

Arte, avanguardia e psicoanalisi

di Marie-Hélène Brousse*

La prospettiva classica della psicoanalisi in rapporto all'arte è che la psicoanalisi interpreta l'arte. Ne "Il delirio e i sogni nella *Gradiva* di Wilhelm Jensen", Freud per esempio utilizza il romanzo per dimostrare alcune parti della teoria psicoanalitica. Già Freud però aveva idea che l'artista precede la psicoanalisi aprendo la via dei processi inconsci.

Lacan radicalizza questa posizione, sostenendo che l'arte apre la via alla teoria psicoanalitica e si organizza propriamente come discorso.

L'arte come installazione, che mette un oggetto accanto all'altro, permette poi di vedere come siamo usciti da un processo di metaforizzazione, mostrando l'inconscio contemporaneo come fenomeno di vicinanza.

Arte e psicoanalisi

Nel mio discorso svilupperò tre punti: la relazione tra arte e psicoanalisi, l'arte come discorso nel senso lacaniano del termine e una conclusione che si basa su questi due argomenti centrali.¹

Innanzitutto la questione arte e psicoanalisi. Sin dall'inizio queste due sfere sono state intrecciate da Freud, a volte in rapporto l'una con l'altra, altre in contraddizione tra loro. Cercherò di semplificare il problema dicendo che storicamente parlando ci sono due possibili posizioni.

La prima e la più comune dice che la psicoanalisi applica se stessa all'arte, interpreta cioè l'arte e gli artisti. La seconda, che contraddice la prima, afferma che l'arte interpreta la psicoanalisi. Queste due posizioni derivano dal modo in cui Freud ha scritto del rapporto tra arte e psicoanalisi. Un esempio è il saggio in cui Freud parla dei sogni di Norbert Hanold, il protagonista del romanzo *Gradiva* di Jensen.² Un elemento chiave della storia è la connessione inconscia tra *Gradiva* e l'amica d'infanzia di Hanold, Zoe Bertgang. Freud utilizza la dinamica del romanzo per confermare alcuni aspetti della teoria psicoanalitica. E così naturalmente anche con altre opere artistiche e letterarie: per esempio nel suo testo sulla vita di Leonardo da Vinci e nel suo saggio sui *I fratelli Karamazov*.³

La posizione, articolata da Freud nel suo saggio sulla *Gradiva* di Jensen, è che l'artista precede lo psicoanalista nella comprensione dei processi inconsci. Freud ha mostrato che gli artisti hanno da sempre avuto una profonda consapevolezza delle dinamiche umane, successivamente articolate teoricamente dalla psicoanalisi: il complesso di Edipo ne è un buon esempio così come il comico e l'ironia nelle opere di Shakespeare rivelano molto della condizione umana, molto prima che esistesse una teoria psicoanalitica.

Dopo Freud molti analisti hanno cercato di analizzare l'arte attraverso la lente della psicoanalisi. Furono scritte psico-biografie e le opere d'arte furono interpretate alla stregua di un sogno, un atto mancato o di altre manifestazioni dell'inconscio. La logica di questo approccio è dimostrare l'esistenza della teoria psicoanalitica.

Nella posizione di Lacan invece l'arte permette lo sviluppo della teoria psicoanalitica. Ne è un'illustrazione, per esempio, la sua elaborazione del concetto di "punto di capitone", secondo cui il significato e il significante sono tra loro annodati. Nel *Seminario III*,⁴ Lacan utilizza l'esempio della paura di Dio di Abner nella commedia *Atalia* di Jean Racine per spiegare il modo nel quale il punto di capitone si àncora (si riorganizza nel caso di Abner) alla rete dei significanti. Un altro esempio si può trovare nel *Seminario XI*,⁵ dove l'analisi di Lacan del quadro di Holbein *Gli Ambasciatori* conduce a uno sviluppo più consistente del concetto di oggetto (a). In en-

* Psicoanalista a Parigi, membro ECF.

¹ Intervento tenuto a Miami, Florida, Usa, l'11 gennaio 2007, e pubblicato in *Lacanian Compass*, n. 9, gennaio 2007, rivista on-line.

² S. Freud, "Il delirio e i sogni nella *Gradiva* di Wilhelm Jensen" (1906), in *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

³ S. Freud, "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci" (1910), in *Opere*, vol. 6, cit. e "Dostoevskij e il parricidio" (1927), in *Opere*, vol. 10, cit.

⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro III. Le psicosi* (1955-56), Einaudi, Torino 1985.

⁵ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 2003.

trambi i casi l'arte non è interpretata dalla psicoanalisi, piuttosto l'arte produce un *insight* sui processi inconsci, aiutando in tal modo l'analista a sviluppare nuovi modi di lavorare.

Si potrebbe dire in breve che la prima prospettiva, quella della psicoanalisi che interpreta l'arte, tende a ridurre le opere d'arte al fantasma da un lato e al sintomo dall'altro; rende sintomatica l'arte articolando il lavoro artistico all'artista. Si riduce l'intangibile dell'opera se si considera l'arte come il prodotto del fantasma e del sintomo.

Vorrei dimostrare tuttavia che l'inconscio è l'aspetto importante e in questo senso l'artista, più che lo psicoanalista, è costantemente colui che apre il sentiero. Lacan mette bene in evidenza questo punto nel suo scritto su *Il rapimento di Lol Von Stein* di Marguerite Duras.⁶ Egli suggerisce che lo psicoanalista, seguendo Freud, deve ricordare che l'artista precede sempre lo psicoanalista nell'*insight* sull'inconscio e dunque deve astenersi dall'agire come analista in rapporto all'artista e alla sua opera.

Nell'esperienza sociale odierna è l'arte a funzionare da analista dell'inconscio. Il che implica la qualità storica dell'inconscio, il suo mutare nel tempo. Una tale visione è conforme con il metodo comparativo storico applicato da Lacan, seguito nel suo lavoro sul rapporto tra le arti drammatiche e la psicoanalisi. Lacan enfatizza ad esempio la differenza tra la tragedia dell'antica Grecia e la tragedia nell'età moderna. Il cambiamento che si è prodotto è quello che riguarda l'inconscio come sapere.

Perché l'inconscio è storicamente determinato? Perché ha a che fare con il linguaggio e anche il linguaggio ha una vita e una morte: ci sono linguaggi morti, ma non tutti i linguaggi stanno morendo, anzi generalmente non muoiono e da vivi cambiano continuamente, sia a livello del vocabolario che a livello grammaticale. Dunque l'inconscio è segnato dalla storia in quanto effetto del linguaggio.

Se l'arte è un analista dell'inconscio e un inconscio strutturato dalla vita del linguaggio è storicizzato nel sapere che produce, possiamo affermare in primo luogo che l'arte rivela la verità del periodo storico che la produce e in secondo luogo che mostra qualcosa del rapporto determinante del godimento come organizzatore del discorso in un dato momento storico. È perché l'arte ha un certo rapporto con il discorso del padrone che può mettersi in funzione di analista e qui mi riferisco alla teoria dei quattro discorsi presentata nel *Seminario XVII*.⁷ In tal senso propongo l'ipotesi seguente: *l'arte è di per sé un discorso così come la psicoanalisi ne è un altro*. Ma prima di dimostrarne le ragioni e i modi, occorre un chiarimento in riferimento a una piccola parte della teoria dei quattro discorsi.

Arte come discorso

Lacan definisce un discorso in due modi collegati tra di loro. In primo luogo, in ogni discorso è presente la struttura di un legame sociale, cioè ogni legame sociale è considerato un discorso: il legame sociale produce un discorso che è strutturato in un modo particolare e che organizza la soggettività secondo un dato momento storico. In secondo luogo, l'effetto di un discorso è un certo tipo di formalizzazione, in base a cui si determinano un certo tipo di godimento o di soddisfazione: ogni legame sociale si organizza secondo un modo prevalente di soddisfazione. Tale discorso principale è ciò che Lacan ha definito il discorso del padrone, in cui l'intera struttura del discorso è organizzata da un significante padrone. Il cuore della mia argomentazione è che l'arte offre un *insight* sui modi di organizzazione del discorso del padrone.

Nel *Seminario XVII*, Lacan non solo sviluppa i quattro tipi di discorso – il discorso del padrone, il discorso dell'isterica, il discorso dell'università, il discorso dell'analista – ma sostiene anche la tesi che il discorso dell'analista è il rovescio, l'altro lato, del discorso del padrone, vale a dire che c'è un rapporto tra il discorso del padrone, in quanto discorso dell'inconscio in un dato momento storico, e il discorso dell'analista in quanto interpretazione di ciò che nello stesso momento il discorso del padrone sostiene.

Discorso del padrone

$S_1 \rightarrow S_2$

$\frac{\quad}{S} \quad \frac{\quad}{a}$

Discorso dell'analista

$a \rightarrow S$

$\frac{\quad}{S_2} \quad \frac{\quad}{S_1}$

⁶ J. Lacan, "Omaggio a Marguerite Duras", in *La Psicoanalisi*, n. 8, Astrolabio, Roma 1990.

⁷ J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi* (1969-70), Einaudi, Torino 2001.

La mia ipotesi è che, se diciamo che la psicoanalisi interpreta (incluso l'arte) e che l'arte interpreta come la psicoanalisi, l'arte può funzionare come un discorso. Com'è organizzato? Come funziona l'arte in quanto discorso?

Prima di proporre un modello per il discorso dell'arte vorrei riferirmi a un altro punto trattato da Lacan nel suo *Omaggio a Marguerite Duras*. È utile ricordare che i romanzi della Duras sono famosi per il modo in cui il dialogo comunica ciò che non è detto. Per Lacan il lavoro della Duras è stato un convincente esempio di discorso che si manifesta in rapporto a un oggetto. Questo è ciò che l'arte fa, dare esistenza agli oggetti: come il ruolo dell'analista nel discorso dell'analista, così l'arte si trova nel posto dell'oggetto (a).

Occorre porre ora un'importante distinzione tra il discorso dell'analista e ciò che si sta definendo il discorso dell'arte. Nel discorso dell'analista il rapporto tra l'oggetto (a) e il soggetto diviso va a differire un po' rispetto a quando lo concettualizziamo nel discorso dell'arte. Nel primo l'oggetto (a) è l'agente del discorso che in vari modi agisce sul soggetto diviso, lasciando il rapporto tra il soggetto diviso e l'oggetto del godimento completamente velato dalla funzione del significante padrone e dal sapere ad esso correlato. Nell'arte come discorso l'oggetto (a) non è in rapporto con il soggetto diviso ma direttamente con il sapere. Ciò che l'arte rivela in generale è il rapporto tra un oggetto di godimento e il sapere, assolutamente velato nel discorso del padrone.

A sostegno di tale ipotesi ci si può riferire a *Gli Ambasciatori* di Holbein e a *Il Trionfo della Morte* di Brueghel. Il primo ritrae due dignitari dell'epoca; ai loro lati oggetti che rappresentano ricchezza, potere e sapere. Guardando il dipinto da una certa angolazione è visibile anche un teschio umano, oggetto che per Lacan costituisce l'agente del discorso. Non vorrei aggiungere altro su tutte le interpretazioni di questo quadro famoso.

In modo analogo *Il Trionfo della Morte* di Brueghel, presente al museo del Prado di Madrid, mostra a un certo livello elementi del discorso del padrone e simultaneamente, come ne *Gli Ambasciatori*, gli effetti del reale, sicuramente molto più rilevanti in questo secondo esempio. Vediamo un ampio spettro di persone, dal povero al ricco, impegnate in varie attività organizzate dal trionfo della morte, la cui rappresentazione tra le altre è uno scheletro umano, che cavalca lo scheletro di un cavallo che tira un carro pieno di teschi umani. C'è uno scollamento tra questi e la precisa rappresentazione della morte che cavalca lo scheletro di un cavallo: non sono allo stesso livello e l'uno interpreta l'altro.

L'arte offre un'interpretazione del discorso del padrone con i mezzi che il discorso del padrone vela. Riferendoci ancora a *Gli Ambasciatori*, dal momento che un individuo è ricco, potente e rappresenta il re, il reale è velato. Tuttavia Holbein inserisce un oggetto per rendere il reale presente lì dove generalmente rimane nascosto dietro la realtà, che è un miscuglio di immaginario e simbolico.

Prendiamo un altro esempio: l'opera dell'artista Francis Bacon e la sua famosa opera intitolata *Studio dopo il Ritratto di Velasquez del Papa Innocenzo X*. L'artista ne fece sette od otto versioni, tutte diverse tra loro e in diversi momenti della sua produzione. Bacon mostra qui un oggetto che potrebbe essere un urlo, che offre differenti interpretazioni del Papa Innocenzo, il solo dipinto da Velasquez.

Se l'azione dell'arte è dunque quella di esprimere con successo il sapere inconscio, risulta chiaro perché preceda la psicoanalisi. L'artista e l'analista funzionano perciò occupando lo stesso posto nel discorso, il posto dell'oggetto.

Sebbene sussistano certamente differenze tra l'artista e l'analista, il presupposto comune è che il discorso non è organizzato dai significanti: non sono i significanti e specialmente non è il significante padrone ad organizzare il discorso come modo di soddisfazione. Non è il significante padrone (S_1) che organizza il sapere (S_2). Mentre, a proposito delle differenze tra psicoanalisi e arte, l'arte non opera dalla divisione soggettiva, la psicoanalisi sì. La psicoanalisi mette in relazione l'oggetto della soddisfazione con il soggetto che ha perso l'oggetto. E ciò per spiegare la divisione soggettiva attraverso la relazione con l'oggetto perduto da sempre. Non penso che l'arte funzioni in questo modo. Il legame fondamentale nell'arte non è quello tra l'oggetto e il soggetto, non ha a che vedere con la divisione soggettiva, nemmeno con quello che vorrebbe essere il soggetto. La mia ipotesi è che abbia a che fare con il sapere così com'è organizzato, vale a dire con l'Altro del linguaggio.

Se consideriamo ciò che fonda il discorso del padrone in generale, cosa suggerire sul fatto che un artista non opera né a partire dal suo fantasma né a partire dal suo sintomo? Come già affermato, non è molto interessante ridurre un'opera d'arte a un fantasma o a un sintomo. Sebbene possa essere vero, ciò non produce nuovo sapere perché l'arte non funziona così, un artista non crea con il suo fantasma né con il suo sintomo. Certamente non è sostenibile che il suo fantasma non conta niente e che se ha dei sintomi non entrano nella sua opera, ma la coerenza o la condizione prodotte non hanno niente a che vedere con il fantasma o con il sintomo.

Naturalmente si può sviluppare un esempio opposto sebbene possa essere un po' complesso: mentre tutti hanno un fantasma, non tutti possono creare un'opera d'arte. Se fosse sufficiente un sintomo per produrre arte, ciascuno potrebbe essere un artista, ma non è così. Qual è il meccanismo necessario che riguarda questo rapporto diretto tra sapere e oggetto? Un artista produce sapere su un oggetto per svelarlo, smascherarlo o su un certo tipo di sapere. Da dove proviene l'oggetto se non proviene dal fantasma o dal sintomo?

Freud nei suoi lavori sull'arte e sulla sublimazione, sebbene brevemente, aiuta a spiegare tutto questo. Freud sviluppa il concetto di sublimazione per definire un modo di soddisfazione della pulsione, che si manifesta senza rimozione. Tale è la sua definizione di sublimazione: soddisfazione senza rimozione. Successivamente, in linea con questa tesi, occorre distinguere sublimazione e idealizzazione. Solitamente idealizzazione è sinonimo di sublimazione. Per quanto riguarda la psicoanalisi non c'è rapporto tra sublimazione e idealizzazione.

L'idealizzazione implica l'oggetto nella posizione di un significante, in altri termini la trasformazione di un oggetto in ideale, cioè in significante padrone e questo non è ciò che produce sublimazione. La sublimazione produce soddisfazione in un modo più perverso, secondo un modello che potrebbe essere più vicino alla perversione piuttosto che all'idealizzazione, più vicino quindi alla psicosi. In base a ciò si può dire che non c'è rapporto tra fantasma e creazione artistica.

L'arte dunque, se è organizzata dalla sublimazione, è una forma di soddisfazione perché implica ciò che Lacan indica per designare il recupero di qualcosa che è stato perduto, cioè il ritrovamento dell'oggetto. Nella struttura nevrotica l'oggetto funziona come oggetto perduto e successivamente, a seguito della perdita primaria, organizza il desiderio. Questa è la definizione di rimozione. Nell'arte e nella sublimazione l'oggetto non funziona come perduto, ma come ritrovato. L'oggetto ritrovato è ciò che produce la perdita da un altro lato.

L'obiettivo o l'intento dell'arte è di trovare un modo di recuperare un oggetto e di liberare dalla perdita. L'unico modo per essere liberi dalla perdita è di collocare questo oggetto nell'Altro. Per esempio il nevrotico pone l'oggetto nell'Altro e prende la perdita su di sé. Nell'arte è proprio il contrario: l'oggetto è ritrovato e la perdita è collocata dall'altra parte, nell'Altro del discorso. Certamente questa è una modalità molto importante di soddisfacimento della pulsione.

Lacan nel suo testo sulla Duras sviluppa quello che potremmo chiamare "tempo del linguaggio". La frase chiave è "il pensiero stesso con cui le restituirei il suo sapere non potrebbe certo costituire per lei l'ingombro a livello inconscio di essere l'oggetto (a)". È ciò che effettivamente fa un'analista, restituire a qualcuno il proprio sapere. L'analista nel posto dell'oggetto (a) funziona come l'agente del discorso. Essere un oggetto per un Altro disturba l'analizzante al livello dell'inconscio. Nell'ultima parte della frase di Lacan, "dato che questo oggetto lo ha già recuperato con la propria arte", si trova il punto che permette di interpretare in che modo divisione e perdita siano collegate nel discorso dell'arte.

Ne derivano alcune conseguenze, la prima delle quali clinica. Dove c'è arte c'è una neutralizzazione della differenza strutturale tra nevrosi e psicosi. Conoscere la struttura psichica di un artista non è interessante, non aiuta a capire la sua opera d'arte. È riduttivo teorizzare che in certi artisti il cosiddetto genio si leghi alla psicosi o considerare i nevrotici capaci nelle arti "decorative". Affinché l'arte possa funzionare come un discorso si tratta di neutralizzare la differenza strutturale. Perché l'arte è precisamente un modo di produrre verità annullando la divisione dal lato dell'artista per metterla dall'altro lato, cioè collocando l'oggetto al posto del significante padrone.

Se l'inconscio del nostro tempo è messo in luce dall'arte del nostro tempo e se, in altri termini, l'arte insegna qualcosa sulla psicoanalisi, si può affermare che nella nostra esperienza attuale arte e ideale sono disgiunti l'uno dall'altro. Questo non avveniva in una fase precedente all'attuale della produzione artistica, quando in molti momenti storici l'oggetto (a) era velato (o apparentemente velato) dal significante padrone. Ai giorni nostri l'oggetto (a) è completamente separato dal significante padrone.

Ciò ha a che fare con l'evoluzione contemporanea del discorso del padrone e con l'ascesa dell'oggetto come Lacan e Miller, dopo di lui, suggeriscono. Tale punto di vista implica che il reale assuma una sempre maggiore importanza nel discorso del padrone, dovuta alla forte influenza della scienza. Per tale ragione l'oggetto (a) è sempre meno coperto dall'Ideale dell'io e dall'io ideale immaginario. Nell'arte entrambe le istanze sono sconnesse dall'oggetto, che si presenta sempre più come reale senza alcun riferimento al significante, alle forme e alle immagini. L'oggetto si presenta sempre più come scarto, specialmente come scarto del corpo. Si tratta di una delle lezioni dell'arte contemporanea: mostrare la faccia o la struttura dello scarto come oggetto di soddisfazione. Tale argomentazione è anch'essa un'interpretazione, assolutamente la stessa che si rivela nel discorso analitico.

Possiamo dire che arte e psicoanalisi hanno un punto di coincidenza: lo statuto di scarto degli oggetti correlati al corpo e all'organismo. L'oggetto è sempre meno situato in (a) e sempre più estratto da una cornice generale. Ne *Gli Ambasciatori* di Holbein l'oggetto è ancora nella cornice. Nell'opera di Francis Bacon è meno presente poiché Bacon va a giocare proprio sulla cornice: fa una cornice dentro la cornice del quadro e come risulta da questa doppia cornice non ce n'è per niente. E così non si sa dov'è la cornice vera e propria. Spingendo tali prospettive alle logiche conseguenze, l'oggetto sta per essere completamente estratto da qualsiasi cornice possibile, vale a dire da ogni insieme organizzato.

Arte come installazione

Il punto da discutere ora è il diffuso insegnamento e l'uso dell'"arte installazione". Devo dire che c'è voluto molto tempo per apprezzare e accettare le installazioni come prodotti d'arte che ho trovato a lungo insopportabili. Certamente l'arte installazione ha a che fare con lo statuto degli oggetti come scarti e come non senso. L'opera dell'artista francese Christian Boltanski ne è un esempio. Una delle sue installazioni era collocata in un ambiente dove si trovavano alcuni oggetti ordinari, quelli comunemente raccolti in uno studio. Gli oggetti appartenevano a una giovane ragazza scomparsa dieci anni prima. Tutti là: un bicchiere, un paio di collant, un paio di scarpe, vari pezzi lasciati nella sua stanza il giorno che scomparve. Pura contingenza ma nello stesso tempo necessità, erano oggetti legati a necessità quotidiane. Comunque nel modo in cui sono stati collocati, in un posto chiuso e senza un particolare ordine, certamente non v'era traccia di un ordine maggiore che nella camera da letto della ragazza. Avevano lo stesso significato. In qualche modo l'interpretazione era la stessa: morte e mancanza di significato di tutti quegli oggetti di vita lasciati perdere. Noi sappiamo chi era perduto: la ragazza era persa e così gli oggetti erano persi. Certo l'effetto sulla gente che guardava era precisamente un effetto di divisione. La divisione soggettiva era dal lato di chi faceva esperienza dell'installazione, provando una forma di malessere o tristezza.

All'interno di una bellissima esposizione di arte russa a Bilbao una delle installazioni era una scatola contenente un piccolo burattino che ruotava su stesso in mezzo alle altre opere, di arte ultra moderna. Il titolo di questa installazione era approssimativamente "Girarsi verso la morte" vale a dire essere molto tristi o scioccati da qualcosa. Si può considerare il titolo di questa installazione alla stregua di un *Witz*.

Questo per mettere in luce come prevalgano in modo crescente il ruolo dell'oggetto staccato dai significanti e la modalità seriale in cui gli oggetti sono presentati nelle installazioni artistiche: da un oggetto all'altro, da un altro a un altro ancora e così via, senza nessun ordine significante. Ciò implica che non siamo più in un mondo della metafora, ma piuttosto nel mondo della metonimia, della frontiera, dell'uno accanto all'altro, accanto a un altro ancora. In Francia questo è il modo in cui si coglie il fenomeno della vicinanza, dato molto importante per la psicoanalisi, in quanto si tratta esattamente della rappresentazione di cosa è diventato l'inconscio oggi.

Lacan negli ultimi seminari si interroga, e interroga i suoi ascoltatori, ponendo la questione "L'inconscio è reale o immaginario?". Naturalmente questo lascia perplesso sia l'analista lacaniano formato che lo studente. Tutti pensavamo che l'inconscio fosse simbolico, che avesse a che fare con i significanti e quindi fosse fondato sul simbolico. Lacan invece a tale questione risponde in seguito che l'inconscio non è dell'ordine del simbolico ma del reale. Lo statuto reale dell'inconscio è simile alla transizione dall'arte moderna all'arte come installazione. Se precedentemente l'inconscio era il tesoro dei significanti nell'ordine simbolico, ora siamo in un tempo dove l'inconscio non è più organizzato in questo modo. Poniamo come assioma a titolo di esempio quanto afferma Jacques-Alain Miller sul fatto che siamo passati da un discorso organizzato sul "tutto" ad un mondo organizzato sul "non tutto". Se ne ricava che il discorso corrente opera in base a un meccanismo che non risponde a un principio di universalità ovvero al principio della metafora. La struttura portante del sapere dell'inconscio appare dunque quella che stanno svelando allo stesso tempo l'arte e la psicoanalisi.

Considerazioni a partire dalle domande del pubblico

Sia Freud che Lacan affermano che non tutte le pulsioni possono essere sublimare. Per questo parte della pulsione sostiene il sintomo o ne è intrattenuta. Non tutto della pulsione può essere sublimato, solo una parte può esserlo. Ciò che non viene sublimato diventa un sintomo per un artista così come per qualsiasi altro. Dunque non sono sicura che tali sintomi siano necessari sebbene molti artisti lo pensino. Ho avuto in analisi un artista molto famoso che era arrivato perché molto spaventato dalla morte. Questa paura della morte era aumentata poiché uno dei suoi migliori amici morì per overdose di cocaina. Anche il mio paziente ne usava molta e all'inizio dell'analisi pensava che la sua creatività fosse legata all'uso di cocaina. In ogni caso ad un certo punto del trattamento qualcosa del suo lavoro analitico lo trasforma a tal punto che smette di usare la cocaina senza problemi. E fu come avevo pensato. La cocaina aveva poco a che fare con la sua creatività artistica perché continuò a creare meglio di prima. A lungo aveva pensato che fosse la cocaina a permettergli di essere creativo. Molti artisti pensano che l'uso della cocaina o la presenza di questo o quel sintomo, se mangiano o non mangiano, permetta loro di essere più creativi. Non è vero.

Che non tutte le pulsioni possano essere trasformate in sublimazione è molto chiaro per tutti gli artisti, indipendentemente dalla struttura psichica. Per quanto riguarda i sintomi potrei dire che gli artisti sono soggetti come noi e per tale ragione non sono particolarmente interessanti. Intendo dire che non sono diversi dagli altri. Ciò che è molto diverso è produrre o non produrre quel genere di oggetto.

Nella tradizione lacaniana non si applica la psicoanalisi all'arte piuttosto si permette all'arte di insegnare. Psicoanalizzare un autore può essere divertente ed è comune succeda in ambienti accademici. Molte analisi si basano su elementi biografici dell'artista, spesso si riferiscono alla famiglia d'origine o ad eventi particolari della vita. Come si sa è più facile spiegare il passato piuttosto che predire il futuro e può essere divertente ma non molto interessante.

C'è modo e modo di parlare delle intuizioni che gli artisti possono offrire agli psicoanalisti. I contributi di Lacan su Gide e su Joyce sono due esempi. Nello scritto su Gide⁸ pone la questione della struttura perversa. La complessità del caso di Gide inoltre aiuta Lacan a definire il nome della funzione paterna, attraverso gli scritti personali di Gide come pure la sua psicobiografia scritta da Jean Delay. Lacan non era interessato a disapprovare Gide, quanto piuttosto ad usare il suo caso come un modo per far avanzare determinati concetti psicoanalitici. Ugualmente il commento su Joyce⁹ non rappresenta il modo di dimostrare che era psicotico, sebbene avanzi questa ipotesi; ciò che si trattava per Lacan di imparare da Joyce era il diverso modo di definire il sintomo rispetto alla sua classica definizione in psichiatria e psicoanalisi: usa Joyce per inventare una nuova definizione e una nuova funzione del sintomo in psicoanalisi. È il primo esempio di come lo psicoanalista si fa insegnare dall'artista. Joyce insegnò a Lacan il significato di un sintomo in quel momento della storia del linguaggio.

Oggi, come al tempo della scoperta di Lacan, l'arte può mostrarci la via. L'arte è sempre meno legata alla metafora, vale a dire è sempre meno legata alla produzione di significato. Ciò vale anche per la psicoanalisi. Invece di rivelare alla fine di un'analisi un qualche significato paterno o padrone, evidenzia in modo crescente un essere senza significato: una pura contingenza.

⁸ J. Lacan, "Giovinezza di Gide o la lettera e il desiderio" (1958), in *Scritti*, vol. 2, Einaudi, Torino 1974.

⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo* (1975-76), Astrolabio, Roma 2006.