile al livello immediato della significazione naturalistica. L'enunciazione soggettiva prevale sugli enunciati visibili [15]. Morandi utilizza l'oggetto per bordare il vuoto della Cosa, nondimeno proprio in questa bordatura finisce in realtà per evocarlo continuamente come sua matrice invisibile. La figurazione morandiana mantiene questo rapporto essenziale con il non-figurabile, con l'evanescenza dello sfondo. In questo senso Morandi è *il pittore del silenzio di das Ding*: L'artista anima un oggetto che non richiude il vuoto della Cosa ma lo organizza in un'altra forma perché solo in un'altra Cosa la Cosa può apparire. La sublimazione artistica è dunque il contrario della rimozione: mentre la rimozione allontana la Cosa, la sublimazione la raggiunge per via di un rinnovamento della percezione dell'oggetto.

In Morandi si può verificare sia la presenza della Cosa come ciò che attira gli oggetti, quasi aspirandoli, verso lo sfondo, ma anche come velatura della Cosa (come avviene magistralmente attraverso la polvere di strada che appare in certi paesaggi). L'oggetto è totalmente denaturalizzato; è più Cosa che oggetto ma, diversamente dall'informale o dall'astrattismo, esso resta in bilico tra l'uno e l'altro dei due poli. Non sprofonda nell'informe astratto e nemmeno retrocede infinitamente in un inverosimile al di qua del linguaggio. Questo equilibrio formale consente a Morandi di domare il vortice della Cosa; il vuoto che circonda le bottiglie morandiane non è, infatti, il vuoto incandescente di *das Ding*, il turbine del godimento, l'irrespirabile, ma un vuoto organizzato tonalmente, un vuoto che custodisce, come il silenzio dell'analista, il limite della rappresentazione. Nondimeno il vuoto di Morandi non si limita ad indicare questo limite – il vuoto della rappresentazione – come invece accade in certe forme radicali dell'arte astratta, ma offre al vuoto stesso una possibilità di rappresentazione, una sua bordatura significativa.

### **3. La seconda estetica: l'estetica anamorfica**

La seconda estetica di Lacan è *un'estetica anamorfica* e ha il suo punto di condensazione nel *Seminario XI*. Il passaggio dal *Seminario VII* al *Seminario XI* indica, come Jacques-Alain Miller ha indicato, un nuovo "paradigma del godimento". Il nodo freudiano arte-pulsione acquista così una nuova configurazione. Nel *Seminario VII* il godimento è il godimento della Cosa e l'arte appare come una organizzazione possibile del vuoto irrepresentabile della Cosa, dunque come una forma di circoscrizione del vuoto. Il modello filosofico sembra essere, come ho già segnalato, quello della *Nascita della tragedia* di Nietzsche e, in particolare, dell'elaborazione che definisce la dialettica tensionale tra dionisiaco e apollineo. L'apollineo nicciano contorna il caos dionisiaco come l'opera d'arte in

Lacan contorna il vuoto di *das Ding*. L'apollineo preserva la barriera della bellezza. L'orrore della vita non annienta la vita perché il bello è una protezione—per Nietzsche una sorta di balsamo analgesico—che protegge la vita. Nella prima estetica di Lacan la bellezza sembra effettivamente riflettere questo tratto nicciano: il Bello è una barriera nei confronti della Cosa; l'opera è freudianamente una velatura dell'inconscio.

Nel *Seminario XI* il godimento appare invece localizzato, bordato strutturalmente attraverso l'operatività della castrazione simbolica che lo distribuisce, frammentandolo, sui bordi degli orifizi pulsionali del corpo del soggetto. Di conseguenza l'arte non è più chiamata ad esercitare una funzione di organizzazione e di bordatura del reale, quanto piuttosto a rendere possibile proprio l'incontro col reale. Il grande motivo dell'estetica anamorfica è infatti quello dell'opera d'arte come incontro, attraverso l'organizzazione significativa, con il reale in quanto irriducibile a tale organizzazione. L'estetica anamorfica è cioè un'estetica che non organizza il reale ma si finalizza piuttosto a rendere possibile il suo incontro. E' più un'estetica della *tyche* che un'organizzazione del vuoto. L'accento non è più sull'oggetto quotidiano—mele, scarpe, scatola di fiammiferi—dal quale estrarre la Cosa, ma sull'oggetto anamorfico ("sospeso" e "obliquo") come ciò che opera una rottura perturbante (*Unheimlich*) del familiare. Tra *Il seminario VII* e il *Seminario XI* c'è in effetti la riflessione di Lacan sul *Perturbante* di Freud sviluppata proprio nel *Seminario X* dedicato al tema dell'angoscia. E' da questo Seminario, a ridosso del *Seminario XI*, che Lacan valorizza (primo di una serie nutritissima di autori) l'articolo di Freud *Il perturbante*, sino ad allora abbandonato nelle biblioteche, come possibile fondamento di una teoria estetica non più fondata sulla categoria del bello.

L'estetica anamorfica si costituisce dunque sull'ambivalenza costituente del perturbante freudiano. Nel corso del *Seminario XI*, nelle celebri parti riservate all'oggetto sguardo e alla pulsione scopica, Lacan pone una domanda chiave sul senso dell'opera d'arte. La domanda chiave non è tanto su cos'è la pittura ma su: "cos'è un quadro"? Questa domanda custodisce il senso fondamentale dell'estetica anamorfica. Innanzitutto definisce un criterio estetico essenziale per discriminare ciò che è arte da ciò che non lo è [16]. Ciò che Lacan denomina "funzione quadro" precisa, in effetti, la condizione di fondo dell'opera d'arte: c'è opera d'arte solo dove è in atto la funzione quadro. Questo criterio è irriducibile ad una misura tecnica, ovvero non dà luogo ad una mera classificazione delle arti. Si tratta in effetti di un criterio fortemente anti-hegeliano. Nella sua *Estetica* Hegel propone una classificazione delle arti fondata sul criterio differenziale della progressiva spiritualizzazione della materia. E' questo principio che ordina, secondo una gerarchia valoriale rigida, le diverse arti: dall'architettura alla scultura (arte classica) sino a giungere al tripode delle arti romantiche: pittura, musica e poesia. La qualità del materiale trattato (più pesante o più leggero) definisce il grado gerarchico delle arti. Questo ordinamento classificatorio si orienta sulla dematerializzazione progressiva della materia che dalla dimensione fisico-materiale e naturalistica propria dell'architettura svanisce progressivamente spiritualizzandosi, svolgendosi dapprima nella tridimensionalità della forma scultorea per poi ridursi alla bidimensionalità della superficie pittorica, all'evanescenza del punto sonoro fino a dissolversi spiritualmente nella prossimità della parola poetica al logos.

L'idea lacaniana della "funzione quadro" si emancipa da ogni sistema classificatorio delle arti fondato sulle caratteristiche dei suoi cosiddetti "materiali" per indicare invece un criterio differenziale interno all'arte come tale. Dove c'è "funzione quadro" c'è arte, dove questa funzione è assente non c'è arte.

Come possiamo dunque definire la "funzione quadro"? Mettiamo in risalto almeno due significazioni. La prima è in riferimento alla *tyche*, nel senso che l'opera d'arte deve per essere tale avere la capacità di produrre un incontro col reale. Ma questo incontro si fonda sull'inversione dell'idea ordinaria dell'apprendere l'opera: non è il soggetto che contempla l'opera ma è l'esteriorità dell'opera che afferra il soggetto, che, come diceva Roland Barthes a proposito della funzione del "punctum", "mi punge" [17]. Nondimeno questo essere presi, questo essere punti dall'opera, non è un cadere del soggetto nel vortice della Cosa, non dà luogo ad una sindrome di Sthendal. Lacan fa piuttosto riferimento ad un piacere dell'occhio, all'essere presi dal quadro come esperienza estetica di abbandono, pacificazione, come una deposizione dello sguardo. "Questo—afferma—è l'effetto pacificante, apollineo, della pittura. Qualcosa è dato, non tanto allo sguardo, quanto all'occhio, qualcosa che comporta abbandono, deposito dello sguardo" [18].

La seconda significazione della funzione quadro riguarda invece il rapporto con il problema della figurabilità stessa del soggetto. Nel senso che la funzione quadro non fornisce una rappresentazione del soggetto quanto piuttosto una rappresentazione dei limiti della sua possibile rappresentazione. L'essere preso nel quadro svela qui il suo carattere più radicale. Si tratta della "funzione macchia". Quest'ultima mostra il soggetto come consegnato allo sguardo dell'Altro, ad uno sguardo che viene dal di fuori e sovverte l'idea classica del soggetto come artefice della rappresentazione. L'al di là della rappresentazione ha come suo presupposto il fatto che il punto prospettico dello sguardo è collocato al di fuori del soggetto. E' il cuore sartriano dell'estetica anamorfica di Lacan: non è il soggetto che guarda ma è l'Altro che guarda il soggetto. L'episodio della scatola di sardine che lampeggia nel mezzo del mare aperto—concentrazione, addensamento di luce, macchia nel quadro del mare—sortisce l'effetto sul giovane Lacan in villeggiatura di essere guardato nell'osso (a) della sua esistenza. Di qui l'effetto perturbante che provoca l'esperienza dell'essere guardato—dunque l'essere reso oggetto dallo sguardo dell'Altro—e che stordisce la giovane vita di chi può permettersi di essere tra i pescatori senza dover lottare per guadagnarsi il pane, facendola emergere come superflua, di troppo, scarnificata dai suoi sembianti sociali, come "nuda vita". In questo senso la convenzione familiare di essere soggetto della rappresentazione che guarda contemplativamente l'oggetto viene travolta: adesso è l'oggetto che lo guarda e il soggetto si sente sprofondare nella sua "nuda vita", nel suo essere oggetto "di troppo".

La macchia è dunque una funzione di annientamento del soggetto della rappresentazione poichè scuote l'essere del soggetto e lo annienta [19]. L'estetica anamorfica trova in questo la sua *Stimmung* fondamentale. C'è opera d'arte quando c'è incontro con la macchia, con ciò che buca la cornice puramente rappresentativa dell'organizzazione semantica dell'opera. Ma la funzione quadro per Lacan non è la semplice cornice della rappresentazione. Essa rivela, in ultima istanza, il soggetto stesso come macchia, come impossibile a raffigurarsi, come eccedenza esclusa dalla presa del significante. Il punto cieco della visione ha a

che fare proprio con questa eccedenza costitutiva. Il soggetto è il luogo della raffigurazione che però non può raffigurare se stesso. E' lo stesso paradosso che caratterizza il significante come differenza pura; il significante è rapporto con altri significanti ma nell'impossibilità di rappresentarsi.

Nell'estetica anamorfica Lacan riprende questo problema ponendo l'infigurabile come estimità della figurazione. Dunque evitando la deriva psicotica del realismo dell'informe e quella dell'apologia del brutto—in contrapposizione ingenua all'ideale accademico del bello—che caratterizzano e orientano gran parte dell'arte contemporanea, ma interrogandosi sull'arte come operazione simbolica che fa sorgere il reale (l'infigurabile, il non-figurabile) solo attraverso un'operazione formale, solo in una relazione di estimità con la forma.

Qual è dunque la "funzione quadro"? E' innanzitutto la funzione in cui il soggetto, afferma Lacan, ha da reperirsi come tale [20]. Come tale significa come limite infigurabile, ovvero nel suo reale più proprio, nel suo reale irriducibile alla catena significante in cui il soggetto è rappresentato. Il quadro non rappresenta, non rientra nella rappresentazione ma è quella funzione che fa sorgere il soggetto come limite della rappresentazione.

L'estetica anamorfica ci sospinge così ben al di là dell'estetica del vuoto. Per l'estetica del vuoto l'opera d'arte, organizzando il vuoto della Cosa, prende distanza dalla zona incandescente del reale, mentre per l'estetica anamorfica è l'opera stessa che fa sorgere il reale come eccesso custodito nel cuore dell'opera. Dunque l'estetica del vuoto circonda, borda, sublima il reale, mentre l'estetica anamorfica lo fa emergere, lo provoca, lo fa sorgere anche se in una sua localizzazione essenziale. Il problema è come far sorgere l'infigurabile attraverso la figura. Il reale non come centro escluso del mondo della rappresentazione—come *das Ding* in quanto "realtà fuori significato"—ma come incontro, come *tyche*. La funzione quadro è dunque una *funzione tyche*. Mentre nella prima estetica in valore è la sublimazione come elevazione dell'oggetto alla dignità della Cosa, ora è la decostruzione della cornice della raffigurazione, la funzione macchia attivata dalla funzione quadro, a rendere possibile l'incontro col reale. L'estetica anamorfica è un'estetica che fa sorgere una discontinuità reale a partire dalla macchia nella visione. E' l'anamorfose che investe Olimpia, la bambola meccanica del racconto *Il mago della sabbia* di Hoffmann commentato da Freud ne *Il Perturbante*, dove l'equilibrio della sua perfezione formale si rivela improvvisamente come artefatto, macchina inerte, cosa morta. La bellezza gelida di Olimpia lascia così apparire ciò che doveva rimanere nascosto: l'orrore della morte, il reale irrepresentabile della Cosa.

Ma l'esempio principe dell'estetica anamorfica è ovviamente quello degli *Ambasciatori* di Holbein, opera che mostra l'irriducibilità della funzione quadro a qualunque simbolismo. Qui non è, come per l'Olimpia di Hoffmann, la bellezza in primo piano ma la vanità dell'identità, ovvero la vanità più grande tra tutte le vanità. La vacuità strutturale del soggetto è nascosta dalla maschera sociale, dal sapere, dal potere, dai sembianti dietro i quali il soggetto si ripara. Ma l'apparizione del reale incarnato nell'oggetto anamorfico della testa di morto, non avviene attraverso un'ermeneutica simbolica bensì per via di una decostruzione formale. Il punto opaco del teschio appare al centro dell'opera come "funzione macchia". Nondimeno la decostruzione formale non è a senso unico: essa vive di

un senso possibile di andata e ritorno. Di decostruzione e ricostruzione formale. La disgregazione formale è finalizzata cioè ad una ricomposizione inusitata. Solo allora il teschio diventa percettibile come tale dando un senso perturbante a tutta l'opera. Nell'estetica anamorfica ciò che dunque scompagina il quadro è la *funzione quadro interna al quadro*, non è però mai la giustificazione dell'aggressione al quadro in nome di un realismo della Cosa. Realismo e Simbolismo sono prospettive che Lacan intende evitare. Nell'estetica anamorfica non c'è alcun simbolismo perché la macchia non indica un significato in latenza, nascosto, in attesa di essere liberato. Ma non c'è nemmeno alcun realismo: l'informe, la macchia, l'oggetto sospeso e obliquo, non ha nessun rapporto con l'apologia dell'informe dell'arte contemporanea per come viene, per esempio, sostenuta da Yve-Alain Bois e da Rosalind Krauss, che esaltano, appunto, l'informe come espressione pre-linguistica, "basso materialista", "antimodernista" del reale osceno della Cosa in contrasto irriducibile con la categoria moderna di forma **[21]**.

### **3.1. Excursus: il paradigma dei "gobbi" di Alberto Burri**

Il quadro che urta, che cattura e che rompe la familiarità della rappresentazione, trova in Burri un'espressione essenziale. In particolare il riferimento ai cosiddetti "gobbi", ovvero a una serie di opere che esemplificano la "funzione quadro". La prospettiva geometrica viene scardinata introducendo uno spessore materico nel tessuto dell'opera che inverte la dimensione percettiva della fruizione ordinaria. Non è più la percezione del fruitore che apprende l'opera, ma è l'opera che scardinando il limite della cornice si catapulta all'esterno, attraverso appunto i rilievi, i gobbi che abitano e increspano la sua superficie, giungendo a sporgere verso il fruitore. L'interno si rovescia così, in una torsione materiale, all'esterno creando un effetto anamorfico radicale che investe il fondamento stesso dell'arte pittorica: la superficie kantiana, neutra, trascendentale dello spazio viene contaminata da un reale che si presentifica come protuberanza, sporgenza, eccesso.

### **4. La terza estetica: l'estetica della lettera**

La terza estetica di Lacan è quella della lettera. Qui il reale non è più in rapporto all'abisso di *das Ding*, e nemmeno si configura come resto localizzato, parcellizzato, catturato nel dettaglio in eccesso della figura anamorfica. La terza estetica è un'estetica della singolarità. Al suo centro c'è la funzione quadro ma la *funzione della lettera*. La lettera è l'incontro contingente con ciò che sono sempre stato, con l'essenza come "già stato". Si tratta, dopo quella sviluppata nel *Seminario XI* attraverso la tensione tra *automaton* e *tyche*, di una nuova teoria dell'incontro. La seconda estetica teorizza fundamentalmente l'arte come incontro anamorfico col reale: il suo criterio non è il bello come barriera simbolica nei confronti dell'orrore (estetica del vuoto), ma la "funzione quadro" come funzione che presentifica l'irrafigurabile: *punctum* che buca la funzione *studium*. Nella terza estetica una nuova teoria dell'incontro ci conduce verso la dimensione singolare dell'atto come modalità di separazione del soggetto dall'ombra simbolica

dell'Altro. Nell'apologo della pioggia narrato da Lacan in *Lituraterra* l'incontro è un effetto del *clinamen* che agisce come scalfittura singolare dell'universalità del significante. L'incontro della pioggia che cade sulla terra, rilasciata dalla nube del significante, produce una erosione, lascia delle tracce, delle impronte singolari. La lettera non è qui, com'era in fondo ancora nella teoria dell'alienazione significante che orienta il *Seminario XI*, il significante che mortifica il corpo vivente, ma ciò che lo incide. La terza estetica si concentra, appunto, sull'emergenza—attraverso l'incontro contingente—della singolarità, del tratto singolare, irriducibile all'universalità del significante: impronte uniche, segni irripetibili si disegnano sulla terra, al limite—sul litorale—tra significato e godimento. Nell'apologo lacaniano della pioggia, la traccia dipende per un verso dall'universalità della nube dell'Altro da cui piove significato e godimento, ma la sua esistenza materiale sulla terra è un fatto assolutamente singolare; frutto di una contingenza inassimilabile rispetto ad ogni determinazione significante. E' questo per Lacan il valore dell'ideogramma orientale: una scrittura che, prescindendo totalmente dall'immaginario, risulta vincolata al gesto singolare, all'irripetibilità dell'esercizio calligrafico, nel quale, appunto, "la singolarità della mano annienta l'universale" **[22]**.

Lo statuto di questo singolare è un doppio assoluto. E' assolutamente contingente e assolutamente necessario. Assolutamente necessaria è la caduta della pioggia che manifesta l'azione dell'Altro. Assolutamente contingente è invece l'impronta singolare che non può mai essere ridotta ad un epifenomeno di questa caduta—non è mai l'effetto lineare di una causalità deterministica.

La terza estetica—in opposizione con la tesi degli anni Cinquanta che trovava nella poesia il paradigma dell'amplificazione significante di cui si nutre l'inconscio strutturato come un linguaggio—ha come presupposto un significante sciolto dalla catena, una non-articolazione, un assoluto singolare eccentrico all'universalità del significante. Mentre nella prima estetica l'eccesso irriducibile del reale è costituito dalla Cosa e l'arte si manifesta come una sua organizzazione significante e nella seconda estetica questo eccesso è tutto interno all'opera—è il suo *punctum perturbante* (estimo)—nella terza estetica esso si manifesta nel singolare che si rivela marcato dalla ripetizione, dalla necessità della ripetizione, da una ripetizione che s'intreccia però con la contingenza più pura. L'eccesso del reale—irriducibile al significante—si manifesta nella singolarità della lettera come destino, ovvero come unione radicale di contingenza e necessità. In questo senso la terza estetica trova il suo sbocco più forte nella esperienza della *passee* e nella scrittura del poema soggettivo che essa comporta **[23]**. Questa scrittura è, infatti, essa stessa ispirata da un *criterio di riduzione*. La coppia riduzione-amplificazione significante—così come viene teorizzata da Miller **[24]**—costituisce in effetti il centro dell'estetica della lettera. Mentre l'amplificazione significante valorizza la risonanza semantica generata dalla concatenazione tra i significanti e produce una ridondanza del senso – è proprio valorizzando questa virtù che Lacan adotta negli anni Cinquanta la poesia come paradigma della funzione extracomunicativa e mitopoietica del linguaggio—l'operazione della "riduzione" compie il cammino opposto; essa non muove dall'S1 della lettera all'S2 dell'amplificazione significante, ma riduce appunto l'S2 dell'amplificazione all'osso dell'S1, all'osso della lettera traumatica e asemantica. Da questo punto di vista, se per produrre nella *passee* il poema soggettivo è stato necessario aver sfruttato nella propria analisi personale il più ampiamente possibile il movimento dell'amplificazione

significante, la scrittura del poema soggettivo in sé è un effetto di contrazione, di riduzione appunto dell'azione dell'amplificazione. E' per questa ragione che Miller, seguendo il Lacan di *Lituraterra*, evoca la scrittura dell'*Aiku* giapponese come modello puro della riduzione significante; sforzo di poesia che non valorizza tanto il carattere infinito dell'amplificazione quanto quello di una sua contrazione essenziale.

L'opera di Joyce può candidarsi a condensare il carattere essenziale della terza estetica ma solo in modo atipico. Non si può infatti dire che Joyce utilizzi il metodo della riduzione significante (questo semmai sarà il contributo straordinario del suo maggior "allievo" e cioè di Samuel Beckett), quanto piuttosto che esso si impegni ad emancipare progressivamente il linguaggio dalla dimensione immaginaria del senso. Nondimeno questa emancipazione non avviene per un effetto diretto di una operazione di riduzione, quanto piuttosto per un'esasperazione della dimensione dell'amplificazione significante. La lettera joyciana resta proprio per questa ragione atipica, poiché lo svuotamento del senso avviene solo iperbolicamente, per la via di una sorta di "cubismo letterario", ovvero per una sua esplosione in tutte le direzioni possibili. [25]

#### **4.1. Excursus: il paradigma della croce di Antoni Tàpies**

Un esempio paradigma della terza estetica ci è offerto dal lavoro di Antoni Tàpies sul simbolo della croce. Nell'opera di Tàpies la presenza della croce è, infatti, una presenza che, da un certo punto in poi della sua ricerca, si configura come centrale. La ricchezza espressiva, la multiformità dei materiali, i cambi di direzione artistici non intaccheranno mai la costante di questo primato segnico della croce.

Da un punto di vista generale la poetica pittorica di Antoni Tàpies si esercita come un'ascesi nel senso in cui Lacan intende l'ascesi analitica: riduzione progressiva dei prestigii dell'io, disarticolazione della sua padronanza narcisistica, finalizzata a condurre il soggetto verso l'assunzione del suo proprio essere in quanto essere marcato in modo indelebile dall'azione dell'Altro. E' ciò che una volta Lacan ha teorizzato come una "*riduzione dell'equazione personale*" [26] del soggetto. Si tratta di una operazione di riduzione progressiva dell'immaginario, ovvero di una sua simbolizzazione radicale, per giungere in seguito ad individuare nello stesso campo simbolico l'elemento irriducibile al simbolico, la marca fondamentale (asemantica) che istituisce il soggetto e il suo destino. In questo modo si possono isolare e scandire i due tempi fondamentali della ricerca di Tàpies: il *tempo dell'attraversamento dello specchio* e il *tempo della riduzione del soggetto alla lettera*.

Il tempo dell' *attraversamento dello specchio* [27] coincide con una vera e propria emendazione della seduzione narcisistica dello sguardo. Se si considerano le opere prodotte negli anni Quaranta si può cogliere facilmente la centralità immaginaria dell'autoritratto, la presenza continua dello sguardo in una ritrattistica ancora figurativa di sapore surrealista e in essa la ricorrenza, quasi ossessionata, dello sguardo stesso dell'artista che sembra in effetti sbucare da ogni luogo. Il volto umano predomina quasi a senso unico sulla scena dell'opera.

Per Tápies l'attraversamento dello specchio implica invece un *soggiorno nel deserto* [28], ovvero l'abbandono del riferimento narcisistico all'immagine speculare. Il soggiorno nel deserto è il tempo di una solitudine che non si può consolare nella rappresentazione immaginaria dell'io. Questa solitudine è un vuoto centrale che Tápies persegue come punto archimedeo paradossale: lo svuotamento operato verso l'interno si rivela come la condizione di produzione—di esteriorizzazione—dell'opera stessa. L'immagine si disimmetrizza sino al punto di dissolversi progressivamente non offrendo più alcun riparo narcisistico al soggetto. Un primo esito di questa dissoluzione è l'apparizione della croce nel luogo dell'iniziale del nome dell'artista. La T di Tápies trasformata in una croce nell'*Autoritratto del 1950* [29] indica una riduzione ascetica dell'immagine speculare come luogo dell'io alla marca della lettera asemantica. Lo sdoppiamento dell'immagine e la presenza assillante dello sguardo non sono più sufficienti per mostrare la condizione di scarto, di esclusione fondamentale, del soggetto. Lo sguardo implorante, sanguinante, lacerato, delle prime opere subisce così un processo di lenta "purificazione". L'emergenza della croce nel luogo del nome proprio del soggetto indica così la dimensione di assoggettamento del soggetto: *l'io dell'autore scompare ridotto alla croce della lettera*. E' questo in effetti il tempo di entrata del simbolo della croce nella poetica di Tápies: la croce entra precisamente nel luogo della lettera (la T di Tápies) che indica l'essere del soggetto. La croce di Tápies non è infatti la croce cristiana. Il valore teologico-religioso della croce come luogo di espiazione, di sacrificio e simbolo di redenzione non è la croce di Tápies. Certamente nella croce tapiessiana risuona l'incontro-trauma del giovane Tápies con gli eventi legati alla guerra civile spagnola: la croce evoca la barbarie umana, l'odio e l'aggressione mortale ma è anche il monogramma che custodisce il silenzio e il rispetto etico per il nostro destino mortale. Nell'*Autobiografia* scriverà: "associo il mio paese a momenti d'angoscia, ai bombardamenti, alle distruzioni, alle frustrazioni, all'oppressione e alla miseria" [30]. La croce è qui il simbolo dell'ingovernabile, del patimento umano, dell'essere-per-la-morte, della tragicità dell'esistenza. Ma se queste esperienze costituiscono lo sfondo storico e umano dell'esperienza soggettiva della croce, nell'opera di Tápies, come abbiamo visto, la croce sorge inizialmente come il prodotto di una trasformazione della lettera che indica una torsione della iniziale del soggetto, della T di Tápies. Questa T resa come una croce non è un più un indice dell'io quanto piuttosto di quello che resta dell'io dopo aver compiuto l'ascesi dell'attraversamento dello specchio. In questo senso la croce non è un indice dell'io quanto piuttosto l'esito della sua cancellazione. Per questo Tápies può accostare il simbolo della croce alla pace del silenzio. Al posto del circo immaginario dell'io e della sua infatuazione narcisistica la croce segna una riduzione dell'io alla marca asemantica che istituisce il soggetto come scarto. Questa riduzione coincide nel cammino artistico di Tápies con *l'ora della solitudine* [31]. Lo sprofondarsi nella ricerca e nella sperimentazione di nuovi materiali che appassiona Tápies in particolare nel corso della prima metà degli anni Cinquanta arriva qui al suo culmine e lo conduce a ritrovare la croce non più, secondo una rappresentazione ancora antropocentrica com'è quella dell'*Autoritratto* del 1950, nella mano dell'io-autore ma iscritta direttamente sul muro. E' questo il secondo movimento dell'ascesi tapiessiana. Esso consiste nell'introdurre l'elemento irriducibile al simbolico a partire dal simbolico. La croce è in effetti prelevata dal nome proprio del soggetto—dunque dalla sua dimensione simbolica—ma finisce per acquisire un valore asemantico in quanto non è una rappresentazione immaginaria del soggetto. La croce che s'infiltra nel nome

proprio del soggetto si stampa sul muro che Tàpies scopre come destino contenuto nel suo stesso nome (Tàpies significa, infatti, in catalano "muro"). E' il muro che prende adesso il posto dello specchio. L'io non si accasa più nella sua immagine ma si cancella nell'esistenza materiale del muro; sullo sguardo cala la materia inumana della terra, del gesso, della sabbia. Questa apparizione del muro mostra sino a quale livello di ascesi Tàpies abbia spinto la sua riduzione dell'immaginario. E' questo passaggio estremo—dallo specchio al muro—che Tàpies definisce in effetti come un *salto qualitativo* [32], dunque come una discontinuità che svela radicalmente la struttura del soggetto. Adesso la croce si presentifica nell'opera ma senza più alcun rapporto con l'immagine dell'io. La croce non è però una marca tra le altre perché la croce è la marca universale della tradizione giudaico-cristiana dell'occidente. Nondimeno questo universale non rimane in Tàpies l'universale astratto dell'archetipo junghiano ma diventa una marca singolare. La croce non è solo né soprattutto un simbolo ma si manifesta come impronta, orma, traccia, graffito, segno calligrafico gestuale, irrimediabilmente vincolata ad un farsi lettera che, come scrive Lacan, "annienta l'universale". La croce è la ripetizione dell'evento del soggetto: universale nella sua alienazione ai significanti della tradizione ma assolutamente singolare nella lettera indecifrabile che la costituisce. Per questo Tàpies può affermare che la mano dell'artista ha un valore in sé, si sostiene sul nervo del braccio, sull'elettricità del braccio. Nel gesto singolare l'intenzione si consuma nell'atto stesso che la produce. Non c'è un prima o un dopo. L'intenzione e poi il gesto ma solo la prima che si realizza nel secondo. La croce è un effetto di questo gesto che non dipende dall'intenzione ma si brucia in un istante vuoto di pensiero, in un puro atto. La croce non è il simbolo che comunica un messaggio ma un oggetto, un oggetto-segno. Al contrario essa marca questa differenza tra l'opera come rappresentazione (di senso) e l'opera come oggetto che si produce solo sulla base di uno svuotamento del senso. Per questo la poetica del muro è per Tàpies soprattutto un modo per attingere al silenzio come cuore interno-esterno del senso. Come nel percorso dei mistici il silenzio viene raggiunto non direttamente ma attraverso l'accentuazione massima del suo contrario. Il silenzio non è cioè un dato di partenza ma qualcosa a cui l'opera giunge. Per raggiungere il silenzio, ha detto una volta Tàpies, bisogna necessariamente passare attraverso un suono forte. La scossa del gesto provoca allo stesso modo la riduzione del senso ad un punto di vuoto. La croce è questa lettera che svuota il senso rappresentativo dell'opera e che la consegna solo alla sua pura dimensione di evento. Se il simbolo religioso della croce è il simbolo universale della passione umana e della redenzione divina, la croce tapiessiana tende alla X dell'enigma. Se il primo evoca un al di là trascendente la seconda si manifesta come assolutamente vincolata all'immanenza dell'opera. In *Grande quadro grigio* (1955) [33] la croce è rovesciata nella X enigmatica che appare come un piccolo graffito bianco sull'ampia superficie di materia scura e compatta. L'ascesi tapiessiana ha ridotto così—ad una lettera enigmatica—l'essere del soggetto. Impasto di contingenza – l'evento segnico-gestuale della croce-enigma—e di necessità—l'evento del muro che riconduce il soggetto, in una ripetizione fondamentale, al destino scritto nel suo stesso nome – alla quale l'artista nell'ora della solitudine decide, in una scelta forzata, di sottomettersi: *puis un jour j'ai tenté d'atteindre directement au silence. Plus résigné, je me suis soumis à la nécessité qui gouverne toute lutte profonde* [34].

---

[1] Cfr., J.Lacan, *Prefazione all'edizione inglese del Seminario XI*, in *La Psicoanalisi*, n°36, Astrolabio, Roma 2004, p.11

[2] Cfr., J.Lacan, *Le Séminaire. Livre V. Le formation de l'inconscient*, Seuil, Paris 2000, p.56

[3] Circa i paradigmi del godimento il nostro riferimento cruciale e imprescindibile è a J.A.Miller, *I sei paradigmi del godimento*, in *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma 2001.

[4] J.Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, Einaudi, Torino 1994, p.165

[5] Questa definizione si trova abbozzata in M.Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2001

[6] Come ha segnalato Jacques-Alain Miller il paradigma del godimento che qui è implicato è quello del godimento come al di là del significante, del godimento come, appunto, reale della Cosa, la cui aria, afferma Lacan, risulta "psichicamente irrespirabile". Cfr., J.A.-Miller, *I sei paradigmi del godimento*, op. cit.

[7] Al di là dei rari giudizi di Lacan su Nietzsche, giudizi spesso poco lusinghieri, Lacan "lettore di Nietzsche" non è stato ancora un tema sufficientemente interrogato con tutta la serietà che questa interrogazione invece meriterebbe. La mia idea è quella di una presenza cruciale di Nietzsche in Lacan. Basti pensare, per esempio, all'importanza dell'indebolimento ontologico del riferimento "edipico" alla nozione di Legge che caratterizza specificatamente l'ultimo Lacan e che ispira profondamente tutta quanta l'opera di Nietzsche.

[8] Cfr., E.Trias, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcellona 1982.

[9] Cfr., S.Freud, *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, a cura di C.L.Musatti, vol.V, Boringhieri, Torino 1980, p.383.

[10] J.Lacan, op. cit., p.144

[11] Idem, p.145

[12] Idem, p.180

[13] Idem.

[14] Idem.

**[15]** E' la tesi sulla pittura di Giorgio Morandi sviluppata da Stefano Agosti in un ispirato articolo, *Morandi e le enunciazioni del visibile*, in *La rivista dei libri*, ottobre 1993.

**[16]** E' questa un'intuizione sviluppata originalmente da R.Ronchi, *Il pensiero bastardo*, Christian Marinotti, Milano 2001.

**[17]** "Non sono io che vado in cerca di lui (il punctum), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge". Cfr., R.Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p.28

**[18]** J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2003, p.100

**[19]** J.Lacan, cit., , p.87

**[20]** "Abbiamo denominato quadro la funzione in cui il soggetto deve reperirsi come tale". Cfr., J.Lacan, *Il Seminario XI*, cit., p.99

**[21]** Cfr., Y.-A.-Bois, R.Krauss, *L'informe*, Bruno Mondatori, Milano 2002.

**[22]** Cfr., J.Lacan, *Lituraterra*, in *La psicoanalisi*, n°20, Astrolabio, Roma 1996, p.14

**[23]** Nella *passé* è, infatti, in gioco la possibilità di un annodamento unico e singolare, tra l'elemento necessario del vincolo biografico e quello della sua trasmissione testimoniale "universale".

**[24]** Cfr., J.A.-Miller, *Le partenaire-symptome* (1997-98), Corso svolto al Dipartimento di psicoanalisi dell'Università di Parigi VIII, in part., sedute del 29-4-98, 6-5-98 (inedito)

**[25]** Cfr., J.A.-Miller, *Lacan avec Joyce. Le Séminaire de la Section clinique de Barcelone*, in *La Cause freudienne*, n°38, Paris 1998, p.16

**[26]** Cfr., J.Lacan, *Varianti della cura tipo*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p.335

**[27]** A.Tápies, *Communication sur le mur*, in *La pratique de l'art*, Folio essais, Paris 1997, p.210

**[28]** Cfr., A.Tápies, *Autobiografia*, Marsilio, Venezia, 1982, p.213

**[29]** Cfr., *Self-portrait*, 1950, in A.Tápies, *The complete Works*, Konemann, Colonia 1997, vol.I (1943-1960), p.139

**[30]** A.Tápies, *Autobiografia*, cit., p.79 Ancora: "tous les murs portent témoignage du martyr de notre peuple, des arrêts inhumains qui lui ont été infligés." A.Tápies, *Communication sur le mur*, cit., p.209

**[31]** A.Tápies, *ibidem*.

**[32]** A.Tápies, *ivi*, p.210

**[33]** *Large Grey Painting* (1955), in A.Tápies, *The Complete Works*, *cit.*, p.245

**[34]** A.Tápies, *Communication sur le mur*, *cit.*, p.210