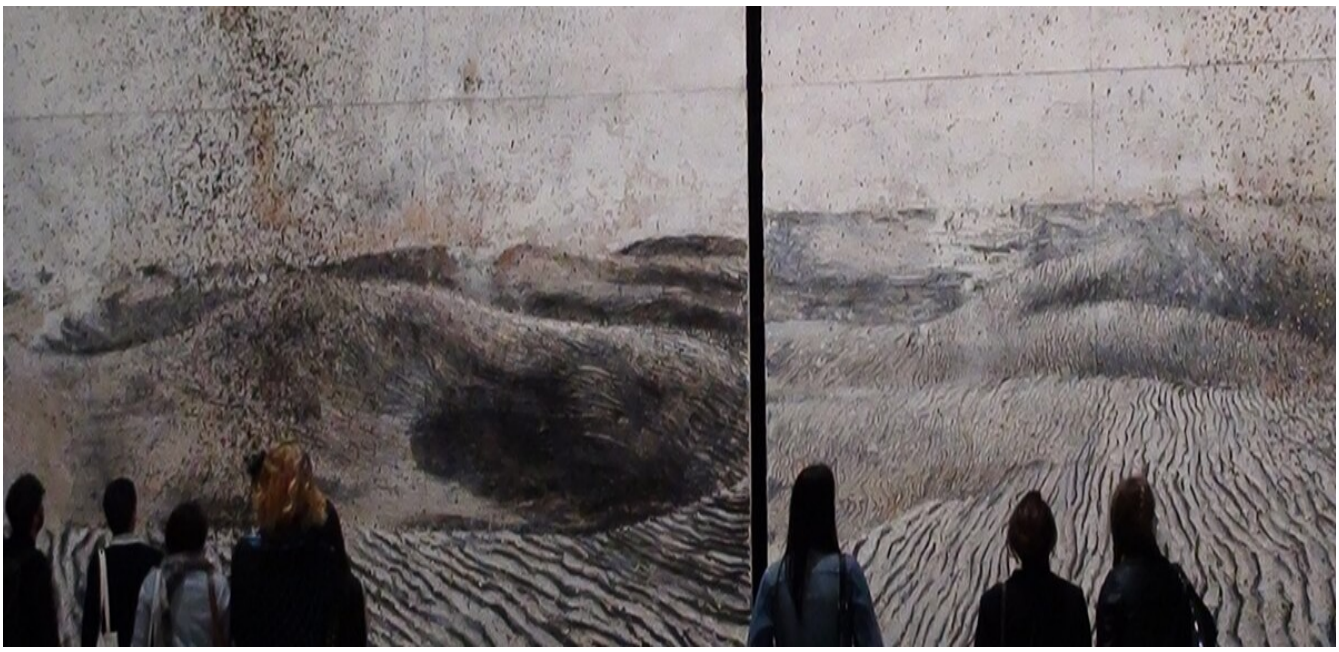
L'ORDINE DEI DISCORSI

Metafisica del resto

Il seme santo. La poetica di Anselm Kiefer di Massimo Recalcati.

di *Gioele Cima* — 8 Febbraio 2026



Aprendo gli *Altri scritti* di Lacan veniamo subito accolti da un testo dal titolo curioso, per non dire enigmatico: *Lituraterra*. È uno scritto composto nel corso del *Seminario XVIII* (1971), e a cui Lacan è stato ispirato dal suo viaggio di ritorno dal Giappone, mentre dal finestrino dell'aereo scorgeva i riflessi desolati della pianura siberiana. Dalle sole dieci pagine che lo compongono si potrebbe ricavare un intero compendio della psicoanalisi lacaniana degli anni settanta (la distinzione tra frontiera e litorale e quella tra lettera e significante, il ruolo della scrittura in psicoanalisi, il sembiante...). Quel che però ci interessa, nel nostro caso, è un discorso preciso, o meglio ancora una domanda precisa: **cosa lega la psicoanalisi alla letteratura e, per estensione, all'arte in quanto tale? Cosa può dire la psicoanalisi sul processo di creazione artistica?**

Lacan ci pone questa domanda in un momento storicamente propizio: la cosiddetta psicoanalisi applicata, e cioè la psicoanalisi che tende a interpretare l'opera d'arte alla stregua di una proiezione inconscia dell'artista, aveva sino a quel momento trovato ampia cittadinanza non solo negli ambienti analitici, ma soprattutto nella cultura di massa. Lo psicoanalista era diventato un *patografo* che riduceva il carattere contingente dell'opera alle vicende personali del suo creatore. In *Lituraterra*, Lacan

sovverte completamente questo paradigma, sentenziando «L'inadeguatezza della pratica dello psicoanalista a motivare il suo pur minimo giudizio letterario» (Lacan 2013, p. 10). La psicoanalisi non ha alcun diritto di trasformare l'artista in un paziente, né di fare dell'opera un sintomo del suo autore. Semmai, «è la psicoanalisi a ricevere dalla letteratura», a beneficiare di una «boccata di ossigeno» dall'arte (*ibidem*). **L'incontro tra psicoanalisi e arte – è la grande tesi di Lacan – è generativo quando riesce a mettere in evidenza un "sapere in scacco", quando cioè permette alle due discipline di gettare una luce sui loro rispettivi enigmi**. Arte e psicoanalisi si muovono entrambe, con mezzi e linguaggi diversi, sul «bordo del buco del sapere» (*ivi*, pp. 11-12), sulla frontiera che separa il simbolico dal reale. Negli ultimi anni del suo insegnamento Lacan sarà meno prosaico in merito. Nel *Seminario XXI* dirà per esempio che interpretare l'arte, occuparsi della cosiddetta "psicologia dell'arte", è una pratica a dir poco "delirante" (Lacan, 1973-1974, inedito); nel venticinquesimo, come per mettere brutalmente il punto sulla questione, sentenzierà che la psicoanalisi applicata non rappresenta soltanto una perversione del metodo analitico, bensì il suo radicale annullamento (Lacan, 1977-1978, inedito). La diagnosi è dunque inesorabile: lo psicoanalista che interpreta la creazione artistica come il testo di un paziente è doppiamente sulla difensiva, una prima volta nei confronti di ciò che dell'arte rimane inanalizzabile, una seconda volta verso il reale della psicoanalisi in quanto tale.

Massimo Recalcati, che di arte si è occupato a lungo, ha trasformato il monito di Lacan in una reiterata serie di incontri che valorizzano non tanto l'inconscio dell'artista attraverso l'opera, ma catturano l'inconscio *all'opera nell'opera*, come direbbe lui stesso. I suoi lavori su Van Gogh, Burri, Tàpies o Parmiggiani (solo per citarne alcuni), sono tutti accomunati da un medesimo principio di astensione: **non applicare la museruola della psicoanalisi all'estetica, non costringere il processo creativo nei lacci di una metapsicologia autosufficiente, ma abbandonare l'estetica psicoanalitica in favore di un'estetica del reale che faccia dell'imprevisto e della stortura il proprio combustibile**. Principio che, all'atto pratico e attraverso una reminiscenza fachinelliana, potremmo sintetizzare nel disegno di una psicoanalisi orientata alle domande, e non rinchiusa nella proliferazione di risposte.

Il lettore diffidente potrà ovviamente obiettare che queste sono solo parole, che dietro l'apparente mansuetudine dello psicoanalista che si prodiga per valorizzare i processi di creazione e tenere in salvo la dignità soggettiva dell'artista si celi in realtà il medesimo tentativo di colonizzare il campo dell'estetica, di praticare una psicoanalisi che – per quanto più subdola – rimane comunque applicata, e dunque apologetica. Come fugare i dubbi allora? Come scagionare la psicoanalisi, arte del sospetto per eccellenza, dall'accusa di essere essa stessa sospetta? La risposta, in apparenza tutt'altro che

sorprendente, è racchiusa nei sintomi. Ma non nei sintomi dell'arte, nelle impasse e negli inconvenienti biografici che l'artista evacua nell'opera, quanto piuttosto nella psicoanalisi stessa: fedelmente all'ossigenazione invocata da Lacan in *Lituraterra*, i testi recalcatiani dedicati alla creazione artistica portano in primo piano il carattere sintomatico che affligge il sapere analitico, ci mostrano una psicoanalisi consumata, spinta talmente al limite da finire sotto scacco, incapace di esaurire con i propri mezzi l'urto con il reale. Una psicoanalisi che può rispondere dei propri punti ciechi solo entrando in contatto con quelli di un'altra disciplina. Per citare un'ulteriore invenzione fachinelliana, è l'esigenza intrinsecamente *nexologica* del sapere inconscio, la sua affinità nel costruire nessi anziché muri, nello stabilire connessioni con altri saperi preferendo l'orizzonte aperto del mare alla verticalità angusta e soffocata delle fortezze. **Tutti i libri di Recalcati dedicati all'arte ripropongono, a modo loro e attraverso posture differenti, questa inclinazione allo scacco, la circoscrizione del punto terminale al di là del quale il sapere analitico non basta più a se stesso**.

Il più recente di questi incontri è *Il seme santo. La poetica di Anselm Kiefer* (Marsilio 2026), un testo che non si limita ad aggiungersi ai suoi predecessori, che non si pone come un nuovo ed ennesimo tassello degli studi recalcatiani sull'arte ma, in senso più ampio, arriva ad attribuire all'interrogazione artistica un significato inedito: rispetto agli altri libri sull'argomento, ***Il seme santo* è il delta del fiume, il centro dove Recalcati fa confluire il suo pluridecennale impegno nella lettura dei processi creativi, disinnescando una volta per tutte la tentazione patografica insita nel dispositivo analitico**. L'aspetto che più colpisce di questo libro, difatti, è che un simile centro, quello che ho definito il suo delta, è collocato esternamente alla psicoanalisi. La dottrina dell'inconscio, seppur presente, ricorre in modo allusivo, si aggira tra le pagine del testo come «un viaggiatore tentato dall'amore del difforme» che si muove «senza lanterna» (Baudelaire 2023, p. 163). Tanto che, di tutti quelli scritti da Recalcati, *Il seme santo* appare di primo acchito il suo lavoro meno psicoanalitico di tutti. Non perché l'autore si sia sbarazzato della disciplina a lui più congeniale, ma perché, nell'atto di esplorare il retaggio di un artista-ramingo non ancora metabolizzato dal canone come Kiefer, è Recalcati stesso a porsi più come un artista che non come uno psicoanalista: **la psicoanalisi si incastra nel libro in modo anamorfico, come un oggetto di traverso, in apparenza storto e sfocato, che acquista la sua piena caratterizzazione solo se scrutato da una prospettiva inabituale**.

Questo senso di spaesamento ci cattura sin dalle prime pagine del saggio, che esordisce definendo la poetica di Kiefer una "metafisica del resto", una metafisica che non separa la trascendenza dall'immanenza, che non divide il puro dall'impuro oppure l'eterno dal divenire, ma fa dell'immanenza la condizione di possibilità di qualsiasi

trascendenza. Non esiste trascendenza senza il passaggio per la "lingua della materia" (Recalcati 2026, p. 11), non c'è luce senza polvere, come non c'è spirito *della* polvere ma solo *nella* polvere. Secondo Recalcati, è questo il prerequisito essenziale per approcciare i lavori di Kiefer: considerare il piombo, la terra, la sabbia e la cenere manipolate dall'artista tedesco non come i resti dell'assoluto, lo scarto che ci segnala l'inevitabile arretramento della materia dallo spirito, ma come delle vere e proprie *icone* che mantengono vivo il nostro rapporto con l'eterno. **L'opera non acquista il suo valore nonostante i rottami e i detriti, ma proprio grazie ai rottami e ai detriti**. È il fondamentale atto di trasfigurazione attraverso cui la morte, il padrone per antonomasia, tradisce la sua definitiva impotenza, la sua incapacità di cancellare una volta per tutte ciò che entra nella sua orbita. Il resto che sopravanza alla perdita non è un'occasione di ricominciamento, non è il prerequisito per un nuovo inizio, ma è già, in sé e per sé, questo nuovo inizio. La rovina può essere causa efficiente della creazione, così come «il nero non è la morte della luce ma ciò che la trattiene», la sua «impronta» (*ivi*, p. 54). Da qui la distinzione che funge da vera spina dorsale del testo, quella tra la dimensione melanconica dello scarto, un eccesso mortifero non metabolizzabile che persiste e consuma il soggetto, e la dimensione virtuosa del resto, il sedimento di vita che permette alla cenere di continuare ad ardere e al fango di brillare come l'oro.

Piuttosto che analizzare l'operato di Kiefer, le pagine di Recalcati si trasformano in una dissertazione sull'etica del declino, in una disamina su come la perdita, resto indistruttibile, possa tramutarsi in un oggetto splendente: può la caduta essere già in se stessa una forma di riscatto? Può l'oscurità apparentemente più densa irradiare dal proprio fondo una luce mai vista prima? A partire da queste domande, la presenza sfocata della psicoanalisi inizia via via a prendere forma. Il lettore che si attendeva un saggio interpretativo sulla produzione artistica di Kiefer si ritrova depistato: *Il seme santo* non è uno studio su Kiefer, ma una meditazione sul lutto – concetto da sempre ostico per la psicoanalisi – declinata attraverso il materialismo kieferiano.

Ciascuno di noi è destinato a fare i conti con le tracce inestirpabili dei propri morti, a portare con sé l'ombra di chi non è più qui. Ma non è forse questa rimanenza, proprio perché inassimilabile, il seme di una singolarissima forma di rapporto? Oppure, per convogliare il linguaggio di Kiefer in quello della psicoanalisi, può il disastro del lutto istituirsi come una forza? Il punto cruciale su cui occorre concentrarsi, e senza il quale il libro di Recalcati risulterebbe frainteso, è che il resto metafisico di Kiefer non ha alcun bisogno di essere salvato, che l'artista – non diversamente dallo psicoanalista o dal soggetto *tout court* – non è né un archeologo né un soccorritore. Il resto non necessita di essere salvato perché, in realtà, è il resto a essere di per sé salvifico. Ancora una volta, non si tratta di elevare i residui del piombo alla raffinatezza dell'oro, perché "la

luce dell'oro si rivela già tutta nel piombo" (*ivi*, p. 15). Un certo tipo di psicologia, che ha invaso prepotentemente il discorso terapeutico del nostro tempo, ci inviterebbe a lavorare sul negativo per trasformarlo a tutti i costi in positivo, a trasfigurare – come vuole l'immagine biblica – l'acqua putrida in vino, a capitalizzare la vulnerabilità in modo da farne una risorsa produttiva da reinvestire nel progetto delle nostre vite. Ma in questo non vi sarebbe nulla di etico. Si tratterebbe di un atto di suggestione che confonde la dimensione del resto con quella dello scarto, una strategia maniacale in cui il trauma del crollo, della ferita e della caduta si rovescia in un'ipertrofia narcisistica del soggetto, in un'allucinazione che nega il carattere inassimilabile e non soggettivabile dell'oggetto perduto.

La differenza sostanziale che separa le due visioni è proprio il fatto che, nell'analisi di Recalcati, il resto non costituisce l'annientamento della totalità, quanto il suo punto di resistenza; un superstite impalpabile di cui il soggetto non può appropriarsi, ma al massimo farsi testimone. Se l'altro non è più con noi, se la sua presenza ci è stata sottratta, l'oggetto opprimente che ha preso il suo posto è l'eccesso reale che ci convoca a tramandare la sua memoria. Il lutto è allora la prova che l'altro è esistito; è la traccia materiale che impedisce a cielo e terra di separarsi una volta per tutte. Attraverso le opere più sperimentali di Kiefer – dai quadri abbandonati alle intemperie agli orizzonti marini corrosi dall'acido, passando per gli impasti di paglia, terra ed escrementi –, Recalcati ci mostra che il passato apparentemente più sedimentato, tumulato dal dolore e dal tempo, può portare con sé una nuova possibilità di esistenza. Che l'enigma della morte e della caducità, proprio perché umanamente insuperabili, sono accessibili alla manipolazione. **È questo, lacanianamente, il punto di impossibilità su cui la psicoanalisi di Recalcati e l'arte di Kiefer convergono**: per quanto la morte lambisca la vita, la vita si rinnova, e lo fa proprio partendo dalle tracce di ciò che è stato distrutto. L'annientamento senza appello della morte può trionfare solo nel convincimento melanconico che i resti siano irrecuperabili, o in quello maniacale che fa equivalere il resto allo scarto.

Di fatto invece, il resto che sopravvive alla dissoluzione si è già dimostrato *più forte* della dissoluzione stessa, un residuo che la morte non ha potuto inghiottire completamente. Da qui la tesi di Recalcati, apparentemente desolante, in verità potentissima: ciascuno di noi è mosso dalla necessità di recuperare ciò che ha perduto, ma se non vi fosse *niente* da recuperare? Se, in altre parole, il carattere irreversibile della perdita non portasse con sé il peso schiacciante dell'insensato, bensì la «matrice» di una «vita sconosciuta», di una forza che non proviene dall'altrove ma è già qui e già in atto? (Recalcati 2022, p. 106). L'ultima edizione del DSM, con l'inserimento del disturbo da lutto persistente, rinnova ancora una volta il tentativo di medicalizzare il rapporto

umano con la morte. Andare avanti, anche a costo di dimenticare, è il prezzo da pagare per continuare a vivere nella realtà, per non lasciarsi inghiottire a propria volta dal vuoto spalancato in noi dall'oggetto. Per Recalcati, al contrario, dovremmo ribaltare il nostro convenzionale punto di vista sull'inesorabilità della morte: riconoscere nell'irriducibilità del resto la prevaricazione del reale sull'«illusione della realtà»; cercare il «barlume di luce» che restituisca un senso alle nostre esistenze mortificate proprio nel «gradino» a prima vista «più basso», «più lontano» e «più pesante» da raggiungere (Recalcati 2026, p. 131).

Oltre che dalle psicologie a buon mercato, questo scenario si discosta anche dalla sua tendenza opposta, che concepisce il progresso storico, individuale o collettivo che sia, come una progressiva liberazione dalle zavorre del passato. Piuttosto che cancellare o dimenticare, infatti, la funzione del resto è di ridestare, di offrire una possibilità di riscatto a ciò che andrebbe in primo luogo rifiutato, occultato o allontanato da noi. **È il lavoro di elaborazione che Kiefer persegue sin dall'infanzia, quando da bambino giocava tra le rovine del suo villaggio sventrato dalle bombe, e in cui Recalcati identifica la firma primordiale dell'artista tedesco**:

> In quel paesaggio devastato, il piccolo Anselm si rivela già attivo, già interessato ai resti sopravvissuti alla distruzione. È possibile generare qualcosa di vivo da ciò che appare già morto? È possibile fare dei resti un'opera nuova? Le macerie si rivelano subito ai suoi occhi come un materiale che ha resistito a una catastrofe e non come qualcosa semplicemente da smaltire (*ivi*, p. 35).

In questo senso, l'arte rimane per definizione prossima alla catastrofe, incline alla rovina e al caos. Non perché essa debba coltivare il fascino della dissoluzione, tramutarsi in una pratica di esaltazione necrofilica, in un elogio della consunzione che si sottrae al trauma della morte tramutandolo in un oggetto erotico… L'arte deve rimanere in prossimità della catastrofe per riuscire a preservare la dignità della perdita dall'abisso dell'indifferenziato. Laddove difatti la morte ci priva del carattere sensibile di ciò che è stato (cerca di farci dimenticare le voci, i volti, la calda familiarità di chi abbiamo amato), l'arte restituisce all'invisibile una sensibilità nuova, che senza l'evento preliminare della perdita sarebbe rimasta inaccessibile. Lo aveva intravisto anche il Lacan del *Seminario XVIII* (1971), provando a immaginare la morte biologica, il declino naturale dell'esistente, come il punto-termine di un altro inizio. **È lo stesso Lacan che, qualche lezione dopo, criticherà la pretesa umana del tutto contraria, quella di**

cancellare le proprie tracce, giudicandola un atto di malafede: più tentiamo di sbarazzarci del passato, di nascondere o snaturare la funzione del resto, più questo passato si eternizza, assumendo forme grottesche, soverchianti, spietate. Ben diverso è riuscire ad accogliere la creazione a partire dalla dissolvenza, un proposito che nell'opera di Kiefer si materializza efficacemente nell'immagine della scala, letta non a caso da Recalcati come una figura di intermezzo, un rebus in cui il movimento verso l'alto è indistinguibile da quello verso il basso, proprio come l'ascesa lo è dal declino, la creazione dalla dissoluzione, la gloria dal requiem.

Riferimenti bibliografici

C. Baudelaire, *Senza scampo*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 2023.
J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XXI. Les non-dupes errent 1973-1974*, inedito.
Id., *Le Séminaire. Livre XXV. Le moment de conclure 1977-1978*, inedito.
Id., *Lituraterra*, in *Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013.
M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Feltrinelli, Milano 2022.

Massimo Recalcati, *Il seme santo. La poetica di Anselm Kiefer*, Marsilio, Venezia 2026.