

Jacques Lacan «Il Seminario»  
Libro XI  
*I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* [1964]  
Einaudi, Torino 1979 - 2003

VII.

## L'anamorfosi

Del fondamento della coscienza. – Privilegio dello sguardo come oggetto *a*.  
– Ottica dei ciechi. – Il fallo nel quadro.

Invano la tua immagine arriva incontro a me  
E non mi entra dove sono che soltanto la mostra  
Tu volgendoti verso di me non potresti trovare  
Al muro del mio sguardo che la tua ombra sognata

Sono quello sventurato paragonabile agli specchi  
Che possono riflettere ma non possono vedere  
Come loro il mio occhio è vuoto e come loro abitato  
Dall'assenza di te che fa la sua cecità

Ricorderete forse che, nel corso di uno dei miei ultimi discorsi, ho cominciato con questi versi che, nel *Fou d'Elsa* di Aragon, sono intitolati *Controcanto*. Non sapevo, allora, che avrei dato un tale sviluppo allo sguardo. A questo sono stato indirizzato dal modo con cui vi ho presentato il concetto di ripetizione in Freud.

Non neghiamo che è all'interno della spiegazione della ripetizione che si situa questa digressione sulla funzione scopica – in-dotta, molto probabilmente, dall'opera che è appena uscita di Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*<sup>1</sup>. Mi sembra, quindi, che se vi è incontro, è un incontro felice e destinato a segnalare, come cercherò di far oggi più avanti, in che modo, nella prospettiva dell'inconscio, noi possiamo situare la coscienza.

Voi sapete che qualche ombra, o anche, per usare un termine di cui ci serviremo, qualche riserva – nel senso in cui si parla di riserva in un telo esposto alla tintura – nel discorso stesso di Freud segna il fatto della coscienza.

Ma, prima di riprendere le cose dal punto in cui le abbiamo lasciate la volta scorsa, devo in primo luogo precisare un punto a proposito di un termine del quale ho saputo che era stato male inteso, l'ultima volta, dalle orecchie che mi ascoltavano. Non so quale per-

<sup>1</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1999.

plexità sia rimasta in tali orecchie a proposito di un termine, tuttavia molto semplice, che ho usato commentandolo, il *tychico*.

Per alcuni è risuonato solo come uno starnuto. Eppure avevo precisato che si trattava dell'aggettivo di τύχη, così come psichico è l'aggettivo che corrisponde a ψυχή. Non è senza intenzione che mi sono servito di quest'analogia nel cuore dell'esperienza della ripetizione in quanto, per ogni concezione dello sviluppo psichico così come l'analisi lo ha messo in luce, il fatto del *tychico* è centrale. Ed è proprio rispetto all'occhio, rispetto all'εὐτυχία, o alla δυστυχία, incontro fortunato, incontro sfortunato, che il mio discorso, anche oggi, si ordinerà.

### I.

*Mi vedevo vedermi*, dice da qualche parte la giovane Parca. Questo enunciato ha sicuramente il suo senso pieno e complesso al contempo, dato che si tratta del tema sviluppato dalla *Giovane Parca*, quello della femminilità – ma noi non ci siamo ancora arrivati. Per ora abbiamo a che fare con il filosofo, che coglie qualcosa che è uno dei correlati essenziali della coscienza nel suo rapporto con la rappresentazione, e che si designa come *mi vedo vedermi*. Quale evidenza può essere attribuita a questa formula? Com'è che, insomma, essa resta correlativa di quel modo fondamentale a cui ci siamo riferiti nel *cogito* cartesiano, attraverso il quale il soggetto si coglie come pensiero?

Ciò che isola questo cogliersi del pensiero da parte di se stesso è una sorta di dubbio, che è stato chiamato dubbio metodico, che si applica a tutto ciò che potrebbe dare sostegno al pensiero nella rappresentazione. Com'è allora che il *mi vedo vedermi* ne resta l'involucro e lo sfondo, e, forse più di quanto non si pensi, ne fonda la certezza? Poiché, *mi scaldo scaldandomi* è un riferimento al corpo in quanto corpo, sono vinto da questa sensazione di calore che si diffonde da un punto qualsiasi in me e mi localizza come corpo. Mentre, nel *mi vedo vedermi*, non è affatto percepibile che io sia, in modo analogo, invaso dalla visione.

Anzi, i fenomenologi hanno potuto articolare con precisione, e nel modo più sconcertante, come sia assolutamente chiaro che io vedo *al di fuori*, che la percezione non è in me, ma sugli oggetti che essa afferra. E tuttavia, io colgo il mondo in una percezione che sembra derivare dall'immanenza del *mi vedo vedermi*. Sembra che

il privilegio del soggetto si stabilisca qui, da questa relazione riflessiva bipolare che fa sí che, dal momento che io percepisco, le mie rappresentazioni mi appartengano.

In questo modo il mondo è colpito da una presunzione di idealizzazione, dal sospetto che non mi offre altro che le mie rappresentazioni. L'uomo serio e pratico non vi ha molto peso mentre, invece, il filosofo, l'idealista, è posto, sia rispetto a se stesso sia rispetto a coloro che l'ascoltano, in una posizione di imbarazzo. Come negare che nulla del mondo mi appare se non nelle mie rappresentazioni? È l'irriducibile modo di procedere del vescovo Berkeley, del quale – quanto alla sua posizione soggettiva – ci sarebbe molto da dire riguardo a ciò che, molto probabilmente, vi è sfuggito, quel *mi appartengono* delle rappresentazioni che evoca la proprietà. Al limite, il processo di questa meditazione, di questa riflessione riflettente, arriva sino a ridurre il soggetto, colto dalla meditazione cartesiana, a un potere di nullificazione.

Il modo della mia presenza al mondo è il soggetto in quanto, a forza di ridursi a questa sola certezza di essere soggetto, diventa nullificazione attiva. Il seguito della meditazione filosofica fa effettivamente oscillare il soggetto verso l'azione storica trasformante e, attorno a questo punto, ordina i modi configurati della coscienza di sé attiva attraverso le sue metamorfosi nella storia. Quanto alla meditazione sull'essere che giunge al suo culmine nel pensiero di Heidegger, essa restituisce all'essere stesso questo potere di nullificazione – o, per lo meno, pone la questione di come egli possa farvi riferimento.

È proprio qui che ci conduce anche Maurice Merleau-Ponty. Ma, se vi riferite al suo testo, vedrete che è a questo punto che egli sceglie di indietreggiare, per proporci di tornare alle fonti dell'intuizione concernente il visibile e l'invisibile, di ritornare a ciò che è prima di qualsiasi riflessione, tetica o non tetica, per reperire il sorgere della visione stessa. Si tratta per lui di restaurare – in quanto, ci dice, non può trattarsi che di una ricostruzione o di una restaurazione, non di un cammino percorso in senso inverso – di ricostituire la via attraverso la quale, non dal corpo, ma da qualcosa che egli chiama la carne del mondo, ha potuto sorgere il punto originale della visione. Sembra che in questo modo si veda, in quest'opera incompiuta, delinearsi qualcosa come la ricerca di una sostanza innominata da cui io stesso, il vedente, mi estraggo. Dalle reti o, se volete, dai raggi di un riverbero di cui inizialmente io sono una parte, sorgo come occhio, assumendo, in un certo

modo, emergenza da quella che potrei chiamare la funzione della *veditura*.

Ne emana un odore selvatico, che all'orizzonte lascia intravedere la caccia di Artemide - il cui tocco sembra associarsi a quel momento di scomparsa tragica ove abbiamo perduto colui che parla.

Ma è proprio questa la strada che egli voleva prendere? Le tracce che ci restano della parte futura della sua meditazione ci permettono di dubitarne. I punti di riferimento che vi sono dati, in particolare rispetto all'inconscio propriamente psicoanalitico, ci lasciano scorgere che egli si sarebbe forse diretto verso una ricerca originale rispetto alla tradizione filosofica, verso una dimensione nuova della meditazione sul soggetto che l'analisi ci permette, quanto a noi, di tracciare.

Quanto a me, non posso che essere colpito da alcune di queste note, per me meno enigmatiche di quanto potranno apparire ad altri lettori, in quanto vanno a sovrapporsi esattamente agli schemi - specialmente a uno di essi - che in questa sede sarò condotto a proporvi. Leggete, per esempio, la nota relativa a quello che egli chiama il rovesciamento a mo' di guanto in quanto in esso sembra apparire - si pensi al modo in cui la pelle avvolge la pelliccia in un guanto invernale - che la coscienza, nella sua illusione di *vedersi vedersi*, trovi il proprio fondamento nella struttura rovesciata dello sguardo.

2.

Ma che cos'è lo sguardo?

Partirò da questo punto di nullificazione originario in cui, nel campo della riduzione del soggetto, si segna una spaccatura - che ci avverte della necessità di introdurre un altro riferimento, quello che l'analisi assume nel ridurre i privilegi della coscienza.

L'analisi considera la coscienza come irrimediabilmente limitata e la istituisce come principio, non soltanto di idealizzazione, ma di misconoscimento, come *σκότωμα* - come è stato detto in un termine che assume un nuovo valore per il fatto di riferirsi al campo visivo. Il termine è stato introdotto, nell'ambito del vocabolario analitico, dalla Scuola francese. È una semplice metafora? Ritroviamo qui l'ambiguità che colpisce tutto ciò che concerne quello che si iscrive nel registro della pulsione scopica.

La coscienza non conta per noi se non per il suo rapporto con

ciò che, per dei fini propedeutici, ho tentato di mostrarvi nella finzione del testo decompilato – a partire dal quale si tratta di ricentrare il soggetto come parlante nelle lacune stesse di ciò in cui, di primo acchito, egli si presenta come parlante. Ma qui non enunciamo altro che il rapporto del preconscious con l'inconscio. La dinamica che è propria della coscienza in quanto tale, l'attenzione che il soggetto presta al suo proprio testo, resta sino a oggi, come ha sottolineato Freud, al di fuori della teoria e, propriamente parlando, non ancora articolata.

È qui che affermo che l'interesse del soggetto alla propria schisi è legato a ciò che la determina – vale a dire a un oggetto privilegiato, sorto da qualche separazione primitiva, da qualche automutilazione indotta dall'avvicinarsi stesso rispetto al reale, il cui nome, nella nostra algebra, è oggetto *a*.

Nel rapporto scopico, l'oggetto da cui dipende il fantasma a cui il soggetto è appeso in un vacillamento essenziale, è lo sguardo. Il suo privilegio – come pure ciò per cui il soggetto ha potuto per così tanto tempo misconoscere il fatto di essere in questa dipendenza – deriva dalla sua stessa struttura.

Schematizziamo ora quello che vogliamo dire. Non appena il soggetto cerca di accomodarsi su questo sguardo, diventa quell'oggetto puntiforme, quel punto di essere evanescente con cui il soggetto confonde il proprio venir meno. Così, tra tutti gli oggetti nei quali il soggetto può riconoscere la dipendenza in cui è nel registro del desiderio, lo sguardo si specifica come inafferrabile. Per questo motivo esso è, più di qualsiasi altro oggetto, misconosciuto, ed è forse anche per questa ragione che il soggetto trova così felicemente di che simbolizzare il proprio tratto evanescente e puntiforme nell'illusione della coscienza di *vedersi vedersi*, dove lo sguardo si elide.

Se, dunque, lo sguardo è questo rovescio della coscienza, come cercheremo di immaginarcelo?

Non è un'espressione indebita poiché allo sguardo possiamo dare corpo. In uno dei passaggi più brillanti de *L'essere e il nulla*<sup>2</sup>, Sartre lo fa entrare in funzione nella dimensione dell'esistenza di altrui. L'altrui resterebbe sospeso alle condizioni stesse, parzialmente irrealizzanti che, nella definizione sartriana, sono quelle dell'oggettività, se non ci fosse lo sguardo. Lo sguardo, come lo

<sup>2</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943; trad. it. *L'essere e il nulla*, NET, Milano 2002.

concepisce Sartre, è lo sguardo dal quale io sono sorpreso - sorpreso in quanto cambia tutte le prospettive, le linee di forza del mio mondo, in quanto lo ordina, dal punto di nulla in cui sono, in una sorta di reticolatura irradiata degli organismi. Luogo del rapporto fra me, soggetto nullificante, e ciò che mi circonda, lo sguardo avrebbe lí un privilegio tale da arrivare fino a farmi scotomizzare, a me che guardo, l'occhio di colui che mi guarda come oggetto. In quanto sono sottò lo sguardo, scrive Sartre, non vedo piú l'occhio che mi guarda e, se vedo l'occhio, allora è lo sguardo che scompare.

È forse un'analisi fenomenologica corretta? No. Non è vero che, quando sono sotto lo sguardo, quando domando uno sguardo, quando lo ottengo, io non lo vedo come sguardo. Alcuni pittori sono stati eminenti nel cogliere questo sguardo come tale nella maschera, e mi basta evocare Goya, per esempio, per farvelo sentire.

Lo sguardo si vede - precisamente quello sguardo di cui parla Sartre, quello sguardo che mi sorprende e mi riduce a una qualche vergogna, poiché è questo il sentimento che egli delinea come il piú accentuato. Questo sguardo che io incontro - lo si ritrovi nel testo stesso di Sartre - è, non già uno sguardo visto, ma uno sguardo da me immaginato nel campo dell'Altro.

Se vi rifate al suo testo, vedrete che, lungi dal parlare dell'entrata in scena di questo sguardo come di qualcosa che concerne l'organo della vista, egli si rifà a un rumore di foglie improvvisamente udito mentre sono a caccia, a un passo sorto nel corridoio, e in che momento? - nel momento in cui egli stesso si è presentato nell'azione di guardare attraverso il buco di una serratura. Uno sguardo lo sorprende nella funzione di *voyeur*, lo sconcerta, lo sconvolge e lo riduce al sentimento della vergogna. Lo sguardo di cui si tratta è proprio presenza di altrui come tale. Ma questo vuol forse dire che in origine è nel rapporto da soggetto a soggetto, nella funzione dell'esistenza di altrui in quanto colui che mi guarda, che cogliamo ciò di cui si tratta nello sguardo? Non è forse chiaro che lo sguardo non interviene qui che nella misura in cui non è il soggetto annientante, correlativo del mondo dell'oggettività, a sentirsi sorpreso, ma il soggetto che si sostiene in una funzione di desiderio?

Non è forse proprio perché il desiderio si instaura qui nell'ambito della veditura, che possiamo eluderlo?

## 3.

Possiamo coglierlo, questo privilegio dello sguardo nella funzione del desiderio, scorrendo, per così dire, lungo le vene attraverso cui l'ambito della visione è stato integrato al campo del desiderio.

Non a caso è proprio nell'epoca in cui la meditazione cartesiana inaugura nella sua purezza la funzione del soggetto che si sviluppa quella dimensione dell'ottica che distinguerò chiamandola geometrica.

Vi illustrerò, con un oggetto tra gli altri, quello che mi sembra esemplare in una funzione che, all'epoca, ha così curiosamente attirato tante riflessioni.

Un riferimento, per quelli che vorranno approfondire quello che oggi cerco di farvi sentire – il libro di Baltrusaitis, *Anamorfosi*<sup>3</sup>.

Nel mio seminario ho fatto un grande uso della funzione dell'anamorfosi, nella misura in cui essa è una struttura esemplare. In che cosa consiste un'anamorfosi, semplice e non cilindrica? Supponete che, su questo foglio piano che ho in mano, ci sia un ritratto. Lì c'è per caso una lavagna, in una posizione obliqua rispetto al foglio. Supponete che, con l'aiuto di una serie di fili o di tratti ideali, io riporti sulla parete obliqua ogni punto dell'immagine disegnata sul mio foglio. Potete facilmente immaginare cosa ne risulterà – voi otterrete una figura allargata e deformata secondo le linee di quella che si può chiamare una prospettiva. Si suppone che – se levo quello che è servito alla costruzione, cioè l'immagine posta nel mio proprio campo visivo – l'impressione che ne trarrò, restando in questo posto, sarà sostanzialmente la stessa. Come minimo riconoscerò i tratti generali dell'immagine, come massimo ne avrò un'impressione identica.

Ora farò circolare qualcosa datata un centinaio di anni prima, 1533, una riproduzione di un quadro che penso tutti voi conosciate – *Gli ambasciatori* dipinto da Hans Holbein. Quelli che lo conoscono potranno rinfrescarsene la memoria. Quelli che non lo conoscono dovranno considerarlo con attenzione. Ci tornerò fra poco.

La visione si ordina secondo un modo che possiamo chiamare, in generale, la funzione delle immagini. Questa funzione si defi-

<sup>3</sup> J. Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Flammarion, Paris 1984; trad. it. *Anamorfosi*, Adelphi, Milano 1990.



nisce per una corrispondenza punto per punto di due unità nello spazio. Quali che siano gli intermediari ottici per stabilire la loro relazione, che un'immagine sia virtuale o che sia reale, la corrispondenza punto per punto è essenziale. Quello che appartiene al modo dell'immagine nel campo della visione è dunque ridicibile a quello schema così semplice che permette di stabilire l'anamorfoosi, vale a dire al rapporto di una immagine, in quanto è legata a una superficie, con un certo punto che chiameremo punto geometrico. Potrà chiamarsi immagine qualsiasi cosa che sia determinata da questo metodo - in cui la linea retta ha un suo ruolo, per il fatto di essere il tragitto della luce.

Qui l'arte si mescola con la scienza. Leonardo da Vinci è contemporaneamente scienziato, per le sue costruzioni diottriche, e artista. Il trattato di Vitruvio sull'architettura non è lontano. Nel Vignola e nell'Alberti troviamo un interrogarsi progressivo sulle leggi geometriche della prospettiva, ed è intorno alle ricerche sulla prospettiva che si incentra un interesse privilegiato per l'ambito della visione - di cui non possiamo non vedere la relazione con l'istituzione del soggetto cartesiano che è anch'esso una sorta di punto geometrico, di punto di prospettiva. E, attorno alla prospettiva geometrica, il quadro - funzione così importante su cui dovremo tornare - si organizza in un modo completamente nuovo nella storia della pittura.

Rifatevi ora, vi prego, a Diderot. La *Lettera sui ciechi per coloro che vedono*<sup>4</sup>, vi renderà sensibili al fatto che questa costruzione lascia totalmente sfuggire ciò che è in gioco nella visione. Poiché lo spazio geometrico della visione - pur includendo in esso quelle parti immaginarie dello spazio virtuale dello specchio, a cui, come sapete, dò molta importanza - è perfettamente ricostruibile, immaginabile, da un cieco.

Nella prospettiva geometrica si tratta solo di reperimento dello spazio, non si tratta di vista. Il cieco può perfettamente concepire che il campo dello spazio da lui conosciuto, e conosciuto come reale, possa essere percepito a distanza, e come simultaneamente. Per lui si tratta solo di afferrare una funzione temporale, l'istantaneità. Guardate la diottrica di Cartesio, in cui l'azione degli occhi è rappresentata come l'azione congiunta di due bastoni. La dimensione geometrica della visione non esaurisce, dunque,

<sup>4</sup> D. Diderot, *Lettres sur les aveugles*, Droz, Genève 1951; trad. it. *Lettera sui ciechi per coloro che vedono*, La Nuova Italia, Scandicci 1999.

tutt'altro!, ciò che il campo della visione come tale ci propone come relazione soggettivante originale.

È ciò che fa l'importanza del rendere ragione dell'uso invertito della prospettiva nella struttura dell'anamorfofi.

È Dürer stesso che ha inventato l'apparecchio per stabilire la prospettiva. Lo sportello di Dürer è paragonabile a ciò che poc' anzi mettevo tra me e il quadro, cioè una certa immagine, o più esattamente un telo, un traliccio che attraversano le linee rette – che non sono necessariamente raggi ma anche fili – che collegheranno ogni punto che mi trovo a vedere nel mondo, con un punto in cui il telo sarà attraversato da questa linea.

Dunque, è per stabilire un'immagine prospettica corretta che si è istituito lo sportello. Se lo uso a rovescio, avrò il piacere di ottenere, non la restituzione del mondo che c'è in fondo, ma la deformazione, su un'altra superficie, dell'immagine che avrò ottenuta sulla prima, e potrò attardarmi, come in un gioco delizioso, in quel procedimento che fa apparire a volontà ogni cosa in uno stiramento particolare.

Vi prego di credere che un incanto simile ha avuto un proprio posto a suo tempo. Il libro di Baltrusaitis vi dirà le polemiche furiose sorte da queste pratiche e che sono sfociate in opere di pregio. Il convento dei Minimi, attualmente distrutto, che sorgeva dalle parti di rue des Tournelles, aveva su una lunghissima parete di una delle sue gallerie, rappresentante come per caso san Giovanni a Patmos, un quadro che doveva essere visto attraverso un buco perché il suo valore deformante raggiungesse il suo apice.

La deformazione può dare adito – non era il caso di questo particolare affresco – a tutte le ambiguità paranoiche. E ne è stato fatto ogni uso, da Arcimboldo sino a Salvador Dalí. Dirò persino che questa fascinazione complementa quanto della visione si lasciano sfuggire le ricerche geometriche sulla prospettiva.

Com'è che nessuno ha mai pensato di evocare qui... l'effetto di un'erezione? Immaginatevi un tatuaggio disegnato sull'organo *ad hoc* in stato di riposo e che assume, in un altro stato, la sua forma, oserei dire, sviluppata.

Come non vedere qui, immanente alla dimensione geometrica – dimensione parziale nel campo dello sguardo, dimensione che non ha nulla a che fare con la visione in quanto tale – qualcosa che è simbolico della funzione della mancanza, dell'apparizione del simulacro fallico?

Ora, nel quadro degli *Ambasciatori* – che spero sia circolato a sufficienza per essere ormai passato tra le mani di tutti – che co-

sa vedete? Che cos'è quell'oggetto strano, sospeso, obliquo, in primo piano davanti ai due personaggi?

I due personaggi sono fissi, rigidi nei loro ornamenti di parata. Tra di loro, tutta una serie di oggetti che, nella pittura dell'epoca, raffigurano i simboli della *vanitas*. Nello stesso periodo Cornelio Agrippa scrive il suo *De vanitate scientiarum*, che ha di mira sia le scienze sia le arti, e questi oggetti simbolizzano tutti le scienze e le arti così come, all'epoca, erano raggruppate nel *trivium* e nel *quadrivium* che voi sapete. Allora, che cos'è dunque, davanti a questa *mostrazione* del campo dell'apparenza nelle sue forme più affascinanti, che cos'è dunque questo oggetto, un po' volante e un po' inclinato? Non potete saperlo – poiché vi voltate, sfuggendo alla fascinazione del quadro.

Cominciate a uscire dalla stanza in cui, indubbiamente, vi ha a lungo avvinti. È allora che, voltandovi mentre state andando via – come descrive l'autore delle *Anamorfosi* – cogliete sotto questa forma, che cosa? – un teschio.

All'inizio non si presenta affatto così, questa figura che l'autore paragona a un osso di seppia e che a me evoca piuttosto quel pane da due libbre che Dalí, in un tempo lontano, si divertiva a porre sulla testa di una vecchia, scelta apposta molto misera, sporca, e d'altronde inconsapevole, o anche i suoi orologi molli, il cui significato, evidentemente, non è meno fallico di quello che si disegna in posizione volante, in primo piano in questo quadro.

Tutto ciò rende manifesto che, nel cuore stesso dell'epoca in cui si delinea il soggetto e si cerca l'ottica geometrica, Holbein rende qui visibile qualcosa che non è altro che il soggetto come annientato – annientato in una forma che, propriamente parlando, è l'incarnazione fatta immagine del (-φ) della castrazione, che per noi orienta tutta l'organizzazione dei desideri attraverso il quadro delle pulsioni fondamentali.

Ma è ancora più oltre che si deve cercare la funzione della visione. A partire da essa, vedremo allora delinearci non il simbolo fallico, il simulacro anamorfico, ma lo sguardo in quanto tale, nella sua funzione pulsatile, eclatante e ostentata come è in questo quadro.

Questo quadro non è altro, come qualsiasi quadro, che una trappola per lo sguardo. In qualsiasi quadro, è precisamente quando si cerca lo sguardo in ciascuno dei suoi punti che lo si vede scomparire. Questo è ciò che cercherò di articolare la prossima volta.

*Risposte.*

F. WAHL – *Lei ci ha spiegato come la presa originale dello sguardo nello sguardo di altrui, come la descrive Sartre, non fosse l'esperienza fondamentale dello sguardo. Desidererei che Lei precisasse ciò che ha abbozzato – la presa dello sguardo nella direzione del desiderio.*

Se non si valorizza la dialettica del desiderio, non si capisce perché lo sguardo di altrui dovrebbe disorganizzare il campo della percezione. Il fatto è che il soggetto in causa non è quello della coscienza riflessiva, ma quello del desiderio. Si crede che si tratti dell'occhio-punto geometrico, mentre si tratta di tutt'altro occhio – quello che vola in primo piano negli *Ambasciatori*.

– *Ma non si capisce come l'altrui riappaia nel Suo discorso...*

Senta, l'importante è che io non mi rompa il muso!

– *Vorrei anche dirLe che quando parla del soggetto e del reale, si è tentati, di primo acchito, di considerare i termini in se stessi. Ma, poco per volta, ci si accorge che bisogna prenderli nel loro rapporto, e che essi hanno una definizione topologica – soggetto e reale sono da situare da una parte e dall'altra della schisi, nella resistenza del fantasma. Il reale è, in un certo senso, un'esperienza della resistenza.*

È proprio così che si tesse il mio discorso – ogni termine non si sostiene che nel rapporto topologico con gli altri, e per il soggetto del *cogito* non va diversamente.

– *La topologia per Lei è un metodo di scoperta o di esposizione?*

È la localizzazione della topologia propria della nostra esperienza di analisti che può essere ripresa in seguito nella prospettiva metafisica. Ritengo che Merleau-Ponty andasse in questa direzione, si veda la seconda parte del libro, il suo riferimento all'*Uomo dei lupi* e al dito del guanto.

P. KAUFMANN – *Lei ha proposto una struttura tipica per quello che concerne lo sguardo, ma non ha parlato della dilatazione della luce.*

Io ho detto che lo sguardo non è l'occhio, salvo che in quella forma volante in cui Holbein ha la faccia tosta di farmi vedere il mio proprio orologio molle... La prossima volta vi parlerò della luce incarnata.

26 febbraio 1964.