

Dello stesso autore nel catalogo Einaudi

*Elementi di semiologia*

*Saggi critici*

*Critica e verità*

*Sistema della Moda*

*S/Z*

*Miti d'oggi*

*Il piacere del testo*

*Sade, Fourier, Loyola*

*Barthes di Roland Barthes*

*La camera chiara*

*Lezione*

*L'impero dei segni*

*L'ovvio e l'ottuso*

*La grana della voce*

*Il brusio della lingua*

*Incidenti*

*L'avventura semiologica*

*Scritti*

Roland Barthes

Frammenti

di un discorso amoroso

Traduzione di Renzo Guidieri

Einaudi

## Indice

- p. 3 La necessità...
- 5 *Come è fatto questo libro*  
1. Figure. - 2. Ordine. - 3. Riferimenti.
- 13 ABBRACCIO. «Nell'amorosa quiete delle tue braccia»  
1. L'addormentamento. - 2. Da un abbraccio all'altro. - 3. Appagamento.
- 15 ABITO. Frac turchino e gilet giallo  
1. Fare la toilette. - 2. Imitazione. - 3. Travestimento.
- 17 ADORABILE. «Adorabile!»  
1. Parigi in una mattina d'autunno. - 2. Atotale. - 3. La specialità del desidero. - 4. La tautologia.
- 20 AFFERMAZIONE. L'Intrattabile  
1. La protesta d'amore. - 2. Violenza e gioia dell'immaginario. - 3. La forza non è nell'interprete. - 4. Ricominciamo.
- 23 ALTERAZIONE. Un piccolo punto del naso  
1. Il punto di corruzione. - 2. Vedere l'altro asservito. - 3. «Farsi rompere il culo». - 4. Lo smarrimento d'essere. - 5. «Le mie donne».
- 27 ANGOSCIA. Agony  
1. L'angoscia come veleno. - 2. Primitive agony.
- 28 ANNULIAMENTO. Amare l'amore  
1. I due colombi. - 2. Vantaggio e pregiudizio.
- 30 APPAGAMENTO. «Tutte le voluttà della terra»  
1. La sovrabbondanza. - 2. Credere al Bene Supremo.
- 32 ASCESI. Essere ascetici  
1. Punirni. - 2. Ricatto morale.
- 33 ASSENZA. L'assente  
1. L'assente è l'altro. - 2. Un discorso femminino? - 3. L'oblio. - 4. Sospirare. - 5. Manipolazione dell'assente. - 6. Il desidero e il bisogno. - 7. L'invocazione. - 8. Koan della testa sott'acqua.
- 38 ATOPOS. Atopos  
1. Inclassificabile. - 2. Innocenza. - 3. La relazione originale.

Titolo originale *Fragments d'un discours amoureux*

© 1977 Éditions du Seuil

© 1979 e 2001 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Prima edizione «Gli struzzi» 1979

www.einaudi.it

ISBN 88-06-17431-2

- 40 **ATTESA.** L'attesa  
1. Erwartung. - 2. Scenario. - 3. La telefonata. - 4. Allucinazione. - 5. Cohn/colei che attende. - 6. Il mandarino e la cortigiana.
- 43 **CAPIRE.** « Voglio capire »  
1. Sotto la lampada. - 2. Uscendo dal cinema. - 3. Repressione. - 4. Interpretazione. - 5. Visione: il grande sogno nitido.
- 45 **CATASTROFE.** La catastrofe  
1. Due disperazioni. - 2. La situazione estrema.
- 47 **CIRCOSCRIVERE.** Lactitia  
1. Gaudium e Lactitia. - 2. La ieratura amorosa.
- 49 **COLPE.** Colpe  
1. Il treno. - 2. La padronanza come colpa. - 3. L'innocenza del dolore.
- 51 **COMPASSIONE.** « Ho male all'altro »  
1. L'unità di sofferenza. - 2. Viva la vital' - 3. La delicatezza.
- 53 **COMPORIAMENTO.** « Che fare? »  
1. O una cosa, o l'altra. - 2. Problemi ridicoli. - 3. Serenità.
- 55 **CONNIVENZA.** La connivenza  
1. Elogio a due. - 2. Chi è di troppo? - 3. Odiosanato.
- 57 **CONTRATTI.** « Quando inavvertitamente il mio dito... »  
1. Ciò che viene chiesto alla pelle. - 2. Come le dita d'un barbiere.
- 59 **CONTINGENZE.** Avvenimenti, traversie, contarietà  
1. Perché. - 2. Il velo nero della Maya. - 3. La struttura, non la causa. - 4. L'incidente come isteria.
- 61 **CORPO.** Il corpo dell'altro  
1. Il corpo diviso. - 2. Scrutare.
- 63 **CUORE.** Il cuore  
1. Un organo eretile. - 2. Il mio cuore contro la mia intelligenza. - 3. Il cuore greve.
- 65 **DEDICA.** La dedica  
1. Il regalo amoroso. - 2. Because I love. - 3. Parlare di ciò che si dà. - 4. Dedicare. - 5. Scrivere. - 6. Iscrivere, non donare.
- 70 **DEMONI.** « Noi siamo i nostri propri demoni »  
1. A ruota libera. - 2. Plurale. - 3. Omeopatia.
- 72 **DE-REALITÀ.** Il mondo siderato  
1. La miniatura laccata. - 2. La conversazione generale. - 3. Il viaggio in Italia. - 4. Un sistema di potere. - 5. Il vetro. - 6. Irreale e de-reale. - 7. Al buffet della stazione di Losanna. - 8. Il puerile rovescio delle cose.
- 77 **DICHIARAZIONE.** Il colloquio  
1. Sforamenti. - 2. Il birignao generalizzato.

- 79 **DIPENDENZA.** Donnei  
1. Il vassallaggio amoroso. - 2. La ribellione.
- 81 **DISAGIO.** « Con aria imbarazzata »  
1. L'atmosfera pesante. - 2. Una fascinazione vigile.
- 83 **DISPENDIO.** L'esuberanza  
1. Elogio della tensione. - 2. Curiosa replica di Goethe ai suoi detrattori inglesi. - 3. L'ingegnosa per niente. - 4. La bellezza.
- 85 **DRAMMA.** Romanzo/dramma  
1. Il diario impossibile. - 2. Una storia che ha già avuto luogo.
- 87 **ESILIO.** L'esilio dell'Immaginario  
1. Esiliarsi. - 2. Il lutto dell'immagine. - 3. La tristezza. - 4. Duplici lutto. - 5. La vampata.
- 90 **FADING.** Fading  
1. It fades, fades and fades. - 2. La Madre severa. - 3. La notte dell'altro. - 4. Nekuia. - 5. La voce. - 6. La stanchezza. - 7. Il telefono. - 8. Lasciare o raccogliere?
- 94 **FASTIDIO.** L'arancia  
1. La vicina indiscreta. - 2. Irritazione.
- 96 **FESTA.** « Giorni beati »  
1. Il festino. - 2. Un arte di vivere.
- 97 **GELOSIA.** La gelosia  
1. Werther e Alberto. - 2. La torta condivisa. - 3. Rifiutare la gelosia. - 4. I quattro dolori del geloso.
- 99 **GRADIVA.** La Gradiva  
1. Il delirio. - 2. La contro-Gradiva. - 3. Ancora la delicatezza. - 4. Amare/essere innamorato.
- 102 **IDENTIFICAZIONE.** Identificazioni  
1. Il conadino, il folle. - 2. Vittima e carnefice. - 3. Ruffa raffa. - 4. La proiezione.
- 105 **IMMAGINE.** Le immagini  
1. Crudeltà delle immagini. - 2. Stacco. - 3. L'immagine triste. - 4. L'innamorato come artista.
- 107 **INCONOSCIBILE.** L'Inconoscibile  
1. L'enigma. - 2. L'inconoscibilità. - 3. Definizione attraverso la forza.
- 109 **INCONTRO.** « Com'era azzurro, il cielo »  
1. Il tempo amoroso. - 2. Ritorno dell'incontro. - 3. Stupore.
- 112 **INDUZIONE.** « Mostratemi chi devo desiderare »  
1. Il contagio affettivo. - 2. La proibizione come indicazione.
- 114 **INFORMATORE.** L'informatore  
1. L'intrico. - 2. L'esteriorità come segreto.

- 116 **INSOPPORTABILE.** «Così non può continuare»  
1. La pazienza amorosa. - 2. L'esaltazione. - 3. La sopportazione.
- 118 **IO-TI-AMO. Io ti amo**  
1. Szeretek. - 2. Una parola senza impieghi. - 3. Il profetismo. - 4. Non c'è risposta. - 5. Anch'io. - 6. L'éclair unique. - 7. Una rivoluzione. - 8. L'io-ti-amo come affermazione tragica. - 9. «Ti amo anch'io». - 10. Amen.
- 125 **LANGUORE.** Il languor d'amore  
1. Il satiro. - 2. Desiderio I. - 3. Desiderio II. - 4. Estenuante.
- 127 **LETTERA.** La lettera d'amore  
1. «Penso a lei». - 2. Corrispondenza e relazione. - 3. Non rispondere.
- 129 **LOQUELA.** La loquela  
1. Twiddling. - 2. La volubilità. - 3. L'induzione.
- 132 **MAGIA.** L'ultima foglia  
1. La manica. - 2. Il voto.
- 134 **MOSTRUOSO.** «Sono odioso»  
1. L'innamorato importuno. - 2. La cosa mostruosa.
- 136 **MUTISMO.** Senza risposta  
1. La risposta ritardata. - 2. Parlare per niente. - 3. La Muta.
- 138 **NASCONDERE.** Gli occhiali scuri  
1. Deliberazione. - 2. Due discorsi. - 3. Larvatus prodeo. - 4. Gli occhiali scuri. - 5. La divisione dei segni. - 6. Il «furore».
- 142 **NOTTE.** «E la notte rischiarava la notte»  
1. Le due notti. - 2. Una notte racchiude l'altra.
- 144 **NUBI.** Nubi  
1. Un messaggio imbarazzante. - 2. Nubi sottili: il furyu.
- 146 **OGGETTI.** Il nastro  
1. Metonimie. - 2. Il kigo.
- 148 **OSCEÑO.** L'oscenità dell'amore  
1. Esempi. - 2. L'intellettuale innamorato. - 3. La stupidità dell'innamorato. - 4. Anacronistico. - 5. L'ultima indecenza. - 6. Sentimentalità/sessualità. - 7. Il massimo dell'osceno.
- 152 **PAZZO.** «Sono pazzo»  
1. Il pazzo dei fiori. - 2. La follia invisibile. - 3. Io non è un altro. - 4. Puro di ogni potere.
- 154 **PERCHÉ. Perché?**  
1. Warum? - 2. Amare un po'. - 3. Delirio: «sono amato».
- 156 **PETTEGOLEZZO.** Il pettegolezzo  
1. Sulla strada di Falero. - 2. La voce della verità. - 3. Lui/lei.
- 159 **PIANGERE.** Elogio delle lacrime  
1. Quando l'uomo piange. - 2. Modi. - 3. Funzione delle lacrime.

- 162 **RAPIMENTO.** Rapito in estasi  
1. Il ratto, la ferita. - 2. Ipnosi. - 3. Deliberarsi. - 4. Infezioni. - 5. L'incorniciamento. - 6. In situazione. - 7. A posteriori.
- 168 **RICORDO.** «E lucean le stelle»  
1. L'annunzi. - 2. L'imperfetto.
- 170 **RIMPIANTO.** Rimpianto?  
1. La vita continuerà. - 2. Basciare.
- 172 **RISONANZA.** La risonanza  
1. Risonanza/risentimento. - 2. Il panico amoroso. - 3. La marionade. - 4. Un ascolto perfetto.
- 175 **RISVEGLIO.** Albata  
1. Dormire molto a lungo. - 2. Modi di risveglio.
- 176 **SCENATA.** Fare una scenata  
1. La scenata nella storia. - 2. Meccanica della scenata. - 3. La scenata interminabile. - 4. La scenata irrilevante. - 5. L'ultima replica.
- 181 **SCORTICATO.** Lo scorticato  
1. Puntì delicati. - 2. Impuzzechiabile.
- 183 **SCRIVERE.** Inesprimibile amore  
1. Amare e creare. - 2. Via di mezzo. - 3. Scrittura e immaginario. - 4. Indivisione. - 5. La scrittura in cambio di niente.
- 186 **SEGN. L'incertezza dei segni**  
1. Segni di che cosa? - 2. Risposte contraddittorie del buonsenso. - 3. La prova del linguaggio.
- 188 **SISTEMATI.** «Tutti sistemati»  
1. Un gioco crudele. - 2. Ogni struttura è abitabile. - 3. Ridicolo e invidiabile.
- 190 **SOLO.** «Nessun prete lo accompagnava»  
1. Recidivo. - 2. Tutte le porte si chiudono. - 3. Solitudine dell'innamorato. - 4. Inattuale. - 5. Perché sono solo.
- 193 **SPROFONDARE.** «Minabisso, soccombo...»  
1. La dolcezza. - 2. Isotta. - 3. Nessuna parte. - 4. Falsa idea della morte. - 5. Funzione dell'abisso.
- 196 **SUICIDIO.** Idee di suicidio  
1. Frequente, facile, leggera... - 2. Parlare il suicidio. - 3. Nobilità e derisione.
- 198 **TALE.** Tale  
1. Qualitas. - 2. Tale I. - 3. Tale II. - 4. Il linguaggio ottuso. - 5. Amicizia stellare.
- 201 **TENEREZZA.** Tenerezza  
1. Tenerezza e domanda. - 2. Tenerezza e desiderio.
- 203 **UNIONE.** Unione  
1. Paradiso. - 2. Non raffigurabile. - 3. Senza ruolo. - 4. Mortale e possibile.

- 206 VAGARE. Il vascello fantasma  
1. Scomparsa dell'amore. - 2. Fenice. - 3. Un mio. - 4. La sfumatura.
- 209 VERITÀ. Verità  
1. Il potere assoluto. - 2. La sensazione di verità. - 3. La parte irriducibile del fantasma. - 4. La veste di sette kin.
- 211 VIE D'USCITA. Idee di soluzione  
1. Porte sbarrate. - 2. Patetico. - 3. La trappola.
- 213 VOLER-PRENDERE. Sobria ebrietas  
1. Non-voler-prendere. - 2. Ritirarsi senza cedere. - 3. Una mossa tattica? - 4. Tra lo Zen e il Tao. - 5. Sobria ebrietas.
- 217 *Tabula gratulatoria*
- 219 *Interviste*
- 249 *Appendice biobibliografica*

Frammenti di un discorso amoroso

La necessità di questo libro sta nella seguente considerazione: il discorso amoroso è oggi *d'una estrema solitudine*. Questo discorso è forse parlato da migliaia di individui (chi può dirlo?), ma non è sostenuto da nessuno; esso si trova ad essere completamente abbandonato dai discorsi vicini: oppure è da questi ignorato, svalutato, schernito, tagliato fuori non solo dal potere, ma anche dai suoi meccanismi (scienze, arti, sapere). Quando un discorso viene, dalla sua propria forza, trascinato in questo modo nella deriva dell'attuale, espulso da ogni forma di gregarità, non gli resta altro che essere il luogo, non importa quanto esiguo, di un' *affermazione*. Questa affermazione è in definitiva l'argomento del libro che ha qui inizio.

Come è fatto questo libro

Tutto è partito da questo principio: che non bisognava ridurre l'innamorato a un puro e semplice soggetto sintomatologico, ma piuttosto dar voce a ciò che in lui vi è d'innaturale, vale a dire d'irritabile. Di qui la scelta di un metodo «drammatico», che rinuncia agli esempi e si basa unicamente sull'azione d'un linguaggio immediato (niente metalinguaggio). La descrizione del discorso amoroso è stata perciò sostituita dalla sua simulazione, e a questo discorso è stata restituita la sua persona fondamentale, che è l'*io*, in modo da mettere in scena non già un'analisi, ma un'enumerazione. Quello che viene proposto è, se si vuole, un ritratto; ma questo ritratto non è psicologico, bensì strutturale: esso presenta una collocazione della parola: la collocazione di qualcuno che parla dentro di sé, amorosamente, di fronte all'altro (l'oggetto amato), il quale invece non parla.

### 1. *Figure*.

*Discursus* indica, in origine, il correre qua e là, le mosse, i «passi», gli «intrighi». In effetti, l'innamorato non smette mai di correre con la mente, di fare nuovi passi e d'irrigare contro se stesso. Il suo discorso non esiste mai se non attraverso vampate di linguaggio che gli vengono in seguito a circostanze infine, aleatorie.

Possiamo chiamare questi frammenti di discorso delle *figure*. La parola non va intesa nel senso retorico, ma piuttosto nel senso ginnico o coreografico: in altre parole, nel senso greco: *οχημα*, non è lo «schema»; è, in un'accezione ben più viva, il gesto del corpo colto in movimento, e non già contemplato in stato di riposo: il corpo degli atleti, degli oratori, delle statue: ciò che è possibile immobilizzare del corpo sotto sforzo. Lo stesso si può dire dell'innamo-

rato in preda alle sue figure: esso si dimena in uno sport un po' pazzo, si prodiga, proprio come l'arteria; fraseggia, come l'oratore; è cristallizzato, siderato in un ruolo, come una statua. La figura è l'innamorato al lavoro.

Le figure prendono rilievo a seconda che, nel discorso che si sta facendo, si possa individuare qualcosa che è stato letto, sentito, provato. La figura è delineata nei suoi contorni (come un segno) e memorabile (come un'immagine o un racconto). Una figura è fondata se almeno una persona può dire: «*Com'è vero, tutto cidì! Riconosco questa scena di linguaggio*». Per certe operazioni della loro arte, i linguisti si giovano di una cosa alquanto vaga: il sentimento linguistico; per formare le figure, bisogna soltanto farsi guidare dal sentimento amoroso.

In fondo, che la dispersione del testo sia molta in un punto e poca in un altro, ha scarsa importanza; vi sono dei tempi morti, e non sono poche le figure evanescenti; certe, essendo delle ipostasi dell'intero discorso amoroso, hanno addirittura la rarità — la scarsità — delle essenze: che dire delle figure del Langoure, dell'Immagine, della Lettera d'amore, dal momento che è tutto il discorso amoroso ad essere intessuto di desiderio, d'immaginario e di dichiarazioni? Ma chi fa questo discorso e ne mette in risalto gli episodi non sa che del suo discorso verrà fatto un libro; non sa ancora che da buon soggetto culturale egli non deve né ripetersi, né contraddirsi, né prendere il tutto per la parte; egli sa soltanto che ciò che gli passa per la testa nel tale momento è *segnato*, come il marchio di un codice (in passato, sarebbe stato il codice dell'amor cortese, o la carta del paese dell'Amore).

Ciascuno può riempire questo codice con la sua propria storia; smilza o no, bisogna dunque che la figura sia là, che il posto (la casella) sia tenuto libero. È come se vi fosse una Topica amorosa, la cui figura fosse un luogo (topos). Ora, la peculiarità d'una Topica è di essere un po' vuota: per sua essenza, una Topica è per metà codificata e per metà proiettiva (o proiettiva in quanto codificata). Ciò che qui si è potuto dire dell'attesa, dell'angoscia, del ricordo, non è mai altro che un modesto supplemento offerto al lettore affinché se ne impossessi, vi giungesse del suo, vi tolga ciò che non gli serve e lo passi ad altri: intorno alla figura, i giocatori fanno correre il furetto; talora, con un'ultima parentesi, l'anello viene trattenuto ancora un istante, prima

di passarlo. Idealmente, il libro sarebbe una cooperativa: «*Ai Lettori — agli Innamorati — Rinniti*»).

Quello che si legge nel lemma posto in capo alla pagina non è la definizione della figura, ma il suo argomento. *Argumentum*: «esposizione, racconto, sommario, piccolo dramma, storia inventata»; io aggiungo: strumento di distanziazione, didascalia alla Brecht. Questo argomento non si riferisce a ciò che è il soggetto amoroso (niente e nessuno d'estraneo al soggetto, nessun discorso sull'amore), ma a ciò che esso dice. Se c'è la figura «Angoscia», è perché talvolta il soggetto esclama (senza curarsi dell'accezione clinica della parola): «Sono angosciato!» — «Angoscia!», canta da qualche parte la Callas. La figura è in un certo senso un'aria d'opera; e come l'aria viene identificata, rimmemorata e maneggiata attraverso il suo *incipit* («Voglio vivere questo sogno», «E ora piangli!» — «*Lucan le stèle*», «*Piangerò la mia sorte*»), così la figura prende le mosse da una certa cadenza di linguaggio (una sorta di verso, di refrain, di cantilena) che l'articola nell'ombra.

Si dice che soltanto le parole abbiano un loro impiego, non le frasi; ma nel fondo di ciascuna figura c'è una frase, spesso sconosciuta (incosciente?), che trova la sua utilizzazione nell'economia significante del soggetto amoroso. Questa frase madre (qui solo postulata) non è una frase pienamente formata, non è un messaggio compiuto. Il suo principio attivo non è quello che essa esprime, ma ciò che essa articola: tutto considerato, quella frase non è altro che un «motivo sintattico», un «modo di costruzione». Ad esempio, se il soggetto aspetta a un appuntamento l'oggetto amato, un motivo di frase si agita nella sua testa: «*Certo che però non è il modo di fare...*»; «*lui/lei avrebbe ben potuto...*»; «*lui/lei sa benissimo che...*»: potere, sapere che cosa? Non ha nessuna importanza: la figura «Attesa» è già formata. Queste frasi sono delle matrici di figure proprio perché restano sospese: esse esprimono il momento emotivo e poi si fermano: hanno fatto la loro parte. Le parole non sono mai pazze (tutt'al più sono perverse): è la sintassi che è pazza; infatti, non è forse a livello di frase che il soggetto cerca la sua collocazione — e non la trova — o trova una collocazione falsa che gli è imposta dalla lingua? Nella figura, c'è qualcosa dell'«allucinazione verbale» (Freud, Lacan): frase troncata che il più delle volte si limita alla sua parte sintattica («*Sebbene tu sia...*», «*Se*

tu dovessi ancora...») Così nasce la turbolenza di ogni figura: anche la più dolce porta in sé il palpito di una *suspense*: io avverto in essa il *quos ego*... nettuniano, tempestoso.

## 2. Ordine.

Per tutta la durata della vita amorosa, le figure spuntano nella mente del soggetto amoroso senza un qualsiasi ordine, dato che esse dipendono ogni volta da un caso (interiore o esteriore). Ad ogni accidente (che gli «cade» addosso), l'innamorato attinge dalla riserva (dal tesoro?) di figure, secondo i bisogni, le esigenze o i piaceri del suo immaginario. Ogni figura brilla, vibra da sola come un suono avulso da qualsiasi melodia — o si ripete, fino alla nausea, come il motivo d'una musica che aleggia nell'aria. Nessuna logica lega tra loro le figure, né determina la loro contiguità: le figure sono fuori sintagma, fuori racconto; sono delle Erinini; esse si agitano, cozzano tra loro, si chetano, ritornano, s'allontanano, senza avere più ordine di un nugolo di zanzare. Il *dis-cursus* amoroso non è dialettico; esso funziona come un calendario perpetuo, come un'enciclopedia della cultura affettiva (l'innamorato ha qualcosa di Bouvard e Pécuchet).

In termini linguisticistici, si direbbe che le figure sono distri-buzionali, senza però essere integrative; esse restano sempre allo stesso livello: l'innamorato parla mediante gruppi di frasi, ma non integra queste frasi a un livello superiore, a un'opera; il suo è un discorso orizzontale: nessuna trascendenza, nessuna salvezza, nessun romanzo (ma molto di romanzesco). Naturalmente, ogni episodio amoroso può essere dotato d'un senso: esso nasce, si sviluppa e muore; segue cioè una sua strada che può sempre essere interpretata come una causalità o una finalità, sia pure per moralizzare («Ero pazzo e ora sono guarito», «L'amore è un'illusione da cui d'ora innanzi mi saprò guardare», ecc.): è la *storia d'amore*, asservita al grande Altro narrativo, all'opinione generale che sminuisce qualsiasi forza eccessiva e vuole che lo stesso soggetto riduca il grande flusso immaginario, che lo ha attraversato senza ordine e senza fine, a una crisi dolorosa, morbosa, da cui bisogna guarire («La cosa nasce, si gonfia, fa soffrire e poi passa», proprio come

una malattia ipocratica): la storia d'amore (l'«avventura») è il tributo che l'innamorato deve pagare al mondo per riconciliarsi con esso.

Tutt'altra cosa è il discorso, il soliloquio, l'*à parte*, che accompagna questa storia *senza mai conoscerla*. Il principio stesso di questo discorso (e del testo che lo rappresenta) è che le sue figure non possono *disporsi*: ordinarsi, progredire, concorrere a un fine (a una sistemazione): tra le varie figure, non ce ne sono di prime e di ultime. Per far capire che qui non si trattava di una storia d'amore (o della storia d'un amore), per scoraggiare la tentazione del senso, era necessario scegliere un ordine *assolutamente insignificante*. La successione delle figure (inevitabile, dal momento che per sua essenza il libro è costretto ad avere una progressione) è stata perciò sottoposta a due arbitrarietà riunite: quella della nomenclatura e quella dell'alfabeto. Ciascuna di queste due arbitrarietà è però temperata: l'una dalla ragione semantica (fra tutti i nomi del dizionario, una figura può solo riceverne due o tre), l'altra dalla millenaria convenzione che regola l'ordine del nostro alfabeto. Si sono così evitate le insidie del Caso, il quale avrebbe benissimo potuto produrre delle sequenze logiche; infatti, dice un matematico, non bisogna «sottovalutare la potenza del caso nel generare dei mostri»; nel caso specifico, il mostro, nascendo da un certo ordine di figure, sarebbe stato una «filosofia dell'amore», proprio dove invece bisogna aspettarsi soltanto la sua affermazione.

## 3. Riferimenti.

Per comporre questo soggetto amoroso, sono stati «montati» dei pezzi di origine diversa. Ve ne sono che derivano da una lettura regolare, quella del *Werther* di Goethe. Ve ne sono che derivano da letture insistenti (il *Simpso* di Platone, lo Zen, la psicanalisi, certi mistici, Nietzsche, i *Lieder* tedeschi). Ve ne sono che derivano da letture occasionali e altri che derivano da conversazioni con amici. E infine vi è ciò che deriva dalla mia propria vita.

Le parti desunte dai libri e dagli amici compaiono talvolta a margine del testo, sottoforma di nomi, per quanto riguarda i libri, e di iniziali, per quanto riguarda gli amici.

I riferimenti forniti non sono dati d'autorità ma a titolo d'amicizia: io non invoco delle garanzie, ma semplicemente ricordo, con un cenno fatto di sfuggita, ciò che ha sedotto; convinto, o che per un istante ha dato il piacere di capire (di essere capito?). Questi richiami di lettura, di ascolto, sono stati quindi lasciati nello stato spesso incerto, incompiuto, che si addice a un discorso la cui istanza è unicamente la memoria dei luoghi (libri, incontri) in cui la tale cosa è stata letta, detta, sentita. Infatti, se l'autore dà qui in prestito al soggetto amoroso la sua «cultura», in cambio il soggetto amoroso gli trasmette l'innocenza del suo immaginario, indifferente al corretto uso del sapere.

È dunque  
un innamorato  
che parla  
e che dice:

«Nell'amorosa quiete delle tue braccia»

ABBRACCIO Per il soggetto, il gesto dell'abbraccio amoroso sembra realizzarsi, per un momento, il sogno di unione totale con l'essere amato.

1. Oltre all'accoppiamento (e al diavolo l'Immaginario), vi è quest'altro abbraccio, che è una stretta immobile: siamo ammalati, stregati: siamo nel sonno, senza dormire; siamo nella voluttà infantile dell'addormentamento: è il momento delle storie raccontate, della voce che giunge a ipnotizzarmi, a straniarmi, è il ritorno alla madre (*nella morosa quiete delle tue braccia*, dice una poesia musicata da Duparc). In questo incesto rinnovato, tutto rimane sospeso: il tempo, la legge, la proibizione: niente si esaurisce, niente si desidera: tutti i desideri sono aboliti perché sembrano essere definitivamente appagati.

Duparc

2. Tuttavia, nel mezzo di questo abbraccio infantile, immancabilmente, il genitale si fa sentire; esso viene a spezzare l'indistinta sensualità dell'abbraccio incestuoso; la logica del desiderio si mette in marcia, riemerge il voler prendere, l'adulto si sovrappone al bambino e, a questo punto, io sono contemporaneamente due soggetti in uno: io voglio la maternità e la genitalità. (L'innamorato potrebbe definirsi un bambino con il membro eretto: tale era il giovane Eros).

3. Momento dell'affermazione: per un po', anche se limitatamente, disordinatamente, qualcosa è andato per il

DUPARC: *Chanson triste*, poesia di Jean Lahor. Si tratta di cattiva poesia? Ma la «cattiva poesia» coglie il soggetto amoroso nel registro espressivo che appartiene solo a lui: l'espressione.

verso giusto: sono stato appagato (tutti i miei desideri aboliti attraverso la pienezza del loro soddisfacimento): l'appagamento esiste, e io lotterò senza tregua per ottenerlo di nuovo: attraverso tutti i meandri della storia amorosa, mi ostinerò a voler ritrovare, rinnovare, la contraddizione — la contrazione — dei due abbracci.

### Frac turchino e gilet giallo

**ABRTO** Ogni fenomeno emotivo suscitato o alimentato dal vestito che il soggetto ha indossato in occasione dell'incontro amoroso o che indossa nell'intento di sedurre l'oggetto amato.

1. In vista d'un appuntamento che mi esalta, io faccio accuratamente la mia toilette. Questa parola non ha solamente un significato di graziosità; senza parlare dell'uso scatologico che se ne fa, essa designa anche « i preparativi ai quali viene sottoposto il condannato a morte prima di essere condotto al patibolo»; e ancora: « la membrana oleosa e chiara che viene adoperata in macelleria e in salumeria per avvolgere certi tagli ». È come se, alla fine di ogni toilette, vi fosse sempre, compreso nell'eccitazione che essa suscita, il corpo ucciso, imballato, laccato, imbellito alla maniera di una vittima. Vestendomi, io faccio bello ciò che sta per essere guastato dal desiderio.

### Litré

### Simposio

2. Socrate: « Mi sono fatto bello, per andare bello da un bello ». Io devo rassomigliare a chi amo. Io postulo (ed è questo ciò che mi delizia) una conformità di essenza fra l'altro e me. Immagine, imitazione: faccio il maggior numero possibile di cose come l'altro. Io voglio essere l'altro, voglio che lui sia me, come se noi fossimo uniti, rinchiusi nel medesimo sacco di pelle, giacché il vestito non è altro che il liscio involucro di quella materia coalescente di cui il mio Immaginario amoroso è fatto.

3. Werther: « M'è costato fatica decidermi a togliermi di dosso il mio semplice frac turchino che avevo la prima

Werther

volta quando ho ballato con Lotte, ma negli ultimi tempi era ridotto proprio indecente. Però me ne son fatto fare uno uguale...» E con quel vestito (frac turchino e gilet giallo) che Werther vuole essere sepolto ed è con quel vestito che egli viene trovato agonizzante nella sua stanza.

Ogni volta che mette quel vestito (con il quale morirà), Werther si traveste. Da che cosa? Da innamorato estasiato: egli ricrea magicamente l'episodio dell'estasi, il momento in cui si è trovato siderato dall'Immagine. Quel vestito turchino lo rinserra talmente forte, che il mondo circostante si annulla: *soltanto noi due*: mediante quel vestito, Werther si forma un corpo da bambino in cui fallo e madre sono uniti, senza niente al di là. Quel vestito pervertitore è stato indossato in tutta Europa dai fans del romanzo, che lo hanno chiamato « vestito alla Werther ».

Lacan

WERTHER: 103 e 139-60.

« Adorable! »

ADORABILE Non riuscendo a precisare la specialità del suo desiderio per l'essere amato, il soggetto amoroso non trova di meglio che questa parola un po' stupida: *adorable!*

1. « In una bella giornata di settembre, uscii per fare delle compere. Quel giorno Parigi era *adorabile*... ecc. ».

Una massa di percezioni vengono bruscamente a formare un'impressione meravigliosa (meravigliare, significa al limite impedire di vedere, di dire): che tempo fa, la stagione, la luce, il viale, la camminata, i Parigi, lo shopping, tutto questo è contenuto in ciò che ha già vocazione di ricordo: un quadro, insomma, il geroglifico della benevolenza (come l'avrebbe dipinto Greuze), il buonomore del desiderio. Parigi intera è a mia disposizione, senza che io abbia intenzione di prenderla: né languore, né cupidigia. Dimentico tutto il reale che, in Parigi, supera il suo fascino: la storia, il lavoro, i soldi, la merce, l'indifferenza delle grandi città; per me essa non è che l'oggetto d'un desiderio esteticamente *represso*. Dall'alto del Père-Lachaise, Rastignac sfidava la città: *E ora, a noi due; io dico a Parigi: Adorable!*

Diderot

Balzac

Greco

Con un'impressione della notte ancora addosso, mi risveglio illanguidito da un pensiero allegro: « Ieri sera, X... era adorabile ». È il ricordo di che cosa? Di ciò che i Greci chiamavano la *charis*: « lo splendore degli occhi, la bellezza luminosa di un corpo, il fascino dell'essere desiderabile »; può darsi persino che, come nella *charis* antica, io vi aggringa l'idea — la speranza — che l'oggetto amato si concederà al mio desiderio.

DIDEROT: sulla teoria dell'istante pregnante (Lessing, Diderot), si veda di Diderot, *Œuvres complètes*, III, 342.  
GRECO: Dictionnaire, 113.

2. Con una logica tutta particolare, il soggetto amoroso sente l'altro come un Tutto (come se si trattasse della Parigi autunnale) e, al tempo stesso, questo Tutto gli sembra comportare un resto, che egli non può esprimere. È soltanto l'altro a produrre in lui una visione estetica: egli lo elogia per il fatto di essere perfetto, si gloria per averlo scelto perfetto; immagina che l'altro voglia essere amato, come vorrebbe esserlo lui stesso, non già per questa o quella sua qualità, ma per *tutto*, e questo *tutto* glielo concede sottoforma di una parola vuota, giacché Tutto non potrebbe inventarsi senza sminuirsi: all'infuori del *tutto* dell'Paffetto, in *Adorabile!* non è contenuta nessuna qualità. Tuttavia, esprimendo tutto, *adorabile* esprime anche ciò che manca al tutto; la parola vuole designare lo spazio dell'altro in cui viene *specialmente* ad innestarsi il mio desiderio, ma questo spazio non è designabile; io non saprò mai niente di lui; il mio linguaggio sarà sempre confuso, esso cincischierà nel tentativo di esprimerlo, ma io non potrò mai produrre altro che una parola vuota, la quale è come il grado zero di tutti gli spazi in cui si forma il desiderio specialissimo che io ho di quell'altro là (e non di un altro).

3. Nella mia vita, io incontro milioni di corpi; di questi milioni io posso desiderarne delle centinaia; ma, di queste centinaia, io ne amo uno solo. L'altro di cui io sono innamorato mi designa la specialità del mio desiderio.

Questa scelta, rigorosa al punto da non prendere in considerazione che l'Unico, costituisce, si dice, la differenza tra il transfert analitico e il transfert amoroso; l'uno è universale, l'altro è specifico. Per trovare l'Immagine che, tra migliaia, si confà al mio desiderio, ci sono volute molte combinazioni, molte sorprendenti coincidenze (e forse molte ricerche). È un enigma che io non riuscirò mai a risolvere: perché mai desidero il Tale? Perché lo desidero persistentemente, languidamente? È tutto lui che desidero (una sagoma, una forma, un'aria)? O è solamente una parte di quel corpo? E, in tal caso, che cos'è che, in quel corpo

Proust

Lacan

LACAN: «Non avviene tutti i giorni d'incontrare ciò che è fatto per darvi la giusta immagine del vostro desiderio.» (*Il seminario*, I, 178).

PROUST: scena della specialità del desiderio: incontro di Charlus con Jupien nel cortile del palazzo di Guermantes (all'inizio di *Sodoma e Gomorra*).

amato, ha per me il valore di feticcio? Quale porzione, per quanto esigua sia, quale sua caratteristica? Il taglio di un'unghia, un dente leggermente rotto di sbieco, una ciocca di capelli, un certo modo di muovere le dita mentre parla, mentre fuma? Di tutte queste *caratteristiche* del corpo, ho voglia di dire che sono *adorabili*. *Adorabile* vuol dire: questo è il mio desiderio, in quanto esso è unico: «È questo! È esattamente questo (che io amo)!» Tuttavia, più provo la specialità del mio desiderio, meno sono in grado di precisarla; alla precisione di ciò che voglio dire corrisponde uno sfocamento del nome; il proprio del desiderio non può produrre altro che un improprio dell'enunciato. Di questo fallimento linguistico, resta soltanto una traccia: la parola «adorabile» (la buona traduzione di «adorabile» sarebbe l'*ipse* latino: proprio lui in persona).

4. *Adorabile* è la traccia insignificante d'una fatica, che è poi la fatica del linguaggio. Una parola dopo l'altra, mi logoro a dire in modo diverso la stessa cosa della mia Immagine, a dire impropriamente quello che è proprio del mio desiderio: un viaggio al termine del quale la mia soffia ultima non può essere altro che quella di riconoscere — e praticare — la tautologia. *E adorabile ciò che è adorabile*. O anche: ti adoro perché sei adorabile, ti amo perché ti amo. Ciò che limita così il linguaggio amoroso, è precisamente ciò che lo ha istituito: la fascinazione. Giacché descrivere la fascinazione non può mai, *in fin dei conti*, andare al di là di questo enunciato: «io sono affascinato». Avendo raggiunto il limite estremo del linguaggio, là dove, come un disco che si è incantato, esso non può che ripetere *la sua ultima parola*, io mi stordisco con la sua affermazione: la tautologia non è forse quella improbabile situazione in cui, con tutti i valori mescolati fra loro, si ritrovano la fine gloriosa dell'operazione logica, l'osceno dell'imbecillità e l'esplosione del *sí* nietzschiano?

Nietzsche

AFFERMAZIONE Nonostante tutto, il soggetto amoroso afferma l'amore come *valore*.

1. Malgrado le difficoltà della mia vicenda, malgrado i disagi, i dubbi, le angosce, malgrado il desiderio di uscirne fuori, dentro di me non smetto di affermare l'amore come un valore. Ascolto tutti gli argomenti che i sistemi più dispartati adoperano per demistificare, limitare, cancellare, in poche parole svilire l'amore, ma mi ostino: «Sì certo, lo so, però...» Attribuisco il discredito nei confronti dell'amore a una sorta di morale oscurantista, a un realismo-farsa, a cui oppongo il reale del valore: a tutto «ciò che non va» nell'amore, contrappongo l'affermazione di ciò che in esso vale. Questa caparbia è la protesta d'amore: dietro il coro delle «buone ragioni» per amare diversamente, per amare meglio, per amare senza essere innamorati, ecc., si fa udire una voce caparbia che dura *un po' più a lungo*: la voce dell'Intrattabile amoroso.

Pelléas

Il mondo pone ogni iniziativa di fronte a un'alternativa: quella della riuscita o del fallimento, della vittoria o della sconfitta. Io affermo un'altra logica: contraddittoriamente, io sono al tempo stesso felice e infelice: per me, «riuscire» o «fallire» hanno soltanto un significato contingente, effimero (ciò che non toglie che le mie pene e i miei desideri siano violenti); quello che, sordamente e ostinatamente, mi anima non è affatto calcolato: io accetto e affermo, fuori del vero e del falso, fuori di ciò che è riuscito e di ciò che è fallito; non mi pongo alcuna finalità, vivo secondo il caso (a riprova che le figure del mio discorso mi vengono per combinazione). Se misurato all'avventura (co-

PELLÉAS: «Che hai? Tu non mi sembri felice. | - Sì, sono felice, ma sono triste».

Schelling

sa che mi capita), non ne esco né vincitore né vinto: sono tragico.  
(Mi si dice: questa specie d'amore non dà frutti. Ma come poter *valutare* ciò che fruttifica? Perché ciò che dà frutti è un Bene? Perché *durare* è meglio che *bruciare*?)

2. Stamattina, devo scrivere con urgenza una lettera «importante» — dalla quale dipende il successo d'una certa iniziativa; scrivo invece una lettera d'amore — che non spedisco. Abbandono allegramente tristi incombenze, ragionevoli scrupoli, comportamenti reattivi imposti dal mondo, a beneficio d'un compito inutile, derivato da un Dovere luminoso: il Dovere amoroso. Con discrezione, faccio delle cose pazze; sono l'unico testimone della mia follia. Quello che l'amore mette a nudo in me è l'*energia*. Tutto ciò che faccio ha un senso (posso perciò *vivere* senza lamentarmi), ma questo senso è una finalità inafferrabile: esso non è altro che la coscienza della mia forza. Le inflessioni dolenti, colpevoli, tristi, tutto il reattivo della mia vita d'ogni giorno è sconvolto. Werther esalta la sua propria tensione e l'affermazione di fronte alle insulsaggini di Alberto. Nato dalla letteratura, egli non può parlare se non valendosi dei suoi soliti codici; nondimeno, io sono solo con la mia forza, votato *alla mia propria filosofia*.

Werther

J. I. B.

3. Nell'Occidente cristiano, tutta la forza passa, sino ad oggi, attraverso l'Interprete come tipo (in termini nietzschiani, il Prete giudaico). Ma la forza amorosa non può spostarsi, mettersi di nuovo nelle mani d'un Interprete; essa resta dov'è, con il linguaggio, incantata, intrattabile. In questo caso, il tipo non è il Prete, ma l'Innamorato.

4. Vi sono due affermazioni dell'amore. Innanzitutto, quando l'innamorato incontra l'altro, c'è affermazione immediata (psicologicamente: estasi, entusiasmo, esaltazio-

SCHILLING: «L'essenziale della tragedia è [...] un conflitto reale fra la libertà nel soggetto e la necessità oggettiva, conflitto che si risolve non per la sconfitta dell'uno o dell'altro, ma perché tutti e due, ad un tempo vincitori e vinti, appaiono nella perfetta indifferenza» (citato da Szondi, 12).

WERTHER: «Mio caro, se un eccesso fisico viene considerato come una forza, perché non lo sarà anche l'eccesso dei sentimenti?» (59).  
J.-L. B.: conversazione.

Nietzsche

ne, proiezione folle d'un avvenire appagato: sono divorato dal desiderio, dall'impulso di essere felice): dico di *sí* a tutto (Illudendomi). A tutto questo fa seguito un lungo tunnel: il mio primo *sí* è roso dal dubbio, il *valore* amoroso è continuamente minacciato dallo svilimento: è il momento della passione triste, il momento in cui vanno crescendo il risentimento e l'oblazione. Da questo tunnel, tuttavia, io posso uscire; posso «sormontare», senza liquidare; ciò che ho affermato una prima volta, posso affermarlo nuovamente, senza ripeterlo, poiché ciò che affermo è l'affermazione, non la sua contingenza: affermo il primo incontro nella sua differenza, voglio il suo ritorno, non la sua ripetizione. Io dico all'altro (vecchio o nuovo): *Ricominciamo*.

NIETZSCHE: tutto ciò secondo Deleuze, 77 e 218 (sull'affermazione dell'affermazione).

## Un piccolo punto del naso

ALTERAZIONE Produzione breve, nel campo amoroso, d'una controimmagine dell'oggetto amato. Sulla base di episodi trascurabili o di minimi connotati, il soggetto vede l'Immagine buona alterarsi improvvisamente e rovesciarsi.

Dostoevskij

Ruysbroeck

1. Ruysbroeck giace sepolto da cinque anni; viene riesumato; il suo corpo è intatto e puro (evidentemente); senò non ci sarebbe niente da dire); *ma*: «solamente un piccolo punto del naso recava una traccia leggera, ma inequivocabile, di corruzione». Sul volto perfetto e come imbalsamato dell'altro (a tal punto esso mi affascina), scorgo tutt'a un tratto un punto di corruzione. Questo punto è minuscolo: un gesto, una parola, un oggetto, un vestito, qualcosa d'insolito che emerge (che prende risalto) da una regione di cui non avevo mai sospettato l'esistenza, e che bruscamente unisce l'oggetto amato a un mondo *piatto*. L'altro, di cui devotamente lodavo l'eleganza e l'originalità, sarebbe dunque volgare? Egli fa un gesto ed ecco che in lui si disvela un'altra razza. Sono *sbigottito*: avverto un contrittimo: qualcosa come una sincope nella bella frase dell'essere amato, il rumore di uno strappo nel liscio involucro dell'Immagine.

(Come la gallina del gesuita Kircher, che viene ridestata dall'ipnosi con un colpo di pala, io sono provvisoriamente, e non senza dolore, disinnamorato).

Simposio

2. Si direbbe che l'alterazione dell'Immagine si produce quando *io ho vergogna* per l'altro (secondo Fedro, la paura di questa vergogna tratteneva gli amanti greci nella sfera del Bene, dal momento che ognuno doveva control-

POSTOEVSKIJ: sepoltura di padre Zosima; l'odore di putrefazione del cadavere (I fratelli Karamazov, 438-48).

l'altro). Or bene, la vergogna deriva dalla soggezione: in seguito a un episodio di nessun conto, che solo la mia perspicacia o il mio delirio riescono a cogliere, l'altro appare subitaneamente — si disvela, squarcia il velo, si rivela, nel senso fotografico del termine — come *asseruito* a un'istanza che è essa stessa di ordine servile: tutt'a un tratto io lo vedo (tanto per parlare in termini di *visione*) affannarsi, perdere la testa, o semplicemente ostinarsi a compiacere, a rispettare, a piegarsi a dei riti mondani attraverso i quali egli spera di farsi riconoscere. Giacché la brutta Immagine non è un'immagine cattiva; è un'immagine *meschina*: essa mi fa vedere l'altro preso nel conformismo del mondo sociale. (O anche: l'altro si altera se si conforma alle banalità che il mondo professa per svilire l'amore: l'altro diventa *gargarico*).

Heine

3. Una volta, parlando di noi, l'altro mi ha detto: «una relazione di qualità»; questa parola non mi è piaciuta: essa scaturiva bruscamente dal fuori, banalizzando la specialità del rapporto con una formula conformista.

Spesso, l'altro si altera attraverso il linguaggio; egli dice una parola diversa e subito sento tumultuare minacciosamente un *mondo completamente diverso*, che è poi il mondo dell'altro. Essendosi Albertine lasciata sfuggire l'espressione scurrile «farni rompere...», il narratore proustiano è inorridito, poiché ciò che di colpo viene a essere svelato è il tenuto gherro dell'omosessualità femminile, del padescamento volgare: tutta una scena vista attraverso il buco della serratura del linguaggio. La parola è fatta di una sostanza chimica impalpabile che opera le più violente alterazioni: a lungo imbozzolato nel mio discorso, attraverso una parola che gli scappa, l'altro fa udire i linguaggi che egli può *prendere a prestito*, e che di conseguenza degli altri gli prestano.

4. Altre volte, l'altro mi appare asservito a un desiderio. Ma ciò che allora stona in lui, non è per me un desi-

HEINE: «Sie sassen und tranken am Teisch...» (*Interno irrico*, 50, 144).  
PROUST: *La prigioniera*, 347-50.

derio formato, precisato, espresso, rivolto a qualcosa di preciso — nel qual caso io sarei semplicemente geloso (il che dipende da un'altra causa); quello che io individuo nell'altro, e di cui lui non ha coscienza, è solo un desiderio nascente, una vampata di desiderio: *nella conversazione, lo vedo agitarsi, moltiplicarsi, strappare, mettersi in posizione di questuante nei confronti di un terzo, come attaccato a lui per sedurlo*. Osservate bene tale riunione: ci vedrete questo soggetto che perde la testa (moderatamente, momentaneamente) per quest'altro, spinto a stabilire con lui una relazione più calorosa, più esigente, più adulatoria: io sorprendo l'altro, per così dire, in flagrante delitto d'innalzamento di se stesso. Avverto *uno smarrimento d'essere*, che non è poi molto diverso da ciò che Sade avrebbe chiamato *l'effervescenza di testa* («Vidi lo sperma spandersi dai suoi occhi»); e, per poco che il partner sollecitato risponda nello stesso modo, la scena diventa derisoria: ho davanti a me la visione di due pavoni che, l'uno di fronte all'altro, stanno facendo la ruota. L'Immagine è corrotta perché colui che vedo tutt'a un tratto è in quel momento *un altro* (e non più l'altro), un estraneo (un pazzo?).

Flaubert

(Allo stesso modo, sul treno di Biskra, Gide, cedendo al gioco dei tre scolari algerini, «ansimante, trafelato», dinanzi a sua moglie che faceva finta di leggere, aveva l'aria «di un criminale o d'un pazzo». Qualsiasi altro desiderio che non sia il mio non è forse *folle*?)

Gide

5. Il discorso amoroso è solitamente un involucre liscio che aderisce all'Immagine, un morbidissimo guanto intorno all'essere amato. È un discorso devoto, benpensante. Quando l'Immagine si altera, l'involucro di devozione si strappa; una scossa viene a sconvolgere il mio proprio linguaggio. Avendo colto una frase che lo ferisce, Werther vede improvvisamente Carlotta nelle vesti d'una comare e la include nel gruppo delle sue amiche con le quali essa sta cianciando (essa non è più l'altro, ma un'altra fra delle al-

Werther

FLAUBERT: «Una ventata improvvisa ributtò sulla corda un lenzuolo, scoprendo alla loro vista una coppia di pavoni. La femmina si teneva ferma, accucciata; e il maschio le girava intorno facendo la ruota, s'impetiva, choccava; le saltò quindi sopra, annainò le penne che scesero a coprire la femmina, a isolarla come in un'ai-cova. E i due grandi uccelli tremarono d'un tremito solo» (*Bonnard e Péniche*, 227).

GIDE: *Et nunc manet in te*, 1134.

WERTHER: 108.

tre), e a quel punto egli dice con disprezzo: «le mie donnette» (*meine Weibchen*). Una *bestemmia* sale all'improvviso alle labbra del soggetto e viene insolentemente a spezzare la benedizione dell'innamorato; esso è posseduto da un demone che parla attraverso la sua bocca da cui, come nelle fiabe, escono non più fiori, ma rospi. Orribile riflesso dell'Immagine.

(L'orrore di guastare è ancora più forte dell'angoscia di perdere).

### Agony

ANGOSCIA. A seconda di tale o tal'altra circostanza, il soggetto amoroso si sente trascinato dalla paura di un pericolo, di una ferita, di un abbandono, di un improvviso cambiamento — sentimento che egli esprime con la parola *angoscia*.

1. Stasera sono tornato solo all'albergo; l'altro ha deciso di rientrare più tardi. Le angosce sono già lì, come il veleno preparato (la gelosia, l'abbandono, l'inquietudine); per potersi manifestare pienamente, esse aspettano solo che passi un po' di tempo. «Con calma», prendo un libro e un sonnifero. Il silenzio di questo grande albergo è sordo, indifferente, idiota (lontano gorgoglio delle vasche da bagno che si stanno svuotando); i mobili, le lampade, sono stupidi; niente di *amichevole* che mi riscaldi («Ho freddo, torniamo a Parigi»). L'angoscia sale; ne osservo la progressione, come Socrate chiacchierando (e io leggendo) sentiva accrescersi il freddo della cicuta; *la ascolto* precisarsi, sollevarsi, come una figura inesorabile, sullo sfondo *delle cose che sono lì*.

(E se, affinché succeda qualcosa, facessi un voto?)

Winnicott

2. Lo psicotico vive nel timore del crollo (di cui le diverse psicosi non sarebbero altro che le difese). Ma «la paura clinica del crollo è la paura d'un crollo che è già stato subito (*primitive agony*) [...] e vi sono dei momenti in cui un paziente ha bisogno che gli si dica che il crollo la cui paura mina la sua vita è già avvenuto». Lo stesso avviene, a quanto sembra, per l'angoscia d'amore: essa è la paura di una perdita che è già avvenuta, sin dall'inizio dell'amore, sin dal momento in cui sono stato stregato. Bisognerebbe che qualcuno potesse dirmi: «Non essere più angosciato, tu l'hai già perduto(a)».

## Amare l'amore

ANNULLAMENTO. Accesso di linguaggio durante il quale il soggetto giunge ad annullare l'oggetto amato sotto il volume dell'amore stesso: con una perversione propriamente amorosa, il soggetto ama l'amore, non l'oggetto.

Werther

1. Carlotta è scialba; è il meschino personaggio d'una messa in scena vigorosa, tormentata, sfavillante, allestita dal soggetto Werther; in virtù d'una sovrana decisione di questo soggetto, un oggetto insignificante viene posto al centro della scena, e là viene adorato, incensato, *chiamato in causa*, coperto di discorsi, di preghiere (e forse, segretamente, d'insulti); si direbbe che essa sia una grossa colomba, immobile, tutta chiusa nelle sue penne, con un maschio un po' matto che le gira intorno.

Gide

Basta che, in un lampo, io veda l'altro nelle vesti d'un oggetto inerte, come impagliato, perché trasferisca il mio desiderio da questo oggetto annullato al mio stesso desiderio; io desidero il mio desiderio, e l'essere amato non è più che il suo accessorio. Mi esalto al pensiero di una così nobile causa, che non tiene nel minimo conto la persona che ho preso a pretesto (questo è almeno quanto mi dico, felice di potermi innalzare sminuendo l'altro): io sacrifico l'immagine all'Immaginario. E se un giorno dovessi decidermi di rinunciare all'altro, il violento lutto che mi colpirebbe sarebbe il lutto dell'Immaginario: era una struttura cara, e io piangerei la perdita dell'amore, non già la perdita di questa o quella persona. (Voglio ritornarci, come la sequestrata di Poitiers voleva tornare al suo grande fondo Malempia).

2. L'altro è dunque annullato dall'amore: da questo annullamento, io ricavo un sicuro vantaggio; non appena sono minacciato da un dolore accidentale (per esempio,

ANNULLAMENTO

29

Cortezia

un'idea di gelosia), lo riassorbo nella magnificenza e nell'astrazione del sentimento amoroso: mi placo nel desiderare ciò che, non essendoci, non può ferirmi. Tuttavia, subito dopo, soffro vedendo l'altro (che amo) così sminuito, ridotto, e come escluso dal sentimento che lui ha suscitato. Mi sento colpevole e mi rimprovero di volerlo abbandonare. A questo punto, ha luogo un rovesciamento: cerco di disannullarlo, mi obbligo a soffrire nuovamente.

« Tutte le voluttà della terra »

APPAGAMENTO Il soggetto ricerca, con ostinazione, la possibilità di ottenere una totale soddisfazione del desiderio implicito nella relazione amorosa e di conseguire un successo completo e come eterno di questa relazione: immagine paradisiaca del Bene Supremo da dare e da ricevere.

Ruysbroeck

I. « Prendete tutte le voluttà della terra, fondetele in una sola e quindi precipitatele tutt'intera in un solo uomo; ebbene, tutto ciò non è niente in confronto al godimento di cui io parlo ». L'appagamento sarebbe dunque una precipitazione: qualcosa si condensa, fonde su di me, mi folgora. Che cos'è che mi colma a tal punto? Una totalità? No. È qualcosa che, muovendo dalla totalità, la supera: una totalità netta, una somma senza eccezione, un luogo senza niente vicino (« la mia anima non è solo colmata, ma sommersa »). Io colmo (sono colmato), io accumulo, ma senza pormi dei limiti; io produco un *tropo*, ed è proprio in questo *tropo* che l'appagamento ha luogo (il *tropo* è il regime dell'Immaginario: nel momento in cui non sono più nel *tropo*, io mi sento frustrato; per me, *giusta misura* vuol dire *non abbastanza*): ho infine modo di conoscere quello stato in cui « il godimento supera le possibilità che il desiderio aveva fatto intravedere ». Miracolo: lasciando dietro di me ogni « soddisfazione », senza essere né pago né satollo, oltrepasso i limiti della sazietà e, invece di trovare il disgusto, la nausea, o anche solo l'ebbrezza, scopro... *La Coincidenza*. La dismisura mi ha condotto alla misura; coincide con l'Immagine, le nostre misure sono le stesse: esattezza, precisione, musica: con il *non abbastanza*, io ho chiuso. Da questo momento, vivo l'assunzione definitiva dell'Immaginario, il suo trionfo.

Etimologia

RUYSBROECK: 9, 10 e 20.  
ETIMOLOGIA: *satis* (abbastanza), si ritrova sia in « soddisfazione » che in « satollo » (*sattulus*).

Ruysbroeck

Appagamenti: non vengono detti — di modo che, falsamente, la relazione amorosa sembra ridursi a essere un lungo lamento. Il fatto è che, se è incoerente esprimere malamente l'infelicità, per contro, nel caso della felicità, sarebbe una colpa sciuparne l'espressione: l'io parla solo quando è ferito; quando mi sento appagato o mi ricordo di esserlo stato, il linguaggio ci appare angusto: io sono *trasportato fuori del linguaggio*, cioè fuori del mediocre, del generico: « Avviene un incontro che, a causa della gioia, è intollerabile, e talora l'uomo ne è annichilito; questo è ciò che io chiamo il trasporto. Il trasporto è la gioia di cui non si può parlare ».

Novalis

2. In realtà, do poca importanza alle mie possibilità di essere *veramente* appagato (vorrei anzi non averne). Ciò che invece, indistruttibile, continua a risplendere, è la volontà di appagamento. Attraverso questa volontà, io derivavo: io formo dentro di me l'utopia di un soggetto sottratto alla rimozione: io sono *già* questo soggetto. Questo soggetto è libertario: credere al Bene Supremo è altrettanto pazzesco che credere al Male Supremo: filosoficamente parlando, Heinrich von Ofterdingen è della medesima stoffa della Juliette sadiana.

Nietzsche

(*Appagamento* vuol dire abolizione dei retaggi: «... la Gioia non ha alcun bisogno di eredi o di bambini — La Gioia vuole se stessa, l'eternità, la ripetizione delle stesse cose, essa vuole che tutto resti com'è». — L'innamorado appagato non ha alcun bisogno di scrivere, di trasmettere, di riprodurre).

## Essere ascetici

ASCESI Sia che si senta colpevole nei confronti dell'essere amato, sia che voglia impressionarlo mostrandogli la sua infelicità, il soggetto amoroso abbozza una condotta ascetica di autopunizione (regime di vita, abiti, ecc.).

1. Dato che sono colpevole di questo e di quello (io ho, io trovo cento ragioni per esserlo), io mi punisco, mortifico il mio corpo: mi faccio tagliare i capelli cortissimi, nascondo il mio sguardo dietro a degli occhiali scuri (come se dovessi entrare in convento), mi consacro allo studio di una scienza seria e astratta. Come un monaco, mi alzerò presto per mettermi al lavoro mentre è ancora notte. Sarò molto paziente, un po' triste, in poche parole, *degnò*, come si adice all'uomo risentito. Mostrerò istericamente il mio lutto (il lutto che io m'immagino) attraverso il mio vestito, il taglio dei miei capelli, la regolarità delle mie abitudini. Sarà un piacevole romitaggio, un ritiro spirituale necessario al buon funzionamento di un patetico discreto.

2. L'ascesi (la velleità d'ascesi) è rivolta all'altro: volti, guardami, renditi conto di cosa stai facendo di me. È un ricatto morale: io metto di fronte all'altro la figura della mia propria scomparsa, quale essa sicuramente avrà luogo se lui non cede (a che cosa?).

## L'assente

ASSENZA Ogni episodio di linguaggio che mette in scena l'assente dell'oggetto amato – quali che siano la causa e la durata – tende a trasformare questa assenza in prova d'abbandono.

Werther

1. Molti *Lieder*, molte melodie e canzoni sull'assenza amorosa. E tuttavia, questa figura classica, in *Werther*, non la si trova. La spiegazione è semplice: là, l'oggetto amato (Carlotta) non si muove; è il soggetto amoroso (Werther) che, a un certo punto, s'allontana. Orbene, l'unica assenza è quella dell'altro: è l'altro che parte, sono io che resto. L'altro è in stato di perpetua partenza, sempre sul punto di mettersi in viaggio; egli è, per vocazione, migratore, errante; io che amo sono invece, per vocazione inversa, sedentario, immobile, a disposizione, in attesa, sempre nello stesso posto, *in giacenza*, come un pacco in un angolo sperduto d'una stazione. L'assenza amorosa è possibile in un solo senso e non può essere espressa che da chi resta – e non da chi parte: *io*, sempre presente, non si costituisce che di fronte a *te*, continuamente assente. Esprimere l'assenza equivale a significare di colpo che il posto del soggetto e il posto dell'altro non possono essere permutati; è come dire: «Sono meno amato di quanto io ami».

Hugo

2. Storicamente, il discorso dell'assenza viene fatto dalla Donna: la Donna è sedentaria, l'Uomo è vagabondo, viaggiatore; la Donna è fedele (aspetta), l'uomo è cacciatore (cerca l'avventura, fa la corte). È la Donna che dà forma all'assenza, che ne elabora la funzione, poiché ha il tempo per farlo; essa tesse e canta; le Tessirici, le Canzoni

ritico: «Donna, chi piangi tu? - L'assente» (*L'absent*, poema musicato da Faucé).

cantate al telaio esprimono al tempo stesso l'immobilità (attraverso il ronzo dell'Arcoiaio) e l'assenza (in lontananza, ritmi di viaggio, onde marine, cavalcate). Ne consegue che in ogni uomo che esprime l'assenza dell'altro si manifesta l'elemento *femminino*: l'uomo che attende e che soffre è miracolosamente femminizzato. Un uomo è femminizzato non perché è invertito, ma perché è innamorato. (Mito e utopia: come l'origine è appartenuta, così anche l'avvenire apparterrà ai soggetti in cui vi è del *femminino*).

F. B.

3. Talvolta mi succede di sopportare bene l'assenza. Io sono allora «normale»: sono in linea col modo in cui «tutti» sopportano la separazione da una «persona cara»; mi conformo con cognizione all'addestramento attraverso cui sono stato abituato assai per tempo ad essere separato da mia madre — ciò che tuttavia, in principio, non mancò di essere doloroso (per non dire sconvolgente). Agisco da soggetto ben svezato: *aspettando*, so nutrirmi di altre cose che non siano solamente il seno materno.

Questa assenza ben sopportata non è altro che l'oblio. A intermittenza, io sono infedele. È la condizione per la mia sopravvivenza: poiché se io non dimenticassi, morirei. L'innamorato che non dimentica *qualche volta*, muore per eccesso, fatica e tensione di memoria (come Werther).

Werther

(Da bambino, non dimenticavo: giornate interminabili, abbandonate, in cui la Madre lavorava lontano; la sera, andavo ad aspettarla alla fermata dell'autobus U<sup>bis</sup>, a Sèvres-Babylone: gli autobus passavano e ripassavano e lei non era in nessuno di quelli).

4. Mi risveglio molto in fretta da questo oblio. Metto frettolosamente a posto una memoria, uno smarrimento. Una parola (classica) ha origine dal corpo, che esprime l'emozione d'assenza: *sospirare*: «sospirare per la presenza corporea»: le due metà dell'androgino sospirano l'una per l'altra, come se ogni respiro, incompleto, volesse confondersi con l'altro: immagine dell'abbraccio, in quanto esso

Simposio

Diderot Ruysbroeck

E. B.: lettera.

DIDEROT: «Poni le tue labbra su di me | E che uscendo dalla mia bocca | La mia anima entri in te» (*Chanson dans le goût de la romance*).

fonde le due immagini in una sola: nell'assenza amorosa io sono, tristemente, un'immagine *staccata*, che si secca, ingiallisce, s'accartoccia.

(Come! il desiderio non è forse sempre lo stesso, sia che l'oggetto sia presente o assente? L'oggetto non è forse *sempre* assente? — Non si tratta dello stesso strugimento: vi sono due parole: *Póibos*, per il desiderio dell'essere assente, e *Himeros*, più ardente, per il desiderio dell'essere presente).

Greco

5. All'assente, io faccio continuamente il discorso della sua assenza; situazione che è tutto sommato strana; l'altro è assente come referente e presente come allocutore. Da tale singolare distorsione, nasce una sorta di presente insostenibile; mi trovo incastrato fra due tempi: il tempo della referenza e il tempo dell'allocuzione: tu te ne sei andato (della qual cosa soffro), tu sei qui (giacché mi rivolgo a te). Io so allora che cos'è il presente, questo tempo difficile: un pezzo di angoscia pura.

L'assenza si protrae e bisogna che io la sopporti. Io devo perciò *manipolarla*: trasformare la distorsione del tempo in un movimento di va e vieni, produrre del ritmo, aprire la scena del linguaggio (il linguaggio nasce dall'assenza: il bambino si è fabbricato un rochetto, lo lancia e lo riacchiappa, mimando la partenza e il ritorno della madre: un paradigma è stato creato). L'assenza diventa una pratica attiva, un *affaccendamento* (che m'impedisce di fare altro); ha luogo la creazione d'una finzione con ruoli multipli (dubbi, rinfaccamenti, desideri, malinconie). Questa messa in scena di linguaggio allontana la morte dell'altro: un brevissimo momento, si dice, separa il tempo in cui il bambino crede sua madre ancora assente da quello in cui la crede già morta. Manipolare l'assenza significa far durare questo momento, ritardare il più a lungo possibile l'istante in cui l'altro potrebbe, dall'assenza, piombare bruscamente nella morte.

Winnicott

GRECO: Détienne, 113.

6. La frustrazione avrebbe per figura la Presenza (ogni giorno vedo l'altro e tuttavia non ne sono sazio: l'oggetto è qui, realmente, ma, immaginariamente, seguita a mancarci). La castrazione avrebbe invece per figura l'Intermitenza (accetto di lasciare per un po' l'altro, « senza pian-gere », rinuncio alla relazione, so *dimenticare*). L'Assenza è la figura della privazione; io desidero e ho bisogno simultaneamente. Il desiderio si spegne sul bisogno: questo è il fatto ossessionante del sentimento amoroso.

(« Il desiderio è qui, ardente, eterno: ma Dio è più in alto, e le braccia levate non raggiungono mai l'adorata pie-nezza ». Il discorso dell'Assenza è un testo con due ideogrammi: vi sono *le braccia levate del Desiderio*, e vi sono *le braccia tese del Bisogno*. Io oscillo, vacillo fra l'immagine fallica delle braccia levate e l'immagine bambinesca delle braccia tese).

Ruysbroeck

7. Prendo posto in un caffè, da solo; gli amici vengono a salutarmi; mi sento al centro dell'attenzione, richiesto, lusingato. Ma l'altro è assente; lo convoco dentro di me affinché mi trattenga sul margine di questa compiacenza mondana, che mi spia. Faccio appello alla sua « verità » (la verità di cui egli mi dà la sensazione) per contrapporla all'isteria di seduzione in cui mi sento scivolare. Io rendo l'assenza dell'altro responsabile della mia mondanità: *invoco* la sua protezione, il suo ritorno: voglio che l'altro compaia, che, come una madre che viene a prendere il suo bambino, mi allontani dalla briosità mondana, dall'infatuazione sociale, che mi dia nuovamente « l'intimità religiosa, la gravità » del mondo amoroso.

(X... mi diceva che l'amore lo aveva protetto dalla mondanità: conventicole, ambizioni, promozioni, intrighi, alleanze, secessioni, ruoli, poteri: l'amore aveva fatto di lui un rifuto sociale, ciò di cui egli si compiaceva).

8. Un koan buddhistico dice: « Il maestro tiene a lungo sott'acqua la testa del discepolo; poco a poco le bol-

RUYSBROECK: 44.  
S. S.: koan riferito da S. S.

licine d'aria si diradano; all'ultimo momento, il maestro tira fuori il discepolo e lo rianima: quando desidererai la verità come hai desiderato l'aria, allora saprai cos'è».

L'assenza dell'altro mi tiene la testa sott'acqua; poco a poco, io soffoco, la mia aria si fa più rarefatta: ed è attaverso quest'asfissia che io ricostituisco la mia « verità » e preparo l'Intrattabile dell'amore.

ATOPOS Il soggetto amoroso riconosce l'essere amato come «atopos» (qualifica attribuita a Socrate dai suoi interlocutori), cioè inclassificabile, dotato di una originalità sempre imprevedibile.

Nietzsche

1. L'*atopia* di Socrate è legata a Eros (Socrate è corteggiato da Alcibiade) e alla Torpedine (Socrate elettrizza e intorpidisce Menone). L'altro che io amo e che mi affascina è *atopos*. Io non posso classificarlo, poiché egli è precisamente l'Unico, l'Immagine irripetibile che corrisponde miracolosamente alla specialità del mio desiderio. È la figura della mia verità; esso non può essere fissato in alcun stereotipo (che è la verità degli altri).

Tuttavia, durante la mia vita, io ho amato o amerò più volte. Questo significherebbe dunque che il mio desiderio, per quanto speciale, si fissa su un tipo? Il mio desiderio è dunque classificabile? C'è, mi domando, fra tutti gli esseri che ho amato, un solo tratto comune che, per quanto tenue (un naso, una pelle, un qualcosa), mi permetta di dire: ecco il mio tipo! «È esattamente il mio tipo», «Non è affatto il mio tipo»: frase da dongiovanni; l'innamorato è dunque soltanto un dongiovanni più difficile che per tutta la vita cerca il «suo tipo»? In quale parte del corpo avverso devo leggere la mia verità?

2. Ogni volta che sul volto dell'altro leggo la sua innocenza, la sua grande innocenza, vi colgo la sua *atopia*: egli non sa il male che mi fa — o, per dirla con meno enfasi, non sa quanti problemi mi crea. L'innocente non è forse inclassificabile (e perciò tenuto in sospetto in ogni società) la

quale «si riconosce» soltanto dove può classificare delle Colpe)?

X... aveva delle «peculiarità», mediante le quali era facile classificarlo (era «indiscreto», «furbastro», «sornione», ecc.), ma mi era capitato un paio di volte di cogliere nei suoi occhi un'espressione d'una tale *innocenza* (non c'è altra parola) che, nonostante tutto, io mi ostinavo a volerlo mettere in un certo senso, in una posizione diversa dalla sua, al di fuori del suo proprio carattere. In quel momento, lo esoneravo da ogni commento. Come innocenza, l'*atopia* resiste alla descrizione, alla definizione, al linguaggio, che è *maya*, classificazione di Nommi (di Colpe). Essendo atopico, l'altro fa tremare il linguaggio: non si può parlare di lui, *su* lui; qualsiasi attributo è falso, doloroso, goffo, imbarazzante: l'altro è *inqualificabile* (e questo sarebbe il vero significato di *atopos*).

R. H.

3. Di fronte alla brillante originalità dell'altro, io non mi sento mai *atopos*, ma semmai classificato (come un dossier fin troppo noto). Talvolta, riesco però a sospendere il gioco delle immagini ineguali («Perché mai non posso essere anch'io originale, forte quanto l'altro?»; indovino che la vera originalità non è né in me né nell'altro, ma nella nostra stessa relazione. Ciò che bisogna conquistare è l'originalità della relazione. La maggior parte delle ferite d'amore me le procura lo stereotipo: io sono costretto, come tutti, a far la parte dell'innamorato: ad essere geloso, trascurato, frustrato come gli altri. Ma quando la relazione è originale, lo stereotipo viene sconvolto, superato, evacuato, e la gelosia, ad esempio, non ha più luogo d'essere in questo rapporto senza luogo, senza *topos*, senza «topo» — senza discorso.

R. H.: conversazione.

NIETZSCHE: sull'*atopia* di Socrate, cfr. Michel Guéhin, *Nietzsche, Socrate héroïque*.

## L'attesa

ATTESA Tumulto d'angoscia suscitato dall'attesa dell'essere amato in seguito a piccolissimi ritardi (appuntamenti, telefonate, lettere, ritorni).

1. Sto aspettando un arrivo, un ritorno, un segnale promesso. Ciò può essere futile o infinitamente patetico: in *Erwartung* (attesa), una donna aspetta, nella foresta, di notte, il suo amante; io sto aspettando solamente una telefonata, ma è la stessa angoscia. Tutto è solenne: non ho il senso delle *proporzioni*.

Schönberg

2. Vi è una scenografia dell'attesa: io la organizzo, la manipolo, ritaglio un pezzo di tempo in cui mimerò la perdita dell'oggetto amato e provocherò tutti gli effetti di un piccolo lutto. Tutto questo avviene dunque come in una recita.

La scena rappresenta l'interno di un caffè; abbiamo appuntamento e io sto aspettando. Nel Prologo, unico attore della commedia (e a ragione), io constato, registro il ritardo dell'altro; questo ritardo è ancora soltanto un'entità matematica, computabile (guardo il mio orologio diverse volte); il Prologo finisce quando, con un colpo di testa, decido di «farmi venire il sangue cattivo», di dare libero sfogo all'angoscia dell'attesa. Qui ha inizio il I atto; esso passa in congetture: e se per caso non ci fossimo capiti circa l'ora, il posto? Cerco di ricordarmi il momento in cui è stato fissato l'appuntamento, le indicazioni che ci siamo scambiati. Che fare (angoscia di comportamento)? Andare in un altro caffè? Telefonare? Ma se l'altro arriva mentre io non ci sono? Non vedendomi, c'è il rischio che se ne vada, ecc. Il II atto è quello dell'ira; rimprovero violentemente l'assente: «Però lui (o lei) avrebbe ben potuto...»; «Lui (lei) sa benissimo...» Ah! se lei (lui) fosse qui, potrei

## ATTESA

41

Pelléas

Winnicott

rimproverarle(-gli) di non essere qui! Nel III atto, raggiungo (ottengo?) l'angoscia pura: quella dell'abbandono: in un attimo, io sono passato dall'assenza alla morte; l'altro è come morto: esplosione di lutto: io sono interiormente *livido*. Questa è la recita; essa può essere abbreviata dall'arrivo dell'altro; se arriva in I, l'accoglienza è calma; se arriva in II, avviene una «scenata»; se arriva in III, vi è la riconoscenza, l'atto di grazia: io respiro nuovamente a pieni polmoni, come Pelléas allorché, uscendo dal sotterraneo, ritrova la vita, il profumo delle rose.

(L'angoscia dell'attesa non è continuamente violenta; essa ha i suoi momenti di stanca; io aspetto, e tutto ciò che circonda la mia attesa è irreal: in questo caffè, io guardo gli altri che entrano, chiacchierano, scherzano, leggono tranquillamente: loro, non stanno aspettando).

3. L'attesa è un incantesimo: io ho avuto *l'ordine di non muovermi*. L'attesa d'una telefonata si va così intendendo di una rete di piccoli divieti, *all'infinito*, fino alla vergogna: proibisco a me stesso di uscire dalla stanza, di andare al gabinetto, addirittura di telefonare (per non tenere occupato l'apparecchio); per la stessa ragione, io soffro se qualcuno mi telefona; l'idea che di lì a poco dovrò uscire, correndo così il rischio di essere assente al momento dell'eventuale chiamata riconfortante, del ritorno della Madre, mi tormenta. Tutti questi diversi sono dei momenti perduti per l'attesa, delle impurità d'angoscia, poiché, nella sua purezza, l'angoscia dell'attesa esige che io me ne stia seduto in una poltrona con il telefono a portata di mano, senza far niente.

Winnicott

4. L'essere che io aspetto non è reale. Come il seno materno per il poppante, «io lo creo e lo ricreo continuamente a cominciare dalla mia capacità di amare, a cominciare dal bisogno che io ho di lui»: l'altro viene là dove io lo sto aspettando, là dove io l'ho già creato. E, se lui non viene, io lo allucino: l'attesa è un delirio.

Ancora il telefono: ad ogni squillo, sollevo precipitosamente la cornetta, immagino che a chiamarmi sia l'essere

amato (dato che mi deve telefonare); ancora uno sforzo, e «riconosco» la sua voce, incomincio a dialogare, per poi volgermi con rabbia contro l'importuno che mi ha tratto dal mio delirio. Al caffè, ogni persona che entra, anche se appena vagamente rassomigliante, viene in tal modo, almeno in un primo momento, *riconosciuta*.

E ancora molto tempo dopo che la relazione amorosa si è acquietata, io conservo l'abitudine di allucinare l'essere che ho amato: talora, una telefonata che tarda a venire riesce ancora ad angosciarmi e, in ogni importuno, credo di riconoscere la voce che amavo: io sono un mutilato che continua ad avere male alla gamba amputata.

5. «Sono innamorato? — Sì, poiché sto aspettando». L'altro, invece, non aspetta mai. Talvolta, ho voglia di giocare a quello che non aspetta; cerco allora di tenermi occupato, di arrivare in ritardo; ma a questo gioco io perdo sempre: qualunque cosa io faccia, mi ritrovo sempre sfaccendato, esatto, o per meglio dire in anticipo. La fatale identità dell'innamorato non è altro che: *io sono quello che aspetta*.

(Nel transfert, si aspetta sempre — dal medico, dal professore, dall'analista. Ancora più evidentemente: se sto aspettando allo sportello d'una banca, o alla partenza d'un aereo, subito stabilisco un rapporto aggressivo con l'impiegato, con l'hostess, la cui indifferenza svela e irrita la mia sudditanza; si può così dire che, ove vi è attesa, vi è transfert: io dipendo da una persona che si fa a mezzo e che impiega del tempo a darsi — come se si trattasse di far scemare il mio desiderio, d'infacchire il mio bisogno. *Figure aspettare*: prerogativa costante di qualsiasi potere, «passa-tempo millenario dell'umanità»).

6. Un mandarino era innamorato di una cortigiana. «Sarò vostra, — disse lei, — solo quando voi avrete passato cento notti ad aspettarvi seduto su uno sgabello, nel mio giardino, sotto la mia finestra». Ma, alla novantanovesima notte, il mandarino si alzò, prese il suo sgabello sotto il braccio e se n'andò.

E. B.: lettera.

«Voglio capire»

CAPIRE Sentendo improvvisamente l'episodio amoroso come un groviglio di motivazioni inspiegabili e di situazioni senza vie d'uscita, il soggetto esclama: «Voglio capire (che cosa mi sta capitando)!»

1. Che cosa penso dell'amore? — In fondo, non penso niente. Certo, vorrei sapere *che cos'è*, ma, vivendolo dal di dentro, lo vedo in quanto esistenza, non in quanto essenza. Ciò che voglio conoscere (l'amore) è per l'appunto la materia che adopero per parlare (il discorso amoroso). Naturalmente, la riflessione mi è consentita, ma, siccome questa riflessione viene subito trascinata nel ribollimento delle immagini, essa non muta mai in riflessività: escluso dalla logica (che presuppone dei linguaggi estranei gli uni agli altri), non posso pretendere di poter *pensare con lucidità*. E così, se anche continuassi a disertare sull'amore per un anno intero, potrei solamente sperare di riuscire ad affermare il concetto «per la coda»: *flashes*, formule, espressioni a effetto sparse nel copioso fluire dell'Immaginario; io mi trovo nel *posto sbagliato* dell'amore, che è poi il suo punto più in vista; dice un proverbio cinese: «Il punto più in ombra, si trova sempre sotto la lampada».

2. Uscendo dal cinema, solo, rimmuginando sul mio problema amoroso che il film non ha potuto farmi dimenticare, curiosamente non esclamo: *tutto questo deve finire!* ma: *voglio capire* (che cosa mi sta capitando)!

3. Repressione: voglio analizzare, sapere, enunciare, in un linguaggio diverso dal mio; voglio raffigurare a me stes-

REIK: proverbio citato da Reik, 184.

Simposio

so il mio delirio, voglio «guardare in faccia» ciò che mi divide, mi taglia. *Capite la vostra follia*: tale era l'ordine di Zeus allorché comandò ad Apollo di torcere il viso degli Androgini divisi in due (come un uovo, una sorba) dalla parte del taglio (il ventre) «affinché la vista del loro sezionamento li rendesse meno arroganti». Capire, non è forse scindere l'immagine, disfare l'*io*, organo superbo della disconoscenza?

A. C.

4. Interpretazione: il vostro grido vuole dire un'altra cosa. A ben guardare, esso è ancora un grido d'amore: «Io voglio capirmi, farmi capire, farmi conoscere, farmi baciaré; io voglio che qualcuno mi prenda con sé». Questo è il significato del vostro grido.

Etimologia

5. Voglio cambiare sistema: non più smascherare, non più interpretare, ma della coscienza stessa fare una droga e, attraverso essa, accedere alla visione netta del reale, al grande sogno nitido, all'amore profetico.

(E se la coscienza — un tal genere di coscienza — fosse il nostro avvenire umano? E se, con un giro supplementare della spirale, un giorno, che sarebbe certo il più radioso di tutti, scomparsa ogni ideologia reattiva, la coscienza diventasse l'abolizione del manifesto e del latente, dell'apparenza e del nascosto? E se all'analisi fosse chiesto non già di distruggere la forza (e neanche di correggerla o di dirigerla), ma solo di *decorarla* da artista? Poniamo che la scienza dei lapsus scopra un giorno il suo proprio lapsus, e che questo lapsus sia: una forma nuova, inedita, della coscienza?)

SIMPOSIO: 174.

A. C.: lettera.

ETIMOLOGIA: i Greci contrapponevano *ὄψαρ* (*opsar*), il sogno puro e semplice, a *ὄρασις* (*opsar*), la visione profetica (mai credata). Segnalato da J.-L. B.

## La catastrofe

CATASTROFE Crisi violenta durante la quale il soggetto, sentendo la situazione amorosa come un vicolo cieco, una trappola da cui non potrà mai più uscire, si vede destinato a una totale distruzione di sé.

M. lle de Lespinasse

1. Vi sono due tipi di disperazione: la disperazione passiva, la rassegnazione attiva («Io vi amo come bisogna amare: nella disperazione»), e la disperazione violenta: un bel giorno, in seguito a un incidente qualsiasi, mi chiudo nella mia stanza e scoppio in lacrime: sono in balia di una forza che mi soverchia, asfissiato dal dolore; il mio corpo s'irrigidisce e si contrae: come in un lampo, freddo e tagliente, io vedo la distruzione a cui sono condannato. Tutto ciò non ha niente di paragonabile alla prostrazione insidiosa, ma in fondo molto civile, degli amori difficili; non c'è alcun rapporto con l'annichilimento in cui si viene a trovare il soggetto abbandonato: qui, sono come folgorato, ma lucido. La sensazione che provo è quella di una vera e propria catastrofe: «Ecco, sono veramente *fortuito!*»

(La causa? Non è mai solenne — per esempio, una dichiarazione di rottura; la cosa avviene senza preavviso, o per effetto di un'immagine che riesce insopportabile, o per un'improvvisa ripugnanza fisica: dalla sfera infantile vedersi abbandonato dalla Madre — si passa brutalmente alla sfera genitale).

Bruno Bettelheim

2. La catastrofe amorosa s'avvicina forse a ciò che, nel campo psicotico, è stata definita una *situazione estrema*, la quale è «una situazione che il soggetto vive conscio del fatto che essa finirà col distruggerlo irrimediabilmente»; l'im-

magine è ricavata da ciò che avvenne a Dachau. C'è da chiedersi se non sia indecente paragonare la situazione di un soggetto che sta soffrendo le pene d'amore a quella di un deportato che vive nell'universo concentrazionario di Dachau. Può una fra le più inconcepibili atrocità della Storia essere confrontata a un incidente futile, infantile, soffocato, oscuro, capitato a un soggetto che vive una vita comoda e che in definitiva è semplicemente vittima del proprio Immaginario? Tuttavia, le due situazioni hanno in comune questo: esse sono, alla lettera, due situazioni patetiche: entrambe sono senza seguito, senza ritorno: io mi sono talmente trasfuso nell'altro che, quando esso mi viene a mancare, non riesco più a riprendermi, a ricuperarmi: sono perduto per sempre.

F. W. Etimologia

ETIMOLOGIA: «panico» è riconducibile al dio Pan; ma si può giocare con le etimologie come con le parole (lo si è sempre fatto) e far finire di credere che «panico» derivi dall'aggettivo greco che vuol dire «tutto».

F. W.: conversazione.

Laetitia

CIRCOSCRIVERE Per ridurre la propria infelicità, il soggetto ripone la sua speranza in un metodo di controllo che gli dovrebbe permettere di circoscrivere i piaceri che la relazione amorosa gli dà: da una parte, continuare a tenersi questi piaceri, approfittarne pienamente, e, dall'altra, mettere in una parentesi, d'impenso le larghe zone depressive che separano questi piaceri: «dimenticare» l'essere amato al di fuori dei piaceri che esso dà.

Leibniz

I. Cicerone, prima, e Leibniz, poi, hanno contrapposto *gaudium* e *laetitia*. *Gaudium* è il «piacere che l'anima prova quando considera sicuro il possesso di un bene presente o futuro, ed un bene è in nostro possesso quando è in nostro potere il poterne godere quando lo vogliamo». *Laetitia* è un piacere allegro, «uno stato nel quale il piacere predomina in noi» (in mezzo ad altre sensazioni talvolta contraddittorie).

*Gaudium* è ciò che io vagheggio: godere di un possesso perpetuo. Ma non potendo ottenere *Gaudium*, da cui troppi ostacoli mi separano, considero l'eventualità di ripiegare su *Laetitia*: perché non potrei ottenere da me stesso di limitarmi ai piaceri allegri che l'altro mi dà, senza contaminarli, senza mortificarli con l'angoscia che serve loro da giunzione? Perché non potrei avere della relazione amorosa una visione antologica? Perché, per cominciare, non potrei capire che una profonda afflizione non esclude dei momenti di piacere puro (come il cappellano di *Madre Courage* che spiega che «la pace esiste anche in guerra») e, in seguito non potrei riuscire a dimenticare sistematicamente le zone d'allarme che separano questi momenti di piacere? Perché non potrei essere disattento, incoerente?

Brecht

LEIBNIZ: *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, XX e 296.

BRECHT: *Madre Courage e i suoi figli*, 1323.

## Colpe

2. Questo progetto non ha senso, poiché l'Immaginatio è *precisamente* definito dalla sua coalescenza (*la sua colla*), o anche: dal suo potere di *lasciare tracce*: dell'immagine, niente può essere dimenticato; una memoria estenuante *impedisce di uscire a piaciimento* dall'amore, in altre parole di *viverlo assennatamente*, con intelligenza. Io posso benissimo *immaginare vari procedimenti* per ottenere la delimitazione dei miei piaceri (convertire, come nell'epicureismo, la rarità di frequentazione in lusso della relazione; o anche, considerare l'altro come perduto per poi assaporare, ogni volta che ritorna, il piacere di una *ri-surrezione*), ma è tutta fatica sprecata: la *fattatura amorosa* è indissolubile; bisogna subire o andarsene: la faccenda non si può *accomodare* (l'amore non è né dialettico né riformista).

(Versione triste della delimitazione dei piaceri: la mia vita è uno sfacelo: alcune cose sono ancora in piedi; altre sono ormai crollate: è la rovina totale).

COLPE In un qualsiasi episodio trascurabile della vita d'ogni giorno, il soggetto crede di aver mancato nei confronti dell'essere amato e prova per questo un sentimento di colpevolezza.

1. « Erano appena arrivati alla stazione di \*\*\* e lui, senza dir niente, aveva subito individuato su un tabellone, la dislocazione della seconda classe e del vagone ristorante; il punto in cui avrebbero dovuto aspettare il treno sembrava essere così lontano, proprio in fondo al marciapiede, in curva, che egli non aveva osato prendere la precauzione, a ben guardare, un po' maniacca, di condurvi X...; la cosa, pensava, sarebbe sembrata una pusillanimità, una ossequiosa sottomissione al codice delle ferrovie: il rispetto delle indicazioni, la paura di essere in ritardo, il fatto di perdere la testa in una stazione, non sono forse sintomi di manie senili, di atteggiamenti mentali da pensionati? E se poi si fosse sbagliato? Che scena penosa sarebbe stata quella di correre lungo il marciapiede, arrancando, carichi di pacchetti! - E tuttavia fu proprio quel che avvenne: il treno arrivò in stazione e si fermò molto lontano. X... lo baciò in fretta e corse in avanti; lo stesso fecero alcuni giovani villeggianti in costume da bagno. Da quel momento, egli non vide più nulla, salvo, laggù in fondo, la parte terminale, tozza, dell'ultimo vagone. Nessun cenno (non era possibile), nessun addio. Il treno non partiva. Egli non osava tuttavia muoversi, andarsene, quantunque fosse assolutamente inutile che restasse dov'era. Una sorta di costrizione simbolica (la fortissima costrizione d'un piccolo simbolo) lo obbligava a restare là, fino a che il treno (con X... dentro) non fosse partito. Se ne stava perciò immobile, come uno stupido, non vedendo niente, eccetto il treno là in fondo, senza che nessuno lo vedesse, sul marciapiede deserto - finalmente impaziente che il treno partisse. Ma

andarsene via per primo sarebbe stata una colpa che l'avrebbe forse tormentato per un pezzo».

Cortezia

2. Ogni incrinatura nella Devozione è una colpa: questa è la regola della *Cortezia*. Questa colpa prende corpo quando io abbozzo un semplice gesto d'indipendenza nei confronti dell'oggetto amato; ogni volta che, per spezzare l'asservimento, cerco di «sganciarmi» (è il consiglio unanime del mondo), io mi sento colpevole. E perciò, paradossalmente, io sono colpevole di alleggerire il peso, di ridurre l'ingombro esagerato della mia devozione, in poche parole di «riuscire» (secondo il mondo); insomma, ciò che mi fa paura è di essere forte e ciò che mi rende colpevole è la padronanza (o il suo semplice gesto).

Nietzsche

3. Ogni dolore, ogni infelicità, nota Nietzsche, sono stati falsati da un'idea di torto, di colpa: «Il dolore è stato privato della sua innocenza». L'amore-passione (il discorso amoroso) soccombe senza posa di fronte a questa falsificazione. E tuttavia, in questo amore vi sarebbe la possibilità d'un dolore innocente, d'una infelicità innocente (se fossi fedele all'Immaginario puro e non riproducessi in me altro che la diade infantile, la sofferenza del bambino separato dalla madre); in quel caso, non metterei in causa ciò che mi strazia e anzi potrei persino *approvare* la sofferenza. Questa sarebbe l'innocenza della passione: non già una purezza, ma semplicemente la *ripulsa della Colpa*. L'innamorato sarebbe innocente come lo sono gli eroi sadiani. Purtroppo, la sua sofferenza è di solito resa più acuta dal suo doppio, il Torto: io ho paura dell'altro «più che di mio padre».

Simposio

SHAKESPEARE: Fedra: «Se un uomo che ama fosse scoperto a commettere qualche bassessezza [...] non soffrirebbe così acerbamente se fosse visto dal padre [...] quanto se lo fosse da colui che egli ama» (161).

«Ho male all'altro»

COMPASSIONE Il soggetto prova un sentimento di compassione nei riguardi dell'oggetto amato ogni volta che lo vede, lo sente o lo sa infelice o minacciato da qualcosa che è estraneo alla relazione amorosa in sé.

Nietzsche

1. «Posto che noi sentiamo l'altro così come egli sente se stesso — cosa questa, che Schopenhauer chiama *compassione* e che più giustamente si dovrebbe chiamare *unipassione*, dolore all'unisono —, noi dovremmo odiarlo se lui, come Pascal, trova se stesso odioso». Se l'altro soffre di allucinazioni, se ha paura di diventare pazzo, io stesso dovrei soffrire di allucinazioni, io stesso dovrei essere pazzo. Ora, per quanto grande sia la forza dell'amore, questo non avviene: sono commosso, angosciato, poiché è terribile veder soffrire le persone a cui si vuol bene, ma, al tempo stesso, rimango asciutto, impenetrabile. La mia, è un'identificazione imperfetta: sono una Madre (l'altro mi dà delle preoccupazioni), ma una Madre carente; anche in proporzione alla profonda riserva mentale in cui, di fatto, mi tengo, io mi agito troppo. Giacché, proprio mentre mi identifco «sinceramente» nell'infelicità dell'altro, ciò che vedo in questa infelicità è che essa si manifesta *senza di me* e che, essendo infelice di per sé, l'altro mi abbandona: se egli soffre senza che io ne sia la causa, vuol dire che per lui io non conto: la sua sofferenza mi annulla nella misura in cui lo pone fuori della mia portata.

Michelet

2. Di conseguenza, le cose si rovesciano: dato che l'altro soffre senza di me, perché io dovrei soffrire al suo posto? La sua infelicità lo porta lontano da me e io finirei per

NIETZSCHE: *Aurora*, I, aforisma 63.

MICHELET: quando dice: «Ho male alla Francia».

zione è rivolta alla scena e tuttavia sono molto sveglio: la mia attenzione fa parte di ciò che sta avvenendo, la scena è priva di un'esteriorità e tuttavia io la leggo: non vi è la ribalta, è un teatro estremo. Di qui il malessere — o per certuni, depravati, il godimento.

### L'esuberanza

**DISPENDIO** Figura mediante la quale il soggetto amoroso mira e al contempo esita a situare l'amore in un'economia di puro dispendio, di perdita « per niente ».

Werther

1. Alberto, personaggio piatto, morale, conformista, decreta (come chissà quanti prima di lui) che il suicidio è una vita. Per Werther, al contrario, il suicidio non è una debolezza, dal momento che esso scaturisce da una tensione: « Mio caro, se un eccesso fisico viene considerato come una forza, perché non lo sarà anche l'eccesso dei sentimenti? » L'amore-passione è dunque una forza (« questa violenza, questa passione irriducibile »), è qualcosa che ricorda la vecchia nozione di *λύγος* (*ischus*: energia, tensione, forza di carattere) e, più vicino a noi, quella di Dispendio.

Greco

(Tutto questo va ricordato, se si vuole intravedere la forza trasgressiva dell'amore-passione: l'assunzione della sentimentalità come forza estranea).

Werther

2. A un certo punto, in Werther, sono contrapposte due economie. Da una parte, c'è il giovane innamorato che, senza calcoli, prodiga il suo tempo, le sue capacità, la sua fortuna; dall'altra, c'è il filisteo (il funzionario) che gli fa la predica: « Amministra il tuo tempo... Calcola bene la tua fortuna, ecc. ». Da una parte, c'è l'innamorato Werther che, senza risparmio e senza aspettarsi alcuna ricompensa, ogni giorno spende il suo amore e, dall'altra, c'è il marito Alberto, che amministra il suo patrimonio, la sua felicità. Da una parte, un'economia borghese dell'accumulo, dall'al-

WERTHER: 59, 133.

GRECO: nozione stoica (*Les Stoiciens*).

WERTHER: e ancora, a proposito di Werther e di Alberto, 122.

tra un'economia perversa della dispersione, dello spreco, del *furor* (*furor wertherinus*).

(Prima un lord e poi un vescovo inglese, rimproverarono a Goethe l'epidemia di suicidi provocati dal *Werther*. Goethe rispose in termini propriamente *economici*: « Il vostro sistema commerciale ha fatto migliaia di vittime; perché non perdonarne qualcuna anche al *Werther*? »)

Werther

3. Il discorso amoroso non è proprio privo di calcoli: io ragiono, certe volte calcolo, sia per ottenere una certa soddisfazione, o per evitare un certo dolore, sia per rappresentare interiormente all'altro, in un moto di stizza, i tesori d'ingegnosità che io dilapido *per niente* in suo favore (cedere, dissimulare, non ferire, divertire, convincere, ecc.). Ma questi calcoli sono soltanto delle impazienze: in essi non vi è alcuna idea di guadagno finale: il Dispendio è aperto, all'infinito, la forza deriva, senza nessuna finalità (l'oggetto amato non è una meta: è un oggetto-cosa, non un oggetto-termine).

4. Quando il Dispendio amoroso viene continuamente riaffermato, senza freno, senza soluzione di continuità, si verifica quella cosa splendida e rara che si chiama l'esuberanza e che è eguale alla Bellezza: « L'esuberanza è la Bellezza. La cisterna contiene, la fonte trabocca ». L'esuberanza amorosa è l'esuberanza del fanciullo a cui niente (ancora) viene a contenere l'ostentazione narcisistica, il godimento multiforme. Considerato che il discorso amoroso non è una *media* di stati d'animo, questa esuberanza può essere rotta a intervalli da tristezze, avvillimenti, impulsi suicidi; ma un tale squilibrio fa parte di quest'economia nera che mi marchia con la sua aberrazione, e per così dire con il suo lusso sfrenato.

Blake

WERTHER: « *furor wertherinus* », Introduzione, XIX. - Risposta di Goethe: Introduzione, xxxiii (ed. Aubier-Montaigne).

BLAKE: citato da N. Brown, 68.

## Romanzo/dramma

DRAMMA Il soggetto amoroso non può scrivere egli stesso il suo romanzo d'amore. Solo una forma molto arcaica potrebbe raccontare il fatto che lui declama senza però poterlo raccontare.

Werther

1. Nelle lettere che scrive al suo amico, Werther racconta sia i fatti della sua vita, sia gli effetti della sua passione; ma è la letteratura che esige questa mescolanza. Poiché, se io tengo un diario, è difficile che questo diario riporti i *fatti accaduti*. I fatti della vita amorosa sono talmente futili che accedono alla scrittura solo attraverso uno sforzo immenso: ci si scoraggia di scrivere ciò che, *nello scribersi*, rivela in pieno la propria banalità: « Ho incontrato X... in compagnia di Y... », « Oggi, X... non mi ha telefonato », « X... era di cattivo umore », ecc.: chi potrebbe vedere in questo una storia? Il fatto, insignificante, non esiste che per le enormi ripercussioni che esso ha: *Diario delle mie ripercussioni* (dei miei dolori, delle mie gioie, delle mie interpretazioni, delle mie ragioni, delle mie velleità): chi riuscirebbe a capirci qualcosa? Solo l'Altro potrebbe scrivere il mio romanzo.

Nietzsche

2. Come Racconto (Romanzo, Passione), l'amore è una storia che si compie, nel senso sacrale: è un *programma*, che deve essere svolto. Per me, invece, questa storia ha già *avuto luogo*, poiché ciò che è fatto accaduto rappresenta l'unica seduzione di cui io sono stato l'oggetto e di cui ripeto (e fallisco) il di-poi. L'innamoramento è un *dramma*, se si vuole rendere a questa parola il significato arcaico che Nietzsche le dà: « Il dramma antico aveva di mira delle grandi scene declamatorie e ciò escludeva l'azione (questa

aveva luogo prima o dietro la scena)». Il rapimento amoroso (momento puramente ipnotico) ha luogo *anteriormente* al discorso e *dietro* il proscenio della coscienza: il «*fatto*» amoroso è di ordine ieratico: ciò che io declamo a me stesso è la mia propria leggenda locale, la mia piccola storia sacra, e questa declamazione di un fatto compiuto (cristallizzato, imbalsamato, tagliato fuori da ogni forma di azione) è il discorso amoroso.

### L'esilio dell'Immaginario

ESILIO Decidendo di rinunciare allo stato amoroso, il soggetto si vede con tristezza esiliato dal proprio Immaginario.

Werther

Freud  
Hugo

1. Prendiamo per ipotesi il caso di Werther nel momento fittizio (all'interno della finzione stessa) in cui egli rinuncia a suicidarsi. A quel punto non gli resta che l'esilio: non già allontanarsi da Carlotta (lo ha già fatto una volta, senza risultare), ma esiliarsi dalla sua immagine o, peggio ancora, soffocare quell'energia delirante che viene chiamata Immaginario. Ha allora inizio «una specie di lunga insonnia». Il prezzo che si deve pagare è: la morte dell'Immaginario contro la mia propria vita.

(La passione amorosa è un delirio; ma il delirio non è poi così straordinario; tutti ne parlano e ormai non fa più paura. Enigmatica è semmai *la perdita di delirio*: dove porta?)

2. Nel lutto reale, è la «prova di realtà» a mostrarmi che l'oggetto amato ha cessato di esistere. Nel lutto amoroso, l'oggetto non è né morto né lontano. Sono io a decidere che la sua immagine deve morire (e questa morte, io potrò addirittura arrivare a nascondergliela). Per tutto il tempo che durerà questo strano lutto, dovrò portare il peso di due infelicità fra loro contrarie: soffrire per il fatto che l'altro sia presente (e che continui, suo malgrado, a farmi del male) e affliggermi per il fatto che egli sia morto (se non altro, che sia morto quello che io amavo). Cosic-

HUGO: «L'esilio è una specie di lunga insonnia» (*Pierres*, 62).

FREUD: «... il lutto induce l'Io a rinunciare all'oggetto dichiarandolo morto, e offrendo all'Io, in cambio di questa rinuncia, il premio di restare in vita...» (*Meta-psicologia*, 117).

ché mi angoscio (vecchia abitudine) per una telefonata che non arriva, ma nello stesso tempo devo dirmi che questo silenzio è, *in ogni caso*, inconsequente, poiché io ho deciso di non aspettarmi più niente: il telefonarmi, dipendeva soltanto dall'immagine amorosa; scomparsa quell'immagine, sia che suoni sia che non suoni, il telefono riprende la sua futile esistenza.

(Il punto più sensibile di questo lutto è che mi tocca *perdere un linguaggio* — il linguaggio amoroso. D'ora innanzi, non ci saranno più i «Ti amo»).

3. Per quanto io lo rovinai, il lutto dell'immagine mi rende angosciato; ma, d'altro lato, per quanto io riesca a dargli buon esito, esso mi rende triste. Se l'esilio dell'Immagine è la via obbligata per giungere alla «guarigione», allora bisogna convenire che il progresso è triste. Questa tristezza non è una malinconia — o almeno è una malinconia incompleta (niente affatto clinica), giacché non mi rimprovero niente e non sono prostrato. La mia tristezza appartiene a quella frangia della malinconia in cui la perdita dell'essere amato resta astratta. Qui, la perdita è doppia: non posso neppure investire la mia infelicità, come quando soffrivo per il fatto di essere innamorato. Allora, io desideravo, sognavo, lottavo; un bene prezioso era dinanzi a me, semplicemente ritardato, il suo possesso era ostacolato da alcuni contrattempi. Adesso non c'è più niente; tutto è calmo, e questo è peggio. Sebbene sia giustificato da un'economia — l'immagine muore affinché io viva —, il lutto amoroso ha sempre uno strascico: una frase viene ripetuta in continuazione: «Che peccato!»

4. Prova d'amore: io ti sacrifico il mio Immaginario — così come si faceva l'offerta di una chioma. In questo modo (stando a quel che si dice) io potrò forse accedere al «vero amore». Se vi è qualche analogia fra la crisi amorosa e la cura analitica, allora io rinunzio a chi amo, così come il paziente rinunzia al suo analista: mi sbarazzo del mio

FRUD: «In altre circostanze si può invece riscontrare che la perdita è di natura più ideale. Può darsi che l'oggetto non sia morto davvero, ma sia andato perduto come oggetto d'amore...» (*Ibid.*, 104).

Antoine Compagnon

transfert, ed è in questo modo, sembra, che la cura e la crisi hanno fine. Tuttavia, secondo quanto qualcuno ha fatto notare, questa teoria non tiene conto del fatto che anche l'analista deve rinunciare al suo paziente (altrimenti l'analisi non avrebbe più fine); allo stesso modo, l'essere amato — se gli sacrifico un Immaginario che in qualche modo lo invischiava — deve entrare nella malinconia del proprio decadimento. E, unitamente al mio proprio lutto, bisogna prevedere e farsi carico di questa malinconia dell'altro, e io ne soffro, *poiché lo amo ancora*.

Il vero atto del lutto, non è soffrire per la perdita dell'essere amato; è constatare un giorno, sulla pelle della relazione, simile a una minuscola macchia, il sintomo di una morte sicura: per la prima volta, io faccio del male a chi amo, senza volerlo, certo, ma anche *senza darmi eccessiva pena*.

5. Io cerco di strapparmi all'Immaginario amoroso: ma, come brace non ancora spenta, sotto l'Immaginario cova la fiamma; esso avvanpa di nuovo; ciò che era stato ripudiato risorge; ad un tratto, dalla tomba mal sigillata sale un lungo lamento.

Winnicott Freud

(Gelosie, angosce, possessi, discorsi, appetiti, segni: ovunque, il desiderio amoroso ardeva nuovamente. Era come se io avessi voluto stringere per l'ultima volta, allo spasimo, qualcuno che stava per morire — che stavo per far morire: il mio, era un rifiuto di separazione).

ANTOINE COMPAGNON: *L'analyse orpheline*.

FRUD: «Questa aversione può essere talmente intensa da stocciare in un estraniamento dalla realtà e in una pertinace adesione all'oggetto, consentita dall'instaurarsi di una psicosi allucinatoria di desiderio» (*Ibid.*).

WINNICOTT: «Poco prima che la perdita si faccia sentire, si può discernere nel bambino, nella eccessiva utilizzazione dell'oggetto transizionale, il rifiuto del timore che questo oggetto perda il suo significato» (*Gen et Réalité*, 26 sgg.).

FADING: Prova dolorosa con la quale l'essere amato sembra sottrarsi a qualsiasi contatto, senza neppure rivolgere questa indifferenza enigmatica contro il soggetto amoroso o pronunziarla a beneficio di chiunque altro, sia questo il mondo o un rivale.

1. Nel testo, il fading delle voci è una buona cosa; le voci del racconto vanno e vengono, svaniscono, si accavalano; non si sa chi parla: qualcuno parla e basta; non vi è più immagine, ma solo linguaggio. Ma l'altro non è un testo: è un'immagine, una e coalescente; se la voce si disperde, scompare l'intera immagine (l'amore è monologico, maniaco; il testo è eterologico, perverso).

Il fading dell'altro, quando si manifesta, mi angoscia perché mi sembra senza causa e senza fine. Come un triste miraggio, l'altro s'allontana, insegue l'infinito e io mi lorgoro nell'attesa del suo ritorno.

(Quando questo indumento era più che mai di moda, una ditta americana vantava il blu slavato dei suoi jeans: «it fades, fades and fades». Allo stesso modo, l'essere amato non cessa di svanire, di sfumare: sentimento di follia, ancora più puro che se questa follia fosse violenta).

(Fading straziante: poco prima di morire, la nonna del narratore, a tratti, non vede e non sente più; essa non riconosce più il bambino e lo guarda «con aria stupita, diffidente, scandalizzata»).

2. Vi sono degli incubi in cui la Madre appare con un volto pieno di severità e freddezza. Il fading dell'oggetto amato è il terrificante ritorno della Madre Catriva, l'inspiegabile ritiro d'amore, la sensazione di sentirsi abbandonati ben nota ai Mistici: Dio esiste, la Madre c'è, ma essi *non*

*ammano più. Non sono distrutto, ma lasciato là, come un rifiuto.*

3. La gelosia fa soffrire meno perché l'altro continua ad essere vivo. Nel fading, l'altro sembra perdere ogni desiderio: egli è preda della Notte. L'altro mi abbandona, ma a questo abbandonano fa seguito l'abbandono che a sua volta coglie l'altro; la sua immagine viene in questo modo lavata, disciolta; niente più mi sostiene, neanche il desiderio che l'altro rivolgerebbe altrove; sono in lutto per un oggetto che è già in lutto (da questo si può capire fino a che punto abbiamo bisogno del desiderio dell'altro, anche se questo desiderio non è rivolto a noi).

4. Quando l'altro s'abbandona al fading, quando si ritira, senza trarre da ciò alcun giovamento, se non un'angoscia che può solo esprimere attraverso le scarse parole: «non mi sento bene», egli sembra muoversi in lontananza, nella bruma; non già morto, ma *vivente evanescente* nella regione delle Ombre. Ulisse rendeva loro visita, le evocava (*Nekuia*); fra loro c'era l'ombra di sua madre. Allo stesso modo io chiamo, evoco l'altro, la Madre, ma ciò che appare è solo un'ombra.

5. Il fading dell'altro è racchiuso nella sua voce. La voce sostiene, rende leggibile e per così dire realizza l'evanescenza dell'essere amato, poiché è alla voce che tocca morire. L'essenza della voce è ciò che in essa mi strazia a forza di dover morire, come se essa fosse già subito e non potesse mai essere altro che un ricordo. Questo essere fantasma della voce è l'inflessione. L'inflessione, attraverso cui ogni voce si definisce, è ciò che in questo momento sta tacendosi, è quel punto sonoro che si disgrega e svanisce. Non conosco mai la voce dell'essere amato se non quando essa è morta, richiamata alla memoria, ricordata nella mia testa, ben oltre l'orecchio; voce tenue e nondimeno monu-

Proust

Juan de la Cruz

Odyssey

mentale, giacché essa è uno di quegli oggetti che non esistono se non quando non ci sono più.

(Voce addormentata, voce disabitata, voce del verbale, del fatto lontano, della bianca fatalità).

6. Niente di più straziante che una voce amata e stanca: voce estenuata, rarefatta, per non dire esangue, voce che viene da in capo al mondo, che va ad inabissarsi in remotissime acque fredde: essa *sta per* scomparire, così come l'essere stanco *sta per* morire: la stanchezza è l'infinito, la cosa che non finisce di finire. Questa voce breve, corta, quasi sgraziata a forza di laconicità, questo *quasi niente* della voce amata e distante, diventa dentro di me un gruppo gigantesco, come se un chirurgo mi stesse ficcando a forza nella testa un grosso tampone di cotone.

Freud Winnicott

7. Sembra che Freud detestasse il telefono: proprio lui che invece amava *ascoltare*. Forse intuitiva, presentiva, che la telefonata è sempre una *cacofonia* e che quello che il telefono lascia filtrare è la *voce falsa*, la comunicazione fassulla. Senza dubbio, attraverso il telefono io cerco di negare la separazione — come il bambino che temendo di perdere sua madre manipola senza posa una funicella; ma il telefono non è un valido oggetto transizionale, non è una funicella inerte; il suo significato non è quello del collegamento, ma bensì quello della distanza; la voce amata, stanca, ascoltata per telefono: è il fading in tutta la sua angoscia. Tanto per cominciare, quando questa voce giunge a me, quando essa è là, quando (con molta fatica) continua ad esserci, io non la riconosco mai completamente; si direbbe che essa provenga da dietro una maschera (si dice che le maschere della tragedia greca avessero una funzione magica: dare alla voce un'origine ctonia, deformarla, straniarla, farla arrivare dall'al di là sotterraneo). E, inoltre, l'altro sembra sempre che stia per partire; egli se ne va due volte: attraverso la sua voce e attraverso il suo silenzio:

FREUD: Martin Freud, *Freud, mon père*, 45.

WINNICOTT: « Spiegai alla madre che suo figlio, temendo la separazione, cercava di negarla per mezzo del gioco della funicella, così come si nega la separazione da un amico ricorrendo al telefono » (*Jeu et réalité*, 29).

a chi tocca parlare? Cessiamo insieme di parlare: ingombrato di due vuoti. *Sto per lasciarti*, dice ad ogni istante la voce al telefono.

(Episodio d'angoscia vissuto dal narratore proustiano quando egli telefona a sua nonna: angosciarsi per il telefono: è il segno inequivocabile dell'amore).

Proust

8. Tutto ciò che può alterare l'Immagine mi spaventa. Perciò sono spaventato dalla stanchezza dell'altro: essa è il più crudele degli oggetti rivali. Come lottare contro una stanchezza? Unico aggancio che mi resti, so bene che da questa stanchezza l'altro, estenuato, ne strappa un pezzo *per darmelo*. Ma che cosa fare di questo malloppo di stanchezza posato davanti a me? Che significato ha questo dono? *Lasciami? Raccogliami?* Nessuno risponde, poiché ciò che è dato è appunto *ciò che non risponde*.

(Non ho mai letto in nessun romanzo d'amore che un personaggio fosse *stanco*. Ho dovuto aspettare Blanchot, prima che qualcuno mi parlasse della Stanchezza).

Blanchot

PROUST: *I Guerrieres*, 141.

BLANCHOT: vecchia conversazione.

sia coinvolto nell'immagine. Allontanandomi dal tavolo del caffè in cui devo lasciare l'altro in compagnia, *mi vedo* andar via solo, camminando, un po' ingobbito, per la via deserta. Io converto la mia esclusione in immagine. Questa immagine, in cui la mia assenza è colta come in uno specchio, è un'immagine *triste*.

Caspar David Friedrich

Un quadro romantico raffigura in una luce polare un cumulo di lastre di ghiaccio frantumate; in quello spazio desolato non c'è nessun uomo, nessun oggetto; ma, proprio per questo, per poco che io sia in preda alla tristezza amorosa, quel vuoto vuole che mi ci proietti; mi vedo come una figurina, seduto su uno di quei blocchi, abbandonato là per sempre. «Ho freddo, — dice l'innamorato, — torniamo a casa», ma non c'è nessuna strada e la nave è sfasciata. Esiste un *freddo* speciale dell'innamorato: la freddezza del cucciolo (d'uomo, d'animale) che ha bisogno del calore materno.

4. Ciò che mi ferisce sono le *forme* della relazione, le sue immagini; o meglio, ciò che gli altri chiamano *forma*, io la sento come forza. L'immagine — come l'esempio per il soggetto ossessivo — è la *cosa stessa*. L'innamorato è dunque artista e il suo mondo è effettivamente un mondo alla rovescia, poiché ogni immagine vi ha la sua propria fine (niente al di là dell'immagine).

FRIEDRICH: *Il naufragio della «Speranza»*.

## L'Inconoscibile

INCONOSCIBILE. Sforzi del soggetto amoroso per capire e definire l'essere amato «in sé», come tipo caratteriale, psicologico o nevrotico, indipendentemente dalle peculiari cognizioni del rapporto amoroso.

1. Io sono prigioniero di questa contraddizione: da una parte, credo di conoscere l'altro meglio di chiunque e glielo dichiaro trionfalmente («Io sí che ti conosco! Solo io ti conosco veramente!»); e, dall'altra, sono spesso colpito da questa evidenza: l'altro è impenetrabile, sgusciante, intrattabile; non posso smontarlo, risalire alla sua origine, sciogliere il suo enigma. Da dove viene? Chi è? Mi esaurisco in sforzi inutili: non lo saprò mai.

(Fra tutti quelli che avevo conosciuto, X... era sicuramente il piú impenetrabile. Ciò era dovuto al fatto che non si sapeva niente del suo desiderio: in fondo, conoscere qualcuno non significa forse conoscere il suo desiderio? Io sapevo tutto, subito, dei desideri di Y...: egli mi sembrava perciò «radiografato» ed io ero incline ad amarlo non piú con terrore, ma con indulgenza, come una madre ama il suo bambino).

Rovesciamento: «Non riesco a capirti» vuol dire: «Non saprò mai che cosa pensi veramente di me». Non posso decifrare te perché non so come tu decifri me.

2. Prodigarsi, adoperarsi per un soggetto impenetrabile, è religione pura. Fare dell'altro un enigma irrisolvibile da cui dipende la mia vita, significa consacrarlo come dio; io non riuscirò mai a risolvere l'enigma che egli mi pone: l'innamorato non è Edipo. Quindi, non mi resta altro che volgere la mia ignoranza in verità. Non è vero che quanto

più si ama, tanto più si capisce; ciò che l'azione amorosa ottiene da me è soltanto questa cognizione: nell'altro non c'è nulla da scoprire: la sua opacità non nasconde affatto un segreto, ma semmai una sorta di evidenza, nella quale si annulla il gioco dell'apparenza e dell'essere. E quindi cresce in me lo stimolo ad amare *qualcuno che sia sconosciuto* e che tale deve restare per sempre: impulso mistico: io accedo alla cognizione dell'inconoscibilità.

3. E ancora: anziché voler definire l'altro («Cos'è mai costui?»), io volgo l'attenzione su me stesso: «Cos'è che voglio, io che desidero conoscerti?» Cosa si verificherebbe se decidessi di dirti non già come una persona, ma bensì come una forza? E nel caso che mi ponessi come una forza contrapposta alla tua forza? Tutto ciò avrebbe come risultato questo: il mio altro si definirebbe solamente attraverso la sofferenza o il piacere che egli mi dà.

GIDE: parlando di sua moglie: «E dato che per capire ciò che si differenzia da voi c'è sempre bisogno d'amore...» (*Et nunc manet in te*, 1151).

«Com'era azzurro, il cielo»

INCONTRO La figura fa riferimento al periodo felice che è immediatamente seguito al primo smarrimento, quando ancora non erano sorte le difficoltà del rapporto amoroso.

1. Sebbene il discorso amoroso non sia altro che una girandola di figure che, come gli svolazzamenti di una mosca in una stanza, si muovono secondo un ordine imprevedibile, io posso assegnare all'amore, se non altro retrospettivamente, immaginariamente, un divenire regolare: è mediante questo fantasma *storico* che talvolta io ne faccio: un'avventura. L'itinerario amoroso sembra allora seguire tre tappe (o tre atti): prima, istantanea, c'è la cattura (io sono rapito da un'immagine); dopo, c'è un susseguirsi d'incontri (appuntamenti, telefonate, lettere, viaggiati), durante i quali «esploro» con trasporto la perfezione dell'essere amato, ossia l'insperato adeguamento di un oggetto al mio desiderio: è la dolcezza dell'inizio, il tempo dell'idillio. Questo periodo felice assume la sua identità (la sua definizione) per il fatto che esso si contrappone (se non altro nel ricordo) al «seguito»: «il seguito» è la lunga sequela di sofferenze, dolori, angosce, sconforti, rancori, impacci e tranelli di cui divento preda e che mi porta a vivere incessantemente sotto la minaccia di un decadimento che coinvolgerebbe contemporaneamente l'altro, me stesso e l'incontro che ci ha scoperti l'uno all'altro.

2. Ci sono degli innamorati che non si suicidano: dal «tunnel» che s'imbocca dopo l'incontro amoroso, può darsi che io riesca a uscire: rivedo la luce, sia che io riesca a

RONSAARD: «Quand je fus pris au doux commencement | D'une douceur si doucement douce...» (*Donx fut le trait*).

## Io ti amo

IO-TI-AMO La figura non si riferisce alla dichiarazione d'amore, alla confessione, bensì al reiterato proferimento del grido d'amore.

1. Passato il momento della prima confessione, il «*ti amo*» non vuol dire più niente; esso non fa che riprendere in maniera enigmatica, tanto suona vuoto, l'antico messaggio (che forse quelle parole non erano riuscite a comunicare). Io lo ripeto senza alcuna pertinenza; esso esorbita dal linguaggio, divaga: ma dove?

Non potrei scomporre l'espressione senza ridere. Come! vi sarebbe un «io» da una parte, un «tu» dall'altra e, in mezzo, una *senzata* (poiché lessicale) congiunzione d'affetto. Chi potrebbe non avvertire che, quantunque conforme alla teoria linguistica, una tale scomposizione deformerebbe ciò che è *buttato* fuori tutt'insieme? Il verbo *amare* non esiste all'infinito (se non per artificio metalinguistico): il soggetto e l'oggetto formano un tutt'uno con la parola che viene proferita, e l'*io-ti-amo* va inteso (e qui letto) all'ungherese che, in una sola parola, suona *szerelek*, come se l'italiano fosse una lingua agglutinante (ed è proprio di agglutinazione che si tratta). La benché minima alterazione sintattica disgrega questo blocco unico; esso è per così dire al di fuori della sintassi e non si presta ad alcuna trasformazione strutturale; esso non ha alcuna equivalenza con i suoi sostituti, anche se il loro accostamento potrebbe dare lo stesso significato; posso dire per giorni interi *io-ti-amo* senza forse mai poter passare a «*io l'amo*»: sono reso a far passare l'altro per una sintassi, una predicazione, un linguaggio (l'unico assunto dell'*io-ti-amo* è di apostrofarlo, di dargli l'espansione d'un nome: *Arianna, io ti amo*, dice Dioniso).

Nietzsche

R. H.

R. H.: CONVERSAZIONE.

2. L'*io-ti-amo* è senza impieghi. Al pari di quella d'un bambino, questa parola non è soggetta ad alcun obbligo sociale; essa può essere una parola sublime, solenne, superficiale, come può anche essere una parola erotica, pornografica. È una parola socialmente radicata.

L'*io-ti-amo* è senza sfumature. Esso sopprime le spiegazioni, gli accomodamenti, le graduazioni, gli scrupoli. Pardonoso esorbitante del linguaggio, dire *io-ti-amo* è in un certo qual modo fare come se non esistesse un teatro della parola, e questa parola è sempre *vera* (essa non ha altro referente all'infuori del suo proferimento: è il risultato d'una *performance*).

L'*io-ti-amo* è senza altrove. È la parola della diade (materna, amorosa); in essa, nessun divario, nessuna differenza giunge a disunire il segno; essa non è metafora di niente.

L'*io-ti-amo* non è una frase: esso non trasmette un significato, bensì s'aggrappa a una situazione-limite: «quella in cui il soggetto è sospeso in un rapporto speculare all'altro». È un'olofrase.

(Sebbene sia detto miliardi di volte, *io-ti-amo* non trova posto nel dizionario; è una figura la cui definizione non può eccedere il lemma).

3. La parola (la frase-parola) ha un senso solo nel momento in cui io la pronunzio; oltre il suo dire immediato, in essa non c'è altra informazione: nessuna riserva, nessun magazzino di significati. Tutto si trova in *ciò che è dato fuori*: è una «formula», ma questa formula non corrisponde a un rituale; le situazioni in cui io dico *ti-amo* non possono essere classificate: *io-ti-amo* è irreprimitibile e imprevedibile.

A quale ordine linguistico appartiene dunque questo essere bizzarro, questa finta di linguaggio, troppo fraseggiata per rientrare nel campo della pulsione e troppo conclamata

Lacan

LACAN: sulla situazione-limite e l'olofrase: *Il seminario*, I, 278.

ta per rientrare nel campo della frase? Non è né pienamente un enunciato (nessun messaggio vi è aggelato, immagazzinato, mummificato, pronto per la dissezione), né si può veramente parlare di un'enunciazione (il soggetto non si lascia intimidire dal gioco dei posti interlocutori). Lo si potrebbe chiamare un *proferimento*. Al proferimento non viene data nessuna collocazione scientifica: *io-ti-amo* non rientra nel campo della linguistica né in quello della semiologia. La sua istanza (ciò da cui si può cominciare a parlarne) sarebbe semmai la Musica. Così come avviene nel canto, nel proferimento di *io-ti-amo* il desiderio non è né represso (come nell'enunciato) né riconosciuto (là dove non si aspettava di vederlo: come nell'enunciazione), ma semplicemente: goduto. Il godimento non si dice; ma esso parla e dice: *io-ti-amo*.

4. All'*io-ti-amo* vengono date risposte mondane di diverso genere: «io no», «non ci credo», «perché dirlo?», ecc. Ma il vero respingimento è: «non c'è risposta»: io vengo annullato in modo più sicuro se sono respinto non solo come soggetto domandante, ma anche come soggetto parlante (come tale, ho se non altro la padronanza delle formule); è il mio linguaggio, ultimo appiglio della mia esistenza, che viene negato, non la mia domanda; per la domanda, posso aspettare, rinnovarla, formularla in altro modo; ma, se vengo privato del potere di domandare, io sono come morto per sempre. «Non c'è risposta», dice la Madre, per mezzo di Françoise, al giovane narratore proustiano, che quindi s'identifica con la *filie* respinta dal portinaio del suo amante: la Madre non è proibita, ma preclusa e io impazzisco.

##### 5. *Ti amo*. — *Anch'io*.

*Anch'io* non è una risposta perfetta, giacché ciò che è perfetto non può essere che formale, e nel caso specifico la forma lascia a desiderare in quanto non ricalca letteralmente il proferimento — e quello di essere letterale è appunto un tratto peculiare del proferimento. Tuttavia, così com'è fantasmaticizzata, questa risposta basta a mettere in

PROUST: *La strada di Swann*, 35.

moto tutto un discorso dell'esultanza: esultanza tanto più forte in quanto scaturisce da un cambiamento repentino: Saint-Preux scopre improvvisamente, dopo aver ricevuto qualche diniego altezoso, che Julie lo ama. E la verità folle, che non si fa luce attraverso il ragionamento, la lenta preparazione, ma attraverso la sorpresa, la folgorazione (*satori*), la conversione. Il fanciullo proustiano, che chiede che sua madre venga a dormire nella sua stanza, vuole ottenere l'*anch'io*: lo vuole *follemente*, proprio come lo vorrebbe un pazzo; e anche lui lo ottiene attraverso un cambiamento repentino, grazie alla capricciosa decisione del Padre, il quale gli concede la Madre («Di' a Françoise di prepararti il letto grande e dormi vicino a lui, per questa notte»).

6. Io fantasmaticizzo ciò che è *empiricamente* impossibile: che i nostri due proferimenti vengano detti *contemporaneamente*: che l'uno non venga appresso all'altro, come se ne dipendesse. Il proferimento non potrebbe essere doppio (sdoppiato): ciò che gli confà è solo l'*éclair unique*, in cui s'uniscono due forze (se fossero separate, sfasate, esse non andrebbero oltre un normale accordo). Giacché l'*éclair unique* riesce a realizzare questa cosa straordinaria: l'abolizione di ogni contabilità. Lo scambio, il dono, il furto (uniche forme conosciute dell'economia) implicano, nei modi che sono loro propri, degli oggetti eterogenei e un tempo sfasato: il mio desiderio contro un'altra cosa — e occorre sempre tener conto del tempo della contabilizzazione. Il proferimento simultaneo dà vita a una dinamica il cui modello è socialmente sconosciuto, impensato: non essendo né scambio, né dono, né furto, il nostro proferimento, scaturito fra le angustie, designa un dispendio che non ricade da nessuna parte e di cui la stessa comunità abolisce qualsiasi idea di riserva: l'uno per mezzo dell'altro, noi entriamo nel materialismo assoluto.

7. *Anch'io* inaugura un mutamento: cadono le vecchie regole, tutto diventa possibile — e quindi anche questo: che io rinunci a impossessarmi di te.

BAUDELAIRE: *La morte degli amanti*.

Klossowski

Baudelaire

Proust

Rousseau

Insomma, una rivoluzione — forse non troppo lontana dalla rivoluzione politica: poiché, sia nell'uno che nell'altro caso, ciò che io fantasmatico è il Nuovo assoluto: il riformismo (amoroso) non mi attira. E, per colmo di paradosso, questo Nuovo tutto puro nasce dal più logoro degli stereotipi (l'altra sera ancora, lo sentivo pronunciare in una commedia della Sagan: alla Tv, una sera sì e l'altra no, si dice: *io ti amo*).

8. — E se per caso io non volessi interpretare l'*io-ti-amo*? Se trattenessi il proferimento al di qua del sintomo? — A tuo rischio e pericolo: non hai forse espresso centinaia di volte l'insopportabilità dell'infelicità amorosa, la necessità di venirme a capo? Se vuoi «guarire», bisogna che tu creda ai sintomi, e credere che un sintomo è *io-ti-amo*; bisogna interpretare bene, cioè, in fin dei conti, *smintire*.

— In definitiva, che cosa dobbiamo pensare della sofferenza? Come dobbiamo pensarla? Valutarla? La sofferenza deve per forza stare dalla parte del male? La sofferenza d'amore non è forse soltanto la conseguenza d'un trattamento reattivo, svilente (bisogna sottomettersi alla proibizione)? È possibile, rovesciando la valutazione, immaginare una visione tragica della sofferenza d'amore, un'affermazione tragica dell'*io-ti-amo*? E se l'amore (l'innamorato) fosse collocato (ricollocato) sotto il segno dell'Attivo?

Nietzsche

Pelléas

9. Con questo, s'apre una nuova visione dell'*io-ti-amo*. Non è un sintomo, è un'azione. Io pronunzio affinché tu risponda, e la forma scrupolosa (la lettera) della risposta assumerà un valore effettivo, come nel caso d'una formula. Non basta quindi che l'altro mi risponda servendosi di un semplice significato, anche se questo è positivo («anch'io»): bisogna che il soggetto interpellato accetti di formulare, di profetire l'*io-ti-amo* che gli porgo: *Io ti amo*, dice Pelléas. — *Ti amo anch'io*, risponde Mélisande.

L'imperiosa richiesta di Pelléas (ammesso che la risposta di Mélisande fosse proprio quella che egli si aspettava, il che è probabile visto che subito dopo muore) muove dal-

PELLÉAS: *Pelléas e Mélisande*, atto III.

la necessità, per il soggetto amoroso, non solo di essere contraccambiato nel suo amore, di saperlo, di esserne ben sicuro, ecc. (tutte operazioni che non vanno oltre il piano del significato), ma anche di *sentirselo dire*, nella forma altrettanto affermativa, altrettanto completa, altrettanto articolata della sua; quello che voglio è ricevere direttamente, interamente, letteralmente, senza dispersioni, la formula, l'archetipo della parola d'amore: nessuna scappatoia sintattica, nessuna variazione: che le due parole corrispondano in blocco, facendo coincidere significante con significante (*Anch'io* sarebbe l'esatto contrario di un'olofrase); ciò che conta, è il proferimento fisico, corporale, labiale, della parola: aprì le tue labbra e lascia che quella cosa esca (sì osceno). Quello che voglio, disperatamente, è *ottenere la parola*. Magica, mitica? La Bestia, prigioniera di un incantesimo che perpetua la sua bruttezza, ama la Bella; la Bella, naturalmente, non ama la Bestia, ma alla fine, vinta (poco importa da che cosa; diciamo: dalle *conversazioni* che essa ha con la Bestia), gli dice la parola magica: «Io ti amo, Bestia»; e subito, attraverso il sontuoso squarcio d'un arpeggio, appare un nuovo soggetto. Questa storia è arcaica? Eccone un'altra: un tizio sta soffrendo perché la sua donna l'ha lasciato; egli vuole che essa ritorni, vuole — precisamente — che lei gli dica *io ti amo*, e anche lui corre dietro alla parola; alla fine, lei glielo dice e a questo punto egli sviene: è un film del 1975. E poi, ancora il mito: l'Olandese Volante vaga alla ricerca della parola; se riuscirà ad ottenerla (facendo giuramento di fedeltà), il suo vagare avrà fine (ciò che per il mito ha importanza non è l'empiria della fedeltà, ma il suo proferimento, il suo canto).

Vascello fantasma

Ravel

10. Singolare incontro (attraverso la lingua tedesca): una stessa parola (*Bejahung*) per due affermazioni: una, scovata dalla psicoanalisi, è destinata ad essere svilita (perché vi sia accesso all'inconscio, l'affermazione originaria del bambino dev'essere negata); l'altra, fatta da Nietzsche, è modo della volontà di potenza (niente di psicologico e ancor meno di sociale), produzione della differenza; il *sí*

RAVEL: *Les entrées de la Belle et de la Bête*, in *Ma mère l'Oye*.

di quell'affermazione diventa innocente (esso include il reattivo): è l'*Amen*.

*Io-ti-amo* è attivo. Esso s'impone come forza, contro altre forze. Quali? Le mille forze del mondo, le quali sono tutte forze svlienti (la scienza, la doxa, la realtà, la ragione, ecc.). O anche: contro la lingua. Come l'*Amen* si trova all'estremo limite della lingua, slegato nei confronti del suo sistema e volto a spogiarla del suo «mantello reattivo», così il proferimento d'amore (*io-ti-amo*) resta all'estremo limite della sintassi, accetta la tautologia (*io-ti-amo* vuol dire *io-ti-amo*), esclude la servilità della Frase (si tratta solo di un'olofrase). Come proferimento, l'*io-ti-amo* non è un segno, anzi esso ha una funzione contraria ai segni. Colui che non dice *io-ti-amo* (attraverso le labbra del quale l'*io-ti-amo* non vuol passare) è condannato a emettere i segni multiformi, indefiniti, dubitativi, avari dell'amore, i suoi indizi, le sue «prove»: gesti, sguardi, sospiri, allusioni, ellissi: egli deve lasciarsi interpretare; esso è dominato dall'istanza reattiva dei segni d'amore, alienato al mondo servile del linguaggio *in quanto non dice tutto* (lo schiavo è colui che ha la lingua tagliata, colui che può parlare servendosi soltanto di atteggiamenti, espressioni, smorfie).

I «segni» dell'amore alimentano una sterminata letteratura reattiva: l'amore viene *rappresentato*, affidato a un'esterica delle apparenze (è Apollo, *a ben guardare*, che scrive i romanzi d'amore). Come contro-segno, *io-ti-amo* è dalla parte di Dioniso: la sofferenza non è negata (nemmeno il lamento, il disgusto, il risentimento), ma, con il proferimento, essa non viene interiorizzata: dire *io-ti-amo* (ripeterlo), significa espellere il reattivo, rinviarlo al mondo sordo e dolente dei segni — delle perifrasi (che tuttavia io non cesso mai di attraversare).

Come proferimento, *io-ti-amo* è dalla parte del dispendio. Coloro che vogliono il proferimento della parola (litrici, mentitori, raminghi) sono tributari del Dispendio: essi consumano la parola, quasi fosse impertinente (vile) che essa venisse recuperata da qualche parte; essi si collocano al limite estremo del linguaggio, là dove il linguaggio stesso (e chi altri senò lo farebbe al suo posto?) riconosce di essere senza garanzia, di lavorare senza rete.

NIETZSCHE: l'intero frammento, chiaramente, è desunto da Deleuze, *Nietzsche* (in particolare 60 e 75).

## Il languor d'amore

LANGUORE Intangibile condizione del desiderio amoroso, provato nella sua carenza, al di fuori di ogni voler-cogliere.

1. Il Sattiro dice: voglio che il mio desiderio sia *inmediatamente* appagato. Se vedo un viso che dorme, una bocca socchiusa, una mano lasciata pencolare, io voglio poter *buttare sopra*. Questo Sattiro — figura dell'Immediato — è l'esatto contrario del Languido-Spasimante. Nel languore, io non faccio che aspettare: «Non finivo di desiderarti». (Il desiderio è ovunque; ma, nello stato amoroso, esso diventa questa cosa specialissima: il languore).

Sollers

2. «e tu mio altro senti un po' quando ti deciderai a rispondermi ho nostalgia di te ho voglia di te sogno di te per te contro te rispondimi il tuo nome è un profumo diffuso il tuo colore spicca tra le spine fa' che il mio cuore si riabbia con del vino fresco fammi una coperta di mattino io sto soffocando sotto questa maschera pelle drenata livellata niente esiste a parte il desiderio».

Saffo

3. «... [poiché] ti scorgo, un attimo, e non ho più voce; la lingua è rotta; un brivido di fuoco è nelle carni, sottile; agli occhi il buio; rombano gli orecchi. Cola sudore, un tremito mi preda. Più verde d'un'erba sono, e la morte così poco lungi mi sembra».

Simposio

4. «Quando abbracciavo Agatone, l'anima mia saliva alle mie labbra, quasi che, poveretta, dovesse andarsene

SOLLERS: *Paradis*.  
SIMPOSIO: distico di Platone ad Agatone.

## Senza risposta

MUTISMO Il soggetto amoroso è angosciato dal fatto che l'oggetto amato risponda parsimoniosamente, o non risponda affatto, alle parole (discorsi o lettere) che egli gli rivolge.

1. «Quando mi rivolgevo a lui, parlandogli di una cosa qualsiasi, X... aveva spesso l'aria di guardare e di essere altrove, come se stesse spiando qualcosa intorno a lui: scotraggiato, smettevo di parlare; alla fine, dopo un lungo silenzio, X... diceva: "Continua, ti sto ascoltando"; e allora riprendevo in qualche modo il filo di una storia a cui non credevo più».

(Simile a una difettosa sala da concerto, lo spazio affettivo comporta dei recessi morti in cui il suono non circola più. — Se è così, il perfetto interlocutore, l'amico, non è quindi colui che vi costruisce intorno la più grande risonanza possibile? L'amicizia non può forse definirsi come lo spazio di una sonorità totale?)

2. Questa attenzione sfuggente, che posso far mia solo a distanza di tempo, mi porta a pensare in modo gretto: impegnato con tutte le mie forze a sedurre, a distrarre, io credevo, parlando, di mettere in mostra dei tesori d'ingegno, ma questi tesori non vengono apprezzati se non con indifferenza; io sperpero le mie «qualità» per niente: tutto un fermento di affetti, di dottrine, di sapere, di squisitezze, tutta la briosità del mio io va a smorire, a smorzarsi in uno spazio inerte, come se — pensiero colpevole — la mia qualità superasse quella dell'oggetto amato, come se fossi in anticipo su di lui. Orbene, la relazione d'affetti è una macchina precisa; la coincidenza, la *giustezza*, nel senso musicale della parola, sono fondamentali al riguardo; ciò che è sfasato è *di troppo*: la mia parola non è propriamen-

## MUTISMO

te un cascame, ma piuttosto una «giacenza»: ciò che non trova consumo immediato (che non entra in circolo) e che va al macero.

(Dall'attenzione assente nasce un'angoscia di decisione: devo o non devo andare avanti, parlare «nel deserto»? Avrei bisogno di avere quella spigliatezza che proprio la sensibilità amorosa non può darmi. Devo o non devo fermarmi, rinunciare? Sarebbe come dare a vedere che mi offendo, che metto in causa l'altro, e da questo prenderebbe lo spunto una «scenata». Ancora una volta ci si trova di fronte al tranullo).

Freud François Wahl

3. «La morte è essenzialmente questo: tutto ciò che è stato visto, sarà stato visto per niente. Tutto di ciò che abbiamo percepito». In questi brevi momenti in cui parlo per niente, è come se io morissi. Giacché l'essere amato diventa una figura sigillata, un personaggio di sogno *che non parla* e, nei sogni, il mutismo è la morte. O anche: la Madre gratificante mi indica lo Specchio, l'Immagine, e mi parla: «Tu sei quella cosa». Ma la Madre muta non mi dice cosa sono: io non ho più basi, fluttuo dolorosamente senza esistenza.

FRANÇOIS WAHL: *Chute*.

FREUD: *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, 274.

## La risonanza

RISONANZA. Modo fondamentale della soggettività amorosa: una parola, un'immagine si ripercuotono dolorosamente nella coscienza affettiva del soggetto.

1. Ciò che si ripercuote dentro di me, è quello che io apprendo col mio corpo: qualcosa di sottile e di aguzzo risveglia bruscamente questo corpo che s'era assopito nella conoscenza ragionata di una situazione generale: la parola, l'immagine, l'idea hanno l'effetto di un colpo di frusta. Il mio corpo interiore si mette a vibrare, come se fosse scosso dal suono di trombe che si rispondono e si rincorrono: l'incitazione apre una crepa, la crepa si allarga e tutto viene (più o meno rapidamente) sconvolto. Nell'immaginario amoroso, niente contraddistingue il più trascurabile stimolo da un fatto realmente conseguente: il tempo viene scosso avanti (mi vengono in mente delle predizioni catastrofiche) e indietro (mi ricordo con sgomento dei «precedenti»): da un niente, prende corpo tutto un discorso del ricordo e della morte che mi trascina con sé: è il regno della memoria, arma della risonanza — del «risentimento».

Diderot

(La risonanza deriva da un «incidente imprevisto che [...] muta improvvisamente lo stato d'essere dei personaggi»: è un colpo di scena, il «momento favorevole» di un dipinto: quadro patetico del soggetto sconvolto, prostrato, ecc.).

2. Lo spazio della risonanza, è il corpo — questo corpo immaginario, così «coerente» (coalescente) che io posso viverlo solo come un'emozione generalizzata. Questa emo-

NIETZSCHE: Deleuze, 142.

DIDEROT: *Œuvres complètes*, III.

Diderot

zione (analoga al rossore che imporpora il viso per vergogna o per emozione) è timor panico. Nel panico normale — quello che precede una prova — io mi vedo al futuro in una situazione di fallimento, d'impostura, di scandalo. Nel panico amoroso, ho paura della mia propria distruzione, che improvvisamente intravedo, certa, ben formata, nel lampo della parola, dell'immagine.

Ruysbroeck

3. Quando le frasi non gli venivano, Flaubert si buttava sul divano: era la *marinade*. Se si ripercuote con troppa forza, la cosa crea un tal tumulto nel mio corpo che io sono obbligato a interrompere quello che sto facendo; mi stendo sul letto e lascio che la «tempesta interiore» si sfoghi, senza lottare; a differenza del monaco zen, che si svuota d'immagini, io lascio che esse mi riempiano, assaporino fino in fondo la loro amarezza. L'avvilimento ha quindi il suo gesto — codificato —, ed è senza dubbio questo che lo limita; giacché basta che a un certo punto io possa sostituire quel gesto con un altro (anche vuoto: alzarmi, andare al mio tavolo, senza necessariamente mettermi subito a lavorare), perché la risonanza si smorzi e lasci il posto alla cupa tristezza. Il letto (diurno), è il luogo dell'Immaginario; il tavolo, è nuovamente, e qualunque cosa vi si faccia, la realtà.

4. X... mi riferisce delle voci sgradevoli sul mio conto. Questo incidente si ripercuote dentro di me in due modi: da una parte, io ricevo nel vivo l'oggetto del messaggio, mi sdegno per la sua falsità, voglio smentire, ecc.; dall'altra, avverto chiaramente il piccolo impulso aggressivo che ha spinto X... — senza che lui stesso se ne renda ben conto — a riferirmi una cosa che mi fa male. La linguistica tradizionale analizzerebbe soltanto il messaggio: viceversa, la Filologia attiva cercherebbe prima di tutto di interpretare, di misurare la forza (in questo caso reattiva) che lo guida (o lo attira). E io cosa faccio? Io coniugo le due linguistiche, amplifico l'una per mezzo dell'altra: m'installo dolo-

DIDEROT: «La parola non è la cosa, ma un lampo alla luce del quale la si scorge».

RUYSBROECK: 16.

rosamente proprio nella sostanza del messaggio (ossia il contenuto delle voci), mentre considero da ogni lato, con diffidenza e amarezza, la forza che lo anima: perdo sui due fronti, mi faccio del male da ogni parte. Questa è la risonanza: la pratica zelante di un ascolto perfetto: diversamente dallo psicanalista (e giustamente), lungi dallo «svagare» mentre l'altro parla, io ascolto *completamente*, in stato di totale coscienza: non posso impedirmi di sentire tutto, e ciò che mi fa male è la purezza di questo ascolto: chi potrebbe sopportare senza soffrire un senso molteplice e tuttavia purificato da ogni «rumore»? La risonanza fa dell'ascolto un fracasso intelligibile e dell'innamorato un ascoltatore mostruoso, ridotto a un immenso organo uditivo — come se lo stesso ascolto si ponesse in stato di enunciazione: in me, chi parla è l'orecchio.

## Albata

risveglio Modi diversi in cui il soggetto amoroso si ritrova, al suo risveglio, nuovamente assalito dall'assillo della sua passione.

Werther S. S. Werther

1. Werther parla della sua stanchezza («Lasciami soffrire fino in fondo; sebbene mi senta sfinito, ho ancora forza sufficiente per resistere»). L'assillo amoroso comporta un dispendio di energie che logora il corpo quanto un duro lavoro fisico. «Soffrivo talmente, — dice qualcuno, — tutto il giorno lottavo a tal punto con l'immagine dell'essere amato che, la notte, dormivo come un ghiro». E Werther, poco prima di suicidarsi, «si coricò e dormì a lungo».

Stendhal

2. Risvegli tristi, risvegli strazianti (di tenerezza), risvegli bianchi, risvegli innocenti, risvegli pieni di sgomento (Octave si risveglia da uno svenimento: «A un tratto gli vennero in mente le sue sventure: non si muore di dolore, altrimenti egli sarebbe morto in quell'istante»).

WERTHER: III.  
S. S.: riferito da S. S.  
WERTHER: 190.  
STENDHAL: *Amance*, 102.