



Extimité - Psicanalisi, ricerca, formazione

Via Frà Bartolommeo, 24, 50132 Firenze

28 Novembre 2015

Godimento Altro e sublimazione. Una sfida all'anestesia contemporanea.

Intervento di Laura Pigozzi, introduzione di Elena De Sanctis e Stefano Mazzei

Elena De Sanctis

Siamo contenti di avere insieme a noi Laura Pigozzi, che io adesso introdurrò con un piccolo discorso, e prima ancora del discorso dirò questa frase: «Io sono la traccia».

Laura Pigozzi lavora principalmente a Milano ed è una pioniera del *trait d'union* che si può costruire tra inconscio e voce, in quanto mette insieme questi due saperi e si occupa principalmente del rapporto tra modernità e psicanalisi - l'argomento di oggi ne è veramente testimonianza -, del mondo del femminile e del mondo delle famiglie. Ha pubblicato tre libri, *A nuda voce*, *Chi è la più cattiva del reame*, *Voci smarrite*, ed è impegnata in attività davvero particolari e interessanti; a me ad esempio ha colpito molto la conduzione di alcuni gruppi di canto in gravidanza, presso l'Ospedale San Paolo di Milano, non ché il "non coro", che è un gruppo di persone che si riuniscono in nome della voce e sperimentano, ma non tanto per virtuosismi e perfezionamenti della voce, quanto per stupirsi di ciò che la voce può produrre in un gruppo, nella condivisione di più persone. A livello più tecnico, è consulente ad esempio di *Jazz Italia* e si occupa di rieducare e sostenere cantanti o persone che hanno a che fare con la voce per motivi anche lavorativi. Si possono seguire alcune sue tracce su *Rapsodia.net*, un blog dove s'incontrano molti dei suoi contenuti, e poi c'è un canale dedicato su Youtube che fornisce materiale più fruibile a livello visivo.

Quello che a me ha colpito di Laura Pigozzi è che lei si occupa di voce perché la definisce come segno dell'umano, marcatore della differenza dal mondo animale ma anche marcatore della differenza tra ogni singolo essere umano, perché la voce è unica, individuale, soggettiva, è fondamentalmente il nostro marchio. Anche Lacan ci diceva che la voce è il vettore dell'esperienza più prossimo all'inconscio. Detto questo, però, le voci sono tutte diverse, e questo fa questione, perché sicuramente le voci sono diverse per motivi anatomici, quindi fisici, ma in modo ancora più

appassionante le voci sono diverse per motivi di memoria, poiché nella voce s'iscrive tutto ciò che noi siamo stati fin da subito, fin dall'interno dell'utero della madre, perché è comunque l'unico senso che ci raggiunge, al di là del tatto per quanto riguarda l'essere immersi in un liquido; il bambino già sente da lì dentro. Quindi nella voce siamo immersi sin da subito, ed è la voce che ci introduce poi nel mondo. Nonostante ciò, la voce ci sfugge. La voce ci sfugge banalmente anche quando ci riascoltiamo in una registrazione; a volte non ci riconosciamo, o ancor più non ci piaciamao. Ci sembra dunque di non possederla mai veramente. Non la possediamo. È come se ci fosse un indicibile nella voce, ed è per questo – o anche per questo – che l'indagine psicanalitica si può occupare di voce, perché anche la psicanalisi è interessata all'indicibile e perché la voce – ciò che sto dicendo si trova nel libro *A nuda voce* – intrattiene un legame assai forte con la sfera della sessualità. Senza inoltrarsi troppo, c'è un periodo della vita, ad esempio l'adolescenza, in cui c'è indubbiamente un analogo tra il modificarsi degli organi sessuali e il modificarsi della voce, quindi questa è una delle prime prove della forza di questa interconnessione. Tornando al canto, le sensazioni propriocettive - quindi corporee - della voce si possono avvicinare a quello che ad esempio una psicanalista molto famosa, Françoise Dolto, definisce come libido al femminile, altro argomento assai caro a Laura Pigozzi, ossia quel godimento che provano soprattutto i cantanti quando sono invasi da un suono emesso bene; è come se il godimento si appropriasse di uno spazio cavo, facesse “tondo”, mi viene da dire, e quindi un godimento assai pieno. Concludendo, credo che Laura Pigozzi sia riuscita a interpretare uno degli auspici più grandi di Freud e Lacan: Freud, medico, sperava che la psicanalisi passasse e fosse condotta principalmente anche dai non medici. Quindi che ci fosse un contributo *altro*. Lacan allo stesso tempo pensava la psicanalisi come a un terzo tra arte e scienza. Entrambi desideravano, nutrivano la speranza che altre arti potessero arricchire questo sapere, e Laura Pigozzi sicuramente si è impegnata in questa missione.

Stefano Mazzei

Io sono colui che rintraccia, io sono la pronuncia del mio nome, sono il modo in cui pronuncio il mio nome, sono nel suono di quella pronuncia, sono nel modo in cui l'altro mi chiama, pronuncia il mio nome, attraverso una prosodia, una musicalità vocale che ci offre qualcosa simbolicamente, che ci offre una posizione, che ci dà una posizione. Sono la pronuncia di un nome che è anche, e non solo, referente simbolico. Allora dar voce, per dirla sempre con Lacan, è invocare qualcuno che ci ha marchiato profondamente, per evocarlo presso di noi. La voce fa legame, e lo fa in una unicità che ci contraddistingue e ci caratterizza ognuno per sé. In una soggettività che è all'interno di un nucleo incandescente. Questo nucleo incandescente è il marchio, che ci rende unici, che rende unica la nostra testimonianza e la nostra esperienza di vita, è il timbro della voce. Ogni voce col suo

timbro testimonia della vita e della morte, della loro spinta in una soggettività che fin da subito non è solo il corpo, non è solo il corpo carne, ma è un linguaggio, un amalgama di quello che è reale, di quello che è simbolico, di quello che è immaginario, un po' come nel neonato, quando si è carne, quando si è posto nel mondo, quando si è nei sogni dei genitori. La voce allora testimonia di questo *ensemble*, che è unico, nessuna voce è uguale a un'altra, e ogni voce si modula e armonizza partendo da un grido. Io sono nella pronuncia dell'altro. Io sono la pronuncia del mio nome. L'altro che pronuncia il mio nome è un primo, un inizio, una traccia, un primo prossimo. Un primo prossimo a cui non sono strutturalmente capace di rispondere, che si pone di fronte a me e mi chiama quando strutturalmente non posso prevederlo, è casuale, è estraneo, mi dà la possibilità di accedere al mondo, di avere un referente simbolico, ma qualcosa di quella pronuncia si attacca e introduce un resto con cui avrò a che fare tutta la vita. Devo liberare qualcosa? Posso liberare qualcosa? È possibile liberare qualcosa o per liberare qualcosa devo inibire qualcos'altro? L'esigenza e l'emergenza di una scarica che deve colpire a tutti i costi una meta; forse nell'impossibilità potrei riscoprire qualcosa di ciò che mi ha marchiato. Allora in un'epoca dove si parla così tanto di anestesia, di congelamento - tu Laura parli di perversione bianca dell'anestesia, facendo riferimento al corpo femminile, a un altro interno che resta muto, a un corpo che resta muto internamente - in quest'epoca dove il discorso anestetico sembra circolare così tanto, nella tua esperienza in psicanalisi e nell'arte della voce, che cosa marca ad oggi il corpo della voce, cioè la sua pasta, la sua grana, il suo timbro? Cosa pronuncia, dice e canta di sé il corpo che produce la voce, e quindi nella sua postura, nel suo radicarsi o fluttuare, nel suo essere sensuale o distaccato - riprendendo le tue parole -, nel suo essere disegnato dal significante? Lascio la parola a te, Laura.

Laura Pigozzi

Grazie. Intanto veramente grazie all'associazione *Extimité* cui faccio i migliori auguri perché so che siete un gruppo di giovani molto appassionati, Anna mi ha parlato del vostro impegno e della vostra passione, quindi veramente vi faccio tanti auguri. E poi veramente ringrazio queste introduzioni bellissime di Elena e di Stefano; dirò alcune cose e risponderò anche alle tue giuste e precise domande. Le cose che vi dirò oggi sono per me molto importanti innanzi tutto perché parlare di anestesia dopo i fatti di Parigi mi sembra ancor più necessario, perché l'assiderazione anestetica - assiderazione proprio quando io non desidero più, de-siderarsi è proprio quando ci si toglie da quella fissità - l'assiderazione anestetica credo porti, nelle sue estreme conseguenze, non lontano anche da quegli orrori, orrori che secondo me hanno anche a che vedere con un certo modo di non trattare la Cosa, cioè di non sublimare, di non trattare il sublime - poi lo spiegherò bene questo - e quindi credo sia proprio un punto di grande interesse. Ciò che vi sto dicendo m'interessa molto per

questo motivo, perché questi argomenti, nel modo in cui io li allaccio e li relaziono, sono abbastanza audaci e un po' inusuali. Tanto per fare un esempio concreto, proprio una settimana fa ho mandato questa tesi che oggi vi espongo, scritta in francese, per una rivista di psicanalisi di Parigi che mi aveva già pubblicato l'anno scorso. Così, questa volta, ho mandato questa cosa un po' più avanzata e un po' più ardua. Ebbene, la prima mail di risposta è stata che era un lavoro brillantissimo, la seconda mail diceva che il comitato si era riunito – sono lacaniani strettissimi, quindi anche molto rigidi – e si era spaccato sulla mia relazione. Questo per dirvi che è un materiale un po' caldo, un po' audace, sono delle tesi che io avanzo anche perché avendo il privilegio di essere anche un'insegnante di canto e una formatrice vocale, e avendo anche questo “non coro” - che mi fa piacere tu abbia citato perché è un lavoro che io faccio ogni settimana a Milano, siamo un gruppo di persone in cui si sperimenta la voce, quindi è un laboratorio continuo - io vedo le cose che dico, non solo nella clinica con i pazienti, ma anche con persone che pazienti non sono e che magari non sono neppure dei cantanti, quindi per me certi passaggi sono di una evidenza straordinaria. Ovviamente vanno fondati, e io in questo testo ho cercato di fondarli, ma è chiaro che possono essere anche discussi.

Inizio con una citazione di Alda Merini, che non è una poetessa che io frequenti moltissimo, però questa sua citazione mi ha colto. Dice: «L'inferno è il solo calore possibile nello spirito di un poeta». Mi è piaciuta perché mi permette di dire che la sublimazione ha un cuore incandescente e pericoloso, e questo è uno dei punti fondamentali. Questo cuore si chiama *il sublime*. Dice Lacan che la congiunzione del termine “sublime” e “sublimazione” non è solo fortuita, non è semplicemente un'omonimia. Come il calore dell'inferno di cui parla la Merini, anche il sublime è qualcosa di doppio. Viene dal latino *sublimis* e indica qualcosa che s'iscrive sotto la soglia, quindi c'è un'idea di altezza e un'idea di stare sotto questa altezza. Però esiste anche la parola *sublimo* che significa sotto il fango. *Sublimis* ha due varianti, cioè significa “altissimo” ma anche “profondissimo”. Il primo scritto conosciuto sul sublime, che è di Dionigi Longino o dello Pseudo Dionigi, questo non è ancora chiaro, lega proprio il sublime all'abisso. Questa ambivalenza del sublime “altissimo” e “bassissimo” è ripresa nel diciottesimo secolo e poi anche ai giorni nostri, per esempio da una psicanalista francese che io amo molto che si chiama Kristeva; non la amo molto nella sua ultima deriva troppo cattolica, però nei suoi primi scritti era secondo me di una lucidità straordinaria, e in un suo saggio sull'abietto ha scritto che l'abietto è bordato di sublime. La Kristeva, dicendo questa cosa, si ricollega secondo me a questa tradizione del sublime. In ogni caso, che stia in alto o che stia in basso, ciò che mette in scena il sublime è qualcosa che è fuori misura, incommensurabile. È questo incommensurabile che ci perturba. Allora mi è venuta in mente questa frase di Freud, dove racconta che di fronte all'opera d'arte il suo scopo sia di comprendere per quali

vie essa possa produrre degli effetti su di noi. Però, lui dice, c'è un punto, un'arte su cui proprio non riesce a trovare questa via, ed è la musica, e dice che forse è perché ha una disposizione molto razionale - o meglio, molto analitica - e questa cosa si oppone in lui e lui non vuole lasciarsi commuovere senza sapere che cosa lo commuove. E allora il paradosso della musica consiste in questo, che è un incommensurabile molto misurato, perché la musica si offre a noi attraverso delle misure, attraverso un tempo, attraverso una durata, diciamo attraverso una griglia quasi strettissima, si offre dentro questa griglia di grande misurazione. Eppure quello che ci coglie della musica e che ci perturba, è la sua incommensurabilità. Quindi il suono è sublime nel senso che ha una doppia presenza di misura e dismisura, che è esattamente il cuore di ogni sublimazione. Per presentare già un pochino la tesi che vorrei raccontarvi oggi, potremmo dire che ciò che Freud non riesce a sopportare è un lato passivo, una disposizione passiva del godimento, infatti lui dice che la sua è una disposizione razionale, analitica, quindi si mette nel punto dell'attività. Ora, la tesi che io propongo è che il tipo di godimento a cui l'arte dà accesso - a cui la sublimazione dà accesso - è il *godimento altro*. Questo godimento *altro* ha un lato di passività, perché l'artista non solo fa l'arte ma è fatto dall'arte: è il colore che guida la mia mano, dicono i pittori, mi sento cantata, dice la cantante. C'è una quota di passività talmente evidente e che però tocca quella impadroneggiabilità cui Elena accennava prima. Vorrei spiegare questa tesi utilizzando due cose: anzitutto il canto, perché lo conosco bene, e poi l'opera di un'artista che tra l'altro ha esposto quest'estate proprio in toscana e di cui vi farò circolare delle immagini. Allora, *la jouissance autre*, come la chiama Lacan, il godimento *altro*, è l'altro nome del godimento femminile, perché la donna, che Lacan barra, non è l'Uno, non è l'universale, quindi è l'Altro. In gioco non c'è un godimento d'organo ma un godimento del corpo, esattamente come nel canto non si può parlare dell'organo fonatorio, questa è una cosa che interessa ai foniatristi; interessa anche a noi, per carità, però quello che ci interessa nel canto è il corpo, tant'è che, come appunto diceva Stefano, il corpo cambia. Recentemente sono stata a Padova a raccontare, in mezzo a un gruppo di psichiatri attoniti, dei "piedi volanti". Era un convegno sulla voce, dove erano stati chiamati un po' tutti, psichiatri, musicoterapeuti, psicologi, psicanalisti, insomma era un grande calderone. Allora, io che sono la solita provocatrice, anziché arrivare lì con tutti i dati come erano arrivati loro ho cominciato a raccontare *i miei dati* - io non ho dati presi dalle università americane ma ho i miei dati, e poi, facendo supervisione, ho i dati anche di un campione che si estende - e ho parlato loro dei piedi volanti, legando questa cosa alla questione del Nome del Padre di Lacan: un soggetto in cui il Nome del Padre non si è iscritto è un soggetto che quando sta in piedi o cammina non appoggia bene i piedi, cioè gli manca una sorta di radicalità. Questo lo si vede perché vi sono persone con i piedi volanti, io li vedo arrivare, che siano pazienti o che siano cantanti; se sono cantanti faccio prima, cioè gli faccio fare degli esercizi che mettono in

moto anche tutta una serie di cose psichiche, però diciamo che coi cantanti faccio prima a lavorare sul radicamento, gli faccio pestare l'uva, cantare il proprio cognome, non gli faccio cantare il vocalizzo perché il vocalizzo non è ancorato, insomma, tutta una serie di cose che ho codificato. Questo per dire che l'iscrizione è nel corpo ma anche la "non iscrizione", si vede benissimo che la non iscrizione si scrive nel corpo, nel senso che questi piedi volano, non sono radicati, sono persone che inciampano, che non hanno un buon equilibrio, e sovente stonano, perché naturalmente la voce comincia dalla postura dei piedi; se voi guardate l'imitatore, cambia continuamente la postura dei piedi. Questo giusto per fare proprio un piccolo affondo sulla questione del corpo.

Allora, quello che vorrei dirvi è che la *jouissance autre* non ha solo uno statuto sessuale o estatico - poi la questione della mistica è una questione anche erotica, basta leggere Santa Teresa D'Avila, proprio la questione della penetrazione da parte di Dio, diversa da Schreber, però c'era anche lì - quindi questa *jouissance Autre* non ha statuto solo sessuale, ma è proprio il movimento pulsionale di ogni gesto creativo, cioè sublimare è anche godere. Lo dico un po' provocatoriamente, ma poi il cuore della questione è questo: la *jouissance autre* è il sentimento che accompagna il gesto creativo. Allora, il godimento *altro*, il godimento femminile ha un cuore impresentabile, cioè un cuore sublime. La questione di Longino viene ripresa - ritorno un attimo sulla faccenda del sublime - nella metà del '600 da Hall e poi da Boileau, che ridanno appunto un po' di vita a questo testo sul sublime che era stato praticamente dimenticato per secoli. Boileau sottolinea il lato della cattura, del disordine irrazionale implicato nel sublime, e in questo secolo il concetto di sublime si articola attorno alla coesistenza di orrore e gioia, alla coesistenza di terrore e inusuale felicità. Quindi troviamo le radici filosofiche sia di Burke che di Kant. Per Kant il sublime, nella sua economia di pensiero, è l'occasione per riaffermare la superiorità dell'intelletto, perché al contrario dell'immaginazione l'intelletto può rappresentarsi un oggetto irrepresentabile e impresentabile, nel senso che per Kant c'è del sublime quando si presenta qualcosa che non può essere rappresentato. La presentazione dell'irrepresentabile: è una formula ossimorica ma effettivamente chiara, tutti capiscono cos'è il sublime, si presenta qualcosa che è irrepresentabile - lui dice anche impresentabile. È una formulazione prossima anche a quella di Hegel, ma secondo me questa di Kant è più efficace; Hegel dice che il sublime è una "forma che a sua volta è annullata da ciò che mostra". Vera anche questa, però insomma, intanto in questa formulazione il sublime è una forma, e dovremmo discuterne, invece è proprio il momento quando l'impresentabile - e l'irrepresentabile - si presenta e ci chiama, il sublime. Questo lo capiscono proprio tutti, è una cosa forte, una cosa che ha a che fare non solo con l'intelletto - benché per Kant dimostrasse la superiorità dell'intelletto - ma prende veramente il corpo, perché è il trauma. Quando l'impresentabile si presenta, è il trauma: mentre io sto guidando il freno non funziona, è il trauma, sto guidando e qualcuno mi viene

addosso, è il trauma, e lì c'è l'impresentabile che si presenta. Quindi il sublime ha a che fare con il trauma. Allora, traducendo da Kant e da Hegel nel nostro linguaggio lacaniano, possiamo dire che il sublime è là quando si dà la mancanza di garanzia del godimento *altro*, perché il godimento *altro* non dà una pienezza, ma una vertigine. È vero che la vertigine può essere anche piena, però è una vertigine, cioè qualcosa che manca di appoggio, quindi il godimento *altro* non è garantito, così come non è garantito l'Altro; non c'è l'Altro dell'Altro, dice Lacan, perché ciò che fa trauma non è la mancanza dentro l'Altro, questo lo sappiamo. Ci fa trauma quando scopriamo che l'Altro dell'Altro non esiste, cioè che è l'Altro che manca. Comunque non voglio anticiparvi troppi temi. Che cosa succede? Succede che il sublime è il modo in cui, detto lacanianamente, la Cosa si presenta, perché la Cosa è l'irrepresentabile, per Lacan. La Cosa è anche incantatrice, perché la Cosa è anche il corpo della madre. Quindi è una Cosa che ci incanta, ed è qualcosa che abita una donna in modo abusivo, cioè senza contratto, e che ne contraddice l'etimologia di *domina* (donna=domina). La Cosa è dunque la causa – lo dice anche Lacan - delle manifestazioni più oscure e magmatiche del femminile, che toccano appunto l'indicibile e il vuoto, senza che per questo una donna ne abbia un godimento mortifero. Cioè la Cosa che viene trattata dal godimento *altro* non è, in questo aspetto in cui ne parlo, la droga, non è la dipendenza, la sostanza tossica, ma è un'esperienza che una donna vive abbastanza frequentemente nella sua vita: il parto, l'essere vicina ai malati ecc. Vicino ai malati ci troviamo sempre le donne, ma non perché siamo migliori, quanto perché abbiamo a che fare con questo godimento *altro* che è parte del nostro modo di godere. È un godimento che non ha un'acme, una scarica. Certo, abbiamo anche il godimento clitorideo, ma parliamo di un godimento che, come dice Lacan, è supplementare - non complementare - a quello maschile, quindi abbiamo un godimento che è diffusivo, che pervade il corpo; qualcuno l'ha voluto chiamare vaginale, qualcuno con altri nomi, ma non ci interessa tanto come lo definiamo quanto il fatto che sia un godimento diffusivo che ha a che fare con la voce, e che quindi anche gli uomini possono provare non solo nell'esperienza mistica, come dice Lacan, ma anche, secondo me, nell'esperienza del canto, perché il canto offre questa vibrazione che va verso la pelle e che torna verso il centro ed è una vibrazione che funziona in modo concentrico. La concentricità è un significante che, a proposito della libido al femminile, usano le donne per raccontare un po' di questa esperienza di *jouissance autre* declinata sulla questione sessuale e che è stato, diciamo, un significante introdotto da Jones e su cui c'è stata una spaccatura, perché la concentricità non piaceva tanto come significante; poi è stata recuperata da Dolto e da una psicanalista francese che si chiama Montrelay, autrice di un libro molto bello in cui racconta la relazione tra concentricità e fallocentrismo, che convivono entrambe nell'esperienza femminile. Allora, dicevo, la Cosa, che ha a che fare appunto con il parto, con la cura dei malati, con la cura dei morti ecc è qualcosa che abita

la donna grazie – o sfortunatamente – al fatto che la donna prova questa *jouissance autre*. Però appunto anche la voce cantata può costituire un elemento di *jouissance autre* così come dice tutta l'arte; io parlo della voce perché è molto evidente in quanto entra nel corpo, lavora il corpo e vibra nel corpo. Innanzi tutto la voce cantata nasce a causa di un *reale* timbrico, come diceva giustamente Stefano, e malgrado questo *reale*. Quindi il *reale* timbrico è il sublime della voce, il *reale* timbrico è il trauma della voce, ma è quella cosa che dona colore alla voce, è il *reale* perché fatto dai timbri cordali che vibrano, è il *reale* perché è fatto dal rumore che il corpo produce, perché la nostra voce non è solo suono, altrimenti saremmo uno strumento musicale (anche lo strumento musicale ha una parte di rumore): è anche rumore, e questo rumore è la parte *sublime* della voce, la parte impresentabile, perché se voi sentite una registrazione in cui togliamo le note e teniamo il timbro di una voce, è una cosa orrenda, è una cosa che è la voce del morto, una voce aliena, la voce che io faccio usare ai cantanti per togliere il catarro. Voi sapete che noi abbiamo le corde vocali e poi abbiamo le false corde vocali sopra. Quando noi per esempio facciamo questo (suoni gutturali) non c'è più suono, ci sono solo le false corde vocali che vibrano. Questo è il rumore, però questo rumore c'è nella voce, anche se non si sente. Qui stiamo togliendo la musica dalla voce e stiamo usando solo il rumore che la costituisce, cioè il rumore dovuto a come è fatto il nostro corpo, a come sono fatte le nostre corde, a come risuona nella nostra cassa, e questa cosa qui è appunto il segno enigmatico che è incluso nell'oggetto vocale. Parafrasando Lacan possiamo dire che "l'essere cantando gode", mentre lui diceva che "l'essere parlando gode". Noi diciamo "l'essere cantando gode" e, possiamo aggiungere, "come una donna", nel senso che gode di una *jouissance autre*. Vediamo come il viso di chi canta si trasforma, ed è una esperienza molto evidente: io ho degli allievi che arrivano dall'ufficio con una certa faccia, poi escono e sembra che abbiano visto il paradiso. L'estasi mistica e il momento estatico del canto si appoggiano su esperienze molto prossime, non a caso per pregare i mistici orientali usano i mantra. Cantare è respirare, e sull'erotismo del respiro non ci sono dubbi. Anche Lacan dice che l'erogenità respiratoria è poco studiata, ma è evidente che entra in gioco attraverso lo spasmo. Allora, abbiamo detto che l'onda vibratoria di un suono emesso si propaga nel corpo e in modo concentrico. Per darvi un esempio visivo vi farei pensare a un quadro di Munch, *L'urlo*, dove si vede come queste vibrazioni concentriche attraversano lo spazio e ritornano sul viso angosciato del soggetto. E quindi questo soggetto è definito non solo dall'emissione – libido al maschile – della voce, del grido, ma anche nel fatto – posizione femminile, *jouissance autre* – della ricezione, del reinvestimento di questa libido, quindi libido al femminile che concentricamente torna sul soggetto e lo costituisce come soggetto di godimento *altro*. Questo doppio orientamento del godimento, passivo e attivo, attivo e ricettivo, si lega anche ad un saggio della Lou Andreas-Salomé sul doppio orientamento del

narcisismo che interessa in particolare la posizione femminile: qui abbiamo che la donna ha bisogno di individuarsi ma simultaneamente ha anche un'urgenza di appartenere al Tutto, e nella donna coesistono queste due posizioni, quindi "individuazione" ma anche "confusione con il Tutto". Una sorta di *aphanisis* che s'incontra nell'estasi, ma s'incontra appunto anche nella sensazione di "sentirsi cantate". E s'incontra nel godimento *altro* di una donna e di un artista. Allora, questo lato passivo è molto importante perché lega appunto la sessualità femminile e la mistica col gesto dell'artista. È il lato di concentricità che ritorna verso la sorgente e ci ridefinisce come soggetto di godimento *altro*, quindi senza garanzia. Il canto come godimento *altro* è dunque un modo di trattare il grido, il grido che sconvolge perché è inarticolato. Il godimento femminile, per una donna, è quindi il modo di avere rapporto col sentimento oceanico e gli eccessi del femminile. La *jouissance autre* per un artista si manifesta di fronte alla Cosa che egli riesce a sublimare facendosene però strumento, facendosi passivo, quindi entrando in una posizione femminile. L'artista, quando crea, entra nella posizione femminile non tanto perché fa un'opera che è come fare un bambino, non è questo che ci interessa, ma proprio perché tocca il punto incandescente, inesprimibile del godimento *altro*, che è sì un godimento fuori linguaggio ma è anche un godimento che crea un linguaggio bruciante, un linguaggio incendiato, il linguaggio dell'arte. Quindi il godimento *altro* partecipa della Cosa senza che ci sia uno sprofondamento nell'abisso, crea quello che Derrida chiama una *logica d'abisso*, un'economia dell'abisso. Questo senza governare il processo, ma lasciandosi anche governare. Il dispositivo psichico ed estetico attraverso cui si ha a che fare con questa Cosa è l'anamorfosi. L'anamorfosi è dare forma a questo irrepresentabile, è questo irrepresentabile che si presenta sotto un'altra forma. È un dispositivo non solo estetico, che vedete in vari quadri, il più famoso è quello di Holbein su *Gli ambasciatori*, dove c'è il teschio messo di sbieco, quindi non è solo uno sbieco, un *trompe l'oeil*, non è solo un qualcosa che appare e non appare, ma è anche proprio un procedimento psichico. Per dare un esempio di anamorfosi nell'arte visiva vi faccio circolare queste due opere di una mostra di Emma Viti che ho visitato questa estate proprio qui in toscana. Emma Viti è una fotografa italiana che ha lavorato attorno alle gomme e alle sculture diciamo non ancora finite, quel materiale che resta delle sculture, quelle gomme dentro cui si mette il metallo fuso per dare la forma. Sono gli scarti di lavorazione delle sculture che in toscana, nelle zone di Pietrasanta, sono una produzione molto importante in tutto il mondo. La sua arte raccoglie proprio gli scarti di questa fusione, scarti che vengono relegati nelle cantine delle fonderie e, come fossero appunto sogni, scarti della vita psichica che si consegnano all'oblio se nessuno li raccoglie, lei appunto gli dà nuova vita; questi lattici antropomorfi di Viti mostrano quindi che il corpo è cavo, è cavo in modo che qualcosa vi possa risuonare. Il corpo è cavo come lo è un vaso, che è la prima eco dell'arte umana. Sul vaso, come sapete, ci sono delle pagine di Lacan molto importanti. Lacan,

proprio nel momento in cui dice che la sublimazione è sessuale, sostiene che la sublimazione opera attorno al *vacuole*, al vacuolo, come traccia inaccessibile lasciata dall'oggetto *a*, quindi dall'oggetto che suscita il desiderio. L'oggetto *a*, a monte ha il desiderio, a valle ha il *plus-de-jouir*, quindi la *jouissance*. La traccia inaccessibile lasciata dall'oggetto *a* è dunque questa epifania del vuoto che ogni opera d'arte è, perché tratta in qualche modo di sbieco, anamorficamente, questo vuoto. Infatti Lacan a un certo punto parla de *l'(a)chose*: «l'(a)cosa è assente là dove occupa il suo proprio posto». Questa è una frase che nella sua grande condensazione è un teorema, potremmo fare un seminario solo su questa frase, perché è proprio un teorema condensato.

Abbiamo detto che il sublime è un trauma, è una assiderazione, allora volevo passare all'ultima parte del mio intervento, che è proprio sull'anestesia. L'anestesia nel nostro tempo, lo sappiamo, si manifesta proprio come rischio di nullificazione di ogni sublimazione: qui il sublime non viene trattato, e riprende i suoi poteri distruttivi. La capacità simbolica dell'uomo la vediamo far naufragio in molte manifestazioni della nostra epoca. Entro un po' anche nel piano sociale, diciamo, perché io credo proprio che la psicanalisi non debba essere una psicanalisi applicata ma debba "implicarsi" col vivere, altrimenti facciamo gli eremiti, una posizione che non si può dare. Lo stesso Lacan ha fatto le sue scoperte più grosse, per esempio la *jouissance autre*, il seminario *Encore* ecc riflettendo anche sul suo tempo: quella era l'epoca in cui il movimento femminile stava facendo le sue scoperte, lui non si è assolutamente accodato ma ha cominciato ad essere stimolato da questi argomenti, e ha tirato fuori le sue cose più importanti, quindi non possiamo dimenticarci che il nostro lavoro è sempre implicato nella realtà. Allora l'anestesia è una figura del sublime, è trauma, è siderazione, è sfavorevole all'estetica e alla sensibilità. È una sorta di Dioniso muto che non può più chiamare nessun Apollo, oppure è un Apollo freddo che è insensibile al fuoco di Dioniso – naturalmente sto pensando a *La nascita della tragedia* di Nietzsche. Quindi l'anestesia è la forma di uno scacco della sublimazione, è presente nella miseria del tessuto sociale, nella proceduralità dell'esistenza, nel gelo che coglie gli psichismi oggi; per esempio, le questioni affettive, oggi, pur essendo il centro delle questioni vengono però trattate dai pazienti in una maniera anestetica, cioè "cosa mi conviene fare", oppure "voglio fare un figlio perché l'orologio scatta, però non voglio un uomo", oppure "amo quest'uomo, quest'uomo mi perturba, però perché devo anche viverci insieme, lui in fondo mi è estraneo, mio papà dice che non devo mettermi in casa un estraneo". La questione dell'altro non è più un valore, la differenza non è più un valore. Questo clima anestetico si sente, questo clima dove la differenza non è più un'avventura, la differenza non ha più *appeal*, e questa è una forma dell'anestesia. Oppure naturalmente l'esplosione dell'anoressia, della bulimia, o delle frigidità sessuali - sono anche quelle in aumento, non solo c'è un numero crescente di uomini, ma anche di madri che trovano per esempio normale non avere più rapporti erotici col proprio partner

una volta avuto il figlio. Quindi la ricerca di una pienezza che è illusoria, anche perché il figlio se ne andrà. Comunque la coppia, una volta che ha figliato, non c'è più, c'è la coppia madre-figlio, le coppie oggi sono tutte organizzate non attorno alla coppia uomo-donna ma attorno alla coppia madre-figlio, intorno alla coppia supposta dell'identico, supposta immaginariamente, e non una coppia che rende ancora l'omaggio a una differenza che l'altro deve restare, qualunque sia il suo sesso, ovviamente questo ragionamento vale anche per le coppie omosessuali. Mi chiedo allora anche questo, se il fatto che oggi si manifesti questa incapacità a sublimare può avere una relazione con l'appuntamento che il discorso sociale ha mancato con il femminile, perché ha preferito organizzare molti incontri, a volte veri e propri festini, con l'universalità delle madri, ma la singolarità *dell'una a una* del femminile fa ancora un po' timore. È vero che la singolarità del femminile è "fuori discorso", però è anche vero che le donne ne possono dire qualcosa, che qualcosa si può prelevare attraverso il discorso artistico, e quindi la *jouissance autre* non è completamente muta. E poi, abbiamo visto che canta.

Luciana Salerno: Mi sono persa l'accento alle coppie omosessuali.

Laura Pigozzi: Dicevo che l'elogio della differenza che una coppia deve manifestare, che ha bisogno di manifestare per esistere, c'è anche quando vi sono due persone dello stesso sesso, perché l'altro comunque non è l'identico, è sempre *un altro*, e se io lo prendo perché è identico allora la coppia non funziona, diventa come la coppia madre-figlio, dove c'è l'illusione dell'identico.

Torniamo adesso alla questione dei corpi, a come l'anestesia si manifesta nei corpi, che è una questione veramente cruciale, e quindi ringrazio Stefano Mazzei per questa domanda. Diciamo che il mio lavoro d'insegnante di canto consiste far sì che il soggetto possa esprimere una voce sempre più morbida, sempre più tonda, ma da qualche anno sono confrontata a voci sempre più secche, dure, rigide, voci povere di colore, oppure voci che vogliono diventare una cosa che non sono, per esempio una mia allieva di colore con una bellissima pasta da contralto voleva che io la facessi lavorare solo con i bordi cordali per farla diventare una soprano leggera, quindi uno scempio. Ci sono molte voci che sono mute dal punto di vista artistico perché sono delle ripetizioni di quello che si sente, sono voci anestetizzate, *schizofoniche*, direbbe il compositore canadese Shaffer, voci quindi che si sono scisse dal proprio suono originale. Allora c'è un conformismo. Io prendo la voce come paradigma ma è chiaro che il conformismo lo vediamo ovunque, anche nelle nostre associazioni, e questo lo dico a voi che state nascendo come associazione: cercate davvero di uscire dal conformismo, perché ciò che ha ucciso la psicanalisi, in Italia ma anche altrove, non è stato solo un certo modo di intendere la performatività della psiche per cui sono state rese necessarie altre

terapie brevi ecc, no, sono stati gli stessi psicanalisti che si sono irrigiditi su una posizione che io chiamo da vestale; non si può fare la vestale di Lacan, non si può fare la vestale di Freud, non si può fare la vestale di nessuno, bisogna usare chi è venuto prima di noi per osare – usare per osare – delle nuove esperienze, idee, ipotesi; poi se non funzionano si rilavoreranno, non devono funzionare al primo colpo, si rielaborano continuamente, però è questo che ci ha insegnato Freud, il *work in progress*. In Italia, in Francia, molti psicanalisti fanno le vestali di un sapere che esiste; accade meno in Sudamerica, dove sono un po' più liberi proprio per indole, e allora sì che possiamo usare e osare. Un'altra cosa che volevo dire sulla voce: è vero che la voce si è irrigidita, i piedi volanti e tutte queste manifestazioni dell'anestesia che abbiamo visto, però la voce ha in sé una capacità sublimatoria anche quando non è artistica. Anche quando è brutta, ingenua, ha in sé una capacità sublimatoria. A me è capitato, proprio in questi laboratori, di far vocalizzare insieme persone che non sapevano cantare ma che hanno cominciato a improvvisare stando dentro un'armonia, ed è una cosa straordinaria. So anche perché, c'è una spiegazione, ma la cosa interessante è questa: la voce ha in sé qualcosa che fa legame, perché l'altro lato della sublimazione è il godimento dell'artista, che è un godimento *altro*, per fare un'opera che è un ponte verso l'umano, quindi l'altro lato è il legame sociale. Allora la voce, per esempio come fatto non solo artistico ma proprio strutturale, ha in sé anche una capacità di legame innata, intrinseca, che tutti noi abbiamo, perché sto parlando della voce di chiunque, non solo della voce artistica, e questa è una piccola sfida all'anestesia.

L'ultima cosa che voglio dire e poi chiudo è che questo stato di siderazione radicale, quindi che paralizza il *de-siderio* come *de-siderazione*, si esprime oggi, tra gli altri fenomeni, per esempio con un'attrazione tutta moderna per le catastrofi. Chernobyl, Seveso, lo tsunami, le Twin Towers, sono le sublimi narrazioni dell'epoca. Perché c'è questa seduzione della catastrofe? Forse questa seduzione della catastrofe – è un'ipotesi – è una richiesta di momenti illusori di pienezza, e questa questione è fondamentale perché noi dobbiamo capire che il godimento *altro* non è nelle mani di un poeta o di un artista, non è nelle mani di una donna quando è nel godimento femminile, ma è qualcosa che non lo controllano e che li sovrasta. Si lasciano anche “fare” da questa cosa. Questo desiderio di pienezza viene allora ricercato anche sotto il segno negativo di un dio distruttore - la Cosa, la Cosa dell'Isis, questo dio che in realtà è la pienezza della Cosa perché non c'è più spazio per altro, quindi c'è proprio questo trionfo della Cosa. Ma allora perché la Cosa trionfa? La Cosa trionfa - nelle bombe dell'Isis, nel corpo a corpo madre-figlio - quando è protratto oltre la misura. Abbiamo visto donne che allattano fino a sei anni i figli, quindi ormai sono scene erotiche, non sono più scene di cura, è evidente. Perché questa Cosa è così irresistibile? Perché è qualcosa che ci permette di non prenderci una responsabilità, la responsabilità di creare, la responsabilità di provare, di sbagliare; ci rassicura sempre, anche nel negativo, pur ché ci sia una rassicurazione, pur ché ci sia

qualcosa che ci sostiene. Allora perché? L'Altro manca, e di questa mancanza *dell'Altro* - non *nell'Altro* - si fa esperienza, ciascuno fa esperienza di questo sulla propria pelle. Solo quando l'Altro viene perso come infallibile presenza, l'Altro può permettere la creazione, e allora la mia opera può circolare nell'altro, nella relazione.

Ho aperto con una frase e chiudo con una frase, questa volta è di Pascal Quignard, tratto da un libro che chiunque s'interessi di voce dovrebbe assolutamente leggere, purtroppo non è tradotto in Italiano, si chiama *La leçon de musique*. La frase è:

“la language est la voix de la chose absente”, il linguaggio è la voce della cosa assente.

Senza questa assenza, senza questo vuoto, senza *la vacuole* di Lacan, senza l'assenza della Cosa non si fa arte, perché il troppo non è arte, il pieno non è arte, l'arte lavora in perdita o, per meglio dire - è una frase che io amo molto e che ripeto sempre: l'arte è sempre in levare.

Stefano Mazzei: Prima di chiedere se ci sono domande, suggestioni che aprono e che vogliono anche rilanciare quello che è stato detto, io avrei una questione che mi ha un po' interrogato rileggendo i tuoi testi, testi che avevo già letto con estremo piacere, sia per il frangente musicale sia per il frangente psicanalitico, in cui ho potuto anche ritrovare qualcosa di estremamente importante, riconoscere un mio simile ma un simile che anche sfugge. Quello che mi ha attraversato nel rileggere i tuoi testi, in particolar modo *Voci smarrite*, è un discorso che ha a che fare sicuramente con l'importanza per una produzione inconscia, ma anche proprio per un discorso sublimatorio di vita, allargando quindi il discorso dall'arte alla vita in generale, all'esperienza di vita, e che interlacciava questo discorso sul desiderio, sull'importanza di fare catarsi del desiderio. Mi sono chiesto in analisi come sia possibile, oggi...

Laura Pigozzi: Cosa intendi per “fare catarsi del desiderio”? Perché non è un termine che io utilizzo...

Stefano Mazzei: Catarsi del desiderio è un po' quella possibilità che io ho di sottrarmi all'ingiunzione del desiderio, quindi a quel deposito che mi è stato lasciato come marker, anche in quel senso, però senza cedere sul mio desiderio. In questo frangente quello che mi si è poi aperto come associazione sono le riflessioni attorno alla sublimazione che tu prendi nei tuoi testi, e un discorso attorno all'etica, all'etica della psicanalisi. Mi sono interrogato rispetto a queste vicissitudini contemporanee dove non abbiamo semplicemente paura di lasciare andare un bene, ma probabilmente non sappiamo proprio come fare a lasciare andare un bene, cioè il discorso anestetico ha aperto un po' questo varco, dove una paura è talmente tanto allontanata al punto tale che io non

so in che modo posso averci a che fare. Allora il lasciare andare un bene, oggi, più che un discorso sull'aver paura di lasciare andare un bene, è: come si fa a lasciare andare un bene, oggi? Perché questo è un discorso che poi ha riaperto, come ti dicevo, qualcosa che ha a che vedere con la situazione in analisi, quindi col discorso dell'etica in analisi, con la posizione dell'analista, dunque con quali difficoltà un analista oggi può sottrarsi un po' agli ideali che porta il paziente, la persona in analisi, dalla relazione oggettuale all'autenticità, alla profondità del percorso... Oggi sembra quasi che questi frangenti anestetici abbiano sottratto quella carica e quella forza che poi anche in analisi parlano, con la richiesta del paziente: voglio fare un lavoro di profondità, voglio essere autonomo, voglio che l'analisi mi renda autonomo...

Laura Pigozzi: Eh, autonomo... cosa significa? Siamo in relazione. Diciamo che le richieste dei pazienti sono sempre molto alte, e vanno anche un po' ridimensionate. Come sappiamo, i sintomi ci accompagnano un po' tutta la vita, si tratta di trovare forme di convivenza che non sia troppo disturbante, ma sappiamo che i sintomi sono il nostro timbro, cioè sono il nostro sublime, se vogliamo tradurre con le cose che abbiamo appena detto, quindi bisogna in qualche modo gestirli con la *jouissance autre*, cioè bisogna gestirli anche un po' artisticamente, perché poi è vero che l'analisi è un'arte, lo diceva anche Lacan, no? Dunque il sintomo non va preso di petto, non va sottovalutato, ma non gli va dato nemmeno il palcoscenico, perché quando uno arriva con un sintomo normalmente cosa facciamo? Si parla d'altro. Si parla d'altro e dopo un po' il sintomo ha trovato una sua collocazione, perché da solo il sintomo non fa musica, non fa arte, non fa vita. È come se io arrivo con una voce che è tutta timbrica, c'è poca musica: non devo parlare del rumore della voce, perché altrimenti questo non fa che aumentare. Questo è un modo per non prenderlo di petto. Poi la questione etica è proprio nella sublimazione, cioè io continuo a credere – in questo sono profondamente freudiana – che una analisi debba avere come fine la sublimazione, debba avere come fine che il paziente sublimi. Non importa che faccia arte, però come dire, sublima il suo sintomo, sublima il suo sublime. Sublimare il sublime è il fine dell'arte ma anche il fine dell'analisi. Spesso accade che un paziente cominci a fare arte...

Sandro Candreva: Posso dire una cosa? Una valutazione che mi ha colpito tra le tante che tu hai lanciato, seminato, proprio a proposito del sublime. Usualmente il sublime richiama sempre un "sopra", invece tu lo hai declinato anche nel "sotto". Ora mi sembrava che tu stessi nella zona di questo discorso...

Laura Pigozzi: Esatto. Comunque già Longino diceva che il sublime è l'altissimo e il profondo. Quindi è proprio un doppio, il sublime, è proprio un ossimoro.

Sandro Candreva: Volevo solo indicare che generalmente quando parlo di sublime penso all'alto, non al basso.

Laura Pigozzi: Certo. Invece il sublime, se ci dice qualcosa è quando lo pensiamo come impresentabile, quindi - come direbbe Lacan - come Cosa, e dunque - come potremmo dire noi rispetto alla tua provocazione - come sintomo o come nucleo timbrico, nucleo di rumore di una voce. Siamo alla questione del desiderio, che è l'ultima di cui ci dobbiamo occupare, assieme al sintomo, perché ovviamente il soggetto non sa che desiderio ha, una persona viene e dice "io mi voglio separare" ma non sa come fare, ma sarà questo il suo desiderio? Mah. Oppure "quest'uomo per me è un *ravage*", l'uomo *ravage*, il partner *ravage*, la donna *ravage*, è la stessa cosa, "io non posso farne a meno però lui mi maltratta, quindi io lo voglio lasciare". Poi nell'analisi scopri che tutto sommato questa relazione non va tanto male, e che c'è una parte di questa donna che desidera essere maltrattata, perché quando lui non la maltratta più lei non ha più desiderio. Cioè il desiderio è una questione davvero difficile, poi sarà questo davvero il suo desiderio? Forse no, bisogna andare avanti e non si sa davvero fino alla fine qual è il suo desiderio. Quando poi sappiamo qual è non si pone neppure più la domanda di quale sia il desiderio. Tutta quest'operazione è l'etica, nel senso di come la interpretava Lacan, cioè non andare a dire "io so qual è il tuo desiderio" ma andare a lavorare fino a che non si pone neppure più la questione, non ho più bisogno di trovarlo.

Elena De Sanctis: Io invece Laura sono stata molto colpita dalla tua teorizzazione sul sublime, che non conoscevo perché poi nei libri che sono tutt'ora in commercio non la fai, forse è una questione nuova...

Laura Pigozzi: No, qui in *Voci smarrite* è trattata.

Elena De Sanctis: Riacciandomi invece al testo *A nuda voce* ti chiedo: quanto del tuo concetto di sublime tu agganci a quello che per me invece è l'enigma? L'enigma come tu stessa lo definisci, come ciò che si manifesta senza propriamente mostrarsi, un'allusione, un rimando a ciò che per sua natura resta sempre un po' oscuro e che da quella oscurità ci chiama e ci cattura; io non posso non pensare all'enigma del femminile, a tutta la questione anche del caso di Dora, e quindi volevo sapere se tu queste due questioni le hai pensate insieme.

Laura Pigozzi: Le ho pensate successivamente, però è ovvio che la donna è il sublime dell'uomo, ma nel senso della parte oscura, anche dentro l'uomo stesso. È chiaro che la donna fa sintomo, la donna è il sintomo dell'uomo; l'uomo è il sintomo della donna ma in maniera differente. Quindi la donna ha questo aspetto di Cosa, di sublime che fa enigma. Per me enigma e sublime non sono proprio sovrapponibili, però è vero che anche il sublime è un enigma. Diciamo che l'enigma è il modo in cui si può trattare il sublime, e anche questo lo si capisce solo alla fine del processo. Quindi alla fine del processo, quando io sono riuscita a cantare, sono riuscita a fare un'opera d'arte, lì ho capito che ho trattato l'enigma che mi riguardava. Lo capisci sempre in *après-coup*. *L'après-coup* è un'altra di quelle genialate di Lacan che ci permettono di capire quando si capisce qualcosa, e ci permettono un atto di umiltà, proprio perché non sappiamo come andrà prima, il paziente ci suppone sapere, ma noi lo sappiamo benissimo che è una supposizione, e per esempio quando il paziente ha capito che la sua è una supposizione, un pezzo d'analisi è finita, forse tutta l'analisi, perché non ha più bisogno di credere all'Altro, ha capito che l'Altro non c'è, che l'Altro dell'Altro non esiste, e quindi c'è *altro*. Non è più lui un soggetto dei suoi pensieri, quindi l'analista non è più colui che detiene il sapere del suo desiderio, di cui non sa nulla, e quindi quando si scioglie questa cosa qui e lui fa, vive, dunque desidera, e usa il suo desiderio magari senza averlo proprio capito, ma avendo capito bene il suo fantasma, allora lì forse l'analisi può dirsi conclusa. Tant'è che quando qualcuno torna dopo aver terminato l'analisi perché magari è in un momento difficile della sua vita, non è che tu lo rimetti sul lettino, perché il lettino serve finché lui crede all'Altro dell'Altro, cioè fino a che crede che tu come analista detenga il sapere sul suo sintomo, sul suo desiderio. Quando lui si è emancipato, è diventato autonomo dall'illusione che l'analista detenga il suo sapere, il sapere su di lui, quindi quando diventa autonomo, tu lo fai sedere di fronte, non più sul lettino, perché non ha più senso, a quel punto, quel setting; questo ha senso solo fino a che c'è una supposizione di sapere che funziona, che è il motore, il transfert della relazione, però a un certo punto ci sarà un transfert differente, che non è più della supposizione di sapere ma che è un'altra cosa, dove il paziente sa benissimo che tu non sai prima di cosa lui ha bisogno.

Federico Fabbri: Volevo farle una domanda su un passaggio, quando ha fatto quel giro sulla necessità del terrore, dell'orrore, di queste immagini che fanno parte della nostra quotidianità. Mentre lei diceva questo, a me è venuta in mente, come associazione, la *scena primaria*. Quindi mi chiedevo, quale rapporto ci potrebbe essere tra questi due enti – quindi tra la scena primaria e questa esposizione visuale continua, richiesta e “desiderata” - e se in qualche modo la concezione che qui gira attorno alla scena primaria può essere un ancoraggio per poter leggere anche questi fenomeni.

Laura Pigozzi: Bella cosa, proprio bravo. Credo proprio che hai toccato veramente il cuore, perché quella è la scena primaria dell'umanità. La catastrofe è il big bang, è la scena primaria del mondo. Quindi effettivamente andiamo a guardare dal buco della serratura come siamo nati. Cioè dal caos. Penso che tu abbia assolutamente ragione, che a livello diciamo macro quella è la scena primaria, perché come la scena primaria è un orrore...

Federico Fabbri: E, tra virgolette, c'è poi tutta la questione sul fatto che appunto vogliamo andare a vederla e non diventa invece in qualche modo narrazione. Deleghiamo sempre ai mass-media, o comunque siano, non ce ne facciamo mai una narrazione che in qualche modo ci metta anche di fronte a quel vuoto che diceva lei prima.

Sandro Candreva: Posso dire una cosa? Ho sottolineato fortemente una base che tu hai sottolineato, che è quella della voce, collegata in maniera inestricabile al respiro: respiro-voce, come il primo baluardo contro il rilievo più che corretto che hai fatto dell'anestesia, perché sei sempre altro rispetto alla tua voce, però la voce si sente e fa sentire, e non è possibile dar voce senza respirare. Questo mi ricollega a lunghe esperienze in bioenergetica(? 1:14:50) che trovo meno intellettualizzabili ma molto praticabili.

Laura Pigozzi: Hai ragione, infatti alcune supervisioni che faccio sono proprio con insegnanti di bioenergetica che vogliono, come dire, trovare un po' una base anche a quello che loro fanno; fanno proprio perché lo fanno. Il respiro: inutile dirlo che il suono è respiro, tant'è che in *Voci smarrite* racconto proprio di tutto quello che è la sperimentazione vocale, per cui di tutti i musicisti, cantanti, attori, di tutti quelli che hanno fatto cose strane con la voce, utilizzando anche il respiro. Il respiro, il silenzio, è un altro sublime della voce. Non tutto il respiro si trasforma in suono. Oggi molti cantanti vengono fatti cantare in modo così, sospirato, e quindi questo sublime non è trattato.

Voce dal pubblico: Ci fosse qui a Firenze la possibilità di fare quello che fai tu a Milano...

Laura Pigozzi: Se vi organizzate io vengo, se organizzate un gruppo io vengo. Si può fare, perché è un'esperienza dove tutto quello che abbiamo visto teoricamente diventa pratico e poi dalla cosa pratica ritorni alla teoria, cioè c'è questo doppio movimento che è quello che secondo me permette di avanzare, permette di avanzare anche in cose nuove.

Elena De Sanctis: Una curiosità: suoni?

Laura Pigozzi: Suono il pianoforte, però non sono una pianista, lo uso per accompagnare la voce. Quindi sì, conosco la musica, lavoro molto sulle armonie. Io normalmente suono il pianoforte in questi gruppi e lavoriamo su degli schemi armonici dove le persone si lasciano andare a fare delle cose dentro la sequenza armonica. Io uso molto le diminuite, perché sono una jazzista, ho una formazione jazzista quindi uso molto gli schemi di armonie che si usano nel jazz.

Elena De Sanctis: L'Altro nello strumento?

Laura Pigozzi: L'Altro nello strumento: lo strumento è un Altro, perché ad esempio il mio pianoforte suona in un modo perché sta a casa mia, perché l'ho tenuto io, l'ho preso usato quindi prima di me c'è un'altra storia, è qualcun altro che è venuto prima di me e ha avuto un'altra storia. Certamente il timbro di un pianoforte non dipende solo dalla sua cassa armonica, come la voce non dipende solo da com'è fatto il nostro corpo ma dipende anche dalle esperienze, da chi lo ha toccato, in che stanza è stato: io ne ho tre di pianoforti, uno a casa che è un certo ambiente, uno al lago che è un ambiente più umido, un altro sempre al lago dove faccio i seminari che sta in un altro ambiente ancora, meno umido ma più freddo, e ognuno di questi pianoforti ha suoni diversi, e cambiano quando vengono spostati, non solo perché devi riaccordarli ma cambiano anche perché a seconda di dove stanno lì si tocca o meno. Ad esempio, uno dei pianoforti che adesso sta nella sala dove faccio i seminari prima era in cucina, ed era lì a disposizione dei bambini. Loro sapevano che non dovevano pestarci sopra, però il tocco di un bambino è diverso, e quindi gli ha cambiato il suono, ma non perché ci pestavano sopra, è diventato più delicato, in un certo senso, cioè sono un po' piccole magie, quando vado a raccontarle in giro in un ambiente non così accogliente non le racconto, dicono questa qui è pazza.

Stefano Mazzei: Poi comunque, rispetto agli strumenti, alla composizione dello strumento, tu riporti nei libri quanto uno strumento abbia a che fare con la voce da cui proviene, e la voce di un luogo da cui proviene, quindi come strumenti, ad esempio un pianoforte, costruiti con manifattura nei paesi orientali, in Cina o in Giappone, hanno suoni differenti.

Laura Pigozzi: Mai da comprare. Io uno yamaha non lo comprerei mai.

Stefano Mazzei: Fra l'altro mi vengono in mente questi due artisti incredibili - ora non ricordo, probabilmente in *A nuda voce* li riporti anche te - che sarebbe anche bellissimo sentirli per averci a

che fare direttamente come esperienza, per esempio Rachelle Ferrell e (?), due voci incredibili che esprimono quel godimento *altro* in un modo che è estremamente culturale, si potrebbe anche dire, quindi di come insomma ecco, proprio prendendo due voci...

Laura Pigozzi: Il nucleo dell'arte è culturale. In questo senso se ne può dire qualche cosa, perché poi circola. Io ho girato anche molto in oriente e tutti gli strumenti musicali orientali – ce ne sono alcuni che da noi non esistono – ripropongono le voci orientali, che sono delle voci più strette, diverse dalle nostre, con delle corde vocali più fini, e lo stesso pianoforte Yamaha, ripeto, ha delle sonorità che per me che lavoro sul tono e sul morbido sono un po' irritanti, mi danno un po' questa sensazione di zanzara.

Federico Fabbri: Avrei un'altra domanda da fare. Ieri sera, prima del seminario di Mario Ajazzi Mancini, stavo leggendo *Il piacere del testo* di Roland Barthes. Ora, questo testo si apre con una cosa bellissima, cioè con lui che dice “ho molta difficoltà a capire la differenza tra godimento e piacere”. Quindi mi chiedevo se il godimento *altro* può essere un concetto – o un non concetto – che può diciamo tracciare la compenetrazione di godimento e piacere.

Laura Pigozzi: Ma che belle domande fai, la prossima volta ti porto dietro e ti pago. Questa è una domanda fondamentale. Allora, ritorno un attimo alla frase di Freud. Freud dice “non poter cogliere per quali vie essa – la musica – produce i suoi effetti mi toglie ogni piacere”. Freud non parla di godimento, lui parla di piacere. Perché il piacere, se possiamo proprio dare una definizione - è una cosa che vi propongo - è esattamente la difesa rispetto al godimento.

Elena De Sanctis: La serialità.

Laura Pigozzi: Non so, la serialità secondo me ha più a che fare con l'anestesia, il piacere non è precisamente l'anestesia, però è una sorta di difesa, di barriera eretta per poter tollerare il godimento. Mi viene in mente una paziente, la quale ha un godimento *altro*, proprio dal punto di vista orgasmico, ma non ha un orgasmo. Non ha mai la parte di scarica. Allora lei appunto sta male, perché lì c'è solo godimento e non c'è il piacere, cioè non c'è la parte di risoluzione, in un certo senso, e quindi questa questione, che ho trovato anche in alcune impotenze maschili ma non in tutte, questo tipo di sofferenza angosciosa è data dal fatto che lei non ha potuto erigere il piacere come momento di barriera verso questo godimento che dopo un po' non se ne può più, perché diventa veramente una cosa frastornante. Ecco, questa è secondo me la differenza tra godimento e piacere,

cioè il piacere mi tiene in vita, il godimento può anche farmi perdere. Il godimento *altro*, dipende. Può cadere da una parte, può cadere dall'altra. Quando il godimento *altro* diventa godimento della Cosa senza trasformazione artistica, può diventare tossico. Oppure può portare piacere agli altri – non diventa lui piacere ma può portare piacere agli altri - quando transita e riesce ad essere elaborato nell'arte.

Federico Fabbri: Quindi poi ricade anche sulla questione legata alla sublimazione, necessariamente.

Laura Pigozzi: Necessariamente, anche se comunque la questione del piacere ha un lato anche non tanto di serialità, però concordo, un lato nirvanico, cioè ti riporta a una sorta di equilibrio. Quindi ha un lembo anestetico. Sono tutte questioni per cui non si può dire è così, questo è uguale a questo, A è uguale a B allora B uguale a C... non si può dire questo, però si possono mettere in luce le sovrapposizioni tra godimento, Cosa, *jouissance autre*, *jouissance féminine*, arte; sono cose che hanno connessioni, non sono totalmente sovrapponibili però hanno connessioni, la cosa che a noi interessa è trovare queste connessioni, perché è lì che riusciamo a fare a meno di interrogare continuamente il sintomo, e a incistarlo.

Federico Fabbri: Rispetto a quello che diceva Sandro, che la voce si sente, sentiamo la nostra voce, questo ci fa un pochino eco anche sulla dimensione dell'ascolto in analisi, cioè il piacere o il dispiacere di quello che ascoltiamo può indirizzare o non indirizzare un certo tipo d'ascolto. Questo lo trovo molto interessante.

Sandro Candreva: Mentre tra godimento e piacere a me veniva in mente, con permesso, il piacere dell'evacuazione. Il piacere finisce nell'evacuazione, mentre il godimento nelle sue trattenute crea un andamento molto più complesso.

Laura Pigozzi: Proprio il godimento del non finire, come in quella paziente in analisi.

Sandro Candreva: C'è una trattenuta nel godimento

Elena De Sanctis: Quindi anche del non sapere, mentre forse la strada del piacere è una strada più conosciuta.

Laura Pigozzi: Sì, è una strada più conosciuta, magari non è necessariamente seriale.

Elena De Sanctis: Però c'è una mappa più chiara.

Laura Pigozzi: Diciamo che non dà troppa angoscia, perché ovviamente il godimento ha un lato angoscioso, il quadro di Munch è chiaro, la voce ha un lato angoscioso, la voce si perde, la voce non è tua, non ti senti... Questa faccenda di sentire la propria voce è una cosa complicatissima, perché in realtà noi non sentiamo come la sentono gli altri, è straniante; quando mi dicono "io voglio trovare la mia voce" mi verrebbe da rispondere: davvero? Sei sicuro? Devi lavorare la tua voce, più che trovarla come se ci fosse una voce in origine e io voglio trovare il mio io, la mia autonomia... No, non esiste, la voce non è di nessuno. Certo, tu puoi donarla, puoi fare atto di donazione usandola.

Federico Fabbri: Proprio perché non ti appartiene puoi donarla.

Sandro Candreva: Se c'è una esperienza di estraneità a se stessi è risentire la propria voce.

Laura Pigozzi:

Risentire la propria voce è drammatico, perché ci manca tutto l'ascolto interno; c'è una questione fisica, c'è anche una questione psichica: la voce è estranea perché comunque la prima voce che abbiamo sentito non era la nostra, nasce dal silenzio.

Luciana Salerno: Le chiedo: il suo concetto di sublimazione implica anche il riferimento al femminile, però implica anche altro. Lei s'interessa molto anche all'aspetto sociale e ce ne ha parlato in senso globale. Invece in senso individuale, sempre di più per esempio si sta manifestando un bisogno di riconoscimento diciamo hegeliano di forme di sessualità indefinite, bisessualità, oppure viene addirittura affermato che il genere è socialmente costruito, quindi le chiedo se la sua idea di sublimazione comunque potrebbe soddisfare anche queste tipologie di persone che sempre di più emergeranno per un bisogno di riconoscimento, togliendo quelle appendici o quei riferimenti, se sono funzionali o se si possono mettere da una parte.

Laura Pigozzi: Questo è un discorso enorme, però possiamo dire qualche cosa. Innanzi tutto questo discorso regge perché comunque il godimento *altro* non è che sia appannaggio delle donne, è appannaggio del femminile, cioè di chiunque si metta su quell'egida del femminile, anche un uomo;

dunque non è solo appannaggio delle donne. Il tipo di godimento *altro*, però – e questo lo dice anche molto bene Lacan – non è solo il godimento pregenitale, cioè non è che il godimento *altro* ti fa ricadere nel pregenitale, la *jouissance autre* è un modo di godere diffusivamente che ha a che fare col respiro, che ha a che fare con il corpo intero, che non è necessariamente l'erotismo pregenitale. Allora, quando parliamo di sessualità pregenitali, non c'entrano col godimento *altro*. Quando parliamo di sessualità omosessuale non si capisce perché non debbano entrarci. Certo che c'entrano. Però a un patto, secondo me, e cioè che il discorso omosessuale non voglia trovare riconoscimento solo dal lato della cultura. Cioè non si può dire, secondo me, che il corpo è solo una costruzione culturale. Secondo me questo è un tradimento, perché se noi abbiamo qualcosa da dire, abbiamo qualcosa da dire come natura e cultura, cioè siamo entrambe le cose. Quindi dire che parlare di genere è come non parlare di corpo, allora io non ci sto, perché se una cosa mi ha insegnato la psicanalisi è che il corpo parla, perché il corpo è iscritto, quindi tu non puoi dirmi che la sessualità è solo una costruzione. Non è così. Su questo argomento nel 2016 uscirà un mio testo di cui non posso dire il titolo perché altrimenti l'editore mi uccide, che però raccoglie un po' tutte le questioni della Cosa nel sociale, tra cui anche questo, quindi il rapporto con i figli, il rapporto con la coppia, la questione omosessuale, la questione dei figli con l'omosessualità, ovviamente trattate non sul piano diciamo sociale ma sul piano analitico. Dove appunto secondo me la questione è proprio che come non si può essere solo natura, cioè la madre che allatta il figlio fino a sei anni perché lui lo vuole – beh, lui vuole anche venire a letto con te, se è per questo, se c'è una cosa che il bambino vuole... Ho fatto questo corso in gravidanza, ovviamente si sono toccati anche i problemi dell'allattamento, io ho detto quello che pensavo sulla questione della suzione, della bocca, con le pediatre che non erano assolutamente d'accordo, allora tutta questa parte qui, il bambino ti chiede questo, allora allattamento *on demand*, perché il bambino lo vuole e se lo vuole funziona. Certo, anche il pedofilo vuole il bambino, cosa significa che il bambino lo vuole, il pedofilo è convinto, forse anche giustamente, che il bambino sia erotizzato dall'adulto, ed è vero, ma l'adulto è lì per mettere dei limiti, non per farsi dare quello che il bambino vuole, perché il ragionamento dell'allattamento *on demand* è esattamente il ragionamento del pedofilo, non c'è differenza strutturale, però la gente non è più abituata a pensare in termini di struttura, si pensa tutti in termini di epifenomenicità, perché questo è il discorso del padrone di oggi, conta solo il fenomeno, la struttura non conta, però la struttura è la stessa, è lo stesso ragionamento, *il bambino lo vuole*. Il pedofilo non ha tutti i torti a dire che il bambino lo vuole, perché il bambino lo vuole, ma tu sei lì non a dargli quello che vuole. È vero che il bambino vorrebbe succhiare a ogni ora, ma tu non sei lì a dargli tutto quello che vuole, altrimenti appunto il bambino vuole venire a letto con te, allora cosa

fai? Vai a letto col bambino? Sì, tutte le madri dormono col bambino, ed è un andare a letto col bambino, da un punto di vista psichico e strutturale.

Federico Fabbri: E anche linguistico.

Laura Pigozzi: E anche linguistico, perché la lingua è l'inconscio.

Beh, grazie veramente per le bellissime questioni. La questione dell'orrore della scena primaria è proprio quella, è proprio la scena primaria del mondo. Qui racconto di un paziente che aveva scene primarie acustiche – non è un mio paziente, è un paziente di non mi viene in mente di chi, un paziente di una psicanalista famosa, adesso non mi viene in mente chi – comunque questo paziente aveva scena primaria acustica perché dormiva ai piedi del letto dei genitori e ai piedi del letto c'era la testata del letto, quindi lui stava sotto, non vedeva, vedeva questa grande testata e ascoltava questa scena primaria. Quest'uomo divenne un musicista – però anch'io ho avuto pazienti che sono diventati cantanti per elaborare la scena primaria acustica o un'altra scena traumatica, tipo i genitori che urlavano, quindi rielaborare l'urlo – in questo caso lui è diventato pianista e riusciva a suonare solo con la vela aperta, e in analisi si è scoperto perché: lui vedeva la testata del letto, quindi per lui la musica aveva visivamente la forma di questa testata, e quindi era la vela del pianoforte aperta. Questa è veramente una chicca, perché è la potenza della scena primaria.

Federico Fabbri: E anche dell'interdizione.

Laura Pigozzi: E anche dell'interdizione. E si può dire che ha potuto fare musica perché c'era questa barriera. Grazie.