
IL GIRO DELLA PAROLA. DA HEIDEGGER A LACAN *

Pier Aldo Rovatti

In una recente discussione a proposito di Lacan e Heidegger, o meglio di Lacan *con* Heidegger, Gerard Granel ha parlato di "fraternità" tra scritture¹. È noto e ampiamente documentato (cfr. le ricostruzioni di Elisabeth Roudinesco) l'interesse di Lacan per Heidegger; altrettanto risaputo è il sospetto di Heidegger per questo "psichiatra" che gli invia due volumi di "scritti" baroccheggianti e che forse lui stesso avrebbe bisogno dello psichiatra². Fatto sta che i loro pochi incontri avvengono nel registro di un silenzio più imbarazzato che pieno di promesse. Qualcosa come una collisione: come di due tempeste che si affrontano, secondo l'immagine di Granel, che vuole così suggerirci che, se di una consonanza si tratta, essa va trovata dentro un turbinio oppositivo. Il "dire" di Lacan e il "dire" di Heidegger sono dei *dire frères* (come già aveva proposto Henri Cretella), ma quanto meno la loro fratellanza è tempestosa.

Per uscire dalla suggestione dell'immagine e dare a questa amicizia, che parla il silenzio della tempesta, una qualche articolazione simbolica, avanzerei la seguente ipotesi: l'orizzonte comune è circoscritto dall'espressione "gioco di linguaggio" (che naturalmente ci ricorda anche Wittgenstein) ed il turbine, per così dire, è localizzabile nella parola "gioco". Ci sono due fratelli che giocano con il linguaggio, però ciascuno di loro gioca a modo suo: ha un'idea diversa di cosa sia un "gioco". Anticipando la conclusione: per uno di loro, cioè per Heidegger, il gioco del linguaggio è una faccenda molto seria; per l'altro, Lacan, il gioco del linguaggio non può che restare un gioco, nel quale facciamo delle finte e dal quale siamo ogni volta giocati.

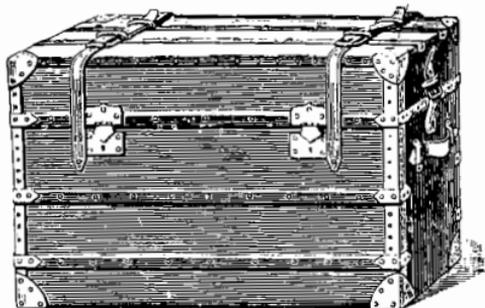
Prendiamo, da Heidegger, la parola chiave del suo gioco: *Lich-*

tung. Questa “radura” è l’essere, ma la *Lichtung*, sappiamo, non è solo, né propriamente, un diradarsi del bosco. Prendiamo la più semplice forma verbale: *ich bin*, io sono. In questo “bin” risuona, secondo Heidegger (che lavora a modo suo sulle etimologie), il senso di una parola “antica”: dal significante *bin* ricava *bauen*, un *costruire* che è un *abitare*, un *abitare* che è un *coltivare* (come si coltiva un campo) e un *custodire*. Così *Lichtung*: è un vocabolo recente nella lingua tedesca, ma in esso risuona l’alto tedesco *loh* che a propria volta fa eco al latino *lucus*. Quel chiarore nel bosco richiama il gesto del diradare aprendosi la via, dell’alleggerire togliendo l’ancora: ma un *diradare* e un *alleggerire* che si intonano con la sacralità del boschetto, luogo da *salvaguardare*.

Tutto questo giro, se, per Heidegger, ci permette uno sguardo indiretto verso l’essere, lo fa indicandoci dove esso dimora, abita; mostrandoci dunque, attraverso lo smontaggio di alcune parole, quale sia l’essenza del linguaggio: se lo ascoltiamo, esso si rivela un invito a custodire. Il segreto che gli stiamo carpando è che si tratta di imparare a non profanare.

Se ascoltiamo la parola *Lichtung* e l’espressione *ich bin*, o insomma una delle parole su cui Heidegger ci invita a un silenzio custodente, come fa il poeta con la propria parola poetica, quel che possiamo avvertire è un “ritrarsi”: il nostro far silenzio ci permette di sentire un silenzio, il silenzio di quella parola, la quale ci dice, nel modo spaesante del tacere, che in essa qualcosa si è sottratto, è caduto: nel silenzio che ci appella risuona l’assenza di un senso caduto. Il girare attorno delle nostre parole sarà allora la salvaguardia di una salvaguardia: la protezione di un silenzio. Diremo con Heidegger che il linguaggio ci parla, ma in questo nostro essere parlati dalle parole (se riusciamo a tacitare l’“occhio di troppo”, la strumentalità del discorso), ci ritroviamo in un rispettoso ascolto di un’eco lontana, “antica”, di un “che” che, come tale, è irrimediabilmente perduto. La serietà di Heidegger consiste, a mio modo di vedere, in questa intonazione “tragica”, che non deriva solo dal fatto che vi sia una perdita, ma soprattutto dall’atteggiamento che egli assume e che ci consiglia di assumere nei confronti del “perduto”. La conferma più evidente ci viene dal linguaggio stesso di Heidegger, dal suo “dire”: nel quale, non solo il gioco del linguaggio non si raddoppia, ma si dà ad ascoltare nella sua lonta-

nanza e nella sua "sacralità". Nel silenzio heideggeriano non c'è posto per la sorpresa, il *lapsus* o l'impertinenza ironica: la sua scrittura filosofica è senza buchi. È tesa, protesa, veritativa. La finzione, in essa, è sempre falsificazione: un errore che si oppone all'errare della verità. Forse perciò Heidegger ha così poca simpatia per la metafora.



Anche Lacan ci invita a girare con circospezione attorno alla cosa. Se questo, come dice Heidegger nei colloqui di Zähringen, è il tratto fenomenologico, anche Lacan fa proprio tale tratto. La circospezione si oppone alla cattura: se pretendiamo di afferrarla, la selvaggina è già volata via. Alla pretesa di sapere e di disporre della verità come di un oggetto d'uso, un coltello che taglia la carne dell'animale che ha ucciso, si contrappone la consapevolezza che la verità va abitata e custodita. Il tema della "cattura" è gemello: anche se, diversamente da Heidegger, Lacan lo articola dentro la questione del soggetto come pretesa immaginaria (e necessaria) dell'io.

Ma la gemellarità termina dove Lacan si rende conto che il girare attorno del discorso è un girare a vuoto: un girotondo. E questa parola, *girotondo*, una parola che alle orecchie di Heidegger suonerebbe come poco filosofica, dice già tutto di una diversità che ha a che fare con il gioco. Un girotondo quello delle parole attorno al significato che non riescono a dire, che per sua natura *inganna e si inganna*. Inganno essenziale: infatti la parola è così importante per Lacan proprio perché è giocabile, perché — si potrebbe dire — sta al gioco.

La ricerca che allora occorrerebbe mettere in piedi dovrebbe indagare la fratellanza burrascosa tra Heidegger e Lacan, non tanto e

non semplicemente come confronto di pensieri, ma come osservazione dei loro enunciati e del rapporto tra tipo di pensiero e forma dell'enunciazione. È chiaro che è una ricerca suggerita dal modo in cui Lacan stesso entra in questo problema e lo rende centrale. Mi chiedo se se ne possa fare a meno parlando di Heidegger. Tutte e due sono autori difficili da leggersi e oscuri a capirsi: ma il ritornello dell'oscurità, se ci fermiamo ad esso, fa velo al problema principale. Che non è solo la ragion d'essere di un dire difficile, ma la modalità di evitamento che la scrittura, in un caso o nell'altro, cerca di rappresentare. Che il lettore del testo lacaniano sia in qualche misura preso nel giro potrebbe essere l'obiettivo principale di Lacan: per fare ciò, per abitare il paradosso di questo gesto, la scrittura non potrà più essere compatta, unitaria, omogeneamente rivolta ad un senso. Diciamo che dovrà essere oscillante, ma è ancora troppo poco. Perché dovrà almeno anche essere — ed è forse la cosa più difficile — in se stessa vulnerabile: non solo tenta di rappresentare la contraddizione di un dire che si sdoppia subito in un non dire, di un sì che ha un immediato contraccolpo ironico in un no, ma si espone alla contraddizione: fa sì che la pretesa di padronanza che si ripresenta ogni volta nel discorso, e che nel testo di Lacan è sotto gli occhi, non pretenda di autonegarsi dissimulandosi, ma si dia a vedere accompagnata da uno stacco, un'intercapedine che la renda comica o quasi comica: gioco di dentro e fuori, di chi, sapendo che l'unica illusione in cui possiamo collocarci è quella dello stare dentro, ne fa qualcosa come un mimo, uno spazio lasciato sempre alla possibilità del gioco. Con il rischio di produrre, nel lettore non disposto ad alcuna spaziatatura, l'apparenza di una padronanza di secondo livello, ancor più potente. Rischio che ha penalizzato non poche volte la ricezione di Lacan e lo stile del lacanismo: così in lui si è spesso idealizzato il *maître* e nell'ironia della sua pagina la testimonianza di un super-controllo. Naturalmente si tratta di un rischio che Lacan, proprio perché vi si è esposto, ha corso in prima persona e mettendoci del suo.

Les mots y manquent. Mancano le parole per dire la verità, afferma Lacan in *Télévision*. L'aveva già esclamato Husserl nel paragrafo 36 delle *Lezioni sul tempo*. L'aveva ripreso Derrida in *La voce e il fenomeno*. L'avrebbe rilanciato Ricoeur nel finale di *Tempo e racconto*.

Con diversi investimenti di senso, sembra che questo motto attraverso buona parte della domanda filosofica contemporanea. Ma cosa significa per Lacan? Come trattare ciò che è alla lettera “innominabile”: come girarci attorno?

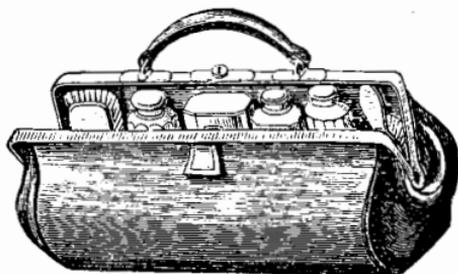
Mi servirò di un suo inizio, uno di quegli *incipit*, destinati a sorprendere e ingarbugliare il lettore, che Lacan spesso adopera. Introducendo l'edizione tedesca di una raccolta dei suoi *Ecrits*, esordisce così: «Il senso del senso della mia pratica si coglie da ciò che sfugge: da intendere come da una botte, e non di un tagliar la corda»³. Questa frase può funzionare bene da banco di prova. Possiamo naturalmente “tradurla” in un pezzo di pensiero, in un “blocco da costruzione”, come direbbe la filosofia analitica (“il senso del senso...”), e ne otterremmo: “l'essenziale è ciò che sfugge”. Ma è questo che dice Lacan? O dire solo questo corrisponde a un travisamento del suo dire? Possiamo non tenere conto, o ritenere inessenziale, l'entrata ironica della frase (che fa il verso alla filosofia analitica) e tutto quello che sta dopo i due punti? In realtà, quello che sta dopo i due punti, saremmo inclini a declassarlo nel registro retorico dell'immagine ausiliaria, come un'appendice cosmetica della frase, perché restiamo imbarazzati dinanzi all'abbassamento del tono che si materializza in una “botte” e in qualcuno o qualcosa che se la dà a gambe. Al massimo, ne ricaviamo una precisazione di senso: quello sfuggire, che è l'essenziale, se ne va per inerzia o insomma perché deve, non certo perché vuole.

Qualcuno allora potrebbe esclamare con un ammiccamento da “ultimo uomo” nietzschiano: ma qui c'è tutto Lacan! È vero. Ma dov'è poi Lacan? Nel senso del senso di questa piccola frase, oppure nella sua specifica scrittura? L'annunciato “tagliar la corda” non sarebbe in questo caso proprio il mettere da parte la scrittura (lo stile di Lacan, così come c'è lo stile di Derrida, o lo stile di Heidegger) con il suo gioco? Io credo di sì. E il discorso non andrebbe poi tanto avanti se qui aprissimo una parentesi (peraltro legittima e preziosa) sull'influenza di una stagione poetica (per esempio: Mallarmé) nella scrittura lacaniana. Attraverso l'uso che Mallarmé fa della parola, giocando su di essa e giocandola quasi contro se stessa, certamente ci mettiamo su una strada ricca di segnali per capire la scrittura di Lacan e la sua difficile parentela con la parola filosofica. Ma poi dovremmo affidarci al distanziamento del motto di spirito freudiano, e infine chiederci

quale portata abbia il gioco tra tono alto e tono basso, la commistione dei livelli, e l'uso lacaniano di metafore così corpose da apparire "popolari". L'effetto di significante che scaturisce dalla frase che ho citato è chiaramente legato a questi ultimi elementi: all'intonazione ironica della frase, al suo tenersi assieme attraverso lo scarto e la mescolanza di toni e figure.

È un tenersi assieme che si realizza sull'orlo del disfarsi: che si dà nello spazio che apre tra affermazione seria e sorriso caricaturale... Il contraccolpo ironico, che funziona mediante gli abbassamenti a sorpresa del tono, e che dunque si affida soprattutto alla seconda parte della frase, fa oscillare l'intera frase, insieme togliendo e aggiungendo qualcosa: mettendo in sospensione, così come si dice di una soluzione chimica. In questo modo la frase riesce a reggere, senza pesantezza, l'alone di non detto di cui sta parlando ("ciò che sfugge") e che sta tentando, in perdita, di rappresentare. Ma l'effetto comico offre anche la possibilità, da parte di chi legge la frase, di inserirsi nel gioco (in questo, apertura di spazio) con il proprio doppio, il suo eventuale gioco, anche con la distanza di un dissenso.

Le parole mancano: non solo mancano l'oggetto, ma dicono in perdita questa mancanza. Per essere "piene", nel senso a suo tempo indicato da Lacan, devono produrre un effetto di vuoto, circondarsi di silenzio, senza però essere le parole *del* silenzio.



Una scrittura per contraddizione che allora tenta di inscenare il paradosso del dire? Sì, ma si tratta — insisto — di una contraddizione giocata: piegata sulla farsa, proprio per arginare il blocco comunicativo della tragedia. Ma poi non è tanto commedia vs. tragedia, quanto

soprattutto il tentativo di parassitare il tragico con il comico. Scrittura necessariamente doppia: sdoppiata e ambigua. Che tiene a distanza la parola filosofica di cui non può comunque fare a meno.

Occorre a Lacan una teatralizzazione del dire: è questa la condizione per la quale il gioco non si elide e non si riassorbe. Il paradosso, una volta che lo si abiti, chiede al discorso un gioco finzionale, diviene simile al paradosso dell'attore: di chi ha da essere dentro e fuori della parte, in una scena, contraddittoria, che si incarica di rappresentare proprio questo dilemma con la sua inevitabile deriva. Forse ci si può aiutare, per vedere il problema, con una rilettura del famoso aneddoto di Talete, il protofilosofo, che mentre scruta le stelle non guarda dove mette i piedi e casca in un fosso. Lettura che aggiungo alla sorprendente catena di spostamenti e inversioni descritta da Blumenberg.

Bisognerebbe far stare assieme due rischi. Primo rischio: il rischio dell'occhio puntato in alto, distrazione e contrazione della filosofia (e della sua parola) che fissa il cielo della cosa, ne sposta in alto il cuore, e acchiappa le nuvole. Secondo rischio: Talete dopo la caduta, spettacolo comico a vedersi specie se commisurato allo scopo; la fanciulla o servetta tracia fa da specchio riflettente, dato che nel suo riso Talete vede il proprio, e dunque, attraverso lei, ride di sé, rischiando almeno di spoetizzare l'alto compito che si è attribuito. Quindi: Talete 1 e Talete 2, e, nella nostra ipotesi, Talete che sa essere, nel medesimo tempo e con il medesimo gesto, 1 e 2.

Come negare che il secondo rischio implica il primo? Esposizione e allontanamento: un allontanamento (comico) che non cancella la serietà del gesto filosofico, lo colloca altrimenti, lo mantiene (con la sua priorità e la rilevanza che ha per il sapere) ma lo diminuisce. Ecco il tentativo di Lacan: la parola si espone (con un compiacimento, di cui non si vieta il godere) e subito si indebolisce. Lacan potrà sempre essere accusato di poco rigore e magari di narcisismo, ma il suo lettore dovrà a sua volta alleggerirsi della pretesa di verità e, se ha compreso, se è stato in grado di ascoltare, cominciare lui stesso a girare e a ridere un poco della fissità di chi si suppone filosofo.

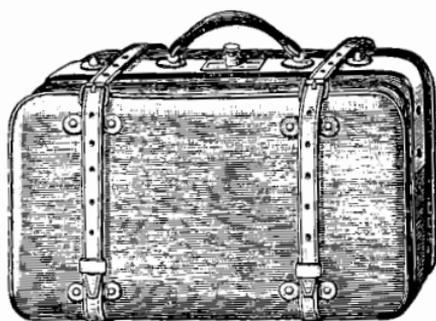
Quanto si può reggere la serietà di una frase perché questa non divenga completamente falsa? Per essere credibile, quanto a lungo la parola filosofica può tenere gli occhi al cielo? Qui, è l'esatto opposto

di quel che sembra pensare Heidegger: l'irrapresentabilità, la non nominabilità del gioiello che si nasconde all'anelito del dire filosofico, se comporta uno spostamento dello sguardo come quello che è suggerito dalla parola stessa *Lichtung* non mette in questione tuttavia la tensione veritativa dell'atteggiamento del pensare: perciò la scrittura di Heidegger non ha contraccolpi ironici, non lascia spazio alla sorpresa e alle cadute. Soprattutto: non ascrive a se stessa, non iscrive nel proprio registro, questo "sapere" dell'instabilità di una scena già sdoppiata, e meno che mai l'esigenza — attraverso il gioco delle parole — di limitare gli effetti di serietà. Il che, beninteso, crea anche in Heidegger un'oscillazione e uno squilibrio tra la tensione drammatica del filosofare (l'ascolto di un suono svanito, di un "canto" che solo il poeta riesce a udire) e il gioco declinante del linguaggio che gira di metafora in metafora attorno a un luogo impenetrabile (l'essere): che è già un girotondo metonimico, ma senza la consapevolezza, l'espressa dichiarazione, il segnale che si tratta pur sempre di un gioco. Questo impaccio della parola che, per quanto scavata, frena inevitabilmente l'anelito del pensiero, si rovescia in Lacan nel vantaggio assegnato al giro cieco del discorso, che sa la propria risibile circolarità.

Ne risultano due lingue, la cui aria di famiglia non può essere presa troppo alla lettera. Una, quella di Heidegger, è lo sforzo di spezzare da dentro i vincoli della parola-cosa verso una più essenziale nomenclazione filosofica: un dire filosofico che tenta di sporgersi drammaticamente oltre la filosofia, guardando alla poesia ma senza poter contare su di essa.

L'altra lingua, quella cercata da Lacan, è una lingua di compromesso che dovrebbe inventarsi ad ogni momento per lasciare spazio agli inciampi, anzi per ospitarli, e, se possibile, per anticiparli. Una lingua che si destina a uno scacco ben diverso: non la delusione di un oggetto imprevedibile, che si dà ritraendosi, ma semmai la collusione, il tentativo di entrare nel gioco di questo mancamento. A tale lingua, che deve anticipare il suo potere di cattura, servono parentesi multiple, qualcosa come il rovescio di un'abissalità: un gioco di artificio e di simulazione, e in più la consapevolezza di questo gioco, e dunque un rilancio delle distanziamenti, sempre però insufficienti a contenere la deriva della formula mentale e che anzi la ripropongono ogni volta come una nuova pienezza.

Una volta Hyppolite ha esclamato: «Il dott. Lacan, come Socrate, ci mette in croce, fa uso del linguaggio per introdurci in aporie sempre nuove, e non sono mai del tutto sicuro di capire»⁴. Conoscendo la fraternità che il filosofo Hyppolite aveva per il dottor Lacan, c'è da credere che questa esclamazione fosse un omaggio solo un poco preoccupato. Forse Hyppolite avrebbe potuto aggiungere: «E ho sempre l'impressione che ci prenda amabilmente in giro». E magari Lacan avrebbe potuto chiarire: «Non faccio "uso" del linguaggio: faccio di tutto per lasciarmi prendere da esso».



* Conferenza tenuta al convegno "Lacan in Italia", Roma, dicembre 1991.

1. Mi riferisco al contributo di G. Granel al volume collettivo *Lacan avec les philosophes*, Albin Michel, Paris 1991.

2. Cfr. M. HEIDEGGER, *Seminari di Zollikon*, tr. it. di E. Mazzarella Guida, Napoli 1991.

3. J. LACAN, *Introduzione all'edizione tedesca di un primo volume degli "Scritti"* (1973), tr. it. di A. Di Ciaccia e M.L. Lago, "La psicoanalisi", 3, 1988, p. 9.

4. Cfr. J. LACAN, *Dialogo con i filosofi francesi* (1957), tr. it. di R. Cavasola, «La psicoanalisi», 9, 1991, p. 24.