

Dal due l'uno

Carla Weber

È noto che Jacques Lacan preferiva descrivere i concetti fondamentali del suo pensiero con le lettere. Con la “A” si riferiva al grande Altro, volendo intendere il rapporto del linguaggio con il corpo, la relazione della madre con il bambino e, in una certa misura, tutto ciò che pur sfuggendoci ci determina a nostra insaputa. L'altro, l'amico è una parte di me, sosteneva Lacan. “A”, cioè l'altro per Lacan significa anche “l'oggetto” del proprio desiderio: il grembo materno, la voce della madre, il suo sguardo e i propri escrementi. L'altro, il proprio doppio, magnetizza tutti i propri desideri di adulto che non saranno mai sostituiti dei primi oggetti pulsionali; si nascondono dalla coscienza, creano la dimensione del “non so quello che voglio, ma voglio” configurando una mancanza definitiva e insuperabile. L'altro si propone come la funzione rispecchiante dell'io e così Lacan la definirà individuando nello stadio dello specchio un formatore della funzione dell'io.

Il riferimento al famoso verso di Rimbaud “Je est un autre” (io è un altro), è esplicito in Lacan. Il poeta “maledetto” aveva usato per ben due volte, in due lettere, quella formula poetica: nella lettera del maggio 1871 a Georges Izambard, professore di Rimbaud al collegio, e nella lettera del 15 maggio 1871 a Paul Demeny, poeta anch'egli. Il verso di Rimbaud, analizzato da molteplici punti di vista nel corso del tempo, esprime la più evidente profondità, come del resto appare nell'analisi di Lacan, se tradotto e interpretato in termini di *mancanza* e di *divenire*.

Quale relazione pare, quindi, istituirsi tra “io” e “altro” ? quella relazione assume le caratteristiche di una continua ricerca di somiglianze, pur a fronte di una persistenza del dissimile. *Essere* vuol dire non coincidere mai con se stessi e *crearsi* è per molti aspetti una poetica (*poiesis*) dell'altrove. La non coincidenza può aprire spazi generativi o baratri, ma in ogni caso segnala che l'esistenza si genera nell'imperfezione e nella incompletezza. Il gioco “io – altro” configura così lo spazio dell'individuazione. Il continuo spaesamento interiore e perfino la sovversione dell' “io” verso l' “altro” interno o viceversa, è in buona misura l'atto di divenire se stessi. “Un'arte di vivere” ha sostenuto Edmond Jabes, “è un'arte mossa dalla sovversione! Questo è forse il principio della sapienza”. Nella prospettiva di essere ospiti di se stessi, Jabes, infatti, istituisce il costrutto della “sovversione non sospetta” come via dell'individuazione che consegna alla direzione verso l'altro una scelta che può essere sbagliata ma necessaria: necessaria per perdersi al fine di ritrovarsi.

Sigmund Freud nel 1919 aveva colto la rilevanza della tensione conflittuale tra “familiare” ed “estraneo” formulando il costrutto di perturbante. “Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”, così scrive Sigmund Freud. Se ne ricava l'insolubilità della tensione e la dimensione ambigua dello spaesamento che ne deriva, allo stesso tempo generativo e fonte di perdita, tanto è vero che, il concetto di *das Unheimliche* è stato tradotto anche da Francesco Orlando con il termine “il sinistro” che rende la dimensione inquietante del doppio tra familiare ed estraneo. Non si può dimenticare che in *Das Unheimliche* Freud ha voluto sviluppare alcuni temi di estetica di cui si era occupato qualche anno prima Otto Rank. La pubblicazione del libro, *Doppio*, di Otto Rank nel 1914, proponeva un'estensione della teoria psicoanalitica ai temi della creatività artistica e della psicologia dell'artista. La figura del sosia nella creazione letteraria e nei miti primitivi sembra avere una funzione determinante nel proteggere l'unicità del soggetto e, allo stesso tempo, nel minacciare l'esistenza stessa del soggetto, se da essa viene arbitrariamente separato. Lo stesso effetto di minaccia tende a manifestarsi se l'unicità del soggetto viene negata. In tale lotta l'artista agisce al di sopra delle proprie possibilità, come sosteneva Pagliarani, servendosi dell'arte per esorcizzare la terribile ombra che lo perseguita e lo può distruggere: la morte.

Un altro percorso per leggere il tema del doppio lo fornisce Gustav Jung, secondo cui il processo di individuazione si esprime al punto di tensione tra Ombra e Persona. Mentre la Persona appare come la maschera con cui ci si presenta al mondo, ed è definita da Jung come la “componente della personalità che generalmente ha segno negativo”, l'Ombra è proposta come una componente strutturale ed ineliminabile, sia pur trasformabile della personalità. In “L'io e l'inconscio” Jung scrive che l'Ombra simboleggia *l'altro lato* nostro, *il fratello oscuro*, che

talvolta invisibile, è inseparabile da noi e fa parte della nostra totalità. L'ombra diventa perciò una parte dell'individuo, una specie di scissione della sua essenza, che però è a lui legata. Nella sua manifestazione non solo individuale, ma anche collettiva, l'ombra assume due forme che sono entrambe contemporaneamente presenti nella psiche di una persona. Il lavoro sulla propria ombra è la via per creare se stessi. In altre parole, non conoscere la propria ombra, proiettarla sempre all'esterno, genera una divisione del mondo di se stessi in bianco e nero. Jung scrive "ognuno è seguito da un'Ombra, tanto più nera e densa quanto meno è incorporata nella vita cosciente dell'individuo". È evidente che l'incorporazione è costosa, richiede elaborazioni continue, ma è alla base della generatività e della creatività in quanto rende più consapevoli e fa porre attenzione e cura ad elementi poco conosciuti di sé dai quali possono derivare nuovi e inaspettati sviluppi.

Se siano il doppio, il sosia, l'Altro, fonte possibile della creatività artistica e della generatività umana, è probabilmente una delle questioni più significative. In psicoanalisi tale interrogativo ha dato origine al concetto di "conflitto estetico", utilizzato da Donald Meltzer a metà degli anni Ottanta per indicare uno stato della mente che era stato già riconosciuto dai poeti inglesi come cruciale per la qualità del loro lavoro e che era stato osservato negli studi sullo sviluppo infantile.

Per Meltzer il conflitto estetico è quel conflitto suscitato dalla bellezza e dalla rappresentazione primaria di un'esperienza emozionale altamente costitutiva nell'evoluzione psichica di ogni soggetto. All'origine c'è un mondo non ancora distinto tra esperienze psichiche interne ed esperienze della realtà esterna. Il corpo è immerso in un ambiente non più in continuità con quello della madre e la soddisfazione dei bisogni non è automatica dopo il trauma della nascita. Disequilibri continui e forti sollecitazioni provengono da stimoli interni ed esterni, percepiti da una struttura multimodale dei sensi e dal dominio di una prosodia di suoni, luci, ritmi. Il primo conflitto estetico viene sperimentato nell'offerta del seno materno alle sensorialità del bambino alle prese, in quella relazione primaria, con il suo interno enigmatico che deve essere costruito attraverso l'immaginazione. Le esperienze emozionali interiorizzate vanno a dare forma ad un mondo interno inconscio in cui agiscono i legami con gli oggetti interni dell'esperienza e che costituiranno nel tempo della vita le rappresentazioni di un mondo percepito e interagito attraverso le sensorialità corporee, i sogni, le fantasie, le immagini, le esperienze proiettive. Sarà poi Winnicott a uscire dalle istanze riparatorie per comprendere la creatività, proponendo quest'ultima come il frutto di un'istanza generativa, costitutiva della vitalità propria degli esseri umani, capaci di esperienza simbolica. Sulla stessa scia si muove anni dopo Daniel Stern alla ricerca delle forme di vitalità proprie dell'esperienza umana, ma, mentre l'approccio di Stern è più orientato alla dimensione bio-psichica, quello di Winnicott rimane un contributo unico per l'attenzione riservata alla fenomenologia e al comportamento simbolico come tratti peculiari del possibile umano.

Il doppio movimento di continue proiezioni ed introiezioni di oggetti esperiti e fantasticati, nella condizione di una sufficiente *rêverie* sperimentata nell'infanzia, forma la capacità di reggere emozioni angosciose e disgreganti che vengono vissute nella ricerca del bello e del vero.

Il conflitto estetico secondo tale prospettiva riguarda la drammatica lotta per la propria individuazione nella tensione, dolorosa ed esaltante, tra ricerca di autonomia, di unicità e l'ineludibile dipendenza dall'altro interno e esterno. L'azione artistica, dunque, può essere considerata quella continua ricerca dell'oggetto estetico in cui riconoscersi e dal quale essere riconosciuti, quale fonte di un ampliamento di sé e della propria presenza in connessione attiva con il mondo della natura, della storia, della cultura, della società a cui si appartiene. Il senso di sé e del mondo vengono percepiti contemporaneamente ogni volta che quell'oggetto estetico viene trovato, permettendo di sperimentare libertà, integrazione dei propri oggetti interni, senso di verità e sviluppo di sé. Il due che genera un terzo si fa uno in un attimo di completezza, esperienza fragile e fugace di verità e bellezza.

La creatività richiede di esperire le forme complesse dell'affettività e di sentire un senso di continuità e presenza nelle dinamiche interattive. Richiede di potersi perdere, tanto da accedere a materiali psichici originari per rimodellarli in altre forme, e di rientrare senza interrompere quella continuità dell'essere, patendo i conflitti di un gioco stretto, quello della verità, dell'unicità del proprio essere e del rischio della libertà nella relazione con l'altro.

Il tema del doppio, dell'altro interiorizzato, diviene importante nel considerare vincoli e possibilità di un dialogo conflittuale con la ricerca della propria forma, dei propri contenuti. Un passo di Virginia Woolf in *Gita al Faro*, rende magnificamente quanto l'altro interno possa a volte sostenere l'artista nel passaggio dalla concezione all'opera e, altre volte, agisca da censore dell'opera o da incendiario, ma anche ambigualmente in entrambi i modi bloccando ogni azione possibile.

"Inoltre sotto il colore c'era la forma. Riusciva a vedere tutto con assoluta chiarezza, a padroneggiarlo, quando guardava: era quando prendeva il pennello in mano che le cose cambiavano. Proprio in quel breve volo tra l'immagine e la tela l'assalivano i demoni che spesso la spingevano sull'orlo delle lacrime e rendevano il passaggio dalla concezione all'opera spaventoso quanto un corridoio buio per un bambino. Così si sentiva a volte - in lotta contro terrificanti stranezze per mantenere la sua forza d'animo; per dire: 'ma questo è ciò che vedo; questo è ciò che vedo', e stringersi al petto i resti miserabili della visione che mille forze cercavano di strapparle. Ed era allora, in quel passaggio gelido e ventoso, mentre si metteva a dipingere, che veniva sopraffatta da altre cose, la sua inadeguatezza, la sua insignificanza, la casa dove viveva col padre nei pressi di Brompton Road..."

[V. Woolf, *Gita al faro*, Einaudi, Torino 2014; nuova traduzione di Anna Nadotti; pp.20-21]

Altrettanto conflittuale è il rapporto con l'ombra e Luigi Ontani ne parla a Giacinto Di Pietrantonio in una bella intervista parlando della realtà e della inafferrabilità di quella realtà che lo portò a comporre da preadolescente la poesia che egli stesso definisce delirante, *l'Onfalomane*, "*Voglio baciare l'onfalo al mondo/elisir di beatitudine/beatitudine del nonnulla*". E proseguì il suo lavoro mettendo poi in opera *l'Ombrofago*, con scatti a frequenza ed elaborazione video computer. Opera che descrive così:

"L'ho realizzato in un momento a colori con ritualità di un respiro. In questa immagine mangio la mia ombra, nel tempo necessario per mangiare un'ombra, che è circa di un minuto. Fino all'ultimo morso in cui ingoio in un attimo l'ombra della mia testa come fosse un palloncino. Inevitabilmente vi è una simpatia dell'arte, o del principio dell'arte, in quanto ombra, come racconta già Plinio, è all'origine della nascita della pittura." [*Educazione sentimentale*, n.23, 2015; p. 33]

Le storie di vita, gli scritti autobiografici, le lettere, le interviste, i video documentano la rilevanza di presenze alter-ego che spingono al lavoro, permettono un dialogo costante intorno alla ricerca artistica e che sostengono una continuità e una persistenza di una tensione necessitante, nei momenti bui e di interruzione creativa. Come si può pensare, infatti, a Vincent Van Gogh, senza suo fratello Theo, una presenza di sostegno non solo materiale ma morale e psicologico. Al fratello invia i suoi pensieri di inadeguatezza e di necessità artistica e parla anche dei soggetti scelti e motiva le sue opere. Ad esempio così descrive il ritratto del dottor Gachet:

"Sto lavorando al suo ritratto, la testa con un berretto bianco, e molto bionda, molto chiara, anche le mani di carnagione chiara, una marsina azzurra e c'è un fondo blu cobalto, è appoggiato a un tavolo rosso, sul quale c'è un libro giallo e una pianta di digitale a fiori rossi. Ha la stessa atmosfera del mio ritratto, che mi sono fatto quando sono partito per venire qui." [C. Salzman, *Ritratto del dottor Gachet*, Einaudi, Torino 2009]

Anche l'opera di Alberto Giacometti è strettamente connessa alla presenza del fratello Diego, raffigurato costantemente con tecniche diverse in un dialogo persistente e intenso con l'artista che sembra non raggiunge mai l'essenza di quel volto nella materia che plasma. L'artista dà spazio alla propria tensione verso l'essenziale e l'irriducibile presenza distintiva di sé e dell'altro attraverso la ricerca di quell'elemento originale plasmando la figura del fratello, il suo doppio, inafferrabile, conosciuto e sconosciuto insieme.

La presenza dell'altro fido sostituito dà voce alla potenzialità interna di ciascun soggetto in cerca di una pensabilità e di una produzione visibile, condivisibile che sia parola, idea, pensiero,

immagine, artefatto. Proprio il dialogare con quel fido interlocutore, l'oggetto cercato si rende più visibile, meno indefinito non solo mentre si cerca di farlo riconoscere all'altro diviene possibile svelarlo e riconoscerlo anche a se stessi.

Joseph Beuys in *Cos'è l'arte* (2015), sostenuto dalla propria esperienza di vita di artista e dalle proprie domande sulla scultura e sull'arte offre un'importante riflessione sulla "necessità dell'arte", intesa nella sua capacità di plasmare e dare forma ai pensieri e alle parole, aprire alla discussione, all'ampliamento della consapevolezza, al miglioramento e all'apprendimento, estendendo l'idea di scultura alla società in cui viviamo. Anche Beuys si sofferma sulla rilevanza di quello che non si vede. L'artista pone l'attenzione alle potenzialità dell'informe e del movimento che nel contatto, nel calore della presenza, prende forma. Così il rinvio all'altro, all'apertura ad altri spazi mentali attraverso emozioni e forze vitali possono dare avvio a trame che si generano nell'andare, in un viaggio che collega e fa incontrare creativamente in un'opera plurale.

Quanto Beuys scopre da artista è sostenuto da coloro che fanno ricerca scientifica ed oggi ci permettono di confermare la base naturale della creatività, la risonanza incarnata e l'intersoggettività umana, come può essere ampiamente documentato dalla psicologia bio-evolutiva, dalle scienze cognitive e dalle neuroscienze.

Michelangelo Pistoletto, un altro artista che concepisce opere che hanno un significativo contenuto di riflessione sociale e culturale, mi ha narrato in un'intervista di qualche anno fa, per la rivista *Educazione sentimentale*, l'inizio della ricerca di una propria identità artistica con la necessità che avvertiva di accordare l'immagine di se stesso con l'universo in cui la propria immagine era immersa e condivisa sempre, anzi rispecchiante, con l'altro interno ed esterno allo stesso tempo:

“Semplicemente, sono partito dall'autoritratto e ho cercato nello specchio la mia identità. Il fondo oro dell'icona è diventato argento e poi rame, finché sono giunto alla stesura di un nero lucidissimo che ha cominciato a rispecchiare ciò che stava di fronte al quadro stesso. Su quel fondo nero riflettente non avevo ancora dipinto la mia immagine, c'era solo una grande superficie leggermente specchiante. Dipingendo il mio autoritratto direttamente su quella superficie nera ho visto la mia persona staccarsi dal fondo divenuto vivo, mobile e dinamico. In quel momento la mia centralità lasciava posto alla presenza di tutti quelli che, man mano, si presentavano davanti al quadro. L'autoritratto dell'artista diventava l'autoritratto del mondo.”
[*Educazione sentimentale*, n. 16, 2011; pp. 49-60]

Il conflitto estetico richiama la posizione borderline dell'artista tra la necessaria sospensione di senso nel suo esplorare ciò che ancora è informe e ambiguo, e le emozioni di angoscia, di vuoto e frammentazione psichica che quella sospensione produce. Quella inquietudine e continua perturbazione ogni artista la regola con un proprio grado di apertura emotivamente tollerabile. La bellezza dell'oggetto estetico cercato può abbagliare e travolgere in mondi orrorosi e fortemente invasivi per l'incontenibilità delle emozioni generate. Le opere di Francis Bacon ci connettono alle frammentazioni psichiche, alla violenza come violazione degli spazi interni e delle loro rappresentazioni. Anche Bacon si serve dell'opera di Velásquez come di un alter ego, un fidato altro interno, per transitare in spazi di rappresentazione altamente drammatici.

Un rischio che si può correre nel gioco del doppio è anche quello di rimanere intrappolati nell'altro divenuto tanto coincidente e simbiotico da perdere via via quella oscillazione distintiva necessaria alla propria autonomia creativa.

Quell'oscillazione, anche quando assume dimensioni vertiginose, in quanto o è troppo estesa o troppo coincidente, la possiamo riscontrare nel rapporto letterario e umano tra due autori diversi di cui uno sia il traduttore o emulo di un altro. È il caso di Pessoa, Antonio Tabucchi e Fernando Pessoa. Quell'oscillazione l'ho vista anche accadere in Aldo Giorgio Gargani, nei confronti di Wittgenstein e di Thomas Bernard. Gargani si dichiarava allo stesso tempo ingabbiato e liberato nella relazione profonda con l'opera e il pensiero di Wittgenstein. Quello studio tanto coinvolgente, che aveva agito in lui con la potenza di una funzione altamente individuante e integrante, lo aveva anche così catturato da divenire non solo il massimo esperto di

Wittgenstein, internazionalmente riconosciuto, ma gli faceva sperimentare l'impossibilità di "liberarsi di lui", come soleva dire.

Tendiamo quindi verso il doppio, nostro sosia interno, per riconoscerci e dal doppio rifuggiamo per tornare all'individuo, all'indivisibile, in una *rêverie* senza fine.

[Saggio di **Carla Weber** in Catalogo. Mostra: **Il Sosia. Artisti e collezioni private**. Galleria Civica, 30/06 – 11/10/2015]