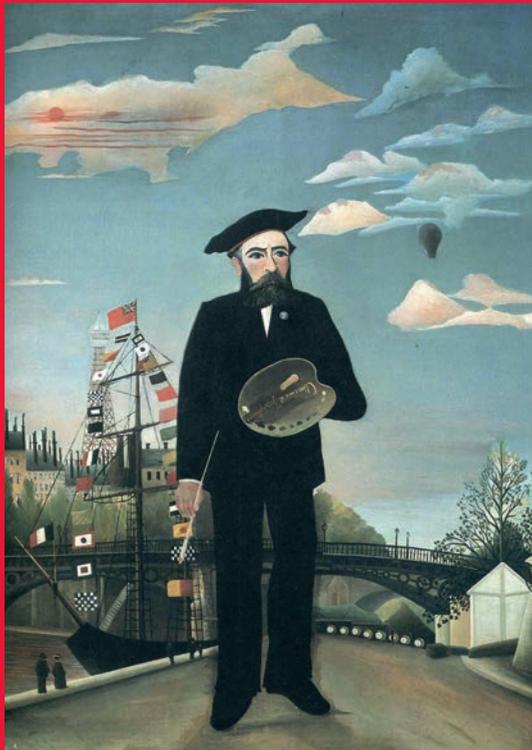


A cura di
Maurizio Balsamo

L'AUTOBIOGRAFIA PSICOTICA

Scritti di Accetti, Assoun, Balsamo, Cambria,
De Micco, De Mijolla, De Vita, Francesconi, Galiani,
Gentile, Janiri, Matteini, Nicolò, Petrella, Raffinot,
Rafis, Ravaioli, Scotto di Fasano, Vecchio



Le vie della psicoanalisi / **La Psicosi / 2**

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



1950. Le vie della psicoanalisi

Collana diretta da Maurizio Balsamo

La psicoanalisi è al centro di profonde e complesse trasformazioni che, a dispetto delle pluriennali denunce di morte, ne attestano una persistenza, una sorta di irriducibilità nell'ambito del sapere umano.

E tuttavia è ben visibile un indebolimento progressivo dei suoi paradigmi, forse per mutazioni antropologiche non ancora elaborate, o per confusioni psicologiche, riduzioni tecnicistiche o, ancora, per semplificazioni insistenti. D'altra parte, questa pluralità di voci è anche l'espressione di una ricchezza e vitalità che appare, da sempre, peculiarità di questa disciplina.

La collana *Le vie della psicoanalisi* esprime nel suo progetto la necessità di ripensare questi mutamenti, evitando – contemporaneamente – di abbandonare la dimensione clinica all'impoverimento concettuale o alla sua reificazione. Rintracciare la possibilità di un dialogo fra queste differenti sensibilità, senza dover cadere in uno sterile ecumenismo o nella reciproca scomunica; interrogare i modi del suo operare quotidiano così come i suoi riferimenti teorici: questa è la sfida che la psicoanalisi lancia a se stessa.

La collana è suddivisa nelle seguenti sezioni:

1. Saggi. Opere teoriche o di storia della psicoanalisi
2. Clinica. Ricerche su aspetti rilevanti della clinica psicoanalitica
3. I concetti. Analisi teorica e storica dei principali concetti della psicoanalisi
4. La psicosi. La riflessione psicoanalitica sulla clinica e la teoria degli stati psicotici

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 home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

A cura di
Maurizio Balsamo

L'AUTOBIOGRAFIA PSICOTICA

Scritti di Accetti, Assoun, Balsamo, Cambria,
De Micco, De Mijolla, De Vita, Francesconi, Galiani,
Gentile, Janiri, Matteini, Nicolò, Petrella, Raffinot,
Rafis, Ravaioli, Scotto di Fasano, Vecchio

FrancoAngeli

In copertina: Henri Rousseau, *Autoritratto come pittore*, 1890

Copyright © 2015 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Digital Print Service srl - sede legale: via dell'Annunciata 27, 20121 Milano;
sedi operative: via Torricelli 9, 20090 Segrate (MI) e via Merano 18, 20127 Milano

Indice

Fratture, scritture, di <i>Maurizio Balsamo</i>	pag.	7
Guardarsi nello specchio della memoria: autobiografia come un modo di dire 'io', di <i>Marco Francesconi e Daniela Scotto di Fasano</i>	»	20
Specificità dell'autobiografia del paranoico, di <i>Sophie De Mijolla-Mellor</i>	»	36
La narrazione autobiografica negli adolescenti con breakdown evolutivo, di <i>Anna Maria Nicolò e Laura Accetti</i>	»	51
Una biografia in azione, di <i>Florinda Cambria</i>	»	69
Il soggetto a-venire. L'auto-bio-grafia impossibile di A. Artaud, di <i>Sisto Vecchio</i>	»	78
La scrittura reale dell'impossibile: Artaud autografo, di <i>Paul-Laurent Assoun</i>	»	85
Osservazioni sul corpo autobiografico nella psicosi. Il Salto nei Cahiers di Nijinski, di <i>Louis Raffinot</i>	»	118
"4.48 Psychosis" (Sarah Kane): la scrittura come autotanatografia, di <i>Vincent Rafis</i>	»	130
<i>Moi, Pierre Rivière... Je, Michel Foucault...</i> Tra autobiografia ed eterobiografie, di <i>Virginia De Micco</i>	»	149

Robert Schumann e la scrittura. Tema con variazioni, di <i>Clelia De Vita</i>	pag. 162
Autobiografia di un vivente in tre capitoli (più uno). Note per Louis Wolfson, di <i>Riccardo Galiani</i>	» 178
Lo specchio psicotico. Sull'opera di David Nebreda, di <i>Aurora Gentile</i>	» 199
I "Canti Orfici". Autobiografia ai bordi del silenzio, di <i>Chiara Matteini</i>	» 209
Cercando Agatha, di <i>Laura Ravaioli</i>	» 223
Il caso Hölderlin, le poesie della torre e il ritorno alla madre, di <i>Luigi Janiri</i>	» 236
Osservarsi dall'abisso: le autobiografie di Louis Althusser, di <i>Fausto Petrella</i>	» 250
Bibliografie, a cura di <i>Angela Iannitelli</i>	» 260

Fratture, scritture

Maurizio Balsamo

“Ho, scrive Michaux, (Michaux, 1998, p. 662), più di una volta sentito in me ‘dei passaggi’ di mio padre...Ho vissuto contro mio padre (e contro mia madre, contro mio nonno e contro mia nonna e i miei bisnonni); non avendoli conosciuti non ho potuto lottare contro antenati più lontani. Facendo ciò, quale antenato sconosciuto ho lasciato vivere in me?”.

Lo spazio autobiografico si dispone necessariamente fra una molteplicità di tensioni: raccontare di sé, fra ricerca della verità e trasformazione causata dalle operazioni di riscrittura della memoria; descrizione di un’esistenza e dei tragitti che hanno, passo dopo passo, portato a quel punto; tentativo di dire il vero, comunque alterato, dallo sfondo di insincerità o di filtraggio che pervade necessariamente questo tipo di operazione. Ricerca-costruzione di un racconto di sé, non infiltrato dalle parole altrui, del diritto a esistere, orrore di una genealogia, progetto di autofondazione, cercando di discernere nel *prima* apparentemente anodino, insignificante, il *poi* che verrà, la traccia di un percorso che si delinea poco a poco e che costringe la storia a piegarsi al soggetto che sta “nascondo”, all’impronta che si sta per formare. Rivalutazione di un’infanzia in cui ritrovare i germi del futuro o, invece, da dimenticare, terra difficile da cui prendere le distanze, tempo dell’insensato o della dipendenza assoluta e per questo inaccettabile, come ne *Le parole* di Sartre, in cui si evidenzia l’insofferenza per la propria infanzia e verso tutto ciò che ne è seguito, in un progetto tuttavia essenzialmente intellettualistico di ricostruzione – falsata – dell’infantile (Péiou, 2005). E ancora: tentativo di dire la prima e ultima parola, di averla vinta sulle visioni degli altri, su ciò che essi hanno inteso o frainteso: l’autobiografia, ha scritto Pontalis (1987) esprime sia la necessità di dire da sé le prime parole (fantasma di autogenerazione) che le ultime (epitaffio). Progetto che impone la presenza di un altro, come nel caso dell’autobiografia di Alice Toklas, scritta da Gertrude Stein la quale si dispone a pensare l’esistenza della sua segretaria, e tramite lei, di se

stessa, allo stesso modo – sono le sue parole – di Defoe che ha scritto l’auto-biografia di Robinson Crusoe, in un gioco di specchi in cui l’altro è lì per raccontare di sé e viceversa. Oppure, come nelle vicende segnate da un funzionamento psicotico, lotta contro tutto ciò che insiste come residuo impen-sabile in quella storia, contro la nominazione che identifica e assegna un po-sto obbligato, contro il peso del reale, del passato da cui, grazie ad un pro-getto in cui si tratta più di reinventarsi attraverso modalità anche dirompendi che di rinarrarsi, un soggetto tenta di liberarsi e di esistere.

Ogni progetto autobiografico si distende, in tal modo, fra un’iscrizione genealogica e un processo di emersione/resistenza che per darsi abbisogna comunque di uno sfondo, almeno immaginato, di verità. Come osservava Lejeune nel suo “Il patto autobiografico”, ogni autobiografia si organizza intorno alla stipula di un accordo implicito fra scrittore e lettore, che deter-mina una congiunzione fra autore, narratore e personaggio. L’accordo si regge se non sulla coincidenza fra racconto e verità, almeno sul progetto di raggiungerla. L’autobiografia è necessariamente una promessa di verità: la verità discorsiva, ha scritto Clerc, (2001, pp. 48-49) *promettendo* di dire il vero, realizza nel suo racconto *l’atto*, possiede dunque una forza illocutoria. Si potrà discutere del carattere inventivo, finzionale, trasformativo, di queste operazioni, ma esse comunque si danno come obiettivo di riconoscere e far conoscere al lettore ciò che è stato, ciò che quel soggetto ritiene rilevante ai fini di comprendere e far comprendere come sia diventato ciò che è. In questo senso l’autobiografia è anche un’offerta allo sguardo altrui: non è nel conte-sto di valore della mia vita, che la mia esperienza vissuta come determina-tezza psichica acquista la sua rilevanza, scrive Bachtin (1988, p. 103).

Il problema si pone in tutt’altro modo nei casi in cui il vero è insostenibile e l’autobiografia si dà come progettazione del nuovo soggetto che l’atto stesso produce, aprendo lo spazio di una creazione, di un’invenzione assoluta e necessaria di sé. Non perché quell’atto si realizza alla fine della propria vita, nel suo rapporto alla morte o al compimento di un percorso, più o meno edificante, e dunque nell’utilizzo consolatorio o idealizzante di un’esper-ienza, come nell’autobiografia quale genere letterario consolidato, ma per-ché occorre istituire qualcosa che prima non esisteva o esisteva solo sotto forma di vita malata, da cui la nuova storia tenta di prendere le distanze o, inversamente, di raccontarla, per illustrare l’orrore in cui si è stati gettati. Oppure, per tentare ad ogni costo di lasciare una traccia di sé, creare le con-dizioni di una *singolarità assoluta*, un punto di non ritorno, attraverso il cri-mine più efferato, o la costruzione sublimatoria meglio riuscita. È quello che dice in fondo il matematico Nash, che nei suoi deliri arrivava a oscillare fra la credenza nell’essere il piede sinistro di Dio e l’imperatore dell’Universo, osservando che la ragione costituisce un limite alla concezione che l’essere

umano ha delle sue connessioni col cosmo, e segnalando pertanto che senza la follia molti esseri sarebbero stati dimenticati, confusi fra i milioni di altri che percorrono questa Terra. Il che mostra la necessità, spesso presente sotto forma di intuizioni sul sapere universale, o sulla verità del reale divenuta assolutamente trasparente, di una correlazione profonda fra mondo e singolarità di un'esistenza (come tentativo dunque di un qualche legame fra sé e gli altri, evitando di condannare questa stessa singolarità al suo carattere di rarità, mostruosità, unicità da scartare). È ciò che ritroviamo ad esempio nella definizione del proprio metodo storico artistico da parte di Warburg, quando afferma che nel suo ruolo di psico-storico cerca di diagnosticare la schizofrenia dell'Occidente attraverso il riflesso *autobiografico* delle sue immagini. Allo stesso tempo, è ipotizzabile che questa generalizzazione alla "dimensione mondo" non esprima solo un aspetto della grandiosità e dell'onnipotenza delirante, ma sia correlabile con la più volte notata difficoltà dell'accesso ai ricordi autobiografici nella schizofrenia. Nel senso che data la perdita o la grave diminuzione della memoria episodica in tali condizioni, si potrebbe pensare alla necessità di colmare le lacune del sé e della memoria autobiografica grazie all'intervento di dimensioni non soggettive, come una sorta di innesti e di aggiunte prese qua e là, fra i rottami del mondo.

Altre condizioni sono ovviamente sempre possibili: la costruzione di sé può realizzarsi nella ricerca di una cancellazione radicale del reale e dell'organizzazione simbolica, nel tentativo di istituire uno spazio di possibilità per un Io in divenire. Non casualmente, già nel suo primo libro, *Qui je fus*, del 1927, Michaux poneva il suo lavoro di scrittura sotto il segno di un rifiuto all'assegnazione di un lingua, di un nome, di una linea genealogica. Sulla copertina del libro egli pubblicava così il suo ritratto attraversato da una croce, ponendo sull'immagine un *no* piuttosto che il suo nome odiato. Cancellazione di sé, che trova, come sappiamo, espressione tragica e radicale nelle forme psicotiche intorno a cui questo libro si dispiega. Con la precisazione tuttavia che queste *scritture* della psicosi si danno in molti modi: da quella dello spazio giudiziario di un Althusser, che tenta di rintracciare un senso di sé che la diagnosi di follia gli ha tolto per sempre, privandolo della possibilità della colpa e della pena, alla marea di operazioni necessarie per esistere, si pensi alle strategie di insonorizzazione della voce materna di un Wolfson o alla pose artistiche di Nebreda per diluire il tempo della cicatrice, distanziando l'operazione mortifera fin tanto che si può, esistendo, infine, seppure nello spazio labile e fugace che intercorre fra una mutilazione e una fotografia.

Tentativi di esistenza in una pronuncia a tutti i costi del proprio nome, o necessità di occultarlo per preservare un'identità residuale, istituire una per-

manenza di sé altrimenti infinitamente smarrita, costruzioni di nuove genealogie come in Schreber, annullamento – diluizione – nell’altro (si pensi al celebre “Io sono tutti i nomi della storia” di Nietzsche o alla cancellazione del proprio nome in Michaux): le strategie messe in atto per sopravvivere sono ovviamente molteplici. “Rature/sur les frères et les pères”, scrive Michaux in *Ratureurs*: “Rature/sur les frères et les pères/et sur les nouveaux pères déguisés en fils/... table rase non une fois mais mille fois à refaire”. Credo che tutti noi possiamo ritrovare, nella nostra esperienza clinica, questa esigenza di cancellazione, di *tratteggio*, di *barratura*, da apporre su ciò che ci precede, la necessità di dover distruggere il tempo, il corpo, l’iscrizione genealogica, per immaginare una forma di esistenza che cerca di dire – e barrare – il fallimento di un’origine. Certamente, qualcosa è accaduto, all’origine, e qualcosa, di nuovo, incessantemente, si è ripetuto nella storia di questi soggetti, qualcosa che impedisce che un Io si dica, si pensi, si senta. Qualche cosa si è rotto e la scrittura o la fotografia, o il disegno, diventano dei modi attraverso cui un lavoro tenta di cicatrizzare una piaga tuttora aperta. Questo potrebbe dare ragione della necessità di Michaux di fare a meno della lingua, di dipingere per “decondizionarsi del verbale”, di realizzare una pittura gestuale, fatta di movimenti, di ideogrammi indecifrabili. Tentativi multipli ed insospettabili, come la scelta di *N.* come proprio doppio, tentavi di spostarsi leggermente e liberarsi dunque – ma a che prezzo! – da quella *M* del *Moi*, dell’Io assoggettato e inaccettabile. Per inciso, l’indecifrabile, si pensi alla scrittura lillipuziana di un Walser in manicomio o alle traduzioni in differenti lingue di Wolfson, diventa sovente il solo mezzo per proteggersi dall’intrusione dell’Altro, per istituire una dimensione paradossale di intimità. La lotta contro le parole, la scrittura che non è di “nessuna lingua”, diventa il modo attraverso cui si pone la possibile forma di un sé originario, raddoppiata, come in Michaux, dall’esperienza allucinogena, ritenuta germinativa di nuove e impensate forme di pensiero e di esistenza. Questo spiega inoltre la presenza reiterata nei suoi testi di bocche che divorano, bocche-ventose e, correlativamente, la descrizione del suo rifiuto a mangiare, a nutrirsi dell’altro. “Indifferenza, Resistenza, Inappetenza, Anemia, Sogni senza immagini, senza parole, immobili”... sono i termini adoperati da Michaux ma che descrivono lo spazio di un combattimento che si delinea, nel caso della psicosi, come necessità di sopravvivenza rispetto alla catastrofe della propria esistenza, di costruzione di autobiografie *atopiche*. Foucault, in particolare, aveva distinto utopie ed eterotopie:

“Le *utopie* consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le *eterotopie* inquietano, senz’altro

perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa “tenere insieme”... le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: si collocano nel rettilineo del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*; le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Borges) inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica, dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi” (Foucault, 1988, pp. 7-8).

Roland Barthes invece aveva definito *l’atopia* come un non luogo, l’impossibilità di una fissazione, mentre l’utopia, diceva, è reattiva, letteraria, procede dal senso e lo fa lavorare, progredire. L’atopia è *im-postura*, nel senso di una non posizione, una non postura, di un inclassificabile che tenta di creare uno spazio infinito nell’eccesso di fissazione del soggetto psicotico. Nel senso che l’assegnazione di postura, ciò a cui la macchina psicotica lavora per produrre uno psicotico, per imporre la traiettoria di un destino, obbliga, per tentare di trovare uno spazio di esistenza, per opporsi *all’utopia psicotica* a cui il soggetto futuro psicotico è di fatto iscritto, di fare il vuoto, di far esplodere il tessuto di storie, di miti, di discorsi in cui egli è inserito per produrre infine un’iperbole di nomadismo. Come avviene in maniera esemplare in Artaud, attraverso la sua lotta al corpo immobile, fisso, pietrificato e la conseguente ricerca di costruzione di un nuovo corpo, del suo rifacimento. “Distaccando il corpo da ogni soggettività alienante e da ogni sessualità ristretta ... liberandolo da ogni matrice del padre-madre, o marcaggio identitario, questa genealogia della dissociazione apre il corpo sul concatenamento infinito dei corpi ... Io voglio diventare *altro*, scrive Artaud, ma non l’altro” (Margel, 2008, p. 32).

Si tratta insomma di lottare per creare uno spazio vuoto, un senza luogo, uno spazio atipico appunto, fatto di inesistenza, impossibilità, anemia, rifiuto, svuotamento, emorragia, liquefazione ... Si tratterà, di conseguenza, di trovare un modo per costruire su rovine, tracce di distruzioni e di passaggi violenti, non segni di civiltà dunque, ma di cancellazioni, genocidi, implosioni solari, di collassi dell’universo. Di far qualcosa del collasso che è sopraggiunto, della catastrofe che ha reso impossibile la pronuncia di un Io, mediante un combattimento che di fronte al divieto di esistere in forma umana, affettivizzata, riconosciuta, prosegue magari sotto mentite spoglie, sotto forma macchinica, animale, molecolare, frammentaria, dispersa, impersonale. Del resto, come osservava Deleuze nella sua prefazione a *Le schizo et le langues* di Wolfson, l’impersonale non è solo lo svuotamento di un’esistenza, di un corpo, ma il segno di un combattimento, la trasformazione di “Io” in “lo studente di lingue schizofreniche” e che assomiglia alla creazione

di quella forma, o specie, che ritroviamo ad esempio nella formula de “Il giovane soldato”. Questo combattimento prende spesso il nome di letteratura, poesia, iscrizioni, disegni, tracce, narrazione: invenzione, per quanto obbligata essa sia. È per questo che in questo libro si parla così tanto di poeti, danzatori, scrittori. Del resto, la letteratura tutta – probabilmente – nasce da questa doppia esigenza, dare corpo a ciò che non è, non è ancora, a ciò che potrebbe, non è più o non è mai stato, e allo stesso tempo, combattere per il mantenimento in vita di questa creazione provvisoria. “La letteratura – ha scritto Nabokov – non è nata il giorno in cui un ragazzo, gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c’erano lupi dietro di lui. Non ha molta importanza che il poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine divorato da un lupo. L’importante è che tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottola c’è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l’arte della letteratura (Nabokov, 1992, p. 35). Un intermediario per l’appunto è ciò che troviamo – sotto forma di racconto, poesia, scrittura, gestualità –, fra il lupo che ha divorato quel bambino e il racconto di quell’esperienza, ma soprattutto il modo in cui le spoglie, i frammenti, i resti di quel corpo e di quella mente possono ricomporsi, ricongiungersi. È il modo tuttavia in cui si dà occasione non solo per passare dal lupo del grande prato a quello della grande frottola, ma spesso, come possiamo scorgere nei casi di grave alterazione soggettuale, di alienazione profonda, di smarrimento esistenziale, o di psicosi conclamata, del passaggio dal lupo della grande frottola al lupo del grande prato. Da una menzogna cioè subita, che lo si sappia o meno, alla scoperta di qualcosa di vero, fosse pure il dramma di un’esistenza divorata, di un’esistenza che combatte, come in Michaux, contro bocche fameliche, bocche-ventosa, abissi da cui niente e nessuno ritorna. Quella terza persona presente in tante auto-cure, auto-descrizioni, auto-invenzioni, spinge a porre ovviamente attenzione alla dimensione di impersonale presente in molte scritture od operazioni psicotiche. L’utilizzo della terza persona, che diventa espressione di una messa a distanza e capacità osservativa, assume però anche il senso paradossale di una funzione di sostegno che permette di prendere le distanze da un Io sottomesso all’*emprise* dell’altro. O necessità comunque di distanziarsi dal trauma, come l’uso della terza persona in *Trama d’infanzia* di Christa Wolf (1992, p. 9) dove l’alternativa, come ella scrive, è fra il restare senza voce o vivere alla terza persona.

“A poco a poco, nel corso dei mesi, il dilemma si è definito: restare senza parola o vivere in terza persona, pare che questa sia la scelta. Impossibile la prima cosa, inquietante l’altra”.

La scelta di questa ultima possibilità, per descrivere il sentimento di estraneità della propria giovinezza sotto il nazismo, rende conto di uno spazio/tempo lontano, da allontanare da sé, “il terziario” come lei lo chiama. Ovviamente, le operazioni tese a definire uno spazio libero dallo sguardo e dalla sua cattura sono molteplici. In un suo lavoro sui casi limite dell’autobiografia, Gilmore (2001) cita il romanzo di Jeanette Winterson (*Written on the Body*) in cui è impossibile determinare il sesso del narratore e che arresta, per solo questo fatto, il processo autobiografico stesso. Il che determina l’impossibilità di nominare o interpellare il personaggio che si istituisce dunque in uno spazio del tutto particolare e di sottrazione, per quanto significativa possa essere questa indecidibilità sessuale. O si ricordino i ripetuti passaggi pronominali ne *Il cielo diviso* della Wolf, che definisce una sorta di trasgressione progressiva di ciò che Lejeune aveva racchiuso nella concettualizzazione del patto autobiografico fra narratore e lettore e che si ritrova, ad esempio, nella scrittura, da parte di Barthes, di un “*Roland Barthes par Roland Barthes*”, considerato come personaggio narrativo, o nelle *autofinzioni* di Doubrovski. In questo ultimo caso, scomparsa del patto fra narratore e lettore, creazione immaginifica di un Io troppo segnato dall’esperienza psicoanalitica per credere ancora ai propri racconti, definiscono un nuovo spazio di invenzione e di rifacimento della propria storia.

“Autobiografia? No, è un privilegio riservato alle persone più importanti di questo mondo, capaci di bello stile e già al crepuscolo delle loro vite. Piuttosto, finzione di avvenimenti e di fatti strettamente reali, o se si preferisce, autofinzione: affidare il linguaggio di un’avventura all’avventura del linguaggio”, scrive Dubrovsky in *Fils*. Cosa di più paradossale che unire insieme *finzione* e fatti strettamente *reali*? Emmanuel Samé (2014) ha osservato che la pratica fittiva dell’autofinzione che tenta di sovvertire radicalmente la modalità di costruzione autobiografica, ha da una parte un rapporto ineludibile con quella che si potrebbe chiamare la finzializzazione del reale, dall’altra, con lo scarto ormai introiettato dall’esperienza della psicoanalisi, fra sentimento di verità e sua effettiva possibilità. Allo stesso tempo, il gesto finzionale si pone in rottura con la filiazione, determinando una vera e propria operazione di riscrittura genealogica, in cui la dimensione autobiografica, parodiata, resta come lo sfondo ineludibile del gesto trasgressivo. Samé osserva che il finzialista si pone sotto forma di un figlio che si ribella ad un padre autoritario, reclamando la propria autonomia. In questi termini, si potrebbe applicare al rapporto fra finzione e autobiografia quello edipico fra padre e figlio, in cui la funzione paterna tenta di mantenere i limiti e le regole del rapporto al passato e a ciò che si trasmette, mentre quella filiale si pone in una sorta di proiezione attraverso cui istituisce la frontiera da oltrepassare. L’autofinzialista, scrive Samé, è attraversato dal fantasma di

un'intrusione senza freni, tale da definirla come poliziesca, irreversibile, totale, senza angoli morti in cui dissimularsi visto che lui stesso è senza limite esposto allo sguardo dell'altro. "Il figlio è dunque penetrato, posseduto, e lo nega. Ecco dunque due corpi testuali, uno psichico e l'altro biologico, bucati in questo senso di un femminile di cui l'isteria sarebbe di opporsi allo sguardo di questi padri. Non a caso, egli osserva, Doubrovsky parla a proposito del suo testo, di ginotesto a cui succede il fallotesto che sorveglia" (Samé, 2013, p. 207). Tuttavia dovremmo chiederci in che misura il desiderio di un testo bianco, su cui scrivere impunemente la propria storia, oggetto del tentativo autofinzialista, non ci ponga dinanzi alle questioni che la *scrittura* psicotica – questa volta in modo radicale – ci pone continuamente. Non tanto come modo di scrivere su di sé, come osserva correttamente Margel a proposito di Artaud, "ma per iscrivere, in questa vita, o per reinscrivere, tutta la violenza alienante che mi obbliga a pensare, mi forza a parlare e mi riduce alle proprietà organiche di un corpo" (Margel, 2008, p. 14). Insomma la lotta per la riscrittura è non un'opposizione, ma un rapporto di forze. "È nelle faglie di un atto di nascita, in tutto ciò che resiste all'ordine filiale delle generazioni, che emerge e si struttura l'orizzonte di un divenire infinito. Di più, è grazie a queste faglie, queste cadute, questi scarti dell'anima, questi rifiuti di me stesso, questi rigetti del mio corpo, difetti della mia lingua, perdite del mio pensiero, che potrà costruirsi o ricomporsi una nuova forma di vita, o una nuova posizione di esistenza" (Margel, 2008, pp. 16-17). La grande sfida di Artaud rappresenta in sostanza il progetto di ricostruire una vita su residui, rifiuti, scarti, delineando una genealogia del tutto nuova, basata su perdita, caduta, rottura. Come pensare però questa frattura originaria, questa *incrinatura*?

È da Fitzgerald che Deleuze riprende il concetto di incrinatura, in particolare dalla sua novella del 1936 che pone due modalità di frattura nella vita umana: "Naturalmente tutta la vita non è che un processo di deterioramento, ma i colpi che formano il lato drammatico dell'impresa, i grandi colpi improvvisi che vengono, o sembrano venire, dall'esterno, quelli che si ricordano, cui si attribuisce la responsabilità di tante cose e di cui, nei momenti di debolezza, si parla agli amici, non rivelano il loro effetto tutto a un tratto. C'è un altro genere di colpi che viene dall'interno, che non si sente se non quando è troppo tardi per correre ai ripari, quando ci si rende conto definitivamente che in un modo o nell'altro non si sarà più l'uomo in gamba d'un tempo. Il primo genere di crollo sembra verificarsi rapidamente, il secondo avviene quasi a vostra insaputa, ma uno se ne rende conto davvero con subitanità" (Fitzgerald, 1972, p. 1369). Il primo tipo di frattura, osservano Deleuze e Guattari in *Mille piani*, si delinea attraverso tagli netti, scomposizioni molari che determinano la produzione di coppie opposte (ricco-povero),

mentre l'altro tipo si manifesta attraverso incrinature sottili, silenti, molecolari. Accanto a queste due grandi modalità, una terza, quella della rottura, cosicché si dispiegano tre linee che attraversano e compongono una vita: Linea di taglio, o di segmentarietà rigida, linea di incrinatura, o di segmentarietà flessibile, linea di rottura, non segmentaria. Si potrebbe essere tentati di piegare le linee di frattura così descritte sulle biografie, cercando di racchiuderle ora in una modalità, ora in un'altra, ma sarebbe un'operazione vana tanto l'esistenza umana, e più in particolare quella attraversata dalla psicosi si muove ora nella *rivelazione* di un grande evento esterno che ne scatena l'insorgenza, ora nell'accumulo silenzioso di eventi che, alla fine, causano una trasformazione e una rivelazione altrettanto drammatiche. Ma l'interesse dell'incrinatura è nel suo essere linea di demarcazione fra interno ed esterno, fra silenzio del processo e sua subitanea rivelazione.

Nella *Logica del senso*, Deleuze riprende il tema dell'incrinatura, osservando che questa *“trasmette solo se stessa, è un'eredità a carattere diffuso, che definisce una famiglia neuropatologica (...) procede in modo continuo, impercettibile e silenzioso (...) ciò che trasmette non si lascia determinare come qualcosa di particolare, ma è necessariamente vago e diffuso”* (Deleuze, 1985, p. 284). *L'incrinatura*, la declinazione che si flette in una forma di vita (il ciclo dei Rougon Macquart di Zola, ad esempio), appare come la potenzialità di una struttura che cerca, nell'istinto singolare, d'inverarsi. *“Cosa si distribuisce intorno all'incrinatura, cosa brulica sui suoi bordi? Ciò che Zola chiama i temperamenti, gli istinti... Attraverso l'incrinatura, l'istinto cerca l'oggetto che ad esso corrisponde nelle circostanze storiche e sociali del suo genere di vita: il vino, il denaro, il potere, la donna... L'incontro fa risuonare l'incrinatura”* (Deleuze, 1975, p. 284). L'evento, insomma, diventa l'occasione, per ciò che era in giacenza, di manifestarsi. Non a caso, nelle note tracciate fra il 1868 e 1869, Zola traccia una sorta di albero genealogico grazie al quale dedurre i rapporti di parentela fra i personaggi e dedurne i tratti caratteriali. L'eredità, come la gravità, scrive Zola, è retta da leggi e occorre solo trovare il filo che conduce da un uomo all'altro e che stabilisce le ragioni di un cattivo carattere o di una sua attitudine. Tutto è *già là*, scritto dall'origine dei tempi, e questa disposizione originaria, magari attraverso anelli inconsapevoli, riappare con veemenza e gratuità in una generazione futura, in una modalità di consegna globale e silenziosa.

Ma l'interesse che Deleuze mostra per l'incrinatura, come osservavo, nasce da un'esigenza che è centrale per il tema che stiamo esaminando qui. Perché si tratta, in questa frattura, di scorgere i segni del fallimento di un'esistenza, le sue lacune, e i modi in cui quella medesima frattura è generativa di creatività. Come in Fitzgerald appunto, che Deleuze ama proprio perché rappresentante di una letteratura (Deleuze, 1980) che non esita a rappresentare

le rotture, la creazione della propria linea di fuga o che si realizza grazie a quella linea di fuga, creando deterritorializzazioni, nuove cartografie. Ovviamente tutto il problema è come passare da un'incrinatura, da quella faglia che si determina al di là dei singoli eventi e che non è delimitabile in essi, alla possibilità di fare qualcosa di questa rottura. "Come fare perché la linea di fuga non si confonda con un puro e semplice movimento di autodistruzione, alcolismo di Fitzgerald, scoraggiamento di Lawrence, suicidio di Virginia Woolf, triste fine di Kerouac?" (Deleuze, 1980, p. 47). Come esplorare il fondo della catastrofe, della trasformazione che silenziosamente si è prodotta nella psiche e che non ha niente a che vedere con ciò che ci accade, perché oltrepassa la serie di eventi, e si manifesta come un guadagno improvviso, una trasformazione a cui non si può opporre nulla?

Certo, qualcosa è accaduto, molto anzi, sia all'esterno che all'interno: "la guerra, il crollo finanziario, un certo invecchiamento, la depressione, la malattia, la fuga del talento ... Ma tutti questi incidenti rumorosi ... non sarebbero di per se stessi sufficienti se non scavassero, non approfondissero qualcosa di tutt'altra natura la quale al contrario, è rivelata da essi solo a distanza, quando è troppo tardi, l'incrinatura silenziosa" (Deleuze, 1975, p. 138).

"Poi, ad un tratto, scrive Fitzgerald, sorprendentemente cominciai a migliorare. E mi crepai come un piatto vecchio appena ne ebbi notizia" (Fitzgerald, 1972, 1373). Ora, la questione è come poter passare dal lato impersonale della morte, dell'evento, della rottura, alla sua personalizzazione, alla sua cattura, in qualche modo, in qualche forma, e fare di questa operazione una nuova scrittura di sé: fare un racconto della trasformazione, prendere possesso di questa incrinatura, estenderla, dilatarla, farne uno strumento di visione di ciò che fino ad allora era impossibile da vedere, piuttosto che essere sommerso da questa stessa rottura. In che modo, si chiede Deleuze, "il tracciato silenzioso dell'incrinatura incorporea non diventerebbe una Spaltung profonda e il suo senso di superficie un non senso delle profondità?" (Deleuze, 1975, p. 140). E come parlare di tutto ciò senza cadere, da un lato, nella retorica della follia, o nella narrazione difensiva della follia, dall'altro? "Cosa rimane al pensatore astratto quando dà consigli di saggezza e distinzione? Allora, parlare sempre della ferita di Bousquet, dell'alcolismo di Fitzgerald e di Lowry, della follia di Nietzsche e di Artaud, rimanendo sempre alla riva? Diventare professionista di tali chiacchiere? Augurarsi soltanto che coloro che furono colpiti non sprofondino troppo? Fare delle ricerche e numeri speciali? Oppure andare di persona a vedere un po', essere un po' alcolizzato, un po' folle, un po' suicida, un po' guerrigliero, abbastanza da allungare l'incrinatura, ma non troppo per non approfondirla in modo irrimediabile?" (Deleuze, 1975, p. 141). Il dilemma insomma si pone fra la capacità dell'incrinato di poter fare qualcosa di questa incrinatura, a rischio della sua

esistenza, e quella del pensatore astratto, del teorico che cerca di tracciare il senso di queste fratture, di pensare senza essere troppo sulla riva, troppo al riparo da queste contaminazioni, per tentare di capire come i soggetti coinvolti abbiano trovato i modi non solo per sopravvivere, ma per creare. Come pensare allora questa capacità di istituire un punto diverso sulla trasformazione che è avvenuta, senza essere sommersi da essa? Come parlare della follia, senza essere allo stesso tempo un po' folli ma senza però esserne travolti? La rottura difatti determina un cambiamento sostanziale, non è possibile respingere gli urti di queste scosse, si diventa altro, scrive Fitzgerald. "Un uomo si riprende da simili sobbalzi, diviene una persona diversa e, alla fine, la persona nuova trova cose nuove a cui interessarsi" (Fitzgerald, 1972, p. 1379). E ancora: "Tagliare la corda è qualcosa da cui non si torna indietro, qualcosa di irrecuperabile perché fa sì che il passato cessi di esistere" (Fitzgerald, 1972, p. 1386). L'esperienza della psicosi mostra bene questa necessità di varcare la soglia dell'irrecuperabile. È ciò che osserva ad esempio Bateson nella sua lettura dell'autobiografia di Perceval (Bateson, 2005) quando osserva che "sembrerebbe che, una volta precipitato nella psicosi, il paziente debba seguire un percorso. Si è, per così dire, imbarcato in un viaggio di scoperta che si conclude solo al momento del suo rientro nel mondo normale, al quale ritorna con un'idea delle cose diversa da quella degli abitanti del mondo normale, che non hanno mai intrapreso un tale viaggio. Una volta iniziato, un episodio schizofrenico sembrerebbe avere un percorso definito quanto quello d'una cerimonia d'iniziazione – una morte e una rinascita – in cui il 'novizio' può trovarsi a essere gettato a causa della propria vita familiare o di circostanze accidentali, ma che nel suo svolgimento è in gran parte governata da processi endogeni" (Bateson, 2005, pp. 16-17). Ciò che inoltre mi pare degno di interesse è la valorizzazione che lo stesso Perceval fa della scissione, o dell'attivazione di sé multipli per sopravvivere alla malattia, quella stessa procedura che probabilmente possiamo prendere in considerazione nella spiegazione delle capacità di taluni pazienti di mostrare zone di funzionamento non isomorfe, a diverso grado di simbolizzazione o di fallimento della stessa.

Credo che questo spieghi l'interesse del campo di ricerca che la questione dell'autobiografia psicotica ci propone, nel tentativo di discernere i modi in cui un *autos*, un proprio, cerca nonostante tutto di dirsi. In effetti, questo tagliare la corda che rende impossibile il tornare indietro, la necessità del viaggio e soprattutto di doverlo compiere fino al suo limite estremo, quel limite che il soggetto può – eventualmente – una volta raggiunto, decidere di abbandonare o di sostarvi per sempre, rende conto della necessità dell'esperienza e della possibilità, come scrive Deleuze, di aggiungervi "qualcosa" che possa funzionare da contraltare, da contro-spinta capace di riportare il

soggetto sulla via del ritorno. Si tratta allora di riconoscere che nelle linee di rottura si dispiega una ricca fenomenologia di possibilità: linee provenienti dall'esterno, altre che nascono a caso e altre che sono create, senza modello o casualità. È naturalmente in queste ultime che si radica la possibilità di un'invenzione creatrice, di una dimensione di resistenza e di germinazione di nuove condizioni di esistenza, capaci di fare qualcosa della sofferenza e della catastrofe. È ciò che fa Wolfson creando un nuovo linguaggio, anche se ovviamente tutto ciò che mostra una forza oppositiva al suo lavoro di scomposizione (il fatto per esempio che traduca una frase originaria inglese in una nuova e incomprensibile frase di arrivo, costituita da parole di molteplici lingue), lo richiama prepotentemente al nodo di origine. Come spiegare altrimenti il potere di fascinazione di un singolo evento – la morte della madre di melanoma – che però, attraversato dal linguaggio, diventa enigma, messaggio criptico, ricomposizione della potenza medesima del materno nella potenza del linguaggio? Si consideri il titolo del libro: “Mia madre musicista è morta di malattia maligna a mezzanotte tra martedì e mercoledì nella metà di maggio mille977 nel mortifero memorial di Manhattan” (Wolfson, 2013). In un'intervista a Leguil-Duquenne Wolfson osserva infatti: “Il titolo di questo libro mette in evidenza la straordinaria possibilità di allitterazione sulle circostanze della sua morte. In base ai miei calcoli questa possibilità aveva una sola possibilità su molti milioni di verificarsi, come si ha una sola possibilità di vincere alla lotteria. Come se si trattasse di qualcosa di divino ...” (Wolfson, 1984, 203).

Oppure, il ruolo che la fotografia assume in Nebreda, determinando un'inserzione del tempo, del tempo della costruzione artistica, del tempo della posa, della messa in opera delle foto del suo corpo umiliato o aggredito, il che determina un ritardo conseguente sulle lesioni o sulle ferite che egli si infligge. Non solo: l'inserzione della posa induce a tradurre l'atto autoaggressivo secondo un codice religioso, artistico, mitico, che introduce grumi di senso, appigli identificatori, comunicazione, condivisione. Passando dunque dalle incisioni, scalfiture, tagli corporei, lacerazioni, all'esposizione di queste medesime, a una narrazione, all'organizzazione di un discorso che in qualche modo si rivolge ad un interlocutore altro dalla sola madre. La costruzione narrativa, la necessità di scrivere potrebbero essere allora intese come tentativi di saldare la frattura (Cadoux, 1999), di ricomporre l'infranto, di riprendere possesso e ridare senso al disfarsi del linguaggio, dell'esperienza, del vivere. Tentativi di padroneggiare la faglia, operazioni liminari, costruzioni di supporti materiali per delineare supporti identificatori, combattimento maniacale contro lo sfaldamento dell'Io (Abensour, 2008): la scrittura nella psicosi apre alla possibilità di una continuità altrimenti impensabile o

irrealizzabile. Nel passaggio dalla grafia insensata a disegni delimitanti e autoraffiguranti, dalla registrazione meccanica di parole udite o insensate, dalla copia di ciò che si scorge e di cui occorre prendere nota in un processo di devitalizzazione e de-affettivizzazione ingravescente, fino alla costruzione di narrazioni deliranti capaci di ridare uno spazio all'Io, si dispiega il vasto campo di un'esperienza che ci chiede, ancora, e con insistenza, di essere ridetta, ripensata, riscritta.

Bibliografia

- Abensour L. (2008), *La tentation psychotique*, Puf, Paris; tr. it. *La tentazione psicotica*, Alpes, Roma, 2014.
- Aulagnier P. (1991), *Le conflit psychotique*, in *Un interprète en quête de sens*, Payot, Paris.
- Bachtin M. (1998), *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino.
- Bateson G. (2005), *Perceval*, Boringhieri, Torino.
- Cadoux B. (1999), *Écritures de la psychose*, Aubier, Paris.
- Clerc T. (2001), *Les Écrits personnels*, Hachette, Paris.
- Deleuze G. (1975), *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.
- Deleuze G., Parnet C. (1980), Sulla superiorità della letteratura anglo-americana, in *Conversazioni*, Feltrinelli, Milano.
- Fitzgerald G. (1972), *Romanzi*, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- Foucault M. (1998), *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli.
- Freud S. (1913), *Totem e Tabù*, OSF, 7, Bollati Boringhieri, Torino.
- Gilmore L. (2001), *The limits of Autobiography, Trauma and Testimony*, Cornell Univ. Press.
- Green A. (1977), Transcription d'origine inconnue, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 16.
- Margel S. (2008), *Aliénation*, Galilée, Paris.
- Michaux H. (1998), Postfazione di *Plume*, Pléiade, Paris, Tomo 1.
- Nabokov V. (1992), *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano.
- Péju P. (2005), Sartre à l'enfant, *Collège international de Philosophie / Rue Descartes*, 1, n. 47.
- Pontalis J.B. (1987), Derniers, premiers mots, in *L'autobiographie*, Paris, Les Belles Lettres.
- Samé E. (2013), *Autofictions: Père et fils*, Ed. Univ. de Dijon, Dijon.
- Wolf C. (1992), *Trama d'infanzia*, Edizioni E/O, Roma.
- Wolfson L. (1984), *Mia madre, musicista...*, SE, Milano, 1987.
- Wolfson L. (1984), *Mia madre, musicista...*, Einaudi, Torino, 2013.