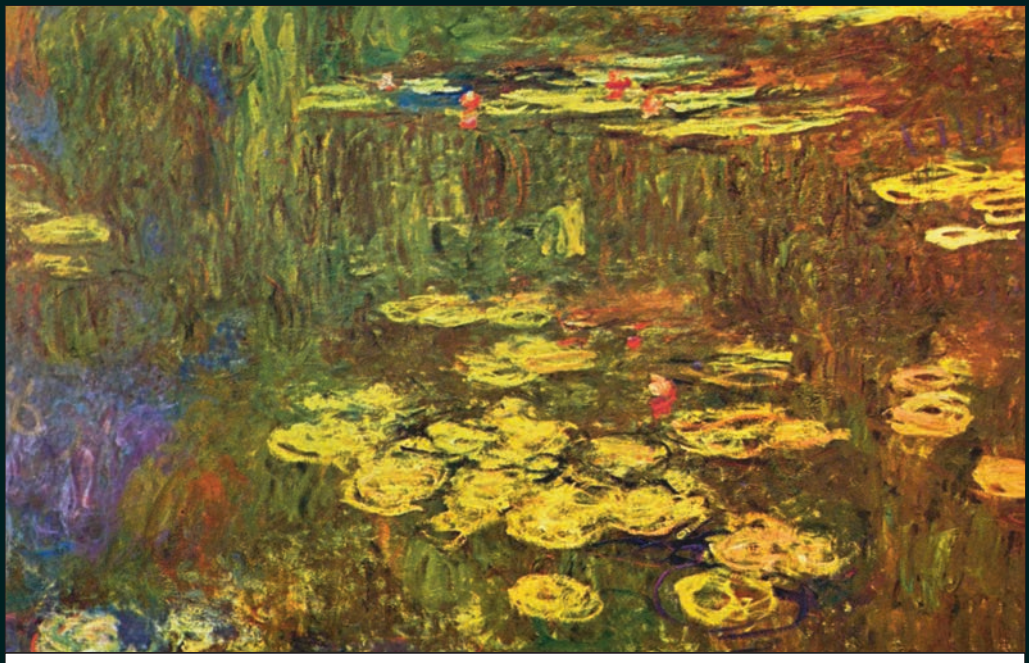
TRANSFERT DI VITA

Coazione a ripetere, ripetizioni, trasformazione

A cura di Maria Pierri
e Maria Vittoria Costantini



Psicoanalisi contemporanea: sviluppi e prospettive

FrancoAngeli

1215. Psicoanalisi contemporanea: sviluppi e prospettive

Collana coordinata da:
Anna Maria Nicolò Corigliano e Vincenzo Bonaminio

Comitato di consulenza:
Carlo Caltagirone, Antonello Correale, Antonino Ferro e Fernando Riolo

La Collana intende pubblicare contributi sugli orientamenti, i modelli e le ricerche in psicoanalisi clinica e applicata. Lo scopo è quello di offrire un ampio panorama del dibattito attuale e di focalizzare progressivamente le molteplici direzioni in cui questo si articola.
Come punti di intersezione di questa prospettiva vengono proposte opere italiane e straniere suddivise nelle seguenti sezioni:

1. Metodologia, teoria e tecnica psicoanalitica
2. Il lavoro psicoanalitico con i bambini e gli adolescenti
3. Temi di psicoanalisi applicata
4. Studi interdisciplinari
5. Dibattiti psicoanalitici
6. Approfondimenti

La Collana si rivolge quindi a psicoanalisti, psicologi, psichiatri e a tutti coloro che operano nel campo della psicoterapia e della salute mentale.
L'ampia prospettiva in cui la Collana è inserita risulta di interesse anche per lo studioso di neuroscienze, linguistica, filosofia e scienze sociali.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella
homepage al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

TRANSFERT DI VITA

Coazione a ripetere, ripetizioni, trasformazione

A cura di Maria Pierri
e Maria Vittoria Costantini

FrancoAngeli

In copertina: Claude Monet, *Ninfee*, 1920-1926, Museo dell'Orangerie

Copyright © 2020 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione
di Maria Vittoria Costantini e Maria Pierri pag. 7

Parte prima - Coazione a ripetere, ripetizioni, trasformazione

Costruzioni vive: il compiersi dell'evento in analisi
di Maria Pierri » 11

Metodo psicoanalitico e *Durcharbeitung*
di Antonio Alberto Semi » 34

In gioco con Freud. Alcune riletture del gioco del rocchetto
di Diomira Petrelli » 56

Parte seconda - Tempi, luoghi e destini della ripetizione

Coazione a ripetere e pulsione di morte. Il problema della distruttività in analisi
di Enrico Mangini » 83

Opere: la cifra della ripetizione
di Franca Munari » 93

Oggetti, luoghi di vita
di Patrizia Paiola » 98

Doppio turno, i due incendi del trauma
di Andrea Braun, Vlasta Polojaz » 111

Parte terza - Il piacere della ripetizione

Ripetizione, Ricorrenza, Ritrovamento
di Stefano Bolognini » 123

Ripetere per il piacere o ripetere per integrare
di René Roussillon » 134

Repetita iuvant. Suggestioni in dialogo con René Roussillon
di Alberto Luchetti » 147

Parte quarta - Dipendenza e ripetizione

Still life: vita silenziosa della coazione a ripetere
di Daniela Lagrasta, Celestina Pezzola » 159

Il padre come interruttore nascosto nella ripetitività dell'*addiction*
di Emanuele Prosepe » 166

In caduta libera. Riflessioni cliniche a margine di
"Al di là del principio di piacere"
di Lorella Cerutti » 174

Introduzione

di Maria Vittoria Costantini e Maria Pierri

> Je suis obligé à de transformations continuelles, car tout pousse et verdit. […]
> Bref, à force de transformations, je suis la nature sans la pouvoir saisir; et puis cette rivière qui baisse, remonte, un jour vert, puis jaune, tantot à sec et qui demain sera un torrent[1].
>
> *Claude Monet*

Può essere ancora attuale tornare a riflettere su aspetti ed interrogativi relativi allo statuto teorico della ripetizione, a partire dal celebre saggio freudiano *Ricordare, ripetere, rielaborare* per arrivare al successivo *Al di là del principio del piacere*, dove Freud si interrogava su ciò che appariva contraddire il principio del piacere, su quella "demoniaca" coazione a ripetere esperienze spiacevoli che alla fine lo portò a teorizzare la pulsione di morte.

Non possiamo dimenticare però, e i lavori di questo libro lo testimoniano, che, proprio in coincidenza con l'introduzione della pulsione di morte, Freud ci offre una mirabile *infant observation* di un bambino che attraverso la ripetizione del gioco cerca di far fronte alla separazione dalla madre.

Una prima riflessione quindi, riguarda il rapporto oscillante nel pensiero freudiano fra la centralità della realtà intrapsichica e la necessità della relazione con l'oggetto primario. Nello spessore della teoria un lettore sensibile può riconoscere, sotto la sua attenzione per l'attività pulsionale, la permanente consapevolezza dell'importanza dell'oggetto e delle sue "qualità eminenti" (Freud, 1905, p. 463, nota aggiunta nel 1909, citato da Racalbuto, 1994, p. 1).

Ogni psicoanalista, attraverso la propria specifica prospettiva, ha dovuto confrontarsi con questa complessa ed incompiuta eredità che continua ad interrogarci.

Al di là del principio del piacere c'è dunque un oggetto e, dietro la morte, la vita. Ed è il potenziale vitale di ogni processo di ripetizione che in analisi,

[1] Sono costretto a continue trasformazioni, perché tutto cresce e rinverdisce. […] Insomma, a forza di trasformazioni, io seguo la natura senza poterla afferrare, e poi questo fiume che scende, risale, un giorno verde, poi giallo, oggi pomeriggio asciutto e domani sarà un torrente.

attraverso il lavoro di transfert e controtransfert, può determinarne il destino.

Pur non essendo "una faccenda pacifica e scevra di pericoli" la coazione a ripetere, come scriveva Freud nel 1914 (p. 357), che evoca un "pezzo di vita vissuta", per quanto minacciosa e luttuosa, può essere resa "innocua o addirittura utile" all'interno di un "ambito ben definito" (p. 360): dall'abitudine del setting, al gioco, alla creatività artistica e culturale.

La coazione a ripetere, fondamentale osservazione di Freud quindi, recupera vita generatività e pensiero.

Ritroviamo anche in altre scienze, sotto forma diversa, intuizioni di questa complessa e inesauribile realtà della vita. Ci piace riportare le parole di un biochimico e biologo molecolare, a proposito delle sequenze ripetute e ridondanti delle triplette di Dna "spazzatura" che si ritrovano nei genomi di tutti gli organismi, inizialmente considerati resti di antichi virus o di residui ancestrali che oggi non servono più: "Abbiamo imparato che quei frammenti di cromosomi all'apparenza inutili, di scarto, in realtà sono fondamentali. Esistono ad esempio sequenze che svolgono la funzione di promotori: non sono geni, ma ordinano ai geni di attivarsi" (Melino G. in Dusi, 2019).

L'elemento non compiutamente vissuto, muto o traumatico, i residui di realtà "resti di vita" (Ferenczi, 1931) ripetuti dal paziente e dall'analista e rielaborati nella ritmica attualità dell'incontro, possono conquistare quella trasformazione che apre alla capacità comunicativa e rappresentativa.

La ricchezza e la complessità legate a questo tema hanno spinto i curatori a raccogliere e mettere a confronto in questo volume le diverse interpretazioni sia teoriche che cliniche.

Per inaugurare il tema abbiamo scelto la citazione di Monet, uno dei fondatori dell'arte contemporanea, avendo in mente la sua opera e il suo travagliato lavoro di elaborazione del lutto, immagine altamente evocativa di una ripetizione che, attraverso la creatività artistica, è incessantemente alla ricerca di una trasformazione vitale (vedi Pierri, *infra*).

Bibliografia

Dusi E. (2019), "Un nuovo batterio esiste in natura. Il suo Dna creato dal computer", Repubblica, Scienze, 1aprile 2019.

Ferenczi S. (1931), *Riflessioni sul trauma*, in *Opere*, Cortina, Milano, 2002, vol. 4.

Freud S. (1905), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *OSF*, vol. 4, Boringhieri, Torino.

Freud S. (1914), *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in *OSF*, vol. 7.

Freud S. (1913-14), *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi*, in *OSF*, vol. 7.

Freud S. (1920), *Al di là del principio del piacere,* in *OSF*, vol. 9.

Racalbuto A. (1994), *Tra il fare e il dire,* Cortina, Milano.

Parte prima

Coazione a ripetere, ripetizioni, trasformazione

Costruzioni vive: il compiersi dell'evento in analisi

di Maria Pierri

L'arte è una ferita che si trasforma in luce.
Georges Braque

Claude Monet: dalle Cattedrali alle Ninfee

Nell'attenzione alla luce e ai colori che accompagna l'anelito di Monet verso la sensorialità materno-infantile, possiamo rintracciare il percorso incessante e travagliato della memoria come costruzione della prima volta con l'oggetto. È quel fragile e incerto evento di emersione del Sé che compare, quasi un progetto di lavoro, in *Impressione, sole nascente* (1872, Musée Marmottan Monet, Parigi), il quadro che lo rese famoso e battezzò l'impressionismo: un'alba magica e lunare, che sembra già un tramonto[1].

Monet aveva perso la madre che adorava a 17 anni e a 25 incontrò Camille Doncieux e fu amore a prima vista (Gedo, 2010). Camille diventa protagonista della sua produzione creativa. A partire da *La donna col vestito verde* (1866, Kunsthalle, Brema), dove è ritratta mentre si volta indietro nell'atto di andar via, lo sguardo dell'artista resta agganciato alla luminosità fugace della sua presenza, la cui traccia permane riflessa nello splendore dello strascico di seta (ed affascina Èmile Zola; vedi anche Cowell, 2010).

Per *Donne in giardino* (1867, Musée d'Orsay, Parigi) tappa cruciale verso l'impressionismo che Monet dipinse immergendosi nella natura con cavalletto e colori, Camille è unica modella per le figure femminili, come cercasse di comprenderla nel chiaroscuro delle tre dimensioni, di esserne circondato e contenuto. Ma non solo: Camille, *una per tre*, sarà a sua volta modella condivisa con Renoir e Manet.

La troveremo nei quadri più famosi di Monet, *Il campo di papaveri* (1873, Musée d'Orsay, Parigi) e *La passeggiata* (1875, National Gallery, Washington) e in innumerevoli dipinti che nel giro di quindici anni la ritraggono in

[1] In effetti secondo alcuni il quadro originale non è quello conservato nel museo Marmottan Monet di Parigi, che rappresenterebbe appunto un tramonto.

interni o in *plein air*: a tavola, dietro una finestra, sulla spiaggia, in giardino, che riposa, passeggia, coglie fiori, legge, ricama, prova un abito, fa colazione... A volte è solo una piccola figura immersa nel paesaggio che orienta e dà senso alle vibrazioni e ai flussi di luce e colore del mondo aperto, baricentro che introduce la presenza di uno sguardo pensoso verso l'interno. La sua morte prematura, registrata nell'inquietante *Camille sul letto di morte* (1879, Musée d'Orsay, Parigi), fu un lutto impegnativo, che riattualizzava la perdita della madre come scomparsa di immagine e trauma percettivo.

Monet si sorprese a seguire con gli occhi le ombre e i colori, che con graduali tonalità si deponevano sul volto ormai senza vita della donna:

"Riflessi blu, gialli, grigi… Mi colse il desiderio spontaneo di fermare l'immagine di colei che ci ha per sempre lasciati. Ma prima ancora che si manifestasse il pensiero di dipingere quei tratti a me così familiari e così cari, il corpo aveva istintivamente reagito all'assalto dei colori. I riflessi mi costrinsero a un atto inconsapevole con cui iniziò il corso quotidiano della mia esistenza. Come l'animale che fa girare la macina. Mi commiseri amico mio" (lettera a Clemenceau, 1879[2]).

Il dolore della sopravvivenza coinvolgerà profondamente la sua produzione successiva, che vedrà quasi scomparire il volto umano (nato come caricaturista, Monet non dipingerà più ritratti). Per due mesi si chiuderà in casa a dipingere "nature morte", poi affronterà con indifferenza il gelo di quel terribile inverno per riprodurre nelle tele la *débâcle* della Senna completamente ghiacciata (Gedo, 2010).

Concentrato sull'irradiazione della luce Monet comincerà a rincorrere i mutamenti del cielo riflessi dagli elementi del paesaggio nelle diverse ore del giorno e stagioni dell'anno, cercando di colmare attraverso l'irruzione e la variabilità di colori e sfumature il vuoto traumatico e abbagliante della mancanza. Nessuna meraviglia che Cezanne dicesse di lui "Monet non è che un occhio, ma buon Dio! Che occhio!" (Pescio, 1999), e che Duchamp definisse la sua una "pittura retinica", percettiva, che non passava attraverso una rielaborazione della mente (2009).

L'occhio dell'artista che non si può appoggiare sulla figura del volto è eccitato e contenuto dagli effetti di luce, mentre ritrova negli spazi aperti il vissuto libero e vagabondo della giovinezza: "Un atelier non l'ho mai avuto – è Monet a parlare – non capisco perché chiudersi in una stanza […] Per quanto mi riguarda, il mio atelier è la natura" (1880 a Èmile Tamboureaux).

Si espone così senza protezione agli elementi: alla neve che gli paralizza

[2] Citazioni delle lettere e degli scritti di Monet da: Castronuovo A. (2010), *Claude Monet. All'aria aperta*, Via del vento, Pistoia e Giudici L. (2009), *Claude Monet Mon Histoire Pensieri e testimonianze*, Abscondita, Milano.

le dita e forma dei ghiaccioli sulla barba, agli acquazzoni che lo inzuppano o alla tempesta che fa gonfiare il mare stravolgendo le barche che vuole dipingere. Egli parte sempre dall'immersione nella natura ma sente anche la necessità di completare il dipinto nell'atelier, senza l'immagine davanti agli occhi, attraverso una riflessione interiore.

Alla ricerca di un ritmo, si forma gradualmente in lui l'idea della "serie" con cui cercare non solo di rendere la continuità dell'esistere, ma anche di approfondire nella ripetizione il rapporto con quanto rappresentato e di impossessarsene, evitando il confronto diretto con un oggetto che sente subito perduto: "Per dipingere sul serio il mare bisogna vederlo tutti i giorni e a tutte le ore e per riuscire ad afferrarlo proprio da un certo punto di vista bisogna farlo situandosi sempre in quel punto […]. Ecco perché riproduco lo stesso motivo quattro o anche sei volte almeno".

Così scriveva nel 1886 alla nuova compagna Alice Hoschedé, la quale, estremamente gelosa dell'amore di Claude per Camille, aveva a sua volta distrutto tutte le fotografie di lei, non potendo distruggerne i dipinti.

Impegnato a ricreare l'aura della presenza dell'oggetto nel volto mutevole della realtà – "Voglio dipingere l'aria in cui sono immersi il ponte, la casa, il battello: la bellezza dell'aria in cui mi trovo" (1887) – Monet cerca di prendere forma egli stesso: il lavoro seriale diventa la sua firma con la famosa sequenza dei *Covoni di fieno* alla periferia di Giverny (1890-91, Museo D'Orsay e numerosi Musei degli Stati Uniti). Egli progetta sistematicamente oltre una ventina di quadri, cui si adopera anche in contemporanea proteso sul medesimo soggetto, nel tentativo di fermare nelle tele lo sfavillio della luce, addirittura il movimento del sole che vi è riflesso.

"Faccio tanta fatica, mi sono intestardito su una sequenza di effetti diversi, ma il sole in questo periodo tramonta così veloce che non riesco a stargli dietro [...] più vado avanti e più mi accorgo che occorre parecchio lavoro per poter esprimere quel che cerco e cioè l'immediatezza, in particolare il velo di luce, quello che si sparge su ogni cosa" (a Gustave Geffroy, 1889 e 1890).

I suoi dipinti *istantanei* e ripetuti, a diverse inquadrature, sembrano voler competere con la fotografia e con il profondo cambiamento che questa tecnologia stava introducendo nell'opera d'arte[3] e, come una serie di scatti consecutivi, di fotogrammi, anticipano la nascente cinematografia[4]. L'ispirazione gli viene anche dalle stampe giapponesi di Hocusai, in stile Ukiyo-e

[3] Come scriverà Benjamin nel 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia, l'arte avvertì l'approssimarsi della crisi.

[4] Solo qualche anno dopo, ne1 1895, i fratelli Lumière stupiranno Parigi proiettando su uno

("mondo fluttuante"), che a metà Ottocento aveva conquistato l'Europa con le sue Cento vedute del *Monte Fuji* sullo sfondo del mare, di cui possedeva una ricca collezione nella sua casa di Giverny (Zeri, 1998).

Se i covoni possono evocare oggetti parziali e un seno che comincia a differenziarsi dal sé (ci si può sbizzarrire nelle interpretazioni), gradualmente il tema del dipinto si confonde fin quasi a scomparire: "Quando uscite per dipingere provate a dimenticare gli oggetti che vi circondano, un albero una casa un campo qualsiasi cosa sia, pensate soltanto: ecco un piccolo quadrato azzurro, rosa, un'ovale verde, una striscia gialla, e dipingeteli esattamente come vi appaiono" (Zeri, 2015).

È questo travaglio creativo a mettere in crisi l'impressionismo e ad avviare le trasformazioni artistiche del Novecento: quando Kandinskij nel 1895 ha occasione di ammirare a Mosca un quadro della serie dei *Covoni*, ne resta folgorato. È una rivelazione che lo porterà ad abbandonare gli studi di giurisprudenza e a realizzare il sogno della sua vocazione artistica:

"Ed ecco, improvvisamente, vidi per la prima volta un quadro. Mi sembrava che senza il catalogo in mano sarebbe stato impossibile capire ciò che rappresentava il dipinto. Mi trovavo di fronte a un dipinto rappresentante un pagliaio, come diceva il catalogo, ma che io non riconoscevo come tale. Questa incomprensione mi turbava, m'indispettiva; trovavo che il pittore non aveva il diritto di dipingere in modo così impreciso; sentivo sordamente che in quell'opera mancava l'oggetto (il soggetto), ma con stupore e sgomento constatavo che quel quadro turbava e affascinava, s'imprimeva indelebilmente nella mia memoria e si riformava davanti agli occhi nei minimi particolari".

E ancora:

"Non riuscivo a capire tutto ciò [...] Ma ciò che mi divenne assolutamente chiaro fu l'intensità della tavolozza. La pittura si mostrò davanti a me in tutta la sua fantasia e in tutto il suo incanto. Profondamento dentro di me nacque il primo dubbio sull'importanza dell'oggetto come elemento necessario al quadro" (1913).

Si apre la strada all'astrattismo – dove l'oggetto non solo non è più un elemento indispensabile ma sarà considerato di disturbo, perfino di "danno" all'opera d'arte. Continua Kandinskij:

"Era l'ora dell'iniziale crepuscolo. Rincasavo con la mia cassetta di colori dopo essermi dedicato a uno studio, ancora trasognato e tutto preso dal lavoro appena concluso, quando all'improvviso vidi un quadro di indescrivibile bellezza, compenetrato in un'accensione interiore. Restai di stucco, poi mi avvicinai in fretta all'enigmatico dipinto, nel quale nulla mi riusciva comprensibile delle forme e dei

schermo bianco una sequenza di fotogrammi impressa su una pellicola, creando l'effetto della continuità del movimento nel tempo, una finzione che dava l'idea della realtà viva.

colori che vedevo. Scoprii immediatamente la chiave dell'enigma: era uno dei dipinti da me eseguiti, appeso alla parete di traverso. Il giorno dopo, con la luce del giorno cercai di ritrovare l'impressione del giorno prima, ma ci riuscii solo in parte: […] continuavo a riconoscere gli oggetti, e mancava la sottile velatura del crepuscolo. Adesso sapevo con esattezza che l'oggetto è di danno ai miei dipinti" (ibidem).

Si pongono le basi per la ricerca dell'informale, e di quella prima volta con l'oggetto non ancora ben distinto, ma riconosciamo l'influenza di Monet anche nella Pop Art. Egli anticipa questa rivoluzione, proclamando: "L'oggetto, il motivo, è per me insignificante, quel che voglio riprodurre è quel che c'è, quello che vive tra me e l'oggetto" (1895).

Dal 1890 Monet esporrà la maggior parte dei suoi quadri con il sottotitolo "serie": ci saranno i filari di pioppi, i bracci della Senna a Giverny, le Cattedrali di Rouen, i Parlamenti Inglesi, le vedute del Tamigi… ma anche i palazzi di Venezia, e in contemporanea avvierà le innumerevoli e poi grandiose tele delle *Ninfee*, soggetto principale dei suoi ultimi trent'anni.

Nel frattempo egli riesce a fare della ripetizione il senso della propria arte: la sua pittura seriale non sembra più un destino che l'artista subisce ma diventa l'espressione attiva e originale di una creatività, sempre insatura, in cui si riconosce.

Le *Cattedrali di Rouen* (1892-94, Museo D'Orsay e vari Musei di tutto il mondo) sono il punto culminante della carriera di Monet e dello stesso impressionismo: il ciclo conterà fino a 50 dipinti. "Le tele avrebbero potuto essere cinquanta, cento, mille, tante quante i minuti della sua vita" scrive G. Clemenceau (1895), cogliendo come nei quadri si esprimessero le diverse forme dei Sé istantanei dell'artista.

Con le *Cattedrali*, dopo aver trascorso l'intera esistenza dipingendo *en plein air*, Monet affittò delle camere al secondo piano di un negozio situato di fronte alla facciata occidentale e la riprese col consueto metodo di lavorare a molte tele contemporaneamente, passando da una all'altra nel momento del cambiamento della luce, per arrivare a cogliere le diverse sfumature cromatiche che la facciata assumeva durante la giornata, a volte anche solo per pochi attimi: ora azzurre nelle giornate limpide quando il sole è alto, ora viola, rosate oppure verdi verso il tramonto a seconda dei colori del cielo all'imbrunire.

Per il punto di osservazione insolitamente vicino e l'assenza di prospettiva (non c'è più la linea dell'orizzonte), la qualità della luce e l'atmosfera prendono il primato e la facciata si trasforma in uno sfondo col suo portale strombato, il grande rosone, la torre e i pinnacoli svettanti. A Monet interessa solo nella misura in cui cavità e sporgenze catturano e rimandano la luce: vi figurano nella ricchezza e potenza di simboli primitivi ed enigmatici di un Sé che si permette di sostare in uno stato creativo sognante, di non essere

integrato. “Monet fa sì che anche le pietre prendano vita” scriveva ancora Clemenceau (1895).

Nelle *Cattedrali* si ricrea l’incanto e la sorpresa della prima volta, del primo sguardo dell’infante sul mondo e sulla madre, sull’oggetto non ancora messi a fuoco: come un gioco, un indovinello o un rebus, suscitano il piacere e le inquietudini del primo riconoscimento.

Le pennellate – varie migliaia per ogni dipinto, Monet non disegnava mai e usava direttamente il pennello col colore – formano ora sulla tela uno spesso strato che da vicino appare come un miscuglio granuloso e informe di colori distinti e contrastanti nelle tonalità del freddo e del caldo: allo spettatore è richiesto di guardare i dipinti un po’ da discosto, e allora la composizione prende corpo e, ricomponendo i particolari, si riconosce l’oggetto

Ma la ricerca di Monet non è un semplice gioco, è stremante e si confronta costantemente con il senso di morte. Teme di non completare la serie: l’evento dell’essere che rincorre è un evento di integrazione che potrebbe restare mutilato o che nel suo compiersi potrebbe riattualizzare una perdita irreparabile: “Sono spezzato, non ne posso più […] ho avuto una notte di incubi: la cattedrale mi crollava addosso, sembrava blu o rosa o gialla […] Chi afferma di aver concluso una tela è presuntuoso. Finita vuol dire compiuta, perfetta” (1892).

Ma accanto alla ricerca insistente e ripetitiva di un oggetto perduto emerge sotterranea in Monet la capacità di generare e di impossessarsi di qualcosa di vivo. Così mentre è impegnato a cogliere e a raffigurare nelle sue tele le molteplici e varie sfumature che la luce imprime al gotico fiammeggiante dell’imponente facciata in pietra di Notre – Dame di Rouen, alle guglie svettanti, ai frontoni e ai rosoni fioriti di trafori e ai capitelli rigogliosi di fogliame, inizia in sordina un lavoro creativo parallelo, intimamente associato all’opera pittorica, in cui costruisce e dà vita egli stesso, fa “succedere” quanto intende poi rappresentare. Si tratta di una trasformazione *artistica* del reale che coinvolge intimamente la sua esistenza: la creazione di uno stupendo parco fiorito nella sua tenuta di Giverny.

Dal 1893, nel corso di diversi anni egli vi allestì un giardino di ispirazione giapponese con una vasta area acquatica, facendo deviare il ramo di un torrente e realizzando con delle chiuse uno stagno orientato in modo da ricevere il sole durante tutta la giornata. Incorniciato da canne, giunchi, pioppi e salici piangenti questo specchio d’acqua è l’elemento di fondo, continuamente mutevole in base a come i ritagli di cielo vi si riflettono. Dentro e intorno allo stagno, attraversato da un ponticello, accanto a rose, iris, calle, tulipani, campanule, gladioli, glicini […] Monet coltivò delle bellissime e rare ninfee e piante acquatiche.

Proust descrive questo giardino a partire dai quadri, come se lo avesse davvero visitato:

"Fiori… seminati in modo che fioriscano contemporaneamente solo quelli le cui sfumature vanno d'accordo, si armonizzano all'infinito in una distesa azzurra o rosea,… fiori che questa intenzione del pittore ha smaterializzato di tutto quello che non è colore… quadro già eseguito in quella natura che si illumina sotto lo sguardo del grande pittore… questo giardino è una sorta di primo schizzo pieno di vita… tavolozza già pronta" (*Le Figaro*, 1907, in Giulietti, 2011).

Nel parco, accanto alle serre luminose, Monet fece edificare degli studi con altrettanto imponenti vetrate e lucernai. Le immagini di questo giardino, continuamente fiorito e inesauribile fonte di ispirazione, dipinto nelle oltre duecentocinquanta tele delle *Ninfee*, sono la sua sfida di fronte al compito di far coincidere quanto raffigurato con la natura vivente, di costruire ed abitare un proprio spazio di illusione, un ponte in cui realtà rappresentata e realtà di fatto possano sfumare una nell'altra.

L'artista sembra voler imprimere la propria traccia nel paesaggio, alla ricerca di un oggetto vivente in grado di accogliere, dare corpo e rispecchiargli, quasi in uno sguardo reciproco, l'immagine del suo essere.

Così, dopo essere quasi svanito sullo sfondo, possiamo comprendere come proprio dallo sfondo l'oggetto di Monet si trovi ad assumere una nuova funzione, trasformativa, quale testimone e contenitore di uno spazio ricostituito sulla perdita.

Il fiore stesso della ninfea, nella poesia dell'amico Mallarmé, è cantato come simbolo dello sguardo sull'assenza, il "magico *nenùfaro*" che racchiude "un nulla, formato da sogni intatti, da felicità che non avrà luogo"[5]. E in D'Annunzio arriva a rappresentare l'essenza stessa dell'ispirazione artistica: quel "nugulo di versi" che il poeta insegue e che emerge dal cuore, al sole dei ricordi "come da l'acque nenùfari in fiore"[6].

Mentre Monet comincia a non vederci e a non distinguere bene le sfumature dei colori, le tele si fanno sempre più grandi e l'artista assomiglia a un bambino cui è finalmente permesso di disegnare sui muri. I pannelli alle pareti dell'enorme laboratorio sembrano quinte di un teatro ricostruito su cui può proiettare lo scenario interno e vederlo svanire dalle grandi vetrate in quello esterno: i dipinti per così dire perdono la cornice e si confondono a tal punto con il paesaggio vivo che in certi momenti in cui emerge prepotente

[5] … magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu… (S. Mallarmè, *Le Nénuphar blanc*).

[6] Batte la luna su i cristalli tersi / da 'l seren di germile, e pe 'l chiarore / va pispigliando un nugolo di versi / come su pe 'l roseto api in amore.

Li inseguo io folle, e' volano dispersi; / pur sei ne infiggo qui: su da 'l mio core / a 'l sole de' ricordi e' sono emersi / come da l'acque nenufari in fiore (D'Annunzio, *Canto Novo*, Libro IV).

l'insoddisfazione e lo sconforto, disperando della possibilità di esprimere quanto preme per essere messo in forma, e gli impedisce di dormire, l'artista brucia alcune delle sue tele insieme con le foglie morte del giardino. "E i miei giorni sono contati" – commenta (1925).

I paesaggi d'acqua e le *Ninfee* che possiamo ammirare al Museo D'Orsay e a l'Oragerie (e sparsi nei Musei di tutto il mondo) andrebbero considerati tutt'uno con l'angolo di paradiso di Giverny, parte integrante dell'opera di Monet. Nella sua duplice "nuova creazione del mondo" (Giulietti, 2011) il pittore-giardiniere coglie l'attimo di eternità, quando la madre, come scrive Bollas (1987), è un paesaggio fiorito che prende forma e dà forma al nascere, quando il sole sta sorgendo e si vede l'effetto della sua luce sull'ambiente. In quelle ninfee che sembra far "fiorire in pieno cielo", Monet ritrova – per usare le parole che gli dedica Proust: "il caleidoscopio di una felicità attenta, mobile e silenziosa, continuamente mutevole… per rimanere sempre in accordo con quel che c'è nell'ora di più profondo, di più fuggevole, di più misterioso – con quel che c'è in essa d'infinito" (1913, p. 181).

Il gioco del *Fortsein*[7]

Nessun dolore, nessun lutto. […] i traumi dobbiamo dedurli.
S. Freud a S. Ferenczi, 16 settembre 1930

Mi sia permessa l'associazione con quell'*habitat* rappresentato dal setting analitico: laboratorio di illusione che Freud ha inventato e ci ha trasmesso quando alla fine dell'Ottocento, distogliendo lo sguardo dal *vis à vis* si sedeva dietro al paziente disteso sul lettino e metteva a punto un dispositivo di lavoro e di vita del tutto singolare caratterizzato da una regolazione ritmica e ripetuta del tempo di incontro. Per Freud era in gioco qualcosa di prezioso e di assolutamente personale ed è oggi opinione condivisa che il modello di cure materne insito nella situazione analitica si sarebbe costituito proprio quale forma di resistenza nei confronti del primo rapporto con l'oggetto (Bollas, 1987).

Quali potenzialità psichiche possono svilupparsi ed emergere nell'incontro, negli automatismi delle sue ripetizioni quotidiane o nelle sue interruzioni ed estemporanee variazioni, dopo tale sincronizzazione dei ritmi?

La proposta del setting non è senza conseguenze per il paziente né può apparirgli priva di rischi poiché è tale da suggerire il ritorno alla vita di

[7] Alcune parti di questo paragrafo sono presenti in Pierri M. (2018), *Un enigma per il dottor Freud, la sfida della telepatia,* FrancoAngeli, Milano.

un'esperienza ontogenetica in cui ritrovare eventi traumatici nel senso di Ferenczi e di Winnicott, eventi non riconosciuti dallo stesso ambiente di crescita, la cui memoria è rimasta imprigionata nel contesto insieme ad una parte non nata del soggetto. A questi livelli precoci della relazione il modo di ricordare del paziente è la coazione a ripetere. Con questo concetto, assai complesso, Freud indicava inizialmente (1914) la resistenza del paziente a ricordare e la sua complessiva tendenza inconscia alla ripetizione, non limitata al rapporto analitico ma presente diffusamente nella sua esistenza, nelle scelte che sembrano casuali delle sue attività e delle sue relazioni amorose. Nel 1920 in *Al di là del principio del piacere* riferendosi al destino di persone non nevrotiche, apparentemente perseguitate dal ripetersi delle stesse fatalità, ne rilevava l'elemento "demoniaco" e, ne riconosceva le manifestazioni in analisi nelle difficoltà di separazione del paziente dal medico al momento di concludere il trattamento, ma ancor prima nell'oscura angoscia che può ostacolarne l'avvio, per "la paura di svegliare qualcosa che […] sarebbe meglio lasciar dormire" (p. 222).

Al di là del principio del piacere è un lascito controverso con le caratteristiche di una "cripta" (Abraham e Torok, 1987) trasmessa inconsciamente fra le generazioni. Derrida considera questa parte più profonda e irriducibile della speculazione freudiana una "scena di scrittura" inseparabile da una "scena di eredità" con cui il movimento psicoanalitico avrebbe la necessità di confrontarsi (1975, p. 41).

È ancora una volta un testo autobiografico che ci parla del destino stesso di Freud e rappresenta il suo tentativo di confrontarsi con il perturbante tema della madre. È qui che, nel secondo capitolo, Freud parla del bambino e della sua coazione a ripetere nel gioco e ci permette di comprendere come, per l'intensità dei traumatismi infantili, non potesse valicare il limite di quel "demoniaco" che costituiva per lui l'incontro con il materno (il "††† femminile", lettera a Fliess 5/11/1899).

Vi troviamo la prima *infant observation* psicoanalitica: Freud, nonno e padre, nel corso dei suoi brevi ma ripetuti soggiorni estivi ad Amburgo dalla figlia, registra e interpreta il comportamento del nipotino che, impegnato nella fase di acquisizione del linguaggio e di separazione dalla madre, gioca a gettar via gli oggetti[8].

Profondamente identificato con il piccolo Ernst, Freud gioca egli stesso il *Fort-Da*, intento a far scomparire sullo sfondo del suo testo l'altra protagonista della scena, la madre-figlia Sophie. All'inizio ci spiega come ella si fosse presa cura con sollecitudine del suo bambino, allattandolo di persona e

[8] È quella fase di passaggio che, come segnala Roussilon, porta dalla ripetizione in sé alla possibilità di simbolizzare l'esperienza (*infra*). Petrelli presenta (*infra*) le complesse interpretazioni dei diversi autori su questo gioco.