

# Linguaggio malgrado tutto.

LEUZZI, L. and MINTER, L.

2021

© Centro di Clinica Psicoanalitica Jonas di Trento. All rights reserved.



Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* (still), 1975. Video in bianco e nero, 6'33"  
© Martha Rosler. Courtesy dell'artista e di Mitchell-Innes & Nash, New York.

# LINGUAGGIO MALGRADO TUTTO

Laura Leuzzi e Leeanne Minter

**LAURA LEUZZI** è una storica dell'arte e curatrice italiana. Nata nel 1982, vive e lavora a Dundee, in Scozia. La sua ricerca si focalizza sulla storia della videoarte europea e sui nuovi media in relazione al femminismo. È Research Fellow e Co-Investigator nel progetto *Richard Demarco: The Italian Connection (20-2021)* presso il Duncan of Jordanstone College of Art & Design dell'Università di Dundee, finanziato dall'Arts and Humanities Research Council; precedentemente, è stata ricercatrice per i progetti *EWVA - European Women's Video Art in the 70s and 80s (2015-2018)* e *REWINDItalia - Artists' Video in Italy in 70s and 80s (2011-2014)*, sempre presso il DJCAD dell'Università di Dundee. Dal 2016 al 2019 è stata membro del comitato curatoriale del Media Art Festival di Roma. È Associate Curator al NEoN Digital Arts Festival di Dundee.

**LEEANNE MINTER** è laureata e Ph.D. in filosofia, specializzanda Irpa e psicologa presso Jonas Trento. Dal 2013 è Membro del centro di ricerca Tiresia e della redazione della rivista *Phi/Psy*. Si è dottorata con una ricerca dal titolo "Elementi psicoanalitici per una filosofia dell'immagine, e il suo ambito di studi continua a essere a cavallo tra filosofia e psicoanalisi. Su questi temi ha scritto anche dei saggi apparsi su alcune riviste di estetica, cinema e filosofia.

**Sara d'Alessandro Manozzo** Il tema di questo numero di *Item* è il linguaggio e, in un certo senso, tutto il programma della residenza Waiting Room può essere descritto come un tentativo di mettere in comunicazione linguaggi diversi. La distanza fra i diversi campi del sapere (persino arte e psicoanalisi, la cui relazione può sembrare, a un primo sguardo, abusata) può essere complessa e destare sospetto, come ci ha raccontato Dora García, alludendo alle distanze fra lacaniani, joyciani, basagliani. Quindi la mia domanda riguarda la vostra posizione ed esperienza nella relazione fra arte e psicoanalisi: quanto questi linguaggi sono vicini, e quanto possono guadagnare l'uno dall'altro?

**Laura Leuzzi** Occupandomi di arte e femminismo mi trovo, ovviamente, in una posizione che dialoga con la psicoanalisi, anche per come, dalla seconda ondata, il femminismo si è sviluppato in rapporto a Freud e a Lacan. Entrambi sono stati spesso affrontati dal femminismo in maniera aggressiva, fino al parossismo, fino ad arrivare a un punto di non comprensione e di non dialogo. Lacan stesso è stato accusato di "falocrazia" in diverse occasioni. Penso però che Lacan stimoli a rivedere Freud attraverso il linguaggio, e questo sia stato molto importante per l'arte femminista e per il femminismo in generale. Un dialogo fruttuoso può aiutarci a interpretare l'arte dagli anni Settanta a oggi, quella parte di storia più recente che è poi il cardine di ciò che succede nel contemporaneo. Ho apprezzato molto, ad esempio, il testo *The Feminist Uncanny* di Alexandra Kokoli<sup>1</sup>, una studiosa di origine greca che vive nel Regno Unito, nel quale si propone una rilettura di molta parte dell'arte dagli anni Settanta a oggi facendo riferimento al concetto del perturbante in Freud. Un'artista come Martha Rosler, ad esempio, vede l'*heimlich* come un elemento da scardinare perché è una domesticità verso la quale confrontarsi, anche aggressivamente, per rifiutare quel ruolo di stereotipo che alla donna è stato in qualche modo attribuito e di cui il perturbante costituisce una chiave di lettura (sia in Freud sia in Lacan, perché anche Lacan lo affronta riguardo all'ansia, all'*anxiety*). Credo per questo che una rilettura del rapporto fra arte e psicoanalisi sia, oggi, più che mai necessaria.

**Leeanne Minter** Quando leggo di comunicazione tra linguaggi devo dire che ho subito una resistenza, perché penso che i linguaggi e i saperi della psicoanalisi e dell'arte siano fra loro distanti. Se prendiamo Lacan e il modo in cui teorizza lo specifico del linguaggio analitico, trovo che la cosa più prossima per poter dire ciò di cui si occupa la psicoanalisi sia la logica, e quindi la matematica, l'algebra, tant'è che Lacan utilizzerà anche questo tipo di scrittura. Più interessante è, per me, vedere il posto che il sapere oc-

cupa nei reciproci discorsi. Lacan teorizza quattro discorsi che informano il legame sociale: il discorso del Padrone, il discorso dell'Isterica, il discorso dell'Università e il discorso dell'Analista; non parla, invece, di un discorso dell'arte. Perché l'arte non dovrebbe essere una forma di discorso del legame sociale? Mi sono interrogata su questo e mi sono detta che il discorso che fa l'arte è molto prossimo a quello dell'analista, se visto dalla prospettiva in cui si colloca il sapere al suo interno. Il sapere all'interno del discorso dell'analista e, forse allora, anche dell'arte, si trova all'interno della formula con cui Lacan l'ha formalizzato nel *Seminario XVII*<sup>2</sup> nel luogo della Verità.

$$\frac{a}{S_2} \quad \rightarrow \quad \frac{\$}{S_1}$$

La ricostruzione sarebbe lunga, ma diciamo che il sapere nel discorso dell'analista non è il "tutto-sapere", il sapere dell'università, quello universale, ma un sapere collegato a una verità soggettiva, alla quale si giunge con un lavoro che servirà a ottenere un sapere "minore", un sapere del "non sapere". Lo chiamo "minore" non perché meno importante del "sapere 'saputo'", del sapere assoluto, ma perché "altro". Questo sapere è molto prossimo alla verità, intesa come verità soggettiva. Credo che l'arte faccia un'operazione vicina a questa, perché il soggetto che entra nel processo artistico entra attraverso dei saperi che andrà ricostruendo, e l'opera sarà un superamento degli stessi saperi, dell'artista stesso. In qualche misura l'opera si disfa dell'artista, come il paziente che, alla fine dell'analisi, si disfa dell'analista. Questo produce un cortocircuito per cui il sapere d'ingresso e i linguaggi che consentono di entrarvi subiscono il processo stesso (a tutti gli effetti creativo) e producono uno scarto del soggetto su questo sapere, per far entrare qualcosa d'altro. Questo penso sia ciò che entra in gioco sia nell'arte sia nella psicoanalisi. Deleuze in *Che cos'è l'atto di creazione*<sup>3</sup> dice che ogni disciplina, in fondo, crea con i suoi mezzi e dispone dei propri mezzi per risolvere problemi che si pongono anche le altre discipline: la filosofia crea attraverso i concetti, la scienza attraverso le funzioni, l'arte attraverso blocchi di linee e colori, il cinema attraverso blocchi di movimento e durata. E, si chiede Deleuze, qual è l'unica cosa che mette in comunicazione una disciplina con l'altra? La costituzione di spazi-tempo. Tutte queste discipline hanno bisogno di costruire degli spazi-tempo per poter dire qualcosa secondo il loro linguaggio. Allora diventa interessante quando Daniela Cattivelli, nella discussione con l'équipe di Jonas (parte del programma di residenza, n.d.r.), si interroga riguardo il fenomeno per cui attraverso la conchiglia è possibile udire il mare. L'artista, come

lo psicoanalista, indaga una forma di allucinazione uditiva, ma con mezzi diversi, creando un *setting* in cui visione e percezione del suono sono disarticolati, e ponendo la costante questione dell'udito e dell'inteso. È un modo di risolvere un problema disponendo dei propri mezzi linguistici, senza entrare in comunicazione con l'altro.

Deleuze fa vedere bene quest'operazione attraverso Bacon, in quella che chiama la logica della sensazione che vediamo in opera nella sua pittura. Bacon utilizza i suoi mezzi, ovvero la pittura, attraverso tre scansioni: la struttura materiale, il tondo, ovvero il contorno delle sue figure, e le immagini in posizione. Questi tre elementi gli consentono di istituire, attraverso la pittura, una "teoria della sensazione". Vediamo la stessa cosa in analisi: Pierre Férida in *Crisi e controtransfert*<sup>4</sup> dice del sintomo che è propriamente una teoria dello psicopatologico, cioè una messa in forma del fallimento dell'essere umano nel far coincidere il desiderio dell'Altro, il corpo e la memoria. Bacon fa la stessa cosa, ma senza dire "questa è la rappresentazione dell'isteria". Non c'è, del resto, rappresentazione dell'isteria se non la messa in scena che si è vista a fine Ottocento alla *Salpêtrière* di Charcot, che appunto è una messa in scena. Non c'è una rappresentazione dell'isteria, c'è il fatto isterico, afferma Deleuze in *Logica della sensazione*,<sup>5</sup> che viene dipinto, che viene espresso attraverso i mezzi della pittura. Questo è il modo in cui, secondo me, psicoanalisi e arte possono dialogare, ciascuna sollevando i problemi e mettendoli in forma con i mezzi a propria disposizione.

**Giusi Campisi** Nel lavoro di molti artisti ci sono dei riferimenti precisi di natura teorica o politica, e un tentativo di tradurli e metterli in forma nella propria opera. Dora García, ad esempio, ha citato il lavoro di Lacan e in particolare il *Seminario XXIII*<sup>6</sup> sul *sinthomo*, che è un seminario sempre molto suggestivo per gli artisti. Lo traduce in diverse forme: una performance in cui un lettore lo legge in forma circolare, una serie di movimenti di un altro performer, oppure ancora una parete di nodi borromei e una scritta dorata sul muro che riporta la frase: «c'è un buco nel reale». Secondo noi quel buco nel reale è molto presente nei lavori di García a livello visivo, in varie forme: una piattaforma vuota su cui si alternano dei performer, un palcoscenico, un cerchio dipinto. L'artista punta a una funzione di organizzazione del vuoto, una declinazione particolare della sublimazione (è una lettura che fa anche Recalcati del lavoro dell'artista). Lacan, nel corso del *Seminario. Libro VII*, definisce la sublimazione come un «elevare l'oggetto alla dignità della Cosa», un'elevazione che indica un ampliamento ma che contemporaneamente non può che avvenire lasciando un vuoto. Potremmo dire che l'elemento che rimpiazza la Cosa, il resto che lascia in forma di vuoto, sia l'oggetto piccolo (a)? Si può mettere in relazio-

ne l'oggetto piccolo (a) alla sublimazione e al *sinthomo*? Lo chiedo anche perché nel dialogo con García lei evoca l'oggetto piccolo (a) in modo sufficientemente enigmatico.

**LM** Per costituzione e struttura, l'oggetto (a) è quanto di più indefinito ci sia, sebbene la parola oggetto lasci intendere che se ne possa avere una qualche cosificazione. L'oggetto piccolo (a) è centrale nella clinica psicoanalitica: è infatti l'oggetto della pulsione, e la pulsione è ciò che, per definizione, muove il pensiero psicoanalitico, ciò che muove il soggetto in quanto causa dell'inconscio. Se vogliamo iper-semplificare la teoria relativa all'oggetto piccolo (a), possiamo dire che è ciò che residua dal fatto che il corpo, nel momento in cui c'è il linguaggio (e quindi da sempre, fin da quando si nasce) viene da esso catturato e determinato e i suoi organi smettono di essere organizzati in un corpo naturale, come quello degli animali. Lacan nel *Seminario X*<sup>7</sup> dice che gli «organi si separtiscono da se stessi», cioè diventano ciò che mostra molto bene, nuovamente, Bacon: qualcosa che può disfarsi e rifarsi, prendere qualsiasi forma. Ce lo indica la psicosomatica, ci dice come un organo possa infiammarsi, diventare depositario della parola o della scrittura. In quel caso, si dice nella clinica psicoanalitica, è perché l'oggetto (a) non si è staccato, cioè l'organo è diventato quell'oggetto. Altrimenti se c'è operante nel soggetto la funzione cosiddetta Nome-del-Padre, il linguaggio si instaura effettivamente e c'è un organizzatore del suo funzionamento, e il soggetto, per singolarizzarsi, particolarizza il godimento attorno a dei luoghi elettivi del corpo. Questi luoghi elettivi prendono la forma del cosiddetto oggetto (a), che in fondo è un vuoto, ce lo dice Lacan: la pulsione fa un giro attorno agli orifizi (ma non dobbiamo limitarci ai soli orifizi del corpo, può essere ad esempio anche la pelle) ed (a) è esattamente ciò che particolarizza il godimento, nello specifico quello singolare del soggetto. Cosa vuol dire questo per il desiderio? Che ci sarà un fantasma a organizzare l'oggetto soggettivo, ossia l'oggetto entrerà in un'organizzazione immaginaria fantasmatica che consentirà al soggetto di accedere attraverso questa "finestra" nella dialettica del desiderio con l'Altro. Per parlare della sublimazione nel *Seminario XVI*<sup>8</sup> Lacan usa l'immagine del vacuolo, ossia dice che l'oggetto (a) è come un catalizzatore che solletica la "Cosa" dall'interno, solletica l'oggetto mitico del desiderio, la Madre originaria. L'oggetto (a) muove questo oggetto mitologico di godimento e fa da catalizzatore: tutto ciò che viene prodotto attorno risente di questa eco. Lacan dà diversi esempi di sublimazione: quello che a me piace più di tutti – e che raramente viene ripreso – è il ruolo che l'oggetto-sguardo ha nello straordinario romanzo di Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*.<sup>9</sup> In

esso l'oggetto-sguardo è descritto attraverso una figura di donna, la protagonista, che si fa sguardo in una forma per nulla banale. Essa si troverà, costantemente, nella posizione di osservare una scena – quella iniziale del romanzo – in cui il suo compagno le viene sottratto sotto lo sguardo da un'altra donna, e si rivedrà nel corso del romanzo come la protagonista cercherà di ripetere la situazione in cui può far sorgere nella scena qualcosa di questo sguardo, facendosi di volta in volta la macchia cieca dell'immagine.

Lacan nel suo omaggio a Marguerite Duras affermerà l'impossibilità di parlare di questo romanzo, di dire cosa accade, perché *Il rapimento di Lol V. Stein* fa molto di più dello psicoanalista, arriva prima della psicoanalisi a dire cos'è un oggetto-sguardo. Duras, per Lacan, propone un eccellente esempio di sublimazione: non c'è teoria che arrivi a far toccare così bene il movimento dell'oggetto-sguardo, l'oggetto (a) come oggetto pulsionale, se non questa descrizione, questa figura di donna nata dalla penna della scrittrice. La sublimazione è questo: un oggetto che può essere consumato a livello culturale e condiviso.

Molto diverso è invece il *sinthomo*. Tutti hanno presente l'esempio di Joyce, in cui il linguaggio non serve a mostrare qualcosa, ma è invece tutto un impasto sonoro in cui l'oggetto (a) non si è staccato, è precipitato dentro la lingua, e l'oggetto artistico, ossia il *sinthomo*, è letteralmente il godimento della *lalangue*, di questa lingua che sta sotto/dentro la lingua, e quindi è quasi il contrario della sublimazione. Non è un esercizio attorno, (a) non fa da calamita, ma si spalma e determina quello che Pagliardini nel suo *Lacan al presente*<sup>10</sup> definisce un linguaggio "resto", un linguaggio "scarto". Nel *sinthomo* non sono sicura che il vuoto rimanga tale, mentre nella sublimazione il vuoto si riverbera dentro all'opera; nel *sinthomo* il vuoto è un vuoto di significazione, ma nella proliferazione di sensi di vario ordine.

**LL** Direi che è interessante anche tenere presente come Dora García guardi a Lacan: c'è infatti tutta una triangolazione, nella mappa concettuale intorno al suo lavoro, che unisce *Finnegans Wake*.<sup>11</sup> Lacan, e la sua presenza a Trieste, che passa attraverso la lettura di Svevo. In un'intervista recente, che credo fosse per il Reina Sofia,<sup>12</sup> García diceva che è molto difficile capire Lacan, e certe volte è più semplice estrarne delle frasi che poi vivono da sole, scovre dal loro contesto, nelle quali si può viaggiare. È un'operazione che fanno diversi artisti in realtà, sia rispetto alla psicoanalisi sia alla filosofia e ad altri linguaggi. È interessante come il tipo di approccio di García, rispetto alla citazione di Lacan, sia anche un po' eterodosso, cioè sia in qualche modo scoperto come la citazione non sia per forza e sempre completamente coerente

document 101

Je vous écris quand même, je vous réponds quand même.

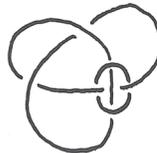
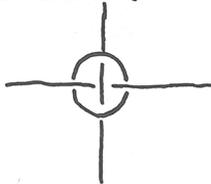
Pour le retournement,  
Je suis ~~pris~~ dans une insistance.

- J'ai l'ambition de démontrer l'exemplarité de la chaîne boroméenne et là <sup>23</sup> nécessité <sup>de</sup> de la propriété boroméenne. Ça dépend du retournement et d'autres choses qui sont dans un texte de Milnor intitulé "Links groups". Si ça aboutit, ça rendra indispensable la propriété boroméenne dans la culture mathématique, et du même coup ça fera méconnaître que vous êtes à l'origine de la propriété boroméenne.

- J'essaye de critiquer, comme non exemplaire, une réparation que vous avez indiqué:



les réparations exemplaires étant:



Ca dépend ~~de la relation entre le retournement et d'autre chose~~ du retournement et d'autre chose que vous avez défini.

Dans le "parler noeuds" avec vous, je suis dans ~~une~~ situation paradoxale et difficile de perdre une réserve que je tiens de votre cours. Cette réserve réglait mes relations avec les écritures, les écritures mathématiques, et les noeuds. Cette réserve, c'est de ~~définir~~ <sup>veiller à maintenir</sup> l'hétérogénéité: parole/écriture.

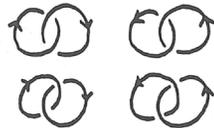
Dans le "parler noeuds" avec vous, je suis réglé par plusieurs choses: -Il y a longtemps, vous m'avez autorisé à vous écrire, - le parler noeuds, "ce n'est pas une psychanalyse", -l'obligation de répondre.

Je mentionne, quand même, que l'obligation de répondre est pour moi associée à un traumatisme.

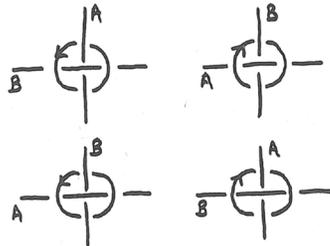
texte 13



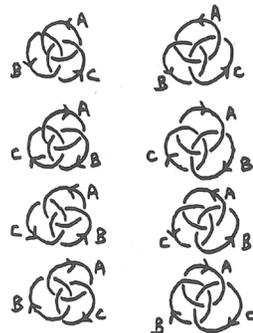
Les deux trèfles.  
Ce sont des noeuds. Ils sont échangés par 2 automorphismes. Les présentations planes sont échangées par 4 automorphismes.



Les deux enlacements.  
Ce sont des chaînes orientées. Ils sont échangés par 4 automorphismes. Les présentations planes régulières sont échangées par 8 automorphismes.



Les deux chaînes boroméennes de deux droites colorées et un cercle orienté.  
Ce sont des chaînes de deux droites colorées par A et B et de un cercle orienté. Ils sont échangés par 8 automorphismes. Les présentations planes sont échangées par 16 automorphismes.



Les deux chaînes boroméennes de trois cercles colorés orientés.  
Ce sont des chaînes de trois cercles colorés par A et B et C et orientés. Ils sont échangés par 96 automorphismes. Les présentations planes régulières sont échangées par 48 automorphismes.

con tutto il contenuto del pensiero di Lacan.

Ho pensato alla questione del vuoto, che mi avevate anticipato, e alla sua relazione con l'arte contemporanea. Non vorrei sbagliarmi, ma Lacan riprendeva l'immagine della brocca, ovvero l'idea che ci sia un vasaio che materializza un oggetto la cui funzione sia legata, in qualche modo, alla creazione del vuoto. Trovo che questa sia una metafora molto efficace dell'arte contemporanea: un vaso con un vuoto al centro, che viene poi riempito di senso ulteriore. Se facciamo un passo di lato rispetto a quello che è il pensiero di Lacan, effettivamente l'artista diventa "vasaio", crea dei confini, un contenitore che poi viene riempito.

Nell'analisi dell'opera di García un altro elemento interessante è, secondo me, la traduzione del testo nel linguaggio della danza. In *The Sinthome Score* c'è un attore, un performer, che legge il testo di Lacan, mentre un altro traduce le parole in gesti fisici, gesti di danza. La performance consiste quindi nella parte della lettura e in quella del movimento, e le due azioni sono legate da questa *score*, questa "partitura", creata dall'artista. Io credo che questo, in particolare, sia un buon esempio del lavoro che García fa su Lacan: prova a comprendere Lacan con un proprio linguaggio, fa cioè un'opera di traduzione in un linguaggio che è altro ed è quello della performance. È anche importante che non si tratti di una performance svolta in prima persona dall'artista: è un'altra persona a compierla, ma basandosi sulla *score* dell'artista elaborata precedentemente; in questo senso torna l'elemento della circolarità che era già presente in *Finnegans Wake*. García a un certo punto aveva fatto tutto un lavoro con delle societies (*The Joyceans Society*, n.d.r.) in cui la lettura di *Finnegans Wake* diventava una performance *durational*, caratterizzata dalla durata continua, in cui il romanzo era letto e riletto da capo. Nel lavoro della García Lacan si espande, potremmo parlare di un "*expanded Lacan*" che vive del dialogo con Joyce e, secondo me, con Svevo.

**SDM** Aggiungo solo che è interessante che tu abbia messo l'accento sull'aspetto della traduzione, perché Dora García stessa ci ha raccontato di essersi avvicinata al seminario del *sinthomo* dopo aver conosciuto dei traduttori di Lacan in tedesco.

**LL** E infatti questo aspetto emerge. Leeanne ha messo sul nostro tavolo molti dei vocaboli che Lacan utilizza nelle sue opere, e che sono ripresi da García, la quale a sua volta li traduce in spagnolo, o in altre lingue, o, appunto, in una partitura.

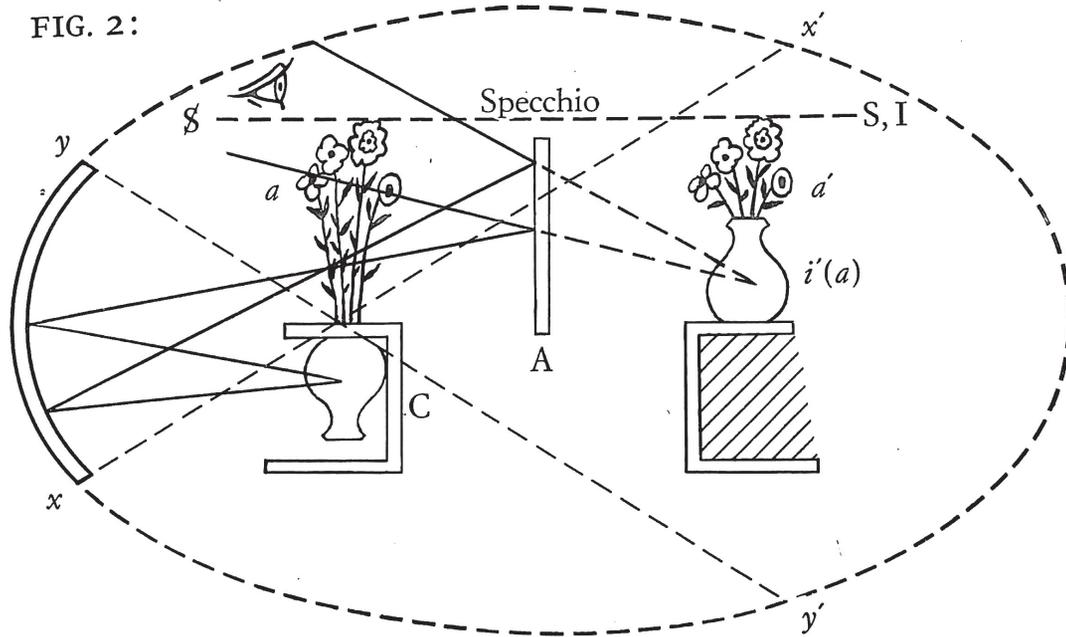
**LM** Ecco questo è, in fondo, il buco nel reale di Lacan: il senso, per lui, non trova mai il punto di esaurimento nella dialettica con l'Altro, e quindi questa rimessa in circolo costante,

questa riapertura del senso, questa traduzione della traduzione è un grande monumento a quanto è essenziale perché lo psichico non si esaurisca mai in una totalità. La totalità è il fantasma della nevrosi, perché implica che a un certo punto la significazione si esaurisca da qualche parte. Joyce, non esattamente un nevrotico, ci ricorda che non è così, e in questo senso nella sua scrittura, spesso drammatica e talvolta gioiosa, si ritrova la questione del buco nel reale.

**SDM** Laura, tu dici che si potrebbe parlare di una costellazione intorno a Lacan nel lavoro di García, che poi sappiamo essere fondamentalmente una costellazione intorno a lei. La condizione post-mediale – che accomuna García alle nostre artiste in residenza – sembra legarsi ancora più fortemente a quel parallelo che faceva Leeanne all'inizio, fra discorso psicoanalitico e artistico, in quanto entrambi legati alla produzione di un sapere "minore", soggettivo.

**LL** Diciamo che è sempre un discorso soggettivo, secondo me, quando parliamo di arti visive, credo non si riesca mai a uscire dal soggetto. Penso sia un discorso più vale sia per l'arte contemporanea sia per l'arte in generale. Tu hai ragione quando dici che c'è sempre Dora García – l'artista – al centro della costellazione, lo davvo un po' per scontato. Quello che intendevo dire è che se a uno studioso ortodosso alcuni elementi potrebbero sembrare una libertà, questa parcellizzazione operata da García su Lacan può fornire un altro punto di vista sul suo pensiero, un altro ingresso. In questo dialogo tra linguaggi proprio una prospettiva diversa può arricchire, anche se talvolta in modo interstiziale o, come diceva Leeanne, quale frutto di successive traduzioni. Sul fatto che lei sia al centro non ho dubbi, e questo nonostante lei non sia mai performer in prima persona.

**LM** Perché sono due cose diverse l'essere al centro dell'opera, esserne l'autore, o essere implicati soggettivamente. Giorgio Agamben racconta ne *L'uso dei corpi*<sup>13</sup> di come Guy Debord, alla fine della sua vita, si ponesse la questione di quanto il proprio, il privato, dovesse finire nell'arte, e non tanto perché, appunto, debba finirci qualcosa di personale, ma perché proprio quanto è più particolare è il "comune". Cioè, si direbbe in analisi, nel momento in cui metto in gioco qualcosa dell'oggetto (a), a fine analisi sarò solo con il mio oggetto, con la cosa che più mi particolarizza, e che non sarà una caduta vertiginosa, ma l'esperienza del comune, ossia l'esperienza più politica che il soggetto possa fare. In questo senso questo tipo di arte lavora proprio all'incrocio tra la singolarità e il comune in un modo politico, in un modo che interroga politicamente, non si tratta semplicemente di un'autobiografia.



Il modello ottico degli ideali della persona. Variazione di "L'Illusione del mazzo rovesciato" in Bouasse.

**GC** Mi viene in mente un'opera bellissima di Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, presentata alla Biennale di Venezia del 2007. L'artista ha ricevuto una mail in cui il compagno la lascia, che si conclude con la frase *Prenez soin de vous*, ovvero "Prenditi cura di te". A partire da questo evento, Calle chiede a 107 donne di leggere il testo della mail interpretandolo secondo la propria specificità professionale, che spazia dalla psicoanalista lacaniana alla danzatrice, all'attrice, la commercialista, l'avvocata. L'opera diviene così una polifonia di traduzioni al femminile, e mostra come il personale possa diventare politico. Poi certo, probabilmente l'ex compagno non scriverà più una mail in vita sua...

**LL** Nel lavoro di Sophie Calle una componente fondamentale è quella che viene chiamata autofiction, che avviene quando l'elemento triangolare composto da soggetto, autore dell'opera e narratore - la triade individuata da Jean Genet - si sovrappone in una persona sola. È ovvio che in questo caso "io" sono e non sono "io", e non sapremo mai se quella mail ci sia stata, se quest'uomo ci sia stato. E forse questo è il tratto più affascinante. Le traduzioni in tutti questi linguaggi, dalla comica (ricordo la Littizzetto) alla lacaniana, erano interessanti perché l'oggetto si trasformava, nelle varie traduzioni, diventando qualcosa di sempre uguale e al tempo stesso differente. Ciò che però era più di impatto era l'accumulazione, l'affastellarsi di queste traduzioni in un unico spazio, quello del padiglione francese. I video arrivavano fino al soffitto, sovrastando, chiudendo il visitatore. Secondo me, in questo senso, quasi si perdeva il senso della specificità di ogni professionalità, 107 linguaggi diventavano un non-linguaggio, perché si veniva sommersi dall'opera. È infatti un'opera inguardabile, invivibile, infruibile nel padiglione (mentre si legge molto bene nel catalogo).

**GC** Vorrei spostare l'attenzione su un'altra teoria di Lacan, quella della fase dello specchio, molto presente nel lavoro di Maria Adele Del Vecchio

**LM** Si tratta, secondo me, di uno di quei casi in cui l'arte ha fatto qualcosa di meglio rispetto alla psicoanalisi. Gli psicoanalisti amano molto lo stadio dello specchio perché è il luogo dove Lacan, riprendendo Hegel, riletto da Kojève, mostra come il soggetto si costituisca attraverso la dialettica intersoggettiva con l'altro. Si dice "io è un altro", quindi, perché l'io, per darsi tale, deve reperirsi in un'immagine fuori da sé che è già un altro, che è come una *Gestalt*, dice Lacan, che unifica il suo corpo che è ancora in frammenti. Del bambino che si riflette per la prima volta lo specchio imita un'unità ideale. In questa idealizzazione di sé, che farà sì che il soggetto cerchi sempre nell'altro l'ideale di sé, che nell'altro co-

stituisca le proprie identificazioni, si determina la cosiddetta *spaltung* soggettiva. Il nevrotico, davanti a questa fase costitutiva, interiorizza questa divisione soggettiva. Lacan dirà anche che la costituzione dell'io è strutturalmente paranoica proprio perché è in costante domanda nei confronti dell'altro, in una traduzione di quanto Hegel definiva il desiderio dell'Altro. È la questione sulla quale tutti gli psicoanalisti si fissano perché è di fondamentale importanza per capire cosa ne è della costituzione psichica, del modo in cui il soggetto entra in analisi con la parola, in che posizione mette l'altro nel proprio discorso, ecc.

Quello che ha fatto l'arte di meglio, con i suoi teorici, e la filosofia in alcuni casi, è stato, a mio avviso, vedere che nella costituzione immaginaria del soggetto c'è anche un momento visivo fondamentale, ossia un momento in cui l'io si forma attraverso la fissazione di un'immagine che, dice Lacan, crea giubilo. È un aspetto che gli analisti liquidano, quando invece conosciamo la cattura così violenta dell'immagine per l'importanza che ha l'immaginario, lo spettacolo, l'essere spettacolo nel mondo del soggetto. Negli anni Sessanta, molto tempo dopo rispetto alla fase dello specchio, la cui teorizzazione risale al '37, Lacan introdurrà nel *Seminario X* la questione dello sguardo e allora, in qualche misura, ne riaffermerà l'importanza attraverso la lettura delle forme mimetiche animali e del modo in cui l'immagine si fissa nell'occhio. Già però l'elemento pulsionale, reale, entrava in gioco nella fase dello specchio, che invece, appunto, è considerata meramente la scena in cui si fissa l'immaginario, una scena simbolizzata, perché in essa simbolicamente si costituisce l'io condiviso, e qualcosa del reale non entra. E invece qualcosa del reale c'è ed è il giubilo del bambino quando si fissa nella sua immagine. Dobbiamo interrogare la questione dello specchio, perché in essa ci sono l'io, c'è l'altro, ma c'è anche qualcosa che sopravanza tantissimo, ed è ciò che fa sì che il desiderio non sia solo desiderio dell'altro. C'è quello che Freud chiama il desiderio "indistruttibile" che sopravanza questo ed è, credo, quel sopravanzare di godimento che produce l'immagine nell'occhio.

Non so se avete letto il recente libro di Elisa Cuter, *Ripartire dal desiderio*.<sup>14</sup> Per scardinare un po' l'idea dell'immaginario della donna degli anni Novanta come mero oggetto del desiderio dell'altro, rappresentazione stereotipica dell'immaginario maschile, Cuter apre in maniera provocatoria il suo saggio interrogandosi su Ambra Angiolini, e sulla necessità di Gianni Boncompagni di passare dall'immagine accattivante e seducente di una sedicenne per dire la sua - perché era lui che parlava dall'altra parte dell'auricolare, lei invece non faceva che ripetere. Un po' provocatoriamente, Cuter si chiede se si trattasse del banale movimento per il quale abbiamo il corpo della sedicenne, della ninfa che tutti desiderano, che

viene usata da un maschio che dietro le spalle sfrutta la sua immagine per dire cose che parlano alla sensibilità di altri maschi, oppure se il fatto che questa cosa abbia avuto tanto successo, e Boncompagni sia stato costretto a nascondersi dietro quel corpo, indica che in fondo il desiderio, l'eros, sia un motore necessario, che sopravanza addirittura la volontà di sfruttarne le coordinate – cosa che sì, hanno fatto in tanti. Fintanto che, dice Cuter, c'è qualcosa di quello slancio, di quel giubilo, fintanto che qualcosa muove in quella direzione un discorso non è saturo, può essere riaperto, anche solo per decostruire la stessa via in cui si è posto. Con questa digressione intendo dire che nello stadio dello specchio c'è qualcosa di più della semplice intersoggettività dialettica, dell'io e dell'altro: c'è il desiderio, c'è la pulsione.

**LL** Ad esempio, rispetto al cinema, uno dei testi fondamentali rimane, nonostante i suoi problemi, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>15</sup> di Laura Mulvey, in cui lo stadio dello specchio diviene fondamentale per analizzare il rapporto tra lo spettatore, il grande cinema di Hollywood e il piacere nell'identificazione dello spettatore stesso con il personaggio maschile protagonista del film *mainstream* (tralasciamo qui come Mulvey tenga a margine lo spettatore donna). La Mulvey vede proprio nel rapporto di identificazione fra lo spettatore e l'attore protagonista maschile l'elemento da scardinare nella *second wave*, sia nella sua opera sia in quella di altre registe – e, aggiungo, quella delle videoartiste che emergeranno negli anni Settanta e Ottanta.

Il *Mirror Stage* è quindi un elemento molto importante almeno per tutta l'arte occidentale (non mi spingo in altre regioni del mondo) ed è divenuto quasi abusato, una mera citazione, popolarizzato almeno quanto il pensiero di Freud.

Qualche anno fa ho letto di una mostra che prendeva proprio il *Mirror Stage* quale punto di partenza per riflettere su come, in *the age of Internet*, ci fosse un nuovo scarto nel riconoscimento allo specchio della tecnologia. È una nuova incarnazione di questa teoria, e mi ero chiesta, abbastanza divertita, cosa avrebbe pensato Lacan dell'idea di un avatar in *Second Life*, per dire. Io poi mi interrogo sulla validità dello stadio dello specchio anche a livello personale, perché ho una bambina di un anno e mezzo, ovvero proprio nell'età in cui dovrebbe iniziare a riconoscersi.

**GC** Una delle frasi che abbiamo scelto per condensare il tema di questa pubblicazione è: «Una lingua fra tante altre non è niente di più che l'integrale degli equivoci che la storia vi ha lasciato persistere».<sup>16</sup> Si può leggere questa frase in un'ottica femminista/femminile, ovvero, in che modo la consapevolezza della parzialità e, allo stesso tempo, della pervasività del linguaggio ha influito e influisce sul ribaltamento di

prospettive dell'arte (e del pensiero) femminista/femminile?

**LL** È una domanda molto difficile perché apre una questione tra linguaggio e società che sicuramente ha influito e influisce sull'ottica femminista/femminile. Se consideriamo quest'idea nell'ottica di uno scardinamento, di un ribaltamento del linguaggio sì, sicuramente: è un elemento di sovvertimento. Questo era il motivo per cui mi aveva affascinato l'idea del perturbante femminile, che è in realtà un riemergere del represso, qualcosa che già c'era e che si rimaniifesta, non una scoperta del nuovo. Sulla citazione in sé di Lacan, credo la vera questione fosse legare l'elemento della lingua e del linguaggio alla società e alla legge, nella formazione dell'individualità, lasciando da parte l'elemento biologico. E in effetti anche in questo senso è un pensiero di scardinamento, sovvertimento.

Il fatto che Lacan sia odiato da tante femministe indica che va riletto, così come Freud va riscoperto con occhi nuovi. Credo che sia importante, anche mettendo da parte per un momento letture ormai affermate come quelle di Luce Irigaray o di Julia Kristeva, guardare al passato con un diverso approccio, da una prospettiva femminista che ha superato la seconda e la terza ondata – forse, direbbe qualcuno, da una prospettiva post-femminista – per saccheggiarne concetti e strumenti "preziosi". Io sono molto a favore di una nuova apertura rispetto a questi autori, verso i quali alcune femministe hanno una visione diversa: ma mi rendo conto che potrebbe dipendere anche dalla mia formazione.

**LM** Anche io faccio fatica ad assumere alcune delle letture tradizionali femministe e qui andrebbero fatti i giusti distinguo. Condivido di più quella di Laura, credo sia una faccenda che riguardi la soggettività in quanto tale. Proprio il modo in cui Lacan pensa il linguaggio, il modo di lavorare del linguaggio nella dimensione psichica, fa piazza pulita del binarismo maschile/femminile, mostrando invece come il linguaggio, portato nella stanza dell'analista o sulla scena dell'arte, sia da una parte muro, perché comporta dei limiti, e dall'altra sia vivo, aperto agli equivoci che continua a muovere, aperto al non-tutto, al non esaurirsi del senso. Sono lacaniana anche per questo: non ho mai creduto in un Lacan fallogocentrico, è una caricatura insostenibile per un autore di questo tipo, soprattutto se colto in tutti gli sviluppi del suo pensiero. Mi viene in mente una scena di un film recente e molto duro, *Pieces of a Woman*.<sup>17</sup> Racconta la storia drammatica di questa donna e inizia con il suo parto, che lei decide di fare in casa, e che va male: la figlia nasce morta. Da lì c'è la storia di tutto quello che si dice intorno al corpo di questa donna, cosa ne dovrebbe fare, cosa dovrebbe fare lei del suo desiderio che aveva di partorire in casa, che cosa se ne è fatto e

cosa ne hanno fatto gli altri, la madre, il compagno. Tutti attorno a lei continuano a proporre una soluzione per uscire da questa scena, da questo dramma, e arrivano a ciò che si fa spesso in questi casi, un'azione legale: qualcosa che sia riparativo dal punto di vista giudiziario. Citano l'ostetrica in giudizio. Si creano quindi una serie di equivoci tra quello che tutti pensano e quello che la donna non può dire, ossia il suo dolore. Il film è il dipanarsi di questa divisione, fino al finale in cui, in tribunale, lei spezza l'ordine delle cose chiedendo di prendere parola. Da protocollo non si potrebbe fare, ma il giudice, visto il caso, accetta. E allora la protagonista dice che non è un risarcimento che può compensarla, perché di quello che è successo forse capirà il senso solo un giorno; un risarcimento non renderebbe giustizia al motivo per il quale sua figlia è venuta al mondo. Prende la parola per dire ciò che non si può dire, per dire ancora una volta l'equivoco: vi sto dicendo che quello che vorrei dirvi è dell'ordine dell'indicibile, ma devo prendere la parola per poterlo fare, e lo faccio. Questa è la forza di una scena finale in cui, di fronte a un tribunale, la donna chiede non di avere giustizia, chiede

solo che si dica che c'è stato un motivo per il quale quella bimba è venuta al mondo, anche se solo per pochi istanti.

**LL** Questo momento è importante perché dalla fine del film si capisce come lei, in qualche modo, abbia superato questa situazione, come questo dolore si sia trasformato in qualcosa d'altro. Per questo, nonostante la drammaticità del film, il finale è positivo: lei gestisce il suo dolore, si riappropria della sua narrativa, riprende la sua voce, e questo è un superamento. Nella scena finale si vede un futuro.

**LM** È quello che Lacan chiama la ripartenza, ovvero quello che accade alla fine di un'analisi, la riapertura di un discorso. Però occorre passare dallo stadio necessario del prendere parola. Non si può non passare da lì, dal linguaggio nel suo equivocarsi, dal suo essere anche un muro, dice Lacan, fatto di asperità. La protagonista passa da lì, prende la parola. È un omaggio al linguaggio: parafrasando Didi-Huberman che parla di *Immagini malgrado tutto*,<sup>18</sup> un omaggio al linguaggio malgrado tutto.

## NOTE

- 1 Alexandra M. Kokoli, *The Feminist Uncanny*, Bloomsbury Publishing plc, London 2016.
- 2 Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi* (1959-1960), Einaudi, Torino 2008.
- 3 Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Cronopio, Napoli 2010.
- 4 Pierre Fedida, *Crisi e controtrasferimento*, Borla, Roma 2000.
- 5 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
- 6 Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XXIII. Il sintomo* (1975-1976), Astrolabio Ubaldini, Roma 2006.
- 7 Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia* (1962-1963), Einaudi, Torino 2007.
- 8 Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro* (1968-1969), Einaudi, Torino 2019.
- 9 Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, Feltrinelli, Milano 1989.

- 10 Alex Pagliardini, *Lacan al presente. Per una clinica del reale*, Galaad Edizioni, Giulianova (Teramo) 2020.
- 11 James Joyce, *Finnegans wake*, Mondadori, Milano 2017.
- 12 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Entrevista a Dora García, Canale Youtube 14/06/2018 [https://www.youtube.com/watch?v=rqy\\_FPPd4sc](https://www.youtube.com/watch?v=rqy_FPPd4sc)
- 13 Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi. L'homo sacer*, Neri Pozza, Vicenza 2014.
- 14 Elisa Cuter, *Ripartire dal desiderio*, Minimum Fax, Roma 2020
- 15 Laura Mulvey, Cinema e piacere visivo, Bulzoni, Roma 2013.
- 16 Jacques Lacan, *Lo stordito in Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013.
- 17 *Pieces of a woman*, regia di Kornél Mundruczó, USA e Canada 2020.
- 18 Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.



Sophie Calle, veduta della mostra *Prenez soin de vous* al Padiglione francese della 52ma Biennale di Venezia, 2007. Foto: Florian Kleinfenn/Aia Production © Courtesy Perrotin, Arndt & Partner, Koyanag & Paula Cooper, © Sophie Calle, by SIAE 2021.