**SEMINARIO VII**

**LEZIONI IX DEL 27 GENNAIO DEL 1960**

**LEZIONE X DEL 3 FEBBRAIO DEL 1960**

***Graciela Peña Alfaro***

***Introduzione***

In queste lezioni Lacan continua a concedere un’attenzione prioritaria a *das Ding*. Ora, *das Ding,* pur occupando un posto di prima importanza nelle prime lezioni del seminario sull*’Etica*, avrà una vita piuttosto breve, di solo qualche mese. Lacan lo incorpora organicamente all’interno della sua teoria elevandolo, in questo modo, allo status di “concetto”.

Pur svolgendo una funzione prioritaria, da un momento all’altro –dalla XIII lezione dell’*Etica*- scompare. Lascia, però, degli eredi, le nozioni di *vuoto* e di *buco.*

Effettivamente, l’interesse di Lacan per la questione del *vuoto,* che nelle lezioni IX e X del seminario sull’*Etica*, è nitido, lo accompagnerà durante tutta la sua elaborazione teorica fino alla fine, ed è evidente nelle sue elaborazioni topologiche. Lo scambio oltremodo proficuo che instaura con l’accademico cinese François Cheng dalla fine degli anni ’60 e fino al 1977[[1]](#footnote-1), era nato proprio dal suo interesse per il vuoto, elemento che François Cheng, ha molto approfondito grazie allo stimolo di Lacan[[2]](#footnote-2).

***Das Ding, Melanie Klein e i testi letterari***

Nelle lezioni precedenti, Lacan aveva segnalato che Melani Klein colloca *das Ding* nel corpo della madre. In queste lezioni Lacan fa cenno a due articoli di Melanie Klein, ma si sofferma solo su uno di essi: “*Situazioni di angoscia infantile espresse in un’opera d’arte e nell’impeto creativo,* articolo che la Klein pubblica nel 1929 sul *International Journal of psycho-Analysis.*

Per motivi a noi ignoti, Lacan non presenta in modo puntuale l’articolo della Klein; anzi, introduce dei cambiamenti notevoli. Tuttavia, ciò non interferisce con le conclusioni a cui giunge.

In questo articolo Melanie Klein analizza i testi di due scrittrici: una è Colette, prestigiosa e nota scrittrice francese d’inizio del ‘900 e l’altra è una scrittrice danese Karin Michaelis, che scrive un racconto intitolato *Lo spazio vuoto.*

Colette scrive il libretto dell’opera *L’enfant et les sortilèges,* opera che sarà musicata da Ravel. L’analisi di Melani Klein del testo di Colette si basa sulla recensione che è stata pubblicata in un giornale tedesco, il *Berliner Tageblatt.*  L’opera era stata presentata a Vienna con il titolo *Das Zauberwort, “La parola magica”.*

Melanie Klein rimane meravigliata del modo puntuale nel quale la trama del libretto di Colette mette in scena le teorizzazioni che lei aveva svolto sulle fantasie arcaiche dei bambini nei primi mesi di vita. Secondo la Klein, nell’opera si rappresenta l’evoluzione che avviene fin dai primi mesi di vita durante la posizione schizo-paranoide, il passaggio alla posizione depressiva, l’elaborazione della posizione depressiva e, infine la riparazione e la sublimazione che sostituiscono il meccanismo nevrotico a quello più primitivo, psicotico.

Nella seconda parte dell’articolo, Melanie Klein analizza un altro testo letterario, il racconto della scrittrice Karin Michaelis intitolato *Lo spazio vuoto*. In questo racconto Karin Michaelis racconta l’inizio della creatività pittorica di una sua amica, la pittrice Ruth Kjär. La protagonista, pur essendo bella, ricca e autonoma soffriva in alcune occasioni di profonde depressioni nelle quali sentiva di avere uno spazio vuoto che non riusciva a riempire.

Secondo Melanie Klein questo racconto metterebbe in luce l’angoscia che lei aveva rintracciato nelle analisi di giovane ragazze e di donne e che si esprimeva con un terrore di essere lasciate da sole, di perdere l’amore e di perdere l’oggetto di amore.

Secondo la Klein la depressione della protagonista, probabilmente determinata dal vissuto di fantasmi di una madre interna devasta, aveva lasciato in lei uno spazio vuoto. Analizzando un breve scorcio della vita della protagonista, Melanie Klein conclude che l’impeto creativo della pittrice era nato come una esigenza di rivivere i vissuti di maggior angoscia -fantasmi di aggressioni e contro aggressioni al corpo della madre-. Attraverso la pittura, Ruth sarebbe riuscita non solo a esternare ciò che aveva vissuto in un momento molto arcaico della sua vita ma anche di restaurare il fantasma della madre danneggiata, così come risanare anche se stessa.

Pur stabilendo una distanza dalle teorizzazioni di Melani Klein, Lacan apprezza l’interesse della Klein per i complessi processi che avvengono fin dall’inizio della costituzione soggettiva e che avrebbero a che fare con *das Ding*.

Prima di procedere con la “funzione che Lacan fa svolgere alla Cosa”, è interessante ricordare che, alla stessa stregua di Melanie Klein, anche Lacan ha scoperto “un’affinità elettiva” con una scrittrice[[3]](#footnote-3), Margheritte Duras. Costei nel 1964 scrive *Le ravissement du Lol V. Stein.* Immediatamente, un anno dopo, nel 1965, Lacan scrive “*Hommage fait à Margherite Duras, du ravissement de Lol V. Stein”.*

In questo bel omaggio Lacan, fra l’altro, scrive: “Credo che, anche se Margherite Duras giura che non sa da dove le sia venuta l’ispirazione di Lol, potrei intravederlo nella frase che ha pronunciato dopo: l’unica posizione che uno psicoanalista ha il diritto di occupare è quella di ricordare, con Freud, che un artista lo precede sempre e che non può fare lo psicologo laddove è l’artista che gli ha spianato la strada. E’ ciò (dice Lacan) che io riconosco nel *ravissement de Lol V. Stein* dove Margherite Duras mostra di sapere senza che io glielo abbia insegnato”[[4]](#footnote-4).

***Das Ding, il significante, l’oggetto e il vuoto***

Come, si domanda Lacan, possiamo definire la Cosa nella nostra topologia considerando che occupa il centro della costituzione della realtà del soggetto.

Innanzitutto, dice Lacan, la Cosa è sempre velata. Pertanto, può essere solo **rappresentata** da un'altra Cosa. Perciò, né la Dama, né la Donna né la scatola di fiammiferi di Prévert possono **essere** la Cosa in quanto das Ding appartenendo al Reale, è irrappresentabile.

La Cosa, aggiunge Lacan “è quel che del reale, il reale nella sua totalità, tanto il reale che è del soggetto, che il reale con cui egli ha a che fare come esterno a sé –è quel, che del reale primordiale…patisce del significante”[[5]](#footnote-5). In questa frase possiamo identificare che Lacan distingue: il reale primordiale, il reale del soggetto e il reale esterno a sé.

Il Reale primordiale si origina agli albori della costituzione dell’apparato psichico. In questo primo momento, la tendenza dell’organismo umano è quella di mantenere uno stato di omeostasi. Il registro che domina, pertanto, è quello del Lust-Ich, del primitivo Io-piacere, che ha come unico obbiettivo quello di proteggere l’organismo dagli stimoli che suscitano dispiacere.

Le prime inscrizioni dell’apparato psichico, le *Vorstellungen*, le rappresentazioni, corrispondono ai segni della percezione. Tuttavia, non si possono considerare semplicemente delle immagini in quanto formano una prima organizzazione significante. Sono inscrizioni primitive che si inscrivono ancor prima della costituzione dell’inconscio.

Se nell’inconscio il meccanismo di difesa è la rimozione, a questo livello il meccanismo di difesa è l’evitamento, la *Vermieden.*

L’originario Io-piacere vuole introiettare tutto ciò che è buono e rigettare da sé tutto il male. Per l’Io, ciò che è male, ciò che è estraneo all’Io, ciò che si trova fuori, sono in un primo momento identici e sono da espellere.

Pertanto, ciò che è espulso, rigettato, messo fuori è ciò che costituisce il *reale primordiale*.

Tuttavia, è solo quando il circuito pulsionale si rachiude, che qualcosa della rappresentazioni di desiderio *Wunschvorstellung,* del Nebenmench, s’inscrive nel polo allucinatorio del soddisfacimento primario. In questo modo, s’inscrive non solo la traccia del Nebenmensch, del primo altro –in genere la madre- ma soprattutto del suo godimento. Questo processo ha delle conseguenze notevoli.

Agganciando il godimento dell’altro, del primo altro, della madre, viene “iniettato” attraverso la parola, la voce, lo sguardo, il contatto del primo altro, il suo desiderio, il suo godimento, insomma, il bimbo viene immerso nel mondo significante, simbolico. Questo processo ha un’importanza notevole in quanto è a partire da questo momento che s’inscrivono le Vorstellungs-Repräsentanz, rappresentanti della rappresentazione. Ha luogo altresì una progressiva complessificazione dell’apparato psichico e del pensiero.

Si stabilisce il confine fra il simbolico e il reale. L’oggetto pulsionale –oggetto orale, scopico, invocante- si colloca nel vacuolo del Reale. Il primo significante conferito a *das Ding*, di primo fuori, un significante non rappresentabile, fuori dalla rappresentazione, si costituisce come fondatore del l’*Urverdrangung*, della rimozione originaria che dà luogo all’inconscio.

Pertanto, le Vorstellungs-Repräsentanz non si riferiscono solo alla pulsione e all’oggetto ma al desiderio e al soggetto dell’inconscio.

Come vediamo, la frase “la Cosa è quel che del Reale patisce del significante” allude al rapporto inscindibile fra la Cosa e il significante; fra il Reale e il Simbolico. *Das Ding,* la *Cosa,* non esisterebbe senza il linguaggio ma il linguaggio non potrebbe consistere senza il buco della *Cosa,* poiché è proprio la *Cosa* che costituisce il punto di fuga intrinseco al simbolico.

Ora, poiché *das Ding* si colloca al centro di ciò che è escluso, ma è al contempo quell’altro preistorico, impossibile a dimenticare, *entfremdet,* straniero a me pur trovandosi nel mio cuore, è in quel campo che si colloca l’oggetto *weiderfunden,* l’oggetto ritrovato.

L’oggetto, dunque, per la sua natura è ritrovato. Che sia stato perduto è la conseguenza, ma a posteriori. Non può esserci un altro modo per sapere che è stato perduto se non attraverso i ritrovamenti.

Ciò spiega la celebre frase di Picasso, *io non cerco, trovo.* Ma quel che è trovato, dice Lacan, è cercato per le vie del significante; si tratta, aggiunge, di una ricerca antipsichica, che per posto e funzione, si trova al di là del principio di piacere.

Potremmo probabilmente rintracciare ciò che Lacan intende per “ricerca antipsichica” alludendo all’*epifania*, concetto che James Joyce introduce nel 1906 nel libro *Dubliners,* *(Gente di Dublino).* Secondo Joyce, un’*epifania* è un’improvvisa **rivelazione spirituale,** causata da un gesto, un oggetto, una situazione quotidiana, che sembra apparentemente banale, ma che svela qualcosa di più **profondo**, di più **significativo e inaspettato.** Si tratta, aggiunge Joyce, di un**’illuminazione improvvisa,** quasi a rivelare qualcosa di **ignoto** o di **mistico.**

Lasciamo la parola a Muriel Drazien[[6]](#footnote-6) che, a mio avviso, coglie in un modo formidabile questa ricerca antipsichica della *Cosa*.

“Joyce, scrive Drazien, considera le epifanie[[7]](#footnote-7) come porte aperte verso la scrittura. Sono attimi d’intuizione piena e completa dell’essenza del Reale. Possono richiamare le esperienze di cui parlano i mistici, con delle differenze: i mistici tentano di metaforizzare questi momenti affinché creino nuovi sensi; Joyce invece non cerca di trasformare questi episodi epifanici che restano così confinati nel loro reale di lettera resistente al senso. Sembra che Joyce mirasse ad attingere ad un reale ultimo della lingua, che cercasse l’evacuazione del senso: la claritas, la scintilla, la folgorazione, forse la *Cosa.* Joyce è alla ricerca di un reale assoluto, indescrivibile che tuttavia tenta di far esistere.”

Chi meglio di Joyce per esemplificare la sublimazione, l’elevazione di un oggetto alla dignità della Cosa!

***Il significante e la Cosa***

Partiamo innanzitutto dal significante. Il significante è costituito dalle strutture di opposizione che, nel loro insieme, trasformano profondamente il mondo umano. Pertanto, la natura del significante è relativamente indifferente. L’accento è posto sul rapporto dei significanti fra di loro. Pertanto, nessun significante può acchiappare ciò che designa; forma parte di una catena, di ciò che Lacan denomina il tesoro dei significanti.

La domanda ora è: in che modo il significante può mettere in rapporto l’uomo con un **oggetto che rappresenta la *Cosa?***

Seguendo Heidegger[[8]](#footnote-8), Lacan considera che nient’altro meglio del vaso può rappresentare l’affinità fra il significante e la *Cosa.* Effettivamente, il vaso “è lì da sempre”, testimone indiscutibile della presenza umana.

Il valore prezioso del vaso risiede nello svolgere, al di là del suo uso come utensile, una funzione significante. “Se esso è veramente significante, e se è il primo significante plasmato nelle mani dell’uomo, non è significante, nella sua essenza di significante di nient’altro che di tutto ciò che è significante, vale a dire, di nessun significato in particolare”[[9]](#footnote-9). Nelle mani del vasaio, il vaso è ciò che viene creato intorno al vuoto e poiché il vaso può essere riempito e svuotato, introduce mirabilmente nel mondo umano e il vuoto e il pieno.

Il vaso, dunque, è un significante creato all’immagine della Cosa in quanto la Cosa è ciò che è assente nella catena significante, dove il soggetto esiste simbolicamente. Da parte sua, il significante è sempre pieno d’immaginario. Noi, instancabilmente, continuiamo a riempire di immaginario il significante, che non significa niente. Continuiamo a riempire i rappresentanti simbolici da rappresentazioni immaginarie che velano il vuoto, il vuoto che è la *Cosa* più prossima a noi[[10]](#footnote-10).

Il vaso è, dunque, una rap-presentazione della *Cosa* che, a differenza delle rappresentazioni immaginarie, non velano la *Cosa,* irrappresentabile. Anzi, il vaso ci presenta ciò che rimane della *Cosa* una volta che è rappresentata: il vuoto.

La sublimazione, dunque, permette un avvicinamento simbolico del reale attraverso l’immaginario. Tuttavia, anche ciò che la rappresenta, *l’Altra Cosa*, alla fine, non è altro che il vuoto.

***La sublimazione, la creazione, il male e il vuoto***

Quando si parla si sublimazione, soprattutto nell’arte, ci si riferisce, senz’alcuna dubbio, alla creazione ed è chiaro che per creare, occorre entrare in contatto col mondo. Tuttavia, come si sa fin dall’antichità, la creazione, l’opera, apre la porta non solo al bello e al buono ma anche al male.

Già Lutero aveva condannata le opere all’interno della Chiesa di Roma, che in realtà si riducevano alla vendita delle indulgenze. Perciò, affermava, nessun merito poteva essere riconosciuto a nessun’opera.

Davanti, dunque, alla possibilità che il contatto col mondo spalanchi la porta al male, all’orrore e a ciò che può suscitare ribrezzo e ripugnanza, alcuni scelgono la rinuncia.

Molteplici sono gli esempi nella storia di gruppi o individui che hanno tentato la via dell’allontanamento dal mondo, ritenuto fonte di tentazioni. Un esempio assai interessante è quello di un movimento mistico, il catarismo, che ha avuto un certo dominio in Europa a partire dalla fine del XI secolo.

Il catarismo nasce nel sud della Francia ed è la espressione di un’eresia arrivata dall’Oriente, passando per i Balcani che si propaga e che acquisisce un’importanza relativamente grande perché i suoi addetti sono perseguitati e massacrati.

Questo movimento s’inspira in diverse concezioni manichee orientali che negano i precetti del cristianesimo. Riprendono l’idea manichea dell’esistenza da una parte, del Bene e di Dio che si trova nel cielo, nello spazio infinito; dall’altra, ci sarebbe il mondo del Male, di Satana, che è la terra e la materia.

Secondo i catari, Satana attira le Anime sulla Terra dove sono imprigionate nei corpi materiali, che li sono stranieri. E’ in questo modo che sono creati gli uomini. Ma i loro spirito è nel Cielo e le anime malate nel corpo umano languiscono, nostalgiche, di quella parte di se stesse dalla quali sono separate che si trova nel mondo del Bene, di Dio, che non potranno raggiungere che dopo la morte.

Questo è il motivo per il quale la dottrina del movimento del catarismo esige una serie de ascesi perché più si soffre, più si assume il proprio destino di dolore è più ci si eleverà spiritualmente fino allo stadio finale, quello della Morte tanto attesa perché consentirà all’anima di essere liberata dal corpo, dalla materia e così raggiungere il proprio spirito che rimane nei cieli.

Prima di analizzare l’intimo rapporto fra questo movimento e la tematica centrale dell’amor cortese, vale la pena soffermarsi per evidenziare che il movimento dei catari, tentando di sottrarsi alla potenza delle pulsioni, in realtà non fanno altro che sottomettervisi. Non possiamo non cogliere nelle pratiche da loro proclamate che c’è una sollecitazione, nemmeno tanto velata, di godere[[11]](#footnote-11) e di godere molto intensamente.

Già Freud, fin dal 1905 aveva messo in rilievo che uno dei destini pulsionali, il volgersi sulla persona stessa del soggetto, non mira al piacere, ma al dolore. Anche le sensazioni di dolore, aveva aggiunto, possono invadere il campo dell’eccitamento sessuale.

“Una volta che il subire dolori si sia trasformato in meta masochistica, può prodursi regressivamente anche la meta sadica del recare dolore: il quale, mentre viene suscitato in altre persone, procura un godimento masochistico nello stesso soggetto che si identifica con l’oggetto che soffre… il *godimento[[12]](#footnote-12)* suscitato dal dolore…”[[13]](#footnote-13)

In questo movimento possiamo scorgere un godimento che va verso la *Cosa* per raggiungere, in modo mortifero il principio di Nirvana, vale a dire, il ritorno all’inanimato, all’inorganico, il ritorno alla morte originaria; una pulsione che torna verso la sua origine in un processo regressivo.

Dunque, la sublimazione come l’elevazione di un oggetto alla dignità della *Cosa* non suppone un accesso al godimento reale –che non può essere che mortale- ma una manipolazione del suo eccesso ingovernabile. Ciò vuol dire che nella sublimazione gli oggetti finiscono per essere i bordi del vuoto che velano, offrendo in questo modo una certa soddisfazione.

La sublimazione, dunque, è un’elaborazione della *Cosa* e comporta il dover affrontare l’insopportabile della sua irrappresentabilità, l’orrore, la distruzione, la morte, insomma, il reale del desiderio.

Lacan analizza il movimento eretico cataro così come l’amor cortese a partire da un saggio dello scrittore svizzero Denis de Rougemont che nel 1939 pubblica *L’Amour et l’Occident.* Secondo questo autore, l’amor cortese affonda le sue radici nel movimento cataro ed è caratterizzato da un amore passionale caratterizzato da un’esaltazione irresistibile e incontrollabile. La finalità dell’amor cortese sarebbe la passione, che durante tutto il secolo XX raggiunge un’indiscutibile centralità.

Secondo Rougemont, il movimento cataro fa moti addetti ma costoro non possono confessare apertamente la loro fede perché il Cristianesimo condanna qualunque allontanamento dal Vangelo. Questo sarebbe il motivo per il quale i trovatori del Medioevo, influenzati dall’eresia catara trasferiscono i tratti del catarismo nei loro poemi creando, in questo modo, l’amor cortese, la prima traccia del amor passione nella nostra cultura

La medesima idea che l’anima imprigionata nel corpo umano vuole morire per poter raggiungere il suo spirito nel cielo, nell’amor cortese è l’anima che ama platonicamente che deve morire per amore per una Dama che gli è inaccessibile per una serie di regole sociali o di divieti religiosi.

La passione dell’amore cavalleresco non sarebbe altro che il catarismo mascherato. L’amore passionale non sarebbe altro che l’amore dell’amore. Sarebbe il fare dell’amore una religione –non a caso il verbo “adorare” compare per la prima volta nel secolo XII, giustamente all’epoca dei trovatori-.

Secondo Lacan, una donna può essere elevata alla dignità della Cosa, avvolgendola con i poemi e con i riti dell’amor cortese, allo stesso modo della catena significante che circonda il vuoto centrale. In questo modo una donna ricopre il vuoto centrale ma, attorniata dalla poesia e dall’etica dell’amor cortese, diventa, come la Cosa, impenetrabile, inaccessibile, assente, lontana.

Rendendo degno di essere messo alla dignità della Cosa, il trovatore si priva realmente dal suo oggetto immaginario desiderato. La donna dell’amor cortese non è considerata “in quanto donna ma in quanto oggetto di desiderio”.[[14]](#footnote-14)

Sublimando una donna il poeta ha l’impressione di riempire il suo proprio vuoto come soggetto di significante ma questo oggetto sublimato non è altro che i bordi di un vuoto.

La sublimazione, dunque, consiste nell’elevazione di un oggetto immaginario alla dignità del reale.

***La sublimazione, l’arte, la religione e la scienza***

Per Lacan esistono tre espressione della sublimazione: l’arte, la religione e la scienza che intrattengono con il vuoto gli stessi meccanismi di tre strutture cliniche.

La sublimazione artistica, alla stessa stregua dell’isteria, organizza la Cosa e si *organizza intorno a un vuoto rimosso.* La sublimazione religiosa, alla stessa stregua della nevrosi ossessiva, *evita il vuoto attraverso lo spostamento.* Infine, la sublimazione scientifica, così come la paranoia *non crede al vuoto, che rimane forcluso.*

Di queste tre manifestazioni, Lacan concede maggior importanza all’arte approfondendo soprattutto la pittura e l’architettura.

La pittura occupa il posto del vuoto; l’architettura è creatrice del vuoto. L’oggetto che viene ad occupare il posto del vuoto –la pittura- per velarlo, giunge a rap-presentarlo (architettura). In questo modo, pittura e architettura sono annodate. L’atto di dipingere significa mettere un’altra cosa nel luogo del vuoto, qualcosa che è più vicina all’immaginario che al reale, mentre nell’architettura è creare un vuoto, il che è più vicino al reale che all’immaginario.

L’architettura compie questo miracolo di metterci in rapporto col nostro proprio vuoto in quanto soggetti di desiderio. Non solo organizza il vuoto, ma ce lo rende familiare: affronta l’orrore del vuoto del reale della Cosa senza, tuttavia, impedirci di accostarcene.

Nell’architettura, si tratta di creare questo equilibrio fra il vuoto-materia e la materia vuota. E’ l’arte che ha qualcosa di originario a livello della sublimazione. L’architettura crea un vuoto senza che l’immaginario vi si mescoli.

E’ per questo motivo che lo statuto del architettura può porsi in termini di Soggetto. E’ ciò che apre nuove vie di ricerca in quanto all’articolazione fra la psicoanalisi e l’architettura.

1. Bellissimo omaggio di François Cheng a Lacan nel 1982, http://www.lacanchine.com/L\_Cheng-Lacan2.html [↑](#footnote-ref-1)
2. Il saggio di François Ching *Vide et plein – Le langage pictural chinois* è stato scritto a partire dagli scambi che Ching mantenne a lungo con Lacan. In questo libro, Ching formalizza ciò che Lacan ha esposto nei seminari degli anni ’70. In questo libro Ching scrive questo bellissima dedica: “*Je voudrais dire ici toute ma gratitude à mon maître Jacques Lacan qui m'a fait redécouvrir Lao-tzu et Shi-t'ao”.* [↑](#footnote-ref-2)
3. “*L’écriture peut être dite dans le réel le ravinement du signifié*”. (La scrittura può essere detta nel reale l’erosione del significato) Lacan, Séminaire XVIII, *D’un discurs qui ne serait pas du semblant,* lezione del 18 maggio, 1971, op. cit. [↑](#footnote-ref-3)
4. “*Je pense que, même si Margheritte Duras fait tenir de sa bouche qu’elle ne sait pas dans toute son œuvre d’où Lol lui vient, et même pourrais-je l’entrevoir de ce qu’elle me dit la phrase d’après, le seul avantage qu’un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c’est de se rappeler avec Freud qu’en sa matière, l’artiste toujours le précède et qu’il n’a donc pas à faire le psychologue là où l’artiste lui fraie la voie”.* (Traduzione libera mia). Lacan, *Hommage fait à Margherite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, 1965. http://www.litt-and-co.org/citations\_SH/l-q\_SH/lacan-duras.htm [↑](#footnote-ref-4)
5. Lacan, *Seminario VII,* Einaudi, 1994, pp. 150-151. [↑](#footnote-ref-5)
6. Drazien, M., *Lacan lettore di Joyce,* Ed. Portaparole, 2016. [↑](#footnote-ref-6)
7. Come esempi delle epifanie di Joyce, Muriel Drazien dice: “Io credo che le epifanie siano un fenomeno diverso dalle allucinazioni. Nell'allucinazione l'oggetto è il prodotto di una visione, l'epifania è invece un modo singolare di percepire l'oggetto. L'oggetto, nell'epifania, a differenza dell'allucinazione, sta là fuori, è presente, pone una resistenza, ma si manifesta, per così dire, in ritardo, come per indugiare. L'epifania è un modo per girare intorno all'oggetto, per adombrarlo.

   Tenterò una mia traduzione di alcuni passi di [*Stephen Hero*](https://www.amazon.com/Stephen-Hero-James-Joyce/dp/0811200744). Una sera passava per Eccles St, una sera fosca (misty, confusa? nebulosa?), con tutti quei pensieri, che danzano, nel suo cervello la danza dell'inarrestabile, quando un banale evento (incident) lo portò a comporre alcuni versi ardenti che intitolò una “Villanella Tentatrice”.

   Osserviamo la prima frase, sembra trattarsi di qualcosa che fa coincidere il dentro e il fuori: la foschia è parte del clima di Dublino, ma in quel momento è parte dei pensieri di Stephen. In quel momento c'è coincidenza. Questa foschia non è allucinazione.  Drazien, M, *Ibid.* [↑](#footnote-ref-7)
8. Nel 1950 Martin Heidegger scrisse l’articolo *Das Ding* pubblicato nella raccolta intitolata *Saggi e conferenze.* [↑](#footnote-ref-8)
9. Lacan, Seminario VII, *l’Etica della psicoanalisi,* op. cit. p. 155. [↑](#footnote-ref-9)
10. Lacan, *Remarque sur le rapport de Daniel Lagache*, l960. http://www.gnipl.fr/Recherche\_Lacan/2015/07/03/les-ecrits-remarque-sur-le-rapport-de-daniel-lagache-1960/ [↑](#footnote-ref-10)
11. Nell*’Etica della psicoanalisi*, Lacan afferma che “la jouissance se présente non purement et simplement come la satisfaction d’un besoin, mais come la satisfaction d’une pulsion”. Lacan, *Seminario VII*, lezione del 4 maggio del 1960.es [↑](#footnote-ref-11)
12. Non è semplice per un lettore italiano rintracciare la nozione di godimento nell’opera freudiana. Innanzitutto, perché Freud utilizza più sinonimi laddove Lacan traduce sempre *godimento.* In secondo luogo perché il termine freudiano di *genuss* *(jouissance, godimento)* viene tradotto come *sentimenti intensi di piacere.* Laznik M. C.*, La mise en place du concept de jouissance chez Lacan,* Rev. Franc. Psychanal., I, 1990, p. 56. [↑](#footnote-ref-12)
13. Freud, S., *Pulsioni e i loro destini*, in Opere, Vol. VIII, Boringhieri, Torino, 1985, p. 17 [↑](#footnote-ref-13)
14. “Si cette idée incroyable a en effet put venir, de mettre la femme à cette place, à la place de l’être, ça n’est bien évidemment pas en tant que femme mais en tant qu’objet du désir”. Lacan, *Séminaire VII,* leçon du 4 mai, 1960. [↑](#footnote-ref-14)