

L'avventura estetica di Salomon Resnik: una ermeneutica dell'incontro.

Alberto Panza

Nei suoi saggi sulla poesia di Hölderlin (1939) Martin Heidegger poneva un quesito all'apparenza ingenuo: quando è che un testo diventa un testo? La risposta sembra altrettanto scontata: quando qualcuno lo assume come tale. La apparente ovvietà dell'enunciato sottintende uno dei problemi cardine del pensiero heideggeriano, quello del "circolo ermeneutico". La sua diffidenza nei confronti la psicologia –in particolare di quella classificatoria e decodificante- gli ha impedito di osservare come proprio lo spazio della relazione psicoanalitica sia la materializzazione di questa reversibilità tra locutore e interlocutore che determina la possibilità di assumere, e utilizzare, un testo come tale, dato che il materiale analitico non coincide con i fatti accaduti, recenti o remoti che siano, né con il già pensato, bensì con il non ancora pensato, con un 'testo' che deve prendere forma: "Ciò che è importante in analisi –sostiene Salomon Resnik- è quello che il paziente non sa e che neppure io so".

L'ermeneutica psicoanalitica ha attualizzato e reso evidente questo fenomeno: noi abbiamo bisogno di un altro non solo per comprendere, ma anche soltanto per 'vedere' alcuni aspetti di noi stessi. Il fatto che insieme si divenga più intelligenti – o perspicaci, nel senso etimologico di vedere attraverso (*per-spicere*)- è una delle convinzioni più radicate di Resnik, insieme all'idea – costantemente ripetuta ad interlocutori e allievi- che il dialogo manifesta tutte le sue potenzialità quando è avventura ermeneutica, apertura all'inatteso, disponibilità a continuare ad imparare dalla vita piuttosto che da una dottrina.

Il pensiero ha bisogno di uno spirito guida per non smarrirsi nell'infinita varietà del pensabile ma anche per non fossilizzarsi nelle secche del tecnicismo disciplinare. L'antropologia ci insegna che lo spirito guida è quasi sempre esogamico, proviene da un luogo della diversità: può essere una donna per un uomo o viceversa, può essere un animale soccorrevole, lo spirito di un antenato, ma comunque proviene da un 'altrove' rispetto al contesto di appartenenza.

Freud ha avuto molti spiriti guida (trans-disciplinari): l'ipnosi e l'archeologia, la letteratura e la chimica, l'antropologia e la fisica; tra di essi primeggia, nel bene e nel male, l'archeologia. Comunque è certo che se il Virgilio di Freud è l'archeologia, la Beatrice di Resnik è l'estetica. Ci riferiamo qui all'estetica –da non confondersi con una filosofia dell'arte- nella accezione originaria con cui il termine venne proposto da Rudolf Baumgartner nel 1735, accezione carica di potenziali suggestioni per l'*epistème* psicoanalitica. Nelle *Meditazioni filosofiche su argomenti concernenti la pittura*, Baumgartner definiva l'estetica una "scienza della cognizione sensitiva". L'adozione di questo ossimoro (cognizione sensitiva) è giustificato dal fatto che il termine trae origine da una radice indoeuropea AISTH, da cui deriva *aisthanomai*, rapportarsi a qualcosa attraverso i sensi. L'idea di un "pensiero senziente" del filosofo Xavier Zubirri, citato sovente da Resnik, trova dunque una esatta prefigurazione nella teorizzazione del filosofo tedesco. Il termine *aisthesis* designa dunque ciò che si esperisce prima di averlo compreso, un denso nucleo senso-percettivo ed emozionale rispetto al quale l'intellezione è qualcosa che interviene a posteriori, su un sottofondo che si è già costituito in modo indipendente da essa. Viene spontaneo il confronto con lo spazio onirico, in cui il sognatore realizza una complessa esperienza affettiva e sensoriale –estetica, appunto- cui soltanto una elaborazione ulteriore conferisce una attribuzione di senso pluri-prospettica, mai conclusiva e definitiva. La dimensione 'inaugurale' dell'esperienza estetica fornisce a Resnik suggestioni per affrontare la paradossale coesistenza di opacità e sovrabbondanza di senso che caratterizza le configurazioni dei pazienti in analisi. L'arte può essere considerata la

faccia visibile dell'invisibile e in questo senso non appare dissimile dal valore proto-simbolico del sogno e del sintomo.

Questo scarto, mai del tutto colmabile, tra visibile e invisibile corrisponde a quello che Resnik denomina "il nucleo tragico dell'esistenza", laddove tragico non va inteso nel senso di una sequela di eventi sfortunati ma nel senso nietzscheano, come consapevolezza dell'irriducibilità della presenza di contraddizioni non risolvibili. "Io credo –ha scritto Resnik in *Ferite, cicatrici e memorie* (2009)- che, ai livelli più precoci della vita pre- e post-natale gli esseri umani devono fare uno sforzo incredibile per *essere nella vita*". Angoscia e stupore non trovano la loro origine in questa o quella disfunzione, ma appaiono iscritti nell'originaria esperienza abissale dello spazio e del tempo, che si ripropone ciclicamente, come qualcosa di irrisolto e di non comprensibile lungo tutto il corso dell'esistenza, non solo nella forma dell'assenza e della perdita, ma come inevitabile confronto con la discontinuità.

In diversi luoghi della sua opera, Resnik ha vigorosamente ribadito che lo psicotico ha "una vocazione naturale per i problemi metafisici e ontologici". In altri termini si può affermare che, nella psicosi, attraverso il disumano e l'oltreumano trovi espressione quanto c'è di più profondamente umano, l'*Abgrund der Menschen*, come lo definiva Hölderlin nella elegia *Brot und Wein*, allorché dice dei poeti: "esperti della terra, il loro passo va incontro all'abisso degli uomini", non di questo o quell'uomo ma, appunto, dell'essere umano (*Menschen*). L'esperienza psicotica, ci ricorda Resnik, ripropone quelle domande che ci raggiungono dalle profondità del tempo e non cessano di interrogarci, anche se non potremo mai pervenire a una risposta. Si può dire anzi che le domande più importanti sono proprio quelle cui non sappiamo rispondere e che nondimeno continuiamo a porci. In riferimento a questo aspetto, anche Heidegger parlava di un "singolare e tragico destino dell'uomo", privilegio o condanna, non è facile dirlo. In questo scarto, non colmabile, prendono forma tutti i nostri dilemmi e le nostre angosce, ma contemporaneamente questa fenditura apre lo spazio all'esercizio del pensiero. Nascono così sempre nuove figurazioni, nuove analogie, nuove metafore per dire ciò che è solo parzialmente dicibile, e talvolta prendono forma nuove narrazioni, nuove poesie, nuovi quadri, nuovi libri che rilanciano la sfida.

"Se si guarda troppo a lungo l'abisso –sosteneva Nietzsche in un suo folgorante aforisma- anche l'abisso guarda dentro di noi". Ci vuole una particolare qualità del pensiero per poter guardare l'abisso senza venirci sopraffatti, ed una particolare qualità di linguaggio che lo esprima. A proposito del registro di linguaggio di Salomon Resnik, Aldo Giorgio Gargani ha evocato, nella sua *Prefazione* al libro *Ferite, cicatrici e memorie* la nozione bioniana di *dreamlike memory*, in riferimento ad un tipo di configurazioni linguistiche che non procedono lungo i binari dei rapporti di causalità necessitante, propri della decodificazione esplicita, ma con "la varietà delle modalità molteplici e delle dimensioni multiple di simbolizzazione dischiuse dalla totalità del flusso sconfinato del linguaggio". Seguendo il filo delle molteplici analogie, proposte da Resnik tra il *phantasieren* psicotico, scientifico e artistico, veniamo trainati da una parola fluttuante e determinata al tempo stesso. "Versare senza mai riempire, attingere senza mai svuotare", è la modalità di pensiero proposta dalla sapienza taoista. In modo analogo, la parola di Resnik dice senza pretendere esau-dire, mantenendosi in equilibrio tra gli stati opposti della saturazione (riempire) e della dispersione di senso (svuotare).

Si può parlare, a buon diritto, di una qualità 'poetica' del pensiero di Salomon Resnik, ma non in senso superficiale o cosmetico: la sua è una parola che ha l'irresistibile propensione a porre domande, ma ha la saggezza di astenersi dal formulare risposte, muovendosi lungo quell'incerto confine tra sensorialità e pensiero, tra dicibile e indicibile, tra presenza e assenza che caratterizzano l'aspetto eternamente aurorale della *poiesis*.

Nel suo libro *Glaciazioni* (2001), Resnik ha scritto: "chiamo comunicazione indiretta una serie di messaggi che il paziente esprime attraverso dei mediatori, gesti, oggetti, persone del suo ambiente prossimo". Questi mediatori assumono per lo più la forma di elementi iconici, immagini che si "presentificano" alla mente di un soggetto pensante e il cui significato non appare immediatamente accessibile. In uno scritto fondamentale del 1899, Freud si era occupato di quelli che nella

traduzione italiana sono stati denominati “ricordi di copertura” e che hanno una traduzione forse migliore in francese (*souvenir-écran*) in cui lo schermo può ricordare non tanto una barriera, quanto piuttosto lo schermo cinematografico o la tela di un pittore: luoghi in cui qualcosa accede alla visibilità. Nello scritto del 1899 Freud riporta numerosi esempi di questo apparire (*phainestai*, da cui *phainomenon*, fenomeno). Per esempio racconta in dettaglio un dialogo con un suo interlocutore, un professore di filologia, alla cui mente si presentificava tutta una serie di immagini: una tavola apparecchiata con una scodella piena di ghiaccio, un grande mezzo di denti di leone, di un giallo intenso, tra le braccia di una bambina. Questi elementi iconici non erano apparentemente collegati ad alcun evento, recente o remoto, nella vita del personaggio, comparivano, si presentificavano, senza uno sforzo di rievocazione della memoria intenzionale. Alla fine di questo testo fondamentale, Freud scrive: “i nostri ricordi non emergono, come si è soliti dire, ma si formano”. E’ una annotazione fertile, che richiama il successivo concetto di *Nachträglichkeit*, e che ha a che fare con la dimensione mitopoietica del ricordo: come le figlie di Mnemosyne, le Muse, i ricordi inventano tanto quanto riproducono, mentono dicendo la verità, o viceversa.

Riprendendo un termine introdotto da Piera Aulagnier, Resnik parla di un “linguaggio pittografico della mente”, in cui gli elementi iconici non si presentano solo attraverso la figure vero-false dei ricordi, ma come creazione di figurazioni o con-figurazioni indipendenti dalla riproduzione –o presunta tale- di eventi accaduti. Sempre in *Glaciazioni*, Resnik ricorda una fanciulla di nome Caroline che dice: “mi sento come se camminassi accanto alle mie scarpe”: un senso di disarmonia viene dunque figurato attraverso la con-figurazione di una dislocazione spaziale: lei è fuori dalle sue scarpe e le sue scarpe non accompagnano il suo cammino. Come non ricordare, a proposito di analogie con le arti figurative, il famoso quadro *Le scarpe contadine*, dipinto da Vincent van Gogh nel 1886, all’indomani del suo arrivo a Parigi, in cui esprime tutta la fatica e la durezza del cammino da lui percorso? Il 1886 è l’anno dell’ultima mostra del gruppo impressionista, cui parteciparono anche Gauguin, Seurat e Redon. Di fronte a quelle opere di straordinaria raffinatezza, van Gogh realizza un quadro duro, aspro, provocatorio, insensato dal punto di vista dei generi pittorici. E’ una natura morta? E che razza di natura morta è quella che raffigura solo un paio di scarpe vecchie, scure e sformate? Questa immagine insolita acquista tutta un’altra suggestione se non la consideriamo come la riproduzione di un oggetto, bensì come una metafora iconica del fatto che anche lui, come Caroline, si sentiva fuori delle proprie scarpe, oltretutto assai malandate. In un’altra immagine, tratta dal testo *Spazio mentale* (1990), Resnik ricorda una paziente di nome Odette; la ragazza possedeva un grande cane di *pelouche* che, secondo lei, piangeva spesso con lacrime cubiche e fredde come dei ghiaccioli. La densità concentrata di queste ‘icone’ produce un impatto ‘estetico’ di grande efficacia, che si impone alla attenzione della persona e del suo interlocutore analitico. La forza di suggestione di questo impatto può avviare un percorso attraverso un successivo lavoro di rappresentazione (rap-presentare vuol dire appunto tornare su ciò che si è presentificato) attraverso le potenzialità analogiche e connotative della parola.

A proposito di quella che Resnik chiama “visibilità dell’inconscio”, bisogna ricordare che l’*iconicità* non riguarda soltanto, com’è ovvio, l’*onirismo*. Quello che Herbert Read chiamava *visual thinking* (1952) non riguarda una immaginazione separata dalla parola, ma un misto di parola e immagine. Nel nostro spazio mentale non cataloghiamo una serie di parole da una parte e una serie di immagini dall’altra, ma piuttosto una combinazione di questi due registri espressivi. Accanto ad un significato convenzionale, sancito dall’uso, ogni parola evoca anche una costellazione di immagini. Il pensiero visivo è ciò che ciascun enunciato permette di vedere prima ancora che di sapere o saper spiegare.

Viene in mente, a questo proposito, una delle pratiche espressive favorite del Surrealismo, una delle principali fonti culturali del pensiero di Salomon Resnik. Nella *Centrale Surréaliste* una delle pratiche correnti prevedeva il ricorso sovvertitore ai *jeux de mots*. I giochi di parole non erano un semplice *divertissement*, ma uno dei mezzi con cui Breton e i suoi compagni intendevano introdurre una forma di spiazzamento (*déplacement*) destinata a riscattare la parola dal logorio dell’uso e della *routine*, e riaprire la sfida del pensabile. Spesso i giochi di parole surrealisti si

fondano sull'uso dell'elemento iconico all'interno della parola, trasformando una metafora in una figura concreta o viceversa. Non è un caso che due tra i testi freudiani che Breton amava maggiormente fossero la *Psicopatologia della vita quotidiana* e *Il motto di spirito: il jeu de mots* opera come Mnemosyne nel mito greco, riscattando la parola dall'oblio del significato consuetudinario e rivitalizzandola. Un esempio di uso immaginifico-surrealista-terapeutico della parola è quello proposto da Resnik, a partire dalla concreta presenza di un libro di alpinismo portato in seduta da un paziente come 'dono' per l'analista. Questo libro, o meglio il suo titolo (*Dolomiti*) diviene il punto di partenza per iniziare a trarre dall'oblio del non-rappresentabile i 'misteri dolorosi' (dolo-miti) che costellavano il vissuto del paziente.

Parole tratte da un'immagine o viceversa: quando un simile processo di mette in movimento la parola si 'scongela' (a proposito di *Glaciazioni*), diventa un elemento aurorale, inaugurale, e non conclusivo o definitorio. E' proprio l'aura iconica che permette di farsi spazio all'interno del dire di un paziente: Martin Heidegger usava, a proposito dell'esperienza creativa, il termine *Raumen* (fare spazio). *Raumen* ha la stessa radice di termine inglese *room*, indica un luogo che si può abitare. Il livello analogico e metaforico del linguaggio –in gran parte fondato sull'iconicità della parola– permette di costruire ponti e collegamenti, insomma di muoversi. Quando questo avviene, il luogo della memoria perde il suo carattere costrittivo di già visto, già pensato, già accaduto e diventa uno spazio abitabile e percorribile secondo nuove prospettive, (in cui si possono incontrare altre memorie). L'utilità del lavoro interpretativo, nelle arti figurative come in psicoanalisi, consiste nel far spazio a nuove prospettive, piuttosto che proporre una decodificazione unisenso.

Uno degli elementi maggiormente caratterizzanti del pensiero di Resnik è proprio quello di aver ricondotto, rispetto ad altre vie più tecnicistiche, l'*aisthesis* e la *poiesis* nel cuore stesso del sentire e dell'operare dell'analista, per cui l'estetica appare non un oggetto quanto uno strumento del pensiero psicoanalitico. Ne *L'avventura estetica* (2002) Resnik ha scritto: "L'uomo non può vedere se stesso. Ha bisogno dello sguardo dell'altro, alterità vivente in cui guardarsi e rispecchiarsi". Gli astronomi antichi, non meno di quelli moderni, avevano bisogno di una superficie riflettente (uno specchio d'acqua) per poter osservare la conformazione e il movimento delle costellazioni senza disperdersi nella voragine spalancata del cielo notturno. E' interessante notare come da questa pratica derivino molti dei termini che abitualmente impieghiamo per designare le attività del pensiero: riflessione, speculazione, considerazione (che deriva da *sidus, sideris*: stella). Ma, aggiunge Resnik, "l'acqua non mi basta, ci vuole un'acqua in movimento". L'alterità di un interlocutore è appunto questo specchio mobile e vivente che ci salva dalla captazione ipnotica e mortifera dell'identico, illustrata dal mito di Narciso. In altre parole abbiamo bisogno dell'alterità per comprendere l'identità: in questa dimensione di reversibilità, l'oggetto della nostra osservazione si muta continuamente in soggetto e ci restituisce uno sguardo interrogante.

Lo spazio analitico, come abbiamo osservato in apertura, è la drammatizzazione 'scenica' di quella reversibilità tra locutore e interlocutore che Resnik ha condensato in un felice *jeu de mots*, parlando di "interpretazione" in luogo di "interpretazione". Questo forse il più importante punto di tangenza tra l'esperienza artistica e la relazione analitica: nella "interpretazione" ciascuno porge all'altro qualcosa, una parola o un silenzio. Se il dialogo è uno scambio, l'interpretazione è comunque una restituzione, e l'efficacia dell'*interprete* consiste nello scegliere cosa tematizzare all'interno di una configurazione espressiva, verbale o visuale. Come ha mostrato Resnik, la familiarità con l'esperienza estetica umanizza il rapporto terapeutico, privilegia l'aspetto dell'incontro lungo il percorso di un'avventura ermeneutica. Ma nello stesso tempo l'approccio analitico vivifica e attualizza l'esperienza estetica: in ambedue i casi si tratta di interrogare se stessi a partire dall'esperienza di un altro e restituire gli esiti di questa interrogazione in maniera amplificante, capace di mettere in luce nuovi nessi e nuove possibilità di senso.

Un possibile limite a questo confronto potrebbe essere individuato nel fatto che l'opera è muta: può essere interrogata ma non può rispondere, non dialoga. Innanzi tutto bisogna osservare che non è per nulla scontato che il paziente dialoghi: anche nello spazio analitico il dialogo non può essere presupposto ma va costruito. E' un risultato possibile del campo bi-personale che si crea: non è un

punto di partenza ma un punto di arrivo. Certo una persona vivente non è un'effigie o una statua, anche se può essere muta come una statua: con la sua semplice presenza produce un elemento di mobilità nel campo relazionale.

Il punto da sviluppare, per poter sostenere il confronto, è dunque questo: in che modo un'opera può agire da interlocutore, da specchio vivente, come può partecipare all'ecologia e all'etologia dell'incontro? Il grado di mobilità con cui un oggetto estetico opera nel campo relazionale è legato alla sua natura di enunciato insaturo: la paradossale coesistenza di enigmaticità e molteplicità di senso –simile a quella della configurazione onirica- opera sull'osservatore come una sfida che si rinnova dalle profondità del tempo. Chi non ha mai fatto l'esperienza di rileggere un testo o un'immagine a distanza di tempo e trovarvi qualcosa di nuovo e insospettato, chi non l'ha mai sperimentato scagli pure la prima pietra sull'ermeneutica psicoanalitica. Nella fruizione estetica – non meno che in qualsiasi relazione col vivente- non ci si può bagnare due volte nella stessa acqua: appaiono angolazioni visuali inedite, vertici prospettici diversi. Questa mobilità ci parla contestualmente della ricchezza polisemica dell'oggetto non meno che dei nostri mutamenti, della paradossale coesistenza di continuità e discontinuità che caratterizza il percorso della nostra esistenza.

Il primo momento, originario e fondante, il momento inaugurale della fruizione estetica, consiste in un impatto sensoriale non riproducibile, se non parzialmente. Questo impatto originario nasce dalla compresenza fisica dell'osservatore con l'oggetto, di cui anche la riproduzione più perfezionata non è che un pallido riflesso. Tale momento inaugurale risulta spesso messo in ombra nell' "epoca della riproducibilità tecnica" (Benjamin) e delle esperienze virtuali: tuttavia per vivere questa esperienza inaugurale bisogna impegnare il proprio *Da-Sein*, Esser-ci in carne e ossa. L'impatto estetico –come lo ha definito Resnik- è ancorato alla sensorialità (*aisthesis*) più che al pensiero e produce nell'osservatore un silenzio carico di intensità emotiva (com-mozione, in senso etimologico). Questo silenzio non è un ammutolimento, un vuoto stuporoso, ma una sospensione della parola, un silenzio pensante. Solo da questo silenzio 'primordiale' può nascere una parola che non sia la mera riproduzione del già pensato, la replica, magari raffinata, di uno stereotipo. Sulla base dell'*interesse* (in senso etimologico) creato dall'impatto estetico si può cominciare a leggere, a costruire una trama e un ordito di parole che si incrociano secondo diverse direttrici. Potremmo definire l'ermeneutica psicoanalitica una 'saggezza del possibile': una interminabile ricerca del vero da parte di chi sa di non poter mai approdare ad una verità. Naturalmente l'inferenza probabilistica è un percorso itinerante ma non extra-vagante, non assume qualsivoglia elemento per aprire qualsiasi discorso. L'efficacia interpretativa, consiste nella scelta dell'elemento da tematizzare: l'interpretazione diviene partecipe del processo creativo allorché riesce a cogliere le metafore che hanno una funzione organizzante in un'opera artistica come, in generale, nel campo espressivo di un soggetto. Ci soccorre l'esempio della interpretazione musicale: l'interprete originale è colui che entra in relazione con il testo, valorizza e sviluppa un elemento presente nella partitura e non colui che ne abusa inserendovi elementi estranei. A tutti i livelli del processo è il dialogo con il testo, il discorso condiviso, o la mancanza di dialogo, a fare la differenza.

Il processo di simbolizzazione non conclude un discorso già definito ma inaugura un discorso da farsi a partire da un'origine. Come ha sostenuto Hans Georg Gadamer (1960) la partecipazione del fruitore è un momento costitutivo e non accessorio dell'evento artistico. I quadri possono giacere inumati nella solitudine affollata di un museo –o, peggio, nel caveau di una banca-, le partiture possono essere catalogate e archiviate diligentemente secondo le buone norme di biblioteconomia. Ma può accadere che qualcuno riprenda una partitura e la trasformi in un flusso sonoro, che qualcun altro si ponga di fronte ad un quadro o a un testo e lo interroghi, impegnando direttamente la propria presenza non solo sul piano intellettuale e nozionistico ma sul piano senso-percettivo ed emozionale. In varie occasioni ho avuto il privilegio di assistere ad uno di quelli che Salomon Resnik chiama "rendez-vous con l'opera". In questi 'appuntamenti' ho visto Resnik dialogare con un'opera di van Gogh come di Schiele, di Bruegel come di Giorgione, lasciandosi interrogare dall'immagine e impegnando in questo dialogo tutto il proprio bagaglio di esperienza vissuta. Di

fronte ad un'opera si può cercare di ripensare il già pensato, attraverso letture di tipo tecnico, contenutistico o filologico, oppure tentare l'impensato, esplicitando ulteriori potenzialità implicite e latenti. Analogamente, anche sul piano terapeutico, l'interpretazione analitica non è quella che ribadisce l'ovvio ma quella che sorprende, cogliendo nessi non evidenti, o che divengono evidenti solo *après coup*. L'ermeneutica psicoanalitica –sia sul versante iconologico che su quello clinico– rilancia le possibilità del pensabile all'interno del già pensato. Attraverso la tecnica del *déplacement*, si determina uno spostamento di accenti che modifica sorprendentemente il senso dell'enunciato, vengono in luce aspetti inediti, prendono forma le possibilità impensate di un testo. Ogni testo diviene in tal modo un con-testo, in cui si possono ritagliare diversi testi; ogni testo opera come un pre-testo, un'origine a partire dalla quale possono prendere forma nuovi testi. Nella sua accezione originaria e più perspicua il termine *symbolon* designava la traccia di un legame antico o profondo, comunque non immediatamente evidente, sconosciuto o dimenticato, che può essere scoperto o ri-scoperto. Se interpretare un sogno, ha affermato Resnik, significa sognarlo di nuovo, analogamente gli elementi proto-simbolici custoditi nella fertile ombra del silenzio estetico hanno bisogno dell'occhio ispirato e della parola di un *interprete* perché il processo di simbolizzazione (*syn-ballo*=porre insieme, collegare) si realizzi. Gli elementi proto-simbolici sono come l'arco che giace inutilizzato nella reggia di Itaca fintantoché un Ulisse, un avventuriero del pensiero, non giunga a metterlo di nuovo in tensione, avviando nuove vicende. Se i significanti disseminati in una configurazione espressiva sono come le "osservazioni che seminano" di cui parlava Wittgenstein (1977) in *Pensieri Diversi*, ad essi devono corrispondere delle "osservazioni che raccolgono" i frutti di quanto è stato seminato.

Psicoanalisi ed estetica si occupano in definitiva dello stesso affascinante paradosso: il fatto che si possa trovare espressione per quello che ancora non si sa e comprenderlo in un momento successivo attraverso il cammino condiviso con un *interprete* che ci conduce dove già eravamo. L'impensato vive nel cuore del pensato e ne è in qualche modo custodito, finché un ermeneuta ispirato non giunge a svolgere la sua funzione maieutica.

A proposito di questo paradosso, come provvisoria conclusione –ad un discorso destinato a non averne– propongo le parole scritte da uno dei protagonisti del movimento surrealista, Jean Arp, in un testo intitolato *Entre les lignes du Temps* (1952):

«C'est dans le rêve que j'ai appris à écrire et c'est bien plus tard que, péniblement, j'ai appris à lire».