



Lacan e l'estetica del vuoto

Francesca Ruina*

Accarezzare il vuoto, smembrarlo, girarci intorno, guardarci dentro, connetterlo, dargli vita, vigore, forza. Dall'arte, all'angoscia del reale, sino al confronto con il pensiero orientale, Lacan ha saputo declinare il vuoto, osservarlo da diverse angolazioni, fino a riconoscergli un ruolo costitutivo nella formazione di ogni soggetto. Ma andiamo per gradi.

Il Seminario cruciale, che ha segnato un punto di svolta nel pensiero lacaniano per quanto concerne il passaggio dal registro del Simbolico a quello del Reale è il *Seminario VII*, dedicato all'*Etica della psicoanalisi*. L'emergere, o meglio, l'emergenza del Reale, come pura traumaticità che incombe sul soggetto e sul suo rapporto con la realtà, mostra quel vuoto originario ed incolmabile con il quale ogni essere umano si trova a rapportarsi. È il vuoto di *Das Ding*, termine ripreso da Freud, che indica quel nucleo originario e costitutivo dell'Io che risulta inaccessibile. La Cosa rappresenta, dunque, un oggetto perduto di un primo soddisfacimento originario. Ma da dove viene questa perdita che dà luogo all'inaccessibilità di *Das Ding*? La risposta di Lacan richiama in causa il registro del Simbolico: è l'azione di taglio, di *coupure*, operata dalla barra significativa del linguaggio a generare questa perdita e il vuoto che ne consegue. La Cosa è, quindi, questo oggetto perduto, anche se va sottolineato, come mette in luce Matteo Bonazzi nel suo recente testo dal significativo titolo *Scrivere la contingenza*¹, che questa perdita può essere definita tale soltanto alla luce di un ritrovamento e, dunque, soltanto retroattivamente.

*Laureata in filosofia

Patendo del significante, in quanto effetto del taglio simbolico, seppur irriducibile ad esso, la Cosa assume le sembianze di un vuoto centrale, di uno iato, di un buco. Il suo essere una crepa all'interno della catena significante rende *Das Ding* al tempo stesso una Cosa e una non-Cosa, evidenziandone il carattere estimo. Questa *extimité* consiste, come sottolinea Lacan, nella caratterizzazione della Cosa come «qualcosa di *entfremdet* – alienato - di estraneo a me pur stando al centro di me»², come ciò che resta sempre in bilico tra un ipotetico “fuori” e un altrettanto ipotetico “dentro”. Ci troviamo, allora, di fronte a una soglia evenemenziale, ad un vuoto che orla gli oggetti, che ne rappresenta, insieme, la condanna e la possibilità, il *dam*, danno, e la *dame*, dama.

Nella sua riflessione sulla Cosa, Lacan fa riferimento al saggio di Martin Heidegger del 1950, intitolato, appunto, *Das Ding*, dove il filosofo tedesco dà, fenomenologicamente, vita a tale concetto dal sapore apparentemente metafisico, attraverso l'immagine della brocca. La peculiarità di questo utensile sta nella sua capacità contenitiva, di fungere da recipiente e ciò è possibile soltanto se vi è un vuoto da poter riempire. Come scrive Heidegger, «è il vuoto ciò che, nel recipiente, contiene. Il vuoto, questo nulla nella brocca, è ciò che la brocca è come recipiente che contiene»³. La brocca, *Das Ding*, è, allora, quel taglio significativo che buca il reale, che, creando il vuoto, genera la possibilità di un pieno.

È a questo punto, sulla scia delle riflessioni heideggeriane, che Lacan introduce la sua teoria sull'*estetica del vuoto*, intesa come bordatura del Reale, come ciò che lo sfiora, che ne circoscrive la traumaticità. Egli sottolinea come il punto di maggior contatto tra il soggetto e il vuoto di *Das Ding* sia da reperire nella sublimazione artistica, dove l'oggetto d'arte subisce una sorta di elevazione simbolica che lo pone nel luogo vuoto del reale della Cosa. Tale sublimazione permette una soddisfazione, pur ponendo, attraverso l'operazione di bordatura, una distanza di sicurezza tra il soggetto e la Cosa.

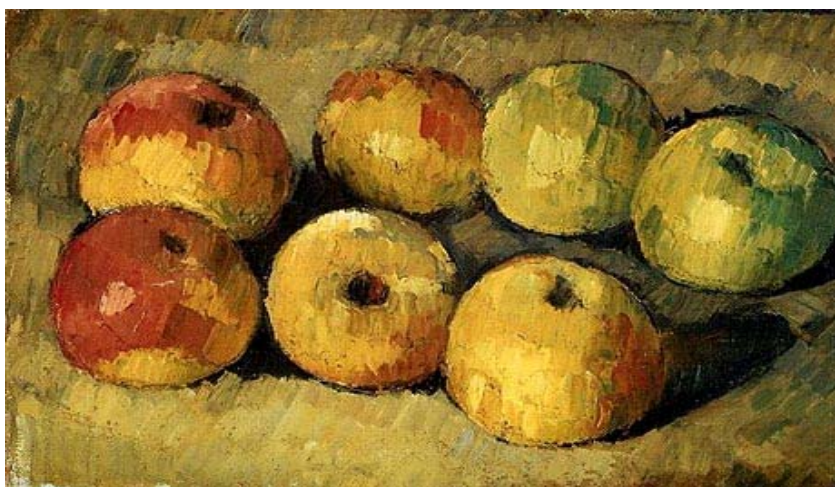
Un esempio che Lacan ci propone di tale movimento è quello della scatola di fiammiferi di Jacques Prévert. Recatosi in visita dall'amico, Lacan nota una collezione di scatole di fiammiferi, tutte uguali, vuote e inserite le une nelle altre. Questo apologo

gli rivela l'esistenza della Cosa al di là dell'oggetto, il quale perde il suo valore d'uso e fa risuonare l'eco del vuoto di *Das Ding*. Le scatole organizzano il vuoto, lo circoscrivono, creando una soddisfazione sublimatoria. Esse non vengono mai a coincidere con la Cosa, ma, ciò nonostante e, anzi, proprio in virtù di tale sovrapposizione mancata, ne rappresentano il vuoto del reale, la sua unità velata. Proprio in quanto velata, la Cosa ha sempre bisogno di essere rappresentata da qualche cosa d'altro, di rinviare ad *autre chose*, per dirla con Lacan. In questo senso, l'assentificazione dell'oggetto, che avviene tramite la sospensione del suo valore d'uso, permette la presentificazione della Cosa.



È quanto avviene anche nella pratica del *ready made* di Marcel Duchamp, che utilizza degli oggetti comuni, quale, ad esempio, il suo celebre orinatoio, sottraendoli alla loro funzione ordinaria e, in tal modo, elevandoli ad una dimensione artistica.

Lacan mette poi in luce anche un'altra forma di sublimazione artistica che è, in un certo senso, il rovescio di quella duchampiana. Mentre nel caso del *ready made* e delle scatole di Prévert assistiamo ad un'assentificazione dell'oggetto che produce una presentificazione della Cosa, nel caso che Lacan ci esemplifica attraverso le celebri mele di Paul Cézanne, assistiamo al movimento contrario.



Cézanne, infatti, non si limita ad una rappresentazione delle mele, ma le presentifica, le crea attraverso i suoi dipinti. La sua non è un'attività mimetica, una *mimesi* rappresentativa, volta a creare una copia dell'oggetto in senso platonico. Nel gesto della creazione artistica di Cézanne, Lacan scorge quello stesso atto di presentificazione e di creazione *ex novo* dell'oggetto d'arte di cui tratta ampiamente Merleau-Ponty, soprattutto nella sua opera del 1961, *L'occhio e lo spirito*. Come il filosofo francese ci suggerisce tramite le parole di Paul Klee, «l'arte non imita il visibile, ma rende visibile»⁴. In questo modo ci troviamo di fronte alla presentificazione della Cosa nell'oggetto, laddove, per riprendere l'esempio lacaniano di Cézanne, le mele dipinte sottolineano l'assenza della mela reale.

Nella sublimazione artistica troviamo, dunque, un'alternanza di presenza e assenza, al cui centro si pone il vuoto della Cosa. Il compito dell'*estetica del vuoto* è, per Lacan, quello di circoscrivere, attraverso i doppi movimenti di presentificazione e assentificazione, quel buco, quello iato originario di *Das Ding*.

Diverso è invece il fine dell'*estetica anamorfica*, che non mira a bordare il vuoto del Reale, ma a produrre un incontro con esso, a farlo emergere, in un'esplosione perturbante - l'*Umheimlich* freudiano. L'oggetto anamorfico evidenzia, infatti, quella lacerazione interna del soggetto che è data dalla sua peculiare estimità, dal fatto che il soggetto è sempre in qualche modo agito dall'Altro. Emerge qui la *funzione quadro* di cui parla

Lacan nel *Seminario XI*, intitolato *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*: il soggetto si rende conto di non essere il padrone della propria visione, afferrato e reso oggetto dall'opera che sta guardando. L'osservatore diventa, quindi, spettatore di se stesso, *macchia* interna al quadro, punto o, per dirla con le parole di Roland Barthes, *punctum* dell'opera.

Anche in questo caso, come sovente ama fare, Lacan ci esemplifica le sue riflessioni attraverso il racconto di una sua esperienza personale. Da giovane, mentre si trovava su una barca di pescatori in Bretagna, egli vide galleggiare in mare una scatoletta di sardine e si sentì guardato da essa. Con questo apologo Lacan sottolinea la schisi tra l'occhio e lo sguardo, che trasforma il soggetto vedente nell'oggetto guardato, spogliandolo della sua certezza di essere un soggetto, per gli altri ma soprattutto per se stesso, e relegandolo ad una funzione di macchia nel quadro. È come se il soggetto diventasse parte integrante dell'opera che si trova ad osservare, come se ne diventasse un punto tra i punti, diventando oggetto e smarrendosi come soggetto.

In questo senso potremmo dire che, attraverso questa oggettizzazione del soggetto, avviene un incontro con il Reale. Non soltanto una sua bordatura, come avveniva nell'*estetica del vuoto*, ma un confronto diretto con quello iato originario che fa emergere la condizione residuale, di macchia, di resto, del soggetto.

A livello artistico, l'esempio principale che Lacan ci offre dell'incontro con il Reale, che il rapporto tra quadro e macchia produce, è l'opera di Hans Holbein del 1533 intitolata *Gli Ambasciatori*.



Ciò che spicca nell'immagine, disturbando quella che sembrerebbe una tipica scena cinquecentesca, è lo strano oggetto che troviamo nella parte inferiore del dipinto. Questa figura, simile a un osso di seppia, è in realtà un teschio, che, però, appare come tale soltanto

nel momento in cui si osserva il quadro da una prospettiva laterale. Non c'è, dunque, una simultaneità nella visione tra l'oggetto-quadro e il teschio, il che sottolinea ulteriormente la schisi di cui parlavamo poco fa. La funzione che Lacan conferisce al teschio è quella di fare macchia nel quadro, di distorcere quell'immagine caricaturale dei due ambasciatori, attraverso l'incontro con la traumaticità del Reale, rappresentata, appunto, dallo strano oggetto allungato.

In questo modo, come abbiamo visto avvenire anche nell'apologo della scatola di sardine, l'incontro freudianamente inquietante con l'oggetto anamorfico svuota il soggetto dalla sua credenza di essere Uno, di essere il monadico centro di se stesso. Venendo *foto-grafato* dall'immagine, il soggetto diventa oggetto, sottoposto a ciò che Lacan definisce nei termini di *doma-sguardo*: «colui che guarda è sempre indotto dalla pittura a deporre lo sguardo»⁵.

Ecco allora in cosa consiste l'incontro con il vuoto del Reale: il soggetto, inteso come *Moi*, si sgretola, per riemergere come *Je*, come entità residuale, come *objet petit a*. La cristallizzazione dell'Io lascia il posto ad un processo di soggettivazione in cui il soggetto si trova a rapportarsi con quel vuoto ineliminabile che lo costituisce. L'incontro con il Reale mette in luce l'idea di un soggetto inteso come buco all'interno della catena significante: esso si libera da quel meccanismo simbolico sovrastrutturale del linguaggio che lo rendeva un soggetto barrato, stretto nella morsa del continuo rinvio della catena significante. L'incontro col Reale è allora un incontro inteso come *τύχη*, che spezza l'*automaton* della ripetizione significante, sottolineando la contingenza del soggetto e rendendolo responsabile della sua condizione residuale.

Ora, il vuoto che costituisce il soggetto come *objet petit a*, come crepa nella catena significante è, secondo Lacan, ciò che, solo, è in grado di dare vita al desiderio. È proprio grazie al suo vuoto centrale, al suo essere una *manque-à-être*, che il soggetto si costituisce come desiderante. È, potremmo dire, il meno, la perdita a generare il più, il desiderio, che, non a caso, Lacan definisce spesso, soprattutto negli ultimi seminari, nei termini di *plus-godere*. È l'alternanza di presenza e assenza, di pieno e di vuoto, a produrre nel soggetto la spinta desiderativa, come avviene nel gioco del rocchetto freudiano, in cui il legame tra la

madre e il figlio è sottolineato dal movimento di avvicinamento e allontanamento – *Fort! Da!* - del rocchetto che il bambino tiene tra le mani.

Questo rapporto tra il pieno e il vuoto è ripreso da Lacan anche negli ultimi anni, in particolar modo nel suo avvicinamento al pensiero orientale, avvenuto grazie alla collaborazione con François Cheng, importante scrittore e poeta cinese. Come quest'ultimo sottolinea nel suo testo intitolato, appunto, *Il vuoto e il pieno*, «all'interno di un sistema binario Yin/Yang, il Vuoto costituisce il terzo termine che significa contemporaneamente separazione, trasformazione e unità»⁶. Lacan riflette in particolar modo sul termine Tao, che in cinese significa al contempo la via e il parlare, ovvero la *voie* e la *voix*, nella loro quasi omofona traduzione francese. Secondo il Tao, prima dell'Uno c'è il Vuoto supremo, il Soffio primordiale, e soltanto successivamente si generano lo Yin e lo Yang, che interagiscono tra loro grazie a un Vuoto mediano. Il Vuoto, quindi, è ciò che insieme lega e separa ed è solo grazie ad esso, sul suo sfondo, che il soggetto può apparire.

Ciò ci viene mostrato anche dalle opere di Shitao, pittore cinese del XVII secolo, che cattura l'interesse del nostro psicoanalista, soprattutto per quanto concerne le riflessioni dell'artista sull'Unico Tratto di Pennello, che si riallacciano a quanto detto da Lacan nel suo articolo del 1971 intitolato *Lituraterra*. Il tratto di cui parla Shitao e la lettera del Lacan di *Lituraterra* hanno in comune il fatto di rappresentare un taglio, un'incisione. La lettera, infatti, è ciò che urta la catena significante, generando la scrittura, la quale, a sua volta, è, come Lacan ci mostra attraverso Joyce e Flaubert, la principale via per la personalizzazione. La lettera, nella sua azione singolare, incide il soggetto, lasciando delle impronte irripetibili, delle tracce. Queste tracce, così come il Tratto di Pennello di Shitao, connettono il vuoto e il pieno, in quanto rappresentano la forza della singolarità che si staglia, che urta contro l'universalità della catena significante. La vita del soggetto inizia allora a pulsare proprio nel momento in cui esso si scopre come *non-Tutto*, come buco, come resto, come vuoto all'interno di un pieno.

Le opere di Shitao ci mostrano chiaramente come il pieno dell'immagine possa risaltare con tutta la sua forza grazie al fondo di vuoto dal quale emerge.



Allo stesso modo, per Lacan, il soggetto può spezzare la catena significante e l'oggettizzazione che gli deriva dal rapporto con l'Altro, proprio grazie alla sua condizione di essere *non-Tutto*. È il vuoto, il *nihil* originario, che crea la possibilità della soggettivazione. È proprio il fatto di essere una *manque-à-être*, un *objet petit a*, a rendere il soggetto desiderante, ad aprirlo verso la possibilità, che per Lacan è sempre retroattiva, di diventare, nietzschianamente, ciò che è.

È il vuoto, insomma, a generare il pieno della soggettivazione.

¹ M. Bonazzi, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jacques Lacan*, Edizioni ETS, Pisa, 2009.

² J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino, 1994, p. 89.

³ M. Heidegger, *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1991, p. 112.

⁴ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, (1961), SE, Milano, 1996, p. 52.

⁵ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino, 2003, p. 108.

⁶ F. Cheng, *Il vuoto e il pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, Guida, Napoli, 1998, p. 34.