

*Cristina Faccincani*

## L'inconscio e gli oggetti

La fantasia lirica *L'enfant et les sortilèges*, composta da Maurice Ravel negli anni venti del novecento, la cui partitura nasce da un testo della scrittrice Colette<sup>1</sup>, tratta del rapporto magico di un bambino con gli oggetti del suo mondo. Ecco brevemente la storia.

Un bambino di 6-7 anni, nella propria camera, è preso da un attacco di noia e di pigrizia e, al posto di fare i compiti, fantastica di fare monellerie, immagina di ribellarsi. La mamma entra a portare la merenda e scopre che i compiti sono ancora tutti da fare. Lo invita a promettere di essere diligente, ma per tutta risposta il bambino fa linguacce. La mamma allora per castigarlo gli lascia una merenda di pane secco e the senza zucchero e, per di più, dovrà restare in stanza da solo fino all'ora di cena. All'uscita della mamma il bambino si scatena in una rabbia furiosa contro gli oggetti della stanza e gli animali domestici che gli vengono a tiro – tazza e teiera, fuoco, bilanciere d'ottone dell'orologio a pendolo, carta da parati, poltrona, libri e quaderni, gatti e scoiattolo... pestoni, colpi, strappi, lacerazioni, strattoni...

Sazio di fare devastazioni, il bambino si lascia cadere su una poltrona, ma qui, a sorpresa, iniziano i sortilegi: gli oggetti si animano e si ribellano alle angherie del bambino, rimproverandolo e attaccandolo. Gli oggetti divengono persecutori (ciò che è mirabilmente reso da Ravel attraverso l'incalzare del ritmo musicale).

Il bambino ha paura. Ciò che avviene nella stanza si estende al giardino dove le cortecce degli alberi tormentate dalle incisioni del bambino, le rane, le libellule, i pipistrelli, tutti gli animali maltrattati, così come gli oggetti, tutto ciò che circonda il bambino diventa persecutorio e gli fa paura... il bambino chiama mamma, ma la madre non arriva... Il bambino scappa impaurito, scappando ferisce senza volerlo lo scoiattolo, ma ecco che poi, sorprendentemente, se ne prende cura, medicandogli la zampina. A quel punto tutto intorno si calma e si intenerisce, oggetti e animali dicono che il bambino è buono, il bambino pronuncia *la parola mamma* e il sortilegio finisce. Tutto torna tranquillo e con la parola "*maman*" finisce la fantasia lirica<sup>2</sup>.

Ho scelto di iniziare queste mie riflessioni sul rapporto fra l'inconscio e gli oggetti con il racconto del piccolo gioiello musicale di Ravel/Colette, perché rende in modo straordinario il rapporto di unità fusionale bambino-madre-mondo, in cui ciascun elemento non ha una delimitazione in sé: ciascun elemento del mondo, dell'ambiente non umano, è contemporaneamente ciò che è, ma, anche, contemporaneamente madre, contemporaneamente bambino. Tutto in una alternanza di buono ↔ cattivo ↔ buono che attraversa tutti gli elementi in gioco.

Non a caso Melanie Klein, che casualmente legge la recensione di una messa in scena a Vienna nel 1929 di *L'enfant et les sortilèges*, rintraccia in quest'opera la rappresentazione delle proprie teorizzazioni sul carattere arcaico schizo-paranoide dell'aggressività infantile con i tratti sadici che la contraddistinguono<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2002. Trad. it. di Monica Guerra, *Colette. Vita di una donna*, Donzelli, Roma 2004, pp. 35, 55, 201.

<sup>2</sup> Chi volesse vederne una bellissima rappresentazione scenica, è presente in YouTube la coreografia di Jiri Kylián, Nederlands Dans Theater di Amsterdam, del 1988.

Ma non intendo parlare qui di questa visione psicoanalitica kleiniana classica del problema, mi interessa piuttosto soffermarmi sulla dimensione fusionale -sé-altro da sé-ambiente non umano-come dimensione che non contrassegna solamente l'infanzia.

Ovviamente, rispetto alla condizione dell'*infans*, interamente o quasi interamente contrassegnata da questo tipo di funzionamento, se la relazione con la madre è sufficientemente buona, ossia la madre è capace di attivare e/o permettere il realizzarsi di aree intermedie fra sé e il bambino (Winnicott<sup>4</sup>), si attiva lungo l'arco degli anni un processo di progressiva differenziazione e delimitazione fra il sé (con una propria consistenza in fieri) e l'altro da sé, umano e non umano. Accanto a questa differenziazione e delimitazione necessaria, persistono e, per così dire, debbono persistere, aree di funzionamento 'fusionale' che contraddistinguono la *colleganza*, gli spazi del *comune* con l'altro, con il mondo animato e inanimato, con l'ambiente umano e non umano<sup>5</sup>. Il *comune* viene ad essere infatti quel qualcosa che fa da matrice alle differenziazioni e che ne può mantenere la condizione vitale attraverso una pulsazione: accettando passaggi di indeterminazione, in questo spazio comune riusciamo a far germinare e ri-germinare le differenze<sup>6</sup>, a non farle coincidere con le caratteristiche del nostro io e con le sue identificazioni, con le tendenze omeostatiche e con tutti quegli equilibri rigidi che tendono a saturare il pensare, saturarlo di pensieri già pensati.

Evidenze di ciò possiamo trovarle nell'esperienza del rapporto con l'inconscio, con lo spazio onirico, con gli inciampi della coscienza, con la capacità di compiere il lavoro del sogno anche nella veglia (così si esprime Bion<sup>7</sup>), di avere con gli oggetti un rapporto intrecciato di onirismo, così come accade nell'esperienza poetica, e in generale nell'esperienza artistica.

Bion ha definito *barriera di contatto* la funzione 'semipermeabile' di separazione/unione fra coscienza e inconscio, *barriera* e *contatto*, due termini che rendono bene la paradossia di una funzione che contemporaneamente separa e unisce, una funzione che per Bion è fondamentale per discriminare la cosiddetta realtà dalla dimensione intrapsichica.

Tornando alla relazione con gli oggetti, il nostro rapporto con essi può modificarsi e trasformarsi attraverso ibridazioni legate al funzionamento inconscio e al funzionamento della memoria; gli oggetti del quotidiano ad esempio possono restare a lungo silenziosi, come sfondo silente dei nostri gesti, delle nostre abitudini e dei nostri usi, o, improvvisamente, trasfigurarsi.

In termini psicoanalitici, il mondo degli oggetti può divenire supporto di proiezione su di essi di contenuti psichici umani, come nell'interpretazione di Melanie Klein de *L'enfant et les sortilèges*, dove è la psiche del bambino diciamo ad animare persecutoriamente gli oggetti; si può tuttavia, d'altro canto, immaginare una relazione fra umano e non umano non esaurita dalla direzione proiettiva, riconoscendo una complessità fatta anche di direzioni invertite, dove è l'oggetto a guardare l'umano e a modificarne lo sguardo. A proposito di come l'epifania di un oggetto può modificare lo sguardo, l'artista Alberto Giacometti, intervistato dallo scrittore Jean Genet dice:

---

<sup>3</sup> Julia Kristeva, *Melanie Klein ou le matricide comme douleur et comme créativité*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2000. Trad. it. di Monica Guerra, *Melanie Klein. La madre, la follia*, Donzelli, Roma 2006, pp. 208-210.

<sup>4</sup> Donald Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock Publication, London 1971. Trad. it. di Giorgio Adamo e Renata Gaddin, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1974.

<sup>5</sup> Harold F. Searles, *The Nonhuman Environment, in Normal Development and in Schizophrenia*, International University Press 1960. Trad. it. di Sergio Dazzi, *L'ambiente non umano nello sviluppo normale e nella schizofrenia*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>6</sup> Sulla dimensione del comune in rapporto alle differenze vedi anche l'interessante concetto di *disponibilità* proposto da François Jullien nel suo recente saggio *Cinq concepts proposés à la psychanalyse*, Grasset & Fasquelle, 2012. Trad. it. di Almata Kluzer Usuelli, *Cinque concetti proposti alla psicoanalisi*, Editrice La Scuola, Milano 2014, pp. 27-45.

<sup>7</sup> Wilfred Ronald Bion, *Cogitation*, Estate of W.R. Bion, 1992. Trad. it. di Parthenope Bion Talamo e Silvio A. Merciai, *Cogitations, pensieri*, Armando Editore, Roma 1996.

“Un giorno, in camera mia, guardavo un asciugamano posato su una sedia, e di colpo ho avuto l'impressione che non soltanto ogni oggetto sia solo ma che abbia un peso – o meglio una mancanza di peso – che gli impedisce di gravare su un altro. L'asciugamano era solo, talmente solo che avevo la sensazione di potergli levare la sedia da sotto senza cambiargli di posto. Aveva uno spazio suo, un peso suo, persino un silenzio suo, Il mondo era leggero, leggero...”<sup>8</sup>

Quanto al rapporto fra gli oggetti e la memoria, è esperienza comune che gli oggetti possano essere catalizzatori di ricordi, che possano essere evocativi del passato, ma anche del futuro. Pensiamo ad esempio a Marcel Proust e alla sua maddalenina: nell'esperienza sensoriale di un sapore (il sapore di un pasticcino e del the) si realizza l'esperienza percettiva del contrarsi e del separarsi del tempo del passato, del presente e del futuro, nella vita dello scrittore e nella sua opera. Se riprendiamo infatti l'etimologia di evocare, ex vocare, chiamare fuori, allora possiamo ritrovare uno strato di senso per cui evocazione può essere emergenza, non solo della memoria di una esperienza passata, ma di una possibilità emergente appunto nel presente, di una relazione trasformativa con il passato, così come della possibile evocazione di un futuro già imminente.

Quanto alla dimensione di evocazione rispetto al futuro imminente, la più anodina, essa non va assolutamente confusa con una dimensione scaramantica, superstiziosa o di preveggenza, essendo proprio il contrario di queste posizioni, per così dire, controllanti. Parafrasando il titolo paradossale della autobiografia inconscia di Bion, *Memoria del futuro*<sup>9</sup>, potremmo dire che di ciò, ossia di una 'memoria del futuro', si può trattare sia nelle creazioni artistiche sia nei sogni, o in qualsivoglia evento d'esperienza laddove il futuro è già presente.

Come esempio relativo alla creazione artistica, ricordo un passaggio di alcune note autobiografiche del grande architetto francese Le Corbusier<sup>10</sup> in cui l'autore parla dell'idea da cui deriva il progetto e la realizzazione del tetto della chiesa di Ronchamp<sup>11</sup> in Alsazia, uno dei suoi più grandi capolavori.

Le Corbusier racconta che, facendo una passeggiata lungo una spiaggia americana durante un soggiorno di lavoro negli Stati Uniti, resta colpito dalla forma di una conchiglia, un carapace vuoto. Lo raccoglie dall'arenile e lo porta con sé, lo appoggia sulla sua scrivania dove rimane per anni inerte e silenzioso sotto il suo sguardo, fino a quando dopo anni, dopo che la forma naturale della conchiglia si è 'mescolata' e 'ha fermentato' (termini usati da Le Corbusier) nella mente dell'architetto, ne emerge il progetto del tetto di Ronchamp.

*Mescolamento e fermentazione* richiamano quel processo del pensare attraverso l'esperienza, apprendendo dall'esperienza. *Apprendere dall'esperienza* è il titolo di una delle opere più importanti di Bion<sup>12</sup>. Bion cerca di costruire ipotesi sui processi del pensare e sui passaggi trasformativi dalla sensorialità al pensiero consentiti proprio dal buon funzionamento, dalla buona salute della *barriera di contatto*. Sostiene che i pensieri preesistono al pensare e che esistono pensieri senza pensatore, *pensieri selvatici o randagi*, in cerca di un pensatore che li pensi; il problema che può generarsi qui è quello della compatibilità, del 'mescolamento' fra pensiero e pensatore: nei termini dell'etica di Spinoza la questione è se il mescolamento ha un esito vitale o mortificante, felice o infelice.

<sup>8</sup> Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, "Les lettres nouvelles", 1957, 52. Trad. it. di Massimo Raffaeli, *L'atelier di Alberto Giacometti*, Il Melangolo, Genova 1992.

<sup>9</sup> Wilfred Ronald Bion, *A Memoir of the Future-The dream*, The Estate of W.R. Bion, 1991. Trad. it. di Parthenope Bion Talamo e Gianni Nebbiosi, *Memoria del futuro, il sogno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1993.

<sup>10</sup> Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Ed. Coopi, Ginevra 1981.

<sup>11</sup> La chiesa di Notre Dame du Haut è stata costruita a Ronchamp fra il 1950 e il 1955.

<sup>12</sup> Wilfred Ronald Bion, *Learning from experience*, Heinemann London 1963. Trad. it. di Antonello Armando, *Apprendere dall'esperienza*, Armando, Roma 1972.

Come da un *fiume carsico*, in cui era rimasta la relazione di Le Corbusier con l'oggetto conchiglia, emerge la creatura del tetto di Ronchamp: il pensatore Le Corbusier incontra il pensiero di quella forma di tetto, pensiero/ordito sia di una trama-conchiglia, sia di una trama-tetto. Passaggio decisivo per questa emersione è la trasfigurazione dell'oggetto stesso che da consueto e familiare diviene *perturbante*.

*Perturbante* è quella relazione per cui ciò che potrebbe essere familiare appare come estraneo e non assimilabile.

*Mescolamento e fermentazione* richiamano anche il processo del *lavoro del sogno*. Il sognare infatti è luogo privilegiato di possibili trasfigurazioni perturbanti non solo rispetto agli elementi umani, ma forse soprattutto rispetto all'ambiente non umano, agli oggetti, che nei sogni possono compiere metamorfosi o venir generati. Immagini oniriche attraverso le quali possono avvenire *epifanie di pensiero*<sup>13</sup> proprio perché scompaginano le certezze della concretezza e della linearità.

Prima di arrivare a fare esempi di sogni, vorrei ricordare un breve racconto di Kafka nel quale possiamo incontrare un oggetto perturbante per eccellenza, si tratta del racconto dal titolo *Il cruccio del padre di famiglia*<sup>14</sup>, e l'oggetto perturbante protagonista del racconto si chiama *Odradek*.

*Odradek* rappresenta ciò che nel familiare non si lascia assimilare: sta negli spazi domestici, ma è un corpo estraneo; sembra rotto, ma non è rotto, ha infatti una sua propria integrità; l'insieme appare privo di senso ma, a suo modo, è completo; è senza meta né morte, è senza logoramento; la parola che lo designa non consente di rintracciarne una etimologia certa, così come una designazione di senso precisa; il linguaggio scarno e 'minimalista' che contraddistingue la sua espressione vocale non consente di dipanare i dubbi e le inquietudini che genera; supera le individualità e le identificazioni, alle quali sopravvive (nel racconto il narratore, i suoi figli, i figli dei suoi figli).

Tutte queste qualità illustrate nel racconto di Kafka a proposito dell'oggetto *Odradek*, potrebbero declinarsi anche rispetto al sogno come oggetto perturbante; potrebbero appartenere all'esperienza onirica, non solo e non tanto alla trama del sogno, quanto piuttosto al suo ordito. Il sogno infatti è completo pur essendo spezzettato, pur essendo giudicato lacunoso dal procedimento cosciente; il sogno è completo anche se appare privo di senso; il sogno ha un *ombelico*, ciò che resta, ciò che resiste a qualsivoglia interpretazione<sup>15</sup>; il sogno ci supera, rispetto alle illusioni di certezza del nostro Io e delle nostre identificazioni. *Odradek* può di fatto ben rappresentare anche ciò che gli oggetti dei sogni e nei sogni possono essere: enigmatici pur avendo tratti familiari, attivatori di pensiero, pensieri loro stessi, pensieri per immagine<sup>16</sup>. Nei sogni infatti, elementi diversi, disgiunti, dislocati, si compongono in una configurazione d'insieme dotata di una forma enigmatica di coerenza interna, fragile e solida al contempo, forma che produce uno spiazzamento e invita all'interrogazione e alla *riapertura del pensiero*.

A titolo di esempio posso ora citare un paio di sogni. Si tratta di due sogni miei, sognati nella stessa notte, in corrispondenza della lettura di un libro sull'interpretazione dei sogni (scritto

---

<sup>13</sup> Sigmund Freud, in una nota aggiunta nel 1925 a *L'interpretazione dei sogni* (trad. it. di Elvio Facchinelli e Herma Trettl Facchinelli, in *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1978, p. 463) scrive: "Il sogno in fondo non è che una forma particolare del nostro pensiero, resa possibile dalle condizioni dello stato di sonno (...) Il fatto che il sogno tenti di risolvere i compiti che la nostra vita psichica ha di fronte, non è più sorprendente del fatto che tenti di risolverli la nostra coscienza vigile..."

<sup>14</sup> Franz Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia*, trad. it. di Rodolfo Paoli, in: *Racconti*, Mondadori, Milano 1997, pp. 252-253.

<sup>15</sup> Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1899. Trad. it. di Cesare Musatti, *L'interpretazione dei sogni*, *Opere* Vol.III, p. 111 nota 2 e p. 480.

<sup>16</sup> Cristina Faccincani *Il cuscino parlante: ovvero il soggetto del sogno è il sogno stesso*, in: Chiara Zamboni (a cura di), *L'inconscio può pensare?*, Moretti & Vitali, Bergamo 2013, pp. 38-51.

dall'etnopsicoanalista Tobie Nathan<sup>17</sup>) libro che avrei dovuto presentare qualche giorno dopo e sul quale avevo già scritto una breve recensione<sup>18</sup>.

Nel primo sogno vedo degli uccelli sdraiati, neri, con piume lucide, accostati l'uno accanto all'altro. Mi chiedo se sono morti. Mi avvicino e mi accorgo che non sono affatto morti, mi accorgo che stanno dormendo, aprono e chiudono gli occhi ritmicamente, gli occhi sono neri, fulgidi, lucenti; dormono così, in attesa di spiccare il volo.

Nel secondo sogno sto camminando in un paesaggio aperto, ampio. Porto, legato al polso, un filo esile come quelli che tengono i palloncini colorati legati al polso dei bimbi. Al posto del palloncino però, librata in aria, c'è una ragnatela esile e brillante. Mi domando che cos'è quello strano oggetto, "ah, ecco!" mi dico "è un acchiappasogni".

Al risveglio riconduco i sogni al lavoro sul libro di Nathan, e in particolare al mio maggiore interesse rispetto al testo, ossia il fatto che, per Nathan, "il sogno è soprattutto pensiero e, per la maggior parte, pensiero astratto, che cerca di essere percepito dal sognatore.... [il sogno è così] un'instancabile creatore di mondi possibili". Attraverso le catene associative arrivo a ipotizzare che gli uccelli siano i pensieri che nel sogno sono dormienti (curiosamente, gli occhi 'iper-realisti' degli uccelli eseguono i movimenti rapidi delle fasi di sonno REM), pensieri dormienti in attesa del mio risveglio al pensiero onirico: è così infatti che i pensieri del sogno possono spiccare il volo. Associo poi ad altri passaggi del testo, riguardanti la funzione del *sogno*, che per Nathan si rivela essere quella di una *salvaguardia dell'unicità psichica di ogni soggetto*, a tutela della continuità del suo proprio sé; nella vita sociale della veglia infatti, tale continuità può essere interrotta, sospesa, erosa, e la nostra unicità attaccata da tutte le 'richieste' di conformità e dalle nostre risposte di adeguamento. Sarebbe il sogno dunque a riparare ogni notte, e più volte ciascuna notte, gli strappi che subiamo alla trama della nostra soggettività. Alla povertà d'esperienza della vita sociale contemporanea, il sogno può rispondere con la sua esperienza che è reale e virtuale insieme e con la possibilità di accedere ad una *nuova pensabilità dell'esperienza*. Ecco che il sogno degli uccelli può rappresentare la mia declinazione soggettiva di ciò che andavo leggendo sul sogno come pensiero; le immagini del mio sogno riformulano per me i concetti del libro su cui stavo lavorando, amplificandoli: nelle immagini oniriche infondo sono racchiusi pensieri che cercano me come loro pensatrice.

Quanto al secondo sogno le catene associative mi hanno portato a collegarlo con il problema dell'interpretazione. L'immagine dell'oggetto 'acchiappasogni' pur alludendo ad un oggetto concreto, commerciale, ornamentale e forse per qualcuno scaramantico, nel sogno è l'immagine di un oggetto fisicamente impossibile. In quanto tale esprime con forza la necessità di una qualità aerea, delicata, impalpabile della rete associativa come trama da cui filtra ed emerge una interpretazione.

I sogni vanno maneggiati con cura, dice il mio sogno e l'interpretazione deve avere un tocco lieve, senza pretendere di esaurirli, senza rischiare di danneggiarne la materia cangiante di cui sono fatti<sup>19</sup>...

---

<sup>17</sup> Tobie Nathan, *La nouvelle interprétation des rêves*, Odile Jacob, Paris 2011. Trad. it. di Nidia Morra, *Una nuova interpretazione dei sogni*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

<sup>18</sup> Cristina Faccincani, *Il sogno di Tobie Nathan*, "Colibrì", Anno 16 – numero speciale – Settembre 2012.

<sup>19</sup> A questo proposito val la pena ricordare la posizione radicale di Marguerite Yourcenar che si oppone a qualsiasi interpretazione del sogno che ne danneggerebbe l'estetica. Da questa posizione, raccogliendo i sogni della sua vita, scrive *Les Songes et les Sorts*, Bernard Grasset, Paris 1938. Trad. it. di Fabrizio Ascari, *I sogni e le sorti*, in *Opere* Vol.II, Bompiani, Milano 1992.