

Immagini e parole di una esperienza: Un confronto

Paolo Aite, Roma

« Che il prendere coscienza è nuova creazione e non opera di scavo e risveglio: viene data forma a una non-forma (e non a una forma ignota latente in noi) ».

Roberto Bazlen
(*Note senza testo*, Adelphi, 1970)

Premessa.

Questo lavoro nasce e si basa su una esperienza clinica. La domanda che mi pongo può essere così formulata: quanto della esperienza di sé, in un conflitto a volte sconvolgente, Enrico, il protagonista della storia, è riuscito a definire nella comunicazione verbale e quanto nel dare forma alle sue immagini? Farò riferimento, per ragioni di spazio, ad un'unica immagine: è quella del suo « gioco della sabbia » iniziale. Venne costruita in una seduta dopo due anni di analisi svolta secondo la prassi consueta. Il nostro rapporto durò in tutto quattro anni e questa « sabbia », la prima di una serie, segna l'inizio della fase più intensa e conclusiva del lavoro analitico. Le circostanze hanno voluto che a distanza di 7 anni dal nostro ultimo incontro e di 9 dalla scena che descriverò, io abbia rivisto Enrico per un breve periodo. Nel suo ricordo emergevano, come un commento al discorso che andava facendo, le immagini ottenute anni prima col gioco della sabbia. Era qualcosa di vivo anche se ancora oscuramente significativo per lui. Durante l'analisi infatti si era parlato solo per accenni e per aspetti parziali delle sue scene di gioco, dato che Enrico non aveva mai richiesto di rivedere e tanto meno comprendere quanto era venuto man mano esprimendo con questo mezzo (1). Nel breve incontro attuale è emersa spontanea la richiesta di rivedere quanto era accaduto. È stata l'occasione per entrambi di ripercorrere tutta la sequenza delle scene sulla sabbia. Un percorso per immagini come il luogo non solo di rievocazione di situazioni vissute insieme, ma di scoperte nuove sia per lui che

(1) Vedi «Attività dell'io ed immagine », *Rivista di psicologia analitica*. Anno 9°, n. 17, 1978, p. 104, sul rapporto tra il costruttore e le sue immagini e sul momento dell'interpretazione.

per me.

È da questa ultima esperienza che ho tratto lo spunto per questo studio. Nel tentativo di un confronto tra espressività dell'immagine e della parola ora posso associare non solo le parole di allora, ricavate dai miei vecchi appunti, ma anche le parole dette oggi da Enrico. Queste ultime non sono mediate dal mio ascolto come le vecchie, ma scritte direttamente dal protagonista su mia richiesta. Egli ha accettato così di essere il testimone di questa esperienza e lo ringrazio.

Nella mia esposizione associerò liberamente ai vari aspetti della scena i dati della storia di Enrico, le dinamiche così come mi sono apparse. In un primo momento collegherò le sue parole di ieri e di oggi ai temi via via emersi. In un secondo momento cercherò di individuare le differenze tra quanto detto in passato e nel presente. Collocando in ordine di tempo le parole di Enrico tenterò di vedere se esse definiscano in modo diverso quei contenuti o quelle esperienze che io ho associato ai singoli aspetti della scena. Un limite naturale di questa ricerca è che « le parole » tratte dai miei appunti di allora sono la trascrizione di un fenomeno senza che ancora vi fosse una chiara motivazione di ricerca. In questo caso probabilmente l'ascolto sarebbe stato più preciso e selettivo. È chiaro inoltre che il criterio di selezione adottato nella esposizione e nella scelta delle « parole » è espressione del mio atteggiamento conscio e inconscio.

Ognuno dal suo punto di vista può vedere il tutto o come un limite o come un ulteriore aspetto di un fenomeno che ha coinvolto in modo diverso due soggettività.

Per comodità di esposizione mi varrò ora dei singoli elementi della scena come capoversi distinti.

Lichene.

In basso a sinistra c'è una foglia apparentemente semisecca, è un lichene. Ricordo che durante la seduta E. accennò alla vitalità di questo vegetale nonostante l'apparenza. C'era nell'aspetto fisico di questo ragazzo di 24 anni qualcosa che richiamava tale elemento. Era magro, un medico direbbe di costituzione astenica, ma, al di sotto di questa apparenza, rivelava una capacità di resistenza non comune. Quando fece questa prima scena dopo due anni di analisi, si era già allontanato dalla casa paterna. Questo passo molto sofferto, ma per lui in quel momento indispensabile, l'aveva portato ad affrontare il freddo della solitudine, i disagi connessi al fatto di accostare nuovi ambienti, per vivere e tentare di lavorare. Voleva la propria indipendenza, con la determinazione di chi dice: « l'indispensabile e basta ». C'era la scelta precisa di lasciare la borghesia ricca da cui

proveniva. Aveva abbandonato l'università, dove si era già avviato, per cercare i lavori più umili: aveva fatto il cameriere, il pulitore di vetri. Questa determinazione al semplice, al concreto era sostenuta da una grande resistenza, ma spesso il muro della propria diversità dai compagni occasionali di lavoro lo portava alla fuga improvvisa. Cominciava un nuovo giro di ricerca, trovava un altro ambiente di lavoro sempre con le stesse caratteristiche e il contatto penoso, il senso di essere fuori posto prevalevano di nuovo. Non poteva raccontare agli altri quanto viveva o rivelare il senso di colpa che gli derivava dal fatto che comunque, per vivere, attingeva a una rendita che la famiglia gli faceva avere. Era una contraddizione insanabile in lui, questo dover vivere dei soldi che gli mandava il padre, nonostante gli sforzi fatti. Era un segreto penoso da occultare ed Enrico si mimetizzava diventando con gli altri silenzioso, servizievole, passivo, tanto che spesso gli venivano dati degli epiteti come la « donnicciola », « l'omosessuale » o « il bambino ». Su questo aspetto torneremo più avanti. Se l'analisi era il luogo dove poter condividere e comunicare queste difficoltà, anche qui era difficile affrontare la contraddizione del pagamento, del « lusso » che si permetteva, usando in prevalenza i soldi di casa.

Quanto sto associando per analogia al lichene è per ora questa spinta a rimanere a terra (i lavori semplici), a vivere di poco, anche in climi freddi, con grande resistenza. Una spinta da realizzare a tutti i costi come per aver salva un'immagine di sé indispensabile alla vita. In momenti difficili questa spinta invadeva totalmente Enrico e toccava anche la sua possibilità di alimentarsi. Mi spiego: il vivere dell'indispensabile diventava difficoltà e poi impossibilità ad alimentarsi anche per 15-20 giorni. Il ritorno al cibo in quei momenti era vissuto come lesione intima di sé, della propria integrità. Le sue parole di allora, da me appuntate, illustrano bene quanto vado dicendo:

« In questo periodo non volevo più mangiare... non ci sono riuscito... mi è rimasto il sentimento che solo così potevo guarire ».

« È stata come una sconfitta. Come un alcolizzato che dopo aver tentato riprende l'alcool ».

« Quando non mangio mi sento più libero... anche con le ragazze ».

« Mangiare è un modo di ritrovarmi non amato ».

« Se mangio mi prende come una nostalgia che mi separa dagli altri. Mi sento diventare come il ragazzo protagonista di 'Morte a Venezia', il giovane efebo attaccato alla madre nobile... per me ci vuole il proletariato ».

Di queste parole di allora mi basta ora cogliere il senso di necessità vitale connesso al non mangiare. Al sintomo che sorgeva nei momenti di massimo coinvolgimento e conflitto, collego una sua modalità

di ristabilire la propria integrità minacciata. Essa prende forma, per me, sia nelle parole che nella rappresentazione « lichene » che egli pose accanto a sé nel campo di gioco (2). Nella vita questa sua modalità inconscia di essere, di ristabilire il proprio equilibrio, era proiettata e identificata nei lavori umili. Così l'azione del non mangiare era la contromisura « lichene » alla minaccia identificata allora nel cibo. Torneremo più avanti su questa minaccia poiché anch'essa trovava già rappresentazione nella scena del gioco.

Nel mio studio, anche all'atto della seduta, erano disponibili altri vegetali, sia reali che riprodotti. Perché proprio il lichene e non un albero? Col tempo mi sono sempre più reso conto che queste scelte, apparentemente casuali, hanno una determinazione inconscia molto precisa. La modalità di porsi che E. esprimeva allora sia nelle sue scelte di lavoro, sia quando sentiva che per salvarsi doveva assolutamente astenersi dal cibo, come un ridursi al minimo per sopravvivere, trova per me proprio nell'aspetto primitivo del lichene una rappresentazione precisa. Questa mia convinzione è confermata anche da un'altra caratteristica del lichene. Nei nostri boschi questo vegetale vive non solo a terra ma anche a spese degli alberi di cui è un parassita. Enrico, rivedendo a distanza di nove anni questa scena, mi ha detto:

« È per me un vegetale primitivo, capace di vivere e resistere a temperature molto basse, a climi sfavorevoli. È però anche un vegetale privo di tronco e di radici, che ha bisogno di un tronco sia pure secco su cui appoggiarsi >>.

Il suo contesto attuale mette l'accento sulle conseguenze che aveva per lui questa spinta a ritrovarsi nella modalità « lichene ». Era una determinazione così intensa da isolarlo completamente dall'ambiente, dai rapporti umani, creandogli a poco a poco una situazione da cui doveva fuggire. Anche se trovava lavoro, questa dinamica scattava impedendogli ogni adattamento. Egli oscillava tra la determinazione primitiva di essere indipendente isolandosi, sopportando, a periodi non mangiando, e il bisogno di un punto di appoggio. Allora l'unico appoggio conosciuto e segreto, per la colpa che suscitava, era sentirsi un borghese ricco che fa finta di fare il proletario e in realtà vive dei soldi del padre: un parassita.

Questa spinta alla evoluzione, al distacco dai vecchi legami è ben rappresentata dal lichene anche per il suo carattere vitale vegetativo che implica sviluppo, crescita. Un aspetto saliente da noi seguito nella revisione di tutte le sue scene, che ora non posso illustrare, è dato proprio dalla progressiva evoluzione del vegetale dal lichene a un albero frondoso con tronco e radici. Se il vegetale in sé racchiude questo senso di spinta vitale, il carattere « lichene » ne

(2) Gli oggetti rappresentativi dell'immagine di sé in relazione col mondo nella mia esperienza sono sempre posti accanto a sé nella scena dal costruttore. Sono modalità inconscie di interagire che vengono proiettate e identificate all'esterno. Vedi lavoro citato nella nota 1, p. 100.

esprime tutta la primitività, il livello non ancora evoluto di quel tempo. Enrico obbediva a questa spinta senza poterla distinguere, differenziare. Il rapporto col cibo, come abbiamo visto, ne era una conferma. Poi, mano a mano che riusciva a dare forma immaginativa e verbale al suo lichene non è stato più necessario, anche nei momenti difficili, non mangiare per esserci, per esistere. A quel tempo egli agiva questo impulso con forza e determinazione, a volte con il carattere di una assolutezza incriticabile, ma tutto rimaneva indistinto. Era qualcosa che si imponeva dall'interno, secondo la legge del tutto o nulla che è tipica delle dinamiche inconscie. La posizione a sinistra del lichene nella scena ne conferma, a mio parere, il carattere di un dinamismo interno che si impone inconsciamente (3). Tutto questo non appariva all'esterno. Enrico era un ragazzo taciturno, schivo, dolce, servizievole fino alla passività, che mai esprimeva un desiderio, un sentimento. All'improvviso, in modo imprevedibile scattava in lui qualcosa che lo rendeva rigido e inflessibile agli occhi degli altri, capace di atteggiamenti drastici. Su questo ritorneremo tra poco. Mi basti ora ricordare che anche questi momenti a quel tempo li teneva per sé, nella sua solitudine. Preferiva allontanarsi fino a che non riassumeva la sua passività abituale. Non era un caso se la gente più diversa a quel tempo si sentiva spinta, come ho già detto, ad affibbiargli degli epiteti come « femmina » o " omosessuale ". Questo mi porta a parlare di quella conchiglia fossile posta a destra della scena, accanto a lui.

(3) Vedi lavoro citato nella nota 1.

Conchiglia.

Enrico scelse con cura una conchiglia fossile, pietrificata dal tempo, l'unica che possedessi. La sua passività stereotipata nel rapporto con gli altri richiamava l'idea di una corazza, di una pietrificazione. Ritrovo negli appunti una sua frase che risale a qualche mese dopo la scena. Diceva:

« La rinuncia a me stesso, alla mia espressione è stata la pietra su cui mi sono costruito ». Questa costruzione è la sua storia. Vorrei accennare a qualche « strato » di questa storia che si collega alla pietrificazione delle sue sensazioni ed emozioni. Più volte E. mi raccontò dei « boccoli » che aveva avuto fino a 6 anni. La madre ci teneva a vederlo con i capelli lunghi inanellati a boccolo ed è di quegli anni un episodio che gli è rimasto profondamente impresso. « Che bella bambina », esclamò una signora vedendolo.

" Credo - osservava allora E. - che fin dalla prima volta che mi sono reso conto di esistere, forse prima dei tre anni, non ho mai saputo bene se ero uomo o donna. È un dubbio che mi ha spaccato in due; non mi sapevo riconoscere. Nel momento stesso in cui

sentivo il dubbio, per reazione dovevo fare qualcosa che mi facesse sentire fortissimo ».

È così che nell'età scolare, eliminati i capelli lunghi, E. emerse per il suo rendimento. Doveva essere tra i primi e se ci riusciva ritrovava la sua sicurezza. Ricordava anche una gara campestre tra compagni; il non riuscire ad arrivare primo col cuore che si spezzava dalla fatica, fu un vero dramma. Comunque in quegli anni fino alla pubertà trovò una sua possibilità di inserimento nel gruppo sociale. Il dubbio sulla propria identità era solo racchiuso momentaneamente in una corazza compensatoria analoga per me agli strati di quella conchiglia. Lasciamo per ora la storia. C'è una sua frase di poco successiva alla scena, che si riferisce al contenuto che la conchiglia rappresenta e racchiude.

« Gli altri possono scorrere su se stessi, sul loro fallo, sia nell'attività, nell'erezione, che nel riposo. Per me lasciarmi andare significa cadere in una sensibilità molle, fluida, che angoscia perché è in balia degli altri... Il fallo è diventato una infinita corsa in avanti ».

Questa frase mi ricorda come E. ha presentato in analisi le figure dei suoi genitori; nel mio ascolto alla madre si associano bene le parole « una sensibilità molle, fluida... in balia degli altri », ed è forse per questo che nel rapporto con il figlio trovava una possibilità di azione e di compensazione. Al padre: « una infinita corsa in avanti », che non si ferma. Egli tendeva infatti ad imporre i principi a cui lui stesso si era uniformato per costruire il suo benessere economico. Abbiamo così tracciato due aspetti della conchiglia; un involucro pietrificato, un non permettersi di sentire per costruirsi, per essere solido, un essere come morto per vivere. Un secondo aspetto è il vuoto, la concavità che la pietrificazione delimita e tenta di contenere. Le parole di E. mi aiutano ad intuire appena questo vuoto che è molle, fluido, passivo. C'è in esso il panico della caduta, del perdere l'orientamento, dell'annullamento. Trovo altre parole che mi aiutano: sono di quel periodo.

« Se tiro fuori quello che ho dentro mi sento come una donna. Perdo l'orientamento, mi viene il panico ». Nel doppio aspetto « conchiglia » della scena appare per analogia ben rappresentata la sua relazione col mondo. Il non sentire come modalità per sopravvivere; la pietra, costruita attraverso la storia per contenere una possibilità di travolgimento e di panico sempre in agguato. E. ha aggiunto oggi parole nuove. « La conchiglia mi richiama la capacità di raccogliere sensazioni, emozioni. In condizioni 'normali' queste sensazioni, emozioni sono suggerimenti che entrano a far parte di un circuito vitale; lo alimentano, lo fanno crescere oppure lo logorano, ma comunque entrano in circolo. Qui la conchiglia è fossile, non più

viva; è come se contenesse solo acqua stagnante che non circola più, che è stata viva e non lo è più. Diventa la capacità di recepire ormai solo dall'esterno, di ascoltare senza possibilità di assimilare e di fare proprio, di trasformare in qualcosa di mio, che passa per me. In quanto tale è qualcosa di stagnante che è travolto continuamente dall'esterno, come rapporti che non esistono più, né a livello sociale né affettivo personale, e che mi mandano solo suggerimenti non utilizzabili, non controllabili, travolgenti (come quando gli dicevano 'femmina' e lui piangeva impotente). Ciò travolge all'interno, con un'angoscia che sembra esistere indipendentemente da tutto, con cicli che sembrano slegati da ogni causa esterna ». Qui, con le parole egli riesce a dare corpo alla sensazione che potrei definire di morte (il « sentirsi donna » nella sua definizione di allora) nascosta dalla pietrificazione. L'aspetto conchiglia mi appare la polarità opposta al lichene. Lì una vitalità primitiva e indistinta, un essere al mondo secondo una legge del tutto o nulla, qui un sentirsi passivo, senza possibilità di assimilazione e di integrazione di quanto accade, un dover essere morto per vivere. Questo nuovo elemento della scena, visto in relazione al « lichene », dà ora la possibilità di comprendere meglio la minaccia mortale proiettata sul cibo, a cui la modalità « lichene » si opponeva in uno spasmo vitale. Il cibo in quei momenti di grande conflitto era il contenitore della morte, il veleno, la stagnazione che uccide. L'asse che ai miei occhi unisce lichene e conchiglia in una relazione dinamica mi pare rappresentare il modo di essere attivo (lichene) e di percepirsi come esistente (conchiglia) di E. a quel tempo. È una condizione questa espressa in primo piano sulla scena, in cui il buono e il cattivo sono vissuti, agiti e identificati solo proiettivamente all'esterno e non ancora riconosciuti come propria parte.

La pietrificazione pare bene rappresentare un modo acquisito per non sentire l'angoscia di una identità incerta che confonde e depersonalizza. Essa appare nella conchiglia come un contenitore per fare fronte alle impressioni, alle scosse, alle frustrazioni che vengono dal contatto con la realtà. Come le sue parole di allora fanno intendere, c'era anche una profonda reazione a tutto questo. Egli diceva:

« Per reazione dovevo fare qualcosa che mi facesse sentire fortissimo ».

Già a scuola nei primi anni aveva messo in atto questa reazione compensatoria. È venuto il momento di parlare di quel tronco verticale secco posto in alto a sinistra della scena.

Tronco.

La reazione compensatoria dell'essere « bravo », « in-

telligente », era valsa nei primi anni di scuola, ma in seguito, con la pubertà, questa costruzione si incrinò. « A 14 anni mi sentivo ancora un bambino; quando facevo la doccia al tennis guardavo sempre il pene degli altri. Mi sembrava che io l'avessi piccolo... ». Gli amici già da tempo andavano a ballare, intrecciavano i primi giochi erotici con le ragazze, ed E. rimaneva indietro. Faceva il duro, il censore con loro, ma riappariva angosciante il sentirsi diverso. A casa conservava il suo ruolo, ma fuori l'emotività tendeva a travolgerlo. Iniziava così l'isolamento. Si preparava una crisi che scoppiò a 17 anni quando, durante degli esercizi spirituali, sentì la « vocazione ». « Fu una folgorazione, Dio mi chiamava ».

L'emozione travolgente di quel momento trovò forma nelle sue parole solo negli ultimi due anni di analisi.

« Era un qualcosa all'esterno che non avevo scoperto dentro di me... un qualcosa di magnifico che richiedeva il mio annullamento per essere ».

A 20 anni entrò in noviziato; l'annullamento lo stava ottenendo. Non era mai abbastanza distrutto come « vecchio Enrico ». Le crisi di angoscia si alternavano ai dubbi se aveva risposto adeguatamente alla chiamata di Dio. Un sacerdote, direttore del convento, capì solo molto tardi la situazione e lo rimandò a casa. Aveva 22 anni, usciva senza più un senso, si sentiva diventare matto. Non sentiva più niente, neanche le donne, prima campo di tormenti e aspirazioni, suscitavano alcuna reazione. Ricordava in analisi alcune esperienze di quel periodo: un giorno si precipitò in cucina e alla donna che preparava il cibo cominciò a chiedere se quelli che vedeva erano proprio zucchini, fagiolini... parlava ad alta voce, di seguito, per sentire la propria voce, per avere conferma di esserci. Gli episodi come questo, che lo psichiatra definisce « depersonalizzazione », si succedevano l'uno all'altro.

« Ricordo la prima volta che mi sentii finocchio: capitò leggendo un giornale in cui si parlava di un travestito arrestato dalla polizia: mi eccitai e mi spaventai di me stesso. Non potevo guardare il mio corpo. Da allora non volevo specchi a casa... ricordo che in quel momento mi vedevo o come una donna, o come un vecchio o come un bambino... ».

Queste mie poche righe, necessarie per l'informazione, condensano in cronaca anni di tormenti. Solo a 24 anni E. troverà il coraggio di entrare in analisi. L'aspetto « tronco secco » della scena mi suggerisce nella sua forma un vocabolo adatto: verticalità. Tutto quanto appena descritto nella cronaca sulla « vocazione » mi appare come l'irruzione nella sua vita della verticalità. Anche in Arthus (4) si trova la verticalità come « equivalente della attività spirituale e del distacco di sé ».

La verticalità del tronco appare come opposto polare

(4) H. Arthus, « Le test du village », *Psyche*, n. 9, 1947, p. 291.

della concavità della conchiglia da cui ci siamo mossi poco fa in questo percorso attraverso l'immagine della scena. Il tronco è secco e anche questo attributo si rivela opposto alla conchiglia il cui contenuto, nelle sue parole di oggi, è acqua stagnante, senza più ricambio. Qualcosa di verticale, di elevato, che nella sua secchezza richiama una solarità prevalente, inumana, senza più contatto con gli umori della terra. Esso si oppone alla profondità umida, molle, stagnante della conchiglia.

« Questa del tronco è la sensazione più dolorosa di tutto il quadro », ha detto E. rivedendo ora la scena. « È la cosa più difficile da descrivere, da dire. Costruito robustamente e dotato di solide radici, questo tronco secco lo sento ancora come legato in qualche modo alla figura paterna. È duro, rigido, senza vita... ».

È un aspetto della scena che anche ora a distanza di 9 anni si impone dolorosamente e non trova ancora forma adeguata nelle sue parole: « ... è la cosa più difficile da dire ». Il tronco, nella scena del gioco di allora, con i suoi attributi rappresenta, ma anche qualifica, una esperienza che è stata travolgente al limite della tolleranza. Una esperienza di luce, di sacro che invade l'umano. È una immagine, quella che il tronco rappresenta, che ha agito nella vita di E. con la forza travolgente di un archetipo. « Un qualcosa all'esterno che non avevo scoperto dentro di me... un qualcosa di magnifico che richiedeva il mio annullamento per essere >>. Ripeto questa sua frase per soffermarmi sulla parola « esterno ». Nella mia esperienza sono queste le immagini che il soggetto riconosce come esterne a sé, con una forza propria. Esse si impongono all'immaginazione con un carattere di alterità ben diverso da quelle qui espresse dal « lichene » o dalla « conchiglia ». Questa vitalità diversa trova una espressione nello spazio della scena: sono queste infatti le immagini che il soggetto localizza lontano da sé nel campo da gioco (5).

A quel tempo in Enrico si scatenavano ancora fantasie spontanee che rivelavano questa spinta compensatoria alla verticalità: egli si sentiva il santo chiamato da Dio per redimere l'umanità. Oppure diceva:

« Mi viene in mente che devo essere il capo di una nuova rivoluzione... mi viene da piangere ma poi mi viene da pensare che sono proprio matto ».

In questa frase trovo espresso a parole quello che nella scena mi sembra la relazione tra « tronco » onnipotente e « lichene » che riporta a terra, sul piano orizzontale. Ora il lettore che comincia a conoscere questa storia può rendersi conto del senso profondo legato a quella che sopra definivo la modalità « lichene » di E. proiettata nei lavori manuali,

(5) Vedi lavoro citato nella nota 1, p. 101, e « Immaginazione come comunicazione », *Rivista di psicologia analitica*. Anno 7°, n. 1, 1976, p. 129.

più semplici e modesti. Nella relazione tra « lichene » e « tronco » trovo espressa in immagine l'oscillazione tra onnipotenza (fantasia del salvatore: tronco) e aderenza al reale (non mi lascio trasportare in alto, penso che sono proprio matto: lichene). Le fantasie spontanee rivelavano il suo essere, in quel momento, la verticalità, la potenza e scattavano come una rottura improvvisa. Il recupero E. lo otteneva nell'isolamento, nel mutismo e anche nei non mangiare per ricostruirsi. Ma a volte ciò non bastava e la sua « modalità lichene » aveva bisogno di un « tronco » meno verticale, più reale cui attaccarsi per sopravvivere. In quei momenti l'analista poteva diventare il suo « tronco » necessario, con tutta l'ambivalenza, l'amore e l'odio, che questo comportava. Ricordo un sogno di E. durante uno di quei momenti:

« Telefonavo a mio padre, invece mi rispondeva Aite. Mi scusavo. L'analista mi rispondeva: 'ha avvisato la magistratura della telefonata?' ».

Era un sogno che precedeva una momentanea rottura del nostro rapporto. Mi sembra indicativo perché nell'analista c'è anche la ricerca del padre personale e compare minacciosa l'ombra del legislatore. Se il tronco contiene l'esperienza del padre personale e la sua ricerca, è anche e soprattutto il logos, la legge, la verticalità punitiva e distruttiva quella che appare. La potenza dell'immagine espressa nella scena dal tronco scattò spesso anche nello spazio analitico. Ci furono sedute in cui, non reggendo un silenzio, se ne andava dopo poco tempo: « Non ho niente da dire, allora me ne vado ». Ma poi tornava sempre con costanza anche nei periodi di più intenso conflitto (come quello espresso dal sogno) quando chiedeva una sospensione che io non commentavo in quel momento. Il tronco, nel suo aspetto negativo, per dirlo in modo figurato, si insinuava tra di noi. Per un periodo era puntuale, attento e poi scattava: « Le vengo sempre a fare il rendiconto »... era l'inizio delle ostilità e del chiarimento. Anche in questa oscillazione ora rivedo il lichene e il tronco che rompe nella loro relazione dinamica.

A volte mi accorgevo, spesso in ritardo, che il tronco si era impossessato anche di me. Erano i momenti di paura per lui a cui reagivo ponendomi in una posizione paternalistica e protettiva.

« Spesso devo bere del vino prima di venire da lei », mi disse un giorno; oggi posso dire che il vino serviva ad attenuare la potenza di quel tronco vissuto su di me.

Mi è venuto spontaneo, riflettendo sul « tronco », includere anche la sua relazione con il lichene. Infatti, man mano che si procede, l'immagine, qui la scena nella sua totalità, mi appare come una tessitura di relazioni. Faccio perciò mia una frase di Patricia Berry:

« Così essere fedeli a un testo è sentire e seguire la

sua tessitura... l'immagine in se stessa ha una tessitura » (6).

Sono arrivato al tronco partendo dalla conchiglia, ravvisandolo come l'opposto verticale di quella concavità molle, stagnante, pietrificata. Un opposto che è compensazione di quella morte e vissuto, ora si può aggiungere, con l'intensità di una grande carica psichica che invade e prende possesso dell'ego, un modo archetipico di vivere l'immagine. Ricordo delle frasi che illustrano questo rapporto.

« Ho sempre sentito il fascino di essere vittima... ». Un modo di annullarsi che ricorda il suo periodo di « vocazione » e che richiama l'attrazione di quella concavità, del nero. All'opposto, una fantasia della pubertà raccontata in analisi.

« Se mi immaginavo un rapporto con una donna mi vedevo violentissimo, fino alla cattiveria ».

Qui di nuovo assistiamo a come scattava il « tronco » nel suo aspetto violento e distruttivo. Questa contraddizione così profonda e radicale si attivava in E. nel rapporto con le sue donne. La pietrificazione, da un lato, del proprio sentire o l'isolamento delirante nelle immaginazioni onnipotenti mi appaiono l'unico modo di contenere il potenziale della carica violenta in atto allora tra i due poli descritti. « La verticalità definitiva e maschia contraddice e domina la nera e temporale femminilità, l'elevazione è [antitesi della caduta... » afferma Durand (7).

Non mi pare un caso che E. abbia trovato la sua prima espressione di amore per una ragazza che era anoressica dall'età di 12 anni. La conobbe un anno dopo che uscì dal noviziato.

« Riuscivo a comprendere il suo linguaggio di persona che non appariva di questo mondo, tra noi ci si intendeva, riuscivo a capire quello di cui aveva bisogno ».

Questo rapporto è stato uno scambio reale di amore tra persone che avevano molto in comune e soprattutto la determinazione a vivere. Fu uno scambio anche perché E. per la prima volta si avvicinò a una ragazza per quella che era, al di fuori del gioco di impotenza-onnipotenza che invadeva la sua vita. Seguì a lungo questa ragazza, condivise con lei i conflitti che nascevano nel suo ambiente familiare, nei ricoveri ripetuti, con amore e con rabbia. La ragazza era entrata in analisi e questo probabilmente spinse anche E. su questa via. In seguito ebbe altri amori, infatuazioni, ma quello che colpiva era che le sue ragazze erano in prevalenza straniere, come era estranea a lui la propria emotività. Un altro dato delle sue scelte amorose: le sue ragazze erano figlie della terra, provenienti dal mondo contadino o operaio e inoltre, in un modo o nell'altro, avevano a che fare con la danza. All'epoca della prima scena che stiamo commentando, questo allargamento, questa espansio-

(6) Patricia Berry, « *An approach to the dream* », *Spring*, 1974, p. 63.

(7) Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari, Dedalo libri, 1972, p. 179.

ne di amori, non era ancora avvenuta. Possiamo ora entrare nell'aspetto della scena che sta in alto a destra. Qui appaiono due clowns e delle ballerine.

Clowns e ballerine.

<< Ricordo che quando misi questa parte della scena mi immaginai che fosse molto più lontana di tutti gli altri elementi, molto sullo sfondo. Era anche, in un certo senso, la più piacevole e del tutto nuova per me, almeno quanto il legno bucato al centro. Era per me il sociale, gli altri che finalmente vedevo, seppur lontanissimi, a modo mio. Direi che li vedevo capaci di gioia, espressione (nel bene e male) e di armonia ».

Sono parole di oggi e in realtà, nel momento in cui venne costruita la scena, clowns e ballerine erano ancora una prospettiva lontana. Commentando la scena, quanto è collegato al femminile e al maschile in generale mi è parso finora separato e stereotipato. Così la conchiglia è separata dal tronco, l'eros è negato, morto, pietrificato, è una caduta, il logos è violenza, verticalità che uccide quanto è umano. Nell'aspetto che stiamo considerando gli elementi maschili e femminili appaiono uniti in un medesimo spettacolo immaginativo. I due clowns bianchi nel loro gioco brandiscono una mazza. Il clown fa parlare l'emotività e la desta in chi l'ascolta e lo vede; mette a contatto con l'altro lato di noi stessi. Sulla scena è posto tra il gruppo di ballerine e il tronco verticale come fosse il mediatore tra quella verticalità che richiama il logos, la legge introiettata, e la danza, il ritmo che coinvolge il corpo, l'armonia che si incarna nel movimento. Direi che logos ed eros trovano un rapporto, una espressione attraverso il clown. Esso qui appare maschile per quella mazza rossa di giocoliere, ma è una figura di cui il mito e il folclore ci danno molti aspetti. In esso sono uniti normalità e follia, ambiguità e saggezza, aspetti demoniaci e di verità, ironia penetrante e stupidità apparente (8).

Le figure sia dei clowns che delle ballerine si esprimono e rappresentano in un contesto sociale. Essi dicono a tutti cose di tutti e di ognuno al tempo stesso. Se pensiamo al mondo di isolamento, allo sforzo per sopravvivere di E., questa era veramente una prospettiva positiva anche se lontana. Circa un anno dopo la scena E. spontaneamente sentì il bisogno di usare i colori e la materia. Cominciò a dipingere da solo poi seguì anche un corso all'accademia di belle arti. Mai fino ad allora aveva preso in mano un pennello e tentato di scolpire: era un mondo per cui non aveva mai pensato di avere una disposizione. Allora diceva:

« Ogni tanto un contenuto, un'impressione si affaccia; è un modo di sentire le cose. Sento che lo devo

(8) Vedi Giovanni Moretti, « Schizofrenia: antropologia dell'incontro psicoterapico » (seconda parte), *Giornale storico di psicologia dinamica*, vol. III, fasc. 5, gennaio 1979, pp. 94-115.

esprimere in qualche modo. Lo sento nuovo ed ho fretta se no lo perdo. Se non lo concretizzo subito non riesco a credere che sia vero ».

Dipingere in quei momenti era una necessità. Era una cosa sua di cui mi parlava ma che non mi faceva vedere: ero ancora troppo «< tronco » ai suoi occhi. Dipingere, egli notò, attenuava e bilanciava il senso di separazione e di avvilito che gli procurava il mangiare.

« Dipingere - diceva bilancia il mangiare » (l'avvenimento per me).

Cominciò a girare nelle gallerie d'arte e ad amare in particolare Chagall e Gauguin: i colori di Chagall, le donne di terra di Gauguin.

« Quando dipingo sono un altro... Se perdo Chagall mi sento malissimo ».

Al mio ascolto è come dicesse: se perdo l'espressione che comincio a trovare cado nella concavità oscura della mia conchiglia. E ancora, Chagall è come dire: mi posso permettere di portare fuori i miei contenuti anche se ambigui (clown) o femminili, perché portano una nuova espressione, qualcosa che la coscienza dominante o i principi fino ad ora non hanno permesso. In certi momenti era talmente preso dall'euforia di questa scoperta che credeva veramente di poter diventare un grande pittore. Il contenuto espresso per analogia nell'aspetto della scena che stiamo considerando lo invadeva totalmente. Anch'io in certi momenti ero affascinato ed entusiasta di questa strada nuova che si apriva in modo insperato bilanciando il suo isolamento e dando un sapore nuovo a una vita tutta tesa nello sforzo della sopravvivenza. Se mi accadeva di esprimere quanto sentivo, perdendo per un momento la mia posizione analitica, mi accorgevo, subito dopo, che al mio coinvolgimento seguiva la sua freddezza, il suo allontanamento. In quei momenti agivo io l'immagine e lui ristabiliva l'equilibrio conosciuto della conchiglia pietrificata. Accadeva nello spazio analitico quanto, con carattere diverso ma con la stessa invasività, ho descritto per il tronco. Anche qui irrompeva una carica psichica potente con una modalità di azione che può trovare l'attributo di archetipico. Pochi mesi prima di finire l'analisi mi disse:

« Forse il periodo artistico è passato, voglio riiscrivermi all'università. Se non passavo per questo periodo non avrei recuperato quello che ho potuto recuperare. È caduta l'ultima illusione di grandezza ». Anche « le ballerine e i clowns », da un lato, come il « tronco » dall'altro sono i rappresentanti nella scena di immagini che hanno agito potentemente nella sua vita. Esse erano fonte di fascino: lo dimostrano la sua « vocazione » alla verticalità e la fantasia spontanea di essere santo e conduttore di uomini (tronco), come l'attrazione all'espressività del colore e della forma che in certi momenti egli sentiva in suo pos-

nesso (fantasia di essere grande pittore) e da cui invece era posseduto. Certo sono immagini opposte: al tronco ho associato il rigore, la legge sterile contro la propria sensibilità, una « spiritualità » che si impone ancora a scapito della vita. I clowns e le ballerine rappresentano invece l'espressione di motivi profondi, una comunicazione sul piano orizzontale nello spazio della socialità, del gruppo. Questo aspetto della scena appariva lontano e lo era. Ci vorranno degli anni per intenderlo, per avvicinarsi ad esso. Allora era solo una prospettiva, qualcosa di nuovo da opporre alla legge della rinuncia (tronco), alla pietrificazione della sua risonanza emotiva (conchiglia), allo sforzo continuo di crescere (lichene). Questo « nuovo » qui ancora lontano e anticipato nella rappresentazione è stato un elemento portante e positivo nel nostro rapporto. Il clown anche nello spazio analitico si opponeva alla « verticalità » e faceva da mediatore aprendo alla dimensione delle ballerine. Il « tronco » e il « clown » proiettati a lungo su di me rappresentano tutta l'ambivalenza dei contenuti vissuti nel transfert.

Centro.

Da elemento a elemento, seguendo un percorso non preordinato ma lasciandomi condurre dal filo di una associazione spontanea, sono arrivato al centro. Credo che ora sarà più facile accostarlo. È costituito da due elementi, due cortecce di tronco; quella a sinistra più rigida era già allora nelle parole dell'autore « il maschio », l'altra una cortecchia arcuata con un foro, la « femmina ». Sono entrambi semisommersi nella sabbia:

<< Un uomo e una donna giacciono, si abbracciano ma ancora non fanno all'amore », furono le parole di quel momento.

Ascoltiamo le sue parole di oggi:

« L'esigenza prima di questa scena è il bisogno di 'dire' la parte centrale. I due pezzi di cortecchia al centro sono un elemento maschile ed uno femminile ed è rappresentazione, se non di una scena d'amore, di una distinzione tra un elemento e l'altro e di una loro vicinanza, direi di un molto primitivo circuito vitale. I due elementi sono 'distinti', cosa molto importante. Ricordo che da mesi in analisi si cercava di individuare questi elementi, di separarli, di caratterizzarli. In effetti in quei tempi era finito il rapporto con X (la ragazza anoressica), mi sognavo sempre coppie di donne che dormivano insieme; qualunque residuo di 'maschile' sembrava completamente scomparso, travolto in me. Il sentimento di impotenza sessuale e di omosessualità erano fortissimi. Il fatto che questi due elementi venivano presentati vicini e 'distinti' è una cosa molto importante che le parole in questo caso non sarebbero state capaci di figurare, rappre-

sentare, delimitare. In particolare la rappresentazione di un elemento femminile (la corteccia bucata) come cosa a sé stante, mi sembrò una cosa molto emozionante. 'I due elementi sono vicini' seppure, come ho detto, non uniti in un vincolo di amore completo, più evoluto, da persone complete; rappresentano però uno stadio più primitivo di autentico rapporto, di primo circuito vitale, di scambio, di 'riposo'. Qualcosa insomma vive e la vita circola seppure a uno stadio molto primitivo, ma molto incompleto rispetto ad uno stadio di persone, sia pure un bambino. In particolare, se è possibile dare un titolo al malessere di allora, dovrei dire 'separazione del maschile e del femminile', mancata identificazione dei due elementi e quindi impossibilità di un loro rapporto. Questa scena in realtà individua questi due elementi e li dice in rapporto. Un primo contatto è stabilito ».

In queste parole traspare evidente il bisogno di dire una esperienza conquistata, l'enfasi per affermarla. È una esperienza dove l'unione, il rapporto non è fusione indistinta o la distinzione non è più separazione totale. È una possibilità di esserci e di incontrare l'altro, il diverso. Nei commenti al lichene, alla conchiglia e al tronco, visti anche nelle loro relazioni, mi è parso evidente come ognuno di questi elementi rappresentasse un modo di essere che in quel momento escludeva l'opposto.

Essere totalmente il tronco per escludere la conchiglia; essere conchiglia, o lichene o tronco, mentre l'opposto si impone nel sintomo. Questi elementi mi sembrano rappresentare esperienze interiorizzate nella storia e continuamente agenti.

Il circuito vitale al centro appare come un progetto. La via appena intravista per realizzarlo, che spontaneamente E. percorrerà, in quel momento era espressa dall'unione clowns-ballerine. Un progetto di essere in se stesso, di essere centrato in modo che ogni aspetto avesse diritto all'esistenza in una totalità nuova. Per lungo tempo E. fu ancora di momento in momento totalmente questo o quell'aspetto, in una frammentazione che escludeva tutto il resto. Direi che il progetto di allora è tuttora in corso di realizzazione nella sua vita.

L'elemento centrale sembra anche unire dinamicamente (l'abbraccio, il circuito vitale) e al tempo stesso distinguere e riconoscere quel maschile e femminile sempre indistinti che sono stati il tema di fondo in questa storia. Possiamo ora meglio comprendere come i termini « donna » e « omosessuale » riferiti a se stesso fossero nel vocabolario di allora l'espressione di questa non distinzione, con il terrore che comportava il non esserci più e il disperdersi. Era un vocabolario costruito attraverso la sua storia di bambino-bambina scisso e disorientato.

L'abbraccio al centro espresso finora nei termini di una storia personale potrebbe trovare molte amplificazioni come espressione immaginativa analogica,

tipica dell'uomo, del « centro » che dà significato. Rimando alla quinta immagine del processo alchimistico commentato da Jung nella *Psicologia del transfert* (9), dove l'unione di Rex e Regina avviene ancora sott'acqua, e espressione dell'opera che si sta formando nel profondo. La scena centrale che stiamo esaminando ha lo stesso carattere primitivo di qualcosa che si viene formando. È un circuito vitale, per usare le parole di E., che si è stabilito a un livello profondo, ancora vegetativo, come una gravidanza. In modo meno generico di quanto fatto finora, vorrei ora cogliere le relazioni di questo centro con il resto della scena. Nel commento mi è venuto spontaneo collegare tra loro alcuni aspetti della scena perché proprio da questo reciproco collegamento mi sembrava venisse meglio specificato quanto rappresentato. Vedo immaginativamente ognuna di queste relazioni come « assi » che uniscono gli aspetti opposti. Vorrei ora prendere in considerazione particolarmente due assi immaginari : quello che collega la conchiglia al tronco e quello che mette in relazione il lichene con i clowns e le ballerine, che passano appunto per il centro. Già nelle pagine precedenti ho parlato della relazione conchiglia-tronco. È l'asse, la relazione emersa spontaneamente nel descrivere gli aspetti più sofferti del conflitto di Enrico. Senza ripetermi, voglio ipotizzare l'intervento di quel centro come una prospettiva che neanche oggi si è ancora verificata. Egli stesso sembra intuirlo quando afferma:

« Solo diversi anni più tardi mi renderò conto che la mia persona è fatta di tutti gli elementi presenti nella scena e che quindi bisogna far entrare nel circuito anche il tronco secco e la conchiglia >>.

Nella mia ipotesi quel centro è per ora una immagine ove l'abbraccio è come il punto che equilibra questi due aspetti profondamente contrastanti. Un punto, in altre parole, che regge il contrasto dove entrambi i momenti possano essere compresenti. Mi domando se questo asse di morte ove il tronco negava la conchiglia, dove si alternavano impotenza e onnipotenza, non possa essere l'espressione rappresentativa di un rapporto col mistero, con la vita opposta alla morte, non per cercare una risposta certa, come accadeva prima, ma per convivervi. Così il centro tiene unite e regge due polarità indispensabili espresse dal lichene e dai clowns e ballerine. Il lichene può essere visto come l'energia, la coesione dell'ego, che si esprime nell'azione, e al tempo stesso la coscienza del limite, perché viviamo finché è possibile legati al tronco della vita. È proprio questa coscienza, a mio parere, una condizione di fondo che ci permette di partecipare allo spettacolo dei clowns e delle ballerine. Avremo così modo di dare la nostra forma a quelle emozioni senza credere di essere noi stessi quelle immagini.

Immagine - parola: caratterizzare - denominare.

Il percorso nell'immagine appena compiuto offre l'opportunità di alcune considerazioni. Ogni elemento del-

(9) C. G. Jung, *La psicologia del transfert*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 92.

la scena è stato di volta in volta il punto focale della mia attenzione su cui ho orientato le associazioni. Il ricordo, il mio modo di aver compreso questa esperienza si sono andati poi man mano articolando, grazie allo stimolo di altri aspetti che andavano emergendo. Nell'elaborazione di questa immagine infatti, come in altre esperienze simili, mi sono parse significative anche la posizione di ogni elemento nella scena e le sue relazioni con gli altri. Quanto si è andato evidenziando mi è parso caratterizzare in modo preciso i rapporti di Enrico con se stesso e con il mondo. Ora però mi sembra necessario vedere più da vicino cosa intendo per " caratterizzare " e come si manifesta questa azione.

È un atto che prende corpo nei tempi successivi della costruzione, sia nella scelta che nella messa in scena di ogni singolo elemento. Ritorno ora all'immagine ma per tentare di rievocare e comprendere il momento della formazione. La scelta di un elemento non è mai immediata ma emerge poco a poco dopo un tempo in cui l'autore è solo davanti alla scena vuota. È proprio in quel vuoto, in quella assenza, che si fa strada un dare forma per immagini apparentemente casuale. Durante la seduta Enrico attraversò questo momento; la sua prima scelta furono le cortecce che pose come coppia al centro, poi seguirono il lichene, la conchiglia, il tronco ed infine i clowns e le ballerine. Prima di considerare la sequenza, il ritmo della messa in scena, vorrei soffermarmi a considerare l'atto della scelta. Il « lichene », ad esempio, viene colto tra una miriade di percezioni stimulate dagli oggetti presenti nel mio studio. Cosa si associa inconsciamente in quel momento al carattere vegetale primitivo, alla forma orizzontale di questo elemento? Enrico l'ha già visto, l'ha percepito nel suo ambiente naturale, il sottobosco; in qualche modo ne conosce già il modo di vita, l'azione che gli è propria. Posso ipotizzare che il « lichene » in quel momento venga come isolato dal resto e vivificato da « un qualcosa » che sta dietro e che corrisponde a una dinamica psichica inconscia in azione nell'autore. Sono proprio le qualità di sostanza, di forma e di azione dell'elemento che mettono in moto la scelta. È indubbiamente un atto inconscio quello che avviene, ma ora mi interessa non tanto trovargli il nome nel vocabolario analitico quanto rilevarne il modo di azione. La scelta mi pare come un atto di separazione, di estrazione, di concentrazione su un punto. La percezione « lichene » diventa una rappresentazione, una prima designazione significativa di un « qualcosa » che fino a quel momento non aveva una forma.

Questa ipotesi trova sostegno in alcune indicazioni offerte dalla clinica. Ho avuto l'esperienza che un elemento apparso in una scena del gioco può, in momenti particolarmente emotivi della vita del costruttore, ri-

comparire come tale in una fantasia spontanea. Il fatto che la fantasia prenda a prestito proprio quella veste indica per me che la forma dell'elemento è diventata attiva, significativa nella comunicazione e persistente nel mondo interno di chi l'ha costruita. Non solo, ma lo studio delle situazioni emotive in cui riappare quella rappresentazione, come fantasia spontanea, dimostra come quell'elemento della scena fosse associato a una carica emotiva fino a quel momento solo supposta (10). Anche ad Enrico è accaduta questa esperienza ma con un elemento di una scena successiva, la cui illustrazione ora comporterebbe un commento troppo esteso.

Un'altra indicazione è offerta dal ricordo di quanto è accaduto nel gioco; esso, pur senza l'immediatezza e la carica emotiva di una fantasia spontanea, conferma il carattere di designazione significativa espressa dalla scelta. E. in un'altra scena aveva costruito un paesaggio come una bella terra da raggiungere. Tempo dopo incontrò una ragazza importante nella sua vita, in quel momento disse a se stesso: « Eccola qua, è come quella terra >>.

A volte il ricordo assume un carattere di persistenza indicativo. È come un punto di orientamento che dà tranquillità all'autore. Egli stesso non si spiega ancora la significatività di quel ricordo che ritorna. Enrico mise un giorno una ballerina che danzava sotto il tronco secco: l'immagine di quel particolare emergeva spesso nei momenti difficili. Mentre la fantasia spontanea sembra portare gli elementi collegati ai conflitti più intensi, il ricordo, soprattutto quello che si ripete, sembra riattivare gli aspetti positivi, potenzialmente evolutivi di una scena.

La mia ipotesi è che questo primo atto del « caratterizzare » espresso dalla scelta sia una designazione significativa, agente e persistente sul piano dell'immagine. Un'altra prova indiretta di quanto affermo mi è parso l'uso spontaneo di un elemento della scena come una parola nello spazio analitico. È capitato che l'analizzato abbia utilizzato, come espressione verbale più adatta in un certo momento per definire una situazione, proprio un elemento di una scena anche di molto precedente. Ciò mi ha spinto a fare mio questo gergo e a constatarne l'efficacia. « Qui e ora tu ti stai pietrificando come quella conchiglia » può essere una espressione che lascia un segno e crea un improvviso collegamento, più di una spiegazione interpretativa che in genere tende a soddisfare il narcisismo di chi interpreta invece di provocare un cambiamento. Questa ultima esperienza non solo mi conferma sulla designazione significativa espressa nella scelta, ma indica un passaggio spontaneo dall'immagine alla parola: l'immagine diventa una parola utile in quel momento. Posso così affermare una convinzione maturata nel tempo: la scelta è un atto che equivale al dare il nome alle cose,

(10) In « Immaginazione come comunicazione », *op. cit.*, pp. 111-112, ho citato un episodio di questo tipo. Lo studio della situazione emotiva che determinò la fantasia in cui un elemento di una scena precedente era il protagonista, mi permise di comprendere le forze che erano in gioco.

al denominare, alla nascita di una parola. Come una parola, la rappresentazione persiste, può essere usata, permane come possibilità in me. La differenza di fondo è che la rappresentazione rimane in genere confinata al mondo individuale e non si apre a quello condiviso con gli altri della parola. Sembra comunque che questo passaggio abbia inizio proprio nel momento in cui la rappresentazione assume una forma concreta. È così che dallo spazio indefinito di una immagine interna si entra in uno spazio reale. Due frasi di E. testimoniano per me questa esperienza. La prima venne detta in fase finale di analisi:

« Quando mi riesce di esprimere qualcosa entro in una mia dimensione, sono attivo. È lì dentro (nella scena) che mi accorgo che c'è una pietra, se no mi troverei ancora di fronte ad un'angoscia fluida >>.

Qualcosa accade in quel momento, acquista una dimensione di realtà. Anche ora E. è tornato sullo stesso tema:

« Dire come rappresentare vuol significare comunicare al di fuori, ma vuol dire anche riconoscere in me la stessa realtà che riesco a comunicare, accorgermi che c'è ».

Finora, considerando il momento della scelta di un oggetto, mi è parso descrittivo di quanto accade un atteggiamento di concentrazione su un punto. Tutto avviene tra il costruttore e quell'elemento come se fosse separato dal resto. È un lavoro che ho paragonato alla estrazione, alla separazione di una parte. Una carica inconscia che agisce nella vita dell'autore trova in quel momento la percezione che corrisponde e dà forma. È un atto che, nella mia esperienza, lascia un segno persistente di sé.

Vorrei ora considerare un altro aspetto che segue la scelta: l'elemento viene posto nello spazio, acquista una posizione nella scena. È qualcosa che si viene configurando poco a poco quando il singolo oggetto viene soppesato e attentamente messo in relazione con gli altri. Osservando questo secondo momento, mi è parso spesso di assistere a un dialogo tra l'autore e i suoi contenuti. Le pause, le incertezze, le rapide determinazioni nella costruzione, come le frasi di un discorso silenzioso ed immaginario con quello che si viene rappresentando. Quello che sta accadendo appare una tendenza all'allargamento, al collegamento. Ogni elemento viene ora ricondotto all'insieme della scena, dell'accadere della rappresentazione fino al punto in cui è fatto, è completo, non ci vuole altro. Se prima mi pareva di assistere a un processo di concentrazione su un punto, su ogni singolo elemento della scena isolato dal resto, ora all'opposto compare una integrazione dove l'intuizione singola viene posta a poco a poco in relazione con le altre fino a che risulta un tutto unitario. Il primo atto, quello della scelta, concentra, isola, estrae un elemento, gli dà forma; il secondo collega, allarga ed integra in un sistema la scena nella sua totalità. Qui la significati-

vità è espressa dalle relazioni dei singoli elementi nello spazio, più che dalla loro forma concreta, anche se ognuno non perde il suo carattere peculiare. Questo lavoro di integrazione si esprime sia nello spazio che nel tempo, nella sequenza e nel ritmo della messa in scena dei vari aspetti. Così in Enrico mi è parsa significativa sia la localizzazione di ogni singolo elemento nello spazio, sia la sequenza con cui è entrato in gioco: dal centro, al lichene, alla conchiglia fino al tronco e ai clowns e ballerine. Credo che il commento precedente sia sufficiente al lettore per dare un senso anche alla sequenza nella formazione della scena.

Se al primo atto, quello della scelta, ho associato il denominare, la nascita di una parola, a questo secondo collego l'espressività del pensiero che usa le parole e le integra in un significato nuovo.

Se la forma dell'immagine, il tessuto di relazioni della scena, mi sembra caratterizzare in modo preciso il mondo del suo autore, così è anche per la sua formazione nel tempo. È l'atto costruttivo nella sua dinamicità, ove è possibile distinguere il momento della concentrazione e dell'integrazione in un tutto unitario, a richiamare le analogie con la parola e il pensiero discorsivo che si costruisce con le parole e tramite le parole. Questa semplice analogia nulla dice ancora sul salto misterioso che divide l'immagine che si forma nello spazio e la parola, il suono significante che prende corpo nel tempo.

È nel pensiero di Cassirer che finora ho trovato l'ipotesi che unisce in una origine comune la capacità di dare forma in immagine e di denominare che è tipica dell'uomo. « Linguaggio e mito - egli afferma - stanno originariamente in una correlazione indissolubile, dalla quale solo a poco a poco cominciano a svincolarsi quali elementi indipendenti. Essi sono germogli diversi che provengono da una medesima germinazione dell'attività formatrice simbolica e derivano dal medesimo atto caratteristico di elaborazione spirituale, di concentrazione e potenziamento della semplice intuizione sensibile... entrambi sono lo scioglimento di una tensione interna, la rappresentazione di emozioni ed eccitamenti spirituali in determinate figurazioni e costruzioni obbiettive >> (11).

Parola e mito, visto quest'ultimo come capacità di dare figurazione alla propria emozione, non vengono intesi come imitazione della realtà ma come forza, energia sostanziale che da forma al fluire delle percezioni.

« L'attività linguistica e mitica tende alla densità, alla concentrazione, al rilievo che isola » (12). « L'intuizione non viene estesa, bensì compressa: essa viene per così dire concentrata in un unico punto » (13). In questo atto Cassirer vede la genesi sia della denominazione che della figura mitica, il dio che appare.

(11) E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 133.

(12) *Ibidem*, p. 86.

(13) *Ibidem*, p. 135.

Nell'esperienza che abbiamo visto ogni singola scelta appare simile all'espressione che Cassirer definisce « intuizione sensibile concentrata in un unico punto ». È il caratterizzare isolando, estraendo, nel momento della scelta dell'elemento adatto, dal fluire delle percezioni quelle che più corrispondono ed in un modo preciso al contenuto, all'emozione, alla carica psichica che vive ed agisce nel profondo. Vi è in queste parole di Cassirer, oltre alla ipotesi che unisce il denominare alla scelta inconscia della figurazione (come espressione di una medesima attività simbolica), anche la descrizione precisa di quella concentrazione che mi è apparsa quando Enrico sceglieva il tronco o la conchiglia della sua scena.

« Il linguaggio - osserva ancora Cassirer - non appartiene al regno del mito esclusivamente; ma in esso è attiva, fin dai suoi primi inizi, un'altra forza, la forza del *logos* » (14). Egli nel lavoro citato distingue sempre tra formazione dei concetti linguistico-mitici e formazione dei concetti logico-discorsivi. Queste forme rappresentano tendenze del pensiero differenti e compresenti dall'inizio. Sulla modalità logico-discorsiva del pensiero egli così si esprime:

« Il processo intellettuale che così si compie è un processo di *integrazione* sintetica, di unificazione del singolo col tutto e di completamento di esso in un tutto. Ma in questa relazione col tutto il singolo non perde la sua concreta determinatezza e la sua limitazione. Esso si integra nel complesso, nella totalità dei fenomeni, ma si pone nel contempo di fronte a questa totalità come qualcosa di indipendente e di peculiare ». « Questa sintesi non si può compiere immediatamente, di colpo, ma dev'essere elaborata passo passo, in quanto l'intuizione singola o la particolare percezione sensibile vien posta a poco a poco in relazione con altre, viene concatenata con esse in un complesso relativamente più grande, sinché alla fine dal concatenamento di tutti questi complessi particolari risulta una immagine unitaria della totalità delle rappresentazioni » (15).

Queste parole descrivono un atto psichico sovrapponibile a quanto avviene nel momento della costruzione della scena quando i singoli elementi scelti trovano la loro collocazione. In questo momento la significatività è espressa, come dicevo sopra, dalle relazioni dei singoli elementi tra loro nello spazio e dalla successione temporale in cui vengono posti, l'accadere della rappresentazione, fino al punto in cui è fatto, non ci vuole altro, è realizzata l'unità per il costruttore. Nel pensiero di Cassirer trovo espresso quanto ho osservato nella mia esperienza. La parola che nasce insieme alla figurazione mitica nel dare forma a una esperienza emotiva è paragonabile al momento della scelta di un oggetto che caratterizza, estrae nei suoi attributi e infine da forma ad un'emozione solo

(14) *Ibidem*, p. 143.

(15) *Ibidem*, p. 134 e 48-49.

vissuta. Così la scena che si va compiendo appare simile alle parole che si integrano nell'espressione di un significato. Queste somiglianze, per me evidenti, aprono un discorso che ora non sono in grado di approfondire. Nel mio modo di vedere sembra che la dimensione logico-discorsiva del pensiero, riferita da Cassirer all'universo del linguaggio, appartenga anche alla capacità immaginativa dell'uomo. Lascio ora questi temi, il mio compito mi riporta all'esperienza di E. per esporre qualche considerazione sulle sue immagini e parole messe a confronto nel tempo.

Le parole di ieri e di oggi.

Vorrei ora ricordare « le parole » di Enrico già riportate nel commento alla scena. Anche se ciò appesantisce l'esposizione, mi sembra necessario per seguire il mio intento che è stabilire cosa fosse espresso nella definizione verbale di allora e cosa no. In un secondo momento mi domanderò cosa è apparso nella parola e come si è evoluto nel tempo. Nell'esperienza descritta, come in altre simili che vado facendo, si è costruita in me la convinzione che l'espressione per immagini anticipi quanto solo gradualmente viene acquisito dalla parola. Nell'arco di tempo di due anni, che va dalla costruzione della scena alla conclusione del nostro rapporto, le definizioni verbali che E. dava del suo stato sempre più contenevano le relazioni per me già implicite tra gli elementi della scena. È come dire che la parola tende a integrare nel tempo la totalità di una situazione mentre prima ne esprime prevalentemente i frammenti. Le parole di oggi ancora di più sottolineano questa linea evolutiva. Da questo nuovo punto di vista ripercorro rapidamente la scena ascoltando ancora le parole vecchie e nuove.

Il lichene all'inizio appariva prevalentemente nelle azioni di Enrico, nel suo modo di porsi nei confronti della vita. Quanto di esso trovava forma nella definizione verbale era l'angoscia di perderlo, come il venir meno della propria autonomia. Enrico all'inizio dell'analisi viveva il suo bisogno disperato di conservarsi nell'isolamento fino al non mangiare per non perdersi, anche se desiderava il rapporto con gli altri, il lavoro con gli altri. Nel mio ricordo solo in fase finale di analisi le sue parole cominciarono a esprimere quanto viveva.

« Se mangio mi prende una nostalgia che mi separa dagli altri ».

<< Mangiare è un modo di ritrovarmi non amato ». Tempo dopo elaborando il rapporto con la madre collegava ancora il mangiare: « Se mangio mi sento diventare come il ragazzo protagonista di "Morte a Venezia", il giovane efebo attaccato alla madre nobile... per me ci vuole il proletariato ».

È evidente in queste parole la nostalgia per una mancanza, un vuoto che agisce, come assente era la madre nobile del film di Visconti. Il cibo era il teatro dove si rinnovava questa mancanza (il vuoto della conchiglia), come un avvelenamento che toglieva la possibilità di sopravvivere. Le parole cominciavano a dare forma a quanto per me era già contenuto nella relazione tra lichene e conchiglia. Nelle parole di oggi compare una nuova espressione: è il riconoscimento della relazione tra lichene e tronco:

« È però anche un vegetale privo di tronco e radici che ha bisogno di un tronco seppure secco su cui appoggiarsi ».

Questa frase, che potrebbe anche apparire dettata dalla revisione della scena, è per me espressione di una sua nuova dimensione. La dipendenza, quando esiste, non è più così pericolosa, non c'è più bisogno di quella vecchia assolutezza per vivere. Trovo così nel tempo i primi segni di un passaggio dall'azione alla verbalizzazione e, nelle parole, da una parzialità a una tendenza a integrare nuovi aspetti. Della conchiglia trovavo definizione verbale in un primo tempo solo la paura di perdere la pietrificazione protettiva:

« Ho paura a mollarmi per paura che quello che salta fuori sia femminile ».

Una relazione era già definita allora nelle sue parole: quella tra conchiglia e tronco.

<< Nel momento in cui sentivo il dubbio (sulla identità: sono maschio o femmina?) dovevo fare qualcosa che mi facesse sentire fortissimo ». E ancora più tardi: « Per me lasciarmi andare significa cadere in una sensibilità molle, fluida che angoscia perché è in balia degli altri ». Subito dopo aggiungeva: « Il fallo per me è diventato una infinita corsa in avanti ». Nelle parole di oggi colgo l'integrazione di un nuovo rapporto, quello col centro, quando dice:

<< La conchiglia mi richiama la capacità di raccogliere sensazioni, emozioni... Qui la conchiglia è fossile... ». Come tale allora racchiudeva ed esprimeva la paura di cadere nell'indistinto, di essere femminile o omosessuale, come lui diceva. Le parole di oggi confermano che anche la conchiglia come il tronco sono parti che possono essere riconosciute come proprie. Le parole portano prima l'emozione, l'angoscia di cadere nell'indistinto e la sua reazione come una dinamica che coinvolge totalmente. Oggi tendono a integrare questa emozione-reazione ancora presente come parte di un tutto.

Il tronco come verticalità che si oppone al vuoto non appariva all'inizio nelle parole di Enrico. Allora si esprimeva in prevalenza nelle fantasie onnipotenti di essere santo o conduttore di popoli. Egli sentiva il piacere e l'estraneità insieme di queste sue fantasie ma non ne parlava in analisi. Esse compensavano la conchiglia, che è paura ma anche « il piacere di essere vittima »: l'attrazione della concavità nera. Solo

più avanti in analisi le fantasie vennero comunicate in parole ed insieme ad esse il senso di malattia:

<< poi mi viene da pensare che sono proprio matto ». Il tronco quindi prese corpo prima nelle fantasie inconfessate che isolavano, escludevano dagli altri, poi anche le parole lo portarono nel suo aspetto di onnipotenza compensatoria alla conchiglia. Il senso di malattia presente alla fine mi appare, come ho detto, il rapporto acquisito col << lichene ». Non tutto mi sembra espresso dalla parola neanche oggi. Lo testimonia E. quando del tronco afferma:

« È la sensazione più dolorosa di tutto il quadro, la cosa più difficile da descrivere e nel caso specifico da mettere giù, da dire ».

Inizia forse solo ora l'intuizione di un altro aspetto connesso alla verticalità dolorosamente sofferto nel passato perché isolata dal suo contrario in una perenne oscillazione tra tutto e niente.

I clowns e le ballerine furono l'ultimo atto della costruzione e anche gli ultimi tra gli elementi periferici della scena a trovare una propria definizione verbale. All'inizio le parole portavano l'affetto che era urgenza di concretizzare, euforia spinta fino alla fantasia di essere un grande pittore nei momenti di invasione. « Quando dipingo sono un altro » era anche testimonianza di una nuova dimensione di sé che si opponeva al vivere nella pietrificazione della conchiglia. Solo successivamente apparve nelle parole il riconoscimento di una relazione: << dipingere bilancia il mangiare », che era come dire posso avvelenarmi meno mangiando se riesco a dare forma alle mie emozioni, a esserci in altro modo che non con la modalità « lichene ». Alla fine le parole portavano il ridimensionamento di questa esperienza necessaria e anche sofferta. Quanto prima era espresso con « se perdo Chagall sto malissimo » diventa; « Forse il periodo artistico è passato, voglio riscrivermi all'università. Se non passavo per questo periodo non avrei recuperato quello che ho potuto recuperare. È caduta l'ultima illusione di grandezza ». È come dire: anche i clowns e le ballerine sono una parte essenziale di me; ma una parte non tutto. I clowns e le ballerine, come il tronco, sono elementi posti lontano dal costruttore che in questa come in altre esperienze, prima di diventare forma nelle parole vengono vissuti come immagini diverse da sé con grande coinvolgimento emotivo. Sono potenti fattori in azione che si esprimono spesso in fantasie spontanee e in dinamiche difficili da sostenere nello spazio analitico sia per l'analizzato che per l'analista.

L'ultima frase di E., oltre a testimoniare il recupero di una propria dimensione reale, è per me espressione della integrazione del rapporto aderente e vitale dei clowns-ballerine con il lichene. Si ripete anche in questa situazione l'esperienza che gli elementi

posti vicino al costruttore sono espressi prevalentemente nell'azione prima di poter diventare comunicazione verbale. Essi fanno parte dell'immagine di sé che il costruttore ha acquisito nella storia personale e sono motori di azione prima di essere distinti e riconosciuti come propri.

Il centro fu l'unico elemento che durante la costruzione suscitò un commento verbale spontaneo come un'esclamazione. Le parole esprimevano un dinamismo: « un uomo e una donna si abbracciano »; c'era in quella esclamazione una emozione ma anche l'espressione del non ancora compiuto: « ma ancora non fanno all'amore ».

Il centro cade poi nel silenzio, non trovo nei miei appunti altre parole riferibili ad esso. Solo oggi è proprio il centro a suscitare il suo commento più lungo. In queste parole nuove si rivela il bisogno emotivo di affermare qualcosa che rimane indefinibile in sé, come accade per una esperienza del simbolo. L'affermazione emotiva traspare nelle ripetizioni, nel bisogno di ribadire. Ora però vi è anche la tendenza a integrare in concetto, almeno parzialmente, la novità.

« Il fatto che questi due elementi venivano presentati vicini e 'distinti' è una cosa molto importante che le parole in questo caso non sarebbero state capaci di figurare, rappresentare, delimitare ». Si è integrato un concetto che non esplicita solo l'essere distinti e uniti insieme di quell'abbraccio, ma sottolinea una acquisizione che è valida per tutta la scena nel suo insieme e direi anche per l'esperienza analitica:

« Solo diversi anni più tardi mi renderò conto che la mia persona è fatta di tutti gli elementi presenti... ». Da quanto detto emerge la mia convinzione che l'espressione per immagini anticipi quella verbale; direi, in modo più appropriato, che è la scena nella totalità delle sue relazioni ad anticipare la definizione verbale. La parola esprime i frammenti prima di diventare forma che tende a integrare la totalità di una situazione.

L'espressione per immagini, quando è tale e non pura fantasticheria (16), dà forma prima della parola alla dinamica che coinvolge una vita e permette un primo rapporto trasformativo con essa. È vero però che solo la parola che comincia a integrare il significato di quella dinamica è la testimonianza di una reale acquisizione in atto. Enrico, che fin da nove anni fa aveva espresso per immagini in quella scena la globalità della sua situazione, è ancora sulla strada della piena integrazione di quanto aveva già allora trovato una forma. Oggi, come testimoniano per me le sue parole, può integrare molti più aspetti del suo conflitto e vivere una vita più sua.

Nell'esperienza descritta il primo atto è stato il prendere forma di un'immagine (la prima scena) cui sono

(16) Questa differenza di fondo richiederebbe uno studio a sé. Un cenno l'ho fatto nel lavoro « Uno spazio per immaginare », *Rivista di psicologia analitica*, Anno 9°, n. 18, 1978, p. 52.

seguite altre immagini (la serie delle scene che qui non ho potuto esporre). La parola all'inizio era frammentata, ripetitiva come la vita stessa di E., o esplosiva per esprimere angoscia. Poi è come se fosse diventata più duttile, capace di sfumature e soprattutto espressiva di una integrazione tra parti. Nel mio modo di intendere, questa progressiva acquisizione della parola ha corrisposto passo per passo alla maggiore libertà di Enrico. Cassirer esprime bene il senso di questa parola nuova:

« La parola appare allora come una formazione di un altro ordine, di un'altra dimensione spirituale, *frammento* ai particolari contenuti intuitivi che si affollano via via nella coscienza nel loro immediato qui e ora; e proprio questa posizione intermedia, questo singolare rilievo sulla sfera dell'immediatezza esistente, sono conferiti alla parola dalla libertà e levità con cui essa può muoversi, con cui può collegare un contenuto a un altro... Qui non ha luogo alcun semplice 'indicare' e 'significare' ; bensì ogni contenuto, verso cui tenda e si diriga la coscienza, qui si converte subito nella forma del concreto esistere e in quella dell'agire » (17).

Il pensiero di Cassirer qui permette di cogliere la possibilità concreta di azione e creazione che è tipica della parola che integra quanto prima era frammentata. È una parola che il protagonista si è conquistata in un reale confronto con se stesso. Ad essa si oppone la parola di prima, quella che esprimeva il suo essere posseduto come era posseduto dalla storia del suo passato. La parola di allora, come abbiamo visto, dava corpo di volta in volta ad una sua modalità di relazione già rappresentata da un particolare della scena o dalla conchiglia o dal tronco o dal lichene. Erano modalità introiettate nella sua storia, ripetitive ed escludentesi a vicenda. La parola di allora era significativa di questa storia. Nel mio pensiero quel significato già intuito nell'abbraccio centrale allora ancora primitivo, non poteva ancora essere nelle parole. Era una pulsione che rimaneva senza forma e come tale inespressa, impedita. Ecco perché per me è necessario tornare indietro e affidarci alla « matita di casa », all'immaginazione, come l'uomo ha sempre fatto nella sua storia (18). La concretizzazione dell'immagine è come potesse veicolare quel « significato vagante » che in E. trovava spazio di espressione solo nei suoi sintomi, nella sofferenza quotidiana. Da quel momento inizia una strada difficile dove mano mano parola e immagine, prima separate, tendono ad avvicinarsi fino a che la parola riesce a dare forma nel suono e significato nel tempo. Questo passaggio dallo spazio indefinito di una immagine interna alla spazialità concreta della scena del gioco e infine alla temporalità della parola mi appare connesso alla possibilità reale di azione nell'immediato. Da quel mo-

(17) E. Cassirer, *op. cit.*, p. 87.

(18) Nel 6° capitolo dei suoi *Ricordi, sogni, riflessioni* (Milano, Il Saggiatore, 1965) Jung esprime in termini personali questo ritorno all'immaginazione.

mento E. ha cominciato a incontrare gli altri senza esserne sopraffatto.