



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA  
APPLICATA**

**CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA**

**IL TRASH NELL'ARTE**

**Il concetto freudiano di “*Ding*” nella prospettiva di Lacan**

Relatore:

Ch.mo Prof. Giovanni Gurisatti

Laureando:

Eros Barbiero

Matricola n. 1176569

**ANNO ACCADEMICO 2022-2023**





## INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I – Il concetto di brutto: dai greci a oggi	3
1. Il brutto nel mondo greco	3
2. Rappresentare il dolore e la morte	5
3. Un nuovo punto di vista	7
4. Dalle Avanguardie all'arte moderna	11
CAPITOLO II – La struttura del concetto di <i>Ding</i>	15
1. Il desiderio e la domanda	15
2. La formazione dell'io	19
3. La significazione e l' <i>Object petit a</i>	21
CAPITOLO III – La necessità del Trash	27
1. L'oggetto escrementizio	27
2. L'orrore della Cosa	29
3. Definire il Trash	32
CONCLUSIONE	38
BIBLIOGRAFIA	40



## INTRODUZIONE

Tutto lo sviluppo del pensiero lacaniano, dalle prime conferenze all'ultimo seminario, è caratterizzato dalla continua interrogazione dei testi freudiani. Il primo seminario intitolato *Gli scritti tecnici di Freud* (1953-1954) pone le basi di quello che sarà un continuo ripensamento del metodo psicoanalitico; ma sarà il settimo seminario (1959-1960) a segnare una svolta nel suo lavoro. Il concetto di “*Ding*” segnerà tutta la produzione successiva, ed è l'interrogazione sull'arte come *techne* che permise a Lacan di poterne parlare. La riflessione legata al rapporto tra il desiderio, inteso come desiderio originario, e l'arte fa emergere in tutta la sua forza la fragilità dell'essere umano, il quale è costretto a volere ciò che non può possedere. Tutto avviene tramite la sublimazione, la quale dà forma all'opera, che permette di veicolare la “Cosa” in maniera accettabile. L'analisi di questo lavoro si concentra, pertanto, sul momento in cui tale azione non può più essere attuata dando vita a quello che definiamo “Trash”.

In primo luogo, si analizzerà brevemente lo sviluppo dell'arte e il suo abbandono del sacro, dagli antichi Greci fino all'arte contemporanea. Questo servirà a far comprendere come lo sviluppo della società, e dei suoi valori, influisca in maniera sottile sulla produzione artistica e viceversa. L'evoluzione del gusto artistico non è mai immediato ed è sempre legato alla necessità del determinato periodo storico in cui si esprime. Il rapporto tra l'opera e ciò che essa deve rappresentare, la Cosa ovvero *Ding*, si articola fino a raggiungere una separazione totale; una separazione che rende vuoto il luogo dove dovrebbe esserci la Cosa. Il culmine di questo processo si ha nel Trash che tenta disperatamente di salvare il luogo vuoto, il quale viene minacciato proprio dal rischio di ignorare lo scopo ultimo dell'arte.

In secondo luogo si esporrà la lettura e il commento che Lacan effettua del *Entwurf einer Psychologie* (1895) di Freud, rintracciabile nel settimo seminario *L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), mostrando come la riflessione freudiana abbia influenzato il pensiero di Lacan portando allo sviluppo del concetto di “*Object petit a*” e alla sua futura maturazione. Lacan sfrutta assiduamente la topologia per dare forma alla sua indagine, articolandola nella congiunzione tra domanda e desiderio in quanto connessi autenticamente con l'essenza della Cosa. Da qui si dimostrerà come il soggetto formi il proprio io tramite una rappresentazione simbolica e immaginaria con l'Altro da sé, ovvero la causa della castrazione metaforica. Nonostante ciò il soggetto cerca nella realtà degli oggetti da investire libidicamente per soddisfare il proprio desiderio, ed è qui che entra in campo il fare artistico: la produzione di

artefatti che permettano un accesso indiretto al godimento pieno. Ovvero la creazione di un qualcosa che possa essere elevato a dignità della Cosa perduta e mai più raggiungibile.

In ultimo luogo si cercherà, analizzando il testo *Il Trash sublime* di Žižek, di illustrare la necessità del Trash e di come questo sia l'unico modo di fare arte. Ogni oggetto che venga elevato alla dignità della Cosa si presenta sempre come oggetto escrementizio, si vuole intendere il consumo bulimico di oggetti che vengono investiti dall'energia pulsionale. Tali oggetti appiattiscono il godimento rendendo il soggetto sempre più esposto a cedere sul proprio desiderio.

## CAPITOLO PRIMO

### IL CONCETTO DI BRUTTO DAI GRECI A OGGI

#### 1. *Il brutto nel mondo greco*

Nella nostra epoca ci siamo abituati ad una visione del periodo ellenistico, principalmente a causa del neoclassicismo, idealizzata. Lo si immagina segnato da un canone preciso di bellezza e armonia della forma. Basti pensare alle statue che sono giunte fino ai giorni nostri dal Discobolo alla Venere di Milo fino ai Bronzi di Riace, tutte opere che vogliono esprimere la bellezza del corpo e della proporzione matematica. Diviene quindi ovvio pensare che tutti gli esseri che non seguissero tali proporzioni fossero da considerarsi brutti, inoltre il bello aveva anche la valenza di buono morale. Perciò quest'ultimi dovevano essere anche malvagi. Una riprova la troviamo nell'*Iliade* dove durante l'assemblea degli Achei spicca in maniera negativa la figura di Tersite.<sup>1</sup> Definito come brutto e codardo diviene la perfetta antitesi di Achille, il quale incarna pienamente l'ideale di perfezione greco espresso nel concetto di *kalokagathia*.<sup>2</sup> Questo, però, diviene un termine problematico a ricordarcelo è Umberto Eco:

Rimane imprecisato se per “bello” i greci intendessero tutto ciò che piace, che suscita ammirazione, che attrae lo sguardo, ciò che in virtù della sua forma appaga i sensi, oppure una “bellezza” spirituale una qualità dell'anima, che talora non coincide con la bellezza del corpo.<sup>3</sup>

Per comprendere meglio questo punto dobbiamo interrogare due dialoghi platonici: il *Fedro* e il *Simposio*. Nel primo dialogo troviamo la tematizzazione del mondo delle idee, identificato metaforicamente con l'iperuranio raggiungibile solo tramite l'intelletto per contemplare «l'essere che realmente è»,<sup>4</sup> ogni essere ed ente sulla terra è solo imitazione dell'idea, perfetta e incorruttibile. Il nostro mondo ne diviene quindi un riflesso opaco, luogo tristemente

---

<sup>1</sup> Omero, *Iliade*, Libro II, vv. 212-219 (vers. it. di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 2014, p. 51).

<sup>2</sup> Cfr. U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, Bompiani, Firenze, 2007, p. 23.

<sup>3</sup> *ivi* p. 24.

<sup>4</sup> Platone, *Fedro*, 247 d. a cura di G. Reale, Bompiani, Firenze, 2017, p. 111.



privilegiato dove si esperisce il brutto nell'ordine del sensibile, imperfezione che, come già detto, non può corrompere il mondo ideale. Perciò il brutto viene inteso come mancanza di armonia e dunque contrario alla bontà d'animo; infatti, quest'ultimo doveva essere tenuto distante dai giovani che avrebbero potuto esserne corrotti.<sup>5</sup> Eppure, una volta riconosciuto il fatto che gli enti si avvicinino all'idea di cui sono rappresentazione, si concede l'ammissione che in ogni cosa ci sia della bellezza; si va a formare una scala valoriale del contenuto di bello dove si può dire bella di una fanciulla, di una giumenta, di una pentola, scendendo man mano di grado.<sup>6</sup> Possiamo quindi intravedere uno scarto tra mondo sensibile e mondo ideale. Oppure, spingendoci oltre, pensare il mondo sensibile come lo scarto in sé del mondo ideale, il quale può esistere (e far esistere l'ideale) solo in questa forma di distanza, di tendenza in piena tensione.

Nel secondo dialogo, il *Simposio*, si tratterà di Eros, inteso come amore, e della bellezza. Tutto il dialogo può essere visto come un elogio della pederastia. L'amore di un maestro verso un giovinetto; tale comportamento era generalmente accettato nel mondo greco anche se la vediamo rappresentata in maniere differenti. Nel dialogo Socrate rappresenta Eros, come figlio di Penia (la mancanza, la povertà) e di Poros (l'espedito). Eros, come la madre, appare con un aspetto trasandato mentre dal padre prende l'astuzia. È in continua tensione verso valori ideali che cerca di raggiungere, né bello né buono ma un *daimon* dalla natura ambigua. Il suo desiderio è quello di procreare, sia nel senso fisico che in quello della procreazione di valori spirituali; secondo Eco «si potrebbe dire che i semplici generano figli mentre coloro che coltivano l'aristocrazia dello spirito bellezza e saggezza».<sup>7</sup> Vediamo come il soggetto, «l'uomo veramente *kalos* e *agathos*»,<sup>8</sup> prendendosi cura di un giovinetto non bello fisicamente ma ricco di virtù e, mantenendo questa tensione, facendo esperienza di altri corpi cerchi di raggiungere l'idea di bellezza. È Alcibiade, il quale ubriaco fa irruzione nella sala, a darci un'altra conferma di ciò che Socrate ha appena detto. Il suo elogio di Socrate conferma tutta la complessità e ricchezza del concetto di *kalogathia*, Socrate viene equiparato ad un sileno, dunque lo si definisce brutto fisicamente. Allo stesso tempo viene elevata la sua bellezza interiore che lo

---

<sup>5</sup> Cfr. Platone, *Repubblica*, Libro III, 400-401, a cura di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari, 2018.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit., p. 27.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

rende oggetto del desiderio,<sup>9</sup> desiderio di partecipare della sua saggezza offrendogli il proprio corpo.

Dico, dunque, che egli assomiglia moltissimo a quei sileni, messi in mostra nelle botteghe degli scultori, e che gli artigiani costruiscono con zampogne e flauti in mano, e che, quando vengono aperti in due rivelano di contenere dentro immagini di dèi. [...] È solamente nei confronti di quest'uomo io ho provato quello che nessuno penserebbe esserci dentro di me, ossia il vergognarsi di fronte a qualcuno.<sup>10</sup>

Possiamo avere la certezza di come il brutto non possa essere inteso come semplice negativo della dualità bello/buono, anzi il brutto può essere veicolo, contenitore di qualcosa di più puro come il divino in questo caso. Di questa sua paradossale visione il mondo greco è pienamente consapevole, tutta la mitologia classica è attraversata da esseri bellissimi che compiono gli atti più atroci e crudeli; dalle Baccanti di Euripide a Edipo che uccide il padre per poi giacere con la madre, pur essendone inconsapevole,<sup>11</sup> Chrono divora i suoi stessi figli per poi venir evirato da Zeus che gli farà vomitare i suoi fratelli e si potrebbero citare anche molti altri esempi. Ma abbiamo anche la visione di creature orripilanti quali il ciclope Polifemo, le Gorgoni con serpenti al posto dei capelli, la sfinge dal volto umano ma corpo leonino,<sup>12</sup> un «inferno estetico», come dice Karl Rosenkranz nella sua opera più famosa.<sup>13</sup> Un inferno che i posteri hanno volentieri saccheggiato per creare le proprie opere da poeti, pittori, scultori ecc. ecc.<sup>14</sup>

## 2. Rappresentare il dolore e la morte

Nella concezione cristiana il creato, come opera di Dio, è necessariamente bello. Essendo stato generato secondo numero, peso e misura non vi è errore nel sensibile e la filosofia consolida questa visione.<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> Si veda J. Lacan, *Il Seminario*, libro VIII: *Il transfert (1960-1961)*, trad. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2021.

<sup>10</sup> Platone, *Simposio*, 215 a-d, 216 b, cit., pp. 224-225.

<sup>11</sup> Cfr. Sofocle, *Edipo Re*, vv. 1110-1185, vers. it. di F. Ferrari, Rizzoli, Milano, 2019, pp. 223-229.

<sup>12</sup> Cfr. U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit., p. 34.

<sup>13</sup> K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, a cura di S. Barbera, Aesthetica, Milano, 2020, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Cfr. U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit., pp. 43-46.

In quest'epoca si pone il problema della figura di Cristo sulla croce, ed è interessante notare che le prime rappresentazioni non lo mostravano sanguinante, morente e afflitto dalle pene; la croce non era oggetto di iconografia, nell'arte paleocristiana, a cui si preferiva una visione del messia più idealizzata.<sup>16</sup> Sono gli artisti medievali a produrre la ben conosciuta iconografia di Gesù, tra i quali spiccano Cimabue e Giotto.<sup>17</sup> Qui si può parlare di godimento del brutto, questo però è un godimento del tutto particolare, esso non deriva dal corpo ferito o dal dolore rappresentato. Si celebrano invece il sacrificio, i patimenti per la salvezza dell'umanità, una bellezza dell'anima che si esprime attraverso la volontà.<sup>18</sup> Anche in questo caso come nei greci vi è un rimando ad un Altro, a qualcosa che non è esperibile immediatamente nel mondo dei sensi, bisogna attraversare prima una forma che ci ripugna, per poi venir premiati.

Proprio la rappresentazione dei martiri, figure fondamentali del cristianesimo, va ad incarnare pienamente questo concetto. I martiri, spesso associati ai santi, sono coloro che sopportano le peggiori sofferenze in nome della loro fede. Al contrario del Cristo, i martiri verranno sempre dipinti come in pace, bellissimi anche se attraversati da frecce o spade. La forza con cui si affrontano i tormenti che sono costretti a subire, derivata dalla suddetta fede, risulta più importante del dolore che è esclusivo appannaggio di Gesù unico sacrificio originale. Nonostante ciò, la morte è stata rappresentata in varie forme e con varie intenzioni. Rosenkranz dedica un intero paragrafo ad essa,<sup>19</sup> dove in realtà non viene vista come brutta; al contrario la raffigurazione della morte può addirittura abbellire il morto ingentilendone i tratti.<sup>20</sup> Il morto brutto è quello che opera una commistione di vita e di morte rendendo l'opera fiacca;<sup>21</sup> proprio queste proprietà dell'opera non le permettono di raggiungere lo scopo di negazione della vita che dovrebbe trasmettere al fruitore. La morte doveva essere un richiamo alla caducità della vita, l'effimero passaggio sulla terra, monito al fedele che dovrà venir giudicato nel regno dei cieli; non per nulla nelle varie rappresentazioni la morte non fa distinzioni tra re e contadini, papi e servitori. Qui sempre rappresentata come uno scheletro scarnificato che non viene ritenuto brutto in sé; lo diviene per ciò a cui vuole rimandare.<sup>22</sup> La bruttezza della morte, della fine dei

---

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 49.

<sup>17</sup> Cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, cit., p. 52.

<sup>18</sup> *ivi*, p. 45.

<sup>19</sup> Rosenkranz p.

<sup>20</sup> *ivi*, p. 190.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, cit., p. 19.

giorni era resa il più realistica possibile per scioccare il popolo che doveva vivere nella maniera più retta e santa perché il tristo mietitore sarebbe arrivato per tutti.

Abbiamo visto come, fin qui, il brutto sia sempre stato analizzato in funzione di altro da sé. Lo stesso Rosenkranz concepisce il brutto non come un semplice negativo del bello, non possiede un valore in sé, diviene invece ciò che serve per esaltare dialetticamente la bellezza. Un movimento quindi strumentale e senza spinte d'indipendenza, la sua risoluzione si trova a essere tra il bello e il comico privato della possibilità di esprimersi in maniera libera. Infatti «Il modo di considerare il brutto è quindi delimitato dalla sua natura. Il bello è la condizione positiva della sua esistenza e il comico è la forma in cui esso, al cospetto del bello, torna a liberarsi del suo carattere solo negativo».<sup>23</sup>

### 3. *Un nuovo punto di vista*

Il brutto inizia a prendere sempre più spazio grazie al Rinascimento. Nel 1532 appare in Francia un'opera di François Rabelais: *Gargantua e Pantagruelle*.<sup>24</sup> Il romanzo riprende i comportamenti estremi ed estremizzati del volgo, di cui fino ad allora era in uso far satira, per trasportarli nelle corti dei regnanti. Una satira volutamente scurrile, volgare e sopra le righe, adatta ad una società che ha posto al suo centro l'uomo a scapito della divinità. In questo testo vediamo un'elevazione a letteratura alta dei comportamenti più bassi, l'osceno e il disdicevole si mescolano a creare una nuova filosofia di vita e di dominio del corpo sullo spirituale.<sup>25</sup>

Nel Seicento la bruttezza è sempre più presente nelle arti, scompare man mano il confine tra dicibile e indicibile, i pittori arrivano a rappresentare tutto ciò che prima veniva considerato tabù.<sup>26</sup> Victor Hugo, successivamente, effettua un elogio di Shakespeare, unione di Dante e Omero, responsabile di aver dato vita al dramma:

I due geni rivali, uniscono le loro due doppie fiamme, e questa fiamma fa zampillare improvvisamente Shakespeare. Eccoci dunque arrivati al culmine poetico dei tempi moderni: Shakespeare è il Dramma; è il dramma che fonde in unico afflato il grottesco e il

---

<sup>23</sup> *ivi*, p. 35.

<sup>24</sup> F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, trad. it. di M. Bonfantini, Einaudi, Torino, 2017

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>26</sup> Cfr. U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit. pp. 54-55.

sublime, il terribile e il buffo, la tragedia e la commedia. Il dramma è il carattere proprio della terza era della poesia e della letteratura attuale.<sup>27</sup>

A portare agli estremi questa visione sarà il Marchese De Sade. Se in *Le 120 giornate di Sodoma* vengono descritti personaggi incredibilmente malvagi, desiderosi di godere del male procurato al prossimo.<sup>28</sup> Tutt'altro accade ne *La filosofia nel boudoir*. È corretto parlare di un'educazione dal punto di vista filosofico, educazione richiamata dal sottotitolo, dove il *boudoir* diviene quello che per i greci erano il giardino, il liceo, la stoa. La stessa forma scelta, il dialogo, richiama palesemente i testi platonici e difatti tra un amplesso e l'altro i vari personaggi discutono della rivoluzione, diritti delle donne, di omosessualità e di rispetto per le perversioni altrui, anticipando di secoli temi di forte interesse sociale. D'altro canto, vi si trovano anche episodi di pedofilia, incesti e molto altro.<sup>29</sup> Per la morale dell'epoca, per certi versi anche per la nostra, questa estremizzazione non poteva che venir considerata volgarmente oscena; il pudore considerato santo e bello viene qui messo alla berlina dall'atto sessuale esplicito ancor più perché effettuato su e da una fanciulla vergine.

Poniamo attenzione a questo tema. La concezione virginale di santità è legata a doppio filo alla figura femminile che viene elevata a Madonna: pura e casta, magari anche priva delle vergognose mestruazioni.<sup>30</sup> Da notare che questa pudicizia verso il sesso e più precisamente la rappresentazione degli organi genitali, si potrebbero aggiungere anche tutto ciò che ad esso è indirettamente connesso, viene rilevata anche da Freud.<sup>31</sup> Potremmo tranquillamente parlare di sessualizzazione della vergine, pronta per essere posseduta; il tema si sviluppa al di fuori del dicibile, perciò non viene nominato esplicitamente.<sup>32</sup> Il linguaggio deve mascherare e imbellire, il bello moralistico copre un desiderio sessuale che non va espresso, celato per elevare a santa la donna in questione; oggetto di godimento maschile.

Al contrario le donne rappresentate da Sade sono partecipi del godimento e addirittura lo ricercano senza porsi dubbi morali che limitino la loro libertà o quella degli altri. La stessa

---

<sup>27</sup> V. Hugo, *Prefazione al Cromwell*, trad. it. di M. Girardi, 2018, p. 4.

<sup>28</sup> Vedi D. A. F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma*, trad. it. di M. Cavalli, Rizzoli, Milano, 2014.

<sup>29</sup> Vedi D. A. F. de Sade, *La filosofia nel boudoir*, trad. it. di M. Cavalli, Rizzoli, Milano, 2014.

<sup>30</sup> Cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, trad. it. di S. Barbera, Aesthetica, Milano, 2020, p. 161.

<sup>31</sup> Cfr. S. Freud, *Il disagio nella civiltà*, trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2010 p. 25-26.

<sup>32</sup> Cfr. S. Freud, *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, trad. it. di S. Candreva, E. Sagittario, in *Opere di Sigmund Freud* [OSF], Boringhieri, Torino, vol. VI, 1974, pp. 409-448.

libertà che si vuole affibbiare alla bellezza intendendola per di più come spontaneità, la quale ha naturalmente la sua massima espressione nell'autodeterminazione etica. Rosenkranz assegna, invece, alla bruttezza l'illibertà, opposta all'assoluto della bellezza<sup>33</sup> «La volgarità ha senso solo in quanto non deve essere, perché contraddice l'essenza del suo dover essere libera»,<sup>34</sup> si ripete quindi la santa trinità di: vero, buono e bello. L'unica salvezza per il brutto è, ancora, la ricaduta nel comico. Sarà, finalmente, con Victor Hugo che si avrà un manifesto del brutto.

La già sopra citata prefazione al *Cromwell* è un punto di svolta che permette di comprendere al meglio l'evoluzione del gusto e di dove questo si stia dirigendo. Il testo inizia con la tesi fondamentale che se il sublime è la rappresentazione dell'animo, così purificato dalla morale cristiana, il grottesco gli si oppone rappresentando la bestia umana.<sup>35</sup> Il brutto si mostra come tutto ciò che è per definizione umano, le passioni, i vizi, i crimini, il peccato, mostrando un caleidoscopio di «aspetti nuovi ma incompleti».<sup>36</sup> Segue un esame di come questo germe si sia diffuso, in particolare nella letteratura (Shakespeare, Molière, Beaumarchais),<sup>37</sup> il fatto che l'antichità non avrebbe potuto produrre *La Bella e la Bestia*. Hugo ci tiene a sottolineare che questo grottesco è stato un ardore di novità, una febbre di reazione e che il predominio del brutto sul sublime si è man mano afflosciato,<sup>38</sup> lasciando di nuovo spazio ad un bello che riprende il sopravvento. Con i testi di Shakespeare si riporta il grottesco sulla scena.

La storia della poesia viene divisa in tre epoche: l'ode, l'epopea, il dramma.<sup>39</sup> Per ogni epoca c'è un rappresentante, un tema e un carattere che ci permette di comprendere non solo come siano cambiati i concetti e i gusti, ma soprattutto di come nel tempo si sia abbandonata l'idea del sacro per avvicinarsi sempre di più al terreno. Nell'ode vengono rappresentati i personaggi biblici, nell'epopea incontriamo gli eroi greci e per finire con Shakespeare è il tempo degli uomini. Un movimento del pensiero che nei cieli incontra un Dio onnipotente, attraversa campi

---

<sup>33</sup> Vedi K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, cit., p. 124-125.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> V. Hugo, *Prefazione al Cromwell*, cit., p. 1.

<sup>36</sup> *ivi*, p. 3.

<sup>37</sup> Vedi W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. it. di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2013 - Molière, *L'avaro*, trad. it. di S. Bajini, Garzanti, Milano, 2015 - P. A. C. De Beaumarchais, *Il Barbiere di Siviglia*, Pendragon, Bologna, 2021.

<sup>38</sup> V. Hugo, *Prefazione al Cromwell*, cit., p. 3.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

di battaglia con semidei esempio di perfezione, fino a toccare gli uomini fallibili, deboli e immorali.

Proprio Baudelaire, contemporaneo di Hugo, nelle sue poesie racconta una Parigi che si presenta in tutte le sue contraddizioni, macabra e allo stesso tempo sontuosa. Le sue liriche esaltano la marcescenza, la corruzione e il vizio, frutto di una sensibilità fine ed estremamente intelligente costretta a sopravvivere in una società che non lo voleva riconoscere.<sup>40</sup> Condizione naturale del poeta *bohémien*. Una delle sue poesie più famose è *La Carogna* i cui versi esaltano anche in maniera erotica la putrefazione, eppure è impossibile non rimanere affascinati dalla descrizione di qualcosa che normalmente ci causerebbe ribrezzo. I versi sembrano dar voce ai nostri pensieri mentre immaginiamo di essere lì, su quella svolta nel sentiero

Le gambe all'aria come una donna lasciva, / sudava veleni, bruciando: / con grande sfrontatezza, cinicamente, apriva / il suo ventre dal puzzo immondo. / Raggiava il sole sopra la putrida lordura / per poterla cuocere a punto / e restituire al centuplo alla grande Natura / quello che essa aveva congiunto. / E il cielo contemplava la carcassa superba, come un fior che stesse fiorendo. / Il fetore era talmente violento che sull'erba / voi stavate quasi svenendo.<sup>41</sup>

Anche *I fiori del male* subirono un infausto destino, sei poesie vennero condannate per oscenità, descritte come contrarie alla morale pubblica. In questa raccolta si parla di vampiri, sepolture, fantasmi, inferni, ecc. Per comprendere davvero l'opera è necessario porre l'accento sul rapporto al limite del morboso con la madre, dove lo scambio epistolare ci mostra tutta la sua disfunzionalità.<sup>42</sup> Questo segna indelebilmente la prima poesia della raccolta, con un titolo del tutto particolare dato il contenuto: *Benedizioni*. Una madre rifiuta il figlio maledicendo il suo concepimento davanti a Dio, egli non riuscirà mai a conoscere l'amore; eppure, avrà un posto «nelle schiere gloriose delle sante Legioni».<sup>43</sup> Baudelaire si costruirà per tutta la sua breve vita dei paradisi artificiali necessari ad attraversare l'inferno terrestre.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> G Bocchio, *L'olimpo nero del sentire*,

<sup>41</sup> C. Baudelaire, *Una carogna*, in *I fiori del male*, trad. It. di A. Prete, Feltrinelli, Milano, 2014, pp. 81-83.

<sup>42</sup> Vedi C. Baudelaire, *Lettere alla madre*, a cura di C. Ortesta, SE, Milano, 2017.

<sup>43</sup> C. Baudelaire, *Benedizioni*, in *I fiori del male*, cit., p.

<sup>44</sup> Cfr. G. Bocchio, *L'olimpo nero del sentire*, Marsilio, Venezia, 2016, pp. 66-74.

#### 4. Dalle Avanguardie all'arte moderna

È nei primi decenni del Novecento che gli artisti sviluppano un nuovo modo di concepire l'arte. Un vero e proprio rifiuto per ciò che il borghese considerava bello e degno di essere rappresentato, dai rivoluzionari futuristi italiani al movimento *Dada* di Tristan Tzara.<sup>45</sup> Degno di nota è il fondatore dell'astrattismo Wassily Kandinsky che nel 1910 scrive un testo intitolato *Lo spirituale nell'arte*.<sup>46</sup>

Già nell'introduzione incontriamo un concetto fondamentale, che soprattutto ora si carica di significato. In totale contrasto con Rosenkranz asserisce: «Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti [...]. Lo sforzo di ridar vita a principi estetici del passato può creare al massimo delle opere d'arte che sembrano bambini morti».<sup>47</sup> Il periodo storico viene descritto come materialista e come tale ha privato il mondo e la società del suo scopo, della fede, di un senso. L'artista dovrebbe essere colui che si fa carico di trainare il carro dell'umanità, pur venendo schernito e odiato, egli si pone alla sommità di un triangolo metaforico: se alla base abbiamo le persone comuni, salendo incontriamo sempre più consapevolezza della spiritualità che permea il mondo. Non dobbiamo pensare che vi sia solamente l'artista, può esserci lo scienziato, il quale si interroga al di fuori degli schemi materialistici ed essere uno di coloro che si trova al vertice. I soggetti più elevati saranno in grado di percepire una bellezza interiore, al contrario gli altri si troveranno a percepirla come brutta essendo che l'uomo è naturalmente proiettato verso l'esterno. Questo spettatore che definiremo medio, prodotto dell'epoca materialista, osserverà il quadro limitandosi a cercare un senso, un collegamento tra le parti esteriori, addirittura la psicologia dell'artista ma non la vita interiore che permea l'opera, non lascia che questa agisca su di lui.<sup>48</sup>

L'artista deve esprimere il suo io, spinto dalla necessità interiore. Un esempio che viene riportato è la musica di Arnold Schönberg definita come un'esperienza non acustica ma psichica.<sup>49</sup> A tal proposito vorrei porre l'attenzione su *Moses und Aron*, la quale opera non è stata portata a termine, che esprime in modo magistrale la dicotomia tra l'istanza umana e

---

<sup>45</sup> Cfr. U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit. pp.

<sup>46</sup> Vedi W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. di E. Pontigia, SE, Milano, 2005.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>49</sup> W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 68.



divina. Il terzo atto, che non fu mai concluso, il suo compito sarebbe dovuto essere quello dell'espressione di questo sovrannaturale, un oggetto perduto, come tale ricercato da Mosè e Aronne in maniere differenti. Schönberg, però, non fu in grado di mettere in note il terzo atto che rimase in forma letteraria; si trovò di fronte all'impossibilità di esprimere qualcosa che sfugge anche al linguaggio musicale. Ogni mezzo di espressione è valido, ciò che davvero conta è che l'artista rigetti la bellezza canonica considerandola dannosa, perché ogni movimento dettato dalla necessità interiore è da considerarsi bello. Si possono notare dei richiami alla teoria freudiana della sublimazione, con le dovute differenze.<sup>50</sup> L'artista indirizza le sue pulsioni inaccettabili nella creazione di un'opera per poter meglio sopportare il reale traendo piacere dal suo lavoro, punto di scarico e di soddisfacimento della pulsione. Lo stesso fruitore trae piacere dalla fuga dal reale che l'arte gli permette di vivere per quei pochi momenti, pur non essendo abbastanza forte da farne dimenticare la miseria. Per soddisfare la sublimazione l'opera deve essere condivisa e valutata, l'artista è dunque colui che ci sa fare. Per questi esatti motivi l'arte può darsi in qualsiasi forma.

Duchamp ce lo dimostra mettendo i baffi alla *Gioconda* e creando la sua *Fontana*, niente meno che un orinatoio, la prima opera *ready made* a cui venne apposta la firma fittizia di R. Mutt.<sup>51</sup> Un oggetto di tutti i giorni, ancor più un oggetto che si usa in privato, lontano da occhi indiscreti per liberarsi dei propri scarti. Certamente è da intendersi come una critica al mondo mercificato dell'arte moderna. In questo contesto l'artista è più importante dell'opera in sé, infatti il messaggio è molto chiaro: l'arte è qualcosa su cui puoi pisciare. Pochi anni prima i futuristi italiani mettono in chiaro la loro piena intenzione di produrre il brutto in piena antitesi con l'odiato mondo borghese. Nonostante ciò, molti di loro torneranno sui loro passi oppure a opere che celebravano il fascismo.<sup>52</sup> Si deve notare come, al contrario di Duchamp, non siano riusciti ad abbandonarsi al brutto in sé, cioè si siano dimostrati incapaci di fare i conti con il vuoto veicolato dal loro movimento. Un vuoto che è la mancanza della Cosa.<sup>53</sup>

Ora il brutto, lo scarto, è pieno sostituito di quell'oggetto (Lacan definirà questo sostituto: oggetto *petit a*)<sup>54</sup> che si continua a ricercare. Ciò che accade è l'elevazione dell'oggetto brutto

---

<sup>50</sup> Cfr. S. Freud, *Il disagio nella civiltà*, trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2010, p. 21.

<sup>51</sup> Cfr. U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit., p. 369.

<sup>52</sup> Vedi U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit., p. 368.

<sup>53</sup> Vedi S. Žižek, *Il Trash sublime*, trad. it. di M. Senaldi, Mimesis, Milano-Udine, 2013.

<sup>54</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario: Libro V: Le formazioni dell'inconscio*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 257-277.

alla dignità della Cosa.<sup>55</sup> Nel loro caso, non potendo sopportare tale mancanza, lo hanno ritrovato nelle opere da dedicare al fascismo e nella figura del Duce.

I surrealisti, invece, furono all'altezza del compito. Facendosi carico di dar forma all'inconscio e a situazioni oniriche, nel tentativo di far fluire il subconscio. Tutte correnti nate per far proprio ciò che è bandito come brutto, non più per integrarlo, per mitigarlo, o per far accettare la sua esistenza ricorrendo all'umorismo. È con Andy Warhol, negli anni '60, che darà inizio alla corrente Pop art. Questa corrente si prefigge di utilizzare le icone del consumismo di massa, influenzata dai media, un'estetizzazione dello scarto.<sup>56</sup> Questo mescolarsi di influenze porta nel 1961 Piero Manzoni, influenzato dai *ready made* di Duchamp, a creare *Merda d'artista*; l'opera è formata da una scatoletta di latta coperta, con carta stampata, contenente le sue feci. Naturalmente anche questa va vista come una violenta critica al mondo dell'arte contemporaneo, dove l'artista viene concepito come più importante della sua stessa opera.<sup>57</sup>

L'utilizzo di materiali organici si protrae fino ai giorni nostri, basti pensare che nel 1981 Andres Serano crea la controversa fotografia *Piss Christ*, ovvero un Cristo in plastica immerso in un bicchiere d'urina dell'artista. La forza dell'opera sta nel fatto che parlandone ci costringere a parlare d'altro in un modo in cui non ne parleremo se non la conoscessimo. In questi termini la controversia che ne è nata sulla religione cristiana, e il nostro rapporto con essa, si ostinava in maniera bigotta sul fatto che quell'opera era di cattivo gusto e non avrebbe dovuto trovarsi in un museo. Un altro esempio sono le tele di Vanessa Tiegs, utilizzando il suo sangue mestruale dà forma a quadri concettuali come *A Vagina's Not A Toy*;<sup>58</sup> dove il suo intento è di sensibilizzare il pubblico verso un tema ancora oggi considerato tabù.

Come scrive Eco: «Oggi tutti (compresi i borghesi che avrebbero dovuto essere stupiti e restarne scandalizzati) riconoscono “come bellissime” (artisticamente) quelle opere che avevano orripilato i loro padri. Il brutto dell'avanguardia è stato accettato come nuovo modello di bellezza, e ha dato origine ad un nuovo circuito mercantile».<sup>59</sup> La stessa cosa vale per le opere sopracitate, dobbiamo quindi interrogarci su questa esponenziale spinta verso l'eccesso. La chiave per comprendere questa evoluzione è l'*Object petit a* in riferimento al plusgodere

---

<sup>55</sup> S. Žižek, *Il Trash sublime*, cit., pp. 34-35.

<sup>56</sup> Cfr. U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit., p. 378.

<sup>57</sup> Cfr. F. Bonami, *L'arte nel cesso*, Mondadori, Milano, 2018, pp. 30-32.

<sup>58</sup> Vedi Fig. 3.

<sup>59</sup> U. Eco, *Breve storia della bruttezza*, cit., p. 393.

Lacanian e al paradossale funzionamento del concetto di Super-io in Freud.<sup>60</sup> Questo oggetto è qualcosa che si muove su uno spazio che definiremo toroidale,<sup>61</sup> più ci avviciniamo più questo si distanzia. Il parallelismo con il Super-io viene da sé. Esso richiede che gli si ubbidisca e, allo stesso modo, più gli obbediamo più ci sentiremo in colpa. Slavoj Žižek connette questo paradosso all'arte contemporanea:

La sua principale caratteristica non è solo la deplorata mercificazione della cultura (prodotti artistici realizzati per il mercato), ma anche il meno considerato, e tuttavia forse più cruciale, movimento opposto: *la crescente "culturizzazione" dell'economia di mercato*. [...] Oggi, è sempre di più, lo stesso apparato culturale-economico deve, non solo tollerare, ma produrre effetti e risultati sempre più scioccanti. [...] Noi oggi assistiamo ad esposizioni di cornici senza quadri, mucche morte e loro escrementi video di interiora del corpo umano (gastroscopie e colonscopie), esalazioni di odori nelle installazioni, ecc.<sup>62</sup>

Dunque, dobbiamo sottolineare come l'eccesso non sia più sovversivo ma fagocitato dalle leggi di mercato dell'establishment. Arrivati a questo punto dell'analisi possiamo dire che la distanza che separava lo spazio del brutto, il trash quindi, dallo spazio del bello-sublime si sia assottigliato fino quasi a sovrapporsi. Perciò l'oggetto con cui si vuole occupare questo spazio, il luogo sacro della Cosa (*Ding*), andrebbe sempre inteso come «un rifiuto che non può mai essere all'altezza del suo compito». <sup>63</sup> Se, quindi, lo scopo dell'arte tradizionale era quello di elevare un oggetto bello, vedasi le già citate statue greche, a dignità della Cosa; quello dell'arte moderna è di preservare il Luogo dove quella dovrebbe essere. Proprio l'impossibilità di far riferimento a quest'ultima impone la necessità di riprodurre lo scarto, l'unico modo per farlo è quindi tramite il trash.

---

<sup>60</sup> Cfr. S. Žižek, *Il Trash sublime*, cit., p. 31.

<sup>61</sup> Cfr. R. D. L. Picione, *L'impresa topologica di Jacques Lacan*, Mimesis, Milano-Udine, 2020, pp. 57-84.

<sup>62</sup> S. Žižek, *Il Trash sublime*, cit., p. 32.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 34.

## CAPITOLO SECONDO

### LA STRUTTURA DEL CONCETTO *DAS DING*

#### 1. *Il desiderio e la domanda*

Per comprendere i concetti sopracitati, quindi tutta la nostra indagine, è necessario ripartire dall'*Entwurf*<sup>1</sup> di Freud; ovvero *Progetto di una psicologia*. In questo testo si cerca rendere la psicologia una scienza naturale a tutti gli effetti. Con le parole dell'autore: «L'intenzione di questo progetto è di dare una psicologia che sia una scienza naturale, ossia rappresentare i processi psichici come stati di particelle materiali identificabili, al fine di renderli chiari e incontestabili».<sup>2</sup>

È grazie a quest'opera che viene posto l'accento sull'annodamento tra organismo e linguaggio. Freud sviluppa una complessa struttura neuronale divisa in tre settori; i quali hanno altrettante funzioni. Alla base di tutto ciò troviamo lo stimolo  $Q$  che sollecita i vari sistemi neuronali; divisi dal più esterno al più interno in:  $\varphi$  (*phi*),  $\psi$  (*psi*),  $\omega$  (*omega*). Questi gruppi si caricano o lasciano passare energia data dallo stimolo  $Q$ , nel corpo l'energia viene segnata come  $Q\dot{\eta}$ . I gruppi trattengono questa energia in maniera differente:  $\varphi$  la lascerà passare senza resistenze,  $\psi$  tenderà ad opporre una certa resistenza limitando le facilitazioni,  $\omega$  tratterà quasi tutta questa energia. Il corpo cerca di liberarsi il prima possibile da ogni stimolazione  $Q\dot{\eta}$  derivata dall'esterno per il principio d'inerzia.<sup>3</sup> Si trova, però, in difficoltà quando deve liberarsi da stimoli che derivano dal mondo interno; questi richiedono una specifica azione nel mondo esterno, da parte del soggetto, per essere soddisfatti. Tutto ciò comporta che il principio di inerzia venga sostituito da quello di costanza, ovvero il mantenimento dell'energia al livello più basso possibile. Distinguiamo quindi due tipi di energia: quella libera del processo primario e quella trattenuta del processo secondario. I processi primari sono la fame, il sonno, sentire freddo ecc., mentre per secondari dobbiamo indicare le pulsioni. Freud mostra come il neurone, una volta caricato di  $Q\dot{\eta}$ , tenda a scaricarsi immediatamente. Nel caso ci fossero delle resistenze

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Freud, *Progetto per una psicologia*, trad. it. di C. Musatti, in OSF, Boringhieri, Torino, vol. II, 1968, pp. 201-284.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 201-204.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, pp. 205-216.

si va a formare un accumulo causando l'innesco del processo secondario.<sup>4</sup> La capacità dei sistemi neurali di carica e scarica in base alla sollecitazione data da  $Q$  comporta alcune modificazioni nella mente. Il più esterno è  $\varphi$ , indicato con midollo spinale, il quale viene direttamente investito da  $Q$ , per poi scaricarsi immediatamente; in pratica  $\varphi$  non oppone resistenze all'energia che lo attraversa. Il sistema  $\psi$ , più interno, è il punto di contatto tra  $\varphi$  e  $\omega$ . La sua resistenza è maggiore limitando le facilitazioni, questa sua caratteristica lo rende in grado di trattenere dell'energia quindi di produrre memoria. Un'esperienza percettiva in  $\varphi$  può venir confrontata con una già esistente in  $\psi$ . Questo confronto, tra percezione e memoria, permette il riconoscimento dell'evento o dell'oggetto di cui si fa esperienza. Il sistema  $\omega$  è quello più interno. Se i primi due sono stimolati producono sensazioni coscienti. Proprio perché  $\omega$  viene stimolato a sua volta e genera quella che è definita qualità, sensazioni differenti.<sup>5</sup>

Il terzo sistema non solo media la percezione di un oggetto, presente o assente, ma va a modulare il principio di piacere e dispiacere; il primo è rappresentato dalla scarica, il secondo dall'accumulo. Il sistema tende ad evitare il dispiacere in tutti i modi, quindi l'accumulo di energia. Per farlo deve possedere un'organizzazione in grado di eliminare o inibire determinate immagini mnestiche in  $\psi$ . La capacità di spostare queste cariche o abbandonarle data da questa organizzazione è l'Io (*Ich*), ovvero la totalità delle cariche in  $\psi$ .<sup>6</sup> L'io si serve di tutti e tre i sistemi in relazione ai bisogni, dunque, della percezione e della memoria; possiamo definirlo come una struttura contemporaneamente conscia e inconscia. Ora dobbiamo distinguere due principi che gestiscono la vita psichica dell'uomo: il principio di realtà e quello di piacere. Essi non risultano in competizione ma, mentre nell'adulto il primo deve regolare gli eccessi dell'altro, nell'infante domina il secondo.<sup>7</sup> Il principio di realtà inizia a formarsi con il primo contatto del bambino e della madre, che diventa a questo punto il suo *Nebenmensch*;<sup>8</sup> la madre è il primo oggetto dell'appagamento, il primo Altro reale. Il termine non indica solamente una funzione positiva, l'essere prossimo del *Nebenmensch* porta con sé anche l'estraneità, la possibilità di non ricevere l'aiuto richiesto. Proprio grazie a questo fatto l'essere umano impara a ri-conoscere (*erkennen*). Percepire un oggetto significa quindi ritrovarlo tramite la tensione prodotta dalla prima esperienza accumulata nelle immagini mnestiche di  $\psi$ .

---

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 214-215.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, pp. 216-220.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 227-228.

<sup>7</sup> Vedi S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., vol. IX, 1979, pp. 193- 249.

<sup>8</sup> Cfr. S. Freud, *Progetto per una psicologia*, cit., pp. 229- 238.

Quando l'infante getta per la prima volta suo grido, che è un grido di dolore, oltre ad essere una scarica, richiede l'aiuto necessario a soddisfare i propri bisogni. Freud ci dice che qui si forma l'esperienza del soddisfacimento che è totalmente sul piano dell'Altro; il quale può letteralmente decidere cosa fare del desiderio dell'infante.<sup>9</sup> La sua richiesta, tramite il grido, è quella di essere domandato e la risposta della madre non può che essere: *Che vuoi?*<sup>10</sup> Nella sua solitudine, il desiderio del bambino, si trova ad essere desiderio di un altro che lo domina e che diviene la sua pena.<sup>11</sup>

È quest'ordinamento che comporta un soddisfacimento incompleto dei desideri (*Wunsch*). Il soggetto cercherà, costantemente, di ricostruire la prima esperienza ovvero la percezione di massimo godimento in maniera identica. Infatti, i desideri vengono descritti come predicati della Cosa.<sup>12</sup> Notiamo che la percezione è la presa di coscienza della realtà ma anche la ricerca dell'oggetto desiderato. Tale ricerca non sottostà alle leggi della realtà esterna ma si articola secondo quelle del desiderio. Il fatto che vi siano dei limiti alla possibilità di soddisfacimento pieno, che sono i limiti incontrati nella realtà, traduce il principio di piacere in un principio di minor dispiacere. Questi limiti sono imposti anche dal linguaggio. Il soggetto, una volta acquisiti determinati suoni dal suo prossimo, cioè dei significanti, può esprimersi e produrre una catena di significazione. La sua funzione è di permettere l'investimento dell'oggetto con un valore simbolico. L'apprendimento del linguaggio porta ad una perdita da parte del soggetto, ogni cosa nominata non è più posseduta; in altre parole: il significante non permette l'espressione completa del significato. I bisogni vengono tradotti in domande e successivamente il soggetto le userà per esprimere quest'ultimi all'Altro. Il desiderio è ostaggio del linguaggio, non tutto può esprimersi in maniera esatta:

Poiché la traduzione del bisogno può essere portato alla domanda, poiché la traduzione del bisogno nel linguaggio è anche — sempre — un tradimento, le operazioni di trascrizione dei bisogni in domande si caratterizzano sempre come trasfigurazioni. [...] È per questo che dovremmo dire che il desiderio dell'uomo, che nasce dalla *mancanza-a-essere*,

---

<sup>9</sup> Cfr. vi, pp. 224-228.

<sup>10</sup> Cfr. J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, trad. it. G. Contri, in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino, 2002, pp. 795-831.

<sup>11</sup> J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. I, trad. it. di G. B. Contri, Einaudi, Torino, 2004, p. 313.

<sup>12</sup> Cfr. S. Freud, *Progetto per una psicologia*, cit., pp. 231-238.

dall'uccisione della Cosa/essere a opera della parola e del linguaggio, è strutturalmente *desiderio di niente*.<sup>13</sup>

Questa mancanza è ciò che, come abbiamo visto, resta inafferrabile del *Nebenmensch*. Il primo godimento e senso di perdita. Tutto ciò si traduce nella Cosa (*das Ding*). Questo è la formazione che chiamiamo oggetto perduto, ciò sospinge a desiderare oggetti che facciano da sostituti, da tappa buchi. È ciò a cui si tende senza mai realmente raggiungerla: la causa di ogni desiderio.<sup>14</sup>

Per poter comprendere questa concezione del soggetto, che ci si presenta come *forato*, si utilizza il *toro*. Tale figura ha sostanzialmente la forma di una ciambella, la sua peculiarità è la comunicazione che si instaura tra interno ed esterno. Lacan introduce questa figura nello scritto *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*.<sup>15</sup> Il *foro* si presenta come ciò che rimane dopo il rapporto con l'esperienza della morte, dopo che «il soggetto realizza la sua solitudine, sia nell'ambiguità del desiderio immediato sia nella piena assunzione del suo essere-per-la-morte».<sup>16</sup> Il *toro* soddisfa questo processo dialettico di circolarità infinità, sulla sua superficie si possono tracciare due cerchi irriducibili; al contrario di una sfera. Il primo è posto sul vuoto centrale il secondo rispetto al vuoto periferico. Tramite questi due cerchi possiamo rappresentare i concetti, che abbiamo già incontrato, fondamentali nella psicoanalisi:<sup>17</sup> il desiderio (d) e la domanda (D). Come abbiamo già visto: l'articolazione di questi due concetti, movimento generato dalla parola dell'altro, genera il vuoto nel reale e perciò la nascita della soggettività. La domanda è di ciò che ancora non è presente, domanda di qualcosa che deve divenire;<sup>18</sup> questo divenire è il soggetto che si articola nei bisogni. Il fatto che bordeggia il vuoto sta a rappresentare la mancanza ad essere del significante che non può esprimere a pieno l'oggetto del bisogno. Il ripetersi della domanda è necessario perché si possa designare l'oggetto mancante, eppure il vuoto è, in parte, “al di là” della domanda. Proprio per il suo essere esterno

---

<sup>13</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, Mimesis, Milano-Udine, 2015, pp. 29-30.

<sup>14</sup> Cfr. J. Lacan, *L'etica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro VII, trad. it. di A. Di Ciaccia, R. Cavasola, M. Delia Contri, p. 60.

<sup>15</sup> Vedi J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. I, trad. it. di G. B. Contri, Einaudi, Torino, 2004.

<sup>16</sup> Cfr. R. De Luca Piccione, *L'impresa topologica di Jacques Lacan*, Mimesis, Milano-Udine, 2020, p. 64.

<sup>17</sup> Cfr. J. Lacan, *Gli scritti tecnici di Freud. Il Seminario*, libro I, trad. it. di A. Sciacchitano, I. Molina, Einaudi, Torino, 2014, pp. 314-315.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 60.

lascia sempre uno scarto; il suo sviluppo tramite le leggi del linguaggio, e dunque tramite significanti, le permette di segnare sulla superficie una divisione tra interno ed esterno causando la nascita del soggetto inconscio.<sup>19</sup> È all'interno di questo vuoto che Lacan individua *das Ding*.

## 2. La formazione dell'io

L'immaginario è il primo registro con cui ci rapportiamo. La sua formazione non è data dall'immagine del mondo ma da quella del corpo. Il soggetto, l'infante, inizia a formare il proprio io attraverso lo stadio dello specchio, rapportandosi alla sua immagine speculare; vi è quindi un'identificazione che è una trasformazione del soggetto che assume l'immagine.<sup>20</sup> Il bambino, che è ancora privo del dominio delle proprie capacità motorie, trarrà piacere dall'unità che ritrova nella sua immagine-oggetto. Con le parole di Lacan:

L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare da parte di quell'essere ancora immerso nell'impotenza motrice e nella dipendenza del nutrimento che è il bambino in questo stadio *infans*, ci sembra perciò manifestare in una situazione esemplare la situazione in cui l'io si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto.<sup>21</sup>

Questa rappresentazione permette di sviluppare il proprio io oggetto (*moi*). Cioè un io altro che diviene modello a cui aspirare. Non vi è un'identificazione singola e definitiva, il corpo del bambino si presenta frantumato e dunque formato da oggetti. Il mio «io è un altro» (*je est un autre*),<sup>22</sup> proprio per questo il bambino può godere della sua immagine che si presenta allo specchio mentre il suo io (*je*) continua a strutturarsi come una cipolla, tornate con cui il corpo si fissa nell'immagine che si incontra nel mondo.<sup>23</sup> Ecco che lo stadio dello specchio non

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 62-63.

<sup>20</sup> Cfr. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, vol. I, trad. it. di G. Contri, Einaudi, Torino, 2002, pp. 87-94.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>22</sup> J. Lacan, *L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro II, trad. it. di A. Turolo, C. Pavoni, P. Feliciotti, S. Molinari, Einaudi, Torino, 2006, p. 10.

<sup>23</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, Mimesis, Milano-Udine, 2015, p. 44.



definisce solo la matrice della formazione dell'io ma anche il registro dell'esperienza umana per l'appunto: il registro dell'immaginario.<sup>24</sup>

Ci si presenta come privo della mediazione del linguaggio, il mondo muto, dove la parola non può fare da mediazione; perciò, luogo dove Lacan iscrive tutti i comportamenti relativi alla concorrenza, alla violenza e alla aggressività. Questi comportamenti derivano da due fattori che si articolano nel mondo: l'incontro con il simile e il rapporto con la realtà. Il fatto di incontrare l'altro, dove l'io costituisce presupposto della sua forma, causa la stessa rivalità che vi era con la propria immagine. Questo accade quando l'altro viene incontrato come forma anonima, in un mondo senza parole. Qui si richiama il concetto di frustrazione, la ricerca di un oggetto mancante che non si può ritrovare nella propria immagine:

Ciò che manca diviene, passato attraverso l'immagine, un oggetto di cui l'altro può privarmi, perché la forma compiuta dell'io fa convergere la mancanza in una forma chiusa la percepita, per così dire, la rende mancanza transitiva di un oggetto presente, là dove prima non si sapeva cosa fosse mancanza.<sup>25</sup>

Il rapporto con il reale è invece segnato dagli oggetti comuni distinti dagli oggetti causa del desiderio. Sono gli oggetti di cui è fatta la realtà, riguardo a essi l'io può decidere di conoscerli oppure di appropriarsene o consumarli. Ogni oggetto presuppone la presenza dell'io del simile come compiuto; infatti, ognuno di essi è in comune col mio io oppure con l'io degli altri. Detto ciò, possiamo comprendere come ogni oggetto per il bambino è desiderato perché desiderio di un altro che ha costituito come io.<sup>26</sup> Questa è una ripresa della lezione hegeliana: il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'altro. In questo caso si pone un triangolo i cui vertici sono occupati dalla triade io, altro e oggetto. Dato questo rapporto gli oggetti vengono investiti e conosciuti tramite la paranoia, si instaura una rivalità per il possesso degli oggetti. In questa realtà muta «ciò che è mio non è tuo, e ciò che io sono è tale perché tu lo ignori».<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Cfr. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, vol. I, cit. p. 89.

<sup>25</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., p. 46.

<sup>26</sup> Cfr. *Ivi*, p. 47.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

### 3. La significazione e l'Objet petit a

La triade che abbiamo costruito prima ci mostra come il soggetto non possa bastarsi nel proprio riconoscimento. Vi è un altro asse che permette la sua definizione e questo è il registro del simbolico. L'intreccio di immagine e parola permette il rapporto con l'altro e dunque l'incontro sul piano del discorso, qui il soggetto si trova privato dal significante di ogni possibile godimento pieno. Se la parola permette di mitigare l'aggressività, questa come già detto, non permette di esprimere correttamente i bisogni. Ogni significato assegnato ai significanti si forma nell'immaginario ed è qui che si presenta la simbolizzazione di una parte del corpo come riduzione significante del desiderio.<sup>28</sup> Lacan ricava questa funzione dai lavori di Freud sulla castrazione,<sup>29</sup> nella figura del fallo (-φ); questo diviene negativizzazione dell'immagine completa. Estrapolato dall'immagine allo specchio questo viene elevato a garanzia del simbolico. La sua negativizzazione non avviene a causa della vista del genitale femminile o del proprio fallo allo specchio ma di un investimento di libido narcisistica si trasferisce nell'immagine propria o dell'altro in maniera incompleta.<sup>30</sup>

Il fallo, cioè l'immagine del pene, è negativizzato al suo posto nell'immagine speculare. Nella dialettica del desiderio ciò predestina il fallo a dar corpo al godimento. Occorre dunque distinguere dal sacrificio, che è simbolico, la funzione immaginaria che gli si vota [...]. La funzione immaginaria è quella che Freud ha detto presiedere all'investimento narcisistico. Questo è il punto cui anche noi siamo tornati, col dimostrare che l'immagine speculare è il canale imboccato dalla libido del corpo verso l'oggetto.<sup>31</sup>

Come vedremo il valore del fallo, per il soggetto (\$), si esprime completamente nel rapporto con l'Altro (A). Quindi, per sostenere la dialettica nevrotica tra soggetto e l'altro, dobbiamo visualizzare l'intreccio di due tori. «Il vuoto periferico della Domanda in uno dei due tori

---

<sup>28</sup> Cfr. J. Lacan, *Le formazioni dell'inconscio. Il Seminario*, libro V, trad. it. di A. Di Ciaccia, M. Bolgiani, Einaudi, Torino, 2004, p. 192.

<sup>29</sup> Cfr. Freud, *La scissione dell'io nel processo di difesa e Feticismo*, trad. it. di L. Baruffi, in OSF, vol. X, 1979, pp. 555-560.

<sup>30</sup> Cfr. *Le formazioni dell'inconscio. Il Seminario*, libro V, cit., pp. 145-362.

<sup>31</sup> J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, vol. II, Einaudi, cit., pp. 825-826.

costituisce il vuoto centrale del desiderio nell'altro». <sup>32</sup> La centralità dei vuoti li porta ad assumere un diverso ruolo in base alla posizione in riferimento al soggetto o all'Altro. Il buco che si presenta nel soggetto è, per lui, il desiderio; per il grande Altro è invece quello della domanda. E vale il contrario, si vede quindi come nel nevrotico, il desiderio è la domanda dell'altro, appunto come il bambino che desidera essere interrogato. Il fallo è ciò che sostiene questa significazione, questo si presenta come diametro della traiettoria  $\gamma$ , la quale si presenta come domanda (D) sommata al desiderio (d). In questo modo il fallo permette di definire, all'interno della domanda, dove si posiziona il desiderio. <sup>33</sup> Essendo un mediatore viene rappresentato al di sopra «nel diametro della traiettoria  $\gamma$  la cui perpendicolare cade all'interno del cerchio vuoto del soggetto». <sup>34</sup>

Anche l'*Objet petit a* ricade nello stesso vuoto, il fallo è di fatto il primo di questi oggetti, ma lo fa in un modo e ad una distanza diversa per il soggetto:

L'oggetto viene presentato come devastato/impossibilitato, mantenuto dall'altro della rivalità. Esigendo l'oggetto del suo desiderio sul quale non c'è una possibile risposta, il soggetto finisce per rendere inaccessibile l'oggetto del desiderio dell'Altro. La domanda del soggetto e il desiderio dell'Altro non hanno alcuna misura comune, ma il desiderio del soggetto include necessariamente la richiesta incognita dell'Altro, questo causa angoscia. L'angoscia viene superata dal soggetto quando si propone il fallo come desiderio dell'Altro. <sup>35</sup>

La logica della castrazione simbolica si mostra in tutta la sua contraddittorietà. Per poter entrare nella logica della significazione «deve chiedere il fallo e dare in pegno il pene». <sup>36</sup> L'unica alternativa è quella di dirigersi verso l'*Objet petit a*.

Abbiamo compreso che questo oggetto ci si presenta per la prima volta nel riconoscimento dell'altro. L'immagine allo specchio produce in noi un godimento e allo stesso tempo un rifiuto di essa. Questo a causa della posizione dell'oggetto, ovvero nella mancanza lasciata dal fallo segnata con  $-\phi$ . Davanti a questa situazione si prova il perturbante. Freud indica, ricavando il concetto dalla letteratura, che *unheimlich* è un sentimento di estraneità davanti a qualcosa che

---

<sup>32</sup> R. D. L. Picione, *L'impresa topologica di Jacques Lacan*, cit., p. 64.

<sup>33</sup> Cfr. R. D. L. Picione, *L'impresa topologica di Jacques Lacan*, cit., p. 68.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *ivi*, p. 69.

prima era familiare.<sup>37</sup> Qualcosa che dunque era molto vicino all'io successivamente rimosso. Lacan invece ritrae questo tema assegnandoli la funzione di presentimento, un sentimento che segnala l'imminenza di qualcosa che lo riguarda intimamente.<sup>38</sup> Se nell'immagine allo specchio il soggetto può riconoscersi o meno, nel secondo caso vi è un qualcosa che torna indietro. Essendo che tale oggetto viene direttamente da ciò che è più familiare, la propria immagine riflessa, il proprio corpo, finisce per inquietarci.

Ciò che nell'immagine mi colpisce è proprio l'*Objet petit a* e non l'immagine in sé. Nell'immagine c'è sempre un dettaglio «che colpisce a un livello non padroneggiabile: l'oggetto *a* è questo dettaglio».<sup>39</sup> Ora dobbiamo capire qual è il legame tra l'*Objet petit a* e l'opera Trash.

L'oggetto nella filosofia moderna è visto come un *Gegenstand*, un qualcosa che si posiziona di fronte al soggetto. Perciò vi è un oggetto perché esiste il soggetto,<sup>40</sup> l'*Objet petit a* si posiziona non davanti ma dietro il soggetto. Per questo motivo possiede una dimensione inconscia:

Il soggetto non vede mai l'oggetto *a*. Il soggetto ne è sempre determinato, è spinto a desiderare quello che gli capita di desiderare da un oggetto che gli sta sempre alle spalle: *la causa è invisibile*. E dunque, ogni volta che il soggetto ritiene di desiderare la tal cosa, sa per certo, cioè per struttura, che quella cosa non è desiderabile in quanto tale ma perché evoca qualcosa dell'oggetto causa che sta alle sue spalle.<sup>41</sup>

Nel reale il soggetto ricercherà degli oggetti che in un modo o nell'altro possano soddisfare il suo desiderio. Questi oggetti vanno intesi come immaginari, come la propria immagine allo specchio, da cui ricava il fallo: primo *Objet petit a*. Non ci si interessa a questi oggetti per delle qualità particolari, essi devono semplicemente richiamare ciò che è dietro le spalle per essere desiderabili. Un determinato particolare dell'oggetto, su cui poso il mio sguardo, entra in risonanza con ciò che causa il mio desiderio. Lacan porta l'esempio del Don Giovanni: cosa

---

<sup>37</sup> Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, trad. it. di C. Musatti, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino, 1969, pp. 269-307.

<sup>38</sup> J. Lacan, *L'angoscia. Il Seminario*, libro X, trad. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, p. 59.

<sup>39</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., p. 60.

<sup>40</sup> Cfr *ivi*, p. 61.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

rende ogni donna così desiderabile? È l'oggetto che causa il suo desiderio, di cui lui non è cosciente, dettaglio che rivede in ognuna. Tale dettaglio è si esprime in vari modi, un gesto, lo stile, il modo di porsi, una sfumatura che si ripropone e da cui è colpito.<sup>42</sup> L'oggetto non è naturale, esso diviene desiderabile quando un significante causa un taglio, una linea di demarcazione che segna la posizione dell'oggetto del desiderio come immediatamente oltre. È immediatamente successivo a questa linea l'oggetto che causa il desiderio.

L'oggetto artistico è frutto della *techné*, il fare umano, è la capacità di incidere il significante; Freud stesso scrive: «L'artista è colui che ci sa fare».<sup>43</sup> Possiamo definirlo come la nostra capacità di catturare il nostro desiderio, di segnarne il confine. Ogni oggetto della realtà non è qualcosa di naturale, tutti questi costrutti vengono presi nella rete della catena di significanti, sono semplicemente effetti del discorso. Ora da una parte l'oggetto del desiderio (*Ding*) è causa del discorso, un costrutto, un artefatto come l'*Objet petit a* dall'altro lato buca la scena, si nasconde come non simbolizzabile.<sup>44</sup> Tutto questo non toglie che il significante finisce per generare qualcosa al di là di sé, l'artefatto può quindi indicare qualcosa che si presenta come non equivalente. Se da una parte il discorso imbriglia il reale dall'altra ci mostra come in sé ci sia un'incompletezza che fa segno verso un qualcosa si non simbolizzabile. L'*Objet petit a*, come abbiamo visto, non è un oggetto posto nel mondo. Con questo si intende il suo essere desiderabile: non esiste un oggetto che causa contesa al contrario vi è una contesa che causa la sua desiderabilità. Ci si presenta come posto dalla struttura, solo quando si entra in conflitto con un Altro, solo allora, si genera l'oggetto della contesa.<sup>45</sup> L'*Objet petit a* è «qualcosa che si produce all'interno dello scambio simbolico tra i soggetti nel campo dell'interazione umana».<sup>46</sup> È proprio il taglio dato dal significante a formare la castrazione. L'oggetto quindi si pone una linea che demarca un limite e oltre tale linea si trova l'oggetto causa del desiderio.<sup>47</sup>

Dato questo stato del desiderio e dei suoi oggetti Lacan pone la scrittura come previa al discorso. Il suo tracciare ovvero il generare un significante permette agli oggetti di esistere come desiderati. Non vi può essere oggetto se non se parla, ogni oggetto è il fatto di un dire: un dire dell'Altro. Come si è visto nel rapporto con il *Nebenmensch* l'atto della significazione e un

---

<sup>42</sup> J. Lacan, *L'angoscia. Il Seminario*, libro X, cit., p. 197-204.

<sup>43</sup> S. Freud, *Il disagio nella civiltà*, cit., p. 21.

<sup>44</sup> Cfr. M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., pp. 62-63.

<sup>45</sup> Cfr. M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., pp. 59-61.

<sup>46</sup> *ivi*. p. 62.

<sup>47</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario*, libro VII: *L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, cit., pp. 271-282.

dire condivisibile che richiede l'Altro. Ogni dire diviene allo stesso tempo un contornare l'oggetto, un dire equivoco, poco per volta ne disegna l'orlo. Richiamando la figura del toro: il dire è il modo in cui facciamo il giro, così facendo l'oggetto inizia a esistere; si deve quindi definirlo una forma d'arte, «l'arte dell'enigma».<sup>48</sup> A renderlo equivoco è proprio la sua materialità, che non riguarda la catena di significati e significazione, ma la sua sonorità per esempio. Quindi il significante produce qualcosa che è al di là da sé, Lacan ci mostra come l'oggetto sia un costruito, un artefatto del discorso e di come esso buchi la scena. Il suo essere prodotto di qualcosa che gli è oltre gli permette di indicare un reale che viene occultato dal discorso essendo impossibile da simbolizzare. In questo mezzo tra la simbolizzazione e ciò che non può essere catturato nella rete dei significanti si posiziona l'artefatto frutto della *techne*.<sup>49</sup> Lacan, magistralmente, dimostra che l'*Objet petit a* è un artefatto in quanto oggetto pulsionale che contatta la nostra il nostro inconscio, il quale si forma attraverso il linguaggio, un dire, cioè una prassi della parola non trasparente.

Torniamo per un momento a Freud. Abbiamo visto che quando il bambino ottiene i significanti perde definitivamente il *Nebenmensch*. Come abbiamo già detto: questa figura causa nel soggetto uno stato d'angoscia, eppure essendo il primo godimento, si cercherà di riprodurre continuamente questa esperienza. L'*Objet petit a* è quindi ciò che viene al posto di una mancanza strutturale del soggetto. L'oggetto mancante è come abbiamo già dimostrato è *das Ding*, infatti:

Oggetto che in realtà non è che l'incavo di un incavo, di un vuoto, occupabile, come dice Freud, da qualsiasi oggetto, e di cui non conosciamo l'istanza se non sotto forma dell'oggetto perduto piccolo *a*. L'oggetto piccolo *a* non è l'origine della pulsione orale. Non è introdotto a titolo del nutrimento primitivo, è introdotto dal fatto che nessuno soddisferà mai la pulsione orale, se non contornando l'oggetto eternamente mancante.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., p. 64.

<sup>49</sup> Cfr. M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., pp. 63-66.

<sup>50</sup> J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. Il Seminario*, libro X, trad. it. di A. Succenti, Einaudi, Torino, 2003, p.174.

I primi oggetti del godimento con cui entriamo in contatto sono quelli pulsionali descritti da Freud: il seno, le feci, il fallo.<sup>51</sup> Questi sono quindi i primi *Objet petit a*. Il primo non va confuso, come abbiamo detto, con il seno della madre definibile come il seno reale, va inteso invece come il seno dell'infante. La sua esistenza è tale per il fatto che l'infante lo investe libidicamente, il suo rapporto conflittuale con il seno segna appunto quest'orlo intorno all'*Objet petit a*. La manipolazione del seno gli permette di farlo suo, perciò l'infante può distaccarsene alla fine dello svezzamento, nella fase di castrazione simbolica, facendolo tornare della madre: questo seno, appartenente alla madre, non era quello del suo soddisfacimento. L'oggetto funziona come soddisfacimento perché la pulsione ne fa il giro. L'artefatto è quindi ciò che ci permette di contornare di volta in volta l'oggetto pulsionale.

---

<sup>51</sup> Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. di M. Montinari, in OSF, vol. IV, 1905, pp. 451-546.

## CAPITOLO TERZO

### IL TRASH COME NECESSARIO

#### 1. *L'oggetto escrementizio*

Nel secondo capitolo ho analizzato due dei tre oggetti pulsionali introdotti da Freud: il fallo e il seno della madre. Ora dobbiamo dedicarci al terzo ovvero le feci. Per poterlo fare al meglio dobbiamo aggiungerne altri due indagati da Lacan, abbiamo già avuto modo di vederli nella nostra indagine sono lo sguardo e la voce. Questi sono i due oggetti che erotizzano la nostra esperienza, la loro funzione ci permette di tradurre in opere gli artefatti, dunque tutti gli oggetti *a*.<sup>1</sup> Questo ci permette di avvicinarci all'arte e al trash in particolare. Ogni opera si presenta come figlia della matrice singolare originale che ognuno porta su di sé; prendiamo come esempio magistrale la *merda d'artista*. Manzoni firma la sua opera, come ogni artista la rivendica come propria, facendolo ci ricorda che ogni opera umana può essere vista come uno scarto. Il bambino prova godimento nel riuscire a controllare la produzione delle proprie feci e tale controllo gli permette di accedere alla società. Un residuo come sono le feci funziona come una firma per entrare nella civiltà, un lasciapassare per il simbolico in cui siamo immersi. «L'opera, in questo senso, ripete il modo in cui ciascuno di noi ha imparato a districarsi con questa faccenda dell'Altro che vuole la nostra umanizzazione e dello scarto pulsionale che si produce in eccesso».<sup>2</sup> L'eccesso pulsionale è ciò che stiamo cercando, questo può essere espresso, secondo Freud, in tre modi differenti per forma e risultato.

Il primo modo appartiene al nevrotico. Il suo essere preso nella rete dei dilemmi della castrazione gli impedisce di farsi comprendere con un atto significativo o di altro genere; deve quindi compiere un atto bizzarro, incomprensibile, ciò non toglie che sarà comunque un messaggio, una domanda rivolta all'altro in piena regola.<sup>3</sup> Il secondo è tramite la psicosi, una serie di passaggi all'atto che divengono irrevocabili e lo sono a causa del fatto che non si

---

<sup>1</sup> Cfr. J. Lacan, *L'angoscia. Il Seminario*, libro X, cit., p. 374.

<sup>2</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit. p. 68.

<sup>3</sup> Cfr. S. Freud, *La sessualità nell'etiologia delle nevrosi*, trad. it. di A. Campione, OSF, vol. II pp. 397-417.



mostrano come significativi ma definitivi.<sup>4</sup> Il terzo è il più significativo, rintracciabile principalmente in *il disagio nella società (Kultur)*,<sup>5</sup> ed è la sublimazione. Il soggetto si fa artista indirizzando il proprio eccesso verso qualche altro oggetto. Tramite la sublimazione, se al centro del desiderio si trova la Cosa impossibile, il soggetto si impegna in uno spostamento della metà. Secondo Freud la sublimazione ci dà lo stesso soddisfacimento dell'atto sessuale spostandolo su un altro oggetto o cosuccia (*Sache*): la creazione artistica.

Il nevrotico resta incastrato negli «enigmi della rimozione»,<sup>6</sup> lo psicotico si trova ad andare incontro alla Cosa come nella tragedia di Sofocle,<sup>7</sup> mentre l'artista per Lacan arriva ad «elevare un oggetto a dignità della Cosa».<sup>8</sup> L'oggetto diviene ciò che evoca la cosa, l'oggetto bello quale possono essere le statue greche svolge la funzione di soddisfare la rimozione. Una delle espressioni più palesi di questo concetto la troviamo nel racconto del vitello d'oro.<sup>9</sup> Gli israeliti sono stanchi di attendere il ritorno di Mosè, dunque, chiedono ad Aronne di dargli un dio che cammini tra di loro e che possano adorare:

Tutto il popolo tolse i pendenti che ciascuno aveva agli orecchi e li portò ad Aronne. Egli li ricevette dalle loro mani e li fece fondere in una forma e ne ottenne un vitello di metallo fuso. Allora dissero: «Ecco il tuo Dio, o Israele, colui che ti ha fatto uscire dal paese d'Egitto!». Ciò vedendo, Aronne costruì un altare davanti al vitello e proclamò: «Domani sarà festa in onore del Signore!»<sup>10</sup>

Non solo in questi versetti ci si presenta l'elevazione di un oggetto bello a dignità della cosa, ci si presenta anche il primo oggetto trash. Il vitello d'oro svolge la funzione di riempire il vuoto lasciato da un Dio invisibile, con cui non si può aver contatto. Il popolo di Israele ha dunque posto uno scarto, un oggetto escrementizio che mai potrà sostituire davvero la Cosa, in questo caso Dio, di fatto Mosè distruggerà personalmente il vitello. Questa distruzione avviene per due motivi estremamente significativi: per Israele era l'oggetto di venerazione che salvava il luogo sacro, il vuoto lasciato dalla Cosa mentre per Mosè quell'oggetto non doveva trovarsi lì, il Dio

---

<sup>4</sup> Cfr. J. Lacan, *Il Seminario*, libro III, *Le psicosi*, trad. it. di A. Di Ciaccia, L. Longato, Einaudi, Torino, 2010.

<sup>5</sup> S. Freud, *Il disagio nella civiltà*, cit., p. 45.

<sup>6</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit. p. 68.

<sup>7</sup> J. Lacan, *L'etica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro VII, cit., pp. 283-334.

<sup>8</sup> *ivi*, p. 141.

<sup>9</sup> *Es*, 32:1-35.

<sup>10</sup> *ivi*, 32:3-4.

di Israele gli disse chiaramente «Io sono colui che sono».<sup>11</sup> Questa frase lo pone al di fuori, non solo dell'idolatria pura e semplice di una statua, gli permette di uscire da qualsiasi nominazione immaginosa, ovvero il porsi di ciò che dà origine al significante. Il vitello è sia opera d'arte perché sublimante della pulsione di nominazione, cioè la necessità di porsi di fronte alla Cosa o a una sua rappresentazione. Ciò che per l'appunto dà valore al vitello d'oro è il rifiuto di ciò che sta al di là di esso, vi è una sostituzione dell'immaginario al simbolico. Appunto uno scarto che dà vigore all'oggetto escrementizio. Già nel terzo capitolo dell'*Esodo* Mosè entra in contatto con Dio, la Cosa in sé, il quale si presenta come un rovelto ardente; proprio qui decide di coprirsi il volto per timore di osservare o meglio posare lo sguardo su Dio.<sup>12</sup> In questo caso Dio lo avverte che la terra su cui cammina è sacra, dunque appositamente presente per accogliere la Cosa. Non essendovi un oggetto che permetta di simbolizzare la Cosa, inteso come bello, che permetta a Mosè di posare lo sguardo, di godere di quella manifestazione la sua unica possibilità è quella di evitarla totalmente. Ecco dove si trova l'erotizzazione dell'oggetto, data dallo sguardo, su cui ci eravamo interrogati. Il soggetto gode dell'oggetto che rimanda ad altro risolvendo la rimozione, vi è dunque una linea di confine che è Lacan definisce essere la bellezza. Questa permette di non entrare in contatto diretto con la Cosa.<sup>13</sup> L'arte come tale è sempre organizzata intorno al Vuoto centrale della Cosa, ovvero come Rilke quando diceva che la Bellezza è l'ultimo velo che copre l'orribile.<sup>14</sup> Se Mosè ha resistito all'impulso di sublimazione è perché è entrato in contatto con il Dio di Israele, ha udito la sua voce, il popolo non ha potuto farlo, producendo un artefatto che gli permettesse di scaricare la propria pulsione.

## 2. *L'orrore della Cosa*

Il vuoto è ciò che fondamentalemente permette l'entrata del desiderio. Il suo poter essere occupato, tramite l'elevazione di un oggetto a dignità della Cosa consente lo sviluppo dell'arte in generale. Proprio perché ogni opera d'arte è un artefatto manipolato dal soggetto. Se, come abbiamo dimostrato nel primo capitolo di questo lavoro, nell'antichità si facevano coincidere determinati valori con l'opera nel tempo questa caratteristica è stata abbandonata. Nella società

---

<sup>11</sup> *Es.* 3:14

<sup>12</sup> *ivi*, v. 3:1-6.

<sup>13</sup> J. Lacan, *L'etica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro VII, cit., pp. 271-282.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

moderna ci si ritrova a fare i conti con una mancanza: l'abbattimento del sacro. Žižek esprime magistralmente questo concetto così complesso facendo riferimento alla saga cinematografica di *Star wars*:

In un primo momento tutto ciò che vediamo è il vuoto: il buio spazio infinito, l'abisso dell'universo sinistramente silenzioso, costellato di stelle luccicanti sparse che, più che degli oggetti materiali, sono dei punti astratti, dei segnali di coordinate spaziali, degli oggetti virtuali; poi, improvvisamente sentiamo un rombo in Dolby stereo che proviene da dietro, dal nostro recesso più intimo, in seguito l'oggetto visivo di fronte al rombo stesso: la gigantesca astronave, quasi una versione spaziale del Titanic, fa il suo ingresso trionfale nella struttura della realtà schermo.<sup>15</sup>

A prima vista parrebbe che la Cosa possa occupare l'*horror vacui* dato dal vuoto, la Cosa è una parte di noi che entra nel reale e annulla la mancanza. Abbiamo notato che questi sono gli *Objet petit a*, artefatti che veicolano il nostro godimento. Ora dobbiamo chiederci se, in realtà, non sia proprio la presenza di qualcosa dove il soggetto si aspetta il nulla a causare il vero orrore; la stessa cosa che è accaduta a Mosè. In *L'etica della psicoanalisi*, Lacan, ci mostra come la Cosa possa avere anche una presenza maligna, data dalla sua imperscrutabilità, per farlo ci parla del fratello muto di Groucho Marx: Harpo Marx. Non si riesce a capire se sia un genio spiritoso o un totale imbecille:

C'è forse qualcosa che possa porre una questione in modo più, presente, più pressante, più coinvolgente, più nauseante, più fatto per gettare nell'abisso e nel nulla tutto quello che gli succedeva davanti, di quanto possa farlo la faccia segnata da un sorriso, di cui non si sa se sia quello della più estrema perversità o della stupidità più completa di Harpo Marx?<sup>16</sup>

È proprio questa incertezza che lo rende un Altro non umano, una Cosa mostruosa. Lo stesso si dica per il vitello d'oro: era l'unico modo per non dover pensare all'orrore che si poneva alle loro spalle. L'arte si pone che medium che permette l'occupazione non traumatica del vuoto ma nel momento in cui l'arte perde la sua indipendenza e diviene parte integrante del mercato,

---

<sup>15</sup> S. Žižek, *Una lettura perversa del film d'autore*, trad. it. di M. Alduino, F. Adamo, Mimesis, Torino, 2020, p. 96.

<sup>16</sup> J. Lacan, *L'etica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro VII, cit., p. 108.

perciò, del consumo fine a se stesso cosa accade? Nel momento in cui la Cosa non può più essere richiamata ci si ritrova con oggetti, artefatti temporanei, i quali comportano un consumo bulimico dell'uguale. Questi oggetti vengono presi in grande considerazione da Lacan, nel suo insegnamento supera la sublimazione Freudiana arrivando a teorizzare il *sinthomo*.<sup>17</sup> L'accento non è più posto sulle opere artistiche, si cerca di indagare proprio questi oggetti di consumo contemporaneo definendoli gadget.

Il gadget viene definito *achose*, un arnese che permette il godimento, un modo per entrare in contatto con la Cosa.<sup>18</sup> Il godimento procurato dal gadget è tale che non necessita dell'Altro, un totale appiattimento, un rifiuto del negativo e per questo va visto come un godimento bulimico e limitato. Di nuovo Žižek ci presenta un ottimo esempio: la *coca-cola* e lo slogan *That's it!* Più si beve coca-cola, più si ha sete. Il suo sapore dolce-amaro ci porta a non essere mai dissetati, la soddisfazione di averla bevuta evidenzia lo scarto che porta a non essere mai realmente soddisfatti. Il paradosso è ancora più marcato nella versione *light*: il valore nutrizionale è annullato e con esso anche la caffeina che la contraddistingue. Si noti il surplus, il plus-godere dato dall'*Objet petit a* raggiunge la sua massima espressione nel momento in cui si beve la coca-cola light si sta consumando il Nulla stesso, «la pura sembianza che è di fatto l'involucro attorno al vuoto stesso». Vediamo come più si dà più ci si ritrova a dover dare, in linea con il plus-valore marxista e il Super-io Freudiano.<sup>19</sup>

È il vuoto a causare l'angoscia (*Angst*), come abbiamo già avuto modo di vedere. Il sistematico abbandono del sacro ha comportato un declino di questo luogo, il quale deve accogliere la Cosa (*Ding*) per essere. Il vuoto non può essere lasciato come tale ma non può nemmeno scomparire del tutto altrimenti non vi sarebbe modo di porvi qualcosa. Questo paradosso ci permette di vedere sotto un'altra ottica lo stato dell'arte moderna. Nel primo capitolo abbiamo visto come storicamente ci sia stato un abbandono del sacro, la Cosa è stata sempre meno richiamata nelle rappresentazioni, fino all'arte moderna in cui fa la sua comparsa il trash. La logica di provocazione avanguardistica non è più possibile, la competizione del mercato dell'arte impone l'eccesso e questo è pienamente integrato nel sistema meglio ancora se lo vuole criticare. La situazione divina tragica quando le presunte opere si rivelano essere degli oggetti comuni, nel 2016 dei ragazzi lasciarono, appositamente, degli occhiali posati sul

---

<sup>17</sup> J. Lacan, *Il Sinthomo. Il Seminario*, libro XXIII, trad. it. A. Di Ciaccia, Astrolabio, Roma, 2006

<sup>18</sup> M. Bonazzi, D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit. p. 70.

<sup>19</sup> Cfr. S. Žižek, *Il trash sublime*, cit., pp. 30-31.

pavimento del *Moma* di New York i quali vennero scambiati per un'opera d'arte moderna.<sup>20</sup> Un episodio come questo ci dà la conferma che la perversione, allo stesso modo nella sfera sessuale, non è più sovversiva. In un contesto come quello moderno l'artista non è più colui che esalta con l'opera la Cosa ma al contrario tenta di preservare il Luogo dove questa dovrebbe esprimersi per non scadere nel gadget.

### 3. Definire il Trash

La distanza tra bello sublime e trash si sta sempre più assottigliando, arrivando ad un sovrapposizione degli opposti. Come dice sempre Žižek:

Qualsiasi elemento che reclami di occupare il Luogo Sacro della Cosa non è forse un oggetto escrementizio per definizione, un oggetto che non può mai essere “all'altezza del suo compito”? Questa identità della definizione degli opposti (l'elusivo oggetto sublime e/o rifiuto escrementizio) con la minaccia sempre presente che l'uno sconfinerà nell'altro, che il sublime Graal si rivelerà un pezzo di merda, è inscritto proprio nel nocciolo dell'*Objet petit a* lacaniano.<sup>21</sup>

La questione riguarda la sublimazione, non nel senso che non si è più in grado di produrre oggetti sublimi, il suo schema è sempre più minacciato a causa del gadget. La cosa deve essere esonerata dall'economia quotidiana se si vuole che il suo vuoto venga riempito da un oggetto positivo. Se la Cosa è stata abbandonata da tempo, ora ci troviamo a dover lottare per mantenere lo scarto tra il Luogo Vuoto e l'elemento positivo che lo riempie. Adesso possiamo capire come l'arte si sia effettivamente evoluta nel tempo: se nell'arte classica l'obiettivo era quello di riempire il Vuoto con un oggetto bello, elevare un oggetto comune alla dignità della Cosa, quella moderna si pone l'obiettivo opposto. Non ci possiamo più essere certi che il Luogo sacro sia lì presente, pronto ad essere occupato dai nostri artefatti. Come abbiamo già accennato alla fine del primo capitolo il compito è quello di sostenere il Luogo, non dobbiamo più affrontare l'*horror vacui*, riempire il Vuoto, anzi dobbiamo creare il vuoto. È quindi fondamentale la creazione di un Luogo non occupato e di un oggetto elusivo. Riprendendo

---

<sup>21</sup> S. Žižek, *Il trash sublime*, cit., p. 34.

Deleuze<sup>22</sup> Žižek lo definisce «un occupante senza un posto»,<sup>23</sup> lo scopo è proprio quello di generare un surplus che non sia la semplice presenza. Un oggetto non può semplicemente esistere al di fuori e indipendente dal luogo, lo stesso vale per il luogo che non può essere semplicemente privo dell'oggetto. La co-dipendenza dei due si ha nel momento in cui il Luogo vuoto sostenga la fantasia che qualcosa, prima o poi lo occupi, come lo spazio e l'astronave sopra citati. Il paradosso si esprime nel momento in cui si comprende che il luogo vuoto è correlativo all'oggetto eccedente. Immaginiamo un nastro di Moebius e sulle sue superfici inscrivere i due elementi, essi ci appariranno come il dritto e il rovescio di un'unica entità. Solo un elemento totalmente fuori luogo, il trash, può sostenere il Vuoto di un Luogo vuoto. Prendiamo in analisi l'opera di Kazimir Malevitch: *Quadrato nero su fondo bianco*. Questo quadro esprime tutto lo sforzo dell'arte moderna di mantenere quello scarto che permetta la sublimazione. Malevitch riduce il processo artistico all'essenzialità, una mera distinzione tra il Vuoto e l'Elemento, rappresentati dallo sfondo bianco e dal quadrato nero. La distinzione ci permette di comprendere che si ha a che fare con un'idea utopica. Il Luogo, per ragioni strutturali a priori, non potrà mai essere realizzato nel presente; ovvero non c'è modo di fare in modo che il luogo abbia luogo nel presente ma solo a posteriori. Non è semplicemente il luogo a rendere sublime l'oggetto che lo occupa; la presenza dell'oggetto che sostiene il Vuoto del Luogo sacro gli impedisce di aver luogo, ovvero la presenza di un oggetto positivo nel luogo sacro lo intralcia, solo a posteriori avrà luogo. Solo successivamente alla sua occupazione. Se tentassimo di rimuovere «il piccolo pezzettino di realtà, la macchia eccedente che disturba l'equilibrio» non otterremmo il puro Vuoto, ma quest'ultimo scomparire, non si troverà più lì. Nello stato attuale del mondo dell'arte spesso ci si domanda perché oggetti come la *Merda d'artista* o *Piss Christ* vengano elevati al rango di opera d'arte. Spesso si sente lo slogan *anything goes*, qualsiasi cosa va bene, pensando che ogni oggetto possa occupare il luogo sacro della cosa scadendo nel gadget. In realtà questo ricorrere agli escrementi racconta una storia molto più particolare: l'ultimo disperato tentativo di assicurarsi che il luogo sacro sia ancora presente.

La bellezza dovrebbe avere la funzione di protezione, l'immagine bella ci protegge dalla cosa, ci trattiene di qua. Eppure ci permette di vedere un al di là, la barriera ci divide dalla

---

<sup>22</sup> Cfr. S. Žižek, *Il trash sublime*, cit., p. 33.

<sup>23</sup> *ivi*, p. 35.

pulsione di morte, il puro godimento, l'autodistruzione, quella che per Lacan è troppa vita.<sup>24</sup> Il desiderio viene fermato, vorrebbe sconfinare ma la bellezza mette un freno, «il bello non si tocca».<sup>25</sup> Nell'attuale stato di mercificazione dell'estetica e dell'estetizzazione delle merci, un oggetto che possa essere considerato bello non è più in grado di sostenere il Vuoto della Cosa. L'unico modo e ormai quello di riempirlo di escrementi e rifiuti, l'artista moderno non sta eliminando la sublimazione, anzi, tenta disperatamente di salvarla. Questa situazione diviene ancor più inquietante nel momento in cui ci si rende conto del pericolo che corre l'ordine simbolico:

Le conseguenze di questo collasso dell'elemento nel Vuoto del Luogo sono potenzialmente catastrofiche: infatti senza uno scarto minimo tra l'elemento e il suo Luogo, non esiste ordine simbolico: cioè, noi dimoriamo entro l'ordine simbolico solamente in quanto qualsiasi presenza appare contro lo sfondo della sua possibile assenza<sup>26</sup>

Il simbolico ricordiamo nascere dalla castrazione, per l'appunto simbolica. Il parallelismo con il significante fallico è estremamente importante: è un significante puro, la sua stessa presenza evoca la sua possibile mancanza/assenza.

Considerando, come stiamo facendo, la tensione tra l'arte e lo spazio dobbiamo concludere che: ciò che rende un oggetto un'opera d'arte non sono solo le sue caratteristiche materiali, ma il luogo che occupa ovvero il vuoto della Cosa. L'arte modera ci ha aperto gli occhi sul fatto che non si possa più negare il fatto che non esistano oggetti che siano definibili arte indipendentemente dallo spazio che essi occupano. Se Malevitch tramite il *Quadrato Nero* enfatizza la separazione dell'oggetto dal suo spazio, Duchamp espone una *Ruota di bicicletta*. Un oggetto comune per dimostrare che l'arte non si fonda sulle qualità della cosa esposta ma sullo spazio che occupa, in modo che, anche se è merda, può essere un'opera d'arte se si trova nel luogo giusto. Il fatto che la sublimazione sia fondamentale per fare arte non ha impedito a Gustave Courbet di produrre *L'Origine du monde*. Il quadro rappresenta un corpo femminile con i genitali in primo piano, Courbet si abbandonò a un'audacia e a un realismo che conferiscono all'opera un grande potere seduttivo. La descrizione quasi anatomica di un organo genitale femminile non è attenuata da alcun artificio storico o letterario. Questo rappresenta lo

---

<sup>24</sup> Cfr. J. Lacan, *L'etica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro VII, cit., p. 242-256.

<sup>25</sup> *ivi*, p. 303.

<sup>26</sup> S. Žižek, *Il trash sublime*, cit., p. 36.

scacco definitivo dalla pittura realistica tradizionale, dove l'oggetto inteso come corpo femminile non era mai reso interamente, solo abbozzato. Il corpo era esibito come oggetto del desiderio tramite la sublimazione con corpi bellissimi ma mai completamente esposti, sempre a una certa distanza da quello. Il corpo doveva essere svelato, stimolare la fantasia di ciò che è dietro al velo, possiamo vederlo come l'opposizione dell'erotismo e della pornografia. Nel realismo classico non era importante cosa si rappresentava ma l'idea che dietro l'oggetto vi è la Cosa; la possibilità di possederla sorregge il tutto, se potessimo superare i limiti e gli ostacoli che impediscono l'accesso.<sup>27</sup> Courbert compie un atto mai visto nella storia e se vogliamo: una de-sublimazione. L'opera di Courbert è il gadget elevato ad arte, dipingendo direttamente l'oggetto sublime che fino a quel momento era un lontano riferimento. Il risultato è un rovesciamento dell'oggetto sublime che lo ha reso vile, proprio l'enorme attrattiva del quadro lo rende repellente, questo diviene con le parole di Julia Kristeva: «un aberrante, nauseante pezzo escrementizio di melma».<sup>28</sup>

Questo gesto estremo va visto come necessario, il suo impatto ha permesso la nascita dell'arte moderna. Il suo scopo è quello di mediatore per dare vita all'arte moderna astratta, collassato il sistema della sublimazione, l'arte moderna cerca in tutti i modi di rimetterlo in piedi, come dicevamo generare lo scarto tra il Vuoto e la Cosa. Žižek segna in maniera precisa questo concetto:

Con Courbert impariamo che non c'è nessuna Cosa dietro la sua sublime apparenza, che se ci sforziamo di vedere oltre l'apparenza sublime della cosa stessa, ciò che otteniamo è la nausea soffocante dell'oggetto abietto – così l'unico modo di ristabilire la struttura minima della sublimazione è di rappresentare direttamente IL VUOTO STESSO, la Cosa come Vuoto-Spazio-Cornice, senza l'illusione che questo Vuoto sia sostenuto da un qualche Oggetto incestuoso nascosto.<sup>29</sup>

Ed è per questo che il *Quadrato Nero* di Malevitch si pone come rovescio de *L'Origine*, la sublimazione nella sua forma più elementare. L'astrazione è concepita come reazione all'intrusione eccessiva dell'oggetto, la Cosa incestuosa, il desiderio prodotto dal

---

<sup>27</sup> *ivi.* p. 43.

<sup>28</sup> *ivi.* p. 44.

<sup>29</sup> *ivi.* p. 45.



*Nebenmensch*.<sup>30</sup> L'arte moderna è dunque un tentativo di impedire la fuoriuscita della Cosa orribile dal suo luogo, in contrapposizione al gadget moderno. Perciò il disperato tentativo di salvataggio non è solo rivolto all'arte in sé, ciò che davvero si cerca di preservare è l'essere umano come tale. Lacan osserva che il soggetto umano, in quanto soggetto desiderante, può ritrovarsi nella condizione di non riuscire a stare nel proprio desiderio, di non riuscire e tenerne sufficientemente conto; dunque nella condizione di doverlo tradire e questo essenzialmente per due motivi: o perché egli stesso per qualche ragione non riesce più a seguire la propria via, o perché accetta e tollera che qualcuno con cui si è legato tradisca l'impegno che aveva assunto di rispettare il suo desiderio.<sup>31</sup> L'opera trash diviene quindi l'unico sistema che possa ancora mantenere alta la tensione tra desiderio e desiderante nel pubblico; davanti al consumo bulimico, in cui essa stessa è immersa, la sua paradossale esistenza mantiene in piedi tutta la necessità di sublimazione dell'umanità.

---

<sup>30</sup> Cfr. J. Lacan, *L'etica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro VII, cit., p. 135-151.

<sup>31</sup> *ivi*. pp.



## CONCLUSIONE

In questa ricerca si è tentato di far chiarezza sullo sviluppo dell'arte moderna seguendo le analisi di Freud sull'origine del desiderio umano, la quale riflessione che hanno influenzato tutta la successiva produzione di Lacan. Si è cercato di dimostrare come il concetto di “*Ding*” sia a fondamento di ogni produzione umana e come questo non possa essere affrontato direttamente. Si è anche cercato di esporre come il brutto abbia preso il posto della bellezza per poter salvare il luogo vuoto della Cosa; tutto ciò in relazione allo sviluppo storico e concettuale dell'arte moderna. Proprio a causa di ciò si è esposta la necessità dell'arte di impressionare lo spettatore, facendogli vivere un'esperienza perturbante.

Ripercorriamo ora le conclusioni a cui siamo arrivati alla luce della struttura che il lavoro ha assunto. Il primo capitolo è stato dedicato a un sintetico ripercorrimiento delle varie forme che l'arte ha assunto nella storia, della sua funzione e della sua origine. Più precisamente ci si è concentrati sull'evoluzione del brutto tramite le analisi di Rosenkranz il quale cerca di dar forma ad un'estetica del brutto separato dal suo rapporto con il bello. Il brutto si fa strada inesorabilmente nei secoli cambiando i canoni del gusto; infatti, se prima era accettato come rappresentazione del dolore, in un'ottica cristiana, nel tempo ha poi ottenuto una sua dignità al di fuori delle rappresentazioni sacre. Le avanguardie hanno aperto la strada per quello che poi è diventato il Trash come lo conosciamo oggi con le sue esposizioni sempre più estreme. Infatti sono proprio l'abbandono del sacro e la nascita di nuovi valori a influenzare lo sviluppo artistico fino al suo culmine provocatorio: l'uso di feci umane.

Nel secondo capitolo è stato trattato il pensiero di Freud e l'influenza che ha avuto sul pensiero di Lacan a partire dal *Progetto per una psicologia*, nel quale prende forma una teorizzazione biologica del desiderio e un tentativo di legare in maniera efficace mente e cervello. L'analisi parte dalla constatazione di una determinata struttura neuronale, i vari neuroni si rapportano tra di loro e al mondo esterno permettendo lo sviluppo delle tracce mnestiche, le quali danno forma al soggetto. Qui si individua l'importanza del *Nebenmensch* necessario per la scoperta e la formazione del *Ding*, della Cosa, da cui si origina il desiderio; si passa dunque al commento di Lacan. Tramite la topologia si dà forma a una struttura che ci permette di conoscere e soprattutto di pensare il pensiero del soggetto, il quale ci si presenta come forato. Si incontra quindi il concetto di “*Object petit a*”, riferibile a oggetti che si possono riscontrare nel mondo e che hanno la funzione di soddisfare il desiderio. L'opera d'arte ci si

presenta come perturbante, nel senso lacaniano del termine, ovvero ci indica qualcosa che non riusciamo ad identificare immediatamente. Sono i vari oggetti pulsionali, individuati da Freud nello sviluppo del soggetto, a rivelarsi nell'età matura sotto forma di artefatti frutto della *techne*.

Nel terzo capitolo che analizza la produzione artistica "Trash" si vuole dimostrare come questo tipo di produzione sia necessaria per la stabilità dell'essere umano come tale. L'opera Trash funge da ancora di salvataggio non tanto per la Cosa ma per il vuoto che la dovrebbe accogliere, nel momento in cui il soggetto riempie costantemente il proprio vuoto costitutivo, il suo desiderio, con oggetti gadget si va a dissolvere la propria individualità rischiando di cedere sul proprio desiderio. Dunque l'oggetto escrementizio non vuole essere elevato alla dignità della Cosa, si vuole generare una tensione che porti avanti l'effettiva mancanza nel vuoto, in questo caso riempito da spazzatura.

Lo sviluppo del presente lavoro mostra da una parte la bellezza in quanto necessaria linea di demarcazione per non andare incontro al proprio bruciante desiderio; dall'altra, ed è la parte principale della sua struttura, la sua indispensabile sostituzione con il brutto. Esso non deve più proteggere il soggetto da un possibile attraversamento, il suo scopo è quello di indicare e far risaltare il Vuoto in cui dovrebbe trovarsi la Cosa. Questa operazione diviene indispensabile davanti all'odierna società del consumo dove il negativo, ovvero il desiderio insoddisfatto, viene accantonato senza riserve.

## BIBLIOGRAFIA

Opere di Sigmund Freud citate e di riferimento (in ordine cronologico)

- Entwurf einer Psychologie*, 1895, trad. it. di C. Musatti, *Progetto di una psicologia*, in S. Freud, *Opere di Sigmund Freud* [OSF], a cura di A. Freud, M. Bonaparte e E. Kris, ed. it. a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino, vol. II, 1968, pp. 201-284;
- Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen*, 1898, trad. it. di A. Campione, *La sessualità nell'etiologia delle nevrosi*, in OSF, vol. II, 1970, pp. 397-417;
- Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, trad. it. di M. Montinari, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in OSF, vol. IV, 1970, pp. 446-546;
- Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*, 1910-1917, trad. it. di S. Candreva e E. Sagittario, *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, in OSF, vol. VI, 1974, pp. 409-448;
- Das Unheimliche*, 1919, trad. it. di S. Daniele, *Il perturbante*, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 1969, Boringhieri, Torino, pp. 267-307;
- Jenseits des Lustprinzips*, 1921, trad. it. di A. Maria Marietti e R. Colorni, *Al di là del principio di piacere*, in OSF, vol. IX, 1977, pp. 193-249;
- Das Unbehagen in der Kultur*, 1930, trad. it. di E. Ganni, *Il disagio nella civiltà*, Einaudi, Torino, 2010;
- Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*, 1938, trad. it. di L. Baruffi, *La scissione dell'Io nel processo di difesa*, in OSF, vol. X, 1979, pp. 555-560.

Opere di Jacques Lacan citate e di riferimento (in ordine cronologico)

- Le stade du miroir*, 1949, trad. it. di G. B. Contri, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, vol. I, a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino, 1974, pp. 87-94;
- Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, 1953, trad. it. di G. B. Contri, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. I, cit., pp. 230-316;

*Les écrits techniques de Freud*, 1953-1954, trad. it. di A. Sciacchitano e I. Molina, *Gli scritti tecnici di Freud. Il Seminario*, libro I, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2014;

*Le moi dans la théorie et dans la technique psychanalytique*, 1954-1955, trad. it. di A. Turola, C. Pavoni, P. Feliciotti, S. Molinari, *L'io nella teoria di Freud e nella tecnica psicoanalitica. Il Seminario*, libro II, Einaudi, Torino, 2006;

*Les psychoses*, 1955-1956, trad. it. di A. Di Ciaccia e L. Longato, *Le psicosi. Il Seminario*, libro III, Einaudi, Torino, 2010;

*Les formation de l'inconscient*, 1957-1958, trad. it. di A. Di Ciaccia, M. Bolgiani, *Le formazioni dell'inconscio. Il Seminario*, libro V, Einaudi, Torino, 2004;

*L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, trad. it. di M. Delia Contri, R. Cavasola, A. Di Ciaccia, *L'etica della psicoanalisi. Il Seminario*, libro VII, Einaudi, Torino, 2008;

*Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, 1960, trad. it. G. Contri, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino, 2002, pp. 795-831;

*Le transfert*, 1960-1961, trad. it. di A. Di Ciaccia, *Il transfert. Il Seminario*, libro VIII, Einaudi, Torino, 2008;

*L'angoisse*, 1962-1963, trad. it. di A. Succenti, *L'angoscia. Il Seminario*, libro X, Einaudi, Torino, 2007;

*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, trad. it. di A. Succenti, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. Il Seminario*, libro XI, Einaudi, Torino, 2003;

*Le sinthome*, 1975-1976, a cura di A. Miller, trad. it. di A. Di Ciaccia, *Il sinthomo. Il Seminario*, libro XXIII, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Astrolabio, Roma, 2006.

Saggi e studi su Jacques Lacan citati e di riferimento (in ordine alfabetico)

BONAZZI, M. - TONAZZO, G

*Lacan e l'estetica*, Mimesis, Milano-Udine, 2015;

DE LUCA PICCIONE, R.

*L'impresa topologica di Jaques Lacan*, Mimesis, Milano-Udine, 2020;

Altre opere citate e di riferimento (in ordine cronologico)

OMERO	<i>Iliade</i> , trad. it. di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 2014;
SOFOCLE	<i>Edipo Re</i> , trad. it. di F. Ferrari, Rizzoli, Milano, 2019;
PLATONE	<i>Simposio</i> , a cura di G. Reale, Bompiani, Firenze, 1993;
PLATONE	<i>Repubblica</i> , trad. it di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari, 2018;
PLATONE	<i>Fedro</i> , a cura di G. Reale, Bompiani, Firenze, 2017;
RABELAIS, F.	<i>Gargantua e Pantagruelle</i> , trad. it. di M. Bonfantini, Einaudi, Torino, 2017;
SHAKESPEARE, W.	<i>Macbeth</i> , trad. it. di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2013;
MOLIÈRE	<i>L'avarò</i> , trad. it. di S. Bajini, Garzanti, Milano, 2015;
DE BEAUMARCHAIS, P. A. C.	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , Pendragon, Bologna, 2021;
DE SADE, D. A. F.	<i>Le 120 giornate di Sodoma</i> , trad. it. di M. Cavalli, Rizzoli, Milano, 2014;
DE SADE, D.A. F.	<i>La filosofia nel boudoir</i> , trad. it. di M. Cavalli, Rizzoli, Milano, 2014
HUGO, V.	<i>Prefazione a id., Cromwell</i> , trad. it. di M. Girardi, 2018;

ROSENKRANZ, K

*Estetica del brutto*, trad. it. di S. Barbera, Aesthetica, Milano, 2020;

BAUDELAIRE, C.

*I fiori del male*, trad. it. di A. Prete, Feltrinelli, Milano, 2014,

BAUDELAIRE, C.

*Lettere alla madre*, a cura di C. Ortesta, SE, Milano, 2017;

KANDINSKIJ, W.

*Lo spirituale nell'arte*, trad. it. di E. Pontigia, SE, Milano, 2005;

Altri saggi citati e di riferimento (in ordine alfabetico)

BOCCHIO, G.

*L'olimpo nero del sentire*, Marsilio, Venezia, 2016;

BONAMI, F.

*L'arte nel cesso*, Mondadori, Milano, 2018;

ECO, U.

*Breve storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, Bompiani Firenze, 2007;

ŽIŽEK, S.

*Il Trash sublime*, trad. it. di M. Senaldi, Mimesis, Milano-Udine, 2013;

ŽIŽEK, S.

*Una lettura perversa del film d'autore*, trad. it. di M. Alduino, F. Adamo, Mimesis, Milano-Udine, 2020.