

Maurizio Balsamo

Memorie senza ricordi

(doi: 10.48270/102437)

Frontiere della psicoanalisi (ISSN 2723-9624)

Fascicolo 1, gennaio-giugno 2021

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

_IL CAMPO PSICOANALITICO

Maurizio Balsamo

Memorie senza ricordi

Parfois, il m'arrive d'enfouir les tableaux sous terre. Je les inhume, puis je pose à la surface une cloche à l'aide de laquelle ils pourront se manifester, signaler leur présence.

(Anselm Kiefer, *L'art survivra à ses ruines*, Collège de France, Fayard, Paris, 2011)

Besetzungen è un termine centrale nel lessico freudiano. Tradotto in inglese con *catexis* e in italiano e in francese sostanzialmente con “investimento”, “interesse”, assume una significazione prevalentemente economica, laddove però vi è, in tedesco¹, anche il senso militare di “occupazione”, di presa di possesso, acquisizione di una posizione. Nel linguaggio psicoanalitico allude alla quota di energia correlata ad una rappresentazione, un gruppo di rappresentazioni o un oggetto, alla carica pulsionale che si lega ad essi, li occupa e di cui definisce in tal modo il peso, il valore affettivo che assumono per il soggetto. Laplanche e Pontalis, nel loro dizionario, osservano che si può parlare, a proposito dell'investimento affettivo, di *oggetto-valore*, intendendo con ciò la dimensione categoriale, di organizzazione del campo percettivo e comportamentale. In tal modo, oggetti investiti positivamente o negativamente (ad esempio nel forte investimento dell'oggetto fobico da evitare), assumono per il soggetto una rilevanza e una indiscutibilità che rende conto del loro carattere di fissazione identitaria, di attaccamento, sopravvivenza. Si tratterà conseguentemente di riflettere – accanto alla questione dei necessari investimenti libidici, e dei loro percorsi evolutivi –,

Maurizio Balsamo, psicoanalista con funzioni di training della SPI.

¹ Cfr. C. Vallini, *Besetzung e il lessico freudiano: teoria, terminologia, traduzione*, in G. Borghello, V. Orioles (a cura di), *Per Roberto Gusmani. Studi in ricordo*, Udine, Forum, 2012; D. Barth, *Besetzung, Neid und Eifersucht*, «Psyche», 74 (9/10), 2020.

sui destini di un investimento intoccabile, sulla fissità di una traccia, cioè quelle operazioni o espressioni psichiche che riveleranno la tenacia di un legame e l'impossibilità di distaccarsene. Possiamo osservare queste dinamiche nella credenza delirante, nella cattura dell'oggetto feticistico, che diventa la condicio sine qua non del godimento, o comunque ogni qualvolta si manifesta l'impossibilità di un rapporto mobile fra investimento e disinvestimento, legame e slegame all'origine della vita psichica e della sua complessità. L'investimento/occupazione oscilla pertanto fra un tragitto di mobilità e una fissazione identitaria, fra l'investimento che permette procedure di oggettualizzazione in cui nuovi oggetti, e nuovi investimenti, appaiono disponibili, o invece l'arresto della processualità, dove l'investimento – il caso più noto è quello del legame all'oggetto perduto nella melanconia – appare insostituibile. Potremmo dire che private di una vita postuma, di una esteriorizzazione che permette alla forma di declinarsi nelle sue varianti, nelle sue trasformazioni, nelle sue elaborazioni luttuose, la rappresentazione finisce per assumere un carattere di permanenza indesiderabile. È ciò che succede nella vita psichica collettiva ogni qualvolta temi, momenti, eventi fonte di colpa o di vergogna risultano intrattabili, e in quanto tali rimossi dallo spazio pubblico della discussione, dell'assunzione storica. Il che comporta, nella rimozione o negazione che ne deriva, la loro persistenza spettrale e la conseguente riapparizione in forme parassitarie che impediscono il formarsi dei processi di rimemorazione, d'iscrizione soggettiva, finendo per paralizzare il movimento di comprensione, traduzione e disvelamento necessario ai processi di storicizzazione. Si tratta piuttosto di reminiscenze, di risorgenze che riappaiono, qui e là, come fantasmi oscuri del passato. In termini analoghi, nello spazio psichico individuale, partendo dall'isteria², così come nell'*Uomo dei topi*, Freud aveva posto chiaramente il problema dell'usura, la perdita e il processo di modifica che l'investimento mnestico riceve nel passaggio alla coscienza e al tempo³. E tuttavia, se il sistema associativo, la dinamica rappresentazionale che si dispiega nelle sue manifestazioni trasformative permette l'usura e l'affievolirsi della forza pulsionale, se il processo di rimemorazione ne realizza la ritrascrizione e l'oblio, vi sono, come egli nota, dei fenomeni e delle tracce il cui destino è di essere slegato da questa possibilità: «Abbiamo inoltre trovato che un altro genere di rappresentazioni rimane sottratto all'usura ad opera del pensiero, non perché non le si voglia, ma perché non le si può ricordare»⁴, mostrando un doppio destino/registo delle tracce mnestiche: quelle usurabili, che viaggiano e si modificano nel tempo, e quelle che si sottraggono radicalmente alla loro riproduzione/con-

² Cfr. Il meccanismo psichico dei fenomeni isterici: «Si può quindi dire che le rappresentazioni divenute patogene si conservano così fresche e robuste di affetti perché è loro negata la normale usura attraverso l'abreazione», *Studi sull'isteria* (1893), OSF 2, Borighieri, Torino, 1968, p. 131.

³ *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva*, OSF 6.

⁴ *Studi sull'isteria*, OSF1, p. 360.

sumazione⁵, perché operanti in un funzionamento psichico dove il soggetto è assente, dove non c'è nulla da ricordare e dunque nulla da consumare. La fissità della traccia, la sua mancata degradazione ci pone dinanzi a due diversi destini dell'iscrizione mnestica: da una parte, la (relativa) inalterabilità dell'inconscio e la sua usura, mediante il suo veicolarsi nel tempo, che ne permetterà la circolazione come forma organizzatrice, e a cui si può tornare attraverso un lavoro di messa in figurabilità di un eterogeneo (ogni riapparizione è necessariamente una deformazione), che appare nell'immagine che giunge a noi. Dall'altra, la sottrazione radicale – al tempo – delle tracce che non possono essere ricordate, e che s'impongono in uno statuto differente dall'inconscio rimosso⁶. Fra queste, come osservavo, le immagini, le rappresentazioni, le forme mnestiche che si sono depositate nello spazio collettivo e di cui il soggetto tenta con estrema difficoltà una appropriazione, una traduzione, una messa in memoria personale. Si tratta, qui, sia di ciò che definisce la memoria rimossa o indicibile di una collettività, sia ciò che attiene alla difficoltà di iscrizione soggettiva di una traccia a causa della sua enigmaticità, violenza, traumaticità.

Negli stessi termini Ricoeur osserva che l'ossessione, (nel senso della possessione, del *revenant*) «sarebbe l'equivalente stretto dell'allucinazione a livello della memoria collettiva. L'ossessione è per la memoria collettiva ciò che è l'allucinazione per la memoria privata, una modalità patologica di incrostazione del passato al cuore del presente, che è simmetrica all'innocente memoria-abitudine che, essa pure, abita il presente, ma per l'agire, dice Bergson, non certo per ossessionarla, cioè per tormentarla»⁷. Come pensare allora – nello spazio della cura – questo secondo destino della traccia, non iscritta se non negativamente? La doppia caratterizzazione della traccia si esplicita d'altra parte già nel diverso significato che la ripetizione assume nel registro psichico, cosicché possiamo porre due figure freudiane della possessione, dell'*hantise*: una forma di ripetizione che cerca di reinstaurare un meccanismo di après-coup traduttivo, di padroneggiamento, e una forma di ripetizione dove si esprime l'esercizio della pul-

⁵ Una riflessione più vasta sull'usura delle tracce è in *Meccanismo dei fenomeni isterici* (1893).

⁶ «L'eccesso di memoria, non è soltanto un eccesso ricevuto, nel senso di una trasmissione o imposizione alienante d'identità e di ruoli, ma il tentativo dello psichico di far fronte a spinte regressive grazie al continuo ritrovamento/costruzione di ricordi, in modo da creare ancoraggi percettivi che funzionano come altrettanti punti di arresto e di vincolo identitario. Analogamente, l'eccesso può essere inteso come la comprensione di una coazione continua dello psichico a produrre reminiscenze, sotto forma di rimemorazione, ripetizione, costruzioni, con lo scopo di realizzare una relativa inibizione delle attività regressive, in primis il sogno, permettendo così il lavoro di figurabilità psichica». Cfr. M. Balsamo, *Fedeltà e infedeltà della memoria*, «Rivista di Psicoanalisi», 58(3), 2012.

⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 21. Sul doppio valore dell'*hantise* in Ricoeur, cfr. Joan Stavo-Debaugé, *Le concept de "hantises" de Derrida à Ricoeur (et retour)*, «Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies», vol. 3, n. 2, 2012.

sione di morte⁸ e l'impossibilità di una appropriazione soggettiva. E tuttavia, ed inversamente, come non pensare che una quota di inappropriabilità, di alterità non sia inerente ad ogni traccia, indipendentemente dalla sua natura traumatica, espressione cioè del suo valore di strappo, di lacerazione in cui il reale si insinua, fa capolino, lacerando il tempo stesso della sua apparizione, anacronizzando il presente della sua manifestazione?

* * *

Trovo interessante che le prime performances di Anselm Kiefer alla fine degli anni '60 prendano il nome di *occupazioni*, *Besetzungen*, dove l'artista appare, in luoghi e paesi diversi, in posa col saluto nazista o, nell'immersione e nell'incontro con l'opera di Genet, talmente colpito da essa che si veste in abiti femminili. Cercando, nei suoi travestimenti, nelle repliche di posture interdette, provocatorie, di entrare in contatto con il represso, il rimosso della storia, mostrando – come nel caso dei gesti nazisti – la persistenza mitica di immagini che continuano ad infestare lo spazio della memoria collettiva. Si tratta di una replica rammemorante delle “occupazioni belliche in Europa”, ma ben più sostanzialmente della visualizzazione perturbante dell'occupazione psichica da parte di immagini che hanno assunto il valore di immagini emblema, immagini-mito nella storia, rimossa o seppellita nel silenzio, e che Kiefer riporta alla luce in una serie di ricontestualizzazioni allusive che giocano sulla permanenza e sulla citazionalità delle immagini stesse, sulla loro capacità di attraversare contesti di significato, tempi, reazioni. In tal senso, esse assumono il ruolo inevitabile di espressioni ulteriori del loro *Nachleben*, della loro vita postuma.

L'opera consiste in una serie di fotografie scattate in varie località dell'Europa – spazi storici, paesaggi – che presentano l'artista stesso che esegue, citando, incarnando il gesto di *Sieg Heil*. Come suggerisce il catalogo, l'artista sembra aver assunto l'identità del nazionalsocialista conquistatore che occupa l'Europa. La prima reazione a questo tipo di lavoro deve essere lo shock e lo sgomento, e il lavoro lo anticipa. È stato violato un tabù. Ma quando si guarda di nuovo, iniziano ad apparire molte ironie. In quasi tutte le foto la figura di *Sieg Heil* è minuscola, sovrastata dall'ambiente circostante; gli scatti sono presi da lontano. In una delle

⁸ «Il ritorno del rimosso sotto forma di sintomo rimane una formazione di compromesso, la ripetizione nel transfert un mezzo della cura, la ripetizione nel gioco infantile una strategia paradossale di padroneggiamento e impossessamento e molto spesso la ripetizione costituisce un mezzo di difesa. Allora l'ossessione [l'hantise] legata alla ripetizione o alla revenienza procura malgrado tutto una forma di protezione o di piacere anche se mescolate a pena o minaccia. Il problema, di conseguenza, è determinare se, nel dispositivo freudiano, è pensata una ossessione pure nella quale il soggetto è assolutamente espropriato e perseguitato». Cfr. Claire Pagès, *Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle*, «Conserveries mémorielles», 18, 2016, p. 2. La risposta a questa domanda ovviamente è nella teorizzazione degli anni '20 e della pulsione di morte.

foto la figura si trova in una vasca da bagno ed è vista contro una finestra illuminata. Non ci sono masse giubilanti, soldati in marcia, né altri emblemi del potere e dell'imperialismo che conosciamo dai filmati storici dell'era nazista. L'artista non si identifica con il gesto dell'occupazione nazista, lo ridicolizza, lo satirizza⁹.



In tal modo, Kiefer mostra attraverso composizioni complesse il substrato inconscio di ricordi, posture, pratiche di cui non necessariamente l'artista ha memoria nel senso individuale del termine, ma di cui egli si fa tramite espressivo, rappresentazione di «una memoria senza ricordi», la definisce Daniel Arasse, esercizi di risorgenza/denuncia di memorie collettive, immagini *malgrado tutto*.

Il pittore entra dunque nell'abisso della storia, gettandosi nella voragine e indossando una divisa militare, per assumerne su di sé tutto il peso; si blocca come una statua nel gesto nazista, ma contemporaneamente si rappresenta come una «scrittura» pittorica salvifica per un'arte «altra»¹⁰. Come ha osservato Arasse,

lottando contro l'amnesia collettiva che segue la fine di una guerra di cui non può avere, lui stesso, altra memoria che quella già costituita dai racconti e dalle immagini e i luoghi che trasportano il marchio di una devastazione passata (Kiefer è nato nel marzo del 1945), egli utilizza questa tracce e questa storia tedesca recente come un materiale [...] Ma, associandoli ai ricordi dell'antica mitologia germanica, egli suggerisce la continuità che lega il mito e la storia, e la tragica, terribile perdita di senso che li colpisce¹¹.

⁹ A. Huysens, *Anselm Kiefer: The Terror of History, The Temptation of Myth*, «October», vol. 48, 1969.

¹⁰ G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2015, p. 189.

¹¹ D. Arasse, *Anachroniques*, Gallimard, Paris, 2006, p. 69.

Si tratta, in questo percorso, di lavorare il peso di una memoria che rimos- sa, non tracciabile, o rintracciabile, torna nei suoi aspetti sintomatici, sotto forma di revenants, di spettri del tempo che inutilmente si cerca di cancellare, fingendo che non ci sia nulla da ricordare, da dire, da raccontare. Da questo punto di vista, essa si caratterizza essenzialmente come una memoria spettrale – visibile, ad esempio, nel ritorno citazionale delle foto di Kiefer, delle posture e dei gesti “tabù”, che egli rimette in scena, segnala, denuncia, disseppellendo un passato che non può essere risolto o esorcizzato dalla semplice proibizione legislativa di un gesto. In tal senso ci appare come il sintomo, e il suo tentativo di scioglimento, di una modernità attraversata da blocchi di tempo immemore – a causa della coltre di silenzio che è calata su di essi –, che infestano, colonizzano la scena psichica. La modernità stessa, del resto, può essere definita spettrale perché:

1) essa si espone al ritorno senza fine di un passato infinitamente trascorso, di cui essa non può tuttavia fare il lutto; 2) perché inventa delle tecniche di registrazione, la fotografia, il cinema, la radiografia, la registrazione della voce che rende possibile il ritorno dei fantasmi¹²; 3) perché non può fare il lutto degli individui, delle culture e delle lingue annientate dalla catena di disastri storici del XX secolo; 4) perché è impossibile designare il suo essere: essa si caratterizza precisamente per la perdita di ogni identità. È per questo motivo che essa si incarna in una presenza-assenza sempre incompiuta, di cui è impossibile fissare i contorni o di definirne l'appartenenza temporale e spaziale. È allora sul modello di una “hantologia” [una scienza dell'ossessione] paradossale e instabile piuttosto che di una ontologia tradizionale che bisognerebbe pensarne il divenire inassegnabile del moderno¹³.

Ma quello che appare importante da osservare è che questo lavoro di ricostruzione mnestica si istituisce secondo procedure diverse dalla processualità anamnestic, stante l'assenza di ricordi personali. Attraverso la combinazione di materiali, oggetti, pose, tempi differenti, scene ed eventi storici si realizza una strategia del tutto diversa per far parlare le tracce: quella del montaggio.

* * *

¹² Cfr. J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, Cortina, Milano, 1997. Sulla registrazione della voce e del suo legame con il ritorno del morto, basterebbe pensare alla straordinaria traiettoria di Edison che dopo aver inventato la lampada ad incandescenza o il fonografo, dedicò gli ultimi anni di vita alla messa a punto di una macchina che al pari della registrazione della voce umana potesse registrare quella dei morti permettendo di entrare in contatto con essi. Sulla questione cfr. T.A. Edison, *Le royaume de l'au-delà. Précédé de P. Budouin, Machines nécrophoniques*, J. Millon, Grenoble, 2015. Sulla spettralità, cfr. J. Derrida, *Spettri di Marx*, Cortina, Milano, 1994; E. Angel-Perez, P. Iselin, *La lettre et le fantôme*, Pups, Paris, 2006; E. Puglia, M. Fusillo et alii, (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Il Mulino, Bologna, 2018. Sulla natura spettrale della memoria freudiana, vedi anche M. Recalcati, *Convertire la pulsione?*, Paginaotto, Trento, 2020.

¹³ R. Guidée, *Mémoires de l'oubli*, Garnier, Paris, 2017, p. 72.

Besetzung possiede anche il significato di «distribuzione dei ruoli al teatro»¹⁴ ed è nel tentativo di risvegliare la memoria, entrare a sua volta nell'oggetto occupante che Kiefer realizza le sue performances. «Egli riattiva, in modo ripetuto, volontario e quasi teatrale le pratiche naziste per registrarle a forza nel suo corpo, in modo da conservarne il ricordo dato che egli ne è sprovvisto, lottando contro l'oblio»¹⁵. Siamo qui, come osservavo, nei meandri di una memoria spettrale, nel tentativo di portare alla coscienza strati psichici che non corrispondono ad esperienze rammentabili, ma che attraversano il soggetto a sua insaputa, o di un testimone senza testimonianza. Da questo punto di vista, come lui stesso ha dichiarato più volte, «l'artista è un relais, traversato da ciò che abita la sua creazione, un passaggio, una porta, "un ricettacolo", come gli antichi profeti»¹⁶. Questa problematica si ritrova in termini analoghi nella poetica di Sebald, pure lui *relais*, mediatore, *sismografo* di eventi collettivi che non ha vissuto direttamente (è nato come Kiefer alla fine della guerra¹⁷), ma che persistono nella memoria sotterranea, e di cui occorre ritrovare i resti, i segni, le modalità del tutto nuove, sperimentali, che occorrerà ricreare per poter dire la catastrofe.

Chi l'ha vissuta, e a essa è scampato, è in grado di ricordarla soltanto in modo del tutto stereotipato. Che dice sempre che è stato terribile rifugiarsi in cantina coi bambini, che è stato spaventoso cercare tra le macerie i resti dei propri averi ecc. Sono sempre le stesse storie stereotipate a esser raccontate. Ma su ciò che è effettivamente accaduto non ci sono resoconti reali, almeno non in letteratura né nella storia familiare. Non è narrabile. Non è recepibile, così come non lo è l'esperienza di uno choc. È infatti uno dei caratteri fondamentali dello choc quello di essere associato, di regola, a una lacuna mnestica. Proprio ciò che più ha sconvolto non lo si riesce a ricordare. Suppongo sia subentrato anzitutto un meccanismo biologico e psicologico. Se oggi vogliamo farci un'idea di quello che può essere accaduto in quegli anni, in quei giorni, in quelle settimane, siamo chiamati a intraprendere una sorta di lavoro archeologico. Si scava – e a partire dalle schegge e dai frammenti che troviamo, proviamo a ricostruire in qualche modo l'intero¹⁸.

Entrambi gli esempi, quello di Kiefer, o di Sebald, ma se ne potrebbero fare ovviamente mille altri, illustrano uno spazio di fenomeni che mettono in scena, come tentativo di non sprofondare nell'abisso, ma di contornarlo ai bordi

¹⁴ M. Minssieux-Chamonard, *Anselm Kiefer. La fabrique de la mémoire*, «Revue de la BNF», 3, 2015.

¹⁵ Ivi, p. 19.

¹⁶ D. Arasse, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷ «Poiché era nato nel 1944 ed era stato cresciuto in una società che aveva scelto liberatamente di essere amnesica, Sebald considerava la rimemorazione come un atto morale e politico», A. Lubow, *L'Archeologie de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, Actes Sud, Arles, 2009, p. 163.

¹⁸ A. Köhler, *Catastrofe con spettatore. Una conversazione con W.G. Sebald*, «Nuova Corrente», 146, 2010, pp. 179-190.

per poterlo nominare, processi diversi dalla rimemorazione intesa come discesa nel proprio intimo. Processi che non attingono alla memoria anamnestic, che non fanno capo alla dimensione di ripresa soggettiva, al tempo ritrovato della memoria involontaria (Proust), ma che si dispiegano innanzitutto in una fenomenologia dell'esistenza caratterizzata da ossessioni, ripetizioni, vertigini, deliri, allucinazioni, anacronismi, da lacune e da una disperante ricerca di tracce sparse qui e là allo scopo di riconfigurare il senso, il limite, il *cosa* di una perdita. Di fronte all'eccesso della perdita non può bastare un solo linguaggio.

Malgrado la fatica degli storici, degli scribi e degli archivisti di ogni specie, ha osservato Agamben, la quantità di ciò che – nella storia della società come in quella dei singoli – va irrimediabilmente perduto è infinitamente più grande di ciò che può essere raccolto negli archivi della memoria. In ogni istante, la misura di oblio e di rovina, lo scialo ontologico che portiamo in noi stessi eccede di gran lunga la pietà dei nostri ricordi e della nostra coscienza. Ma questo caos informe del dimenticato non è inerte né inefficace – al contrario, esso agisce in noi con non meno forza dei ricordi coscienti, anche se in modo diverso¹⁹.

È ciò che in termini analoghi Sebald descrive nella *Storia naturale della distruzione*:

Ho trascorso l'infanzia e la giovinezza in una zona che si estende lungo il margine settentrionale delle Alpi, zona largamente risparmiata dalle immediate conseguenze delle operazioni militari. Alla fine della guerra avevo appena un anno ed è quindi difficile che, di quell'epoca segnata dalla distruzione, io possa aver serbato impressioni fondate su eventi reali. Eppure, ancor oggi, quando guardo fotografie o documentari del periodo bellico, ho come la sensazione di esserne il figlio, come se di là, da quegli orrori che non ho vissuto, cadesse su di me un'ombra alla quale non potrò mai sfuggire del tutto²⁰.

Il che pone come dicevo lo statuto particolare della memoria di eventi di cui non siamo i diretti eredi²¹, di una memoria da ricostruire e la questione di una traccia mnestica che non tornerà alla coscienza del soggetto attraverso il processo di rimemorazione. Ma in entrambi i casi indicati, tanto quello di Kiefer quanto di Sebald, all'opera è una stessa procedura di figurabilità, di composizione-ricostruzione di una memoria perduta che attiene alla pratica del montaggio, alla dimensione di creazione, di messa in correlazione di elementi eterogenei per ricomporre diversamente l'infranto, il perduto della storia, per

¹⁹ G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai Romani*, Boringhieri, Torino, 2000.

²⁰ W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano, 1999, p. 74.

²¹ Sulla questione della post-memoria rimando ovviamente ai lavori di Marianne Hirsch.

immaginare la storia, liberarla dalla sua infezione spettrale. Quel sentimento che fa dire ad Austerlitz:

Noi non comprendiamo le leggi che regolano il ritorno del passato, e tuttavia ho sempre più l'impressione che il tempo non esista affatto, ma esistano soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire a seconda della loro disposizione d'animo, e quanto più ci penso, tanto più mi sembra che noi, noi che siamo ancora in vita, assumiamo agli occhi dei morti l'aspetto di esseri irreali e visibili solo in particolari condizioni atmosferiche e di luce²².

I materiali eterogenei della dimensione ricostruttiva e la procedura epistemica che si delinea nella pratica del montaggio pongono ovviamente una domanda particolare alla psicoanalisi nel momento in cui essa si interroga sia sul riuscire a farsi carico di ciò che il trauma, la perdita di memoria o la sua rimozione collettiva determinano, sia sulla possibile corrispondenza, all'interno della propria pratica, di una similarità di funzionamento per abordare l'indimenticabile.

Si tratterà allora di delineare una possibile esplorazione della specificità delle operazioni mnestiche che tali situazioni comportano e la verifica di quali procedure analitiche si apparentano o sembrano apparentarsi alla tecnica del montaggio dell'eterogeneo come pratica capace di riaprire il tempo, disancorare la fissità della traccia per sottoporla alla sua possibile storicizzazione.

* * *

Le Guen²³ ha posto la tesi che vi siano, in Freud, due linee, due movimenti, due approcci, necessariamente complementari, ad una teoria della memoria. *Da una parte*, l'attenzione alle funzioni di messa in memoria, d'iscrizione e conservazione delle tracce, la tesi che tutto ciò che è vissuto resta conservato, che «nella psiche nulla si perde»²⁴ e che definisce sostanzialmente una forma di causalità evolutiva/maturativa. *Dall'altra*, la tesi secondo cui è la tappa finale che decide dei destini della traccia, in un percorso di continua reiscrizione/trasformazione in cui sono le deformazioni, le rielaborazioni, gli après-coup, le costruzioni, a decidere dei possibili destini dell'antecedente. Da una parte la traccia di un colpo, di una iscrizione, con la sua valenza attrattiva-regressiva, dall'altra gli infiniti après che riscrivono senza fine o che, anche, falliscono in questo tentativo. Questi due movimenti, quello dell'appoggio (della traccia) e quello dell'a-

²² W.G. Sebald, *Austerlitz*, Adelphi, Milano, 2001, p. 199.

²³ «*Quand je me méfie de ma mémoire...*» : *essai pour en finir avec les théories de l'inscription*, in «*Revue Française de Psychanalyse*», vol. 45, n. 5, 1981.

²⁴ «Nella vita psichica nulla può perire una volta formatesi, tutto in qualche modo si conserva», *Disagio della civiltà* (1929), OSF 10, Boringhieri, Torino, 1978, p. 562.

près-coup si sostengono vicendevolmente e accanto alla *persistenza* dei desideri inconsci, come Freud osserva in *Inibizione sintomo e angoscia*, occorre pensare alla questione della sostanziale *infedeltà* della memoria, della sua ritrascrizione continua: «del moto pulsionale rimosso noi pensavamo che rimanesse invariato nell'inconscio per un tempo indeterminato. Adesso l'interesse si rivolge alle sorti di ciò che è rimosso, e noi sospettiamo che questo continuare immutato e immutabile non sia ovvio e forse neanche abituale»²⁵. Questo tipo di riflessione indica che la tesi dell'iscrizione mnestica può essere pensata – in una dimensione vetero archeologica – come una resistenza ad accettare che nella dimensione psicoanalitica sia la lettura, la metabolizzazione, aggiungerei la dinamica costruttiva, a prevalere sullo scritto (originario) e sulla sua presunta verità storica. O anche, che i due elementi fondamentali della memoria possono essere intesi sia nel rapporto fra necessità adattiva della memoria e rimozione²⁶ – determinando quella complessa processualità per cui il ritorno del rimosso corrisponde non ad un ricordo ma ad un simbolo mnestico (deformato) – sia nella necessità di prendere in considerazione il rapporto ineludibile fra monumento (postumo) e documento storico, fra il ciclo delle deformazioni e gli eventi psichici che ne definiscono i limiti, che segnalano l'irruzione di un tempo altro nel tempo presente della rimemorazione-commemorazione. In termini analoghi, Botella ha posto per molte situazioni cliniche la necessità di andare oltre la memoria articolata ai processi di rimemorazione, la memoria del ricordo rimosso, ricordando come già nel 1932 Freud ponesse la questione del compito del sogno non come realizzazione di desiderio, ma come necessità per la vita psichica di elaborare i traumi anistorici e non rappresentati, «di dare loro un senso grazie alla creazione di nuovi legami integrandoli nella rete rappresentazionale»²⁷. Se pensiamo alla questione posta dal testo *Costruzioni in analisi* e al problema della convinzione nel processo terapeutico, del suo ruolo di *Analogon* del ricordo ritrovato, o al problema posto dal Mosè, dove il trauma negativo non è né ricordato, né ripetuto, ci troviamo dinanzi ad uno scenario che rende conto dell'assenza – in talune processualità – di una qualsivoglia traiettoria di visibilità, di figurabilità della catastrofe sopraggiunta. Da questo punto di vista però, dobbiamo supporre che ogni configurazione psichica, ivi compresa però la struttura nevrotica, presenti zone psichiche dove sono situate, *seppellite* (è il termine usato da Freud, che rimanda per noi ai lavori sull'incorporazione e la questione della cripta posti da Abraham e Torok), configurazioni, esiti di processi non giunti a rappresentazione, pensiero, registrazione soggettiva. Freud, sempre seguendo Botella, ha

²⁵ *Inibizione sintomo e angoscia*, OSF, vol. 10, p. 289.

²⁶ A. Green, *Quelques considérations sur les problèmes psychanalytiques de la mémoire*, «Évolution psychiatrique», vol. 39, 1974.

²⁷ C. Botella, *Sur la remémoration: La notion de mémoire sans souvenirs*, «L'année psychanalytique internationale», 1, In Press, 2015, p. 202.

posto la soluzione del problema nel concetto di *memoria del sogno* grazie a cui le esperienze vissute nei primi tempi dell'infanzia e di cui nessun ricordo potrà mai essere rievocato, fanno ritorno nel sogno. Dimensione sconcertante osserva Freud già nel 1914:

Per una specie particolare di situazioni assai importanti che si verificano in un'epoca assai remota dell'infanzia – e che allora vengono vissute senza essere capite, mentre vengono comprese e interpretate *a posteriori* – non è in genere possibile suscitare il ricordo. Si arriva a prenderne conoscenza attraverso i sogni, si è forzati a prestar loro fede in base a motivi inoppugnabili derivanti dalla struttura stessa della nevrosi, e ci si può anche render conto che l'analizzato, quando ha superato le sue resistenze, non fa appello alla mancanza del ricordo (e cioè dell'impressione che quel certo fatto gli è noto) al fine di non accettarne la realtà. Questo argomento, tuttavia, richiede tali precauzioni critiche, e ci mette di fronte a situazioni così nuove e peregrine, che mi riservo di dedicargli una trattazione a parte sulla base di un materiale adeguato²⁸.

Se la memoria del sogno e la convinzione operano nella stessa direzione del ritorno del rimosso, osserva Botella, questo non può che contraddire l'operatività del ritorno transferale degli elementi infantili sulla persona dell'analista. Sarà allora nel *Compendio*, nel 1938, che Freud riprenderà la questione della memoria del sogno come di ciò che può apportare tracce che il sognatore ha dimenticato, inaccessibili, capace di giungere alle impressioni precoci dell'infanzia. Il modello seguito per tracciare questo percorso è quello della *dimensione regrediente*, che scompone e aggrega in un nuovo e creativo processo di legame gli elementi sparsi, disponendoli in nuove configurazioni di senso e di figurabilità.

Si distingueranno allora nel processo analitico quattro livelli di regredienza: 1) il modello della *nevrosi traumatica* con la ripetizione in identico, 2) *il fenomeno Silberer* con la trasformazione della parola in immagine, 3) *la memoria del rimosso*, e 4) *la memoria senza ricordi*. Si badi tuttavia, osserva Botella, che questa processualità trasformazionale-regrediente non cancella affatto la questione della nozione di rimemorazione, ma pone il difficile compito delle modalità attraverso cui giungiamo o possiamo giungere al reperimento di dimensioni che non esitano nel processo associativo, e che domandano un lavoro suppletivo di integrazione, tessitura, (io aggiungerei di *montaggio*) da parte dell'analista per delineare lo spazio lacunare di ciò che non si è iscritto. «Questa messa in intelligibilità è crescita e sviluppo delle potenzialità psichiche. È grazie all'ascolto regrediente che l'analista può effettuare dei legami fra i differenti elementi, comprendenti dei seppelliti, della seduta. Dei legami che si effettuano in modo simile a quello che ha luogo nel lavoro del sogno»²⁹. La dimensione di un *Eros tessitore* è allora all'opera per definire questa possibilità di istituire legami fra

²⁸ OSF 7, p. 355.

²⁹ C. Botella, cit., p. 222.

elementi sparsi, vari, diversi, eterogenei allo scopo di creare/trovare un luogo per la lacuna mnestica e la collocazione di ciò che non è narrabile, ricordabile, e che pur tuttavia continua a scorrere nella vita psichica. Parlavo poc' anzi di *montaggio*. Credo sia giunto il momento di riprendere il grande testo di Freud sulle *Costruzioni* per piegarlo in una riflessione psicoanalitica ed epistemologica che metta in gioco la questione del montaggio. Didi-Huberman ne ha posto mirabilmente la questione quando ha osservato, ad esempio, che l'atlante di Warburg, *Mnemosyne*, è di fatto un modello epistemologico, una forma visuale di sapere, che riposa non sull'organicità della dimostrazione logica o l'unità della composizione del quadro, ma su di una *impurità* fondamentale, una esuberanza, una fecondità, introducendo il diverso, il carattere lacunare di ogni immagine, la dimensione ibrida di ogni montaggio. Questo aspetto di ibridazione si apparenta perfettamente alla dimensione regrediente in seduta, capace di tessere elementi sparsi ed eterogenei nel tentativo di creare delle assonanze, dei legami inediti, delle connessioni là dove regna il silenzio, il frammento sparso del discorso, la perdita della memoria.

Se la *convinzione*, scrive Freud in *Costruzioni*, ha lo stesso valore del ricordo ritrovato, questo può essere piegato in due direzioni: la prima è quella che cede alla potenza del transfert la dimensione di illusione, di seduzione, di convinzione che le cose sono andate esattamente così, che la verità è esattamente quella che si è sperimentata nella nuova configurazione psichica; l'altra pista che non esclude la prima beninteso, ma la integra, è che questa dimensione di convinzione, per realizzarsi, deve fare appello ad un lavoro che proceda oltre la funzione di barriera dell'immagine-ricordo e che attiene alla dimensione allucinatoria come possibilità di ritorno di ciò che non ha trovato iscrizione. Nella prima declinazione si presterà attenzione al valore narrativo della costruzione, alla sua capacità di sognare e di ritessere diversamente per dare senso a ciò che non lo aveva. La seconda configurazione si situa in questo stesso percorso, ma pone l'ipotesi di un altro tipo di ritorno dello psichico mediante la costruzione di un apparato di ricombinazioni e di riconfigurazioni associative capaci di tessere legami insospettati fra immagini, elementi, frammenti di diversa configurazione materiale e temporale per rintracciare lo scorrimento di ciò che lotta per la sua comparsa e la sua scomparsa, per la sua memoria e per la sua cancellazione. È ciò che osserviamo in maniera rilevante nei due esempi iniziali di Kiefer e di Sebald. Potremmo anche dire che la psicoanalisi impone la sua sfida accanto ad altre forme di pensabilità, ad altre configurazioni rappresentative ed immaginative, alla questione – parafrasando Derrida – della dimensione di distruzione dell'archivio, alla spinta alla cancellazione delle tracce e all'iscrizione di eventi che si tenta di occultare, di dimenticare, in un patto del silenzio che oblitera l'accaduto. Per questo motivo, Botella osserva in un altro lavoro che sostanzialmente possiamo distinguere due grandi quadri teorici per abordare il problema della memoria in seduta.

Globalmente e semplificando, si può dire che la concezione genetica suppone una esplicitazione della cura secondo una regressione unicamente libidica e temporale, con dei ritorni a dei punti di fissazione precedenti, a delle rappresentazioni pregenitali, è il modello della psiconevrosi: una teoria basata unicamente su una teoria della rappresentazione della temporalità, di un ritorno del ricordo rimosso. A differenza di ciò, la metapsicologia del 1900 centra la vita psichica intorno ad una nozione che può essere qualificata di regressione regrediente [...] la sua caratteristica principale corrisponde al lavoro del sogno. La facoltà di trattare simultaneamente degli elementi in gioco indipendentemente dalla loro origine: rappresentazionale, percettiva, o motrice, indipendentemente dalla loro qualità cosciente o inconscia, dalla loro eterogeneità come della loro eterocronia³⁰.

Questa dimensione regrediente, costruita sulla capacità di tessere in una nuova configurazione elementi eterogenei, definisce il diverso quadro concettuale della pensabilità della traccia perduta, inaugurata da Freud in *Costruzioni in analisi* e che individua un processo di riconfigurazione in tutto e per tutto identico all'operazione di montaggio. Che quest'ultimo, in Brecht, Benjamin, Simmel, Warburg, Kafka, Proust sia correlativo del tempo di guerra, del tempo della catastrofe, e che si ritrovi – in modo analogo – nella procedura freudiana della costruzione rispetto alla perdita della storia, alla perdita dell'esperienza – come scrive Benjamin in *Povertà ed esperienza* –, rende conto di una questione che sembra richiamare la necessità del bricolage per ricomporre l'infranto. Bricolage che non è però mai pura invenzione, narrazione del qui ed ora, ma piuttosto, come negli esempi fatti, ricezione, accoglimento dei tempi che collassano in una rappresentazione, in una percezione: ricomposizione immaginale dei resti che attraversano in modo impersonale lo spazio psichico di un individuo e che nella nuova, inaspettata connessione di senso, rinvia ad una nuova possibile creazione, alla liberazione dall'occupazione di una memoria di cui si può, finalmente, fare il testamento, facendone il lutto, traducendone l'eredità. Come ha osservato Muriel Pic:

L'autore del montaggio non usurpa il senso, ma lo rivela, designa ciò che non era stato visto, come un anziano attira l'attenzione di uno più giovane su di un nido nascosto nel cavo di un albero, un terreno di foglie, la crisalide di una farfalla fra dei rami: egli trasmette l'esperienza, l'apre al desiderio, all'attesa, alla parola di un altro³¹.

³⁰ C. e S. Botella, *Les niveaux de mémoire et de vérité. Leur interprétation*, in «Bollettino Fep», 59, 2005.

³¹ M. Pic, *Littérature et connaissance par le montage*, in *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Cécile Defaut, Nantes, 2006. Si pensi a questa osservazione di Proust: «La verità comincerà solo nel momento in cui lo scrittore prenderà due oggetti diversi, ne porrà il rapporto [...] e li fisserà con gli indispensabili anelli di un bello stile. Anzi, quando, come nella vita, avvicinando una qualità comune alle due sensazioni egli ricaverà la loro essenza comune, riunendole entrambe, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora», M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano, 2003, vol. IV, p. 570.

