

Se si affronta il problema del binomio 'senso e sensibile' bisogna necessariamente chiamare in causa due discipline che presentano diversi punti di sovrapposizione e che, per così dire, si cercano reciprocamente da un punto di vista epistemologico. Si tratta di filosofia del linguaggio ed estetica. La loro unitarietà di intenti, nell'affrontare certi problemi di ordine filosofico, nasce forse dall'esigenza o dalla necessità di fornire degli strumenti di comprensione a quella categoria di indagini che si occupa della natura umana.

Tendendo presente l'importanza che la prospettiva linguistica e quella estetica rivestono nello studio dell'essere umano cercheremo di vedere, allora, che tipo di apporto fornisce l'aggiunta di un terzo elemento esplicativo, ovvero, quello della psicoanalisi in quanto pratica che si lega a doppio nodo sia col linguaggio che con le discipline dell'estetica.

L'ipotesi che sta alla base di questo tentativo metodologico è quella secondo cui si possa generare un potente strumento euristico per lo studio della natura umana e più in particolare del fenomeno, ad essa correlato, della comprensione linguistica.

Per perseguire questo obiettivo, tuttavia, sarà necessario non solo analizzare i vari nodi concettuali che vengono messi in campo: linguaggio, estetica, psicoanalisi ma occorrerà vedere come essi si colleghino tra di loro e come questo influenzi l'indagine nella sua interezza.

Come breve definizione preliminare possiamo anticipare che quando parleremo di 'Linguaggio' ci riferiremo a due nozioni classiche della storia delle idee: 1) Lingue storico-naturali e 2) Capacità specie-specifica di *Homo Sapiens*. Quando parleremo di 'Estetica' ci riferiremo sia all'ambito della percezione sensoriale sia a quello della dimensione artistica e, infine, col termine 'Psicoanalisi' intenderemo 1) La pratica terapeutica che nasce dal pensiero freudiano e 2) La disciplina filosofica che segna, in qualche modo, lo spodestamento dell'Io in quanto soggetto unitario interno ad ogni individuo.

Vediamo allora se ci sono dei legami che intercorrono tra i tre termini del nostro discorso e soprattutto, vediamo di che tipo di legami si tratta. L'obiettivo, lo ricordiamo, è di avvalersi della produttività che l'unione di linguaggio, estetica e psicoanalisi può generare per interrogarsi sul nesso tra senso e sensibilità in quanto nicchia che ospita il problema della comprensione linguistica.

Il rapporto tra psicoanalisi e linguaggio è piuttosto esplicito già nel 1909, quando nel corso della prima delle *Cinque conferenze sulla psicoanalisi* pronunciate alla Clark University di Worcester (Boston) Freud cita Anna O e la sua *cura della parola* meglio nota come *Talking cure*: "La paziente stessa, che in quel periodo della malattia, cosa piuttosto strana, capiva e parlava solo l'inglese, battezzò questo nuovo tipo di trattamento col nome di «talking cure» e qualche volta lo chiamava scherzosamente «chimney sweeping»" (Freud 1909). La cosa che sorprende maggiormente Freud nel momento in cui



## Comprendere un corpo che parla. L'attenzione estetica della parola psicoanalitica

Alessia Tomaino

espone al suo pubblico lo strano caso della paziente di Breuer è proprio il fatto che l'evocazione del ricordo di alcune scene "dolorose" vissute dalla ragazza facesse sì che la mente venisse in qualche modo "ripulita" (*sweeping*) e non in modo temporaneo e precario bensì con un'efficacia tale da far scomparire i sintomi più acuti. Il prosieguo della conferenza si concentra sul rapporto tra trauma e sintomo e su come la pratica terapeutica dimostri che paradossalmente alcuni malati soffrono proprio di "reminiscenze". Il rapporto con la parola viene, pertanto, preso in esame *en passant* e per quanto rappresenti, per altri versi, il nucleo "rivoluzionario" del discorso freudiano, non viene considerato come soggetto a sé stante. Tutto questo è dovuto certamente al fatto che l'interesse di Freud era quello di divulgare le emergenti tesi psicoanalitiche e i termini chiave ad esse collegate piuttosto che intavolare una riflessione pseudo-filosofica sull'analisi della psiche e del linguaggio. Resta dunque per certi versi sottaciuta la ragione per cui una tra le più note pazienti della letteratura psicoanalitica, Anna O, si fosse messa a parlare del suo trattamento nei termini di una *talking cure* e non per esempio di una *speaking cure*. Per quanto la cosa possa sembrare irrilevante, e probabilmente abbia una spiegazione affatto semplicistica nella contingenza della situazione analitica e linguistica della giovane paziente, agli occhi di chi analizza il rapporto tra psicoanalisi e linguaggio tale presunta coincidenza potrebbe non rivelarsi come tale. A farcelo notare, ad esempio, è Laurent Danon-Boileau che non a caso è uno psicoanalista nato come linguista. Egli si pone proprio tale interrogativo e cerca di rispondere facendo appello alla motivatezza semantica di un atto linguistico pronunciato al posto di un altro :

Pourquoi la patiente parle-t-elle de talking cure et non par exemple de speaking cure ? Le deux mots peuvent se traduire en français par 'parler' mais il y a des nuances. D'abord, tandis que *speaking* est tourné vers le sens, *talking* vise l'organisa-

tion matérielle des signifiants dans le tissu de la chaîne sonore. *A good talker* est quelqu'un qui a du bagout, un bon baratinneur, quelqu'un qui est au fait des séductions de la parole. En revanche *a good speaker* est quelqu'un qui pense intelligemment ce qu'il exprime. Ensuite, tandis que *speaks* met au premier plan le lien établi par le sujet entre son processus psychique et la verbalisation qu'il en propose, ce qui prévaut dans *talk* c'est la dimension d'adresse à autrui. Le *talking* est la parole destinée. Il inscrit déjà la décharge de la verbalisation dans l'espace du transfert (Danon-Boileau 2007, p. 1348).

Anche in italiano le due espressioni si tradurrebbero semplicemente con 'parlare' ma cosa implica questo? Che si potrebbe ipotizzare una loro equivalenza o che, al contrario, se ne potrebbero mettere in luce le differenze? Secondo Danon-Boileau sono due le cose che rendono fondamentale e univoco l'uso del sintagma *talking cure* al posto di *speaking cure*: l'attenzione nei confronti della materialità della parola – che implica una minore attenzione sul contenuto delle frasi dette – e la necessità di rivolgersi all'altro, l'altruismo della parola – e perciò la presa in considerazione del punto di vista altrui e del fatto che è a un interlocutore che si sta parlando.

I due elementi presi insieme sembrerebbero presentare un certo grado di paradossalità. Se dovesse prevalere l'intento comunicativo, infatti, non ci sarebbe bisogno di soffermarsi sulla materia linguistica in quanto al primo posto ci sarebbe il contenuto dell'atto di parola e la sua efficacia. Viceversa, qualora l'attenzione fosse posta in prevalenza sull'aspetto sonoro (poetico), quello sociale e altruistico dovrebbe essere messo necessariamente da parte. La specificità della parola psicoanalitica, tuttavia, sta proprio in questa copresenza. Il suo essere un atto di *talking* significa che se ne può comprendere l'uso della parola solo facendo appello alle categorie dell'estetica (estetica, come abbiamo visto in precedenza, nella duplice ramificazione che l'avvicina alla percezione sensoriale e alla dimensione più propriamente artistica). L'apparente paradossalità intrinseca al *talking*, allora, è proprio ciò che ne costituisce la forza.

Passiamo adesso al secondo legame che intercorre tra due degli altri termini cardine del nostro discorso: psicoanalisi ed estetica. Quale può essere il punto di contatto tra una pratica terapeutica e una disciplina che interroga le opere d'arte e che nasce come scienza della sensorialità?

La psychanalyse est une expérience émotionnelle. En tant que telle, elle ne peut être traduite, transcrite, enregistrée, expliquée, comprise ou racontée avec des mots. Elle est ce qu'elle est. Néanmoins, je crois que l'on peut, à son propos, dire des choses importantes pour penser certains aspects de ce qui se passe entre analystes et analysants lorsqu'ils sont engagés dans le travail de psychanalyse. En ce qui concerne ma réflexion personnelle – elle me vient souvent dans l'acte d'écrire –, je trouve utile de m'astreindre d'abord à n'écrire qu'un minimum de mots pour tenter de capturer leur es-

sence même. Je sais que dans l'écriture psychanalytique, à l'exemple de la poésie, une concentration de mots et de sens tire parti de la puissance évocatrice du langage pour exprimer ce qu'il est incapable de dire (Ogden 2012, p. 21).

Proprio perché è un'esperienza dell'affetto (Green 1970) o un'esperienza emozionale la psicoanalisi è vicina al corpo e intrattiene con il linguaggio un rapporto difficile da esplicitare. Non a caso, continua Ogden, l'unico modo per cercare di descriverlo è di "astenersi dal linguaggio" attraverso una scrittura sintetica che imponga di scrivere il meno possibile; come in una poesia che volesse veicolare in poche righe un sentimento di immensità. Cercare di decriptare l'esperienza psicoanalitica richiede una sensibilità fortemente estetica, necessariamente vicina a un fare poetico, a un fare affettivamente legato al silenzio dei corpi. Ecco perché, tornando al discorso fatto finora, si può concepire la parola psicoanalitica come una parola molto più vicina a quella descritta da un *talking* che a quella che mette in atto uno *speaking*. Una parola estetica, poeticamente efficace. Una parola attenta alla catena significante ma allo stesso tempo consapevole di essere una parola comunicata. Una parola incarnata, nel doppio senso di essere pronunciata da un corpo e di essere accolta da un corpo. Solo affidandosi alle categorie dell'estetica, dunque, se ne può capire il funzionamento e si può cominciare a svelare il "mistero" del suo potere curante.

Se estetica e psicoanalisi sembrano dunque trovare un punto di incontro sul piano dell'uso percettivo-sensoriale del linguaggio di cui esse si avvalgono, meno chiaro appare il rapporto della pratica psicoanalitica con le categorie che avvicinano l'estetica al dominio dell'arte. Eppure, come scrive Michel Lapeyre: "Il y a comme une sorte d'impératif dans la mise en rapport de la psychanalyse et de l'art, une sorte de nécessité de leur confrontation: mais cet impératif n'est pas catégorique et cette nécessité va de pair avec la contingence de leur rencontre" (Lapeyre 2010, p. 16). Per quanto casuale possa apparire, l'incontro tra la pratica psicoanalitica e l'arte in tutte le sue manifestazioni sembra piuttosto essere, come dice Lapeyre, una sorta di imperativo. La letteratura psicoanalitica lo conferma. È difficile trovare un testo di psicoanalisi dove non ci sono riferimenti espliciti al fare dell'artista o alla potenza evocatrice di alcune opere specifiche. Per quanto, continua Lapeyre, "je ne me risquerai pas à dire qu'une séance d'analyse, ça vaut une œuvre d'art, en tout cas ce qu'en fait l'analysant – pour autant qu'il en fait quelque chose – est du même ordre" (Ivi, p. 26). Cosa farebbe pensare che una seduta psicoanalitica potesse avere per una persona un impatto simile (se non uguale) a quello dell'esperienza estetica? La nostra ipotesi è che il punto di contatto di questo strano "ordine di cose" sarebbe che entrambe le esperienze sfuggono a un tipo di comprensione lineare e dunque mettono alla prova quelle che sono le categorie spesso rassicuranti dei sistemi linguistici in quanto portatori di contenuti trasmissibili.

Lo stesso Freud, che era particolarmente sensibile alla letteratura, ai miti e alla scultura e che nel 1907 aveva già scritto il suo bel saggio sulla *Gradiva* di Jensen, si era occupato dell'ars poetica proprio in questi termini e nel 1908, ne *Il poeta e la fantasia*, aveva descritto le cose dell'arte come un mero artificio, a tratti inspiegabile, che lo scrittore padroneggia riuscendo ad addolcire il carattere egoistico delle proprie fantasie con alterazioni e travestimenti che generano un piacere puramente formale ed estetico<sup>1</sup> (Freud 1908, p. 1350). L'esperienza estetica, dunque, sfugge a una comprensione lineare. Ancora 24 anni dopo, nel 1932, rispondendo a una lettera di André Breton Freud aveva confessato quanto segue: “[...] sebbene io ricevo tante testimonianze dell'interesse che lei e i suoi amici avete per le mie ricerche, io stesso non sono in grado di chiarire cos'è e che cosa vuole il surrealismo. Magari non sono affatto in grado di comprenderlo, io che sono così lontano dall'arte”<sup>2</sup> (Freud 1932, in Gagnebin 1994, p. 57). La proclamata incompetenza di Freud in ambito artistico non trovava riscontro nella realtà. Sappiamo bene che Freud non era così lontano dall'arte come scrive in questa lettera, a quell'epoca egli aveva già scritto su Leonardo, su Michelangelo e su Goethe. Quello che probabilmente turbava Freud rispetto al movimento surrealista era il fatto che quegli artisti tentavano di far emergere in superficie il lavoro dell'inconscio che per essenza non può essere mostrato. Il loro lavorare in positivo, infatti, rappresentava un contravvenire esplicito all'assunto base della psicoanalisi secondo cui l'inconscio non si manifesta se non in negativo. Ecco che dunque lo scetticismo di Freud rispetto alle sue “competenze artistiche” era probabilmente riconducibile a questo. Il “problema” dell'arte non è che le opere siano troppo complicate per essere comprese, bensì che non siano fatte per esprimere qualcosa di “comprensibile” nel senso che si dà comunemente a questo termine. Se c'è una cosa che l'arte insegna alla psicoanalisi è proprio che la comprensione avvenga per vie traverse e che debba necessariamente passare dall'indeterminato, dal negativo, dal corpo. Si potrebbe allora avanzare una seconda ipotesi: l'estetica (questa volta in quanto disciplina dell'arte) e la psicoanalisi condividono un tipo di comprensione in negativo:

Discours sur l'irreprésentable, praxis de l'irreprésentable, l'esthétique et la psychanalyse ont plus d'un point en commun. Confrontée sans cesse au mystère de la chair et de l'incarnation, l'esthétique a pour mission impossible d'expliquer l'ineffable. Vouée à représenter la douleur psychique, qui par nature excède toutes tentatives de représentation, la psychanalyse semblerait courir, quant à elle, après quelque difficile incarnation (Gagnebin 1994, p. 31).

Lavorando con un paradossale materiale: l'irrappresentabile, che implica che la direzionalità di una comprensione per così dire *classica* non possa funzionare, l'arte e la psicoanalisi mettono in campo un modo nuovo di comprendere.

Nel presente contesto, allora, la questione fondamentale diventa: di che tipo di comprensione si tratta e come può aiutarci a gettar luce sulla comprensione linguistica dal momento che ad essa risulta essere necessariamente legata?

Proviamo a definirla come segue:

- 1) Comprensione in negativo
- 2) Comprensione corporeo-sensoriale
- 3) Comprensione dell'accordo

Per spiegare tali aspetti faremo riferimento a un entroterra teorico fornitoci da testi di matrice freudiana e, su un altro piano, più semplificato, riprendendo uno scritto molto particolare dello stesso Freud che è *Un disturbo della memoria sull'Acropoli. Lettera aperta a Roman Rolland* (1936).

In questo testo Freud racconta un caso di, come si dice in gergo tecnico, “estraniazione”, che egli ha vissuto in prima persona nel lontano 1904. Durante l'estate di quell'anno Freud si era recato in Grecia con suo fratello e questo viaggio che si era realizzato quasi per caso, o meglio, per una serie di circostanze non previste, aveva fatto sì che giunto nell'Acropoli Ateniese Freud aveva provato un sentimento per cui si era detto: “ciò che vedo non è reale e ora che ci penso, quando nel passato studiavo questa civiltà non ho mai creduto che tutto questo potesse esistere davvero”. La falsa asserzione smentita chiaramente dall'evidenza percettiva aveva indotto Freud a chiedersi il perché di tale tentativo di difesa dalla realtà e ad analizzare quel sentimento negazionista sulla base di diversi elementi. Dietro quella negazione c'era certamente il grande desiderio di vedere quel posto e la quasi certezza di non riuscire a raggiungerlo, il fatto che durante agli anni del liceo lo studio della civiltà greca e delle ricchezze di Atene facevano sembrare l'Acropoli come un posto quasi mitico e pertanto, ancora una volta, irraggiungibile, ed infine, la punizione del Super-Io per il fatto di apprezzare quelle meraviglie a dispetto di un padre umile, non umanista che certamente non avrebbe saputo attribuirgli il giusto valore. Sappiamo che in psicoanalisi la negazione assume un valore peculiare molto forte. La conoscenza di qualcosa e la comprensione di essa per mezzo della negazione è un fenomeno che in questa disciplina è molto comune. Freud ce lo spiega bene nel saggio *La Negazione* (1925) attraverso il noto caso del: “questa non è mia madre” ma, per fare un esempio che ci consenta di ricollegarci al mondo dell'estetica, lo si vede bene anche dal punto di vista interpretativo in quell'atteggiamento assunto dall'analista quando lavora con qualcosa di negato in quanto assente. Nello studio sul Mosè di Michelangelo, ad esempio, l'atteggiamento di Freud non è quello tipicamente criticato della psicobiografia (Gagnebin 1994) ma è tutto centrato sui silenzi dell'opera e mira a ricostruire la “storia cancellata della figura” (Lascault 1969, p. 237). Freud non vuole ricostruire le vicende legate alla vita dell'artista, in questo caso Michelangelo, ma è interessato alla genesi della statua, a come quel Mosè

tanto ammirato e tanto espressivo sia stato concepito in quelle particolari fattezze e in quella singolare postura. Per realizzare questo intento interpretativo “seule une écoute somme toute *clandestine* sera de mise. Désidèreuse de répéter les tensions latentes, les blancs, les marges, les hésitations, les redites, qui aimanteront l’attention” (Gagnebin 1994, p. 31).

Ed è per questa ragione che l’attenzione dell’analista non si dirige “vers les raisons de l’œuvre d’art, mais bien vers ses silences. [...] Pour découvrir de la sorte non plus la négativité du voir, mais bien le *travail du négatif à l’œuvre dans l’œuvre*” (Ivi, p. 189).

Quello che accade nell’*interpretazione psicoanalitica* dell’opera d’arte ci può servire da esempio per capire meglio quello che accade, tramite un particolare uso del linguaggio (e dell’ascolto), nella seduta vera e propria. Ciò che appare più rilevante ai nostri occhi è proprio il lavoro in negativo, il lavoro con l’assenza che induce l’analista, come suggerisce Gagnebin, a mettere in campo un ascolto clandestino. Proviamo a ritrovare, dunque, questi elementi nello scambio verbale che avviene tra paziente e analista. In ogni seduta “Le sujet n’a pas d’autre accès possible à ses pulsions que celui que la représentation lui ménage, c’est à dire à travers des concepts, des signifiants, des faits de langage. Dans la situation analytique [...] seule la parole, fait de culture, porte la pulsion, fait de nature” (Viderman 1982, p. 58).

Il problema allora diventa : che tipo di parola è quella che porta la pulsione? E soprattutto, che tipo di ascolto bisogna intrattenere con questa parola per *comprenderla*? Il punto di partenza è che si tratti di una parola che struttura la pulsione, che dà voce all’inconscio (“la natura”, dice Viderman) ma non nel senso lacaniano secondo cui l’inconscio è già strutturato come il linguaggio perché la struttura dell’inconscio, specifica più avanti, è di per sé inimmaginabile. Ciò che egli intende dire scrivendo che l’accesso alle pulsioni (all’assente) non si può avere se non tramite dei “fatti di linguaggio” è che è proprio solo il linguaggio che le nomina e che le fa vivere davanti ai nostri occhi. Sebbene questo sembri facilitare il compito di chi si appresta ad ascoltare e a capire, in realtà non fa che complicare la situazione. L’analista, infatti, essendo a conoscenza di questo assunto sa bene che nel momento esatto della nominazione inconscio e linguaggio si fondono e diventano indistinguibili, il che nasconde necessariamente la vera natura pulsionale perché è come se una forma si sovrapponesse a un’altra precedente sostituendola e mascherandola. L’unico modo per giungere a un qualche tipo di comprensione, allora, è paradossalmente quello di astenersi dal linguaggio: “la véritable interprétation est celle qui sait renoncer à suivre à ras d’association le discours du patient. [...] elle doit refuser de s’enfermer dans les liens de la correspondance tatillonne des sens historiques et actuel: elle n’est elle-même que lorsqu’elle se libère du langage” (Ivi, p. 74). La questione sembra diventare sempre più complessa. Come ci si può

liberare della parola se essa rappresenta la sola strada verso l’esplicitazione della pulsione? La difficoltà dell’interprete-analista sta tutta qui, nel dover negoziare con un linguaggio che è portatore di non linguaggio e nel saper cogliere l’esigenza di liberarsi da esso come l’unica strada per raggiungere una qualche forma di sensatezza. D’altro canto la partita della comprensione è tutta giocata sul terreno dell’assenza (come era chiaro nell’analisi della statua michelangiolesca). Nella seduta, infatti, “tout ce qui est énoncé est interprété en référence au transfert comme concernant quelqu’un d’autre dans une relation qui renvoie à l’ailleurs et à l’autrefois” (Green 2007, p. 1470). Lavorando con un tempo e con uno spazio che non sono quelli dell’enunciazione nella seduta, paziente e analista si avvalgono di uno scambio linguistico la cui comprensione si pone in quella che François Rastier chiama una *zona distale*, ovvero, ciò che riguarda l’elaborazione di immagini mentali e l’evocazione di stimoli assenti; i sogni e gli stati di coscienza alterati (allucinazioni); infine la finzione, che descrive domini inaccessibili all’esperienza immediata e li istituisce in quell’ambito (Rastier 2006).

Come accadeva seppur in maniera differente sul piano materiale nell’interpretazione della statua michelangiolesca, l’analista è “costretto” a lavorare con qualcosa che è inafferrabile sul piano sensoriale e che, in linea di principio, è inaccessibile a qualsiasi tipo di esperienza. Ne risulta che l’attenzione che si può avere per questo tipo di “fenomeni” è del tutto particolare, non a caso sia Freud (1912, p. 1709) che Lacan (1966, p. 253) gli avevano dato il nome di *attenzione distratta o fluttuante*. La nostra proposta è di definirla *attenzione estetica*. Ci sembra che il legame dell’ascolto della parola con la dimensione del sensibile – e non a una dimensione generica ma proprio a quella fine dell’arte – sia essenziale per capire cosa accade quando il paziente parla e lo psicoanalista estrae dalle sue parole certi sensi che si ripetono o che emergono con una certa evidenza in mezzo agli altri (Rolland 2006). È chiaro che

C’est bien au-delà de l’onde sonore qui porte la parole à son écoute physiologique que le psychanalyste réclame par privilège la dotation exorbitante d’une tétatologie auditive: un mode d’écoute spécifique qui indique bien que c’est au-delà du discours qu’il postule un registre subliminaire, une troisième oreille psychique – un outil imaginaire invente une partition qui n’est nulle part inscrite (Viderman 1982, p. 66). Non è solo un suono quello che l’analista sente attraverso il suo “terzo orecchio” ma nemmeno un semplice discorso da decrittare. Egli si pone davanti alla parola del paziente come davanti a una partitura da riscrivere e la filtra attraverso un ascolto “malformato”; “le discours psychanalytique prend la forme d’un texte mais il est surtout fugue, leitmotiv, ostinato. Autrement dit, cette notation musicale est référence au temps, à la répétition, au rythme, à l’énergie, corollaires du mouvement” (Green 2007, p.1465).

Sono gli psicoanalisti stessi, dunque, che riflettendo sugli atti di linguaggio di cui sono testimoni attivi, metto-

no l'accento sulla sonorità che li caratterizza e descrivono il testo che si produce nella seduta avvalendosi di un lessico che appartiene al mondo della musica. La nostra ipotesi è che questo tipo di operazione "linguistica" possa aver luogo perché considerare la catena discorsiva come una partizione ritmata mette in evidenza gli aspetti dell'enunciazione che sono più vicini al corpo, alla voce, all'alternanza dei suoni e dei silenzi. Ecco perché si può parlare di comprensione corporeo-sensoriale. "La lingua è un'attività mossa dall'interno" (Culioli 1999), pertanto, il solo modo di dare il giusto spazio a quelle pulsioni che animano la verbalizzazione è di astenersi per così dire dal linguaggio e di scendere a patti con questo "interno" che guida la parola.

È per questa ragione che la terza (ipotetica) definizione di comprensione che era stata avanzata in precedenza prendeva il nome di *comprensione dell'accordo*: perché le sono insite diverse condizioni da rispettare. Prima. Considerare l'energia pulsionale che si materializza nella parola e che la riempie di affettività significa riconoscere che qualsiasi tipo di comprensione che si potrà avere di questa parola presenterà sempre dei limiti oggettivi. Ogni interpretazione, infatti, sarà il tentativo di "donner une forme pensable à ce qui, dans l'histoire du patient, a dépassé ses possibilités représentatives du moment" (Presses 2007, p. 1531) e quindi di decifrare delle tracce che sono state scritte sul nostro corpo in un'epoca in cui non possedevamo ancora il linguaggio (Freud 1937). Seconda. Come molti pazienti affermano, c'è uno scarto incommensurabile tra linguaggio e ciò di cui sono caricati di rendere conto. Uno scarto dovuto al fatto che le parole lasciano sempre dietro di sé dei resti non trasformabili e dall'altro ci separano definitivamente da questi. Comprendere la parola della seduta, allora, vuol dire accettare questa situazione sapendo che l'unità psicosomatica che siamo e l'ancoraggio del linguaggio al nostro corpo sempre ci unisce e ci divide da noi stessi.

Terza condizione. Nella parola psicoanalitica "il n'y a aucun lien convenu entre signifiant et signifié. Le signifiant, contrairement à toutes lois linguistique, ne renvoie pas à un concept signifié existant indépendamment mais le fait exister en le disant" (Viderman 1982, p. 61). L'immanenza del piano del senso con il piano del sensibile, l'implosione del piano della fonazione su quello dell'enunciazione implica che l'interpretazione, per essere efficace, deve ancorarsi al ritmo delle parole del paziente. La comprensione non assume una direzionalità stabilita da un codice o dettata da un mondo oggettivato e referenziale ma funziona piuttosto se si astrae da questi elementi e se lavora, al contrario, con quelle che sono le faglie del linguaggio. Non a caso,

Ce n'est pas dans le langage que l'analyste découvre l'inconscient, mais dans le trou du langage, dans sa claudication accidentelle ; sous la nappe des associations il devra deviner les courants qui en agitent le fond. Dans l'acte manqué, le lapsus, l'image tronquée du rêve, les glissements du sens du

mot d'esprit – *dans le silence* (Viderman 1982, p. 73-74).

Tenendo presente tutto questo è chiaro che si guarda all'uso della parola nella pratica psicoanalitica come a ciò che esplora un campo dell'ascolto, della ricezione e della comprensione linguistica che lavora con i limiti stessi del linguaggio e che mette alla prova tutte le norme che regolano gli scambi comunicativi ai quali siamo quotidianamente abituati ad assistere e a partecipare. Ci sembra, allora, che l'unica pratica che riproduca alcune caratteristiche di questa tipologia comunicativa per così dire "anomala" sia la poesia. Definiti da Freud come gli alleati più preziosi di coloro i quali si occupano della mente umana (Freud 1907), i poeti, sono in grado di lavorare anch'essi con i limiti del linguaggio e, forse meglio di ogni altro, sanno dare voce a questa capacità del linguaggio di astenersi da sé stesso e di dire ciò che non può essere altrimenti immaginato.

La nostra idea è che questa attitudine mostri bene una delle specificità più peculiari della natura umana: pensare attraverso i limiti del nostro linguaggio e sapere che esso vive nel doppio scopo di rivolgersi all'altro ma componendosi per la maggior parte di qualcosa di intrasmissibile. Tutto ciò ci caratterizza specificamente ma è solo in certi ambiti che possiamo rendercene conto. La pratica psicoanalitica è uno di questi, l'arte poetica un'altro. In entrambi questi casi è evidente come il linguaggio sembri distorcere il suo naturale funzionamento e regredire a una sorta di radice sensorio-corporale che ne provoca un uso e un riconoscimento per così dire laterale, deformato. Mostrandoci che c'è sempre uno scarto tra il detto e il contenuto di cui si vuole predicare, tra un dire efficace e un dire esaustivo, lo psicoanalista e il poeta si trovano sempre nella situazione di chi è di fronte all'abisso tra il corpo e la parola ma mentre il primo cerca di colmarlo il secondo ne fa la potenza del suo mestiere. Entrambi ci insegnano come tra i diversi atti linguistici ce ne siano alcuni il cui baricentro è più spostato verso il corpo (corpo del parlante e corpo della parola) e come questi richiedano un certo tipo di sensibilità; con essi, infatti, si può trovare un punto di contatto solo assumendo quella che abbiamo denominato *attenzione estetica*. Essa si mantiene sempre attiva, in ogni tentativo di comprensione di un enunciato, ma risulta visibile solo laddove si fa un uso liminare del linguaggio come nella poesia e nella psicoanalisi. In queste pratiche la comprensione linguistica, come direbbe Fernando Pessoa, vive della lotta tra una comprensione per mezzo dell'intelligenza, e una comprensione più corporea, per mezzo della vita, in esse suonano forse più chiare le parole del poeta lusofono che nel *Primeiro Fausto* scriveva: "Para que queres compreender, Se dizes qu'erer sentir?"<sup>3</sup>.

---

## Note

---

- 1 Ricordiamo che L.S.Vygotskij in *Psicologia dell'arte* (1972) criticherà fortemente questa idea considerata come troppo superficiale rispetto al ben più importante contenuto sociale dell'opera d'arte (Tomaino 2012).
- 2 Lettera di Freud a Breton, 26 dicembre 1932.
- 3 “Perché vuoi comprendere se dici di voler sentire?” (trad. mia).

---

## Bibliografia

---

- Culioli A., 1999, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys.
- Danon Boileau L., 2007, *La parole est un jeu d'enfant fragile, Paris, Odile Jacob*.
- Danon Boileau L., 2010, *Un enfant qui disait rien, Paris, Odile Jacob*.
- Danon-Boileau, L., 2007, *La force du langage* in Revue Française de psychanalyse, *La cure de parole*, 5 Tome LXXI, p. 1348 - 1409.
- De M'Uzan Michel, 1977, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard.
- Freud, S., 1907, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*, in Opere vol. 5 1906-1908.
- Freud, S., 1908, *Il poeta e la fantasia*, in Opere vol. 5 1906-1908.
- Freud, S., 1910, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, in Opere vol. 6 1909-1912.
- Freud, S., 1910, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, in Opere vol. 6 1909-1912.
- Freud, S., 1912, *Raccomandazioni al medico sul trattamento psicoanalitico* pp. 1709-1715, in *Consigli di tecnica psicoanalitica (1911/1912)* in *Opere 1886-1921*.
- Freud, S., 1914, *Il Mosè di Michelangelo*, in Opere vol. 7 1912-1914.
- Freud, S., 1917, *Un ricordo d'infanzia tratto da "Poesia e verità" di Goethe*, in Opere vol. 9 1917-1923.
- Freud, S., 1936, *Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland*, in Opere vol. 11 1930-1938.
- Gagnebin M., 1984, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gagnebin, M., 1994, *Pour une esthétique psychanalytique, L'artiste, stratège de l'Inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Green, A., 1970, *L'affect*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Green, A., 1993, *Le travail du négatif*, Paris, Editions de Minuit.
- Green, A., 2007, *Le langage en psychanalyse et hors psychanalyse*, in Revue Française de psychanalyse, *La cure de parole*, 5 Tome LXXI, p. 1461.
- Green A., 2011, *Du signe au discours. Psychanalyse et théories du langage*, Paris, Éd. d'Ithaque.
- Kahn L., 2012, *L'écoute de l'analyste. De l'acte à la forme*, Presses Universitaires de France, Paris.

- Lacan J., 1966, *Ecrits*, Paris, Ed. du Seuil.
- Lacan J., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953). In *Scritti*, trad. it., Einaudi, Torino 1974.
- Lapeyre, M., 2010, *Psychanalyse et création. La cure et l'oeuvre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Lascault, G., 1969, *Esthétique et psychanalyse*, in *La Psychanalyse*, Paris p. 237.
- Ogden, T. H., 2005, *This art of psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*, trad. fr. *Cet art qu'est la psychanalyse. Rever des rêves invévés et des cris interrompus...*, Paris, Les Editions d'Ithaca, 2012.
- Pessoa, F., 1956, *Primeiro Fausto* in *Poemas Dramáticos*, Lisboa, Ática.
- Presses J., 2007, *Entre le monde et le soma : le langage* in Revue Française de psychanalyse, *La cure de parole*, 5 Tome LXXI, p. 1529 - 1535.
- Rastier, F., 2006, *De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique* in *Marges linguistiques* Numéro 11, Mai 2006, Ed. M.L.M.S.
- Rolland, J. C., 2006, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard.
- Tomaino, A. 2012, *Per una buona psicologia dell'arte : Vygotskij e il Mosè di Freud* in RIFL vol.6 n.2 pp. 174-187.
- Viderman, S., 1982, *La construction de l'espace analytique*, Paris, Gallimard.
- Vygotskij L. S., 1972, *Psicologia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.