

Georges Didi-Huberman

**Le immagini e i mali. Usi e disagi della sublimazione
Of images and ills. Uses and malaises of sublimation**

Abstract

This text is published as postface to the new edition of *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de l'hystérie* (Macula, Paris, 2012, pp. 364-405) with the title *Des images et des maux*. It's also the full version of the lecture organized by the Association Psychanalytique de France (September 24, 2011), entitled *L'Usage de la sublimation*. Starting from some considerations on his first book, the Author examines limits and potentials of the notion of sublimation in reference with art and artistic creation, and suggests a different way to approach it.

Keywords

Sublimation; Symptom; Ill; Image; Warburg

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/6894>

<https://psicoart.unibo.it/>

Georges Didi-Huberman

Le immagini e i mali. Usi e disagi della sublimazione*

* Questo scritto, pubblicato come postfazione alla nuova edizione di *Invention de l'hystérie* (Macula, Paris, 2012 e sgg., pp. 364-405) con il titolo *Des images et des maux*, è la versione completa del testo di una conferenza, organizzata dall'Association psychanalytique de France, che si è tenuta il 24 settembre 2011 presso la Bibliothèque nationale, con Jean Clair come altro relatore e Daniel Widjticher come chairman, dal titolo *L'Usage de la sublimation*.

Ringraziamo l'Autore per averne permesso la traduzione e la pubblicazione. © Georges Didi-Huberman.

Fu malattia [Krankheit] ciò che mi diede /L'intimo impulso creativo [Schöpferdrang].¹

L'impotenza iniziale degli esseri umani [die anfängliche Hilfsigkeit des Menschen] è la fonte originaria [die Urquelle] di tutte le motivazioni morali.²

Immagine-sintomo

Cosa posso dire oggi del mio primo libro, *Invention de l'hystérie*, pubblicato più di trent'anni fa? Non l'ho mai riletto. Potrei anche dire che non l'ho mai letto. Certo, l'ho abbozzato, costruito, scritto; poi ne ho aspramente discusso con Jean Clay, il mago delle Edizioni Macula. E alla fine l'ho abbandonato al suo destino. Ma assai presto il suo stile mi è divenuto insopportabile: troppo estraneo e, al contempo, troppo familiare. Vi riconoscevo troppo immediatamente, troppo chiaramente, la voce inquieta di un giovane uomo alla ricerca, alla ricerca di uno stile, stile che, pure lui, cercava una risposta – o meglio un *responsorio* – al suo temibile oggetto, quel *femminino terribile* dell'isteria alla Salpêtrière. Ricerca dolorosa e fortemente drammatizzata. Nel mentre mi è capitato di udire le grida di dolore delle pazienti e dei pazienti ammessi nei padiglioni che circondavano la Bibliothèque Charcot, dove

esploravo l'archivio di tutti quei dolori passati. Fu lì, nelle immediate vicinanze, che nel 1984 morì Michel Foucault, a cui il mio libro deve il sostegno per la sua pubblicazione, nel 1982. Insopportabili le grida udite nel presente, immaginate nel passato, insopportabile la debolezza della mia voce paragonata a loro. Se solo poso il mio sguardo sulle prime frasi del libro, vengo colto dallo stesso sentimento doloroso di quando udivo, registrata, la mia voce di adolescente alle prese con la difficoltà di entrare nel mondo di una parola adulta. Primo libro, libro di muta. Audacie e goffaggini. Ma in nessun caso potrei giudicare questo libro – e neppure rileggerlo – oggi, da qualche improbabile altezza nel frattempo acquisita. So solo che tutto il mio lavoro è iniziato da lì, ha preso la sua biforcazione iniziale, la sua decisione, da cui è nato tutto il resto.

Quale decisione? In Francia, negli anni Settanta, quelli della mia formazione, ci fu una notevole effervescenza del pensiero dell'arte accordato alle *esigenze dell'impensato* o,

più esattamente, dell'inconscio freudiano. Da un lato, alcuni sociologi e semiologi dell'arte utilizzavano la teoria lacaniana per *elevare* la "psicoanalisi dell'arte" a pratica del *significante*, e a interrogativo sullo statuto dell'interpretazione simbolica: così si coniugò l'opera di Freud con l'iconologia di Erwin Panofsky.³ Dall'altro, alcuni filosofi, Jean-François Lyotard in testa, utilizzarono la tradizione del sublime per *elevare* – ma in un senso ben diverso – la "psicoanalisi dell'arte" a pratica del *figurale* e a interrogativo sullo statuto della produzione artistica, intesa come "economia libidinale".⁴ Benché mi fossi formato a questa doppia scuola – senza contare l'approccio fenomenologico che derivava dalle opere di Maurice Merleau-Ponty e di Henri Maldiney – la mia decisione consistette innanzi tutto nell'entrare appieno in un mondo di immagini inerente a ciò che si potrebbe chiamare il *bas-pays* del sintomo.

All'inizio le mie preoccupazioni di giovane ricercatore mi avevano orientato verso alcune forme corporee della trasgressione,⁵ poi verso un progetto sulle *forme del pathos* in Goya: verso quelle bocche aperte e al contempo tappate, verso quelle grida piene di pittura catramosa, quei corpi impantanati che si dibattono con impotenza e furore. Quando Hubert Damisch rifiutò – per ragioni che ancora mi sono oscure – l'orientamento di questa ricerca, restai abbattuto per qualche tempo, senza speranze. Poi, l'incontro per puro caso, in un piccolo caffè femminista in Rue Saint-Jacques – dove la torta al cioccolato era deliziosa, ragion per cui ne diventai un habitué –, con qualche enigmatica fotografia di queste donne dai gesti strani. Da alcune di queste immagini (non sapevo ancora che si trattasse dei ritratti di Augustine) emanava una certa bellezza, ma questa bellezza non mi dava nessun conforto, nessuna elevazione di qualche tipo. Immagini inquietanti, quindi, e persino difficili da guardare. Mi sarebbe bastato un primo

approccio per capire la loro potenza, la loro stranezza, il problema che esse sollevavano: era all'opera un dolore, ma dove esattamente nell'immagine? – impossibile a dirsi di primo acchito.

Non era più *l'immagine-sorriso* [*image-sourire*], assurda da Freud, con la sua analisi della Gioconda, a esempio cruciale di un'attività artistica pensata attraverso la nozione di sublimazione;⁶ era una sorta di *immagine-sofferenza* [*image-souffrir*] emersa da questo piano di immanenza – gestuale, organico e psichico – chiamato “contrattura”, o “attitudine passionale”, o persino “clownismo”, come volle dire Charcot, qualcosa che possiamo definire il *sintomo* in generale. È l'estrema violenza di cui è testimone l'iconografia fotografica della Salpêtrière che sulle prime ha attratto la mia attenzione: mi ha imposto di tenere aperta la questione dell'*apparizione* o della manifestazione sintomatica, mentre il quadro freudiano dell'*interpretazione* – il sintomo psichico come “soddisfazione sostitutiva” – avrebbe

potuto essere sufficiente a risolvere facilmente la questione. La sola frase di questo primo libro di cui mi ricordo ancora è quella di apertura, che riguarda un problema di cui non ho ancora smesso, tutt'altro, di preoccuparmi:

In che modo, avvicinandosi alle opere e alle immagini, ci si trova già proiettati in un rapporto con il dolore? In che modo compare il dolore? Quale potrebbe essere la sua forma, la temporalità della sua comparsa o del suo ritorno dentro di noi e davanti al nostro sguardo?⁷

Oggi che l'Association psychanalytique de France mi chiede di riflettere sull'“uso della sublimazione” potrei cominciare col dire – e sarebbe di certo insufficiente – che la mia “strada maestra” per interrogare le immagini dell'arte è stata quella del sintomo (per esempio, ritornando al “candore affascinante” evocato da Dora fin dalla sua contemplazione della *Madonna Sistina* di Raffaello)⁸ più che quella della

sublimazione, concetto le cui intrinseche difficoltà mi hanno a lungo fatto supporre che, il più delle volte, il suo uso dipendesse da una sorta di “falso problema”. Freud non modifica, né sposta davvero il nostro sguardo tradizionale sulla pittura di Leonardo quando la pone come la “forma più alta di sublimazione che sia concessa all’uomo” (*der höchsten, dem Menschen erreichbaren Sublimierung*), fino al punto di recuperare una vecchia teoria del genio; oppure, quando vuole vedere nella *Sant’Anna* del Louvre “in sintesi la storia della sua infanzia” (*in dieses Bild ist die Synthese seiner Kindheitsgeschichte*), fino al punto da recuperare una non meno annosa teoria della pittura come *istoria*.⁹

Non è nell’elevata sfera del genio artistico, anche problematizzato in rapporto a un fantasma inconscio, che ho cominciato a imparare a guardare le immagini – o meglio, a criticare il mio sguardo sulle immagini. È seguendo Freud sul terreno stesso del gesto isterico, questo *bas-pays* del sintomo. Un testo per me resta fondamentale: è la descrizione

fatta da Freud di un attacco isterico, osservato nel momento in cui Charcot, dinanzi allo spettacolare disordine corporeo della crisi, aveva rinunciato a comprenderlo, e anche a descriverlo:

In un caso da me osservato [*non mi è difficile pensare che Freud parli qui di un’observation fatta all’epoca del suo soggiorno a Parigi. N.d.A.*], con una mano stringe a sé le vesti (nella parte di donna), mentre con l’altra cerca di strapparsele (nella parte di uomo). Questa contraddittoria simultaneità [*diese widerspruchsvolle Gleichzeitigkeit*] fa sì che l’insieme dei fatti altrimenti così plasticamente [*so plastisch dargestellten Situation*] raffigurati nell’attacco divenga scarsamente intelligibile [*die Unverständlichkeit*], e pertanto essa è perfettamente adatta a mascherare la fantasia inconscia operante [*Verhüllung der wirksamen unbewußten en Phantasie*].¹⁰

Con questo sbalorditivo florilegio di *paradossi* teorici – una

linea di simmetria rinvenuta nel cuore stesso di un caos corporeo; una dialettica che ha lo scopo di mostrarsi “scar-samente intelligibile”; un’intensità plastica a servizio di un “mascheramento” –, Freud restituiva all’evento visivo del sintomo tutta la sua complessità, tutte le sue tensioni, tutti i suoi doppi-fondi. Siamo ben lontani dalle *sintesi* auspicate dinanzi alle immagini di Leonardo. E se le opere d’arte, anche le più sublimi, mettessero in atto dei paradossi anziché delle *sintesi*? Qualcosa di definitivamente impuro, anziché una qualche elevazione verso la purezza? E se lo sguardo portato da Freud sul sintomo isterico non ci dicesse qualcosa di più sull’arte del Rinascimento – penso alle concrezioni organiche e patetiche onnipresenti in Donatello o Botticelli, ben anteriori ai paradossi tipicamente surrealisti della *Petite anatomie de l’image* cara a Hans Bellmer o dell’*Aube désarmée* secondo René Magritte (*fig. 1*) – di tutte le “sintesi” umanistiche e di tutte le “forme simboliche” attraverso cui lo storico e l’esteta, cioè lo psicoanalista, riconducono così

spesso l’impurezza costitutiva delle immagini alla purezza apodittica delle idee?



Fig. 1 – René Magritte, *L’Aube désarmée*, 1928, Musée Magritte, Bruxelles

Sintomo-sublimazione

È tanto più necessario procedere a una *critica della sublimazione* quanto più si cerca di interrogare, cioè di fondare, la necessità di tale nozione (la critica non revoca il proprio oggetto; al contrario lo costituisce, lo ricostruisce dopo averlo smontato, così come ha saputo fare Kant per l'esercizio della ragione). Criticare la sublimazione: cominciare col non cercarvi la sintesi. Rimuovere l'irrinconciliabile dei paradossi, delle aporie, delle stranezze. Involgersi in quelle stesse impurezze rilasciate da questa nozione, malgrado ciò che il suo bel nome suggerisce. Dilemma degli psicoanalisti: fin dove si potrà *giocare a smontare* l'orologio di papà senza che questo finisca per sparpagliarsi del tutto, e diventare semplicemente inutilizzabile? Daniel Lagache diceva a proposito della "teoria della sublimazione" che "in definitiva non era una 'buona teoria'".¹¹ Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis hanno proposto una

definizione di sublimazione che, per l'appunto, muove dall'impossibilità di coglierla come nozione che avesse acquisito la sua coerenza una volta per tutte: ne hanno fatto "un'esigenza della dottrina che non può essere trascurata", anche se "la mancanza di una teoria coerente della sublimazione rimane una delle lacune del pensiero psicoanalitico".¹² Più recentemente, Sophie de Mijolla-Mellor ha rilevato la "doppia impasse in cui [la sublimazione] si trova troppo spesso relegata, o come concetto astratto e oscuro della metapsicologia, o come sinonimo un po' effimero della capacità di creare".¹³

Ci sarebbe dunque, al contempo, qualcosa di *troppo sottile* e di *troppo triviale* nell'impiego di questo termine? La sublimazione eleva all'eccesso o ci riporta al grado zero delle cose, cioè al loro substrato pulsionale? Cosa dobbiamo intendere esattamente in quel suffisso *sub* che ne orienta la comprensione? È l'evidenza dell'"al di sotto" o il senso opposto – ammesso in latino – che ne fa lo stretto equivalente

di *super*, “al di sopra”?¹⁴ E cosa dobbiamo intendere quanto a ciò che concerne l’elemento in cui si inserisce questa operazione? È *limus*, “il limo”, o il *limes*, “il limite”? O piuttosto *limus*, aggettivo che significa “obliquo” e si utilizza solo a proposito dell’occhio e dello sguardo?¹⁵ La stessa sublimazione chimica non presuppone forse il doppio senso di *purezza* (attraverso l’idea di un passaggio diretto dallo stato solido allo stato gassoso) e di *impurezza* (attraverso l’osservazione del deposito di sostanza che si forma sulla parete fredda di un recipiente in cui si “sublima” un corpo solido attraverso la distillazione)? Non si parla al contempo di “sublimato dolce” e di “sublimato corrosivo”?¹⁶ È un rimedio? Un veleno?

Dunque, cosa voleva dire Freud attraverso l’operazione psichica e inconscia della *Sublimierung* come ciò che si distingue, appunto, da ogni *Sublimation* fisica, chimica o alchemica? Antoine Vergote ha censito non meno di centotrentaquattro testi in cui Freud, ben al di là della sola “psicoa-

nalisi applicata”, fa appello a questo termine.¹⁷ Da un lato, sarebbe una nozione fondamentale come quella della rimozione (le è, per così dire, simmetrica); dall’altro, come sostiene Jean Laplanche, evoca comunque i paradossi di esistenza del celebre “coltello di Jeannot”:

quel coltello a cui si cambia la lama, ed è sempre il coltello di Jeannot; poi si cambia il manico, e resta ancora il coltello di Jeannot; si cambia poi il moschettone, ed è sempre lo stesso; si cambia il fodero, e alla fine è stato cambiato tutto: resta ancora il coltello di Jeannot, eppure non ne resta niente.¹⁸

Nella composizione finale della *Metapsicologia*, infatti, *non resta niente* del previsto capitolo sulla sublimazione – capitolo mai scritto, o solo abbozzato, o distrutto¹⁹ – ma la sublimazione *resta ancora* quel concetto fondativo di cui la metapsicologia freudiana non saprebbe fare a meno.

Potremmo dire, correndo subito il rischio di semplificare, che la sublimazione, in quanto nozione metapsicologica, offre una delle vie fondamentali che illustrano la *plasticità delle pulsioni*: la loro “attitudine allo spostamento” fin dentro ai domini condivisi della cultura umana. Questa “attitudine allo spostamento” (*Verschiebbarkeit*) viene opposta da Freud alla nozione di “fissazione” (*Fixierung*), così come – nel testo del 1905 sull’analisi di Dora – la nozione di “spostamento” (*Wendung*) sublimatoria è data come esatto contro-motivo della “repressione” (*Unterdrückung*) tipica della rimozione.²⁰ Nel 1915, nel primo capitolo della *Metapsicologia* dedicato alle “Pulsioni e [ai] loro destini”, Freud collocherà la sublimazione tra i quattro “destini” fondamentali della libido:

[...] una pulsione può incorrere nei seguenti destini [*Tribschicksale*]: La trasformazione nel contrario [*Verkehrung ins Gegenteil*]. Il volgersi sulla persona stessa del

soggetto [*Wendung gegen die eigene Person*]. La rimozione [*Verdrängung*]. La sublimazione [*Sublimierung*].²¹

Freud, nel seguito pressoché immediato di queste righe, accorda un’attenzione particolare alla “pulsione di guardare” (*Schautrieb*).²² E questo ci rimanda a una tappa antecedente del suo pensiero, quando, in *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*, aveva abbozzato uno schema a tre termini: “Rimozione, fissazione e sublimazione si ripartiscono i contributi della pulsione sessuale alla vita interiore di Leonardo”.²³ La *pulsione di guardare* o “pulsione di ricerca” può così *bloccarsi* nell’“inibizione nevrotica” o fissarsi nella compulsione alla “ruminazione”; ma, quando *si sublima*, dà luogo a una “particolare disposizione” – del tipo “più raro e perfetto” – grazie a cui la pulsione sfugge, per così dire, alle miserie del sintomo.²⁴ Rispetto all’elaborazione metapsicologica, è senz’altro importante interrogare le condizioni infantili della sublimazione, le no-

zioni di appoggio, di legame, o anche la distinzione tra “meta”, “oggetto”, “fonte” e “spinta” (*Drang*) della pulsione.²⁵ Ma qui mi limiterò a una prima osservazione che riguarda la stessa messa in essere del motivo della sublimazione in Freud: essa sembra collocarsi interamente tra le sue riflessioni fondatrici sul *sintomo* isterico e le sue incursioni esplorative sull'*immagine* artistica.

Da qualche parte, dunque, tra Anna O. e Monna Lisa. Se la sublimazione ha finito per costituirsi dottrinalmente attraverso la sua differenza con la rimozione – dunque per differenza con il sintomo – dovremo constatare che la sua messa in opera si è effettuata, prima di tutto, nella clinica del sintomo isterico. Appare già chiaramente, per esempio, in una celebre lettera di Freud a Wilhelm Fließ, datata 2 maggio 1897:

Ho ottenuto un'esatta nozione della struttura dell'isteria. Non è altro che una riproduzione di certe scene, ad alcu-

ne delle quali si può accedere direttamente, mentre ad altre solo attraverso un velo di sovrapposte fantasie. Le fantasie derivano da cose *udite* che sono state comprese *solo più tardi*, e naturalmente tutto in loro è genuino. Si tratta di strutture difensive, sublimazioni e abbellimenti dei fatti, che servono nello stesso tempo come autogiustificazione.²⁶

Uguualmente, nel *Manoscritto L*, proprio dello stesso periodo, leggiamo:

Architettura dell'isteria – Lo scopo sembra sia quello di arrivare alle scene primarie. In alcuni casi vi si perviene direttamente, in altri solo per via indiretta attraverso le fantasie. Le fantasie infatti sono facciate psichiche costruite per sbarrare l'ingresso a questi ricordi. Nello stesso tempo, le fantasie sono al servizio della tendenza ad affinare i ricordi, a sublimarli.²⁷

Tutto, in questo vocabolario, concorre ad avvicinare il *sin-tomo all'immagine* e, per estensione, l'isteria all'arte – anche se su piani di analogia completamente diversi da ciò che Charcot, dieci anni prima, aveva elaborato nella sua celebre *iconographie artistique* dell'isteria.²⁸ In questo caso, il sintomo isterico come “riproduzione di scene” (*Reproduktion von Szenen*) non è forse paragonabile a un quadro dipinto o a un *tableau vivant*? Non procede forse, come un'attività artistica, “per via indiretta, attraverso fantasie” (*Umwegen, Phantasien*) interposte? Non costruisce, come una poesia o un disegno figurativo, qualcosa di simile a un “abbelliment[o] dei fatti” (*Verschönerung der Fakten*), operazione destinata a “sublimarli”, apportando al soggetto i benefici di un’“autogiustificazione” (*Selbstentlastung*)? Potremmo quasi riconoscere, nella elaborazione freudiana dell'immagine come *après-coup* (*nachträglich*), la celebre definizione duchampiana del quadro come “après-coup”... Se l'isteria – anzi, l'isterica stessa – si mostra come

un’“opera d'arte mancata”, almeno intrattiene con l'arte, e in particolare con l'arte visiva o teatrale, un rapporto fondamentale che appare soprattutto, nel *Manoscritto L*, attraverso la nota di Freud sul gioco isterico della “sublimazione” (vergine, a immagine delle Madonne dipinte da Leonardo) e dell'autoumiliazione²⁹ (prostituta, a immagine di una Nanà secondo Émile Zola).

Fin dal 1897, dunque, Freud avrebbe posto in essere la distinzione tra rimozione e sublimazione quando considera le “fantasie” dalla prospettiva di una doppia azione: da un lato, tali fantasie sono “facciate psichiche costruite per sbarrare l'ingresso (*den Zugang... zu sperren*) a questi ricordi” inconsci; ma, dice Freud, “nello stesso tempo, [...] sono al servizio della tendenza ad affinare i ricordi, a sublimarli (*sublimieren*)”.³⁰ Qualche anno più tardi, nell'analisi di Dora, Freud parlerà sovente di “traslazioni” compiute “con più arte” (*kunstvoller*) di altre, che egli rinvia direttamente a un processo di “sublimazione” (*Sublimierung*).³¹ Nel suo arti-

colo *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità*, del 1908, stabilirà con chiarezza il doppio destino delle “fantasie” (*Phantasien*): sublimazione da un lato – “ossia far deviare l’eccitamento sessuale verso una meta più elevata” –, “sintomo patologico” (*Krankheitssymptom*) dall’altro.³² Infine, nella ventitreesima lezione di *Introduzione alla psicoanalisi* del 1917, Freud insisterà sul ruolo dell’immaginazione nella “formazione de sintomi”³³ (*Symptombildung*), non separando così il sintomo da una problematica relativa all’immagine (*Bild*) e all’immaginazione (*Phantasie*). Anche qui, si aprirà al soggetto una doppia prospettiva: o un *inasprimento* dei conflitti inconsci e, di conseguenza, dei processi di rimozione patogeni; o ciò che Freud definisce con delicatezza “una certa labilità quanto a rimozioni che determinano il conflitto” (*eine gewisse Lockerheit der den Konflikt entscheidenden Verdrängungen*): ciò che egli chiama una “forte capacità di sublimazione”³⁴ (*eine starke Fähigkeit zur Sublimie-*

rung) a cui i motivi dell’arte e dell’artista non tarderanno ad essere associati.

Mi pare che questi pochi testi siano sufficienti a ricordarci che Freud non ha affrontato la sublimazione e il sintomo – o, se vogliamo ampliare la questione, *le arti e i mali* – secondo una brutale relazione di opposizione. Piuttosto, sarebbe in gioco una dialettica. Come se il “destino delle pulsioni”, grazie alla mediazione dell’immaginazione – *Phantasie* o *Einbildungskraft* che sia – si giocasse anche a livello di un “destino delle immagini”. Potremmo allora fare una prima, approssimativa ipotesi, suggerendo che la *sublimazione* riguardi un mondo di forme che appaiono per “labilità”, una fluttuazione dei conflitti (dunque, un modello di *fluidità*; il modello-Leonardo, diciamo), mentre il sintomo consegna un mondo di forme che appaiono per irrigidimento dei conflitti (è allora un modello di *contrattura*, il modello-isteria, diciamo). Ma, in realtà, le cose sono ben più contorte, nella misura in cui tutti i concetti in gioco di-

pendono da quadri di intelligibilità – o da campi epistemici – multipli: diversi ma imbricati gli uni negli altri, dunque influenti gli uni sugli altri. Nell’ambito delle scienze umane non esistono concetti “puri”, e i concetti della psicoanalisi, anche se altamente “metapsicologici”, di certo non sfuggono a questa regola. Il problema assume, dunque, una nuova piega: implica una presa di posizione, ad ogni istante e su ogni parola, in quel campo di battaglie simboliche che si chiama *cultura*, cioè il campo di predilezione di questa “economia libidinale” chiamata sublimazione.

Sublimazione-simbolo

Daniel Lagache ha identificato molto bene le difficoltà intrinseche al concetto di sublimazione quando dice che, “lungi dall’essere un problema specifico, [essa] è un crocevia di problemi, e non dei più trascurabili. [...] Il problema

della sublimazione è un problema di metapsicologia e di antropologia psicoanalitica; riguarda al contempo la teoria dell’apparato psichico e la teoria dell’uomo” in generale – il che condanna il concetto di sublimazione alla spinosa messa in gioco dei “valori” umani.³⁵ Se la sublimazione fosse soltanto una categoria metapsicologica, non sarebbe altro che una questione esoterica per i soli psicoanalisti; ma sappiamo bene – il mio discorso e le sue circostanze ne sono un esempio – che la realtà è ben diversa. Gli psicoanalisti, certo, hanno imparato da Freud che, “nella sessualità l’elemento più alto e quello più basso si trovano dovunque intimamente connessi”.³⁶ Eppure, ciò non li spinge a collocare sui tavolini delle loro sale d’aspetto qualche opera pornografica accanto a libri illustrati su Leonardo da Vinci. Così ci ricordano che il discorso psicoanalitico non riguarda assolutamente il solo fatto “sessuale”: procede esso stesso in maniera massicciamente “sublimatoria”.³⁷ Prende dunque posto – deve prendere posizione – all’interno di un

ampio sistema di valori filosofici, storici, sociali, etici, politici ed estetici – valori che, a seconda dei casi, si assumerà la responsabilità di accettare o contestare. E in nome del quale potrà esso stesso prestarsi a un'eventuale critica.

Jung, come sappiamo, volle attribuire alla sublimazione un'ampiezza metafisica e un valore esoterico che Freud, evidentemente, non aveva voluto. La sua opera sulla *Psicologia del transfert* si presenta come un commentario delle tavole del *Rosarium philosophorum*, testo alchemico del XVI secolo che descriveva il processo di elevazione e purificazione dell'anima a partire dalle sue premesse sessuali (*coniunctio sive coïtus*), passando attraverso le sue tappe di *fermentatio* o di *impregnatio*, per poi arrivare alla *sublimatio*, in cui si realizzava il fantasma bisessuale caratteristico dell'isteria e, al contempo, la purificazione metafisica di tale fantasma, illustrato da un motivo a forma di uccello che evoca lo Spirito Santo³⁸ (e che tra l'altro, ci ricordiamo, era al centro dell'analisi freudiana dei “ricordi d'infanzia” di

Leonardo da Vinci). Questa visione anagogica e salvatrice della sublimazione secondo Jung non ha certo avuto un grande seguito.³⁹ Ma ne ritroviamo la logica “purificatrice” in numerosi testi psicoanalitici, dove la sublimazione è considerata alla stregua di un processo di spiritualizzazione e di neutralizzazione, come leggiamo, per esempio, all'inizio delle *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* di Ernst Kris.⁴⁰ Antoine Vergote, per parte sua, ha voluto irrigidire l'“alternativa nevrosi o sublimazione”, per estrarre con forza quest'ultima da ciò che egli chiama l'“ottica patologica” freudiana, così da conservare la purezza spirituale di ciò che egli definisce “la creazione” – parola magica della religione così come dell'arte, parola della redenzione di tutti i mali.⁴¹ Nell'impiego della parola “sublimazione” sembra che sia piuttosto difficile evitare questa potente vettorializzazione ascendente e purificatrice, questo valore *sintetico* che, come per incanto, risolve i problemi – o i *paradossi* – della conflittualità psichica. Per esempio, Jean Laplanche ha imma-

ginato che “nel sublimato non resti *né* la meta, *né* l’oggetto, e *nemmeno* la fonte della pulsione [...], ma una energia sessuale... essa stessa desessualizzata”.⁴² Il che significa ritornare al “coltello di Jeannot” o, se si vuole, al sesso degli angeli, visto che i due esempi privilegiati da Jean Laplanche in questo contesto sono la foglia di fico (per la sua nostalgia del sesso degli angeli) e la poetica del fuoco (per la sua virtù purificatrice ed elevatrice).⁴³ Insomma, il miglior modo di preservare la sublimazione dal *sintomo* sarà quello, come spesso accade, di ricorrere al vocabolario – in effetti più inoffensivo – del *simbolo*.⁴⁴ Attraverso ciò che Laplanche chiama il “trattamento” degli “scarti pregenitali della genitalizzazione”, poi l’“integrazione” dell’aggressività,⁴⁵ il processo sublimatorio si definirà al contempo come simbolo e sintesi: associato alle “modalità di legame da parte dell’Io”, esso “unifica il diverso” creando “connessioni simboliche” e “mettendo in opera un certo sistema simbolico-ideologico”,

cosa che, per finire, chiameremo “cultura”, inteso come insieme di “codici mitico-simbolici”.⁴⁶

Stupisce maggiormente che André Green – nonostante fosse ben consapevole della distinzione freudiana tra sublimazione e idealizzazione – abbia potuto suggerire che “sublimazione e spiritualizzazione sono sinonimi”, e operano assieme alla “purificazione” e all’“elevazione” del sessuale: “Il subimato ha rapporto con un oggetto ideale. Desessualizzazione vuol dire dematerializzazione, e dematerializzazione è sinonimo di idealizzazione. Incorporo, spirituale e ideale comunicano ampiamente” nella sublimazione.⁴⁷ Un classico modo di proiettare l’*arte* verso l’*idea*, come quando si tratta – in una maniera, ai miei occhi, trivialmente, cioè falsamente “mallarmeana” – di privilegiare i soli “bianchi” di Cézanne,⁴⁸ mentre ciò che costituisce l’intensità del lavoro di Cézanne, per “sublime” che sia, non è altro che quella lotta intima di ciascun istante, quel *lavoro* paradossale nell’immanenza delle

materie, quel via vai senza sintesi tra colore e non-colore, luce e ombra, pesantezza e leggerezza, volume e piattezza, forma e informe, ecc. Sophie de Mijolla-Mellor, per parte sua, non cerca di ricondurre la sublimazione a una simbolizzazione qualsiasi.⁴⁹ Ma non riesce a non vedere nella *Ninfa* botticelliana un ideale di purezza, ancor più incantevole per il fatto che realizzerebbe l'androginia al di là di ogni bisessualità conflittuale o isterica⁵⁰ – e così rifiuta di vedere l'instabilità, la conflittualità e la perversità riconosciute da Aby Warburg attraverso le figure umanistiche della *Ninfa*, negli stessi anni in cui Freud, a sua volta, si interrogava sulla “bella indifferenza” delle isteriche.⁵¹

Jacques Lacan, sempre un po' più geniale degli altri – anche quando era per ingannare il suo mondo – si basò invece su un eccezionale caso clinico di Melanie Klein, che riguardava una questione di spazio vuoto e di spazio dipinto,⁵² per considerare la sublimazione come un processo attraverso cui l'*oggetto* (nel senso comune, così come

in quello psicoanalitico) si eleverebbe alla “dignità” della *cosa*.⁵³ Si tratta dunque, ancora una volta, di elevazione e di purificazione. La Cosa – ormai scritto con l'iniziale maiuscola – è ciò che si collocherebbe al di là di tutti gli oggetti, buoni o cattivi, della realtà materiale così come della realtà psichica. Lacan ne costruisce la nozione attraverso una ripresa mimetica dell'operazione attraverso cui Heidegger aveva distinto chiaramente il semplice “oggetto” dalla “cosa”, come delle volgari scarpe per camminare da quelle presentate da Van Gogh in alcuni celebri quadri.⁵⁴ Ecco dunque ritrovata o perpetuata la nostra misteriosa alchimia della sublimazione: quando l'oggetto utilitario diventa “cosa da collezione”, quando l'oggetto prospettiva diventa “cosa da anamorfosi” o quando l'oggetto sessuale diventa “cosa da amor cortese”.⁵⁵ O quando la storia si dissolve, fuori dal tempo, nella bella sfera dell'arte.

Le formulazioni lacaniane, regolate su una vera e propria strategia del doppio senso, hanno la particolarità di essere aperte e, al tempo stesso, e chiuse al loro lettore (come lo è la celebre porta di Marcel Duchamp per il suo spettatore). Da un lato, sono feconde per la loro sollecitazione a riflettere e a riaprirsi costantemente, come quando Lacan, a proposito della Cosa, dice che è “quel che, del reale primordiale [...] patisce del significante”.⁵⁶ Ma, dall’altro, hanno dato luogo a un discorso dogmatico dagli accenti tipicamente idealisti o neoplatonici: discorsi da cui l’immagine – dunque la stessa *Phantasie* freudiana – si trovava revocata, a vantaggio di una vera e propria tirannia del *simbolico*, che ha per vocazione quella di proferire niente meno che la “verità” o la “veridicità” dell’opera d’arte...⁵⁷ Esattamente come in quei vecchi discorsi accademici, studiati da Erwin Panofsky, in cui il campo dell’arte, dopo esser stato sconfessato unilateralmente da Platone, si era ritrovato, come per magia, reinvestito dagli

altissimi, dai “sublimi” poteri dell’*idea*.⁵⁸

Simbolo-sintesi

Come sappiamo, Freud non ha mai avuto pretese dogmatiche di questo genere nei confronti dei campi esterni alla sua clinica, in particolare quelli artistici o culturali. Sembra aver condiviso con alcuni suoi contemporanei – ad esempio Georg Simmel, Aby Warburg o Walter Benjamin – una certa etica del pensiero, che lo teneva lontano da ogni presa di posizione e da ogni inganno. La sua ambizione teorica, considerevole, non ha mai sofferto della sua modestia fondamentale: da un lato, Freud non ha temuto di avanzare delle ipotesi, dall’altro non temeva nemmeno di riconoscerne i limiti metodologici. Per esempio, ipotizza – “è possibile...” (*möglich*), scrive – che attraverso le sue aggraziate figure dipinte, Leonardo da Vinci

[abbia] smentito [*verleugnet*] l'infelicità della sua vita amorosa [*das Unglück seines Liebeslebens*] e l'[abbia] superata con l'arte [*künstlerisch überwunden hat*], creando queste figure in cui la beata fusione [*Wunscherfüllung... Vereinigung*] della natura maschile con quella femminile rappresenta l'appagamento dei desideri del fanciullo infatuato della propria madre.⁵⁹

Un'ipotesi destinata a suffragare quella, più generale, della "forma più alta di sublimazione"⁶⁰ all'opera negli oggetti d'arte.

Tuttavia, dobbiamo ricordare che Freud insiste quasi subito – qualche pagina dopo, al momento di concludere il suo saggio – sulla *parte non risolta* delle sue ipotesi, con particolare riguardo alla capacità di sublimare:

Le pulsioni e le loro trasformazioni sono il dato ultimo

che la psicoanalisi possa riconoscere. [...] Dato che il talento e la capacità artistica sono intimamente connessi con la sublimazione, dobbiamo ammettere che anche l'essenza della creazione artistica [*das Wesen der künstlerischen Leistung*] ci è inaccessibile dal punto di vista della psicoanalisi.⁶¹

E non è tutto. Perché Freud sa anche che, di fronte a questo limite epistemologico, esistono altri limiti: quelli della tradizione, dell'opinione, cioè di quella *parte troppo* risolta – abusivamente risolta – dei discorsi sull'arte e sulla cultura. Simmetricamente al *non-sapere* e alle sue parole mancanti c'è la *doxa* e le sue soffocanti parole. È un punto cruciale e, ciononostante, mi sembra, largamente sotto-stimato nei commenti postfreudiani sulla sublimazione. Eppure, Freud ha dato prova di un'enorme lucidità – e di

una grande modestia – in materia. In un passaggio della sua conferenza su “Sviluppo e regressione”, nel 1917, ricorda che

tra questi processi che preservano dall’ammalarsi per privazione ce n’è uno che ha acquisito un particolare significato per la civiltà. Esso consiste nel fatto che la tendenza sessuale abbandona la sua meta rivolta al piacere parziale o al piacere riproduttivo e ne accetta un’altra che è geneticamente connessa a quella lasciata, ma non deve più essere chiamata sessuale bensì sociale. Adeguandoci alla valutazione generale, che pone i fini sociali a un livello più alto rispetto ai fini sessuali, che in fondo sono egocentrici, chiamiamo questo processo “sublimazione”.⁶²

“Adeguandoci alla valutazione generale” (*wobei wir uns der allgemeinen Schätzung fügen*): eccoci dunque ricollocati, bruscamente, sul piano dei valori e delle convenzioni sociali. Nella nuova serie di lezioni introduttive alla

psicoanalisi del 1932, Freud ritornerà sulle difficoltà – i nodi paradossali, le aporie, forse – della psicoanalisi, quando si trova a confrontarsi con questa “valutazione generale”: da una parte, come “scienza particolare [...] essa è totalmente inadatta a crearsi una propria *Weltanschauung*”; dall’altra, non può sottrarsi al mondo culturale, storico e sociale di cui fa parte; ragion per cui deve – ma è ineluttabile? La questione è proprio questa – “adottare” (*annehmen*) la *Weltanschauung* corrispondente alla “valutazione generale” in quei campi di cui non ha esperienza specifica.⁶³

La questione che si pone qui non è altro che quella del *conformismo* di cui può dar prova, nell’ordine della *Weltanschauung* culturale, una disciplina peraltro così *imperitante*, così pronta a rompere le convenzioni. Dire che “l’arte è quasi sempre innocua e benefica, che non vuol essere nient’altro che illusione”,⁶⁴ come fa Freud nelle sue nuove conferenze, non significa forse reiterare una *doxa*

estetica molto diffusa ma contraddetta da molti esempi nella storia dell'arte? Beato Angelico e Caravaggio "benefici"? Bruegel e Rembrandt "illusori"? Goya e Picasso "innocui"? L'arte, in quanto campo della sublimazione, non sarebbe dunque che "protezione", "vittoria dell'amore in stasi" e dell'"ispirazione" (Jean Laplanche), "beneficio terapeutico" (Paul-Laurent Assoun)?; o ancora "melodia degli istinti" nell'ambito della cultura, anzi "garante della conservazione del legame sociale" (Sophie de Mijolla-Mellor) e creatrice di una "adesione collettiva" (Guy Rosolato)?⁶⁵

Ci accorgiamo che anche le formulazioni di Jacques Lacan, nonostante la loro originalità di tono, non sfuggono a questa unanimità di pensiero dell'arte intesa come consolazione e pacificazione dei conflitti:

L'opera tranquillizza le persone, le riconforta [...]. Questo eleva la loro anima, come si dice, vale a dire le incita alla

rinuncia. [...] In altri termini – in questo momento non scopo [...]. Ebbene, posso avere la stessa soddisfazione esattamente come se stessi scopando".⁶⁶

In cosa si "risolve" dunque questa rinuncia sublimatoria alla soddisfazione sessuale? In ciò che, altrove, Lacan chiama *pubblica utilità*: "[Nella sublimazione] la libido sessuale viene a trovare la sua soddisfazione in oggetti [...] nella misura in cui sono oggetti di pubblica utilità".⁶⁷ Ora, forse sta proprio qui, precisamente, il nodo problematico del discorso psicoanalitico in generale sulla sublimazione. Chi ha detto che la *cosa pubblica* vale unilateralmente per la "soddisfazione", l'"innocuità", il "beneficio", la "protezione», la "consolazione", l'"acquietamento" o l'"adesione collettiva"? Non è, al contrario, il luogo per eccellenza della *cosa politica*, ossia prima di tutto un *campo di conflitti*, come testimoniano – per limitarci solo al campo "artistico" – le innumerevoli dispute

sull’“utilità” delle immagini, iconoclasmi e altre lotte, talvolta all’ultimo sangue, per il dominio di questo *campo sensibile*?⁶⁸

Insomma, il *paradosso* della sublimazione si manifesta esattamente là dove la si vorrebbe definire come *sintesi*, in tutti i sensi ammessi da questo termine: soddisfazione acquietante, riconciliazione dialettica, unità concettuale o pacificazione dei conflitti. Ma non vediamo che la psicoanalisi scopre ovunque dei *conflitti all’opera*? Non è forse questa la sua specialità – esasperante per alcuni –, la sua incomparabile forza critica, per esempio quando porta alla luce i paradossi *sintomatici* che vanificano tutte le speranze soggettive di un “io” *sintetico*? Eppure, si direbbe che con la sublimazione – e, dunque, con “l’arte” o “la cultura” come “adesione collettiva” –, essa abbia sognato un momento di processo in cui la soddisfazione, una volta tanto, non sarebbe stata compensata da sofferenze o contropartite sintomali, ma solo da grazie fluenti e bellezze

ben distribuite.⁶⁹ Ora, tutto ciò non corrisponde affatto a quello che possiamo osservare nella complessità delle opere e nei soprassalti delle loro temporalità multiple. Al conformismo ricorrente degli storici dell’arte, che sostantivizzano i sintomi in “dettagli” e ipostatizzano tali dettagli in “chiavi” iconografiche, risponde il conformismo degli psicoanalisti, quando sostantivizzano le immagini in “risultati” e ipostatizzano tali risultati in “chiavi” interpretative.

Al pari degli storici dell’arte, inclini a non vedere nelle opere che dei *risultati* – e non dei *processi* –, spesso gli psicoanalisti riescono a vedere nelle sublimazioni solo delle sintesi, degli “esiti”, “delle realizzazioni” o dei “risultati finali”.⁷⁰ Allora le opere dell’arte finiscono per servire da *alibi* comuni a un’autoconferma dottrinale (lato psicoanalisi) e a un accademismo di buon gusto (lato estetica). Allora la sublimazione si appresta a diventare, nel suo valore d’uso teorico, ciò che definirei una “formazione di

conformismo”. Forse le cose cambieranno quando gli psicoanalisti dialettizzeranno la loro *Weltanschauung* dell’arte accettando di leggere Georges Bataille accanto a Paul Valéry, Carl Einstein accanto ad André Malraux, Aby Warburg accanto a Erwin Panofsky o Bertolt Brecht accanto a Thomas Mann... Il tutto, accettando di riconoscere le dimensioni etiche e politiche inerenti alle loro prese di posizione estetiche.

In un testo del 1955 sui rapporti tra psicologia e sociologia, Theodor Adorno non ha mancato di ricordare – lui che, negli anni venti, era stato fortemente influenzato dalle opere critiche di György Lukács – che nel contesto della guerra fredda

la compiacente scienza del blocco orientale esorcizzava come opera del demonio la psicologia analitica – l’unica che indaghi seriamente sulle condizioni soggettive dell’irrazionalità oggettiva e, come si decideva a fare

Lukács, aggiudicava Freud al fascismo, assieme a Spengler e a Nietzsche.⁷¹

Simmetricamente, Adorno denunciava nello “psicologismo” occidentale una “ideologia [...] che trasforma magicamente la forma individualistica della socializzazione in una determinazione extrasociale, naturale dell’individuo”.⁷² La separazione tra le discipline della *psyché* e le discipline dell’*ethos* o della *polis* appariva dunque, agli occhi di Adorno, altrettanto arbitraria della divisione del lavoro intellettuale nelle gerarchie accademiche: una psicoanalisi senza posizione politica sarà “puerile”, scrive, quanto una scienza della società senza metapsicologia.⁷³

Da cui una *critica politica* alla psicoanalisi freudiana rivolta al suo conformismo sociale e alla sua remissiva adozione delle *Weltanschauungen* circostanti e socialmente “accettate”:

Non si deve rimproverare Freud perché trascura la socialità concreta, ma perché non si preoccupa più di tanto dell'origine sociale di quell'astrattezza, della rigidità dell'inconscio, che egli riconosce con l'incorruttibilità dello sguardo tipica del ricercatore di scienze naturali. L'immiserimento a opera dell'infinita tradizione del negativo [*vale a dire la tradizione dei conflitti storici, filosofici e sociali*. N.d.A.] fu da lui ipostatizzato in una determinazione antropologica. Ciò che è storico diventa invariabile, eterno, mentre viceversa lo psichico diventa un fatto storico. [...] [Così] si rivela in Freud un elemento sociale accettato acriticamente, la fede nei consueti criteri di quella stessa scienza che egli sfidava.⁷⁴

Da cui una critica al “Super-io medio”, e addirittura al famoso precetto *Wo Es war, soll Ich werden*, quando vengono interpretati, con l'ausilio della psicoanalisi americana, nella chiave di adattamento al sociale.⁷⁵ Da cui una critica alla sublimazione stessa, quando si trova ridot-

ta, come fa Anna Freud, a un semplice “meccanismo di difesa”: cosa che Adorno finirà per interpretare nella prospettiva politica e filosofica della “tradizione della vecchia ostilità borghese allo spirito”.⁷⁶ Come se la sublimazione, concettualizzata o “conformata” in tal senso, avesse finito per servire da protezione contro ciò di cui essa si presumeva dovesse riconoscere l'economia psichica, ovvero l'immaginazione artistica e la vita dello spirito.

Sintomo-disagio

Le critiche formulate da Adorno non sono immuni da una certa tendenza all'esagerazione, col rischio di perdere qualche sfumatura, e alla radicalizzazione, col rischio di essere ingiuste. Ma se non altro presentano una grande virtù teorica: quella di incoraggiarci a non perdere di vista l'elemento di conflitto e di “sfida ai criteri consueti” – sfi-

da in cui lo stesso Adorno riconosceva l'apporto decisivo della teoria freudiana al pensiero filosofico in generale. Dunque, ormai bisogna andare a cercare lontano dai risultati (sempre provvisori), dai successi (sempre relativi) e dalle conformità (sempre criticabili): lontano dalle sintesi e più vicino ai *disagi* [*malaises*] anzi ai *sintomi*. In ogni caso, là dove i conflitti non sono cessati. Là dove si affrontano, irrisolti, dove si scontrano e si dibattono i movimenti della tesi e quelli dell'antitesi. Là dove si annodano i paradossi, dove sopraggiungono gli *urti del pensiero*. Per ritrovare questa feconda inquietudine – in cui la sublimazione, come concetto, rischia di diffrangersi un po' di più e intrecciare alcuni suoi rami con quelli del sintomo, la sua antitesi, diciamo –, è sufficiente tornare con qualche esempio all'economia interna del pensiero freudiano. Pochi mesi prima della pubblicazione del saggio su Leonardo, Freud afferma che la "plasticità delle componenti sessuali" spiega la loro "capacità di essere sublima-

te", ossia essere utilizzate – e in tutta la loro intensità – per una "meta più alta [...], anziché quella inservibile".⁷⁷ Era un modo per definire l'"impulso inibito nella meta", e dunque di non isolare, come egli stesso affermò, la sublimazione dal movimento inizialmente indicato come "desiderio patogeno" (*pathogen Wunsch*): "Questo desiderio viene esso stesso rivolto a una meta più alta e perciò inattaccabile" (*einwandfrei*), scrive Freud; ma ciò non significa che sia immune da ogni conflitto (*Konflikt*), dato che, anche per l'artista e per l'uomo di cultura, "la realtà [continua ad essere] insoddisfacente" (*die Wirklichkeit ganz allgemein unbefriedigend finden*).⁷⁸ Da cui la "connessione delle nevrosi con altre produzioni della vita psichica umana, anche con le più nobili (*wertvollsten*) fra esse".⁷⁹ Nel 1913, nell'articolo per la rivista "Scientia" sull'*Interesse per la psicoanalisi*, Freud esamina successivamente i campi della "storia della civiltà" (*kulturhistorische Interesse*) e della "scienza dell'arte"⁸⁰ (*kunstwis-*

senschaftliche Interesse). Sulle prime, sembra che il punto di vista freudiano sull'attività artistica possa riassumersi nell'economia della sublimazione come "temperamento" dei conflitti: la psicoanalisi "riconosce anche nell'esercizio dell'arte un'attività che si propone di temperare desideri irrisolti (*Beschwichtigung unerledigter Wünsche*), e precisamente, in primo luogo, nello stesso artista e per conseguenza nell'ascoltatore o nello spettatore".⁸¹ Ma subito viene precisato:

Le forze pulsionali dell'arte [*die Triebkräfte der Kunst*] sono gli stessi conflitti [*sind dieselben Konflikte*] che spingono altri individui alla nevrosi e che hanno indotto la società a fondare le sue istituzioni".⁸²

Conflitti psichici e, nello stesso tempo, conflitti sociali: conflitti che l'arte, in ogni caso, non sarebbe in grado di "risolvere", dal momento che ne è costituita (*sind*). Tanto

che Freud finisce per situare il campo dell'arte come un "regno intermedio (*Zwischenreich*) tra la realtà (*Realität*) che frustra i desideri e il mondo della fantasia (*Phantasiewelt*) che li appaga".⁸³ Dunque, come potrebbe un "regno intermedio" sfuggire ai conflitti che oppongono i "regni" di cui esso definisce precisamente la zona-frontiera? Poi, nel 1914, il conflitto – psichico, sociale – prende la forma terribile e concreta di una guerra totale tra le nazioni. Diventa chiaro, allora, che la sublimazione non ci salva da un bel niente. Perciò Freud insiste tanto, a quell'epoca, per distinguerla da qualsivoglia *idealizzazione*. Quello che già si manifestava nel suo contraddittorio con Jung su questo punto diventa assai chiaro nel fondamentale testo *Introduzione al narcisismo*.⁸⁴ Testo in cui, non a caso, viene citata una poesia di Heinrich Heine, proposta, niente meno, come massima sulla "psicogenesi della creazione": "Fu la malattia [*Krankheit*] ciò che mi diede l'intimo impulso creativo [*Schöpferdrang*]"⁸⁵ A cui

presto risponderanno le frasi di Bertolt Brecht:

L'argomento dell'arte è il dissesto del mondo. È impossibile affermare che, senza disordine, non ci sarebbe arte, e neppure che potrebbe essercene una: non conosciamo mondo che non sia disordine. A dispetto di ciò che le università ci sussurrano a proposito dell'armonia greca, il mondo di Eschilo era pieno di lotte e terrore, così come quello di Shakespeare e di Omero, di Dante e di Cervantes, di Voltaire e di Goethe. Per quanto pacifico apparisse il resoconto che ne era fatto, esso parla di guerre, e quando l'arte fa la pace col mondo, l'ha sempre firmata con un mondo in guerra.⁸⁶

Questo dovrebbe, per lo meno, metterci in guardia dall'*idealizzare la sublimazione* attraverso queste parole dall'iniziale maiuscola – queste convenzioni sociali derivanti da scelte filosofiche che andrebbero sempre reinterrogate – che sono “Arte”, “Spirito” o “Civiltà”, per esem-

pio. Le opere dell'arte e dello spirito, così come la civiltà, non *si salvano né ci salvano* da nessun male e da nessuna malattia. Li *raffigurano*, e questo è molto diverso (pensiamo nuovamente a Goya, a Picasso). Il fatto che le figure dell'arte o dello spirito appaiano ai nostri occhi come mirabili cristalli non impedisce che al loro interno corrano sempre le linee delle loro sfaldature, delle loro fragilità, delle loro rotture passate o a venire: “Se gettiamo per terra un cristallo”, scriverà Freud nella nuova serie di lezioni introduttive alla psicoanalisi del 1933, “questo si frantuma, ma non in modo arbitrario; si spacca secondo le sue linee di sfaldatura in pezzi i cui contorni, benché invisibili, erano tuttavia determinati in precedenza dalla *struttura* del cristallo”.⁸⁷

A differenza delle venature del marmo, queste fenditure del cristallo – l'ossatura della sua costituzione strutturale ma anche delle sue possibili incrinature *sintomali* – sono invisibili a occhio nudo, e offrono un prezioso paradigma

per capire ciò che la sublimazione espone e, allo stesso tempo, dissimula: oggetti di creazione intessuti di distruzione; oggetti di contemplazione intaccati dal terrore – o, perlomeno, dall’angoscia, come ha dimostrato Melanie Klein;⁸⁸ oggetti di consenso intrecciati di aggressività;⁸⁹ oggetti culturali tramati di perversioni;⁹⁰ oggetti di riparazione assillati dal trauma;⁹¹ oggetti di vita attraversati dalla pulsione di morte o di distruzione.⁹² Oggetti *paradossali*, insomma, oggetti non sintetici o, per dirla con Lacan, oggetti “antinomici”, anzi “antagonici”.⁹³ Benché le mele di Cézanne manifestino, come ripete Lacan, un “rapporto col reale [che mira a far] sorgere l’oggetto in un modo che è lustrale”,⁹⁴ cioè purificatorio, non smetteranno mai di errare in un “regno intermedio”, privo del “reale” così come dell’“ideale”: uno *Zwischenreich* segnato dalla *disgrazia* [*malheur*] come indica l’aggettivo “disastroso” che chiude l’ultima lettera di Cézanne al figlio.⁹⁵

Disagio-sintomo

In fin dei conti, della sublimazione così come della cultura stessa, il suo campo operativo per eccellenza, ci piacerebbe poter parlare come di una pura felicità, ma è una speranza a cui percepiamo in fretta di dover rinunciare. È quel che è successo a Freud nel luglio del 1929, quando stava lavorando alla bozza di un testo su “La felicità e la cultura” (*Das Glück und die Kultur*), titolo che presto divenne “L’infelicità nella cultura” (*Das Unglück in der Kultur*) per poi stabilirsi, alla fine, sulla parola “disagio” [*malaise*] (*Das Unbehagen in der Kultur*) che ben conosciamo. Ciò che la Grande Guerra aveva già disastrosamente dimostrato sul terreno dello spirito – vale a dire una “disfatta della ragione” condotta a grandi colpi di parole filosofiche – la parola *Kultur* in primo luogo –, veniva aggravato dall’imminenza dei fascismi europei e della Seconda Guerra mondiale, in quel 1929, epoca in cui, nelle librerie

tedesche e austriache, si susseguivano trionfalmente le edizioni del *Mein Kampf*.

C'è “disagio nella cultura” perché la cultura non è assolutamente *de facto* quello che dovrebbe essere *de jure*. Dovrebbe essere il regno dello spirito o della sublimazione delle nostre pulsioni. In realtà, è un campo di battaglia di grande violenza e grande complessità, l'impuro *Zwischenreich* della saggezza e della follia, un avamposto dei conflitti politici più aspri, i meno “cólti” che ci siano. Freud, ovviamente, contrappone *cultura e pulsione*: ma poi ricorre subito alla nozione di “libido inibita nella meta” (*zielgehemmte Libido*), il che condanna la cultura stessa a due destini, entrambi ugualmente pericolosi: *ideali* da un lato (con le loro relative menzogne, del tipo “Amerai il prossimo tuo come te stesso”, oppure “Un popolo, una nazione, un *Führer*”) e *sintomi* dall'altro⁹⁶ (con le loro rimozioni e le loro sofferenze concomitanti, il loro stato di conflitti mai placati).

Certo, Freud contrappone *cultura e natura*, dato che definisce la cultura come ciò che ha lo scopo di “proteggere l'umanità dalla natura e [...] regolare le relazioni degli uomini tra loro”.⁹⁷ Ma questa grande architettura di dispositivi “che differenziano la nostra vita da quella dei nostri progenitori” è anche ciò che mette in opera l'impossibilità di questo allontanamento, di questo oblio del “primitivo”, come la celebre immagine della topografia e dell'archeologia di Roma, che funzionano come metafora della “conservazione del primitivo” (*Erhaltung des Primitiven*) nella cultura, porta aperta a dolorosi processi di “scissione nello sviluppo” (*Entwicklungsspaltung*).⁹⁸ Così definisce qualcosa come un “sintomo della temporalità culturale”, che non verrà affatto risolto né dagli ideali filosofici, né dai valori sociali, né dalle bellezze artistiche, quali che siano la forza e lo splendore delle loro costruzioni culturali:

La sublimazione pulsionale è un segno che contraddistingue particolarmente il processo d'incivilimento; essa fa sì che alcune attività psichiche assai elevate – le attività scientifiche, artistiche, ideologiche – assumano una parte così importante nella vita civile. [...] Ma sarà meglio riflettere su ciò un po' più a lungo. [Perché] è impossibile ignorare in qual misura la civiltà sia costruita sulla rinuncia pulsionale, quanto abbia come presupposto il non soddisfacimento (repressione, rimozione o che altro?) di potenti pulsioni.⁹⁹

Questo potrebbe significare che non esiste sublimazione “allo stato puro”, indipendentemente dalle connotazioni “lustrali” di cui la parola è portatrice. La sublimazione offre forse un modello teorico pertinente e, addirittura, indispensabile per affrontare la natura umana nei suoi aspetti metapsicologici. Ma non costituisce una categoria sufficiente per interpretare o, semplicemente, per descrivere le produzioni della cultura, quegli oggetti fatalmente

impuri, intrisi, come dice Freud, di “repression[i], rimozion[i] o che altro?”... Il fatto che *cultura e distruzione* siano opposte non impedisce che la cultura – anche solo attraverso la nozione, del tutto centrale, di colpevolezza – debba essere pensata attraverso le perturbazioni di una grande “discrepanza nell'amministrazione interna della libido” (*Zwist im Haushalt der Libido*)¹⁰⁰ in cui si dibatteranno sciami di sintomi, tra angosce e pensieri sostitutivi, tra conflitti e valori di compromesso, tra distruzioni e bellezze reattive...

È significativo che il testo del *Disagio della civiltà* si apra sul tema della “discrepanza”, secondo Freud un vero e proprio conflitto insito nelle società umane – *conflitto* tra azioni e pensieri, tra “falsi metri” e “veri valori”,¹⁰¹ ecc. –, e che prosegua immediatamente, lungo le prime due parti dell'opera, sul motivo della *sofferenza*, riconosciuta come fondamento del “disagio” [*malaise*], quella specie di parte maledetta – ma centrale – della civiltà in quanto tale. Per

comprenderla, Freud parte da situazioni arcaiche o eccessive, situazioni dette *patologiche*, “in cui la delimitazione dell’Io nei confronti del mondo esterno diventa incerta o in cui i confini sono effettivamente tracciati in modo scorretto”.¹⁰² Allora, il “minaccioso ed estraneo, il fuori” viene ad opporsi all’“Io-piacere”: allora sorgono le “inevitabili sensazioni di dolore (*Schmerz*) e dispiacere (*Unlust*)”.¹⁰³ Ed è così che Freud ci rivela, come principio stesso della nostra bella civiltà umana, questo *disagio* nato da una *minaccia* fondamentale che, dappertutto, fa pesare la *sofferenza*:

La sofferenza ci minaccia da tre parti: dal nostro corpo che, destinato a deperire e a disfarsi, non può eludere quei segnali di allarme che sono il dolore e l’angoscia, dal mondo esterno che contro di noi può infierire con forze distruttive inesorabili e di potenza immane, e infine dalle nostre relazioni con gli altri uomini.¹⁰⁴

Bisognerà dunque intendere la civiltà come un insieme di “diversivi potenti” (*mächtige Ablenkungen*)¹⁰⁵ destinati a prevenire o a superare la sofferenza. E Freud ci offre uno stupefacente catalogo in cui il peggiore è a stretto contatto con il migliore, con una calcolata indifferenza nei confronti dei valori sociali comunemente accettati: va dalle intossicazioni (alcool, droghe) e dalle perversioni fino alle idealizzazioni e alle sublimazioni (arte, pensiero); dal lavoro fino al delirio; e dall’amore, o dal semplice culto estetico per la bellezza, fino ai sintomi in quanto tali (“fuga nella malattia nevrotica”, psicosi), in cui la religione, evocata *in fine* in questo contesto, appare quasi come una semplice incarnazione.¹⁰⁶ Peggio: Freud – a dispetto della sua critica del pessimismo e dell’ostilità nei confronti della civiltà – riconoscerà, esattamente come dice per i *sintomi*, intesi come “soddisfacimenti sostitutivi” che conducono il soggetto a nuove sofferenze, che la *civiltà* porta con sé tutta la “misericordia” che invece dovrebbe scongiurare

o redimere: dunque non protegge affatto dalla sofferenza, anche se “ogni mezzo con cui tentiamo di salvaguardarci contro le minacce che provengono dalle fonti della sofferenza fa parte appunto della civiltà stessa”.¹⁰⁷

Il fatto che le parole *sublimazione* e *sintomo* siano state scelte da Freud per sottolineare, in qualche modo, la cerniera dialettica dell’ambivalenza di ogni civiltà, richiama una certa tradizione di pensiero – tra Kant e Goethe, tra Heine e Nietzsche – a cui Freud deve molte delle sue formulazioni e, anche, delle sue argomentazioni. L’inventore della psicoanalisi pretendeva di tenere la parola *Sublimierung* lontano dalle tradizioni fisiche e metafisiche della *Sublimation*. Ma come possiamo dimenticare che la filosofia del sublime, nel XVIII secolo – quella di Edmund Burke, che si è trasmessa fin nel cuore del vocabolario kantiano, e che Freud conosceva molto bene – definisce il sublime come un’emozione *estetica* che ha attinto la sua stessa fonte nel *dolore*? Il sublime non è forse, come scri-

ve Burke, “quel piacere che non può esistere senza una relazione, e tanto più, senza una relazione con il dolore”?¹⁰⁸

Forse un giorno dovremo rileggere la sublimazione freudiana alla luce della centralità del “sublime” in una lunga tradizione filosofica, psicologica, estetica e, persino, politica¹⁰⁹. Forse dovremo seguire il filo del pensiero che dal *Disagio della civiltà* risale a tutto il primo paragrafo di *Umano troppo umano*, in cui Nietzsche ricorre alla parola *Sublimation* – nel senso chimico del termine – per ricordare che, nel campo della cultura e della morale, “i colori più magnifici si ottengono da materiali bassi e persino spregiati”:¹¹⁰ ovvero, il *materiale pulsionale* in cui si radica la vita dello spirito, foss’anche per negarlo. Sappiamo anche che in *Aurora*, Nietzsche considera i “giudizi morali” stessi come semplici “trasformazioni” – derivazioni, sublimazioni, rimozioni e cos’altro ancora?... – degli “istinti”.¹¹¹

Potremmo quasi dire che, nel vocabolario di Freud, la parola *disagio* [*malaise*] – che non è né una categoria clinica tradizionale, né un concetto filosofico, né una nozione specifica della psicoanalisi – gli serve per stabilire il legame tra questi due movimenti opposti che, da una parte, formano la *sublimazione* e, dall'altra, il *sintomo*. Oppure che serve a indicare che i termini di questa opposizione si dibattono – dunque si uniscono corpo a corpo per combattersi – in ogni opera d'arte, in ogni lavoro del pensiero, in ogni produzione culturale. Alcuni psicoanalisti, del resto, hanno ben percepito che sublimazione e sintomo non potevano essere tenuti a distanza fino in fondo. Daniel Lagache, innanzi tutto, ammetteva che la sublimazione è generata da un conflitto di cui non assicura, in nessun caso, la “neutralizzazione”, e che il suo legame con il mondo *normativo* dei valori culturali non impedisce alle “manifestazioni sintomatiche” di ricordarci che ogni investimento di valore o di norma è “possibile solo se esso è in

accordo con i desideri più nascosti” di un mondo che Lagache qualifica come *inaccettabile*.¹¹²

Questo dibattito – intimo e al contempo agonistico – tra il “normativo” e l’“inaccettabile” richiama ovviamente la descrizione, fatta da Georges Bataille, di un mondo culturale (e anche economico) costantemente ricondotto ai demoni della sua “parte maledetta”.¹¹³ Lo stesso anno in cui Freud pubblicava il suo *Disagio della civiltà*, Bataille fustigava con ironia l’idealizzazione feticista di cui le opere d’arte sono oggetto, come se fossero gli strumenti di una pacificazione e di una neutralizzazione terapeutiche dei nostri desideri più inconfessabili: “Si entra dal mercante di quadri come dal farmacista, in cerca di rimedi ben presentati per malattie confessabili”.¹¹⁴ Poi, nel 1957, in *La letteratura e il male*, Bataille riprenderà il filo di un pensiero espresso da Heine fino a Nietzsche, cominciando da questa proposta anti-idealista e, pure, “desidealizzante”: “Lo sconvolgimento è fondamentale [...]. Il Male — una forma

acuta del Male — che si esprime [nella letteratura] ha per noi, credo, valore sovrano”, valore “inaccettabile” di fronte al quale l’artista dovrà prendere posizione, anche soltanto per “dichiararsi colpevole”.¹¹⁵

Perché tornare a Georges Bataille? Soprattutto per il suo ruolo decisivo — anche se sconfessato — nel pensiero di Jacques Lacan. Ricordiamo che la nozione di “Cosa”, alla cui dignità la sublimazione eleverebbe l’oggetto, è stata costruita da Lacan, due anni appena dopo *La letteratura e il male*, sul piano dell’etica quanto su quello dell’estetica, e nell’idea che “il male può essere nella Cosa [...] in quanto [...] essa mantiene la presenza dell’umano”.¹¹⁶ Ricordiamo anche che, quando Lacan riflette sulla “crudeltà paradossale” del mondo sublimatorio, non fa che recuperare un argomento batailliano fondamentale, di cui la rivista *Médecine de France* aveva pubblicato nel 1949 un contributo dal titolo *L’arte, esercizio di crudeltà*.¹¹⁷ Insomma, la *sublimazione* chiede aper-

tamente di essere compresa nella sua relazione con il «male» o, per meglio dire, con i *mali*, se con essi intendiamo il «disagio» [*malaise*], la «disgrazia» [*malheur*], l’inammissibile “colpa morale” o, addirittura, il “sintomo”. Cosa che non è sfuggita a Lacan, quando, nella sua *Selbstdarstellung* del 1966, porta l’attenzione all’“involucro formale del sintomo” per giustificare il suo lavoro clinico inaugurale (il caso Aimée) ma anche il suo interesse fondamentale per gli “effetti di creazione” — è la sua espressione — del sintomo.¹¹⁸

Eccoci di nuovo al dolore, dunque. Nel suo seminario sull’etica, Lacan torna logicamente — sulla linea diretta del *Disagio della civiltà* — all’“orizzonte dello *Schmerz*, del dolore”, come orizzonte comune del sintomo e della sublimazione, che sia pensata nell’ordine etico o nell’ordine estetico.¹¹⁹ Infine, come sappiamo, Lacan inventerà il vocabolo *sinthome* per designare, ancora una volta, quell’interfaccia misteriosa tra sublimazione e sin-

tomo, il tutto per riconoscere il “male” – imbarazzo o pena – degli psicoanalisti dinanzi al problema dell’arte: “Ma finora ho appena sfiorato tutto questo, visto il mio imbarazzo rispetto all’arte, in cui Freud sguazzava non senza pena”.¹²⁰

Sintomo-immagine

La parola “sintomo” non fa parte in senso specifico dell’*Enciclopedia della psicoanalisi*, ed è giusto così.¹²¹ Evidentemente, lavorando sull’iconografia fotografica della Salpêtrière e procedendo al montaggio per contrasto dei testi di Charcot e di Freud, ho avuto modo di verificare fino a che punto l’approccio al sintomo isterico potesse diversificarsi tra un autore e l’altro, esattamente come è possibile osservare la differenza a livello più generale di *episteme* – analizzata da Michel Foucault – tra un sapere

organizzato in “quadro classico” e un sapere fondato sull’“esplosione” di questo stesso quadro nel momento in cui il positivismo, alla fine del XIX secolo, si vede minacciato nelle sue certezze tassonomiche dalla grande “crisi delle scienze europee”.¹²² In questo senso, potrei dire che l’approccio freudiano al *sintomo* mi ha permesso di rinunciare alle semplificazioni *iconografiche* di cui, troppo spesso, la storia dell’arte si compiace attraverso la parola *simbolo* – anche nell’opera di Erwin Panofsky, e degli strutturalisti che si sono ispirati a lui.¹²³

Mi ha permesso, soprattutto, di lavorare sul rapporto *tra le immagini e i mali*, cioè di rinunciare alle idealizzazioni che un approccio accademico o intellettualistico all’arte conserva, a dispetto di tutto il *pathos* delle immagini (è il grande dibattito di Heine contro Winckelmann nel XVIII secolo, di Nietzsche contro i neokantiani nel XIX, di Bataille e Blanchot contro Valéry e Malraux nel XX). Potrei perfino dire che il punto di vista del *sintomo* mi ha per-

messo di eludere le aporie della sublimazione là dove essa segue le vie idealizzate – “conformiste”, al dire dello stesso Freud – prese in prestito da una certa concezione dell’arte come “acquietamento dei conflitti” o di “desideri irrisolti”. Il grande contributo di Lacan, in questo campo, è stato quello di non aver paura di far muovere la nozione di sublimazione assieme a quella di sintomo – che le è dialetticamente opposta – così da far muovere anche la nozione stessa di sintomo, come testimonia il neologismo *sinthome*, coniato nel momento in cui Lacan si confrontava con il suo grande Altro scrittore ed artista, ossia James Joyce.

Dunque, o utilizziamo la sublimazione solo per attenerci ai conformismi di una *Weltanschauung* dell’arte come “immagine-sorriso” [*image-sourire*], o dovremo cercare di comprendere con essa – in essa o vicino ad essa – l’“immagine-sofferenza” [*image-souffrir*] di cui è intessuta tutta la nostra storia culturale, dai rilievi di Pergamo

fino al cinema di Jean-Luc Godard. Ma questo presuppone, a sua volta, la necessità di riflettere ex novo su una nozione di sintomo che non sia né risolta, né acquietata, né neutralizzata, né sintetizzata negli oggetti sublimatori. Presuppone, visto che lavoriamo nell’ambito della cultura – dunque del suo “disagio” [*malaise*] –, di contemplare per il sintomo un uso più ampio, più variabile, più paradossale rispetto a quello abitualmente sperimentato dalla clinica. Per affinare il concetto di sublimazione, forse è proprio la stessa nozione di sintomo che dovremmo ampliare, o spostare un poco.¹²⁴ Non basta regolare la nozione di sublimazione sui sorridenti capolavori di Leonardo – tra i quali, del resto, non cessano di intrufolarsi numerosi conflitti o inibizioni. È piuttosto dal versante, più ampio ma più oscuro, del *Disagio della civiltà* – foss’anche un disagio nella civiltà del Rinascimento italiano – che dovremmo interrogare la dialettica fondamentale dei sintomi e delle sublimazioni.

Bisogna dunque prendere seriamente il fatto che Freud abbia definito l'“interesse per la psicoanalisi” nel campo della “scienza dell'arte” (*Kunstwissenschaft*) come un prolungamento diretto del suo legame con “la storia della cultura” (*Kulturgeschichte*).¹²⁵ Ora, nel mondo germanico c'era una sola istituzione degna di questo nome, ed era la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* fondata e diretta da Aby Warburg. È legittimo stupirsi del fatto che Freud non abbia mai fatto riferimento a Warburg – mentre cita, qua e là, i lavori di Wilhelm Wundt o di James Frazer, di Salomon Reinach o di Marcel Mauss – se non per preoccuparsi della sua salute mentale.¹²⁶ La ragione, in primis, sta forse nel carattere molto erudito e apparentemente molto specialistico dei testi pubblicati dal grande storico delle immagini, ancorché questa specialità fosse, appunto, quella della cultura rinascimentale.¹²⁷ Ma al di là di questa prima impressione – due ambiti di competenza effettivamente distanti – si resta colpiti dalla convergenza dei due

autori sulla questione cruciale della cultura esaminata non solo attraverso le sue “opere” ma anche attraverso i suoi “disagi”, ovvero i suoi “sintomi”.

Tale convergenza, innanzi tutto, è legata al fatto che Warburg definiva se stesso uno “psico-storico” e non esitava a utilizzare, anche se in maniera singolare, alcune grandi nozioni della psicoanalisi (ma non la sublimazione, appunto). Per esempio, nel 1924, dedicò uno scritto alle “forze del destino” (*Schicksalsmächte*) delle immagini – visto che esse, secondo Warburg, funzionano in un'economia temporale tesa fra memoria e presagio, e di conseguenza sono legate sia all'angoscia sia al desiderio – mentre Freud si era interrogato sulle *Pulsioni e i loro destini* (*Tribschicksale*).¹²⁸ Più fondamentalmente, le due grandi nozioni operative messe in opera da Aby Warburg mettono in luce la loro esatta contemporaneità con la teoria freudiana: con la nozione di *Pathosformel*, Warburg interrogava l'intensità – “maniaca” o “depressiva” che

fosse, diceva – delle rappresentazioni occidentali dell'uomo; con quella di *Nachleben* interrogava il loro carattere di riapparizione, un regime temporale di insistenza e di spettralità mescolate.¹²⁹

Il legame tra queste due caratteristiche fondamentali dell'immagine secondo Warburg si illumina, mi è parso, con la nozione di sintomo, così come Freud, a partire dalla “via maestra” dell'isteria, ne fornisce i paradigmi essenziali: plasticità del destino e fratture nella storia; movimenti memorativi, spostati, reversivi, sostitutivi; gesti infimi o contorsioni spettacolari; una maniera di “soffrire di reminiscenze”; agitazioni, ripetizioni, rimozioni e *après-coups*...¹³⁰ Ma credo sia necessario procedere con un esercizio di lettura reciproca: forse Freud chiarisce Warburg, perché dà un senso più preciso all'economia psichica a cui guardava il grande storico nella cultura visuale dell'Occidente, quell'economia dell'inconscio di cui le immagini sono, certamente, veicoli privilegiati; da un al-

tro lato, però, l'opera di Warburg potrebbe illuminare ciò che Freud coglie del mondo culturale – talvolta con strumenti storici e antropologici di cui i commentatori hanno spesso notato l'obsolescenza – attraverso la dialettica dei “disagi” e delle “sublimazioni”: ovvero, ciò che Warburg chiamava precisamente la “psychomachia” dei *monstra* et degli *astra*.

È sorprendente che i rarissimi casi in cui viene menzionato Aby Warburg nella letteratura psicoanalitica francese si limitino a un riferimento unilaterale che riguarda l'“ideale di purezza” caratteristico della figura di *Ninfa* come “corpo sublimato”, secondo Sophie de Mijolla-Mellor, che promuove, stando alle sue parole, una vera e propria sintesi dell'“emozione estetica” e dell' “l'emozione erotica”.¹³¹ Ma così facendo si dimenticano tutti i *conflitti* messi in evidenza da Warburg in questa stessa figura, e i disagi che ne risultano, come testimonia – è solo un esempio tra i tanti possibili – l'analisi warburghiana di Botticelli

alla luce del motivo della castrazione.¹³²

Per parte sua, Françoise Coblence ha riconosciuto l'interesse teorico del *Nachleben* warburghiano nel quadro di un'estetica psicoanalitica, ma a condizione di mantenere la sublimazione culturale pura da qualsivoglia sintomo, da qualsivoglia rimozione:

Alle immagini warburghiane, alla sua *Ninfa* simile alla *Gradiva*, manca la carica sessuale, il fetore del ricordo rimosso. Nel *Nachleben*, quali resistenze testimoniano della rimozione? Quali tracce attestano le deformazioni o i tentativi di cancellazione?¹³³

È ovvio, la *Crocifissione* di Bertoldo di Giovanni, per esempio, non suggerisce, nella mente dello spettatore venuto ad ammirarla al museo del Bargello, a Firenze, alcun “fetore di ricordo rimosso” (*fig. 2*). Ma non era lo stesso alla fine del XV secolo, e la figura della Maddalena – tipi-



Fig. 2 – Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione* (dettaglio), bronzo, 1478-1491, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (Foto: Georges Didi-Huberman).

ca *Ninfa*, secondo la terminologia warburghiana –, in quel contesto culturale, può essere considerata come una *figura sintomale* per eccellenza. Sottolinea un “ritorno del rimosso”, nella misura in cui fa sopravvivere la Menade pagana nel cuore del mistero cristiano: la veste tradizionale che pudicamente la copre, nell’iconografia medievale, è diventata un velo trasparente che mostra la sua nudità, se non la sua oscenità; la sua testa piegata all’indietro manifesta un godimento selvaggio quanto il dolore ritualizzato delle lamentazioni; la fluente capigliatura, che esibisce come un trofeo ai piedi della croce, ci offre tanto il segno estatico del suo lutto quanto il ricordo dei pezzi di carne cruda che le Menadi, ingorde, divoravano nel corso delle feste dionisiache. Rimozione c’è stata, certo, perché una tale *formazione di impurezza* fosse possibile e tollerata nella Firenze della metà degli anni ottanta del Quattrocento (ma sappiamo che alcune sculture di Donatello, tra cui la celebre *Dovizia*, molto simile a un

idolo pagano, furono distrutte dalla censura cattolica). A Firenze, Savonarola era quasi solo nell’anatema contro un’immagine del genere, di cui egli comprendeva perfettamente l’ambivalenza, all’opera in quel solo corpo di *santa impura* e ben poco “sublime” (nel senso teologico e tomista del termine, soprattutto), in quella figura, ai suoi occhi, colma del “fetore del ricordo [del paganesimo] rimosso”.

Il punto di vista warburghiano sarebbe dunque, a mio avviso, uno strumento estremamente fecondo per affrancare l’estetica freudiana dal suo conformismo dell’arte, e per avviarla sulla strada di una vera e propria teoria critica – dunque conflittuale – della cultura. Dato che la cultura, agli occhi di Warburg, appariva come una “tragedia” in cui si confrontano e si mescolano continuamente gli *astra* e i *monstra*, era logico che la “sublimazione” avesse costantemente a che fare con la “porcheria”, come indica un recente articolo di Robert Pfaller,¹³⁴ e come mostra già



Fig. 4 – Aby Warburg, *Atlante Mnemosyne*. Tavola 79, 1927-1929, Londra, Warburg Institute Archive (Foto: The Warburg Institute)

Non mi stupisco, per esempio, che Warburg abbia dedicato una delle prime tavole del suo atlante al tema dello zeppelin,¹³⁸ subito dopo quella Grande Guerra che vide le meravigliose macchine volanti, un tempo immaginate dal sublime Leonardo, servire da strumenti implacabili al bombardamento e alla gassazione delle popolazioni civili, come attesta tutta una documentazione raccolta dallo stesso Warburg – fino allo sprofondamento nella follia – fra il 1914 e il 1918.¹³⁹ E non mi stupisco nemmeno che lo stesso argomento compaia nelle riflessioni di Freud, nel 1932, sulla cultura e la *Weltanschauung*:

Chissà, forse con la presente crisi economica, seguita alla guerra mondiale, non facciamo che pagare lo scotto per l'ultima grandiosa vittoria sulla natura, la conquista dello spazio aereo. Quest'ipotesi non sembra molto convincente, ma si possono se non altro riconoscere chiaramente i primi anelli della catena. La politica dell'Inghilterra si

fondava sulla sicurezza garantitale del mare che lambisce le sue coste. Dal momento in cui Blériot ebbe sorvolato in aeroplano la Manica, questa protezione dovuta all'isolamento fu infranto e la notte in cui, in tempo di pace e a scopo di esercitazione, uno Zeppelin tedesco volteggiò sopra Londra, la guerra contro la Germania fu praticamente decisa.¹⁴⁰

Qualche mese dopo che Freud ebbe scritto queste righe, Hitler salì al potere. La cronologia sembra proprio dar ragione a Theodor Adorno, quando, nell'evocare queste stesse righe, afferma che “i momenti più importanti, e cioè più minacciosi e quindi rimossi dalla realtà sociale, entrano [...] nell'inconscio, [...] trasformati in immagini collettive [*images*], come ha dimostrato Freud [...] analizzando lo Zeppelin”.¹⁴¹ Va da sé che Adorno, con *images*, non intende associarsi al pensiero di Jung: si riferisce forse implicitamente al significato politico delle *images*

nel contesto della Repubblica romana, e in tutti i casi invoca esplicitamente la teoria delle *immagini dialettiche* – come “linguaggio cifrato della società” – secondo Walter Benjamin.¹⁴²

Il quale, lo sappiamo, condivideva l'idea warburghiana secondo cui le immagini dialettiche riguardano il cuore di qualsivoglia leggibilità storica, mentre la dialettica del tempo, a sua volta, definisce il cuore stesso del concetto di immagine. Sappiamo anche che Benjamin avrebbe capito ben presto che bisognava ricavare le lezioni etiche e politiche di una tale concezione antropologica e, addirittura, metapsicologica della cultura. Nel 1929 – ossia lo stesso anno in cui Freud scriveva *Das Unbehagen in der Kultur* e Warburg il suo *Bilderatlas Mnemosyne* – Benjamin pubblicava un importante articolo sul surrealismo, inteso come movimento artistico in cui l'*esperienza erotica* e “contemplativa” di ciascuno poté prender forma in un'*esperienza rivoluzionaria* che non fosse una “espe-

rienza dittatoriale della rivoluzione” sul modello sovietico.¹⁴³ Le sue conclusioni, ovviamente, non erano molto ottimistiche. O, perlomeno, ponevano l'immagine nel cuore di un'attitudine filosofica e politica che consisteva nell'“organizzare il pessimismo”.¹⁴⁴

In un libro recente, anche Monique Schneider, pur non parlando direttamente della sublimazione, ha posto il *dolore* al principio di ogni estetica – dunque di ogni produzione di immagini – e l'*impotenza* al principio di ogni decisione etica.¹⁴⁵ E questo ci riporta al motivo della *scelta* posto da Sophie de Mijolla-Mellor al centro di qualsiasi processo sublimatorio: costruire col “rischio essere oggetto di una perdita”, “scegliere contro la morte” senza rimuoverla, *deviare la violenza* e tentare di comprenderla.¹⁴⁶ Ora, Walter Benjamin ci ha insegnato – nella stessa epoca in cui Freud parlava della forza della pulsione di morte – che una vera “critica della violenza” presuppone una presa di posizione in quel vasto campo di conflitti che

chiamiamo cultura¹⁴⁷ (e di cui ciò che chiamiamo “arte” è, ovviamente, parte essenziale). Bisognerebbe dunque saper scegliere, bisognerebbe prendere posizione. Bisognerebbe fare ancora uno sforzo perché la sublimazione possa diventare rivoluzionaria.

Traduzione dal francese di Chiara Tartarini

GEORGES DIDI-HUBERMAN – Filosofo e storico dell'arte, insegna all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. È autore di più di trenta libri e molte decine di contributi che attraversano la storia, l'antropologia e la teoria delle immagini, dal primo Rinascimento all'arte contemporanea. Nel 2015 ha ricevuto il Premio Theodor W. Adorno, riconoscimento internazionale attribuito a contributi eccezionali nei campi della filosofia, della musica, del teatro e del cinema. Tra i suoi numerosi libri tradotti in italiano: *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte* (a c. di M. Spadoni, Mimesis 2016); *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini* (trad. it. di C. Tartarini, Bollati Boringhieri 2011); *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* (trad. it. di C. Tartarini, Bollati Boringhieri 2009); *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (trad. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri 2007); *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (trad. it. di A. Serra, Bollati Boringhieri 2006).

NOTE

¹ H. Heine, cit. in S. Freud, *Introduzione al narcisismo* (1914), OSF, vol. 7, p. 455. [In OSF è riportato sia l'originale tedesco che la seguente traduzione: "Fu malattia ciò che mi diè /L'intimo impulso creativo. / Creando vidi che guarivo / Creare fu guarir per me" (da *Nuove poesie* (Canti della Creazione) di Ferruccio Amoroso in *Poesie di Enrico Heine*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, p. 51). N.d.T.]

² S. Freud, *Progetto di una psicologia e altri scritti* (1892-1899), OSF, vol. 2, p. 223.

³ Cfr. H. Damisch, *La partie et le tout*, "Revue d'esthétique", vol. XXIII, 1970, pp. 168-188; Id., *Le gardien de l'interprétation*, "Tel Quel", n. 44-45, 1971, pp. 70-84 e 82-96; L. Marin, *Études sémiologiques*, Klincksieck, Paris 1971, pp. 17-60; C. Metz, *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario* (1977), trad. it. Marsilio, Venezia 1980.

⁴ Cf. S. Kofman, *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Payot, Paris 1970 (ed. riveduta e aumentata Galilée, Paris 1985), pp. 155-214; J.-F. Lyotard, *Discorso, figura* (1971) trad. it. Mimesis, Milano 2008, pp. 325-418; Id., *La peinture comme dispositif*

libidinal (1972), in *Des dispositifs pulsionnels*, Union Générale d'Éditions, Paris 1973, pp. 237-280.

⁵ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'icône, le corps, le sacrilège*, "Études psychothérapeutiques", vol. XXXII, n. 3, 1978, pp. 197-201.

⁶ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1919), OSF, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 226 e sgg, 269-276.

⁷ G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria* (1982), trad. it. Marietti, Genova 2008, p. 29.

⁸ Cfr. G. Didi-Huberman, *Un candore affascinante* (1986), in *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 79-100.

⁹ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 262 e 256.

¹⁰ Id., *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità* (1908), OSF, vol. 5, pp. 394-395.

¹¹ D. Lagache, *La sublimation et les valeurs* (1962), in *Œuvres*, V (1962-1964). *De la fantaisie à la sublimation*, PUF, Paris 1984, p. 6.

¹² J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi* (1967), Laterza, Roma-Bari 1993, t. 2, p. 621.

¹³ S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, PUF, Paris 2009, pp. 2-3.

¹⁴ Cfr. A. Ernout e A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1932 (ed. riveduta e corretta 1959), p. 660.

¹⁵ Ivi, p. 359.

¹⁶ Cfr. *Dictionnaire historique de la langue française*, a cura di A. Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris 1992 (1995), p. 2032. Cfr. anche S. de Mijolla-Mellor, *La Sublimation*, PUF, Paris 2005, p. 3.

¹⁷ A. Vergote, *La Psychanalyse à l'épreuve de la sublimation*, Éditions du Cerf, Paris 1997, p. 11. Cfr. A. Delrieu, *Sigmund Freud. Index thématique*, Anthropos, Paris 1997 (ed. riveduta e aumentata, 2008), pp. 1582-1587.

¹⁸ J. Laplanche, *Problematiche III. La sublimazione* (1980), trad. it. La Biblioteca, Bari-Roma 2001 p. 31. [Jeannot era un personaggio della commedia del XVIII secolo, prototipo degli sciocchi. Possedeva un coltello, appunto, al quale, nel corso degli anni aveva sostituito e che tuttavia egli credeva fosse rimasto lo stesso. L'espressione *c'est comme le couteau de Jeannot* si utilizza piuttosto comunemente per indicare una cosa che conserva lo stesso nome ma non ha più nulla di ciò che era in passato. N.d.T.]

¹⁹ Cfr. P. Gay, *Freud, una vita per i nostri tempi*, trad. it. Bompiani, Milano 1988, p. 338.

²⁰ S. Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Dora)* (1905), OSF, vol. 4, p. 341; Id., *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno* (1908), OSF, vol. 5., p. 417.

²¹ Id., *Metapsicologia* (1915), OSF, vol. 8, p. 22. Sfortunatamente, Freud precisa subito che non ha "in animo di occupar[si] qui della sublimazione".

²² *Ibidem*.

²³ Id., *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 271.

²⁴ Ivi, p. 227.

²⁵ Cfr. J. Laplanche, *Problematiche III. La sublimazione*, pp. 24-28 e 58-64; J.-M. Porret, *La Consignation du sublimable. Les deux théories freudiennes du processus de sublimation et notions limitrophes*, PUF, Paris 1994, pp. 1-110; S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, cit., pp. 10-14, 43-48 e 129-149.

²⁶ S. Freud, *Lettere a Wilhelm Fließ*, 1887-1904, a cura di J. M. Masson, Boringhieri, Torino 1986, p. 270.

²⁷ Ivi, p. 272.

²⁸ Cfr. G. Didi-Huberman, *Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation*, postfazione a J. M. Charcot e P. Richer, *Les Démoniaques dans l'art (1887) suivi de La Foi qui guérit (1892)*, Macula, Paris 1984, pp. 125-211.

²⁹ S. Freud, *Lettere a Wilhelm Fließ*, cit., p. 272.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Id., *Frammento di un'analisi d'isteria (Dora)*, cit., p. 397.

³² Id., *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità* (1908), OSF, vol. 5., cit., p. 391.

³³ Id., *Introduzione alla psicoanalisi (1916-1917)*, OSF, vol. 8, p. 522.

³⁴ Ivi, p. 531.

³⁵ D. Lagache, *La sublimation et les valeurs*, cit., pp. 1-3.

³⁶ S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), OSF, vol. 4, p. 474.

³⁷ Cf. D. Lagache, *La psychanalyse comme sublimation* (1962-1964), in *Œuvres*, V (1962-1964). *De la fantaisie à la sublimation*, cit., pp. 191-225.

³⁸ Cfr. C. G. Jung, *La psicologia della traslazione* (1946), in *Opere*, vol. 16, *Pratica della psicoterapia*, trad. di Bollati Boringhieri, Torino (1981) 1993, pp. 215-305.

³⁹ Id., *Situazione attuale della psicoterapia* (1934), in *Opere*, vol. 10, t. 1, *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 236 e sgg; Id., *Questioni fondamentali di psicoterapia* (1951), in *Opere*, vol. 16, cit., p. 131.

⁴⁰ E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967, p. 19.

⁴¹ Cf. A. Vergote, *La Psychanalyse à l'épreuve de la sublimation*, cit., pp. 34-37, 77-113 e 249-256.

⁴² J. Laplanche, *Problematiche III. La sublimazione*, cit., p. 126.

⁴³ Ivi, pp. 117-119 e 146-172.

⁴⁴ Ivi, pp. 133 -137

⁴⁵ Id., *Sublimazione e/o ispirazione*, in *Tra seduzione e ispirazione: l'uomo* (1999), trad. it. La Biblioteca, Roma-Bari 2002, pp. 264-265.

⁴⁶ Ivi, pp. 266-274.

⁴⁷ A. Green, *Il lavoro del negativo*, trad. it. Borla, Roma 1996, p. 316.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, cit., pp. 89-96.

⁵⁰ Ivi, pp. 241-277.

⁵¹ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 208-262.

⁵² Cfr. M. Klein, *Situazioni di angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo* (1929), in Ead., *Scritti* (1921-1958), Boringhieri, Torino 1978, pp. 239-248.

⁵³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-60), Einaudi, Torino 1994, pp. 110-119, 132-138, 148-157.

⁵⁴ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935-1936) in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69; Id., *La cosa* (1950), in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976 (1991), pp. 109-124.

⁵⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., pp. 139-143 e 177-185.

⁵⁶ Ivi, 151.

⁵⁷ Cf. F. Wahl, *Introduction au discours du tableau*, Seuil, Paris 1996, pp. 172-185 ; J.-A. Miller, *Il Seminario di Barcellona su Die Wege der Symptombildung*, in J. Miller, a cura di, *Il sintomo ciarlatano*, FrancoAngeli, Milano 2002, pp. 37-41; S. André, *Le Symptôme et la création*, Éditions Le Bord de l'eau, Lormont 2010, p. 10.

⁵⁸ Cfr. E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2005 (I ed. it. La Nuova Italia, Firenze 1952).

⁵⁹ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, cit., p. 258 [trad. modificata].

⁶⁰ Ivi, p. 262.

⁶¹ Ivi, p. 274.

⁶² Id., *Introduzione alla psicoanalisi* (1916-1917), OSF, vol. 8, p. 502.

⁶³ Id., *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)* (1933), OSF, vol. 11, p. 262.

⁶⁴ Ivi, p. 264.

⁶⁵ J. Laplanche, *Problematiche III. La sublimazione*, cit., pp. 142-146; Id., *Sublimazione e/o ispirazione*, cit., pp. 270-284; P-L. Assoun, *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*, Ellipses, Paris 1996, p. 124; S. Mellor-Picaut, *La sublimation, ruse de la civilisation?*, "Psychanalyse à l'Université", vol. IV, n. 15, 1979, pp. 473-481; S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, cit., p. 408; G. Rosolato, *Nos sublimations*, "Revue française de psychanalyse", vol. LXII, n. 4, 1998, p. 1203.

⁶⁶ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), trad. it. Einaudi, Torino 2003, pp. 109 e 162.

⁶⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 118.

⁶⁸ Cfr. in particolare D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it. Einaudi, Torino 2009 (I ed. it. Einaudi, Torino 1993); J. Goody, *L'ambivalenza della rappresentazione: cultura, ideologia, religione*, trad. it. Feltrinelli, Milano 2000; B. Latour e P. Weibel, a cura di, *Iconoclash. Beyond the Imago Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM-The MIT Press, Karlsruhe-Cambridge-London 2002; J. Rancière, *La partizione del sensibile: estetica e politica* (2000), trad. it. Derive e Approdi,

Roma 2016; G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Les Éditions de Minuit, Paris 2009; T. Schlessler, *L'Art face à la censure. Cinq siècles d'interdits et de résistances*, Beaux Arts Éditions, Paris 2011.

⁶⁹ Cfr. O. Flournoy, *La sublimation*, "Revue française de psychanalyse", vol. XXXI, n. 1, 1967, pp. 59-99.

⁷⁰ Cfr. G. Mendel, *La sublimation artistique*, "Revue française de psychanalyse", vol. XXVIII, n. 5-6, 1964, pp. 729-808; J. Sandler e W. G. Joffe, *À propos de la sublimation*, "Revue française de psychanalyse", vol. XXXI, n. 1, 1967, pp. 3-17; J.-L. Donnet, *Processus culturel et sublimation*, "Revue française de psychanalyse", vol. LXII, n. 4, 1998, pp. 1053-1067. Si veda anche, a titolo d'esempio, la raccolta *La Sublimation. Journées occitanes de psychanalyse*, a cura di M. Barbonneau e K. Varga, Éditions In Press, Paris 2004.

⁷¹ T. W. Adorno, *Sul rapporto di sociologia e psicologia* (1955), in Id., *Scritti sociologici*, Einaudi Torino 1976, p. 35.

⁷² Ivi, p. 48.

⁷³ Ivi, pp. 36-38 e 53.

⁷⁴ Ivi, p. 54 [trad. modificata].

⁷⁵ Ivi, pp. 38 e 49. ["Dove era l'Es deve subentrare l'io", OSF, vol. 11, p. 190. N.d.T.]

⁷⁶ Ivi, pp. 68 e 71.

⁷⁷ S. Freud, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, OSF, vol. 6, pp. 171-172 [trad. modificata].

⁷⁸ Ivi, p. 146 e 167.

⁷⁹ Ivi, p. 167.

⁸⁰ Id., *L'interesse per la psicoanalisi*, OSF, vol. 7, pp. 267, 269 [trad. modificata].

⁸¹ Ivi, p. 269.

⁸² *Ibidem* [trad. modificata].

⁸³ Ivi, p. 270.

⁸⁴ Id., *Lettera a C. G. Jung del 10 gennaio 1912*, in *Lettere tra Jung e Freud*, Boringhieri, Torino 1974, p. 517; Id., *Introduzione l narcisismo*, cit., pp. 464 e sgg. Cfr i commenti, in particolare, di J.-M. Porret, *La Consignation du sublimable*, cit., pp. 153-172; S. de Mijolla-Mellor, *La Sublimation*, cit., pp. 72-75; Ead., *Le Choix de la sublimation*, cit., pp. 106-124.

⁸⁵ S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, cit., p. 455.

⁸⁶ B. Brecht, *Schriften 1933-1941*, in *Brecht Handbuch*, vol. 4, a cura di Jan Knopf, Metzler, Stuttgart-Weimar 2003, p. 157 [ed. fr. «Exercices pour comédiens», trad. fr. a cura di J.-M. Valentin, in *L'Art du*

comédien. Écrits sur le théâtre (1940), L'Arche, Paris 1999, p. 121 (trad. leggermente modificata)].

⁸⁷ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)* (1933), cit., pp. 171-172.

⁸⁸ Cfr. M. Klein, *Situazioni di angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo* (1929), cit., pp. 239-248; E. Glover, *Sublimation, Substitution and Social Anxiety*, "International Journal of Psycho-Analysis", XII, 1931, pp. 263-297.

⁸⁹ Cfr. H. Deutsch, *The sublimation of aggressiveness in women* (1970), in Ead., *The therapeutic process, the self, and female psychology. Collected psychoanalytic papers*, a cura di Paul Roazen, Transaction Publishers, New Brunswick, N.J. 1992, pp. 83-88; trad. fr. *La sublimation de l'agressivité chez les femmes*, in *Les « Comme si » et autres textes (1933-1970)*, -trad. M.-C. Hamon et C. Orsot, Paris, Éditions du Seuil, 2007, pp. 353-359.

⁹⁰ Cfr. D. Lagache, *La sublimation et les valeurs*, cit., pp. 38-46; J. Kristeva, *L'Amour de soi et ses avatars. Démesure et limites de la sublimation*, Éditions Pleins Feux, Nantes 2005, pp. 28-34. Per un punto di vista diverso, cfr. J. Chasseguet-Smirgel, *Sublimation et idéalisation*, in *La Sublimation: les sentiers de la création*, Tchou,

Paris 1979, pp. 299-314; V. P. Gay, *Freud on Sublimation: Reconsiderations*, State University of New York Press, Albany 1992, p. 294.

⁹¹ Cfr. P. Fédida, *Temps et négation. La création dans la cure psychanalytique* (II), "Psychanalyse à l'Université", vol. II, n. 8, 1977, pp. 617-618.

⁹²Cfr. A. Green, *Il lavoro del negativo*, cit., p. 297 e pp. 305-309 (con un'analisi di Aurélie di Nerval, dal titolo *La sublimazione tra sublimazione e distruzione*, pp. 327-347).

⁹³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 119. Cfr. Ph. Stasse, *Paradossi della sublimazione*, in *Il sintomo ciarlatano*, FrancoAngeli, Milano 2002, pp. 126-130.

⁹⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 180.

⁹⁵ P. Cézanne, *Lettere*, trad. it. a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1997², p. 153.

⁹⁶ S. Freud, *Il Disagio della civiltà* (1929), OSF, vol. 10, p. 597. [Nella lettura delle pagine che seguono, si tenga presente che il francese traduce *Das Unbehagen in der Kultur* con *Le Malaise dans la culture*. N.d.T.]

⁹⁷ Ivi, p. 580.

⁹⁸ Ivi, pp. 561-562.

⁹⁹ Ivi, p. 578.

¹⁰⁰ Ivi, p. 626.

¹⁰¹ Ivi, p. 557.

¹⁰² Ivi, p. 559.

¹⁰³ Ivi, p. 560.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 568-569 (cfr. anche p. 579).

¹⁰⁵ Ivi, p. 567.

¹⁰⁶ Ivi, p. 567 e sgg.

¹⁰⁷ Ivi, p. 577-578. Cf. J.-B. Pontalis, *Permanence du malaise*, "Le Temps de la réflexion", vol. IV, 1983, pp. 403-423; J. Le Rider, *Cultiver le malaise ou civiliser la culture?*, in *Autour du Malaise dans la culture de Freud*, PUF, Paris 1998, pp. 79-118.

¹⁰⁸ E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, trad. it. Aesthetica, Palermo 1985, p. 69 (cfr. anche pp. 71-72).

¹⁰⁹ Cfr. J.-L. Nancy, a cura di, *Du sublime*, Belin, Paris 1988; B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, trad. it. Aesthetica, Palermo 2003; E. Goebel, *Jenseits des Unbehagens „Sublimierung“ von Goethe bis Lacan*, Transcript Verlag, Bielefeld 2009.

¹¹⁰ F. Nietzsche, *Umano troppo umano* (1878), vol. 1, in *Opere*, vol. IV, t. II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1978, p. 15.

¹¹¹ Id., *Aurora* (1881-1887), in *Opere*, vol. V, t. II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1986, pp. 33-34.

- ¹¹² D. Lagache, *La sublimation et les valeurs*, cit., pp. 2, 19-38 e 71.
- ¹¹³ Cfr. G. Bataille, *La parte maladetta* (1949), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2015.
- ¹¹⁴ Id., *Lo spirito moderno e il gioco delle trasposizioni* (1930), in Id., *Documents*, trad. it. Dedalo, Bari 1974, p. 200.
- ¹¹⁵ Id., *La letteratura e il male* (1957), trad. it. Rizzoli, Milano 1973, pp. 9-10.
- ¹¹⁶ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 159.
- ¹¹⁷ Ivi, p. 112. Cfr. G. Bataille, *L'arte, esercizio di crudeltà* (1949), trad. it. Graphos, Genova 2000, pp. 7-14.
- ¹¹⁸ J. Lacan, *Dei nostri antecedenti* (1966), in Id., *Scritti*, trad. it. Einaudi, Torino 2002, p. 62.
- ¹¹⁹ Id., *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 136.
- ¹²⁰ Id., *Prefazione all'edizione inglese del Seminario XI* (1976), in Id., *Altri scritti*, trad. it. Einaudi, Torino 2013, p. 565. Cfr. Id., *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo* (1975-1976), trad. it. Astrolabio, Roma 2006. Cfr. anche F. Pereña, *Sintomo e creazione*, in J. Miller, a cura di, *Il sintomo ciarlatano*, cit., pp. 192-198; P. Stasse, *Paradossi della sublimazione*, cit., pp. 126-127.
- ¹²¹ Cfr. J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, cit., dove tuttavia, come sottosezione del concetto di "formazione", si

- tratta della "formazione di sintomo" (vol. 1, p. 213).
- ¹²² Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. Rizzoli, Milano 1967 (1998), pp. 221-228, 256, 351, ecc. Sul "quadro clinico" dell'isteria come "quadro classico", si veda G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria*, cit., pp. 154-160.
- ¹²³ Cfr. G. Didi-Huberman, *Davanti all'Immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte* (1990), Mimesis, Milano-Udine 2016.
- ¹²⁴ Lo testimonia, negli anni Ottanta fino alla morte del mio grande interlocutore Pierre Fédida, nel 2002, il mio dialogo con alcuni psicoanalisti, tra il quali J.-B. Pontalis, Marie Moscovici o Patrick Lacoste. Cfr. G. Didi-Huberman, *Dialogue sur le symptôme* (con Patrick Lacoste), "L'Inactuel", n. 3, primavera 1995, pp. 191-226; Id., *Gesti d'aria e di pietra. Corpo, parola, soffio, immagine* (2005), trad. it. Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- ¹²⁵ S. Freud, *L'interesse per la psicoanalisi*, cit., pp. 249-272.
- ¹²⁶ Id. e L. Binswanger, *Lettere 1908-1938*, a c. di A. Molaro, Raffaello Cortina, Milano 2016, pp. 167-168 (Lettera di Freud, Vienna, 3 novembre 1921; Lettera di Binswanger, Kreuzlingen, 8 novembre 1921) [Si tenga presente che Warburg nelle lettere viene chiamato "Prof. V." N.d.T.]. Sulla storia clinica di Aby Warburg, si veda L. Binswanger e A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby War-*,

burg, Neri Pozza, Vicenza 2005.

¹²⁷ Cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1966. Cfr. anche Id., *Essais florentins (1893-1920)*, trad. fr. Klincksieck, Paris 1990.

¹²⁸ S. Freud *Metapsicologia* (1915), cit., pp. 13-35; A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica. Pensieri sulla funzione polare dell'antichità (Antike) nella trasformazione energetica della personalità europea nell'epoca del Rinascimento* (1924), in Id., *Per monstra ad sphaeram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, trad. it. Abscondita, Milano 2014, pp. 21-31.

¹²⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 11-250.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 251-474.

¹³¹ S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, cit., pp. 245-260.

¹³² A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* (1893), in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 1-58.

¹³³ F. Coblence, *Les attrait du visible. Freud et l'esthétique*, PUF, Paris 2005, p. 149.

¹³⁴ R. Pfaller, *Die Sublimierung und die Schweinerei. Theoretischer Ort und kulturkritische Funktion eines psychoanalytischen Begriffs*,

in *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, vol. LXIII, n. 7, 2009, pp. 621-650.

¹³⁵ A. Warburg, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (1920), in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 309-390.

¹³⁶ Id., *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929), a cura di M. Warnke e C. Brink, Schriften, Akademie-Verlag, Berlin 2000 (II ed. riveduta 2003), p. 133.

¹³⁷ W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940) trad. it. in *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1950*, Einaudi, Torino, 2006, p. 485.

¹³⁸A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, cit., p. 13.

¹³⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Les Éditions de Minuit Paris, 2011, pp. 212-247.

¹⁴⁰ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, cit., pp. 280-281.

¹⁴¹ T. W. Adorno, *Poscritto* (1966), in Id., *Scritti sociologici*, cit., pp. 83-84.

¹⁴² Ivi, p. 84.

¹⁴³ W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* (1929), trad. it. in *Opere complete*, vol. III, *Scritti 1929-1929*, Einaudi, Torino 2010, pp. 201-214, in part. 211.

¹⁴⁴Ivi, p. 213. Cfr. anche Id., *Appendice a Sul concetto di storia* (1940), trad. it. in *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1950*, cit., p. 499: «Organizzare il pessimismo vuol dire [...] scoprire nello spazio dell'agire politico [...] uno spazio delle immagini. Questo spazio delle immagini, però, non si può più misurare in termini contemplativi. Questo spazio delle immagini [*Bildraum*] che cerchiamo [...] è il mondo di attualità universale e integrale [*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*]» [trad. modificata].

¹⁴⁵ M. Schneider, *La Détresse, aux sources de l'éthique*, Seuil, Paris 2011.

¹⁴⁶ S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, cit., pp. 58-68, 100, 179-198 e 356-364.

¹⁴⁷ W. Benjamin, *Per la critica della violenza* (1921), in *Opere complete*, vol. I, *Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, pp. 467-489.