STRUTTURAZIONE DEL SOGGETTO E FIGURE ANTROPOGONICHE

Filippo Sciacca

settembre 2020

Psicologo;
Campo di ricerca:
Interazioni fra comunicazione, mente e culture

filippo.sciacca@tin.it

1 - Premessa metodologica sulla formazione psichica del soggetto

Jacques Lacan, nel saggio *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, dice che lo svezzamento è la prima separazione psichica, che induce il bambino a immaginare uno stato antecedente di relazione fusionale con la madre (stato che, in seguito, chiamerà "godimento"). La differenza tra fusionalità e svezzamento sta nel fatto che l'allattamento è una relazione essenzialmente biologica, di dipendenza dal seno della madre, mentre lo slattamento "è condizionato da una regolazione culturale"[1]. Lo svezzamento è il primo trauma psichico, che interrompe la relazione biologica e inserisce il bambino nella dimensione culturale. E' il "complesso" più primitivo dello sviluppo psichico: "lo svezzamento lascia nello psichismo umano la traccia permanente della relazione biologica che interrompe. A questa crisi vitale, in effetti, si accompagna una crisi psichica, probabilmente la prima la cui soluzione abbia una struttura dialettica. Sembra che per la prima volta una tensione vitale si risolva in intenzione mentale. Tramite questa intenzione, lo svezzamento è accettato o rifiutato; l'intenzione è certamente molto elementare, visto che non può essere attribuita a un io che si trova in uno stato ancora rudimentale"[2]. Il rifiuto dello svezzamento fonda l'*imago*[3] della relazione biologica e fusionale con il seno materno, ossia una rappresentazione mentale dell'attaccamento originario al seno che il bambino, inconsapevolmente, tenderebbe a ristabilire.

Massimo Recalcati rileva che la dimensione duale Altro/bambino è strutturale per la nascita del soggetto culturale. Il bambino staziona nel "godimento" originario (biologico) ed è il grande Altro che, attraverso il taglio dello svezzamento, compie un'azione simbolica che genera la perdita del rapporto fusionale con il seno e, dunque, la perdita del godimento. Da questo punto in poi, la vita simbolica determinerà strutturalmente la vita biologica: "il soggetto come mero organismo vivente è un tutto-pieno. Il corpo biologico, istintuale, non manca di nulla. L'Altro agisce su questo corpo «tutto pieno» asportandone alcune parti. L'Altro che costruisce il soggetto - che estrae il soggetto dal corpo vivente - gli ruba un pezzo d'essere. Sottraendo il godimento all'organismo vivente, trasforma la vita istintuale del corpo biologico in un corpo pulsionale"[4]. L'azione simbolica dell'Altro (ossia del linguaggio), con i successivi tagli, determina un corpo abitato dalla mancanza. I vuoti, che sono localizzati negli orifizi del corpo del bambino, formano un corpo pulsionale costituito da zone erogene: orale, anale-uretrale, genitale, alle quali Lacan aggiunge la zona scopica e la zona uditiva.

La dimensione duale è strutturale poiché l'Altro, che è il campo del linguaggio e della funzione di acculturazione, esiste prima del soggetto e lo determina ancor prima di nascere. La dipendenza del bambino dall'Altro è strutturale perché la funzione del significante (chiamato da Lacan "Nome del padre") crea il pensiero astratto, fondato sulla mancanza. La funzione paterna creatrice stacca dalla Cosa, dando origine alle rappresentazioni psichiche e istituendo la semiosi. In tal modo, si può capire la parola "elefante" senza che esso sia presente. Ogni bambino nasce immerso in un "bagno" del linguaggio, costellato di leggende e di miti familiari, di legami transgenerazionali, di tradizioni, di regole, di storie, di credenze, di valori, ecc.

Un diverso modello psicoanalitico, di tipo evoluzionistico, elaborato dalla Mahler e da Winnicott[5], suppone che inizialmente ci sarebbe un'unità simbiotica madre-figlio destinata a evolversi e dividersi per entrare nel campo delle relazioni oggettuali. Il bambino passerebbe

---

[1] Lacan 2005, p. 13. Questo primo saggio psicoanalitico, elaborato dal giovane Lacan nel 1938, non è stato inserito negli *Scritti*, ma pubblicato nell'*Encyclopédie française*. E' un testo precursore del suo futuro insegnamento. Nell'edizione italiana, la postfazione di Jacques-Alain Miller e la nota del curatore Antonio di Ciaccia precisano che, sebbene non siano state ancora elaborate le tesi sull'inconscio strutturato come un linguaggio, sull'articolazione significante/significato o sui registri immaginario/simbolico/reale, il testo presenta una "sintesi sensazionale della teoria dello sviluppo psichico" (p. 87).

[2] Lacan 2005, pp. 13-14.

[3] Le parole *imago* e "cultura" saranno sostituite, nella successiva elaborazione teorica di Lacan, dai termini "significante" e "simbolico".

[4] Recalcati 2017, p. 19.

[5] Winnicott 1976.

dall'Uno indifferenziato, pre-linguistico e pre-culturale, alla differenziazione, evolvendo secondo stadi progressivi fino all'acquisizione del linguaggio.

1.a - Confronti con la psicologia della cultura

Le ricerche di psicologia della cultura, orientate allo studio dei processi interattivi della prima infanzia, hanno rilevato non solo la funzione strutturante dell'adulto nei confronti del bambino, ma che il neonato non è del tutto passivo, poiché possiede una "dotazione di partenza" con cui riceve ed elabora gradualmente le informazioni provenienti dall'ambiente fisico e sociale. Pur nella condizione d'immaturità (neotenìa) e di dipendenza dai genitori, il bambino è dotato di competenze percettive (percezione fetale, discriminazione fonetica), di competenze sociali (preferenza per il volto materno, sorriso sociale, condivisione dell'attenzione) e di feedback. Se inizialmente non riesce a distinguere un mondo esterno da un mondo interno, a sei mesi condividerà con l'adulto l'attenzione su qualcosa di esterno (referenza a terze persone, oggetti, discorsi), sviluppando una prima rappresentazione che Bruner chiama "teoria della mente nel mondo"[6]. Luigi Anolli rileva che "l'attenzione condivisa comporta un **incontro di menti** fra adulto e bambino. Tale incontro dipende dal fatto non solo di condividere il medesimo fuoco dell'attenzione, ma anche di prendere parte al medesimo contesto e di sviluppare i medesimi assunti. In funzione di questo processo, madre e infante, nel momento in cui condividono un fuoco di attenzione e un centro di interesse, lo costruiscono convenzionalizzandolo secondo gli standard della cultura di appartenenza"[7]. L'adulto, in questa condizione di dipendenza, svolge un ruolo di inculturazione e di sostegno (*scaffolding*, secondo Bruner), trasformando il bambino da organismo biologico a soggetto culturale. E' un'originaria dualità che consente al bambino di formarsi le prime rappresentazioni mentali degli eventi, di simbolizzare e di oggettivare. Le rappresentazioni degli schemi interattivi e delle sequenze di azione (*routine*, *script*) sono apprendimenti simbolici contestualizzati nell'ambiente comunicativo-linguistico familiare, fatto di modalità di attaccamento, di stili educativi, di significati, di valori e di credenze. Via via il bambino acquisirà la capacità di attribuire degli stati mentali agli adulti ("teoria della mente"), di cogliere i loro desideri e di saper distinguere un proprio desiderio.

2 - Metafore della soggettivazione

Il tema di questa ricerca, a partire dalla questione della formazione psichica del soggetto, è di rintracciare una possibile connessione tra le prime rappresentazioni psichiche complessuali sperimentate dal bambino e la loro espressione in raffigurazioni e narrazioni culturalmente codificate. Esistono delle metafore sulla dimensione duale o, come abbiamo visto, unaria della soggettivazione? Com'è stata raffigurata la condizione originaria del soggetto nel mito o nell'arte?

Negli anni '70 Franco Fornari aveva elaborato la teoria psicoanalitica dei coinèmi (da *koinòs*, "comune"), per indagare il rapporto fra il linguaggio inconscio e la vasta gamma dei codici culturali espressi nelle immagini, nelle opere d'arte, nelle parole e nei comportamenti. Nel processo di simbolizzazione, i coinèmi sono alcune unità elementari del significato affettivo, intese come pre-immagini inconsce comuni che, a livello cosciente si esprimono mediante icone e codici linguistici[8]. Il coinèma - caratterizzato da una polisemia insatura - non è un contenuto inconscio statico, ma un linguaggio affettivo arcaico, connesso alla genetica umana, a che spinge a saturarsi in raffigurazioni coscienti e codici culturali condivisi. Voglio precisare, però, che in psicoanalisi ogni spinta inconscia è sinonimo di pulsione. Se, dunque, il coinèma è indice di una spinta pulsionale (come, per esempio, la spinta dell'erotema orale verso una soddisfazione oggettuale)

---

[6] Bruner 1999.

[7] Anolli 2004, p. 113.

[8] Per Franco Fornari il linguaggio delle immagini e le parole mettono in forma i coinèmi: erotemi (seno, orale, anale, fallico) e coppie oppositive (*àpeiron*-castrazione, nascita-morte, padre-madre, maschile-femminile, nudità-abito). [Fornari 1979].

vuol dire che sull'organismo biologico è già intervenuta, come dicono i lacaniani, l'azione simbolica dell'Altro, ossia la funzione del significante. E' avvenuto il taglio del linguaggio che ha strutturato sia le prime rappresentazioni psichiche nel bambino sia il corpo pulsionale, con le sue zone erogene, sia la mancanza e la nascita del desiderio. Come abbiamo visto, il complesso di svezzamento innesca la pulsione verso un oggetto dinamico relazionale: l'*imago* della relazione biologica e fusionale con il seno materno, ossia la rappresentazione inconscia del godimento originario. Fornari chiama *àpeiron* uno dei coinèmi che, come vedremo meglio, è la rappresentazione della condizione primordiale (l'*archè*, "principio di tutte le cose") in cui gli elementi sono indistinti e condensati in un unico stato indefinito.

Antonino Forte, psicoanalista bioniano, ha indagato il processo di simbolizzazione, mettendo in correlazione il lavoro notturno del sogno con l'attività onirica della veglia (o pensiero onirico della veglia)[9]. Egli descrive in dettaglio le fasi di questo processo. La percezione diurna dei vari stimoli sensoriali ed emotivi esterni e interni (per esempio, paura, rabbia) produce una nebulosa proto-emotiva che, tramite la funzione alfa, è rielaborata e trasformata in immagini inconsce (pittogrammi), suoni, ecc. Questo pensiero latente, a sua volta, si manifesta attraverso dei derivati narrativi coscienti.

Un'altra interessante metafora della soggettivazione spazia fra la cosmogonia e l'antropogonia. I popoli antichi quali rappresentazioni avevano del mondo, della sua origine e, quindi, dell'origine dell'uomo? Nella ricostruzione proposta dal linguista Franco Rendich, gli indoeuropei avrebbero tradotto "in suoni e in parole l'osservazione del moto degli astri e dei fenomeni che avvenivano nello spazio"[10]. Per i sacerdoti-astronomi vedici la vita del cosmo, vissuta psicologicamente, era un modello con cui identificarsi. Si esperiva, cioè, un parallelismo tra l'osservazione dei moti celesti e la percezione senso-motoria dei fenomeni interni. Tali rappresentazioni, da insature a sature, erano convertite in immagini, in suoni e parole, come vedremo più avanti.

3 - Figure del godimento originario

La rappresentazione insatura del godimento originario, nella storia delle raffigurazioni, si è espressa in due differenti concezioni: una concezione unaria e una concezione duale. La concezione unaria corrisponde all'unità simbiotica madre-figlio teorizzata dalla Mahler e da Winnicot.

La concezione duale pone l'accento, invece, sull'esistenza di qualcosa di informe che riceve l'azione di un'entità altra, in un rapporto di dipendenza. Per Lacan è il complesso di svezzamento che, strutturando le prime rappresentazioni psichiche, farà insorgere nel soggetto l'*imago* di un godimento originario. L'*imago* è intesa come una rappresentazione complessuale, uno schema immaginario acquisito a partire dai primi scenari relazionali vissuti internamente. Dopo il complesso di svezzamento, egli descrive le peculiarità del complesso d'intrusione e del complesso di Edipo[11].

Nei paragrafi seguenti, pertanto, tenterò di rintracciare le connessioni fra queste rappresentazioni complessuali latenti e i derivati culturali che, storicamente, si sono manifestati sotto forma di figure, di suoni e di parole.

3.a - Raffigurazioni del grado zero del godimento

Nel tutto nulla vi è di vuoto o di sovrabbondante.
Empedocle, fr. 13

Spesso, nelle culture antiche, il godimento originario è stato narrato o raffigurato come un'unità originaria inerte, come una specie di grado zero del cosmo. Dallo stato inerte, omeostatico e indefinito si passerà, con improvvisa energia, a un movimento auto-generante che farà nascere le

[9] Ferro 2008.
[10] Rendich 2010, p. 13.
[11] Lacan 2005, p. 20 ss.

prime distinzioni e dualità. Questi miti cosmogonici, metaforicamente, evocano gli sviluppi antropogonici ovvero i movimenti corporei e psichici sentiti dal soggetto nelle tappe della formazione di sé. Va precisato, però, che nei miti di un originario principio unario è assente il dio padre o qualsiasi altra divinità superiore che plasma il cosmo. Il principio originario che genera da sé l'universo richiama, per gli analisti di scuola lacaniana, il fantasma psichico "perverso" di auto-generazione senza l'intervento del grande Altro, in altre parole senza il necessario apporto delle figure genitoriali.

Nella cosmogonia greca la figura del godimento originario è molto insatura ed è stata pensata come una cavità vuota e tenebrosa, priva di materia e di elementi. Questa rappresentazione di qualcosa che è difficile raffigurare ha una narrazione mitica: il *Chaos*. Il *Chaos*, inteso come "disordine" degli elementi, è un'acquisizione posteriore rispetto al significato mitico di "spazio vuoto" senza materia, di cavità abissale e tenebrosa[12]. Esiodo, nella *Teogonia*, narra che le Muse gli avevano ispirato quale fosse stata l'origine delle quattro divinità cosmiche primordiali: *Chaos*, Gea o Gaia, Tartaro ed Eros[13]. Queste divinità, nate in sequenza, corrispondevano a quattro energie fondamentali. Per primo era nato *Chaos*, la personificazione del vuoto tenebroso, immaginato come uno spazio aperto e concavo, una specie di buco nero. Da *Chaos*, poi, nacque Erebo (tenebre profonde) e nera Notte; dall'accoppiamento di questi ultimi nacquero Etere (la luminosa trasparenza dell'aria) e Giorno. Così, si era generata, l'originaria distinzione fra buio-invisibilità e luce-visibilità, ossia il primo gradino dell'ordinamento del *Kòsmos*.

Chaos, dunque, è una divinità pre-cosmica che genera la luce dalle tenebre, creando la prima distinzione del *Kosmos* ("ordine del mondo", "armonia"). La sequenza temporale narrata da Esiodo: "Per primo fu *Chaos*"[14], indica che anch'esso fu generato, pur restando sconosciuta la divinità o la condizione che lo aveva originato. Giulio Guidorizzi osserva che "il Caos esiodeo non esiste da sempre: si manifesta d'improvviso e perdura, anche dopo che si sono sviluppati gli esseri divini, come uno spazio di fondo, un buco nero dell'universo"[15]. E' una specie di Big Ben che genera altri elementi-dei. Può essere immaginato come un utero pre-cosmico o un contenitore beante che non contiene materia; come una nebulosa di tenebra che dà vita ad altre divinità. Il *Chaos* non è un dio creatore, come nella *Genesi*, né una mente creatrice astratta[16]. E', piuttosto, un'energia indefinita che innesca un processo evolutivo da cui nascono le cose. In questa concezione cosmogonica, difficile da narrare e da raffigurare, il *Chaos* ha la funzione generativa di trasformare il vuoto in pieno. Una forza oscura si mette in moto e dà origine e forma alla materia primordiale.

Una diversa concezione greca, di tipo filosofico, raffigura il godimento originario come un tutto (*pantòs*), denso di elementi indefiniti. E' un'unità piena, contrapposta al *Chaos* vuoto. Per Anassìmandro l'*archè*, principio unario di tutte le cose, è l'*àpeiron* ("senza perimetro", "illimitato", "sconfinato"). Esso è fatto di una materia primordiale, in cui i vari elementi non sono distinti. Da questa cosa sconfinata, però, inizierà la cosmogenesi, attraverso un moto rotatorio intrinseco che separerà le coppie di elementi contrari. Secondo Talete, invece, il principio di tutte le cose è l'elemento acquatico. L'*archè* è l'acqua, anch'essa immaginata come una massa indistinta e indefinita da cui si genererà l'ordine cosmico. Per i due filosofi della scuola di Mileto non c'è un dio esterno che interviene, ma è l'energia fisica insita nella massa indistinta a generare il cosmo.

---

[12] La radice χα- è comune al verbo χάσκω ("aprire", "spalancare la bocca") e alle parole χάσμα ("voragine", "apertura di bocca") e χάνος ("bocca"). Sulla concezione greca dello spazio vuoto (κενός), privo di corpi, vedi Ciancaglini 1993, pp. 73-99.

[13] Esiodo, *Theog.*, 116-119. E' interessante notare che *Chaos*, Gea e Tartaro sono pensati come "esseri" ontologici assoluti che inizialmente, senza rapporto sessuale, generano altre divinità per partenogenesi. *Chaos*, per esempio, che è maschile genera Erebo e Notte; Gea, divinità femminile, genera Urano e Ponto, il mare. Solo in un secondo tempo, con l'avvento di Eros, Gea si accoppierà con le divinità maschili: Tartaro e i figli Urano e Ponto.

[14] Esiodo, *Theog.*, 116.

[15] Guidorizzi 2009, p. 1168. Alcuni *Scolii a Esiodo* notano che, forse, *Chaos* venne all'esistenza dall'invisibile o che il vuoto (*kenón*) si manifestò dopo lo spezzarsi di un'unità originaria (Cassanmagnago 2009).

[16] Nella successiva riflessione filosofica, invece, il *Chaos* è stato immaginato come il luogo della materia informe e rozza cui attinge un principio superiore per plasmare il *Kosmos*: il *Noûs* (la Mente) per Anassagora, il Demiurgo per Platone.

La concezione di un principio acquatico sembra che fosse presente nella cosmogonia degli indoeuropei. Franco Rendich, ricostruendo le radici etimologiche della loro lingua, osserva che i sacerdoti-astronomi vedici avrebbero tradotto i moti cosmici "in suoni e in parole"[17]. La consonante *n* [*na*], con il valore semantico di "acqua", era connessa alle immaginarie acque cosmiche primordiali, simili a un oceano profondo, tenebroso e infinito. La consonante *k* [*ka*] indicava un movimento curvilineo e avvolgente, ossia "l'energia creatrice dell'universo composta di acque e di luce. Energia che si rispecchiava e si irradiava anche nel cuore dell'uomo"[18]. Questo moto cosmico primordiale, vorticoso e generativo, aveva il corrispettivo nel movimento generativo dell'antropogonia. La radice verbale *an* significava "respirare", cioè inalare l'energia, il soffio vitale delle acque cosmiche, da cui sono derivate le parole indicanti il soffio divino infuso nell'uomo: in sanscrito *prāṇa*, in greco *ànemos* e in latino *anima*.

Negli inni vedici, in particolare il 129° del X libro del *Ṛg-Veda*, le acque cosmiche sono descritte così: *All'inizio non c'era essere, né c'era non essere. Che cosa ricopriva l'insondabile profondità delle acque e com'era e dov'era il riparo? Non c'era l'atmosfera né, al di là di essa, la volta celeste*[19]. *Non c'era morte allora, né immortalità. Non c'era giorno. Quell'Uno viveva in sé e per sé, senza respiro. Al di fuori di quell'Uno c'era il Nulla*[20]. *C'era oscurità, all'inizio, e ancora oscurità, in una imperscrutabile continuità di acque. Tutto ciò che esisteva era il vuoto senza forma*[21]. L'inno 121° specifica che quell'Uno è *Eka*, il germe delle acque cosmiche che genererà le acque luminose e brillanti, portatrici di felicità. L'altro nome di queste acque lucenti è *Prājapati*.

Presso gli Egizi troviamo un'altra importante raffigurazione dell'unità acquatica. Essi, nei miti e nelle divinità, esprimevano visioni e idee sui fenomeni della natura e sulle realtà indescrivibili dell'anima. E' interessante osservare, però, che nel principio originario - a differenza delle concezioni greche e dei Veda - essi includevano la presenza degli elementi maschile e femminile, come coppie divine uguali e contrapposte capaci di generare l'universo. L'elemento acquatico è sessuato. Le Acque Primeve erano il principio fondamentale della loro cosmogonia, identificate nel padre degli dei *Nun*[22] e nella pàredra *Nunet*. Va notata la curiosa concordanza di suono con la consonante *n* [*na*] dell'alfabeto indoeuropeo. Il segno geroglifico *Nun*, inoltre, è composto dagli ideogrammi raffiguranti tre vasetti globulari e l'increspatura dell'acqua, insieme all'ideogramma del cielo [fig. 1]. Lo stesso vale per *Nunet*. Quest'Oceano Primordiale, infinito e sessuato, si stendeva in tutte le direzioni. R. T. Rundle Clark, riferendosi ai Testi delle Piramidi dell'Antico Regno, osserva che "non si trattava di un mare, perché il mare ha una superficie, mentre le acque dilagavano tanto al di sopra quanto al di sotto. Non v'erano né aria né visibilità; tutto era tenebra

Fig. 1 - Geroglifico del dio primordiale Nun

[17] Rendich 2010, p. 13.
[18] Rendich 2010, p. 13.
[19] *RV*, X 129, 1.
[20] *RV*, X 129, 2.
[21] *RV*, X 129, 3.
[22] Secondo Franco Crevatin, l'etimologia originaria di *Nun* era *Njw* o *Nw*. In epoca successiva sarebbe avvenuta l'aggiunta della *n* finale, per l'incrocio con il verbo *nnj* "essere stanco, inerte", motivata dal fatto che l'inerzia è una delle caratteristiche delle Acque Primordiali (Crevatin 2011, p. 124).

Fig. 2 - Nun e Nunet, rilievo del tempio di Hator a Deir el Medina, III-II sec. a.C.

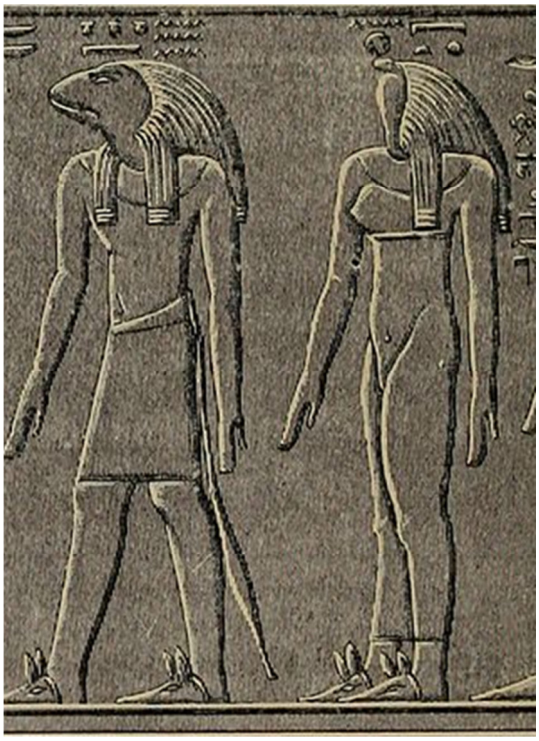

Fig. 3 - Nun e Nunet, dettaglio del disegno di Wallis Budge, 1904. Tempio di Phile, periodo tolemaico

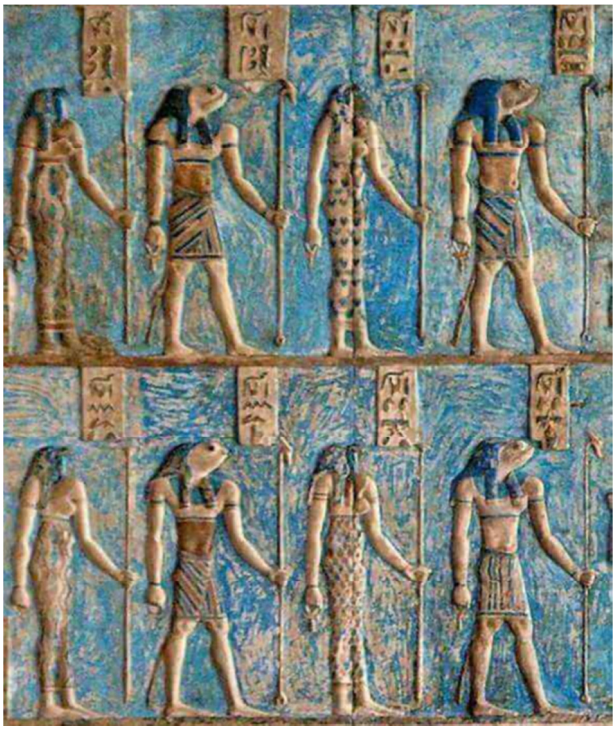

Fig. 4 - Rilievo dell'Ogdoade del tempio di Hator a Dendera, IV sec. a.C.

informe"[23]. Da quest'Oceano Primordiale, sconfinato ma vitale, emerse il Tumulo Primevo, la prima collina di fango ossia la terra. Si creò, così, la prima separazione degli elementi che evoca il tipico ambiente egiziano, fatto di annuali inondazioni del Nilo e di sedimentazioni del fertile limo. *Nun* di solito è raffigurato con il corpo umano e la testa di rana, mentre sul corpo femminile di *Nunet* c'è la testa di serpente [figg. 2-3]. Secondo la cosmologia di Ermopoli (in egizio *Khemnu*, "Città degli Otto") il principio di tutte le cose era un insieme di elementi maschili e femminili composti di quattro coppie divine, dette infinite, che formavano l'Ogdoade. Oltre a *Nun* e *Nunet*, c'erano le personificazioni dello spazio cosmico (*Hehu* e *Hehut*), dell'oscurità (*Kekui* e *Kekuit*) e dell'inerzia (*Amun* e *Amunet*). Anch'esse erano simboleggiate dagli animali emersi dalle fluide Acque Primeve: le divinità maschili con teste di rana e quelle femminili con teste di serpente [fig. 4].

Proseguendo in questa cosmogonia egizia, le quattro coppie divine formarono l'uovo primigenio e lo deposero sul Tumulo emerso da *Nun*. Dalla schiusa dell'uovo nacque il sole, inteso come sorgente di luce e di vita. La variante Heliopolitana del mito pone l'accento sul godimento originario. L'emersione della terra è "uno sputo" dalle acque, simboleggiata da un serpente sputacchiante. Il ciclo solare è rappresentato dal dio supremo *Atum*, che è il sole notturno invisibile, dallo scarabeo (*Kheper*) che raffigura il sorgere del sole dal Tumulo e da *Ra* che è il sole diurno. Dapprima *Atum* era solo nel cosmo, ma essendo bisessuale creò la prima coppia: Shu (aria) e Tefnut (umidità). R. T. Rundle Clark osserva che "il paragrafo 527 dei *Testi delle piramidi* dice: «*Atum creò perché procedette a masturbarsi in Heliopolis; si prese il pene in mano per godere con esso il piacere dell'emissione e così nacquero i fratello e la sorella, cioè Shu e Tefnut*». Questo motivo della masturbazione, eccessivamente volgare per noi, …accentua il carattere bisessuale di *Atum* o, il che è la stessa cosa a un livello più colto, «l'autosufficienza del Dio Supremo» il quale «inventò il suo godimento nello stato delle Acque Primeve»"[24].

3.b - Raffigurazioni della concezione duale del godimento

Nel grado zero del godimento abbiamo visto che la concezione di un'unità originaria supporta due raffigurazioni apparentemente opposte: il vuoto di materia con un'energia indefinita (*Chaos*) e il pieno di materia primordiale, indistinta e creatrice (*àpeiron*, acqua). La concezione del principio originario unico evoca, filosoficamente, la differenza ontologica fra *essere* ed *esistere*. L'essere è in proprio, in sé e per sé; è assoluto, superiore e non ha bisogno di nient'altro. L'esistere, invece, dipende dall'essere, perché l'esistere non ha l'essere in proprio, ma lo riceve da esso. L'esistere è, dunque, relazionale.

Alla base della concezione duale del godimento c'è la percezione senso-motoria e dinamica di due enti in rapporto fra loro. E' la rappresentazione mimica e insatura del contenere e dell'essere contenuto. Il soggetto sente il movimento dell'Altro che lo contiene; si sente contenuto dentro l'Altro. Sono esplicative, in tal senso, le raffigurazioni della cosmogonia tratte dal libro della *Genesi*. C'è Dio padre, essere assoluto ed eterno, che crea la materia primordiale. Il suo atto creativo genera l'universo esistente. In principio gli elementi sono indefiniti e immersi nelle tenebre: *In principio Dio creò il cielo e la terra. La terra era una massa senza forma e deserta; le tenebre ricoprivano l'abisso, e sulle acque aleggiava lo Spirito di Dio*[25]. Il "cielo" è da intendersi come insieme di aria e di acqua mescolato all'informe materia (terra). Intorno a questi primi elementi creati aleggiava lo *Spirito* paterno *di Dio*, in un rapporto duale caratterizzato da un movimento avvolgente e contenitivo[26]. Nel mosaico della "cupoletta della Genesi", nell'atrio della Basilica di San Marco a Venezia, lo *Spirito di Dio* è raffigurato come una colomba nimbata che volteggia ad ali

[23] Rundle Clark 1999, p. 25.
[24] Rundle Clark 1999, pp. 32-33.
[25] *Gen.* 1, 1-2.
[26] La parola ebraica *rûah*, significa "spirito", inteso come "soffio", "respiro" e, per estensione, "parola di Dio".

spiegate sulle turbinose acque primordiali[27] [fig. 5]. Si tratta di una fra le più antiche immagini della *Genesi* perché il mosaico, anche se realizzato nel XIII secolo da maestranze veneziane, riproduce la *Bibbia* di Cotton, un codice miniato del V-VI secolo.

L'iconografia della "creazione del Caos" è presente anche nei mosaici bizantini del Duomo di Monreale, di fine del XII secolo [fig. 6]. Il Caos non è inteso come vuoto di materia, come nella cosmogonia esiodea, ma come disordine degli elementi. Anche qui è raffigurata la dualità tra l'atto generativo del Creatore e la materia creata da cui dipende. In alto sta Dio padre, con le fattezze del Cristo, e tiene le braccia rivolte in basso nel gesto di far nascere e di contenere la materia informe[28]. Il busto è connesso alla sua creatura tramite una specie di cordone ombelicale da cui discende lo Spirito in forma di colomba. Lo Spirito aleggia sull'abisso nero, tenebroso e sulle acque primordiali, agitate dal vento, simboleggiate da un volto che testimonia la persistenza dell'iconografia del fiume *Okeanos*. Nel mito greco *Okeanos* era il dio delle acque dolci primordiali che scorreva intorno al mondo come un fiume immenso. Spesso lo troviamo raffigurato con la testa che emerge dalle acque, nei mosaici di ninfei e di terme romano imperiali, come quelle di Utica in Tunisia[29] [fig. 7].

Entrambi i mosaici mostrano il mistero duale della creazione: Dio padre, come "essere" ontologico, genera e fa "esistere" il creato, anche se è ancora un ammasso di materia informe. Lo *Spirito di Dio* è la mente pensante, una pura funzione astrattiva che concepisce e si rappresenta questo progetto dell'universo; mediante il *Logos* nomina e trae le forme dalla materia primordiale (giorno/notte, sole/luna, cielo, terra, mare, pesci, uccelli, piante, animali terrestri e l'uomo). La mente e il *Logos* (Sapienza Divina, per la teologia) fanno "esistere" le varie creature[30]. Nel godimento duale originario, dunque, il legame tra genitore e generato è strutturale. La funzione significante dell'Altro ("Nome del padre", nella formula lacaniana) determina le singole esistenze ancor prima che nascano. La parola di Dio, soprattutto è pragmatica e relazionale. Ciò che egli ordina diviene realtà.

Nelle miniature medioevali della Bibbie moralizzate[31] lo *Spirito* creativo *di Dio* è raffigurato come il "Grande Architetto dell'Universo". Nel frontespizio del *Codex Vindobonensis* 1179, Dio padre contiene tra il ventre e le gambe l'universo allo stato primordiale[32] [fig. 8]. Il rapporto senso-motorio tra contenente e contenuto è reso in modo dinamico. La mente pensante di Dio, mediante il compasso, dà una prima configurazione circolare alla massa informe di elementi insaturi. Analoga postura e stessa mimica compaiono nella straordinaria *Creazione* della *Bibbia di San Luigi*[33] [fig. 9]. Quattro angeli, intorno alla nebulosa primordiale, partecipano all'ingegnoso progetto di Dio. Nel *Codex Vindobonensis* 2554[34], il Grande architetto, sempre con il compasso, circoscrive dall'alto la materia informe, piegandosi su di essa, ma in modo distanziato. Fra gli elementi indistinti, però, già s'intravedono le forme del sole e della luna [fig. 10].

Il sesto giorno la mente e la parola di Dio, il *Logos*, ispirano la creazione fisica e psichica dell'uomo, con polvere e soffio vitale. Questo circuito Altro-soggetto è ben raffigurato nella celebre *Creazione di Adamo* affrescata da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina [fig. 11].

---

[27] Attorno al medaglione centrale si legge: *Sp(iritu)s d(e)i ferebat(ur) sup(er) aquas* (lo Spirito del Signore aleggiava sulle acque). I mosaici della "cupoletta della Genesi" furono realizzati fra il 1220 e il 1230 da artisti veneziani ispirati al *Codex Cottonianus*, un manoscritto paleocristiano illustrato da miniature (V-VI sec. d.C.).

[28] Fra le braccia si legge: *In p(r)incipio creavit d(eu)s c(o)elum (et) t(er)ra(m)* (in principio Dio creò il cielo e la terra). Il mosaico si trova nella navata centrale del Duomo, sul lato destro. Fu eseguito a fine XII secolo da maestranze in parte locali e in parte veneziane, formatesi alla scuola bizantina.

[29] In alcuni libri della *Bibbia* è menzionata la lotta fra Dio e *Raab*, mostro del mare in tempesta e del vento impetuoso, associato al disordine primordiale (*Salmi* 89, 10-15; *Giobbe* 26, 12).

[30] Dopo la creazione dell'uomo, anche Adamo applicherà la funzione simbolica, nominando gli animali e le cose. La *zoè*, la nuda vita, sarà rappresentata mentalmente e, attraverso il linguaggio, acquisterà lo statuto di realtà culturalmente condivisa, su cui gli esseri umani potranno esercitare il controllo.

[31] Le Bibbie moralizzate ebbero origine in Francia, realizzate per la casa regnante. Sono esegesi delle Sacre Scritture con commenti morali e allegorici, corredati da numerose miniature.

[32] *Codex Vindobonensis* 1179, XIII sec. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

[33] *Bibbia di San Luigi* o *Bibbia di Toledo*, XIII sec. Tesoro della Cattedrale, Toledo.

[34] *Codex Vindobonensis* 2554, 1226-1234. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

Fig. 5 - *Lo Spirito di Dio.* Mosaico della cupoletta della Genesi, XIII sec. Basilica di S. Marco, Venezia

Fig. 7 - *Okeanos.* Mosaico dalle terme della villa di Catone a Utica fine II-inizio III sec. d.C. Museo del Bardo, Tunisi

Fig. 6 - *Creazione del Chaos*, fine XII sec. Mosaico del Duomo di Monreale

Fig. 8 - Frontespizio del *Codex Vindobonensis* 1179, XIII sec. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna

Fig. 9 - *Bibbia di San Luigi* o *Bibbia di Toledo*, XIII sec. Tesoro della Cattedrale, Toledo.

Fig. 10 - *Codex Vindobonensis* 2554, 1226-1234. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna

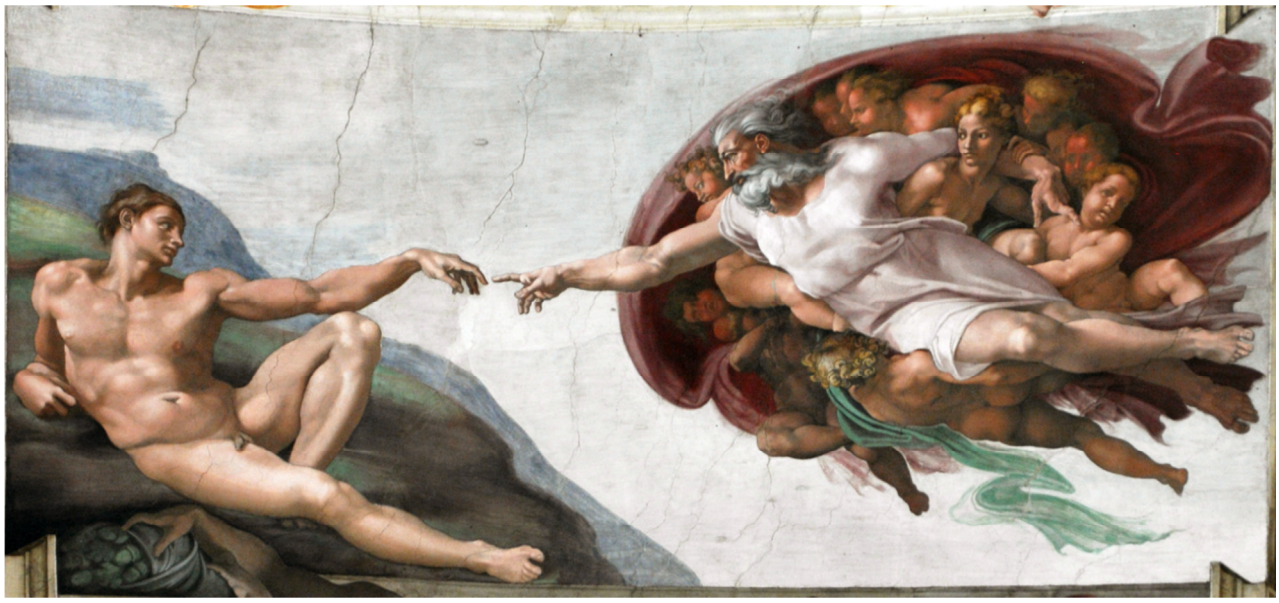

Fig. 11 - Michelangelo, *Creazione di Adamo*. Affresco della volta della Cappella Sistina, c. 1511. Città del Vaticano

In altri miti greci, non esiodei, la concezione duale della creazione avviene, invece, per opera di divinità femminili. Del *mito pelasgico della creazione*, Robert Graves dice che: "All'inizio Eurinòme, Dea di Tutte le Cose, emerse nuda dal Caos e non trovò nulla di solido per posarvi i piedi: divise allora il mare dal cielo [ossia, le acque inferiori dalle acque superiori, N.d.R.] e intrecciò sola una danza sulle onde. Sempre danzando si diresse verso sud e il vento che turbinava alle sue spalle le parve qualcosa di nuovo e di distinto; pensò dunque di iniziare con lui l'opera della creazione. Si voltò all'improvviso, afferrò codesto Vento del Nord e lo soffregò fra le mani: ed ecco apparire il gran serpente Ofione"[35]. Il vento fecondatore, detto anche Borea, avvolse con le sue spire la dea, che rimase incinta. Trasformatasi in colomba, volò sulle acque e, a tempo debito, depose l'Uovo Universale. Ofione, poi, arrotolò sette volte le spire attorno all'uovo, finché "si schiuse e ne uscirono tutte le cose esistenti, figlie di Eurinòme: il sole, la luna, i pianeti, le stelle, la terra con i suoi monti, con i suoi fiumi, con i suoi alberi e con le erbe e le creature viventi"[36]. Eurinòme e Ofione si stabilirono sull'Olimpo, ma dopo una furiosa lite lei gli diede un calcio in bocca e dai denti spezzati nacquero i Pelasgi, ossia gli uomini preistorici.

Nel *mito orfico della creazione* è narrata una variante della genesi sessuata. La dea universale è la Notte (*Nyx*) dalle grandi ali nere. Amata dal Vento, rimase incinta e depose nel grembo dell'oscurità un uovo d'argento, simboleggiante la luna. Dall'uovo nacque Eros, chiamato anche Fanete (Φάνης, "luce", quindi, "colui che si manifesta", "teofania"), *Erikepaios* ("donatore di vita") oppure *Protogonos* ("primo nato"), un ermafrodito dalle ali d'oro, avvolto da spire di serpente, che mise in moto l'Universo.

La più famosa cosmogonia al femminile riguarda Gea, la Madre Terra. Secondo Esiodo essa, dapprima, per partenogenesi generò Urano (il cielo stellato) e *Pontos* (il mare salato), ma poi avrà amplessi incestuosi con questi figli. Dai rapporti con Urano nasceranno i Titani, i Ciclopi e i Centimani. Dai rapporti con *Pontos* nasceranno varie divinità marine. Gea si unirà anche con Tartaro, generando Tifone, il mostro dalle cento teste e dalla coda serpentina.

Nel *mito omerico* la creazione avviene per opera di una divinità maschile, *Okeanos*, l'immensa distesa di acque dolci che scorreva intorno alla terra e da cui si originavano i fiumi. *Okeanos*, in

[35] Graves 2005, p. 21.
[36] Graves 2005, p. 21.

coppia con Teti (Τηθύς), madre universale, darà origine agli dei (θεῶν γένεσις)[37]. Questa cosmogonia sembra una versione modificata del mito pelasgico. *Okeanos* avvolge il mondo, come le spire di Ofione, e Teti svolge il ruolo di genitrice, similmente a Eurinòme.

4 - Figure della separazione

Il complesso di svezzamento genera la prima angoscia di separazione, poiché interrompe il godimento fusionale biologico con la madre e inserisce il bambino nel contesto delle pratiche culturali della famiglia d'appartenenza. Lacan aggiunge che ogni futuro "compimento della personalità richiede un nuovo svezzamento"[38]. Indubbiamente, l'interruzione dell'equilibrio parassitario di allattamento lascia una traccia permanente nella psiche del bambino. E' la rappresentazione psichica della separazione, che può essere accettata o negata. La negazione dell'esperienza di separazione tende a ristabilire l'unione omeostatica mediante la rappresentazione dell'*imago* materna, cioè del godimento perduto cui si aspira. A quest'ultima rappresentazione possono essere ricondotte "alcune nostalgie dell'umanità: il miraggio metafisico dell'armonia universale, l'abisso mistico della fusione affettiva, l'utopia sociale di una tutela totalitaria, nostalgie scaturite tutte dall'idea fissa di un paradiso perduto prima della nascita e dalla più oscura aspirazione alla morte"[39].

La separazione da svezzamento, dunque, è la prima esperienza traumatica nel ciclo vitale di crescita, che sarà costellato di altre tappe di differenziazione. L'etimo di "trauma" (dal greco τραῦμα: "ferita", "foro", "lesione") deriva dalle radici indoeuropee **tr.-*, **tar-*, che significano "movimento di trapassamento, foratura". Da queste radici originano, per variazione consonantica, i verbi greci *trèmō* ("tremare"), *brèmō* ("tuonare") e il verbo latino *fremere* ("tremare"). Il movimento di separazione indica, dunque, la perturbazione di un equilibrio omeostatico, unitario e indifferenziato. E' un'esperienza senso-motoria ed emotiva correlata alla rappresentazione psichica della disgiunzione. Nella genesi psichica del soggetto l'Altro (la funzione paterna creatrice) svolge un ruolo strutturante. L'azione simbolica del linguaggio trasforma la Cosa informe in rappresentazioni psichiche distinte.

Un'efficace raffigurazione della separazione è illustrata, ancora una volta, nella "cupoletta della Genesi" della Basilica di San Marco a Venezia. E' il mosaico del primo giorno della creazione, in cui Dio padre è visto come *Logos*, nella forma del Cristo giovane e imberbe [fig. 12]. Egli inizia a organizzare la materia primordiale e il disordine degli elementi, enunciando un ordine pragmatico e relazionale che distingue il giorno dalla notte, istituendo il ritmo del tempo ciclico: *Iddio disse: "Sia la luce". E la luce fu. Vide che la luce era buona e separò la luce dalle tenebre; e chiamò la luce "giorno" e le tenebre "notte". Così fu sera, poi fu mattina*[40]. La scena del mosaico raffigura il momento della separazione della luce dalle tenebre. Dio padre ordina ai due elementi di scindersi e un angelo con le braccia aperte separa due sfere radianti, una a sinistra rosso-arancio e una a destra con sfumature blu. Questa differenza è segnalata, pure, dalle ali e dalle braccia dell'angelo: a sinistra sono di colore oro, mentre a destra prevale un cupo grigio. Il testo biblico specifica, inoltre, che Dio padre ebbe un *feedback* positivo con i nuovi elementi creati: *Vide che la luce era buona e separò la luce dalle tenebre.*

Lo stesso tema figura nella volta della Cappella Sistina [fig. 13]. Michelangelo, però, ha affrescato Dio padre come un vecchio barbuto che agisce direttamente sugli elementi primordiali. Egli giganteggia volando con dinamismo e, con un gesto potente delle braccia, separa la luce dalle tenebre, dipinte come una vaporosa nube bianca e una cupa nuvola nera.

---

[37] *Il.* XIV, 201; 246.
[38] Lacan 2005, p. 20.
[39] Lacan 2005, p. 20.
[40] *Gen.* 1, 3-5. Sopra la scena musiva si legge: *Luce(m) die(m) e(t) tenebras nocte(m)* ([Chiamò] la luce giorno e le tenebre notte).

Fig. 12 - *Dio separa la luce dalle tenebre.* Mosaico della cupoletta della Genesi, XIII sec. Basilica di S. Marco, Venezia

Fig. 13 - Michelangelo, *Separazione della luce dalle tenebre.* Affresco della volta della Cappella Sistina, c. 1512. Città del Vaticano

Nel grande mito della Genesi, così come in molte cosmogonie rispecchianti lo sviluppo del soggetto, l'unità indistinta e immobile a un certo punto è perturbata dal trauma della separazione. La frattura dolorosa dell'equilibrio omeostatico segna la nascita dell'organizzazione cosmica, come insieme articolato e dinamico di parti distinte.

La negazione della separazione, invece, tende a mantenere lo *status quo* precedente, che sul piano psichico corrisponde al godimento originario. Negare la separazione vuol dire mantenere la Cosa, ricomponendola nell'immaginario. Lacan - osserva Recalcati - ha rilevato che "dove c'è godimento c'è la Cosa, mentre il desiderio sorge dall'uccisione della Cosa e al posto della Cosa viene l'Altro"[41], cioè la funzione simbolica. Una forma di negazione esemplare è rintracciabile nella concezione che

[41] Recalcati 2017, p. 108.

gli Egizi avevano sulla morte e sulla vita oltre la morte. Per essi, la morte comportava il rischio della separazione delle varie anime, dapprima riunite nello stesso individuo. Il trauma del lutto, pertanto, era rielaborato restando magicamente attaccati alla Cosa-godimento. La continuità della vita nell'aldilà era assicurata innanzitutto dalla mummificazione del corpo (del faraone o di altri personaggi di rango). I sostituti del corpo erano i ritratti del defunto nelle statue (come quelle vivide del principe Rahotep e della moglie Nofret [figg. 14-15]), nei bassorilievi e nelle pitture[42]. Essi si animavano se erano corredati dalle iscrizioni geroglifiche del nome e delle gesta del personaggio. Speciali sacerdoti e servitori vegliavano su di loro, come esseri viventi: quotidianamente li svegliavano, li lavavano, li vestivano, li nutrivano, bruciavano incensi e li mettevano a dormire. L'identità della statua con il defunto era garantita dal rituale magico dell'apertura della bocca, che ridava la percezione dei cinque sensi. L'arredo funerario e gli oggetti posseduti perpetuavano la vita nell'oltretomba. Per gli Egizi il nome e l'immagine erano segni magicamente equivalenti al referente Cosa. La statua equivaleva al faraone defunto. Pronunciando la formula giusta, la statua si animava e diventava il personaggio raffigurato. In tal modo non c'era nessun vuoto causativo, nessuna discontinuità, ma solo il godimento eterno. La raffigurazione di una cosa "era" la cosa, pertanto, nei bassorilievi e nelle pitture vediamo tutto ciò che è necessario a mantenere l'esistenza, come nella stele della principessa Nefertiabet [fig. 16] (molto simile al bassorilievo del principe Rahotep [fig. 17]), figlia del faraone Cheope, in cui si vedono forme di pane, frutta, vino, birra, un quarto di coscia di vitello, altri animali, stoffe di lino, unguenti, ecc.

Fig. 14 - Coppia di statue del principe Rahotep e della moglie Nofret, XXVI sec. a.C. Museo egizio, Il Cairo.

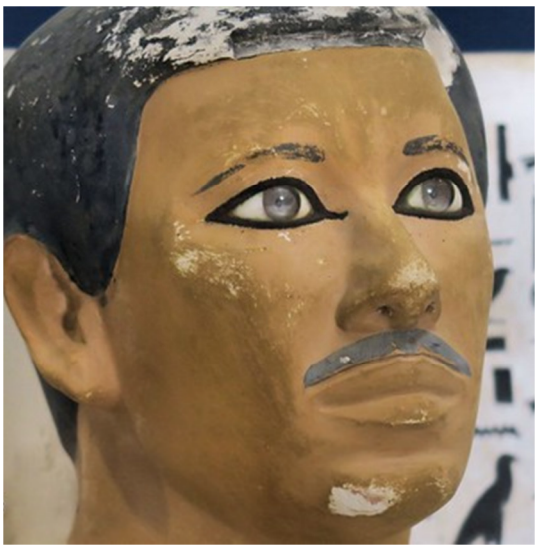

Fig. 15 - Dettaglio della testa di Rahotep, dagli occhi vividi

[42] AA. VV. 2005, pp. 148-150.

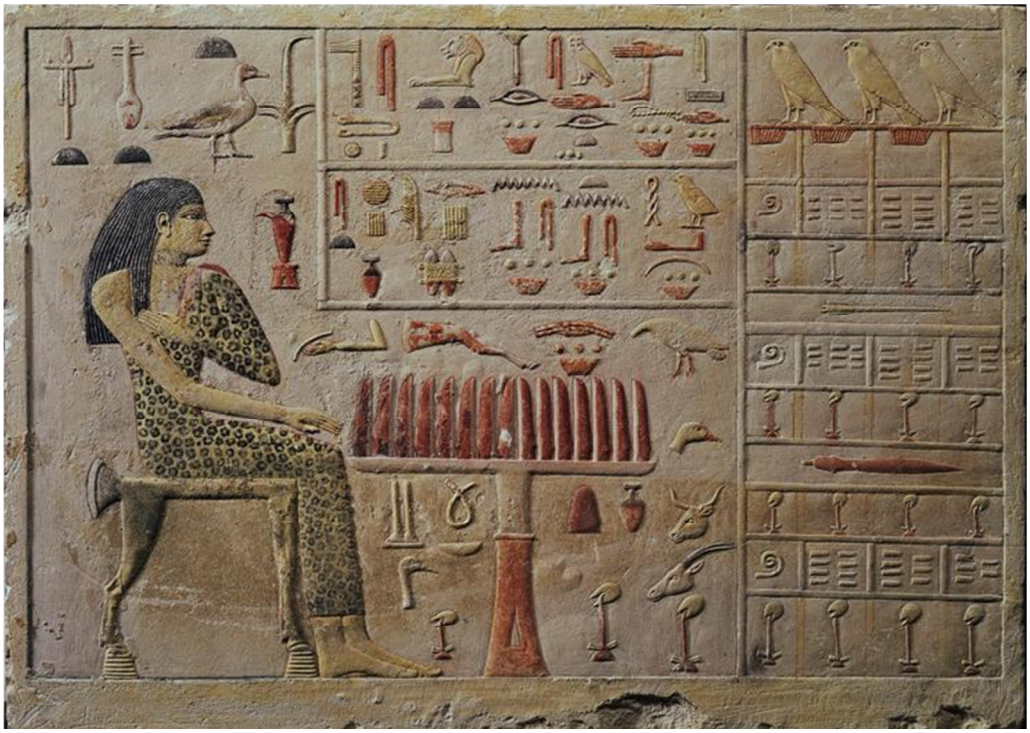

Fig. 16 - Stele della principessa Nefertiabet, 2590-2565 a.C. Museo del Louvre, Parigi

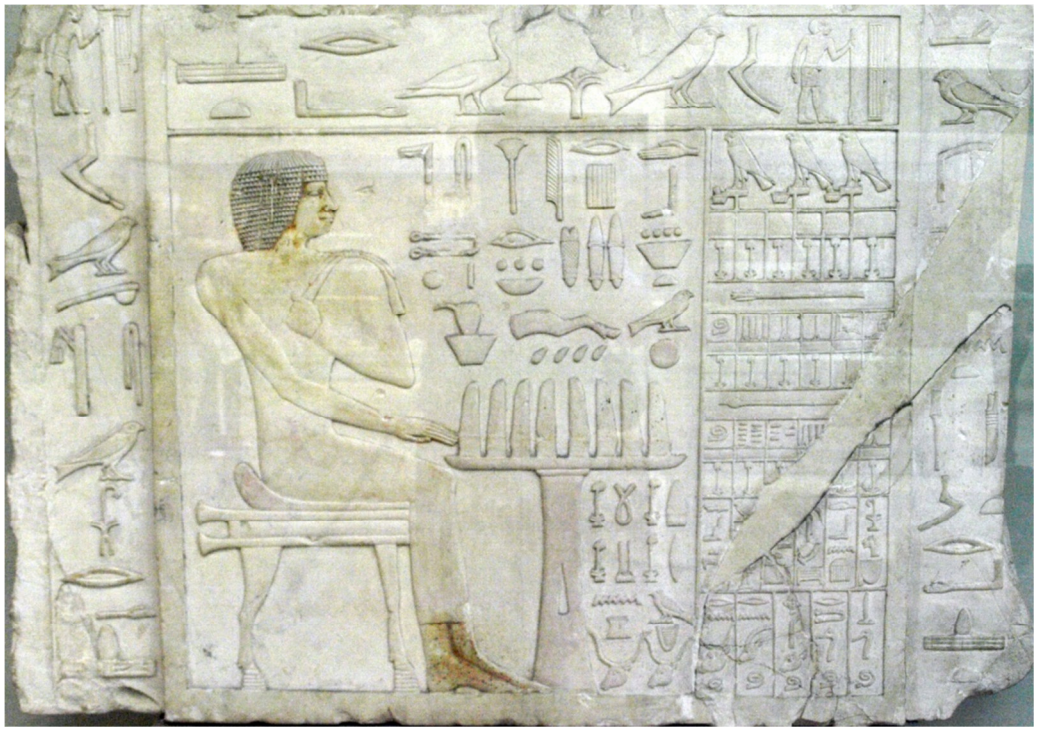

Fig. 17 - Rilievo con il principe Rahotep, c. 2600 a.C. British Museum, Londra

5 - Figure dell'intruso

Il movimento di separazione e la sua rappresentazione psichica segnano, dunque, il passaggio dalla dipendenza fusionale all'acquisizione di una graduale autonomia, nell'ambito di una relazione duale con il *caregiver*. Il bambino, durante la fase anale, esercita il controllo di sé e può essere oppositivo verso le richieste igieniche della madre. Si rappresenta un dentro e un fuori. Di sé ha una percezione prevalentemente narcisistica e si difende da ciò che è estraneo. L'altro, o meglio gli altri, sono gli estranei con cui egli dovrà interagire per strutturare il proprio mondo interno e la relazione con l'esterno.

Per Lacan "il complesso di intrusione rappresenta l'esperienza realizzata dal soggetto primitivo, il più delle volte quando vede uno o più dei suoi simili partecipare con lui alla relazione domestica, in altri termini, quando sa di avere dei fratelli"[43]. La gelosia infantile si struttura in una relazione non più duale ma triangolare. La gelosia è il risentimento che il bambino prova nel percepire che l'oggetto d'amore (per esempio, la madre) preferirebbe un fratellino o una sorellina, concedendogli più affetto. Il quell'istante il bambino vorrebbe quel vantaggio per se stesso. Si sente tradito, disconfermato nella sua esistenza e teme di perdere l'affetto della madre. Questa situazione triangolare - che scuote emozioni di paura, tristezza e rabbia - era stata notata già da S. Agostino: *Io ho visto e considerato a lungo un piccino in preda alla gelosia: non parlava ancora e già guardava livido, torvo, il suo compagno di latte. Chi ignora ciò? cosa nota, e le madri e le nutrici pretendono di saper eliminare queste pecche con non so quali rimedi. Ma non si può ritenere innocente chi innanzi al fluire ubertoso e abbondante del latte dal fonte materno non tollera di condividerlo con altri, che pure ha tanto bisogno di soccorso e che solo con quell'alimento si mantiene in vita. Ciò nonostante si tollerano con indulgenza questi atti, non perché siano inconsistenti o da poco, ma perché destinati a sparire col crescere degli anni. Lo prova il fatto che gli stessi atti, sorpresi in una persona più attempata, non si possono più tollerare con indifferenza*[44].

Lacan osserva che questa rivalità compare quando lo scarto di età tra i fratellini è minimo. C'è, inoltre, la ricerca di identificazione speculare con l'intruso, vissuto come *imago* del doppio. Il bambino vorrebbe occuparne il posto, con sentimenti ambivalenti di grande interesse per l'immagine del rivale, cui vorrebbe somigliare, e di odio che può sfociare in aggressività e violenza.

L'antropologo René Girard chiama "mimesi di appropriazione" il desiderio di stare al posto dell'altro. Il "conflitto mimetico" può manifestarsi anche in età adulta, quando due soggetti rivaleggiano per lo stesso oggetto del desiderio[45]. L'imitazione, dice Girard, è un fenomeno relazionale fondamentale per ogni apprendimento umano. Il desiderio mimetico è strutturale nelle relazioni umane, precede il linguaggio ed è inconsapevole. Il soggetto tende a imitare l'altro, percepito come un modello autosufficiente da emulare rispetto alla propria mancanza. Possedere, dunque, l'oggetto dell'altrui desiderio colmerebbe la differenza e la sensazione di avere un vuoto. Nella mimesi conflittuale l'altro è un modello contemporaneamente ammirato e invidiato. L'oggetto della rivalità assume un valore straordinario. Desiderare il desiderio dell'altro, però, può innescare la rivalità mimetica distruttiva e la violenza acquisitiva. Più si esaspera la rivalità, più i rivali tendono a dimenticare gli oggetti che al principio la causavano (simmetria tra fratelli, amici, coppie, lavoratori). Ogni rivale diventa il modello-ostacolo adorabile e odioso. Si desidera, al contempo, abbatterlo e assorbirlo (essere come l'altro). Girard afferma che "quando le rivalità mimetiche raggiungono una certa soglia di intensità, i rivali dimenticano, smarriscono o distruggono gli oggetti che si contendevano e se la prendono direttamente gli uni con gli altri. L'odio per il rivale prevale allora sul desiderio dell'oggetto"[46]. La rivalità mimetica triangolare (fra il soggetto, il modello e l'oggetto), per spostamento, confluirà su un avversario unico, il capro

[43] Lacan 2005, p. 20.
[44] Agostino, *Le confessioni*, 1, 7.
[45] Girard 1983, p. 22 ss.
[46] Girard 2004, p. 34.

espiatorio che apparirà come il solo responsabile del conflitto che, in questo "processo vittimario", sarà sacrificato.

La rivalità mimetica e il processo vittimario sono ben presenti nella gelosia biblica di Caino verso Abele. Caino è il soggetto, Abele il modello e Dio è l'oggetto della gelosia che, però, è l'Altro desiderante. Caino, il primogenito, era agricoltore e offriva a Dio padre i frutti della terra. Il fratello Abele, che era pastore, offriva a Dio i primogeniti più grassi del suo gregge. Entrambi, dunque, fanno delle offerte a Dio padre, l'Altro che è l'oggetto della loro venerazione. Fin qui, fra loro, non c'è alcuna gelosia. Dio padre, però, esprime una preferenza, privilegiando i doni di Abele: *il Signore gradì Abele e ciò che gli offriva; ma non riguardò a Caino né alla sua scadente offerta*[47]. Abele diviene il modello ammirato e odiato, messo a confronto con il fratello maggiore: è apprezzato, riconosciuto e desiderato. Caino, invece, è squalificato nelle sue offerte e disconfermato come persona, inoltre, è colpevolizzato perché protesta per il differente trattamento: *Caino allora andò su tutte le furie e la sua faccia si sconvolse. Ma il Signore disse a Caino: "perché sei tu sdegnato? E perché vai con la testa bassa? Se tu fai bene, forse non potrai tener alta la testa?*[48]. Caino ha un confronto impari con il desiderio dell'Altro: non si sente riconosciuto da Dio padre, non sopporta il confronto con il modello Abele e, in più, si sente colpevolizzato per aver offerto i frutti del proprio lavoro. Il conflitto con Dio padre (oggetto, ma anche soggetto del desiderio), secondo il "processo vittimario", a questo punto si sposta su Abele, che diviene il capro espiatorio. La rivalità mimetica per lo stesso oggetto del desiderio diventa distruttiva. Nell'interazione triangolare, Caino non può colpire direttamente l'oggetto del desiderio, ma punendo Abele indirettamente colpisce l'Altro. Il primo fratricidio interrompe la rivalità mimetica triangolare. Caino, pur allontanato da Dio, fonderà una propria discendenza.

Nella *Bibbia* sono narrati altri episodi di rivalità mimetica, in cui uno dei fratelli è il preferito del padre: Esaù è prediletto da Isacco e subirà le conseguenze della gelosia del gemello Giacobbe; Giuseppe, il favorito di Giacobbe, sarà gettato vivo in una cisterna dai fratelli maggiori e poi venduto come schiavo.

La gelosia di Caino verso Abele è stata raffigurata in molte opere. Ne esaminerò alcune, che presentano un'iconografia significativa. Una formella d'avorio del XII secolo, proveniente dalla cattedrale di Salerno, mostra tre scene in sequenza [fig. 18]. A sinistra i due fratelli fanno le offerte a Dio padre, ma dal cielo scende la sua mano benedicente che indica di preferire l'agnello di Abele; al centro c'è la reazione violenta di Caino che strozza Abele; a destra compare Dio padre che maledice e allontana da sé Caino, visibilmente colpevolizzato. Anche nel bassorilievo rinascimentale di Giovanni Antonio Amadeo, all'esterno della Cappella Colleoni di Bergamo [fig. 19], Dio padre predilige l'offerta di Abele. Quest'ultimo è posto al centro dell'interazione triangolare, inginocchiato e con l'espressione del viso dolce e sorridente, mentre alle sue spalle giunge un burbero Caino. La gelosia di quest'ultimo, il sentimento di emarginazione e la rabbia sono ben raffigurati in un'incisione di Gustave Dorè [fig. 20]. Da notare che il fumo sull'altare di Abele sale in alto, mentre quello di Caino scende in basso. Un quadro di Giuseppe Vermiglio a La Valletta, infine, mostra Caino che scarica tutta la rabbia su Abele, uccidendolo [fig. 21].

[47] *Gen.* 4, 4-5.
[48] *Gen.* 4, 5-7.

Fig. 18 - Formella d'avorio della cattedrale di Salerno, *Caino e Abele*, XII sec. Museo del Louvre, Parigi

Fig. 19 - Bassorilievo di Giovanni Antonio Amadeo, *Caino e Abele sacrificano a Dio*, 1472-75. Cappella Colleoni, Bergamo

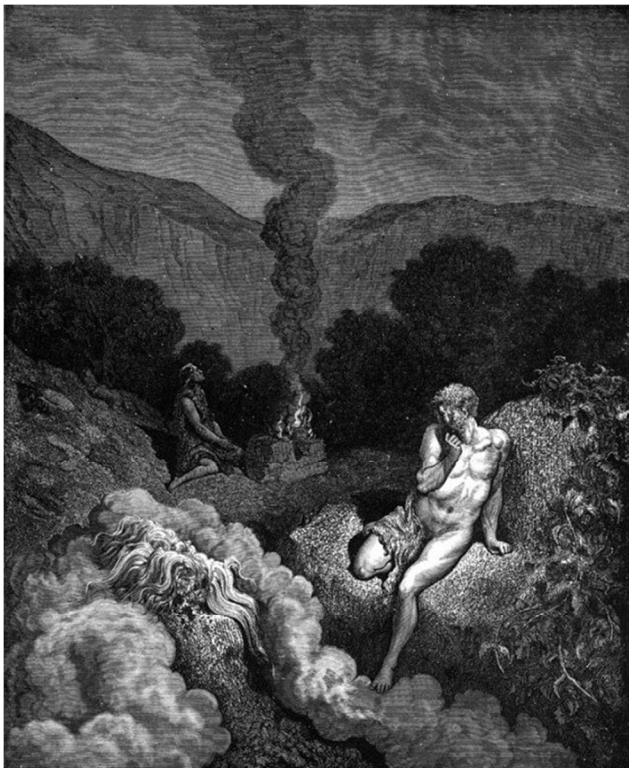

Fig. 20 - Incisione di Gustave Dorè, 1866, *Caino e Abele offrono i loro sacrifici*

Fig. 21 - Giuseppe Vermiglio, *Caino uccide Abele*, XVI sec.
Museo Nazionale Belle Arti, La Valletta, Malta

6 - Figure di Edipo

Lacan, con il complesso di Edipo, termina la sua sintesi dello sviluppo psichico nel saggio *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*. Pur essendo un testo pre-strutturalista, anticipa di quindici anni gli sviluppi teorici più conosciuti dell'autore. L'ho utilizzato come traccia per focalizzare il processo di strutturazione del soggetto mediante sia le rappresentazioni psichiche sia le dinamiche familiari nelle relazioni duali e triangolari. Abbiamo visto che questi movimenti psichici si riflettono nelle raffigurazioni artistiche e nelle narrazioni mitico-religiose, che ho definito figure antropogoniche.

Il "dramma" edipico immaginario è inconscio. E' un "movimento…[che] si effettua tramite un conflitto triangolare nel soggetto"[49]. La funzione paterna verso i figli, di circa quattro anni di età, ha lo scopo di sciogliere la dipendenza duale dalla madre, superando il godimento fusionale. E' caratterizzata da un doppio movimento: interdire l'invischiamento duale con l'oggetto-madre (incesto) e trasmettere le regole relazionali da cui emerga un desiderio soggettivato (Legge della castrazione simbolica). Anche da parte del minore il godimento edipico "incestuoso" è caratterizzato da un doppio movimento: "aggressività nei confronti del genitore rispetto al quale il suo desiderio sessuale lo mette in posizione di rivale [parricidio, nel caso del maschietto]; timore secondario, provato di rimando, di un'analoga aggressione [fantasma di castrazione]"[50]. La

[49] Lacan 2005, p. 37.
[50] Lacan 2005, p. 35.

trasmissione del codice paterno, che interdice il godimento per il godimento, produce ulteriori movimenti psichici di svincolo affettivo: la rimozione dell'interesse sessuale verso l'oggetto-madre, la sublimazione dell'aggressività e l'identificazione al genitore dello stesso sesso.

La metafora tragica, tratta da Freud dall'*Edipo re* di Sofocle, raffigura questi movimenti drammatici inconsci (dal greco, *drama*: "azione", "rappresentazione teatrale"). Edipo non sa di aver ucciso il padre ed essere andato a letto con la madre. Un'apprezzata versione cinematografica di questa tragedia è l'*Edipo re* di Pasolini del 1967.

Tentare di rintracciare personaggi edipici nella *Bibbia* è una forzatura. C'è, però, nel *Vangelo* di Luca un prototipo che somiglia alla figura del figlio Anti-Edipo: nella *Parabola del figliol prodigo* un figlio dissipatore si ribella alle aspettative del padre. Recalcati, ne *Il Complesso di Telemaco*, ha delineato i tratti di questa figura: "Il figlio-Anti-Edipo non vorrebbe essere in conflitto col padre perché vorrebbe essere senza padre, radicalmente orfano. Ma gli sfugge che il giusto erede può essere solo un orfano. La sua volontà di autoaffermazione lo vorrebbe libero da ogni legame con l'Altro, ma tale volontà finisce per inneggiare a un godimento incestuoso che sfocia in una spinta alla morte"[51]. La parabola narra di un padre benestante che aveva due figli. Il più giovane pretese di avere in anticipo la parte di eredità che gli spettava e, pochi giorni dopo, *messa insieme ogni cosa, se ne partì per un paese lontano, e là scialacquò tutto il suo patrimonio vivendo dissolutamente*[52]. La pretesa e il distacco del figlio ribelle sono ben raffigurati nel quadro di Giuseppe Bazzani *La partenza del figliol prodigo* [fig. 22], qui illustrato da una foto in bianco e nero della Fondazione Zeri. La scena è emotivamente intensa. Il figlio ha uno sguardo torvo e, in modo risoluto, fissa il servo che con aria interrogativa gli porta il cavallo, in attesa di ordini. Il giovane, con una mano, indica di voler andare verso sinistra, in una direzione esterna al quadro e in un luogo altro che resta incognito. Il padre sta alle sue spalle, in posizione più alta, ed è addossato a una colonna. Vorrebbe trattenerlo e, tirandolo verso di sé, lo sbilancia verso il nucleo genitoriale. Nella scena compare la madre piangente, che nella parabola biblica non è descritta. Disperata per lo strano distacco del figlio, non riesce a sopportarne la partenza. Stringe l'altra mano del figlio e abbassa lo sguardo a destra, verso una serva dall'aria perplessa. La rottura anti-edipica del giovane dissipatore indica il fallimento del processo di eredità psichica. Egli, negando la filiazione simbolica, si oppone alla funzione paterna rivendicando a senso unico una falsa autonomia. Recalcati osserva che non si può esistere senza ciò che l'Altro ci trasmette; il mito della libertà senza vincoli è un miraggio. La libertà assoluta e senza limiti "separa la libertà dalla responsabilità della memoria e dell'atto che la sa sospendere. E' una libertà che si proclama tale rigettando la fatica del lavoro del lutto. E', di conseguenza, una libertà senza responsabilità. Questa libertà sostiene…l'illusione che il soggetto sia una sorta di genitore di se stesso…La contestazione del padre, la spinta a distruggere il Nome del Padre, incolla, indebita per sempre, non rende possibile la separazione…Il fallimento dell'eredità avviene…nella forma di una esigenza di distruzione del debito simbolico con l'Altro"[53]. Il figliol prodigo, dissipatore perché carente di eredità psichica, sappiamo che non saprà gestire il denaro e se stesso, finendo in miseria come guardiano dei porci. La sua esistenza umana, dopo aver distrutto il debito simbolico con l'Altro, scenderà a livello animale. Così lo raffigurano alcune opere [figg. 23-24], prima del pentimento che gli farà comprendere l'importanza della trasmissione dell'eredità simbolica.

Ereditare il codice paterno significa acquisire la Legge della castrazione simbolica. Il linguaggio, che inserisce il soggetto nella dimensione culturale, è un limite simbolico che interrompe il godimento incestuoso duale per trasmettere le regole relazionali, pur nella dinamica triangolare edipica.

---

[51] Recalcati 2013, p. 97. Il termine Anti-Edipo deriva dall'omonimo libro del filosofo Gilles Deleuse e dello psichiatra Felix Guattari, in riferimento alla rivolta giovanile del 1977.

[52] *Luca*, 15, 13.

[53] Recalcati 2013, p. 131.

Fig. 22 - Giuseppe Bazzani, *Partenza del figliol prodigo*, 1750- 1755,
Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri). Dalla fototeca Fondazione Zeri

Fig. 23 - incisione a bulino di Albrecht Dürer,
Penitenza del figliol prodigo, c. 1496. Musei Civici, Pavia

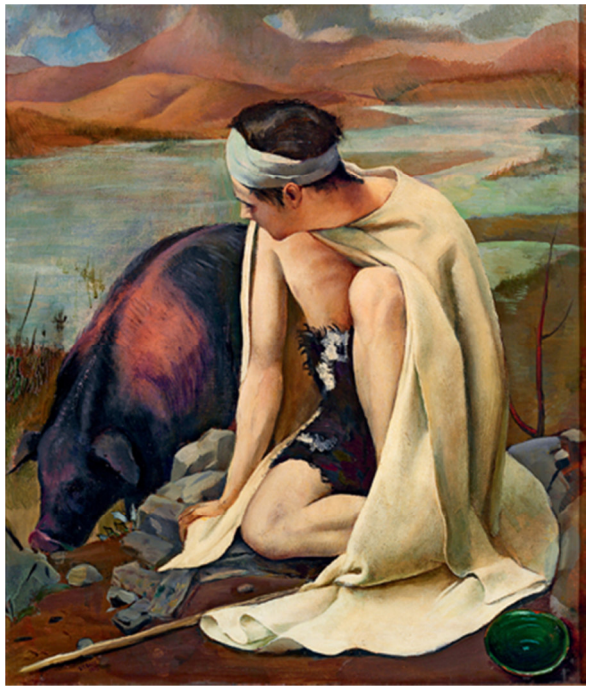

Fig. 24 - Baccio Maria Bacci, 1925,
Museo del Novecento, Milano

Eva Cantarella, docente di diritto del mondo antico, osserva che nella cultura greco-romana la famiglia era essenzialmente patriarcale, perciò era il luogo per eccellenza dei conflitti tra generazioni[54]. Le dinamiche triangolari, però, traspaiono poco dalle fonti storiche e letterarie. In genere, i figli sono descritti come obbedienti ai padri. Maggiore conflittualità generazionale si trova nei sofisti, alla ricerca di maggiore autonomia di pensiero, o nella figura di Alcibiade, prototipo del giovane ribelle.

Telemaco è la figura opposta al figliol prodigo, anti-edipico. Egli, per vent'anni, vive come orfano del padre Ulisse, ma attende il suo ritorno. E' un giovane che ha bisogno del padre e questo desiderio lo mette alla ricerca delle sue tracce. Le parole di Penelope rendono presente Ulisse, evitando che la sua assenza significhi un abbandono o un rifiuto della funzione paterna. Il "complesso di Telemaco", descritto da Recalcati, è il complesso della trasmissione dell'eredità. Egli rileva che il "giusto erede" può essere solo un orfano, poiché dalla mancanza nasce la dimensione generativa dell'erede. Telemaco non mette in atto il parricidio, è disposto a perdere il godimento fusionale e si pone nella posizione di accettare il taglio simbolico che lo umanizza come persona. Telemaco è l'erede responsabile che si apre al rischio, esponendosi alle vicissitudini della vita. Accettando la presenza-assenza dell'Altro del linguaggio, sa che non può essere il padrone assoluto della propria vita. Non è Edipo, non è Narciso che venera il proprio Io e non è neppure Anti-Edipo. L'acquisizione dell'eredità psichica è un movimento soggettivo di riconquista dell'essere soggetto alla Legge della castrazione simbolica. Recalcati osserva che "per ereditare qualcosa dall'Altro, per essere davvero un erede, non è sufficiente ricevere passivamente un'eredità già costituita, ma è necessario un movimento soggettivo di ripresa, di soggettivazione del debito"[55]. Ereditare, dunque, coincide con l'umanizzazione del soggetto e con l'esistenza in divenire. Il ritorno di Ulisse, per Telemaco, significa assumersi la responsabilità di riportare la Legge della parola nella propria casa e a Itaca. In tal modo, eredita la funzione paterna.

Fig. 25 - Alberto Savinio, *Ulisse e Telemaco*, 1928, tempera su tela

Fig. 26 - Ares Ludovisi, copia da originale greco, II sec. d.C. Palazzo Altemps, Roma

[54] Cantarella 2015.
[55] Recalcati 2013, p. 121.

Alberto Savinio, nel quadro *Ulisse e Telemaco* [fig. 25], raffigura i due protagonisti posti su un palcoscenico, con il sipario a sinistra e il mar Egeo sullo sfondo. Telemaco, in primo piano, sta seduto in posa rilassata perché è ormai forte e sicuro di sé. Il suo sguardo è fisso e penetrante. La forza e la serietà che emana indicano che, ormai, ha assimilato il ruolo di guerriero, come il padre. Può, perciò, riposarsi responsabilmente. Questa postura è tratta, in modo speculare, dall'Ares Ludovisi [fig. 26], una statua marmorea di età romana che raffigura la quieta grandezza del dio della guerra. A completare il quadro di Savinio c'è la presenza Ulisse, che si erge alle spalle di Telemaco, grandioso e protettivo. Egli, come un maestro di vita, trasmette la sua eredità istruendo il figlio con l'indice della vasta mano puntato in alto, mentre traccia un percorso con una linea nera o narra le sue peripezie sul mar Egeo, prima di tornare a Itaca.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. 2005 = AA. VV., *Egitto. I faraoni al tempo delle piramidi. Dalla preistoria al XVI secolo a.C.*, Milano 2005 (ed. or. *Le temps des Pyramides. Les pharaons. L'univers des formes*, Paris 1978).

Anolli 2004 = L. Anolli, *Psicologia della cultura*, Bologna 2004.

Bruner 1999 = J. Bruner, *The intentionality of referring*, in P. D. Zelazo, J. W. Astington, D. R. Olson (a cura di), *Developing theories of intention*, Mahwah, pp. 329-340.

Cantarella 2015 = E. Cantarella, *Non sei più mio padre. Il conflitto tra genitori e figli nel mondo antico*, Milano 2015.

Cassanmagnago 2009 = C. Cassanmagnago (a cura di), *Esiodo. Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, Milano 2009.

Ciancaglini 1993 = C. A. Ciancaglini, *Aria e vuoto nella speculazione greca antica fino al V secolo*, in AA.VV., *Ethnos, lingua e cultura. Scritti in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, Roma 1993.

Crevatin 2010 = F. Crevatin, *Egitto antico ed etimologia*, in AA.VV., *Etimologia. Atti del XXXV Convegno della Società Italiana di Glottologia*, Roma 2011.

Fornari 1979 = F. Fornari, *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, Milano 1979.

Ferro 2008 = A. Ferro, *Rêveries*, Torino 2008.

Girard 1983 = R. Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano 1983 (ed. or. *Des choses cachée depuis la fondation du monde*, Paris 1978).

Girard 2004, *Il sacrificio*, Milano 2004 (ed. or. *Le sacrifice*, Paris 2004).

Guidorizzi 2009 = G. Guidorizzi (a cura di), *Il mito greco. Gli dèi*, vol.1, Milano 2009.

Graves 2005 = R. Graves, *I miti greci*. Longanesi, Milano 2005 (ed. or. *The Greek Myths*, Baltimore 1955).

Lacan 2005 = J. Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, Torino 2005 (ed. or. *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Paris 2001).

Recalcati 2013 = M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del* padre, Milano 2013.

Recalcati 2017 = M. Recalcati, *La pratica del colloquio clinico. Una prospettiva lacaniana*, Milano 2017.

Rendich 2010 = F. Rendich, *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, Roma 2010.

Rundle Clark 1999 = R. T. Rundle Clark, *Mito e simbolo nell'antico Egitto*, Milano 1999 (ed. or. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Londra 1959).

Winnicott 1976 = D. W. Winnicott, *Sviluppo affettivo e ambiente: studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, Roma, 1976 (ed. or. *The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development*, London 1965).