

ALESSIA TOMAINO
(Università di Palermo)

M. GAGNEBIN
EN DEÇÀ DE LA SUBLIMATION. L'EGO ALTER

In un'epoca in cui la tematizzazione del nesso tra estetica e psicoanalisi sembra trovare un posto nei dibattiti accademici solo in quanto oggetto di discussione polemica, il libro di Murielle Gagnebin rimette in gioco queste due discipline ma facendole interagire in maniera originale e cioè guardando all'opera d'arte (cinematografica e non solo) non per ripercorrerne la genesi da un punto di vista psicoanalitico ma per ritrovarvi, con gli strumenti (teorici e terminologici) che l'analisi stessa offre, quella potenza naturale che le appartiene e che fa da motore a tutti i processi di creazione. Quella di *En deçà de la sublimation. L'Ego Alter* è, prima di tutto, un'operazione di ribaltamento che il lettore (di estetica e di psicoanalisi) può rintracciare nei passaggi cruciali attorno ai quali si costruisce il testo.

Già nel titolo, lo *straniamento* è suggerito dalla trasposizione dell'Alter dopo l'Ego così che chi pensa di ritrovare l'impronta di una nozione legata alla soggettività e a ciò che da essa sfugge ne rileva le tracce ma non ne riconosce la direzione. Sulla stessa linea di pensiero si pone la ripresa dell'adagio freudiano *Wo es war, soll ich werden*, ma nel suo corrispettivo ribaltato e altrettanto rivoluzionario *Wo ich war, soll es werden* proposto da Michel De M'Uzan fin dal 1991 con l'obiettivo di rimettere la libido e i suoi conflitti al cuore della condotta umana, ma ponendo l'accento sulla funzione dell'analisi di permettere a colui che la pratica «d'accéder à l'inquiétude permanente». È proprio in questo sentimento di familiare estraneità tipico della pratica psicoanalitica che Gagnebin rintraccia il legame coi prodotti dell'estetica. L'arte e l'analisi certamente destabilizzano.

Altro spostamento cardine operato dall'autrice è quello che segna il passaggio – questa volta da un punto di vista concettuale più che verbale – dal sogno come via regia verso l'inconscio proprio all'opera d'arte; quest'ultima intesa come «modèle épistémologique de la notion psychanalytique de construction» (p. 8) e co-

me ciò che condivide con la seduta psicoanalitica la funzione di «troubler, inquiéter, déstabiliser» (p. 136). Lo scopo ultimo di questo legame, spiega Gagnebin attraverso un lessico che ricorda la catarsi aristotelica, non è quello di conferire all'opera d'arte lo stesso valore della *séance analitica* – anche perché «la cure n'est certes pas aussi concrète qu'une oeuvre» (p. 233) – bensì quello di ritrovare in essa gli elementi *poietici* per cui la fruizione dello spettatore non è mai considerata come passiva. «Epouser la poïésis d'une oeuvre, mimer intérieurement les actes qui ont présidé à son instauration entraîne plus d'un mouvement psychique» (p. 145) cioè coinvolge il soggetto fruitore a diversi livelli e lo porta a scendere a patti con il meccanismo che muove l'opera stessa, ovvero, *l'impression d'inquiétante étrangeté* (il sentimento del perturbante). Questa modulazione consente al fruitore di tollerare le «dépersonnalisations et régressions» (*ibid.*) dell'Io che generano sempre un impatto di innegabile crudeltà e che tuttavia rappresentano il tratto comune della vocazione analitica e del credo artistico. Arte e analisi appartengono allo stesso ordine di cose ma non nel senso che l'opera può pretendere di avere una funzione terapeutica, bensì nel senso che essa «est structurée comme un symptôme» (p. 3) e dunque in essa si può osservare, come forse in nessun altro fenomeno escluso il sogno, «le jeu du pulsionnel et celui du système défensif mis en mouvement, ainsi que le retour du refoulé» (*ibid.*).

Un aspetto metodologico che l'autrice sottolinea in più punti, tuttavia, è che partire dalla premessa dell'opera d'arte come sintomo non significa fare l'errore, commesso spesso dalle indagini sull'arte di matrice analitica, di scadere in una patografia o in una psicocritica. Tutto il testo di Gagnebin, infatti, potrebbe essere letto come un articolato tentativo di mettere in discussione questi due approcci e di dimostrare l'indebita riduzione a essi di ciò che dovrebbe chiamarsi psicoanalisi dell'arte. Questa disciplina, o meglio, come Gagnebin ce la restituisce cercando di trarne la legittimità direttamente dal testo freudiano, non si appiattisce né sul mito dell'artista e sulle pieghe contorte della sua vita, né sulla ricerca ossessiva di un ricordo sovrano al quale tutte le sue opere sarebbero inevitabilmente legate o sulla fissità e l'unitarietà dell'ascolto psicoanalitico. Quello che si propone Gagnebin, una volta stabilito in maniera preliminare, attraverso la nozione di *inquiétante étrangeté*, il legame tra arte e psicoanalisi, è di fare un ulteriore passo in avanti che possa mettere in luce il motore comune che le

rende reciprocamente interessanti. Per far ciò appare necessario coniare una nuova espressione che, come quella di *chimera* di Michel de M'Uzan relativa alla seduta analitica, possa mettere in risalto anche nell'opera d'arte quel *terzo* il cui statuto trascende dal binomio opera-spettatore (o analista-paziente) e che a esso resti pur tuttavia legato: *l'Ego Alter*. «En clinique, dans le déroulement des séances, tout comme en art, dans la constitution d'une œuvre, se produit un changement au cours duquel patient ou créateur apparaissent bouleversés. [...] Le patient continue de se construire, mais presque sans lui, voire malgré lui. Une dérouté analogue est attestée par plus d'un artiste. Dans ces moments chacun avoue ne plus être tout à fait maître de sa création. Œuvre d'un autre, sorte non pas d'alter ego mais plutôt d'Ego Alter. [...] Hier encore stratège de son travail, l'artiste surgit soudain comme dépossédé au sein de son exécution, par l'advenue de l'écriture artistique elle-même» (p. 35).

In questo passaggio, appartenente al primo capitolo che è dedicato alla nozione cardine di tutto il libro, l'Ego Alter, viene spiegata in maniera sintetica ma efficace la cruciale differenza con l'alter ego. Mentre quest'ultimo si distacca dal soggetto, l'Ego Alter non scaturisce da esso, ovvero, seguendo l'analogia arte-psicoanalisi, non proviene né dal soggetto-paziente (o spettatore) né dal soggetto-psicoanalista (o artista). L'Ego Alter è altro dalle individualità presenti nella seduta (o fruizione), anzi, è *altro* dalla seduta stessa pur rappresentando paradossalmente ciò che ne smuove il funzionamento e ciò che genera quel punto di svolta per cui la cura risulta efficace (e l'arte genera tensioni). Analizzarne lo statuto, seppure richieda uno sforzo cognitivo notevole, ha il merito di mirare alla comprensione di due fenomeni: la cura e l'impatto dell'arte, che, se spiegati secondo le categorie standard dell'espressione, del trauma, del ricordo, della sublimazione, etc., lasciano sempre dietro di sé dei punti oscuri e apparentemente misteriosi. La forza di una nozione come quella di Ego Alter, allora, non sta solo nel fatto che riesca a dare conto dei processi creativi che danno vita ai prodotti dell'arte o anche ai sogni, ma anche nel fatto che tenti di chiarire quelle affermazioni degli artisti secondo cui le loro opere arrivano a oltrepassarli e generano una vita e una semantica propria. In quanto «force qui à un moment donné du processus de création, s'impose à l'artiste, lui dictant ses lois, allant jusqu'à le déposséder de son œuvre» (p. 96) l'Ego Alter agisce nell'arte ma sembra dunque intrattenere una stretta relazione

anche con il sogno. Quest'ultimo, difatti, «agit l'individu» (*ibid.*) e apre le porte a una sensorialità nuova che può generare un numero illimitato di esistenze. La differenza tra sogno e opera d'arte, spiega Gagnebin, sta solo nel fatto che mentre il primo si dissolve al risveglio lasciando solo delle piccole tracce soggette a ricostruzioni spesso casuali, la seconda è perenne. Quello che conta, però, è che l'Ego Alter interviene in tutti i processi di creazione generando sempre nello spettatore (contemplatore, sognatore) «un effet d'intense sidération» (p. 155). Quale fenomeno, forse più di ogni altro, potrebbe allora rivelare il suo intervento? L'idea è che a fare da terreno fertile per lo studio di questa forza depersonalizzante e propulsiva sono i sogni filmati, cioè i sogni così come vengono riproposti al cinema. Parte del testo viene, perciò, dedicata all'analisi dettagliata di esempi cinematografici in cui le caratteristiche dell'opera d'arte prendono vita attorno a un fenomeno, quello onirico, che impone determinati artifici per divenire parte di una creazione più ampia come un film.

Come accennato in precedenza, l'intervento dell'Ego Alter, così come l'arrivo di un sogno, dà vita a un processo creativo per così dire senza soggetto, cioè in cui l'opera si sgancia dal creatore e suscita in chi la fruisce quel *bouleversement de la sensorialité* che si può rintracciare di fronte a un sogno filmato: «véritable pensée d'images, en images, pensée éminemment ancrée dans la sensualité» (p. 127). L'aspetto più interessante del sogno al cinema, però, non riguarda solo il fatto che riesca ad ampliare, come dice Gagnebin, la *palette* sensoriale dello spettatore, bensì che, attraverso questa apertura sensorio-psichica, consenta il passaggio dalla creatività propria del sogno – per certi versi banale perché individuale – a quella autentica della creazione artistica che permette a ciascun essere umano di affrontare in maniera antitraumatica i vacillamenti della depersonalizzazione e la distruttività della morte. Banco di prova o vera fonte di ispirazione teorica, l'arte sembra ancora una volta mostrare allo psicoanalista la strada verso la comprensione di certi meccanismi psichici complessi. Come scriveva Freud nel saggio dedicato alla *Gradiva* di Jensen, «I poeti sono dei preziosi alleati [...] poiché essi sono in grado di conoscere una gran quantità di cose tra il cielo e la terra, di cui la nostra scienza neppure sospetta». Gagnebin sembra aver preso alla lettera questo passo.

M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego Alter*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.