

Maurizio Giuffredi

Coazione a ripetere e creatività

Note su alcuni presunti autoritratti di Leonardo*

Suonala ancora, Sam

Se dovessimo dire a cosa serve ripetere forse, memori dei nostri primi impegni scolastici, potremmo dire che ripetere serve all'apprendimento, a tenere in mente qualcosa. E anche se non lo possiamo ricordare, tutti noi abbiamo

iniziato a parlare osservando i nostri genitori, scimmiettando suoni e movimenti della bocca, suoni e movimenti che in un primo tempo ci sembravano incomprensibili. Più tardi abbiamo imparato a memoria lettere dell'alfabeto, note musicali, numeri, che prima non conosceamo, ripetendoli infinite volte ad alta voce e riscrivi-

vendoli su un foglio di carta. E più l'apprendimento si consolidava, più svaniva l'aspetto costrittivo della ripetizione per far posto a una vaga sensazione di piacere. Perché la ripetizione ha il vantaggio di fissare qualcosa nella nostra memoria fino a che questo qualcosa viene da sé, diventa automatico, senza più dover passare attraverso il ricordo. Anche chi scrive una lista della spesa sa che non deve più pensare a quali segni deve tracciare, così come i musicisti e i danzatori sanno bene che per suonare o eseguire un pezzo non devono più cercare di ricordarlo.

Accanto a questo tipo di ripetizione ce n'è un'altra, di gran lunga meno consapevole e che solo in parte deriva dal nostro rapporto con l'esterno. È la ripetizione di alcuni tratti che finiscono per formare e fissare quelle invarianti che definiscono il nostro carattere. Così come una fisionomia assume una forma stabile nel tempo, allo stesso modo la nostra personalità assume un profilo sempre più deciso mano a mano che cresciamo fino ad acquisire una *gestalt* stabile. Queste differenze di carattere vengo-

no generalmente condivise e accettate, anche perché si presentano come scelte consapevoli. La ripetizione pone invece una serie di interrogativi perlopiù destinati a rimanere insoluti quando mette in gioco quelle che comunemente chiamiamo 'stranezze', o tratti patologici del carattere:¹ un eccessivo pudore, un'eccessiva ostinazione, atteggiamenti incomprensibili di rifiuto, decisioni immotivate e improvvise ecc. Ed è proprio in questi casi che la ripetizione mostra chiaramente la sua costitutiva smemoratezza: non solo si "ripete invece di ricordare"² come scrive Freud, ma *si ripete per non ricordare*. E tanto più la ripetizione risulta impenetrabile quanto più essa deriva da elementi rimossi che trovano il modo di dribblare il ricordo trasformandosi direttamente in azioni e comportamenti stereotipati.³ In questi casi evitare il ricordo, quindi anche l'elaborazione, rafforza l'isolamento insieme al carattere assoluto e atemporale della ripetizione che, allora, può diventare sia imprevista che del tutto indesiderata e dare luogo a quella sensazione perturbante

che Freud chiama eterno ritorno dell'uguale. Eterno ritorno che si oppone al desiderio di cambiamento e si impone al soggetto provocando in lui una sensazione di immobilità e passività. Può allora accadere che, nonostante gli sforzi per fare andare le cose come si vorrebbe, per certe persone, come scrive Freud, le "relazioni umane si concludono tutte nello stesso modo: benefattori che dopo qualche tempo sono astiosamente abbandonati da tutti i loro protetti [...], uomini le cui amicizie si concludono immancabilmente con il tradimento dell'amico, [...] persone i cui rapporti amorosi [...] attraversano tutti le medesime fasi e terminano nello stesso modo ecc."⁴ La sensazione di scacco fa sì che si possa innescare un meccanismo di difesa di natura proiettiva che attribuisce la ripetizione a una forza magica esterna, spesso rappresentata da un generico incantesimo messo in atto da una imprecisata entità demoniaca. Freud chiama questa tipologia di ripetizione appunto "demoniaca"⁵ portando ancora altri esempi come quello della donna che sposa in un bre-

ve arco di tempo uomini che subito si ammalano e muoiono, oppure come quello di Tancredi nella *Gerusalemme* del Tasso che, senza saperlo, uccide due volte l'amata prima nel corpo, poi nell'anima.

Ritroviamo la sensazione di impotenza e passività determinata da un tipo particolare di ripetizione in un grande artista del passato: Leonardo da Vinci. Ma prima di parlarne direttamente vanno fatte alcune precisazioni preliminari che ci aiuteranno a comprendere meglio le caratteristiche della sua ripetizione.

Le straordinarie doti di introspezione psicologica di Leonardo unite al suo interesse per le immagini che si formano in noi spontaneamente attraverso una spinta interiore, lo portarono a introdurre lo schizzo semiautomatico, lo scarabocchio, "il ghirigoro semiosciente, nel proprio metodo di lavoro".⁶ Leonardo pensava che ogni artista dovesse cercare continuamente di arricchire il proprio patrimonio di immagini rendendolo il più vario possibile.

Secondo Leonardo uno dei ‘metodi’ più efficaci per ottenere questo arricchimento era quello di osservare le macchie sui muri sgretolati o le nuvole in cielo. Queste configurazioni ambigue potevano essere di molto aiuto al pittore perché appunto, come egli scrive, “nelle cose confuse l’ingegno si desta a nuove invenzioni”.⁷ La pratica osservativa suggerita da Leonardo esige un allentamento della coscienza e delle consuete resistenze e determina una particolare disposizione ricettiva, senza la quale l’immagine non si formerebbe.

Se passiamo dall’immagine immaginata ai segni che noi stessi possiamo lasciare su un foglio, è ancora necessario un allentamento della coscienza per ottenere quella singolare forma di espressione che conosciamo bene dai disegni dei nostri bambini e che chiamiamo scarabocchio.

Alla fine degli anni Trenta Kenneth Clark, studiando i disegni di Leonardo comunemente chiamati *teste grottesche*, notò come molte di esse si potessero avvicinare proprio alla tecnica dello scarabocchio (“doodle”).⁸ Le te-

ste erano infatti disegnate molto velocemente con un unico tratto di penna senza ripensamenti, ritocchi e rielaborazioni. Inoltre si trattava di disegni di dimensioni piuttosto ridotte collocati nello spazio senza una relazione con le altre rappresentazioni, spesso rovesciati e disposti ai margini del foglio. In queste teste Leonardo avrebbe ripetuto continuamente un tipo di profilo che Clark chiamò “a schiaccianoci”⁹ per l’andamento centripeto delle linee che ricorderebbe appunto la forma dello schiaccianoci. Questo profilo – che possiamo rinvenire anche nei disegni più elaborati come quelli noti del *Profilo di guerriero con elmo* (fig. 1), della *Testa d’uomo urlante* (fig. 2), dei *Profili d’uomo con studio delle proporzioni del volto* (figg. 3-4), del *Busto di vecchio e busto di giovane affrontati* (fig. 5), infine nel noto disegno delle *Cinque teste deformi* (fig. 6) – sarebbe, ancora secondo Clark, un autoritratto. Leonardo lo ripeterebbe infinite volte anche nei piccolissimi scarabocchi semiautomatici situati in modo così strano nei margini di quasi tutti i

suoi fogli (figg. 7-13). La frequenza di questa ripetizione indusse Clark, e successivamente Gombrich, a parlare di una vera e propria ossessione. Venne così rovesciata l'interpretazione allora corrente che vedeva in questi disegni una libera improvvisazione, e fu svelato il loro carattere difensivo, come se si trattasse di disperati e inutili tentativi di liberarsi dalla coazione a ripetere lo stesso tipo, cioè se stesso.

Gli elementi che portarono gli studi di psicoanalisi dell'arte a considerare questa ripetizione 'indesiderata' sono molti e inequivocabili. Innanzitutto le affermazioni di Leonardo, a cominciare dall'invito ai pittori di variare sempre il più possibile, di non ripetere mai lo stesso motivo. Ma l'esortazione decisiva e più specifica è quella a non ripetere mai se stessi attraverso la propria immagine nei dipinti e nei disegni. Leonardo considerava l'inserimento del proprio autoritratto in una composizione un vero e proprio "vizio" contro cui il pittore avrebbe dovuto "sommamente pugnare,"¹⁰ e dedica un intero pa-

ragrafo del *Trattato della pittura* all'argomento. Malgrado si tratti di uno dei suoi passi più conosciuti vale la pena rileggerne almeno una parte.

Leonardo ci spiega che qualcosa di incoercibile, che chiama "anima",

move le braccia al pittore e gli fa replicare se medesimo, parendo a essa anima che quello sia il vero modo di figurare l'homo, e chi non fa come lei, faccia errore, e s'ella trova alcuno, che simigli al suo corpo, ch'ell ha composta, ella l'ama e s'innamora spesso di quello, e per questo molti [...] toglia[n] [prendono] moglie che simiglia a lui; Et spesso li figlioli che nascon tali, simigliano hai loro genitori¹¹

È stato scritto molto su questo passo, forse troppo, e talvolta anche a sproposito. Si è detto in particolare che queste righe farebbero di Leonardo il primo scopritore

dell'inconscio, quindi un precursore della psicoanalisi.¹² Se questa posizione, per ovvi motivi, è non solo opinabile ma facilmente contestabile (perché Leonardo e non Socrate o Aristotele?), resta il fatto che Leonardo sembra innanzitutto rendersi conto che ciò che “move le braccia al pittore” non è una forza esterna, l'incantesimo di un demone, bensì qualcosa di interiore che chiama appunto “anima”. Inoltre Leonardo individua con una certa precisione, e in tutta la sua “potenza”,¹³ come dice lui stesso, l'emergenza delle immagini involontarie prodotte dalla tendenza alla ripetizione paragonandole alla procreazione dei figli. Un paragone senz'altro molto forte che oggi possiamo mettere in relazione con il legame di derivazione individuato da Freud tra coazione a ripetere e pulsione. Secondo Freud è infatti proprio in ragione del fatto che la coazione a ripetere deriverebbe dalla pulsione, che essa sarebbe in grado di “superare la rimozione che grava” sulle esperienze penose “in virtù del principio di piacere”.¹⁴ In altre parole sarebbe proprio la pulsione a dare

alla coazione a ripetere quella forza che le permette di “imporsi a dispetto del principio del piacere”,¹⁵ come dice ancora Freud. Ed è per questo che la coazione a ripetere ha una forza straordinaria, è come “uno stato nello Stato, un partito inaccessibile, inetto alla collaborazione, che può però prevalere sull'altro, il cosiddetto ‘normale’, costringendolo al suo servizio”.¹⁶

Leonardo stesso, nelle piccole teste a schiaccianoci, sembra soccombere alla forza della pulsione, ma nello stesso tempo si rende conto che proprio attraverso il suo riconoscimento e il tentativo di liberarsene è possibile coltivare la novità e l'improvvisazione, come accade in altre opere e in altri disegni.

D'altra parte, Leonardo è l'artista che per eccellenza è in grado di trasformare l'energia pulsionale in quello che Freud ritiene il migliore dei modi possibili: la sublimazione.

Ma facciamo un piccolo passo indietro. Secondo Freud “la coazione a ripetere dipende dalla natura più intima

delle pulsioni”, cioè è la stessa pulsione ad essere ripetitiva, dal momento che non rinuncia mai al soddisfacimento, ripetendo infinite volte il tentativo di trovarlo. Ed è da questa ripetizione che hanno luogo sia le formazioni reattive che sostitutive. La sublimazione, secondo Freud è uno dei meccanismi originari della creazione artistica, e sarebbe generata da questa ripetizione.¹⁷ La sublimazione, in due parole e semplificando, sarebbe un processo di deviazione dell'energia pulsionale verso una meta e un oggetto che non sono più sessuali.¹⁸ Inoltre la sublimazione sarebbe un caso di “pulsione di perfezionamento” che va verso la vita, cioè nella direzione opposta rispetto alla coazione a ripetere nei nevrotici che va verso la morte. L'una ha una meta sociale, l'altra non ha meta o meglio la sua meta è la stessa ripetizione.

“L'eccezionale capacità di sublimare le pulsioni primitive”¹⁹ di cui parla Freud a proposito di Leonardo, sembrerebbe tuttavia non essere del tutto costante e inattaccabile. Come se la coazione a ripetere, insieme alla nevrosi,

fosse sempre in agguato per sopraffare la trasformazione. In fondo sarebbe anche questa una caratteristica generale dell'arte, ancora secondo la psicoanalisi freudiana. Come dice Freud “nell'artista è in germe un introverso non molto distante dalla nevrosi.”²⁰ E aggiunge: “egli si distacca dalla realtà e trasferisce tutto il suo interesse, nonché la sua libido, sulle formazioni di desiderio della vita fantastica, dalle quali potrebbe essere condotto alla nevrosi. Anzi è necessario il concorso di parecchi fattori affinché questo non divenga l'esito del suo sviluppo”.²¹

Gli studi psicoanalitici su Leonardo a cui abbiamo accennato avevano lo scopo di mettere in discussione le interpretazioni allora correnti che vedevano nelle cosiddette teste grottesche una manifestazione delle capacità di improvvisazione di Leonardo. Le teste grottesche, in particolare le teste a schiaccianoci, sarebbero invece, al contrario, il risultato del fallimento dell'improvvisazione. Ma dal momento che si tratta di autoritratti, c'è in questi di-

segna qualcosa in più rispetto a quanto è già stato detto. Innanzitutto la riproposizione di sé, della propria immagine, anche se nelle parole di Leonardo indesiderata, potrebbe essere stata nei fatti la fonte di quel sottile e breve piacere che secondo Freud deriva dalla “constatazione” della propria “identità”,²² e dal “ritrovamento del già noto”.²³ Inoltre questa riproposizione sembra avere una precisa funzione che potremmo definire riparativa, o di ri-formazione momentanea dell’identità.²⁴

Viste in questa prospettiva le teste a schiaccianoci, proprio in quanto ripetizioni, sembrerebbero in grado di esplicitare la forza risanatrice della pulsione. Una capacità a cui accenna Freud quando, in un passo molto avvincente di *Introduzione alla psicoanalisi*, parla dell’embriologia come esempio di coazione a ripetere. Così come negli organismi viventi la pulsione permetterebbe di rigenerare gli organi e i tessuti, per esempio della pelle, allo stesso modo la pulsione che governa la coazione a ripetere, proprio grazie al suo carattere conserva-

tore, sarebbe in grado di curare e ripristinare qualcosa che è andato perduto. È una funzione riparatrice che ha molti punti di contatto con la ben nota rappresentazione dell’oggetto perduto attraverso la ripetizione di cui parla Freud in *Al di là del principio del piacere*, e che si attiva anche nei tentativi più elementari di analisi e di autoanalisi. Come sa infatti ogni analista, durante la cura si deve cercare di favorire il ritorno del rimosso per trasformarlo in ricordo restituendogli così la sua cornice temporale. E il rimosso ritorna, sebbene trasformato, proprio attraverso le *azioni* ripetitive. Solo da lì, da quelle azioni, i tentativi di cura dell’analista possono avere inizio in modo da far fruttare la potenziale alleanza tra terapia e coazione a ripetere postulata da Freud in *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi*.²⁵

Ma in realtà non possiamo sapere se gli sforzi di Leonardo per tenere sotto controllo la ripetizione fossero anche mirati alla trasformazione dell’azione grafica in un ulteriore processo di elaborazione. Anche se nei suoi proce-

dimenti, persino nei tentativi di leggere come forma l'informe di una macchia sul muro – che sarebbero un altro modo per mettere alla prova la tendenza alla ripetitività di qualsiasi procedimento ermeneutico –, è difficile non intravedere un tentativo di autoanalisi, una sorta di fase ulteriore di un processo riparativo che ha già avuto inizio con l'*azione* del disegno, oppure anche, più semplicemente, un tentativo di cogliere le potenzialità di cambiamento e di rinnovamento che la coazione a ripetere può rivelare.²⁶

Tuttavia anche se non fosse così, lo abbiamo visto, la coazione a ripetere ha una sua intrinseca funzione riparativa e rigenerativa che getta una nuova luce non solo sui disegni ma anche sulle stesse dichiarazioni di Leonardo. È evidente che a questa funzione riparativa e rigenerativa fa da contraltare la “destinazione alienante”, come l'ha chiamata Lacan, di ogni immagine di sé che si trova inevitabilmente collocata in un'esteriorità “più costituita che costituente”.²⁷ D'altra parte come può un'immagine sod-

disfare definitivamente il desiderio smisurato e insaziabile di esserci nella propria singolarità? E come sappiamo ciò che rimane incompreso ritorna sempre, come un'anima in pena, finché non ottiene sollievo. Da qui l'incompletezza e la transitorietà, insieme all'intima tendenza compulsiva di ogni autoritratto, e da qui l'altra faccia della coazione a ripetere molto meglio delineata e resa presente dallo stesso Leonardo, che ha origine dalla vocazione distruttiva, dalla tensione essenziale verso la morte della pulsione. D'altra parte sarebbe questo il destino non solo della coazione a ripetere ma di ogni “processo vitale”²⁸ nel momento in cui si uniforma al “principio del Nirvana” secondo un'espressione che Freud mutua da Barbara Low.²⁹ È l'altra faccia anche del gioco del *Fort/Da* (o del rocchetto) che scaturisce dall'ossessività del suo movimento: quel “ritmo differenziale,”³⁰ come lo ha chiamato Derrida, che non fa avanzare di un passo l'elaborazione, e che tutt'al più mette in scena l'eterna oscillazione tra la vita e la morte. Senza contare che il so-

stituito invocato dalla ripetizione nel gioco del *Fort/Da* e che dà luogo al simbolo, si configura in definitiva come “uccisione della cosa” e “eternizzazione del [...] desiderio”.³¹

Queste ultime precisazioni, insieme alle ricche implicazioni talvolta anche contraddittorie contenute nell’opera di Leonardo, non ci impediscono di individuare, comunque, nella coazione a ripetere un meccanismo centrale in ogni processo creativo, come lo sono il battito del cuore e la cadenza del respiro per ogni essere vivente. Non è forse la ripetizione di determinate tecniche che nell’antica *ars poetica* permetteva di raggiungere la catarsi? E la ritmicità del verso, dell’orditura interna di un dipinto, quella stessa ritmicità che possiamo vedere nella sua forma più elementare nei movimenti del corpo della madre che culla il suo bambino, non potrebbero in qualche modo derivare dall’andamento ritmico della pulsione? Se così fosse ogni processo creativo non liquiderebbe la forza oscura e abiet-

ta³² della pulsione ma troverebbe il modo di immergersi per trarne un ordine paradossalmente ogni volta diverso che si dispiega in quell’esteriorità dell’opera costituita da suoni, forme e colori. In questo senso non si darebbe creazione se non come ri-creazione³³ destinata a sua volta a raddoppiarsi all’infinito nelle variegata forme di condivisione messe in atto dal pubblico.



1. Leonardo da Vinci, *Profilo di guerriero con elmo e corazza decorati*. British Museum, foglio 1895-9-15-474.



2. Leonardo da Vinci, *Testa d'uomo urlante e profilo d'uomo deformato in un sogghigno*. Szépművészeti Múzeum, foglio 343.



3. Leonardo da Vinci, *Profilo d'uomo con studio delle proporzioni del volto e della testa*. Royal Collection of Windsor, foglio 1260r.



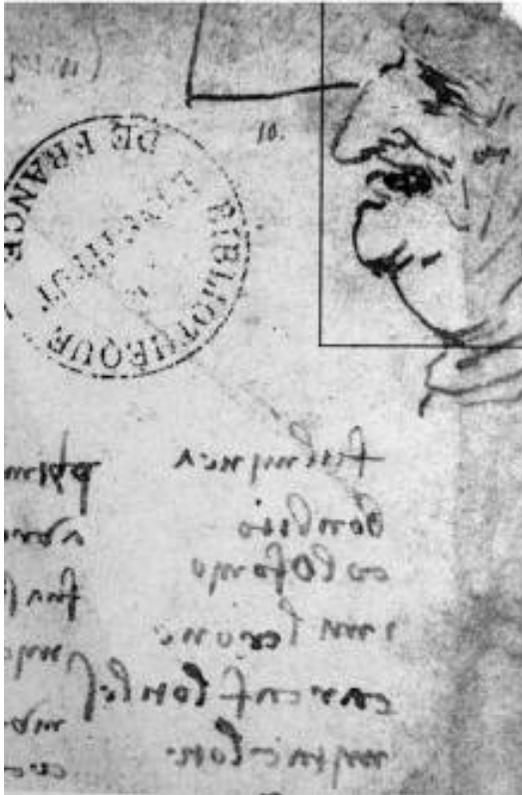
4. Leonardo da Vinci, *Profilo d'uomo con studio delle proporzioni del volto e della testa*, Gallerie dell'Accademia, foglio 236r.



5. Leonardo da Vinci, *Busto di vecchio e busto di giovane affrontati*. Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, foglio 423 E r.



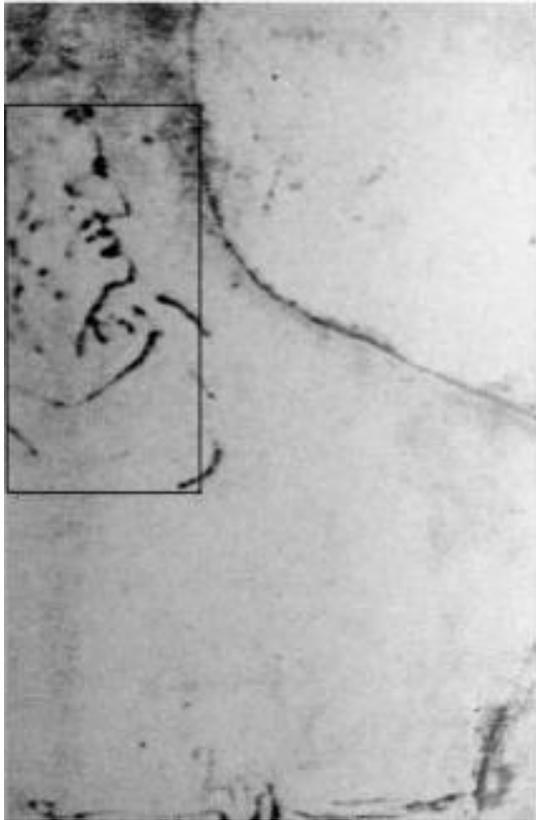
6. Leonardo da Vinci, *Cinque teste deformi*. Royal Collection of Windsor, foglio 1249r.



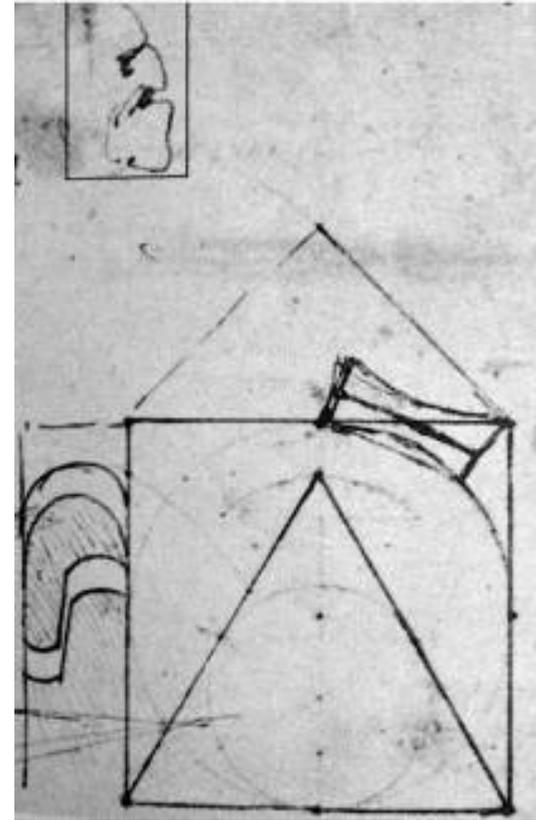
7. Leonardo da Vinci, *Profilo deforme di uomo sorridente*. Codice Ashburnham, foglio 10r.



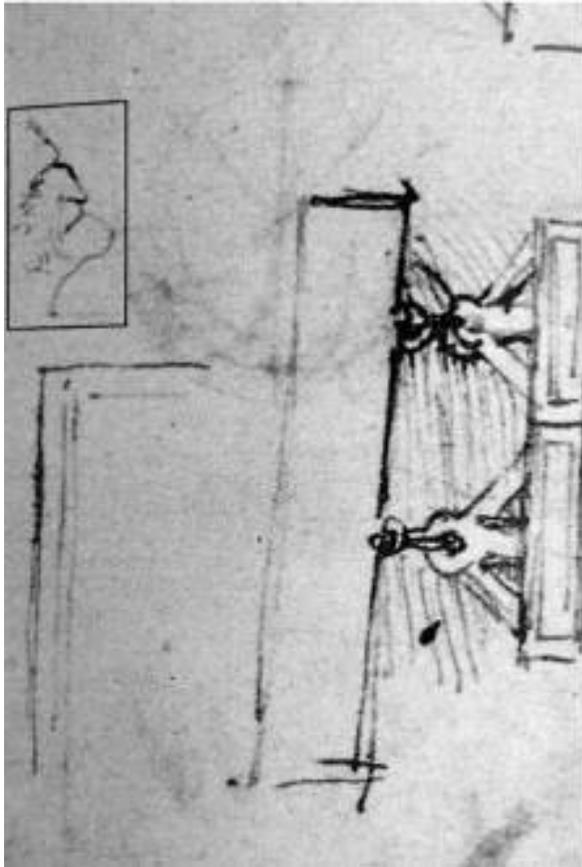
8. Leonardo da Vinci, *Profilo di vecchio*. British Museum, foglio 1860-6-16-100r.



9. Leonardo da Vinci, *Profilo d'uomo a mezzo busto*. Codice Atlantico, foglio 1027r.



10. Leonardo da Vinci, *Profilo deforme di vecchio*. Codice Atlantico, foglio 550v.



11. Leonardo da Vinci, *Profilo di vecchio con mento prominente*. Codice Atlantico, foglio 84v.



12. Leonardo da Vinci, *Profilo d'uomo*. Royal Collection of Windsor, foglio 12482.



13. Leonardo da Vinci, *Profilo d'uomo*. Royal Collection of Windsor, foglio 12469.

* Il testo è stato pubblicato per la prima volta in *Il senso del non senso. Persona e handicap*, a cura di Pier Giorgio Curti e Stefania Guerra Lisi, ETS, Pisa 2004, pp. 325-338.

¹ Cfr. S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), in *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi* (1913-14), in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1966-80, vol. 7, p. 357. Tutte le citazioni seguenti delle opere di Freud sono riferiti a questa edizione.

² *Ibidem*.

³ Cfr. *ivi*, pp. 355-356.

⁴ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), vol. 9, p. 208.

⁵ S. Freud, *Il perturbante* (1919), vol. 9, p. 99; S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)* (1932), vol. 11, p. 214.

⁶ E. Gombrich, *Le teste grottesche* (1954), in *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1986, p. 90.

⁷ Leonardo da Vinci, *Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni*, in *Trattato della pittura*, § 63.

⁸ Cfr. K. Clark, *Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist*, Cambridge U.P., Cambridge 1939; K. Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1968.

⁹ K. Clark, *Leonardo da Vinci*, cit.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Precetto, che il pittore non s'inganni nell'elezione della figura in che esso fa l'abito*, in *Trattato della pittura*, § 106.

¹¹ Leonardo da Vinci, *Del massimo difetto de' pittori*, in *Trattato della pittura*, § 105.

¹² F. Caroli, *Alle origini di cinque secoli di pittura verso il profondo*, in *Leonardo. Studi di fisiognomica. Leonardo*, Milano 1990, p. 7 e sgg.

¹³ Leonardo da Vinci, *Del massimo difetto*, cit.

¹⁴ S. Freud, *Osservazioni sulla teoria e pratica dell'interpretazione dei sogni* (1922), vol. 9, p. 430.

¹⁵ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 99.

¹⁶ S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Tre Saggi (1934-38)*, vol. 11, p. 399.

¹⁷ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 228.

¹⁸ Cfr. S. Freud, *Un ricordo di infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), vol. 6, p. 274.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), vol. 8, p. 530

²¹ *Ibidem*.

²² S. *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 222.

²³ Cfr. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), vol. 5, pp. 108 e sgg.

²⁴ Cfr. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti. I*, Einaudi, Torino 1974, *passim*.

²⁵ Cfr. S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare*, cit., pp. 358-360.

²⁶ Sulla rivalutazione della coazione a ripetere come spinta potenziale al cambiamento rimandiamo al recente articolo di D. G. Kitron, *Repetition compulsion and self-psychology: Toward a reconciliation*, "The International Journal of Psychoanalysis", 84, 2003, pp. 427-441.

²⁷ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit., p. 89.

²⁸ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, cit., p. 215; si veda anche S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., pp. 224 e sgg.

²⁹ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 241.

³⁰ J. Derrida, *Speculare-su "Freud"*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 121

³¹ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio* (1953), in *Scritti I*, cit., p. 313. Sulla ripresa del gioco del rochetto in Lacan si veda anche J. Watson, *Guys and Dolls: Exploratory Repetition and*

Maternal Subjectivity in the Fort/Da Game, "American Imago", 52, 4, 1995, 463-503.

³² Sui rapporti tra coazione a ripetere, abiezione, catarsi cfr. J. Kristeva, *Poteri dell'orrore*, Spirali, Milano 1981, p. 30.

³³ Cfr. E. Kris, *Accostamento all'arte*, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1952), Einaudi, Torino 1967, p. 52.