

SILVIA VIZZARDELLI

**MEMBRANE ALLARMATE.
LYOTARD, LACAN E LA SENSIBILITÀ
CONTEMPORANEA**

Premessa

Propongo in apertura, con tutti i limiti di una formula assertiva, la tesi che vorrei sviluppare. Esiste una prossimità strutturale tra il concetto di sublime e quello di angoscia; una prossimità che, tuttavia, non vieta che, sul piano degli affetti coinvolti, la scena sia molto diversa. In merito alla struttura, in gioco è un campo che prevede la simultaneità pulsante, differenziale, di assenza e presenza, morte e vita. Al principio dell'esclusione reciproca, si sostituisce la logica dell'inclusione contraddittoria. Nel caso del sublime, questo spasmo logico è anche uno spasmo affettivo. Si produce quel piacere negativo, in cui il *delight* rimbalza sul *terror*. Il terrore sta dal lato dell'assenza, dell'irrappresentabile, della mancanza, del nulla e il piacere dal lato della presenza, della meraviglia che qualcosa si dia al posto del nulla. Nel caso dell'angoscia, se si vuol dare credito a quanto la filosofia e la psicoanalisi hanno intravisto, la struttura è la stessa, ma a prevalere sul piano degli affetti è il terrore, il turbamento. Sia quando a turbare sia la perdita di senso del mondo, lo svuotarsi della presenza, sia quando il terrore, viceversa, come accade in Lacan, venga suscitato dalla presenza, dal farsi avanti di qualcosa proprio là dove ci saremmo aspettati una mancanza, una lacuna, una beanza. In entrambi i casi, l'assenza è lo spasmo della presenza e la presenza, in quanto appena strappata al nulla, non forclude la morte. La prossimità alla morte in quel *minimo* di presenza che è in grado di toccarla, non può che contagiare la presenza stessa: *minima* proprio perché caduca fin dentro il suo venire alla vita. I sentieri del sublime e dell'angoscia si avventurano sul terreno scivoloso del sentimento della morte *nella* vita e della vita *nella* morte.

Freud ha intuito qualcosa di questa coalescenza di vita e morte, prima ancora di confrontarsi direttamente con il tema dell'angoscia in *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), o con il tema

della pulsione di morte in *Al di là del principio di piacere* (1921). Mi riferisco alla breve nota risalente al novembre 1915, *Caducità* (*Vergänglichkeit*). Un testo esile, sottile, minimo, con un marcato trasporto lirico e senza grandi pretese argomentative. Dobbiamo abituarci a questo stile da silfide, perché si ripresenterà significativamente durante il nostro percorso. Freud si trova a confrontarsi col turbamento di un giovane, ma già famoso, poeta (si tratta di Rilke), posto dinnanzi alla constatazione della mortalità di tutte le cose, del loro destino a sparire e a estinguersi, compresa la bellezza che, invece, vorremmo trattenere per l'eternità. Questo turbamento – sta qui il cuore della questione – non si verifica soltanto quando una cosa bella e nobile svanisce e si perde, ma anche *in presenza* della cosa stessa. L'implicita caducità di tutte le cose impedisce al poeta di amarle e di ammirarle, o potremmo dire, utilizzando una terminologia non freudiana, di contemplarle nella forma del compiacimento della bellezza, del piacere estetico. Esse si presentano già svalutate (*entwertet*), già gonfie di morte, già deprivate. Sono messe in allarme dal nulla da cui provengono e a cui sono destinate.

Siamo nel pieno di quella che ho chiamato 'inclusione contraddittoria', una nuova logica che ci allontana dal piacere quieto del bello e ci familiarizza col sublime e con l'angoscia. Il poeta risponde con l'angoscia; sente di non riuscire più ad amare le cose del mondo, non riesce più a sorprendersi e a meravigliarsi della loro bellezza, perché ne avverte la natura spettrale. Molto interessante è la replica di Freud al pessimismo del poeta. Egli risponde all'angoscia col sublime pur non nominandolo, a testimonianza della familiarità strutturale dei due concetti, ma anche della loro eterogeneità sul piano degli affetti. Freud non intende contrastare la caducità del tutto, né fare un'eccezione per ciò che è bello e compiuto. Piuttosto contesta al poeta che la caducità del bello comporti una sua svalutazione. Al contrario ne incrementa il valore. Comincia qui ad affacciarsi il sublime. La vicinanza al nulla delle cose del mondo, anziché offuscarne la gioia, ne accresce il fascino. Anche se per una sola notte, la bellezza di una fioritura resta intatta. Certo per tornare a meravigliarsene, avverte Freud, occorre aver elaborato l'angoscia del lutto.

La letteratura sul sublime, così come del resto quella sull'angoscia, è immensa e non immune da derive teoriche che hanno fatto assumere a questo concetto l'inconsistenza di un

significante vuoto, capace di magnetizzare qualsiasi ambizione concettuale. Una specie di buco nero fagocitante, «una *clavis universalis*: una sorta di grimaldello con cui interpretare e magari risolvere (a volte un po' a buon mercato) conflitti teorici apparentemente non passibili di mediazione» (Garelli 2016, 8), o addirittura una «sbornia collettiva» (Campo 2021, 128). Vale forse la pena non solo condannare questo destino insieme magnetico e dispersivo, ma interrogarne la ragione profonda. Il sublime è un concetto iperdenso, sovradeterminato, perché si fa carico di una lotta ai dualismi in nome di una *simultaneità differenziale*. Questo comporta che effettivamente il sublime possa tollerare al suo interno una intensa contraddittorietà. Mi limiterò, in questo contesto, a raccontare un breve tratto della storia del sublime, poco battuto, in cui l'accostamento all'angoscia, gemella eterozigota, fa balzare in primo piano la medesimezza della loro struttura – centrata sulla sincronia degli opposti –, e l'inversione degli affetti coinvolti. Gli autori che convocherò, in questo breve tratto di strada, sono Jean-François Lyotard, per quel che riguarda il sublime, e Jacques Lacan, per quel che concerne l'angoscia.

Non sarà un azzardo trattare insieme, e addirittura affratellare, il concetto di sublime, frequentatore delle altezze, fonte ambigua di *delight*, misto quanto si vuole a terrore, ma pur sempre piacere, luogo di una valutazione estetica ed etica superlativa, e il concetto di angoscia, frequentatore degli abissi, fonte di oppressione dello spirito, indice di una vertiginosa perdita di valore delle cose del mondo? Il senso comune, e una buona parte della letteratura sul tema, ci consiglierebbero di non azzardare questo accostamento. Ma appena si vada un po' più a fondo, ed è quello che in parte è stato fatto nelle teorizzazioni più acute sull'angoscia, si scoprirà oltre a una vicinanza strutturale col sublime, data, come si è detto, dall'oscillazione sul posto di presenza ed assenza, anche la partecipazione di un 'terribile e disperato compiacimento': il sentore di essere prossimi a un punto di verità assoluta, non negoziabile, ad una certezza incontrovertibile, rispetto alla quale tutte le chiacchiere del mondo si eclissano.

Per il sublime nessuna sorpresa che l'alto stia insieme al basso, il terrore al piacere, l'eccelso all'infimo. Pensiamo alla sua etimologia: *sub limine*: sotto la soglia (*limen*) collocata in alto, o *sub limo* (da *limus*, obliquo, un guardare dal basso verso l'alto obliquamente) o, secondo una derivazione un po' avventurosa, ma utile qui, *sub limo* (da *limus*, fango). Il contrasto etimologico tra

limen e *limus* (fango) non nasconde che in entrambi i casi si tratti di una soglia, di un limite, l'uno verso l'alto e l'altro verso il basso. Anche senza ricorrere a etimologie selvagge, basterebbe pensare al fatto che il termine che evoca altezze non comparative contiene il prefissoide *sub* che richiama piuttosto lo stare sotto (è questa l'accezione che ritroviamo nel termine 'subliminale'), sebbene, nel caso del 'sublime', immediatamente sotto a un'altezza. Insomma, il fenomeno dell'enantiosemia è di casa, parlando del sublime (Cohn, Miles 1997).

L'etimologia di 'angoscia' sembra invece non lasciare scampo. Dal latino *angere*: stringere, evoca la sensazione di un soffocamento, di una contrazione del respiro dovuta a un restringimento dell'epigastrio, se ci vogliamo fermare ai suoi sintomi di conversione somatica. Dunque nessuna altezza, apparentemente nessun moto espansivo etico o estetico. Eppure, non possiamo giurare sull'assenza di un carattere etico ed estetico dell'angoscia, non appena si presti un orecchio acuto al sentore di verità che da quell'affetto proviene. Ci aiuta la psicoanalisi a non considerare l'angoscia solo come un affetto da allontanare, come se compito primario di un analista fosse quello di disangosciare il paziente, bensì come una tonalità affettiva da sopportare, sebbene con accortezza e vigilanza, perché non esiste trattamento analitico senza angoscia. Questo ci lascia intendere che la dimensione abissale dell'angoscia si affaccia su un campo di autenticazione, se non di autenticità, ci porta in prossimità di una causa-fonte radioattiva da cui si originano tutte le formazioni psichiche: i sintomi, le simbolizzazioni, le rimozioni. E sostare in prossimità della causa significa poter sperare, se non nel *delight*, almeno nella generazione spontanea di nuove forme, magari meno dolorose e asfissianti. C'è nell'angoscia, potremmo dire, un soffocamento momentaneo, le strettoie del respiro di cui parlavamo, che corrisponde a una deprivazione del senso di tutte le cose, la quale rimbalza, proprio in quanto deprivazione e non in fuga da essa, nel suo rovescio: per Sartre, ad esempio, il sentimento di una libertà incondizionata. Il fatto che nessuna azione sia fondata in modo oggettivo apre *contemporaneamente* la strada alla generazione spontanea di un nuovo atto. L'angoscia è il modo d'essere simultaneamente della vertigine della perdita di senso e della vertigine della libertà (Sartre 1943).

1. Le membrane del sublime e dell'angoscia

Se il campo su cui insistono il sublime e l'angoscia è, come si è detto, sovradeterminato, vale a dire capace di tollerare una pulsazione, uno spasmo tra assenza e presenza, non stupirà che la loro teorizzazione si accompagni frequentemente all'evocazione metaforica di membrane, foglietti, partizioni di tessuto, lamelle. In che senso il sentimento del sublime e l'affetto dell'angoscia hanno a che fare con questi lacerti tissutali che, pur appartenendo al corpo, sono, in verità, *hors-corps*? Sono organi o parti di organi dalla struttura talmente esile da essere quasi irreali, si liberano e vanno per conto loro, portatori di una vita pura che scivola e s'involva, fino a inquietare per un tratto di immortalità che portano con sé.

Quando, ad esempio, Derrida vuole dar conto della simultaneità di interno-esterno, dentro-fuori, presente-assente si fa aiutare da Mallarmé ereditando da lui lo spasmo dell'*imene*. Nel testo *Mimica* di Mallarmé, pubblicato senza titolo nel 1886 su la «Revue Indépendant» a partire dalla pantomina di Paul Margueritte, *Pierrot assassino della sua donna* (1882), compare il termine 'imene' per alludere al gesto del mimo. Si tratta di quella membrana, viziosa e sacra, che si interpone tra il desiderio e il compimento, la perpetrazione e il suo ricordo. È importante sottolineare qui l'oscillazione, la pulsazione *sur place* tra presenza e assenza che caratterizza l'azione del mimo. Non c'è un ente che debba essere imitato, secondo una interpretazione platonica o metafisica della mimesi. Non c'è un modello a cui l'imitazione si conforma. Derrida definisce lo spostamento mallarmeano rispetto al vecchio paradigma, uno slittamento sottile, paziente ed efficiente. Il mimo non manifesta, non svela alcuna presenza, ma illumina lo spazio bianco, rimarca la spaziatura da cui procede il gesto. 'Imene' è dunque la parola che indica uno 'spasmo supremo' tra assenza e presenza.

Cosa è in gioco quando parliamo di spasmo? Derrida prova ad avvicinarsi a questo luogo intermedio, che ridisegna i confini della logica classica, in un testo intitolato *La doppia seduta*, pubblicato originariamente nel 1970 in «Tel Quel» e poi confluito in *La disseminazione* (1972). È il luogo di un matrimonio consumato che, tuttavia, non fa Uno. L'imene segna innanzitutto la fusione, l'identificazione dei due: non c'è più distanza tra il desiderio-attesa e il compimento della presenza, tra la lontananza e la presenza, tra il desiderio e la sua soddisfazione. L'imene apre e

chiude *contemporaneamente*. La simultaneità è un carattere decisivo per descrivere lo spasmo tra presenza e assenza. «La non-presenza, vuoto aperto del desiderio, e la pienezza, pienezza del godimento, sono la stessa cosa» (Derrida 1972, 231). Analogamente, nel gesto del mimo non c'è più differenza testuale tra l'immagine e la cosa, tra l'imitante e l'imitato. Tuttavia, non basta sottolineare questa fusione. Il rischio è che l'imene di confusione' ci conduca nel regno della medesimezza. Si potrebbe legittimamente avanzare l'ipotesi fuorviante che presenza e assenza, l'imitante e l'imitato, non siano più due, ma confluiscono in un solo termine, che magari ci toccherebbe scovare o inventare. Derrida osserva, invece, con grande acutezza, come dalla confusione non consegua che il termine sia uno solo. La differenza non viene tolta. A essere tolta è l'eterogeneità decidibile dei due luoghi, indipendenti e irreversibili. «Grazie alla confusione ed alla continuità dell'imene, non suo malgrado, viene ad iscriversi una differenza (pura e impura) senza poli decidibili, senza termini indipendenti ed irreversibili» (Derrida 1972, 232).

Tra l'autunno del 1975 e il giugno 1976, Derrida tiene all'École normale supérieure un seminario dal titolo *La vie la mort*. Si tratta di una serie di lezioni inserite in un ciclo formativo destinato alla preparazione per l'*agrégation* in filosofia. Derrida non era dunque completamente libero di scegliere il tema e il soggetto del suo insegnamento. Per il concorso del 1976, il tema prestabilito era 'La vie et la mort', ma Derrida annuncia subito che il suo intento sarebbe stato quello di offrire un controseminario, mettendo in discussione e decostruendo il titolo stesso. Apparentemente, si tratta di una modifica da poco, di una leggera deviazione, perché egli propone di eludere l'*et* dal titolo, trasformandolo in *La vie la mort*. In realtà questa elisione inaugura un progetto decostruttivo avente di mira la logica opposizionale della filosofia classica. Occorre fare lo sforzo, ci suggerisce Derrida, di non considerare vita e morte come degli opposti, bensì come dei differenti. L'assenza di interpunzione tra le due parole e il solo inserimento di una spaziatura è un invito a sfuggire alla logica dell'identità e dell'opposizione, la logica dell'*et* e dell'*est* che aveva animato la filosofia hegeliana nel suo sforzo di trascorrere dall'opposizione al ritorno in sé identitario della sintesi. Si tratterebbe di intravedere una nuova modalità di interrogazione, a questo aspira la decostruzione, capace di tenersi a debita distanza sia dal monismo sia dal dualismo (mente corpo, vita morte).

Balza subito all'occhio, producendo un effetto *perturbante*, la natura paradossale di questa formulazione. Che la vita si gonfi della morte vuol dire, innanzitutto, che la morte non le si contrappone dialetticamente, ma anche che la morte non è propriamente il medesimo della vita. Per guadagnare almeno il sentore di questa 'altra logica', occorre affidarsi a un pensiero ventriloquo che, mentre dice qualcosa, fa sentire un silenzio, una alterazione muta di ciò che viene pensando, che mentre da un lato parla, prova piacere e vive, dall'altro tace, si dispiace e muore.

Comincia forse a disegnarsi il ruolo che hanno le membrane nel discorso filosofico e non solo. Anche la psicoanalisi ha prestato grande attenzione a *questi tessuti minimi agitati da uno spasmo logico*. Un esempio solo accennato per ora. Quando Lacan vuole evocare il trauma della nascita e l'angoscia che discende dalla liberazione della libido, fa ricorso a una strana immagine. Siamo nel *Seminario XI* dedicato ai quattro concetti fondamentali della psicoanalisi: per fare l'*Homelette*, cioè il piccolo uomo e la frittata per seguire il divertente gioco di parole, occorre che si rompa l'uovo. In questa rottura qualcosa si libera, una *lamella* che comincia a circolare per conto suo ed è il luogo inquietante della libido. Vale la pena sottolineare che anche in questo caso si produce uno spasmo tra piacere e dispiacere, tra assenza e presenza, tra vuoto e pienezza. Tutti contrari che il principio di non contraddizione ci consiglierebbe di non far simultaneamente coesistere. L'immortalità della lamella, il suo essere acefala rappresentante della libido, tessuto inumano, può emergere nell'orizzonte umano finito e mortale, solo come una formazione che satura e sta al posto del vuoto ontologico aperto dal soggetto finito. C'è qualcosa di immortale, una sorta di sostanza presoggettiva, pre-sessuale, irriducibile alla digitalità del simbolico, che però manifestandosi nel mondo del finito deve assumere una qualche struttura di organo, seppure di un organo paradossale che evoca «una vita che non ha bisogno di organi». La lamella, come tutte le membrane, come tutti i tessuti minimi, come tutte le soglie ci spinge in una zona messa in vibrazione da uno spasmo, in cui immortalità e finitudine, assenza e presenza coesistono, in una sorta di *obversione*, di duplice inversione reciproca. La lamella è un oggetto trovato, già perduto in sé, Cosa-non Cosa, Cosa di godimento. Dice Lacan: «la Cosa è, nello stesso tempo, la non-Cosa» (Lacan 1959-60, 174). Alla logica dell'esclusione reciproca si sostituisce la logica dell'inclusione

contraddittoria, vale a dire non conciliante e dissolutiva delle differenze, bensì ontologicamente incestuosa. È il luogo paraconsistente dell'angoscia, nel caso di Lacan, come vedremo. Lo stesso luogo, se osservato strutturalmente, del sublime.

L'esempio di una membrana allarmata, di una formazione minima, arriva a Lyotard da un pittore statunitense, Barnett Newman, personaggio *sui generis* dei cosiddetti *Colorfield painters*, di quella corrente che dalla fine degli anni Quaranta ridurrà al minimo le tracce gestuali iconograficamente riconoscibili (cfr. Cappellini 2012) per assecondare le poetiche dell'astrazione. Non è un caso che Newman avesse una consuetudine pratica e teorica col sublime, concetto che nella New York della fine dei Quaranta circolava con notevole frequenza. Al sublime, Newman dedica un breve saggio, *The sublime is now*, pubblicato nel 1948 su «Tiger's Eye». Le linee verticali, le cosiddette *zips*, che separano le superfici colorate dei suoi quadri, ben si prestano a evocare la struttura minima di una membrana. Se ne accorge subito Lyotard in un testo, *L'istante, Newman*, pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra *Le temps: regards sur la quatrième dimension* organizzata nel settembre 1984 a Bruxelles (Lyotard 1984; tr. it. in Newman 2010, 47-62). Newman è il pittore che onora la tradizione del sublime che Boileau ha introdotto attraverso la traduzione dello Pseudo Longino e che si è diffusa in Europa a partire dalla fine del XVII secolo. Ciò accade principalmente perché il soggetto delle sue tele è *l'inizio*, altro nome per evocare il *minimo* di cui parleremo tra pochissimo. La zip, la linea verticale, che, come un fulmine, taglia le superfici dei suoi quadri, separa, divide e istituisce una differenza, per quanto piccola essa sia. E attraverso questo differenziale, fa sentire qualcosa. Siamo nel tempo istantaneo di una inaugurazione, che, in quanto tale, si presenta con una struttura antinomica. La zip, come una folgore, ha luogo nel mondo, ma ne è al contempo *l'inizio*. Da una parte non è di questo mondo perché lo genera, dall'altra si colloca già dalla parte del mondo, della presenza sensibile. Viene da una preistoria o da una an-istoria, dice Lyotard, e nello stesso tempo è storia. Sebbene storia minima.

Questo paradosso è quello della performance o dell'occorrenza. L'occorrenza è *l'istante* che "viene" o "accade" all'improvviso, ma che, per quanto sia istantanea, prende posto tra ciò che è accaduto. Qualunque istante, purché sia afferrato per il suo *quod* e non per il suo *quid*, è *l'inizio*. Senza questo fulmine, non vi sarebbe

nulla o il caos. Il fulmine è “sempre” in istanza (come istante), e non è mai. Il mondo non finisce mai di cominciare. La creazione in Newman non è l’atto di qualcuno, è che accade (ciò) al centro dell’indeterminato. (Lyotard 1984; tr. it. in Newman 2010, 54)

2. Lyotard e l’anima minima

Chi ha saputo cogliere con precisione il significato di queste metafore, chi cioè ne ha intravisto la matrice concettuale, è stato proprio Jean-François Lyotard. Questa occasione di chiarimento gli è stata offerta proprio dal pensiero del sublime. La lunga consuetudine di Lyotard con la terza critica kantiana è animata dal bisogno di fare in conti con la natura anfibia, contraddittoria del giudizio riflettente il quale, radicandosi in un sentire, ci conduce inesorabilmente sulla soglia tra rappresentazione cognitiva e presentazione sensibile. Tale frizione, tale spasmo, diventa ancora più evidente nel sentimento del sublime che, sorgendo dalla negazione della forma e dell’accordo tra immaginazione e intelletto, conduce a ridosso del pre-categoriale e dell’irrappresentabile.

Vorrei, tuttavia, concentrarmi su un testo, *Anima minima*, pubblicato come ultimo saggio di *Moralités postmodernes* (1993), in cui invece sono molto pochi i richiami a Kant, e che coglie nel *minimo* il corrispettivo logico dello spasmo pulsionale che caratterizza il sublime. È stato correttamente sottolineato il carattere performativo di questa forma-saggio (Locke, 2013). Un testo esile, leggero, letterario, spogliato degli strati discorsivi, che procede quasi per libere associazioni e che ben si addice al tema di cui parla, vale a dire al tentativo di mettere a fuoco il punto zero del soggetto, l’affettività come nascita assoluta, anche contro l’estetizzazione postmoderna.

In che senso il sublime radicalizza la paradossalità dell’esperienza del bello? Se il bello, avverte Lyotard, è un enigma per l’intelletto e l’enigma, sappiamo, è lì per agitare, porre domande, sollecitare al fine di essere risolto, il sublime è un mistero per la ragione, qualcosa destinato a rimanere impenetrabile: le regolarità della natura vengono meno, la percezione fallisce e si produce quel disastro dell’*aisthesis* che, da Longino in poi, si riconosce capace di generare una intensa e ambigua emozione estetica. «Sentimento estetico limite, lo spasmo sublime, viene provato, come la felicità del bello, in occasione di una sensazione. Ma in quanto quest’ultima eccede la sensibilità e l’esalta sino alla perdita, e non in quanto vi fa

risuonare il dolce consenso con cui essa si offre al bello» (Lyotard 1993, 127). Mentre il sensibile che inquieta l'intelletto, nel caso del sentimento del bello, è un sensibile che imbarazza a partire dalla propria pienezza e dal dolce consenso, nel caso del sublime, è il sensibile stesso che sopporta in sé lo spasmo della sua perdita. A rigore, non c'è né una poetica, né un'estetica del sublime. Siamo piuttosto nel luogo, dice Lyotard, di una ontologia negativa, o forse più esattamente di un'ontologia della doppia negazione, ovvero dell'obversione. Le arti d'avanguardia, ma a dire il vero l'arte tutta, se assecondiamo l'estensione che Lyotard suggerisce, è il luogo in cui si rende visibile, in cui acquisisce evidenza questa ontologia negativa. La materia dell'arte è lì per esibire la sua immaterialità, si presenta come cosa del mondo ed è lì per sobbalzare nella sua stessa destituzione, nella sua mancanza, nella sua assenza. Le avanguardie moderne, mai simili, elevano lo stesso lamento, che è poi a sua volta, il ricordo del lamento dell'arte in quanto tale: «l'esistenza estetica deve essere incessantemente destata dalla servitù e dalla morte. In ogni grande opera risuona sempre questo allarme contro il nulla» (Lyotard 1993, 128). È lo stesso lamento di Jacques Monory, pittore con cui Lyotard ha stretto un sodalizio decisivo per la sua elaborazione teorica. A proposito dell'uso monoriano del blu, Lyotard cercando di afferrarne la natura libidinale, osserva che per quanto il pittore sia eretto per la sua stessa natura di pittore, si tratta di un'erezione non policroma, non affidata all'effervescenza delle tinte, bensì al blu, in cui si incontrano l'energia vitale e la pulsione di morte (Lyotard 1993, p. 68).

Quello del sublime è dunque un sensibile allarmato, scosso, pervaso da uno spasmo. Un sensibile non compiaciuto e pago di sé, bensì un sensibile che vibra della sua sparizione. Un imene, una lamella, una membrana sempre sollecitata al limite dell'irrapresentabile. Una membrana allarmata. Lo spasmo, ricordiamolo, è un movimento sul posto, che accade in una istantaneità senza tempo (o capace di inaugurare una nuova temporalità) e che consente a qualcosa di darsi, per sussulto, nel suo contrario. È chiaro che qui Lyotard sia indirizzato non tanto a descrivere fenomenologicamente un tratto del vissuto, quanto a installarsi nel luogo dell'origine: il sensibile allarmato, il sensibile spasmodico è il sensibile preso nell'atto della sua nascita, della sua costituzione. Prima del darsi della sensibilità, non esiste un soggetto, non esiste l'anima. Ciò significa che quando l'anima

comincerà ad esistere, grazie alle sollecitazioni esterne di un colore, di un timbro, di un profumo, in una parola del 'fuori', non potrà compiacersi di questo venire alla vita, se non sentendo *contemporaneamente* il risucchio del vuoto, dell'inesistente da cui proviene. «Esistere significa essere risvegliati dal nulla della disaffezione attraverso un *là* sensibile. Una nube affettiva si leva allora all'istante e dispiega per un istante la propria *nuance*» (Lyotard 1993, 129). La sensazione è dunque l'effrazione in un'esistenza inerte, che conserva in sé il buco dell'inesistenza. La vita è una effrazione alla letargia che, tuttavia, incorpora il suo letargo. L'anima giunge all'esistenza come una folgore che squarcia l'anestesia, il *vacuum*, e che nella pulsazione che ne consegue fa risuonare il *vacuum* da cui proviene.

Si tratta di un'anima minima, appunto, ancora senza memoria, senza idee, senza immagini, perché colta nel punto del suo svegliarsi. Dunque un'anima alternativa a quella alta e consolidata del Cristianesimo o a quella trascendentale della metafisica (Schwab 2000), perché è piuttosto confinante con l'inumano, con l'inerte, col silenzio, col vuoto. In questo suo essere prossima al disumano assomiglia molto all'anima che Deleuze interroga a partire dall'affettività del corpo spinoziano (Deleuze 1978-1981) o all'animot che Derrida, analogamente, situa al confine dell'umano e in rapporto a un'alterità assoluta (Derrida 2006). L'anima è contesa, dunque, tra il terrore della morte che la minaccia dall'interno, e l'orrore della sua schiavitù nei confronti del sensibile che la ha costretta, violentata alla vita. «Nel segreto del concerto tra l'anima e il sensibile, sussiste l'afflizione di questo *double bind*» (Lyotard 1993, 130). L'anima è contesa tra il *delight* del suo venire all'esistenza, e il *terror* della minaccia della deprivazione, del ritorno al nulla. È il sensibile che, come accade mirabilmente nell'arte contemporanea, si fa testimone di un disastro imminente o ritardato. Poiché l'anima minima nasce sul bordo dell'abisso, essa non avrà memoria, non avrà ricordo di qualcosa di antecedente segnato dal tempo lineare degli orologi. Eppure il gesto artistico è animato da una strana nostalgia che va a braccetto con l'amnesia. Non è in campo la nostalgia di qualcosa di passato, poiché un'anima che sta nascendo non può avere passato. Al posto del passato, si insinua un *non più* che fa tremare la presenza, proprio mentre questa si dà. Una nostalgia sul posto, potremmo dire, che proviamo di fronte a qualcosa che ci sta

davanti. Che è poi quella più radioattiva e confinante con l'angoscia.

A questo punto, Lyotard propone due esempi: il primo propriamente estetico, più precisamente di un'estetica presa alle origini, il secondo squisitamente psicoanalitico, al punto da essere diventato l'esempio della psicoanalisi.

Partiamo dal primo. Siamo nella Francia sud-occidentale, vicino a Montignac, dove nel 1940 vennero scoperte da alcuni ragazzi francesi le grotte di Lascaux, in cui, come è noto, si trovano esempi di opere parietali risalenti al Paleolitico superiore raffiguranti grandi animali, bestioni sul punto di saltare o mentre corrono. Si tratta di equini, cervi, bovini, bisonti. Ebbene, le bestie di Lascaux, secondo lo strano accostamento di Lyotard, stanno all'uomo che le dipinge come gli *aistheta* stanno all'anima. Abbiamo visto che l'anima vive perché percepisce, perché viene risvegliata da colori, suoni, profumi, allo stesso modo il pittore delle pareti vive perché si nutre di quegli animali e perisce se essi mancano. In gioco è una danza macabra tra vita e morte che si riproduce, tale e quale, a livello della rappresentazione. Il pittore certo non mangia, nel momento in cui dipinge, quegli animali, ma dipende da quei colori e da quelle forme a cui, analogamente, deve la sua vita, la sua esistenza. Non si tratta di vedere forme e colori, quanto di essere risvegliati dal torpore, grazie alla loro presenza. Siamo dunque in un punto originario, almeno secondo due sensi. Siamo nel luogo arcaico dell'origine della raffigurazione, e, contemporaneamente, nel posto instabile dove un'anima viene alla vita, spinta, quasi costretta, dall'impatto sensibile. È essenziale ribadire che in questi luoghi sovradeterminati la presenza, la vita, il sensibile non conservano tanto il ricordo della loro provenienza dal nulla, ma sono *allarmati* internamente dal nulla da cui provengono e che continua ad abitare spasmodicamente in loro. «Lo sguardo da pittore è la visione dell'assenza di sensazione nella sua presenza, del *fort* nel *da*» (Lyotard 1993, 132).

Il secondo esempio è anticipato alla fine della citazione che abbiamo appena riportato e riguarda un gioco infantile stranoto e diventato una sorta di sineddoche della psicoanalisi. Ci troviamo nel testo freudiano del 1921, *Al di là del principio di piacere*, dove nel tentativo di avvicinare la pulsione di morte, Freud affianca sorprendentemente all'esempio della coazione a ripetere nelle nevrosi di guerra quello del gioco del rochetto più volte messo in atto da suo nipote e da lui osservato con attenzione. Non riprendo

qui quanto tutti conosciamo. Mi concentro invece sulla lettura che ne dà Lyotard. Il gioco, come già le pitture rupestri, è importante non tanto per ciò che rappresenta (l'allontanamento e il riavvicinamento della mamma-rocchetto), ma per il dispositivo che esso mette in atto. Il bambino fa scomparire l'oggetto, lanciandolo oltre la cortina e pronunciando 'fort' e quando lo fa tornare, accompagnandolo con il 'da', ciò che conquista la posizione della presenza ritrovata è marchiato a fuoco dalla sua sparizione. Quella presenza recuperata non può destare il compiacimento del suo essere di nuovo lì, sensibilmente pieno alla vista, perché quell' «apparenza è marchiata dal sigillo della propria sparizione. L'arte mette il marchio della morte sul sensibile. Rapisce la sensazione alla notte e vi imprime le impronte delle tenebre» (Lyotard 1993, 132). Potremmo dire, utilizzando una terminologia più esplicita. Dopo la sparizione della mamma-rocchetto, il suo ritorno non potrà che essere sempre bucato, sempre trafitto dal nulla da cui riemerge. Il rocchetto, come le immagini dei bisonti sulle pareti della grotta, non saranno mai illuminati dalla luce del pieno giorno, ma porteranno per sempre con sé, come fossero forme concave, il buio della loro sparizione. I due dispositivi, quello dello stile e dell'arte e quello del gioco sessuale, pulsionale, sono tali perché fanno emergere, su un piano diverso da quello immediato della vita, il dubbio che come un tarlo corrode la presenza e l'evidenza sensibile. L'arte, in quanto dispositivo, mette a nudo l'infiltrazione della morte nella vita. Splendida definizione dell'arte, forse mai più eguagliata.

Proviamo a dire meglio questo punto cruciale del discorso di Lyotard. Nell'immediato della vita quotidiana noi vediamo, ad esempio, spazi o luoghi vuoti che ad un certo punto si riempiono di presenza. Immaginiamo una parete bianca che, qualche tempo dopo un trasloco, comincia a popolarsi di quadri, colori, forme, oggetti. Il tempo è scandito in un prima e in un dopo: prima il vuoto, poi qualcosa al suo posto. Se abbandoniamo questo piano, per guadagnare quello metasensibile del dispositivo, sia esso il gioco o l'esperienza artistica, il ripiegarsi del sensibile su stesso produce una sorta di schiacciamento del tempo, il dopo si schiaccia sul prima, e l'evidenza trema per il vuoto che la abita. Alla linearità, si sostituisce la simultaneità di un tempo spasmodico. L'arte fa sentire quell'anestesia, nascosta nell'estetico, che l'esperienza immediata dell'evidenza occulta,

perché tutta presa a meravigliarsi di ciò che si dà. Potremmo allora dire che se questo è lo spasmo paradossale del sublime, tutta l'arte, in quanto dispositivo che rivela a sé l'abisso che lo abita, è sublime. È questo il punto di arrivo della riflessione di Lyotard.

La psicoanalisi e le avanguardie artistiche hanno una loro straordinaria visionarietà: ci consentono di vedere nello spasmo differenziale non una indebita effrazione della logica classica, ma l'inaugurazione di una logica sovversiva capace di illuminare la sensibilità contemporanea. Lyotard stesso vede nell'arte non tanto il campo di esemplificazione della teoria, bensì un modo di *fare* teoria (Kozlowski 2012).

3. Lacan e l'angoscia

Il *Seminario X*, che precede quello in cui compare l'esempio della lamella su cui abbiamo già detto qualcosa, fu tenuto da Lacan tra il 1962 e il 1963 in un momento critico della sua vita e del suo insegnamento. Siamo nell'anno immediatamente precedente a quella che egli stesso chiama la Scomunica, ovvero il divieto di esercitare la didattica all'interno dell'IPA (Associazione Psicoanalitica Internazionale). Jacques-Alain Miller, allievo e curatore testamentario di Lacan, definisce questo Seminario sull'angoscia un laboratorio per la rifondazione della psicoanalisi, che troverà il suo pieno compimento dopo la scomunica, nel *Seminario XI*. Non so se attribuire alla criticità del momento vissuto da Lacan l'effetto che ebbe su di me la prima lettura di questo seminario. Sta di fatto che lo reputo uno dei vertici dell'insegnamento lacaniano per una caratteristica in particolare, quella di essere un performativo, di generare l'affetto di cui parla. C'è già una affinità di stile, se si prescinde dalla differente lunghezza e complessità, tra il breve testo di Lyotard, *Anima minima*, che abbiamo analizzato e questo seminario di Lacan. Sono entrambi dei performativi: il primo (non in ordine cronologico) si fa una silfide per evocare il venire alla luce del soggetto nella sua prossimità al nulla, il secondo inquieta per evocare l'affetto abissale dell'angoscia. Sono così forse tutti i seminari lacaniani, condotti per mimare le aperture e chiusure dell'inconscio. Ma questo decimo, di cui tenterò di dire qualcosa, ha una potenza inquietante che lo rende unico.

Il concetto di angoscia, come già quello di sublime, è un concetto polifonico e sovradeterminato. Lacan mette in campo

una moltitudine di esempi che preleva dalla clinica, dalla biologia, dalla filosofia, dalla letteratura e dall'esperienza comune. Ed è come ci avvertisse di non trascorrere dall'uno all'altro dimenticando ciò che precede, come in una serie in divenire, ma di far coesistere in una simultaneità iperdensa, tutte le tappe attraversate. Vediamo tornare il tema della simultaneità e dell'unità differenziale, che abbiamo visto operativo per il sublime.

In un importante lavoro recentemente dedicato alla fenomenologia dell'angoscia, Stefano Micali suggerisce di avvicinare la polifonia di questo affetto, adottando il metodo utilizzato da Bachtin per inoltrarsi nel mondo letterario di Dostoevskij, un metodo che presuppone una 'drammatica giustapposizione' di elementi incompatibili. Scrive Bachtin:

Egli [Dostoevskij] cerca di organizzare tutto il materiale semantico e il materiale della realtà a lui accessibile in un unico tempo nella forma del raffronto drammatico: cerca di svilupparlo estensivamente. Un artista come Goethe, per esempio, tende organicamente alla serie in divenire. Egli cerca di percepire tutte le contraddizioni coesistenti come tappe diverse di uno sviluppo unico. Dostoevskij, al contrario di Goethe, tendeva a percepire le tappe stesse nella loro simultaneità, e giustapporre e contrapporre drammaticamente, e non a stenderle in una serie in divenire. Orientarsi nel mondo significava per lui immaginare tutti i contenuti come contemporanei e coglierne le interrelazioni nella sezione di uno stesso momento (cit. in Micali 2023, 36).

La prima contraddizione che occorre tollerare è, anche nel caso dell'angoscia, quella che fa coesistere assenza e presenza. Ci troviamo nel pieno della coalescenza strutturale che caratterizza, come si è visto, il sublime. Siamo abituati da una certa tradizione di pensiero, complice anche Freud, a pensare che l'angoscia sia un affetto privo di oggetto. Mentre la paura è un sentimento che intenziona un oggetto, l'angoscia ne sarebbe priva. Presto Freud si rende conto che l'oggetto della paura ha solo un carattere di copertura e di difesa. Qualsiasi paura nasconde, di fatto, un affetto più profondo che è rappresentato dall'angoscia di castrazione, l'angoscia di qualcosa che viene meno. Abbiamo visto un movimento analogo, quando parlando del sublime, si è trattato di mettere in campo il risucchio del nulla all'interno di una presenza.

Lacan interviene a questo punto, per invertire i termini in gioco e spostare l'angoscia sul lato della presenza, anziché su quello

della mancanza. L'angoscia è sempre in presenza d'oggetto. Mentre nell'angoscia di castrazione di matrice freudiana abbiamo a che fare con una mancanza, secondo Lacan l'angoscia si produce a partire da un eccesso di presenza. È la mancanza che viene a mancare. L'angoscia non è senza oggetto.

Occorre sostare un attimo su queste espressioni. Lacan non dice che l'angoscia ha un suo oggetto, come la paura nella prima accezione freudiana, dice piuttosto che *non è senza oggetto*, utilizzando una obversione, una doppia negazione. Quando di una persona diciamo, ad esempio, che *non è senza virtù*, intendiamo non esporci troppo sulla specificità delle sue virtù, perché non sappiamo precisare quali virtù siano in gioco, eppure, potremmo dire, c'è un sentore di virtù nell'aria. Non sapere quale virtù sia in gioco, così come non sapere quale sia precisamente l'oggetto dell'angoscia, non significa che la virtù e l'oggetto siano mancanti. Vuol dire piuttosto che è in campo uno strano oggetto, capace di obvertire la presenza in assenza e l'assenza in presenza. Un oggetto non specularizzabile, come lo sono tutti gli altri, e quindi dotato di una stravagante consistenza e densità. Torniamo allo spasmo tra vita e morte che abbiamo incontrato a proposito del sublime. L'angoscia è un affetto che non inganna, un affetto animato da una sua *certezza*. Lacan distingue la verità dalla certezza: la prima si presenta come orizzonte di autenticazione all'interno della catena significante, la seconda è sottratta al simbolico, per questo è tale senza che se ne sappia niente. Nel luogo della certezza che non inganna, Lacan colloca l'oggetto *a*, l'unica sua vera invenzione, come ebbe a dichiarare. L'oggetto *a*, come l'imene, come la lamella e come quelli che saranno gli oggetti pulsionali cedibili (feci, seno, fallo, voce e sguardo), non è l'*objectum*, ciò che ci sta di fronte, ciò che incontriamo nel commercio della vita quotidiana, l'oggetto pieno, saturo di se stesso, che ci sta di fronte, ma è un oggetto caduco, qualcosa che sta al posto dell'assenza, la diretta obversione della mancanza.

Ci sarebbe ben altro da dire sul trattamento che Lacan riserva all'affetto dell'angoscia, ma nell'economia del discorso che sto tentando di mettere in fila qui, resta da chiederci perché Lacan non abbia convocato il sublime, almeno non lo abbia fatto esplicitamente in questo seminario. Lo abbiamo anticipato nella premessa. Ciò che produce terrore, angustia, mancanza di respiro, congelamento delle funzioni vitali non è la caducità, la deprivazione, la mancanza, come nel caso del sublime, bensì

l'eccesso di presenza. Il bambino non è angosciato dall'allontanarsi della madre, ma dall'esuberanza della sua presenza, dal trovarsela avvinghiata a sé, laddove sarebbe meglio fosse lontana. Se il buco viene incontrovertibilmente saturato, il soggetto si trova imbalsamato, congelato in una immobilità mortifera, ed è questa condizione a generare il *terror*. Ben inteso: perché la mancanza venga a mancare occorre che essa si sia, innanzitutto, prodotta. E ciò accade perché l'intervento del simbolico ha istituito il vuoto che rende possibile lo slittamento dei significanti. Infatti, l'angoscia è l'affetto di chi ha patito il trauma del linguaggio. Se, però, sulla catena significativa l'assenza gioca con la presenza in uno *sviluppo* differenziale, nel caso dell'angoscia siamo piuttosto, come si è visto, nel luogo di una *contemporaneità* differenziale. Che è poi, con lo slittamento che abbiamo marcato, la struttura logica sottintesa anche al sublime. Entrambi, angoscia e sublime, richiedono un'ontologia negativa, capace di catturare, nella doppia negazione dell'obversione, il rimbalzo dell'assenza nella presenza, del no nel sì, della morte nella vita.

Bibliografia

Campo A., 2021: *Desublimare il sublime kantiano? Alcune considerazioni a partire da Lyotard e Deleuze lettori dell'Analitica del sublime*, «Lebenswelt», 18, pp. 125-160.

Carboni M., 2003: *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelvechi, Roma.

Cohn J., Miles T.H., 1977: *The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis*, «Modern Philology», 74(3), pp. 289-304.

Garelli L., 2016: *Introduzione. Sub-limen, a Il sublime e le arti*, «CoSmo, Comparative Studies in Modernism», 8 (Spring), p. 8.

Cappellini P., 2012: *I "rettangoli viventi" di Barnett Newman: una riflessione estetica su emozione e cognizione nell'arte astratta*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e Saperi dell'estetico», 1(2), pp. 97-110.

Derrida J., 1972: *La disseminazione*, tr. it. S. Petrosino, Jaca Book, Milano, 1989.

Derrida J., 2019: *La vita la morte. Seminario 1975-1976*, tr. it. F. Vitale, Jaca Book, Milano, 2021.

Derrida J., 1978: *La verità in pittura*, tr. it. J. Vignola, P. Vignola, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

Derrida J., 2006: *L'animale che dunque sono*, tr. it. M. Zannini, Jaca Book, Milano, 2006.

Deleuze G., 1981: *Spinoza, philosophie pratique*, Éditions de Minuit, Paris.

Deleuze G., 2007: *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, tr. it. A. Pardi, Ombre Corte, Verona.

Freud S., 1915: *Caducità*, in *Opere 1915-1917*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Freud S., 1921: *Al di là del principio di piacere*, in *Opere 1917-1923*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Freud S., 1925: *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere 1924-1929*, vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Kozlowski M., 2013: *Lyotard-Un penseur du siècle*, «Critique d'art», 40/2012, 1 novembre 2013, <http://journals.openedition.org/critiquedart/5666>.

Lacan J., 1959-60: *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-69*, tr. it. A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 1994.

Lacan J., 2004: *Il seminario. Libro X, L'angoscia*, tr. it. A. Succetti, Einaudi, Torino 2007.

Lacan J., 1973: *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, tr. it. A. Succetti, Einaudi, Torino 2003.

Locke K., 2013: *Anima minima: Lyotard's Monstrous Infancy*, in «Kriticos», 10.

Lyotard J.F., 1991: *Lezioni sull'analitica del sublime*, tr. it. A. Branca, Mimesis, Milano, 2021.

Lyotard J.F., 1993: «Anima minima», in *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, tr. it., F. Sossi, Eutimia, Napoli, 2023, pp. 117-129.

Lyotard J.F. 2013: *L'assassinat del l'expérience par la peinture*, Monory, Vol. VI, Leuven, Leuven University Press.

Lyotard J.F., Monory J., 1977: *Récits tremblants*, Galilée, Paris.

Mazzaferro F., 2015: *Il dialogo tra un filosofo e un pittore: Jean-François Lyotard e Jacques*

Micali S., 2023: *Fenomenologia dell'angoscia*, Quodlibet, Macerata.

Miller J.A., 2006: *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan* (2006), Quodlibet, Macerata.

Newman B., 2010: *Il sublime, adesso*, tr. it. V. Birolli, Abscondita, Milano.

Sartre J.P., 1943: *L'essere e il nulla*, tr. it. F. Fergnani, M. Lazzari, Il Saggiatore, Milano, 2008.

Schwab G., 2000: *Cosmological Meditations on the In/Human: Beckett's The lost Ones and Lyotard's "Scapeland"*, «Parallax», 6(4), pp. 58-75.

Žižek S., 1988: *L'isterico sublime. Psicoanalisi e filosofia*, tr.it. A. Sciacchitano, Mimesis, Milano-Udine, 2006.