



Enthymema XXIV 2019

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

Università della Calabria

Abstract – Pensiamo perlopiù l’atto libero, il gesto creativo, come qualcosa di endometabolico, di aderente a una disposizione profonda e introversa, come un’azione che risponde alla volontà dell’agente, sincera, fedele. Il fantasma ci obbliga a una virata, a un cambio di prospettiva. Esso si scrive laggiù, lontano dal nostro corpo, in uno spazio separato, grazie a una telegrafia. Se balza fuori da cripte segrete, queste ultime non sono luoghi intimi, assimilati, bensì spazi mondani che della cripta condividono la latenza, il carattere inconscio, non certo la prossimità al soggetto. I fantasmi arrivano da lontano e diamo loro forma non plasmando materiali tra le mani, ma attraverso una tattilità a distanza. A mani libere.

Parole chiave – Lacan; poesia; atto creativo; telegrafia; fantasma.

Abstract – We mostly think of the free act, the creative gesture, as something endo-metabolic, adhering to a deep and introverted disposition, like an action that responds to the will of the agent, sincere, faithful. The phantom forces us to turn, to a change of perspective. It is written down there, away from our body, in a separate space, thanks to a telegraphy. If it leaps out of secret crypts, the latter are not intimate, assimilated places, but mundane spaces that share with the crypt the latency, the unconscious character, not the proximity to the subject. The phantom comes from afar and we give it form not by shaping materials between the hands, but through distant tactility. Hands-free.

Keywords – Lacan; poetry; creative act; telegraphy; phantom.

Vizzardelli, Silvia. “La poesia è una telegrafia”. *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 517-527.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/12605>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

Università della Calabria

1. *Verba manent*: psicoanalisi e poesia

Sul lettino non solo si parla, ma, soprattutto, si scrive. Una strana scrittura che non necessariamente ha bisogno della mano, essendo, più in generale, l'incisione di una traccia, il deposito di un resto, il prender forma, a distanza, di un fantasma. Una scrittura a mani libere, potremmo dire. Mentre il soggetto svanisce nella necessaria corsa dei significanti, in quel processo di *fading* che Lacan, nel *Seminario XI*, chiama «alienazione», in un altro luogo si produce una consistenza d'essere, una traccia, una scrittura. Darei provvisoriamente il nome di «poesia» a questa scrittura parallela, trascinata dalla parola detta, ma non coincidente con essa. Se la parola scivola lungo la linea della continuità metamorfica e trasformativa, dissipando il soggetto tra le maglie di una evanescente catena, la scrittura (poesia), in un regime di «separatezza», di taglio, dona consistenza al soggetto dell'inconscio. Lo ha capito bene Joseph Attié, psicoanalista francese che dedica molta parte della sua opera a sondare il rapporto tra il detto e lo scritto, tra la parola pronunciata in seduta e la scrittura poetica. Del resto, fu proprio all'insegna di questa questione, che egli iniziò la sua analisi didattica con Lacan, formulando una doppia domanda, in cui si manifestava il desiderio di iniziare il percorso analitico insieme a quello di scrivere poesia. A questa domanda raddoppiata, Lacan pare aver risposto: «Avremo per la prima volta un analista-poeta». Il sentore che la terapia psicoanalitica abbia molto da condividere con la creazione artistica, e in particolare con la poesia, anima tutto l'insegnamento lacaniano. C'è in effetti, ci dice Lacan, «une certaine homologie entre ce qu'on a comme oeuvre d'art, et ce que nous recueillons dans l'expérience analytique» (*Séminaire XXI*, lezione del 9 aprile). Nel suo testo, forse più importante, *Entre le dit et l'écrit. Psychanalyse et écriture poétique*, Attié formula subito la questione, ripartendo da un suo vecchio articolo:

Sembra essere una cosa scontata, quando si è nell'ordine della *doxa*, affermare che la parola lasci traccia nella sabbia, mentre la scrittura si incida sulla pietra per l'eternità. In altre parole, la situazione analitica sembra presentare un paradosso, per il fatto che, accanto a una parola volatile, destinata a svanire nel momento stesso in cui è proferita, qualche cosa cammina, si traccia, si iscrive indelebilmente, e così facendo condivide il privilegio accordato, in principio, alla scrittura. (Attié 17; traduzione mia).

Dunque, nell'esperienza analitica la parola proferita vale come una scrittura; mentre si parla, in un altro luogo qualcosa si scrive poeticamente. *Verba manent*, diceva Lacan già nel *Seminario II*.

2. Lacan: separatezza e consistenza

È possibile, anche se azzardato, chiudere in una formula il luogo ideale in cui l'insegnamento lacaniano incontra la poesia. *Dove una mancanza si fa consistenza e separatezza, lì c'è poesia*. Si noterà subito il carattere ossimorico di questa affermazione che accosta l'elemento negativo della mancanza e del vuoto a quello affermativo della consistenza e della separatezza. Ma è proprio

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

questa la posta in gioco: riuscire a immaginare un vuoto generativo, una cecità-fonte, prospettare una consistenza che si nutre della mancanza. In una parola, tentare di avvicinare quell'esperienza limite in cui una mancanza si converte in mancamento, in una sorta di vertigine dell'identità, e dove il soggetto non si scrive nel regime della continuità con se stesso, bensì si riconosce a valle, cadendo dentro qualcosa che lo attende laggiù. Se di qua c'è un meno, di là ci sarà un più. Se di qua c'è un risucchio, di là ci sarà un oggetto, se di qua c'è uno sfondo anonimo, di là ci sarà un nome proprio.

Non è facile avvicinare questo luogo di vertigine senza farci sostenere da un'immagine. Sto pensando a una delle ultime scene del recente film diretto da Pedro Almodóvar, *Dolor y Gloria* (2019). Siamo verso la fine del film, il protagonista bambino si sveglia da un sonno profondo, assai tormentato e, impastato da una intensissima emotività erotica, camminando lascia scivolare dalle sue braccia un asciugamano. In un efficacissimo *rallenty* del pathos, cade svenuto sopra quel telo oramai a terra. Una scena che sembra essere una perfetta trasposizione cinematografica di un passo di Didi-Huberman tratto da *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*: «Sembra che il pannello di Ninfa cada a terra da solo, al rallentatore, denudandone il corpo un istante prima che la fanciulla, a sua volta, raggiunga il suolo, dove il tessuto l'accoglierà come un lenzuolo» (18).

Ci si chiederà cosa c'entri tutto questo con la poesia, ed è opportuno provare ad anticipare i tre nuclei concettuali intorno a cui farò ruotare queste mie brevi riflessioni:

- a) L'atto poetico non è un atto di fedeltà a se stessi, è piuttosto assai poco indulgente con la continuità e con l'istanza espressiva;
- b) l'atto poetico è teleplastico, telegrafico, scrive a distanza. Tale estraneità marca la differenza tra poesia e prosa;
- c) questa distanza è tale da produrre un dislivello di piani che genera una sorta di magnetismo vertiginoso.

Torneremo tra pochissimo sul nodo che lega *separatezza* e *consistenza*, perché ora conviene dire qualcosa sulla natura dell'atto creativo, cogliendo nell'insegnamento lacaniano un gesto estremo che ha ancora, soprattutto nei nostri giorni, la capacità di sovvertire alcuni radicati luoghi comuni. È sufficiente, per adesso, far emergere una doppia tendenza nell'insegnamento di Lacan. Da un lato si sente maturare negli anni la sua propensione per la topologia come strumento di accesso alla compenetrazione della vita psichica. Continuità, connessione, compattezza e omeomorfismo sono i concetti fondamentali che strutturano la topologia, ovvero lo studio delle proprietà invarianti delle figure quando esse siano deformate senza strappi, tagli, sovrapposizioni, incollature. Dall'altro lato, come si vedrà, Lacan intuisce che qualcosa dello psichismo non si lascia spiegare lungo la via della compenetrazione, della continuità, della piegatura, ma invoca la separatezza, lo stacco, e la sua pensabilità. E in questo luogo anch'esso topologico – basti pensare all'assioma di separatezza –, incontra la poesia e l'atto creativo, o forse l'atto *tout court*. L'atto libero è infedele, perché alla compenetrazione sostituisce la separatezza. Una strana infedeltà che, mentre manovra a distanza, tesse fili di prossimità. L'atto libero è caratterizzato da una non-indulgenza radicale, da una pretesa infinita nei propri confronti, da una eccedenza, da *un pesare fuori*.

3. La plasticità endometabolica

Nel pensiero contemporaneo domina un altro paradigma. C'è infatti un modo di pensare l'atto creativo, nel suo slancio di libertà, come fuga *sur place*, come una esperienza, per così dire, endometabolica. L'atto libero sarebbe una sorta di trasformazione plastica che si dispiega restando attaccata al soggetto agente, in una serrata continuità con quella che, con una parola

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

abusata, chiamiamo «disposizione», e con una parola esatta metafisicamente chiamiamo «durata». In questo orizzonte, l'atto libero, ovvero l'atto creativo, ha un suo paesaggio lessicale che così potremmo evocare: sincerità, fedeltà, compenetrazione, profondità. In fondo questa concezione della libertà non è poi molto distante dal senso comune che tende a concepire la creatività come un gesto di fedeltà alle motivazioni profonde del soggetto agente e a considerare non libero ciò che, viceversa, si lascia condizionare dall'esterno e si avverte come coercizione, in quanto impone uno stacco dal movimento profondo della vita.

Il concetto di plasticità viene perlopiù utilizzato per alludere alla capacità trasformativa dell'uomo, alla facoltà di rigenerarsi in un *morphing* fluido e continuo a discapito della permanenza e fissazione delle scritture. Penso in particolare al lavoro di Catherine Malabou che contrappone l'evanescenza trasformativa della plasticità al carattere permanente dell'iscrizione, prendendo così le distanze dal suo maestro Derrida. Il testo più significativo, dal nostro punto di vista, di Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture* (2005), una sorta di autobiografia intellettuale in cui l'autrice ripercorre il proprio rapporto con la filosofia di Hegel e di Heidegger da un lato, considerati i filosofi della plasticità e della metamorfosi, il primo attraverso la dialettica e il secondo attraverso il pensiero dell'essere, e dall'altro di Levinas e di Derrida, concepiti come i pensatori dello scarto, della frattura, dell'eccedenza. Malabou contrappone all'idea di scrittura, di traccia – due concetti che esigono si riconosca una qualche forma di separatezza e consistenza depositata, autonomizzata – quella di plasticità. Il presupposto teorico intorno a cui ruota la proposta di Malabou è il seguente: dall'essere non si esce. L'essere è ciò da cui è impossibile fuggire. Ecco cosa destina l'essere a una continua *metamorfosi*; nessuna irruzione di trascendenza dunque, nessuna porta aperta all'evento puro. Nessun messianismo. L'essere non è altro che cambiamento di forma, niente altro che mutamento e trasformazione. In ciò Heidegger e Hegel sarebbero solidali: nessuna irruzione del fuori e nello stesso tempo nessuna immobilità. Si comprende così la critica che Malabou rivolge a Levinas, il pensatore dell'evasione dall'essere fin da *Totalità e infinito* (1961), per arrivare a *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* (1974). Per Levinas, se l'apparizione di un volto, la sua epifania, provoca sempre uno stravolgimento, questo stravolgimento non discende da una trasformazione endometabolica, ma da uno scarto brusco e senza genesi. Il viso dell'Altro, sostiene Levinas, distrugge, fa collassare, annulla l'immagine plastica che mi lascia. E ciò accade perché l'esperienza assoluta non è sviluppo, dinamismo metamorfico, ma rivelazione.

Analoga è la critica che Malabou rivolge a Derrida: la traccia per Derrida, come per Levinas, non appartiene più all'orizzonte dell'essere, si sporge oltre la verità dell'essere. La traccia eccede il registro della «formazione», della plasticità trasformativa, della metamorfosi, in quanto è rottura, riscrittura in un sistema eterogeneo, mutazione, scarto senza origine. Se dovessi riassumere il percorso di pensiero fatto da Malabou, direi che è transitata dalla tematizzazione di una plasticità endometabolica all'esplorazione dei processi aleatori e accidentali, intesi come una sorta di improvvisazione esistenziale (Malabou, *Ontologia*). Noi cercheremo di tenere distante l'atto creativo sia dall'endometabolismo sia dal concetto – che sembra opposto ma che invece ne è la diretta conseguenza – di improvvisazione esistenziale. Entrambi, endometabolismo e improvvisazione, per come vengono intesi da Malabou, sono fenomeni che non lasciano spazio ad alcun magnetismo, ad alcuna vertigine, che, cercando di far fuori il determinismo, fanno fuori anche la necessità; e non è una grande mossa.

4. Palle di neve e frutti maturi

È stato Bergson a fornirci le due immagini più suggestive, e più discusse nella filosofia contemporanea, dell'atto libero. La scelta di queste due immagini è di fatto assai problematica,

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

perché non sono perfettamente sovrapponibili, non alludono a un'unica costellazione concettuale. E questo accade malgrado le intenzioni di Bergson, le quali sono tutte protese a cogliere in immagine l'anima della durata all'insegna di un continuismo trasformativo. La prima immagine la troviamo nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*, laddove Bergson è impegnato a sottrarre l'atto libero, assimilato qui esplicitamente all'atto creativo dell'artista, alle pastoie del determinismo, da un lato, e del libero arbitrio dall'altro, in nome, potremmo dire, di una necessità non deterministica. Bergson sta cercando di spiegare cosa accade, rispetto alla durata, quando si intravede la possibilità di distinguere due possibili direzioni dell'azione. Ecco il passo:

Bisogna tener presente che, come dicevamo sopra, via via che passa attraverso i due stati contrari, l'io cresce, si arricchisce e cambia; se non fosse così, come potrebbe mai decidersi? E quindi non si tratta proprio di due stati contrari, ma di una moltitudine di stati successivi e diversi, in seno ai quali, con uno sforzo di immaginazione, distinguo due direzioni opposte. E allora, ci avvicineremo ancor più alla realtà convenendo di designare con i segni variabili X e Y, non tanto queste stesse tendenze o stati, poiché cambiano continuamente, ma le due diverse direzioni che, per maggior comodità di linguaggio, la nostra immaginazione assegna loro. Resterà comunque sottinteso che si tratta solo di rappresentazioni simboliche, poiché in realtà non ci sono né due tendenze né due direzioni, ma un io che vive e si sviluppa per effetto delle sue stesse esitazioni, finché l'azione libera si stacca da esso come un frutto troppo maturo. (*Saggio sui dati immediati della coscienza* 113)

Sostiamo sull'immagine che chiude il passo appena riportato: l'atto libero si stacca come un frutto troppo maturo. L'intenzione di Bergson, coerentemente a quanto argomentato poco sopra, è quella di insistere sulla continuità trasformativa dell'atto di creazione: c'è un graduale accrescimento, che coincide col gonfiarsi profondo (maturazione del frutto) della durata, culminante nel momento dello stacco e della caduta. Vorrei osservare che, mentre Bergson crede di onorare il principio di continuità, di fedeltà, di sincerità, evocando l'idea di una maturazione profonda intrametabolica, introduce un elemento di stacco, di separatezza di cedimento, di caduta su cui occorrerà tornare. Abbandoniamo per un attimo questa prima immagine e passiamo alla seconda, per alcuni versi assai meno problematica e più aderente alle intenzioni di Bergson. Siamo ne *L'evoluzione creatrice* e l'immagine a cui alludo è quella della valanga.

La mia memoria prolunga qualcosa di quel mio passato in questo presente. Il mio stato d'animo, procedendo sulla via del tempo, si riempie in continuazione della durata che in esso si raccoglie, cresce, per così dire su se stesso come una palla di neve. (8)

L'immagine della palla di neve restituisce e conferma efficacemente l'idea che l'atto libero prenda forma in riferimento alla continuità, alla compenetrazione, all'accrescimento, alla trasformazione endometabolica. Eppure, in quel primo esempio del frutto maturo, Bergson aveva presentato che taglio e separatezza, strappo e trauma, non sono estranei all'atto libero. Perché il frutto, nel processo della sua maturazione, non cresce indefinitamente, perché ad un certo punto un'interruzione genera stacco e discretezza? Per rimanere nell'atmosfera dell'esempio bergsoniano, potremmo dire che il processo di maturazione, di trasformazione profonda si imbatte in una sorta di cambio di assetto, di spostamento del punto di equilibrio, di cambio di polarità, per cui a dirigere le operazioni è qualcosa che ci attende a valle, una voce sconosciuta che ci chiama da laggù e che pure fa riferimento a ciò che resta al di qua. L'atto creativo, insomma, ha il carattere della vertigine. Bergson stesso, subito dopo l'esempio della palla di neve, così prosegue: «Per comodità tendiamo a non prestare attenzione a questo ininterrotto cambiamento, se non quando diventa rilevante al punto da imprimere al corpo un nuovo atteggiamento, una direzione nuova all'attenzione. In quel preciso istante avvertiamo

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

un cambiamento di stato» (8). Proprio nell'attimo di questo «cambiamento di stato» – considerato qui da Bergson sostanzialmente illusorio, poiché lo stato stesso è di per sé cambiamento –, Lacan situa l'atto creativo, l'atto poetico. Si tratta di una mossa teorica non di poco conto, perché fa di Lacan, almeno in una fase del suo insegnamento, il pensatore della discontinuità, del taglio, della separatezza. L'opera d'arte è la testimonianza di uno stacco, non l'esito di una indefinita crescita endometabolica.

5. La poesia nei seminari di Lacan

Ogni Seminario lacaniano sarebbe un buon esempio dell'importanza che la poesia riveste nel suo discorso. Pensiamo al brillante esordio del *Seminario XI* in cui campeggia una poesia di Aragon, *Controcampo*, tratta dall'opera del 1963, *Fou d'Elsa*.

Invano la tua immagine arriva incontro a me
E non mi entra dove sono io che soltanto la mostra
Tu volgendoti verso di me non potresti trovare
Al muro del mio sguardo che la tua ombra sognata

Sono quello sventurato paragonabile agli specchi
Che possono riflettere ma non possono vedere.
Come loro il mio occhio è vuoto e come loro abitato
Dall'assenza di te che fa la sua cecità.¹

Come sempre accade, Lacan non si preoccupa di analizzare il testo poetico. Lo lascia piuttosto risuonare e si limita a suggerirne una chiave di lettura consonante col suo stesso discorso. Nel caso di questa poesia, Lacan evoca il rapporto con l'«oggetto misterioso», l'oggetto più nascosto, quello della pulsione scopica di cui aveva parlato nel Seminario precedente, il X, dedicato all'angoscia e alla funzione dell'oggetto piccolo *a*, e di cui tornerà a occuparsi proprio nel *Seminario XI*, a proposito della schisi occhio-sguardo. C'è un punto cieco della visione, una cecità dello sguardo, simile, per molti versi, a quel *blind spot* a cui Derrida dedica uno dei suoi capolavori, *Memorie di cieco*, che si presenta come una sorta di oggetto vuoto, di oggetto scavato da una mancanza, da una assenza, da cui sgorgano le lacrime. Subito, Lacan ci avverte che occorre lasciar cadere questo riferimento poetico per procedere nella trattazione dei quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. Spetta a noi sentirlo risuonare nel discorso che verrà. Vorrei, però, solo ribadire che la poesia si fa protagonista, nell'insegnamento lacaniano, quando si tratta di mettere in primo piano il ruolo della separatezza, della cedibilità dell'oggetto-opera, di un oggetto che, in quanto scavato da una mancanza, ad un certo punto si scopre tagliabile. Viene in mente l'immagine di una bolla di sapone, alimentata dal soffio che ne costruisce sia il vuoto interno che la tensione in superficie della membrana, la quale ad un certo punto si stacca dalla cannuccia e dà inizio alla sua vita. Come se Lacan concentrasse la sua attenzione sul momento in cui si produce il taglio, in cui a partire dalla continuità della vita-soffio, ad un certo punto, campeggia l'evento della separatezza. Un momento che caratterizza l'atto creativo, l'atto analitico, in una parola l'atto libero.

Mi concentrerò tuttavia sul *Seminario VI. Il desiderio e la sua interpretazione, 1958-59*, che affida alla poesia l'onere e l'onore dell'inizio e della fine. Lacan apre l'insegnamento di quest'anno con un richiamo al ruolo che la poesia svolge nel definire la specificità del desiderio umano, e chiude il seminario con una decisiva riflessione sull'opera d'arte, e sulla poesia in particolare, intesa, ancora una volta, come *taglio*. Lacan sta introducendo il suo discorso sul desiderio, chiarendo fin dalle prime battute, come esso sia inchiodato, fissato e profondamente connesso con una certa funzione del linguaggio. E l'esempio poetico torna subito utile per ribadire che il

¹ Cito dalla traduzione di Antonio Di Ciaccia nell'edizione italiana del *Seminario XI*.

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

desiderio, in quanto intriso di un certo uso del linguaggio, non è mosso da un rapporto diretto con l'oggetto, così come la poesia non è certo spinta dal bisogno di ritrarre, rappresentare, imitare l'oggetto e quando lo fa, non realizza il vertice delle sue possibilità. La poesia figurativa, «quella che dipinge, direi, *le rose e i gigli della bellezza*» (*Seminario VI 8*), vale a dire quella poesia che mantiene un legame mimetico con l'oggetto rappresentato, esprime il desiderio «in un registro che è sempre di singolare freddezza». Diverso calore emana dalla cosiddetta poesia metafisica. E l'attenzione di Lacan cade su John Donne e sulla sua poesia più famosa *The Ecstasy*. Il titolo dice molto, perché sospende il legame diretto con l'oggetto esistente, il quale ci condannerebbe ad un inseguimento rappresentativo, al fine di evocare il desiderio come atto di stacco all'interno e attraverso il linguaggio. Non che questa accezione del desiderio faccia fuori completamente l'oggetto, è piuttosto l'oggetto a non essere più ciò che è comunemente – *objectum*, vale a dire oggetto del mondo –, per diventare piuttosto oggetto estatico, del taglio, della discontinuità, in cui non campeggia il fatto di *essere* un 'fuori', bensì il fatto di *diventarlo* a partire dall'atto stesso del tagliare. Questo è tutto ciò che ci dice Lacan a proposito di John Donne. Poi, si avventura altrove, interrogando i filosofi: «Lasciamo stare i poeti. Li ho nominati solo a titolo di indicazione preliminare» (8).

Il discorso sull'opera d'arte riprende alla fine del *Seminario VI*, non senza essere ricomparso qua e là nel cuore di questo anno di insegnamento. E qui troviamo una chiave di lettura che ci permette di comprendere meglio il senso di quel riferimento alla poesia metafisica che si colloca, come abbiamo visto, all'inizio del seminario. Lacan ribadisce che l'opera d'arte non va considerata una trasposizione o una sublimazione della realtà. «Non possiamo più dire che si muove nell'imitazione, che è dell'ordine della *mimesis*, dal momento che costituisce sempre un profondo rimaneggiamento della suddetta realtà. Ma credo che questo punto sia per noi già acquisito, e non è su questo che intendo attirare la vostra attenzione» (443). Effettivamente, la messa in crisi del paradigma mimetico per avvicinare la potenza creativa della poesia non attendeva certo Lacan per essere tematizzata. Cosa c'è dunque di assolutamente inedito nel suo discorso? L'idea che la creazione dell'opera d'arte abbia a che fare con un taglio, un *détail relevant*, e che in questa tagliente discontinuità sia il soggetto dell'inconscio a parlare. Potremmo dire, in una formula azzardata, che l'inconscio è tale in quanto taglia.

Limitandomi all'opera d'arte scritta, dirò che lungi dal trasfigurare la realtà in un qualsiasi modo, anche nel senso più ampio del termine, l'opera d'arte introduce nella sua struttura l'avvento del taglio nella misura in cui in essa si manifesta il reale del soggetto, in quanto questi, al di là di ciò che dice, è il soggetto inconscio. (443)

Non abbiamo dunque accesso a questo evento di taglio, in quanto esso è inconscio. Abbiamo però un modo di sentirlo attraverso l'esperienza del fantasma. Il fantasma è l'unica possibilità che abbiamo di entrare in rapporto col desiderio inconscio, col reale del soggetto, attraverso l'opera. E qui ci imbattiamo in un passo tra i più significativi, in cui Lacan implicitamente prende le distanze da ogni concezione endometabolica della creatività:

Diventa pertanto possibile che l'opera d'arte esprima quella dimensione, il reale del soggetto, che corrisponde all'avvento dell'essere al di là di ogni realizzazione soggettiva possibile, come abbiamo poc'anzi indicato. La forma dell'opera d'arte, di quella riuscita come di quella mancata, ha la virtù di interessare tale dimensione. Se per farvelo intendere posso servirvi a tal proposito della topologia del mio schema, questa dimensione non è parallela al campo della realtà creato nel reale dalla simbolizzazione umana, bensì è trasversale rispetto a esso, nella misura in cui il rapporto più intimo dell'uomo con il taglio oltrepassa tutti i tagli naturali. C'è infatti un taglio essenziale della sua esistenza: esso consiste nell'esserci e nel voler situarsi nel fatto stesso dell'avvento del taglio. (444)

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

Il fantasma si presenta dunque come un avvento dell'essere al di là della continuità col soggetto. Qualcosa si scrive a distanza, in una sorta di teleplastia, in una modalità non innervata dalla continuità con lo psichismo. *Non più innervata*. È un'espressione a me cara, perché è il modo in cui mi è capitato, in alcuni lavori recenti, di definire l'atto creativo e la produzione d'opera, evocando qualcosa che ha a che fare con la reminiscenza dell'inorganico nell'organico. Esiste nella vita psichica qualcosa di analogo a quello che sono unghie e capelli per il corpo? Esiste qualcosa che, pur partecipando dell'organico e della vita, si presenti con l'inesorabilità di un oggetto lasciato cadere? Una risposta potrebbe essere questa: esiste, ed è l'*opera*. Purché si intenda l'opera in generale, e l'opera d'arte in particolare, come l'esito di uno stacco, di un taglio e di una resa a qualcosa di non più solubile, non più assimilabile, non più legato alla forza trasformativa dell'atto che la produce o degli atti che la circondano (cfr. De Filippis e Vizzardelli). Niente altro può descrivere meglio il carattere eversivo della produzione artistica: interruzione, stacco, caduta. In psicoanalisi ogni autobiografia diventa una auto-etero-biografia e allo stesso modo ogni atto muta la sua prossimità con l'agente in una sorta di auto-etero-prassi. Il rapporto del desiderio con l'atto fantasmatico e la produzione d'opera conduce Lacan verso una concezione, potremmo dire, non vitalistica del gesto creativo. Il desiderio che trova il varco fantasmatico nell'opera non procede come uno zampillo vitale dall'essenza stessa dell'uomo

poiché fin dal primo momento in cui sillabiamo la nostra esperienza, vediamo come questo desiderio, man mano che lo approfondiamo, si confonda sempre meno con un puro e semplice slancio, e come invece si decomponga, si disarticoli, si allontani sempre più da quello che è un rapporto armonico. Nella risalita regressiva da cui è costituita l'esperienza analitica non c'è desiderio che non ci appaia come un elemento problematico, disperso, polimorfo, contraddittorio, e, in sintesi, ben lontano da qualsiasi coaptazione orientata. (*Seminario VI* 522)

Proviamo a riassumere quanto abbiamo detto. L'atto creativo è un taglio; il taglio è essenzialmente un processo inconscio a cui abbiamo accesso attraverso il fantasma; il fantasma emerge dopo aver fatto un passaggio a vuoto, dopo aver attraversato il quasi-niente dell'inconscio; questo attraversamento fa emergere il fantasma come qualcosa di staccato, di separato, di non innervato, lontano, dice Lacan, «da qualsiasi coaptazione orientata». Potremmo affermare, quindi, che l'atto libero si scrive come una prossimità non endometabolica e come una estraneità non esometabolica. Levinas trova le parole giuste in *Dall'esistenza all'esistente*, testo del 1947, quando definisce l'io *come un possesso a distanza, a mani libere*. L'io non si dirige sulla propria esistenza, ne è ammaliato.

6. Cripte e fantasmi

L'atto libero è dunque *criptoforo* (portatore di cripta) per usare l'espressione di due autori, due psicoanalisti di origine ungherese poi emigrati a Parigi, compagni inseparabili nella vita e nel lavoro, Nicolas Abraham e Maria Torok, stranamente invisibili a Lacan. L'atto libero presuppone un passaggio a vuoto, un *topos* segreto, una cripta appunto, che non risiede nella psiche di ciascun individuo, ma che è intrinsecamente sociale, inter e transgenerazionale (Abraham e Torok). Questo passaggio a vuoto, questo attraversamento di un quasi nulla, preindividuale, preoggettivo, presoggettivo che definisce l'area relazionale dello psichismo (in modo analogo a quanto fa Freud quando parla di «alterazione quantitativa» in *Analisi terminabile e interminabile*, 1937 o di «identificazione primaria», in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, 1921) è una sorta di contagio mentale, non ancora caratterizzato dall'investimento libidico, che produce l'atto libero come qualcosa che si scrive al di là, lontano da noi, a distanza, in una condizione di separatezza, e che dà sempre all'atto, quando è libero, o sarei tentata di dire quando è un atto,

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

un carattere fantasmatico. Per provare ad orientare il discorso potrei far riferimento a come Poincaré, matematico e fisico, precursore della teoria della relatività, definiva l'atto creativo della scienza. L'atto creativo ha una fase in cui lavora in piena luce, in una elaborazione cosciente che deve essere tesa, faticosa, laboriosa, e una fase in cui lavora inconsciamente, in una dimensione subliminare, inconscia, criptica, per poi riemergere a distanza in una modalità che assomiglia a una rapidissima intuizione che torna in superficie, ma che per il fatto di aver attraversato il quasi nulla del subliminare, si presenta come qualcosa di non innervato dalla volontà, di qualcosa che si scrive a distanza.

C'è una scena che tutte le riassume: quella dell'*Orfeo. Euridice. Hermes*, «poesia in prosa» scritta da Rilke nel 1904, all'età di 29 anni, tra Roma e la Svezia e definita da Brodskij «la più grande opera del Novecento»². Il poemetto di Rilke è animato da un ritmo di slancio e di ritrazione, di creazione e decreazione, vita e morte, potremmo dire, con la diade che tutte le riassume. E si tratta di un movimento a elastico tra due polarità: la polarità avanzante della vista, dello spettacolo, dell'inseguimento significativo, e la polarità del risucchio resa possibile da un vuoto plastico, da un vuoto formativo, da un vuoto generativo costituito dalla presenza assente di Euridice. *Die Sinne waren wie entzweit*, i sensi erano come lacerati, divisi, dissociati. La vista corre avanti, l'udito resta indietro.

E i suoi sensi erano come lacerati:
lo sguardo correva innanzi come un cane,
si volgeva e gli era accosto, poi di nuovo
lontano, per fermarsi in attesa alla prima svolta –
come un odore l'udito gli restava alle spalle.

Che le forme si disegnino a partire da un vuoto plastico, funzionante come una sorta di magnete vuoto, ce lo suggerisce Rilke fin dalla descrizione del regno dei morti da cui prende origine il poemetto. È un paesaggio di vertigine, di *ilinx*, è un paesaggio pulsionale.

Era l'arcana miniera delle anime.
simili a silenziose vene d'argento
ne penetravano la tenebra. Tra radici
scaturiva il sangue che sale verso gli uomini
e greve come porfido appariva nella tenebra.
Nient'altro era rosso.

C'erano rocce
e boschi inanimati. Ponti sopra il vuoto
e quello sconfinato e grigio stagno
cieco che pendeva sul suo fondo lontano
come cielo di pioggia su un paesaggio.
Tra i prati, placida e colma di indulgenza,
biancheggiava pallida la striscia di un unico
sentiero, stesa nella sua lunga incertezza.

Sentiamo in questo esordio il costituirsi del vuoto, la vertigine del fondo lontano, il senso di mancamento prodotto dallo sconfinato, ponti sugli abissi, il prodursi di un'assenza in relazione allo sguardo, stagni ciechi. Mentre lo sguardo di Orfeo avanza come un cane anelante, lascia dietro di sé un vuoto, una assenza.

² Cito qui dalla bella traduzione di Mario Ajazzi Mancini, psicoanalista e fine traduttore, in Rilke, *Orfeo. Euridice. Hermes*.

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

Ma ad esso si affianca presto un secondo motivo: la genesi del fantasma come consistenza del vuoto. Siamo abituati ad associare al concetto di fantasma i caratteri dell'inconsistenza e, soprattutto, della creazione immaginifica. Qui dobbiamo fare lo sforzo di vedervi piuttosto una consistenza lontana, un imbozzolamento che disegna forme autonome, separate, staccate da chi le guarda. È questo il significato del termine francese *fantôme*, contrapposto a *fantasme* che a sua volta traduce il freudiano *Phantasie*. Euridice non è un *fantasme*, non è il prodotto immaginario di Orfeo, è un *fantôme*, una identità plastica che dà forma a un vuoto. Il procedere di Orfeo, un avanzante – potremmo quasi dire una Gradiva – genera il vuoto alle spalle, e tale vuoto si scrive come differenza assoluta e sarà capace di generare forme, spettri, più reali di qualsiasi sogno. «Non c'è altra entrata per il soggetto nel reale che non sia il fantasma», scriverà Lacan. Notiamo che il momento in cui Orfeo si gira a guardare Euridice, il momento cioè che ha reso famoso il mito di Orfeo, nella poesia di Rilke ha un ruolo marginale, viene trattato velocemente a partire dal punto di vista di Euridice. Anzi è il Dio Hermes che avverte Euridice: «si è voltato» e lei risponde: «chi»?

Come si presenta, dunque, il *fantôme* Euridice? Come un corpo chiuso in sé, perfettamente autonomo, separato, staccato dal suo amante, avvolto nell'indipendenza assoluta della morte. Se dovessimo visualizzare questa strana consistenza, potremmo riprendere l'immagine evocata di una goccia d'acqua che comincia a formarsi alimentata dal desiderio di Orfeo, ma che ad un certo punto si stacca da quel desiderio e cade in un mondo discontinuo.

Era in sé. E il suo essere morta
la ingrandiva come pienezza.
Simile a un dolce frutto di tenebra,
era così piena della sua grande morte,
tanto nuova che niente comprendeva.

Euridice, come l'analista, sarei tentata di dire, c'è e non c'è, e questa consistenza assente (il desiderio di morte dell'analista) favorisce un prender corpo (corpsistenza) del fantasma. È come se il corpo stesso di Orfeo per una sorta di teleplastia si chiudesse intorno a questo vuoto plastico, prendesse forma intorno ad esso, e si vedesse laggiù al fondo di una decantazione vertiginosa.

Si tratta, scrive Mario Ajazzi Mancini, «di uno spazio interiore da gettare (*aufwerfen*) attorno alle cose del mondo, per fermarle, contenerle e delimitarle attraverso un gesto di rinuncia (*Verzichten*), di trattenimento dal possesso, che dà forma e riempie di sé, affinché quelle *siano davvero*», come l'albero di un'altra poesia rilkeana:

Da ogni lato contienilo.
Da sé non si delimita. Solo se gli dà forma
la tua rinuncia si fa vero albero.

7. Bibliografia

Abraham, Nicolas e Maria Torok. *La scorza e il nocciolo*. Borla, 2009.

Attié, Joseph. *Entre le dit et l'écrit. Psychanalyse et écriture poétique*. Michèle, 2015.

Bergson, Henri. *Saggio sui dati immediati della coscienza*. Raffello Cortina, 2002.

---. *L'evoluzione creatrice*. Raffello Cortina, 2002.

De Filippis, Valentina e Silvia Vizzardelli. *La tentazione dello spazio: Estetica e psicoanalisi dell'inorganico*. Orthotes, 2016.

La poesia è una telegrafia

Silvia Vizzardelli

- Didi-Huberman, George. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*. Il Saggiatore, 2004.
- Levinas, Emmanuel. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, a cura di Silvano Petrosino, Jaka Book, 2018.
- . *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. 1978. Introduzione di Silvano Petrosino, traduzione di S. Petrosino e Maria Teresa Aiello, Jaka Book, 2018.
- Malabou, Catherine. *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. Léo Scheer, 2005.
- . *Ontologia dell'accidente. Saggio sulla plasticità distruttrice*. Meltemi, 2019.
- Lacan, Jacques, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione, 1958-59*. Einaudi, 2016.
- . *Il Seminario. Libro X. L'Angoscia 1962-1963*. Einaudi, 2007.
- . *Le Séminaire. Livre XXI, "Le non-dupes errent"* 1974. Inedito.
- Rilke, Rainer Maria. *Orfeo. Euridice. Hermes*, cura e traduzione di Mario Ajazzi Mancini, Press & Archeos, 2018.