

Il «sogno letterario» della psiche

Silvia Martufi, Roma

Scrittura e Angoscia

Quando ci si avventura nelle analisi psicologiche dei fatti umani al di fuori dell'ambito terapeutico, che ne costituisce un terreno d'incontro senz'altro denso, si rischia forse di «disincantare il mondo», come diceva Max Weber. In questo «disincantare il mondo» si può produrre anche per la psicologia, l'illusione di una conoscenza oggettiva di quell'accadere psichico di cui si è più propriamente i soggetti. Ma poiché la psiche, sappiamo, non può cogliersi come puro oggetto e, nella osservazione psicologica, soggetto e oggetto coincidono, nessun «disincanto» sarà mai totale e scientifico. Della psiche si può dire solo se si accetta l'inesauribilità e l'inconcettualità del suo farsi; ogni spiegazione psicologica è psiche essa stessa, sua stessa vitalità.

Della vitalità della psiche è parte e tutto la sua natura onirica, la sua possibilità di definirsi nelle connessioni metaforiche dell'esistenza, attraverso i simboli, le fantasie, i desideri e i sogni. Essa ha una sua veste diurna e una più notturna. Il processo analitico tenta di mediare l'una con l'altra per svelarne e riaccenderne quella vitalità; la fantasia creativa, l'immaginazione e con esse la produzione artistica ne esprimeranno più chiaramente l'attività dialogica attraverso i simboli, in uno stato a mezzo tra la veglia e il sonno come per i poeti.

Goethe diceva che si sentiva spinto a scrivere «per istinto e come in un sogno». Così lo scrivere come fenomeno creativo e artistico è paradossalmente, parafrasando Borges, un «sogno della veglia», un sogno letterario di fronte a quale si conserva la natura immaginifica del sogno vero e proprio e la narrazione della veglia, come qualità poetica della vita.

Alle parole scritte non equivalgono le immagini, ma le contengono ampliandone il senso e la funzione, perché le depositano nel mondo; esse sono forme espressive dell'immagine, non spiegazione, non «disincanto». In psicologia affermiamo anche che le immagini si depotenziano nel prendere forma e parrebbe che questo ce le allontani; tuttavia esse sono nella possibilità di essere colte soltanto nel loro farsi presenti nell'espressione. La psiche come sistema naturale è impegnata a mantenere il suo equilibrio, funziona tramite immagini e cerca espressione anche attraverso quelle forme patologiche, di cui noi più ci occupiamo. Della nostra esperienza diveniamo coscienti tramite una sua immagine; «l'immagine è un'espressione concentrata della situazione psichica totale e non solo o prevalentemente di contenuti inconsci qualsiasi» (1). Essa è espressione dei contenuti inconsci che si sono attivati in quel momento e ciò «avviene da un lato per l'attività specifica dell'inconscio, dall'altro in forza dello stato momentaneo della coscienza» (2). Per Jung dunque è un contenitore di opposti, «antecedente e più vasto delle sue componenti simboliche...» (3).

Pertanto quando essa è interpretata per analogie o detta, non per questo è meno psichica.

A questo punto viene da chiedersi come sempre, cosa nasconda la lingua e cosa essa ci sottragga. Potremmo dire, con molti pensatori moderni, che essa ci sottrae e ci rivela certamente ciò che resta delle esperienze e delle cose, ciò che possiamo avvicinare tra pensiero e linguaggio dati certi processi psichici nella loro vitalità. L'esito ineludibile della parola è illuderci in fondo di una totalità esprimibile e disvelarsi in un limite; ma questo esito è anche l'orizzonte su cui si configura il tentativo naturale di rendere comunicabile l'esperienza. In questo paradosso, in questa impotenza conoscitiva, ma anche in quel

(1) C.G. Jung. *Tipi Psicologici* (1921). Opere, Vol. 6, Torino, Boringhieri, 1969, p. 452.

(2) *Ibidem*, p. 452.

(3) A. Samuels, B. Shorte. F. Plaut, *Dizionario di Psicologia Analitica*, Milano, R. Cortina. 1987. p. 65.

desiderio che la spinge avanti, la condizione umana esprime i suoi tentennamenti, la sua ricerca e il suo farsi. Non accettare la parola in questi termini e viverla come una pretesa conoscitiva totalizzante, è non vivere il paradosso che ci condiziona come individui e il desiderio che ci spinge avanti come poeti.

Il «sogno letterario», che metaforicamente ho introdotto, riguarda in questo excursus prevalentemente quel tipo di scrittura cui si può attribuire qualità artistica, anche se certe sue caratteristiche di processo creativo si impasteranno continuamente con quella che a latere si può cogliere come scrittura non artistica. Una simile distinzione infatti, soprattutto in ambito psicologico, può sembrare forzata, anche se è verosimile che ogni scrittura è creativa, ma non ogni scrittura è artistica; o ancora, che l'attività artistica è comunque un'attività creativa, ma non ogni attività creativa è artistica. In tal senso potremmo dire che lo scrivere artistico, da un punto di vista psicodinamico, comporta un atteggiamento dell'Io di apertura alle immagini inconsce, quasi di passività controllata, dove si toccano anche aree di conflitto e nodi complessuali; nello scrivere non artistico viceversa, prevale un «pensiero indirizzato», che segue il principio di realtà ed è massima espressione dell'Io.

La psicologia analitica inoltre, può orientarci soltanto sui fattori che incidono sulla scelta dell'individuo delle diverse forme espressive, nonché aiutare il superamento di un indebolimento creativo, ma non può spiegare l'essenza stessa dell'arte. Benché il tentativo junghiano, e non solo quello, sia riuscito a superare l'impasse della genesi sessuale della produzione artistica, ciò che dell'arte sembra sfuggirci è proprio quello che caratterizza il suo risultato. Sappiamo che ogni creazione ha come impulso profondo l'insoddisfazione dell'individuo verso la realtà, il desiderio di trasformarla, correggerla nella predominanza del principio di piacere; e sappiamo anche che la fantasia del nevrotico, a suo modo, è correttiva dell'esistenza tanto quanto quella di un artista. Tuttavia nonostante questa psicogenesi comune, il carattere artistico di un'opera è dato da quei «tratti peculiari dei processi psichici che determinano particolari prodotti di creazione» (4), che tali

(4) T. Rosenthal, «Sofferenza e creazione in Dostoevskij. Analisi psicogenetica», *Giornale Storico di Psicologia Dinamica*, n. 25, 1989, p. 35.

prodotti hanno «una forza di persuasione e una potenzialità sintetica» (5) e scaturiscono nell'individuo libero da atteggiamenti volontaristici. Il rapporto armonico che si raggiunge nell'arte tra forma e contenuto e tra opposte tensioni, da luogo al godimento estetico e caratterizza anche la scrittura artistica in quanto tale. Insieme a questo tuttavia ci è dato modo di osservare che anche certe esperienze di scrittori psicologi e umanisti, sottendono processi di scrittura artistica vera e propria:

una scrittura che sopporta tensioni e sintomi anch'essa e che produce «poeticamente» sintesi finali simili ai simboli stessi. Una scrittura che a tratti accetta il rischio della tensione e il muoversi e «il sobbalzare fuori dalla normale tradizione conscia... come per seguire ciò che le immagini dicono mentre si scrive» (6).

A proposito del loro scrivere molti di questi autori affermano che la maggior parte di quello che uno scrive è autobiografico, soprattutto in psicologia, che i propri interessi psichici corrispondono a ciò che cattura e che «non vi è nulla di più intimo del modo in cui il pensiero si trasforma in parole» (7).

Ma là dove vi sia un atteggiamento troppo unilaterale della vita psichica, si esprimerà molto meno ciò che caratterizza la sua attività immaginifica e la sua espressione simbolica. Perché il desiderio e la capacità creativa si accendano, occorre dare voce al mondo emotivo più profondo, attraverso questo la vita si spinge avanti e si alimenta di significati.

Quella funzione armonica, mediatrice della immaginazione creativa che esprime le fantasie inconscie, farà accettare all'individuo quelle esperienze di separatezza dall'originario oggetto perduto, rappresentandolo su piani diversi attraverso i simboli, rendendolo parte della sua realtà psichica, alimento stesso del suo lavoro, connotandolo di una componente affettiva rilevante come la nostalgia. L'arte contiene anche elementi disarmonici, indesiderabili; comprende sentimenti aggressivi, pulsioni distruttive, categorie estetiche opposte e, contenendole, le trasforma attraverso la superiorità dell'atto creativo in una forma nuova. Perciò nessuna creazione artistica è senza tensione.

(5) *ibidem*, p. 35.

(6) J. Hillman, «Sul mio scrivere», *L'Immaginale*, n. 3, 1984, p. 11

(7) *ibidem*, p. 10.

Il simbolo stesso rappresenta quell'atto creativo, il risultato di un lavoro psichico a metà strada tra consapevolezza e inconscietà e quando è vissuto come un figlio scaturito da un rapporto interno significativo, esso non teme l'insignificanza di cui ha timore quello vissuto ancora in una posizione più narcisistica, né la separatezza che lo apre al piano dell'alterità. Il mondo esterno infatti è limite e orizzonte per la creazione. Questa si completa sia come processo psichico che come esperienza estetica soltanto nella relazione con l'altro, nella connessione con il mondo effettuale. Si scrive anche se il mondo non lo ha chiesto, ma si scrive sempre anche per il mondo.

Dunque la scrittura consiste di oscillazioni e dicotomie, opposizioni e superamenti, metamorfosi. Essa presenta molteplici aspetti contrapposti, contenuti dialogici peraltro analoghi a quelli che si attivano nel processo analitico e che, come in questo, servono l'integrazione della personalità.

Una delle più sofferte opposizioni che chi scriva va ad affrontare, è quella vissuta tra il piano personale e quello collettivo dell'esistenza. La scrittura poggia sulla vita e quindi riflette gli aspetti personali e collettivi di questa, sia sul piano inconscio che su quello della coscienza. Nel tentativo di dare forma al pensiero e alle immagini senza distorcerle, occorre avere il coraggio di superare l'opposizione e la volontà di rimanere fedeli a sé stessi, al proprio mondo di valori.

Nel mettere in rapporto oggetti diversi, figure, ricordi che affiorano, nello scrivere subentra la forza della visione di chi scrive e l'ordine delle convenzioni collettive, il mondo fantasmatico della vita personale e ciò che agisce come immaginario collettivo. Attraverso il rapporto con il proprio mondo interno, si opera anche quella distinzione tra contenuti della fantasia e contenuti del potere culturale, distinzione cui nessuna scrittura artistica può rinunciare, se non vuole essere mera ripetizione.

Lo stato d'animo necessario e tipico dell'ispirazione letteraria è una sorta di reverie, un abbandono all'immaginazione che tuttavia, non inflazionando l'io, permette ai piani della veglia di accogliere e strutturare in parole e narrazione ciò che si è evocato dal mondo del sonno.

Pertanto ispirazione ed elaborazione si alternano e si intrecciano nei loro aspetti psichici diversi. Infatti il primo processo sarà caratterizzato dal «rapimento» di cui parlava Goethe, cioè dal senso dell'essere trascinati da una corrente di pensieri e immagini che preme verso l'espressione; l'altro da un'esperienza soggettiva di organizzazione deliberata, che implicherà concentrazione e dedizione come nel lavoro vero e proprio.

La Woolf nel descrivere «gli scatti e le improvvise scoperte di quello spirito così elusivo e timido che è l'immaginazione creativa» usa la somiglianza con l'immagine di «un pescatore che giace immerso nei sogni sulla riva di un lago profondo, con la lenza protesa sull'acqua» (8). Restando legati a quel paragone possiamo dire che è proprio «...pescando immersi nei sogni» che si possono incontrare passioni, desideri rimossi, immagini sconosciute, fantasmi da uccidere, verità da dire, divieti e libertà, che inevitabilmente richiedono una mobilitazione di energia.

La scrittura s'impone come processo di crescita psicologica e come espressione della vitalità della psiche e contemporaneamente è caratterizzata da quel calore, da quell'ardore non ancora addomesticato che alimenta il desiderio stesso di creare e si allea con le emozioni più inarticolate.

Questi aspetti della reverie dell'ispirazione, dell'incontro tra personale e collettivo, della processualità dello psichico che si anima nei suoi complessi, contribuiscono inoltre a liberare attraverso la parola scritta, la vita stessa dalla dipendenza coattiva dei fatti, a trasformarli nell'opera, nella realizzazione di un barlume di unità che crea l'emozione poetica.

Come in ogni processo artistico infatti, relativizzando la coscienza e attraversando il piano personale delle proprie esperienze più profonde, lo scrittore e il poeta raggiungono nell'opera contenuti che hanno validità anche per gli altri individui e che sono universali nella psiche. In questo senso la parola si fa densa, si amplifica esprimendo le immagini da cui è scaturita, pure quando non le dice, come una parola che «sa, parlando della brughiera, far soffiare il vento e ruggire il tuono» (9). Essa esige un

(8) V. Woolf, *Le donne e la scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1990. p. 57.

(9) *Ibidem*, p. 138.

pensare per immagini, un'attenzione leggera, un ascolto di senso.

Questo pensare per immagini e poi il dare forma ad esse in parole scritte è un processo che segue una direzione, un movimento della psiche che genera lo stile personale di scrittura e poggia quasi sempre sulla propria impronta personale, riflettendo relazioni d'oggetto, difese e angosce. Inoltre potremmo dire che vi è uno stato di immobilità originaria da cui scaturisce lo scrivere, che è quello stato di quasi passività dell'io e che ha a che fare con quella castità della psiche da cui si possono originare il processo e l'opera.

La castità impone il silenzio, l'anonimato, il vuoto; il coraggio di uscirne dissacra il pudore e interrompe l'immobilità, permettendo l'atto generativo della scrittura. Ma la psiche resta sempre casta in qualche altro suo luogo, così da produrre un'altra chiamata, il riattivarsi dell'impulso creativo per una nuova opera.

Questa oscillazione tra desiderio e creazione e desiderio che non si esaurisce e nuova creazione, oltre a implicare una dissacrazione, un atto di libertà, è vissuta nel disagio. Un disagio che se sopportato propulsivamente anziché trasformarsi in angoscia nevrotica darà luogo a nuove acquisizioni. Come ogni oscillazione umana infatti essa può essere sperimentata con un certo grado di sofferenza, anche nell'ambito di quella «paura del nulla» che la caratterizza.

Viceversa non accettare il rischio di affrontare quella «vertigine di libertà» - come la definiva Kierkegaard - che è l'angoscia nella scelta che ogni creazione comporta, conduce inevitabilmente allo stallo, all'arresto della scrittura stessa.

«L'angoscia ha un'innegabile connessione con l'attesa: è angoscia prima di e dinanzi a qualche cosa. Possiede un carattere di indeterminatezza e di mancanza di oggetto» (10). Inoltre il legame tra angoscia e nevrosi è dato da un orientamento dell'attività difensivo dell'io che «in virtù dell'imperfezione dell'apparato psichico sbocca nella nevrosi» (11), laddove essenzialmente nel corso dello sviluppo psichico «il pericolo della perdita dell'oggetto -

(10) S. Freud, «Inibizione Sintomo e Angoscia» (1925), *Opere 1924-1929*, Torino, Boringhieri, 1989, p. 310.

(11) *Ibidem*, p. 313.

dell'oggetto quale protezione contro tutte le situazioni di impotenza - viene innalzato al di sopra di tutti gli altri» (12) dando luogo a quella mappa difensiva.

(12) *ibidem*, p. 312.

La scrittura perciò può attraversare l'angoscia e rappresentare per l'individuo un superamento dell'esperienza della perdita, che caratterizza l'esistenza, oppure incontrarne il legame con la nevrosi, perpetuandola fino al blocco creativo.

Una delle tensioni dominanti dello scrivere è tra espansione e contrazione, libertà e paura. Per questo anche le circostanze materiali in cui questo si compie hanno una loro funzione. «Una stanza tutta per sé...», il raccogliersi intorno ai propri oggetti così come ai propri pensieri, il superare la distrazione e lo scoraggiamento che dal mondo circostante e dalla sua indifferenza provengono, sono metafore del superamento delle difficoltà culturali e oggettive che provengono dall'esterno e anche di quelle immateriali, fantasmatiche che giungono dall'interno di sé. Nella riappropriazione del luogo fisico entro cui ci si pone nello scrivere, c'è l'analogia di una riappropriazione antica ed emotiva, che peraltro caratterizza anche l'analisi. Quando si scrive ci si sente avvolti fisicamente dal materiale e dalle immagini con cui si lavora, come in una crisalide. Spesso c'è un grande disordine intorno a chi scrive e si ha quasi la sensazione di dover costruire un corpo con cui poi avere a che fare, come un'alterità. Le mani, il ventre, le spalle, sono tesi nello sforzo di cogliere, oggettivare le immagini in parole sulla carta bianca.

Organizzando l'immaginario si tirano a sé d'intorno quei pensieri altrimenti incontenibili per alcuni, dormienti per altri. In questo senso ogni esperienza artistica è cura e conoscenza.

Apollinaire diceva che in un poema ci sono frasi che sembrano non essere create, ma essersi formate. L'arte infatti non è industriosa, non costruisce uno spazio e un mondo che attraverso le figurazioni della fantasia riflettano soltanto il mondo esterno; essa risveglia potenzialità dormienti in ciascun individuo, come da un segreto preesistente che si riveli.

Scrivere è dunque nella fascinazione, ma è anche nell'alterità. L'appassionarsi e l'agire ricongiungono l'esprimibile

dell'anima al corpo e ciò che non ha luogo, l'immagine, si assoggetta ad una corporeità; una corporeità dove si condensano l'organizzarsi del gesto e il valore funzionale ed espressivo della parola.

L'intenzionalità creativa prescinde dai bisogni materiali umani, ma poggiando sulla sofferenza di chi scrive e affrontando l'angoscia, riflette il dolore del mondo incontrando anche un piano di necessità. Anche la fama, il riconoscimento desiderato da chi scrive non è solo contingente, poiché la parola scritta è e resta nel tempo; essa tocca il limite organizzandosi come riparazione personale per chi scrive, ma lo supera nella fantasia di perdurare nel testo, affrontando anche così un'angoscia di morte. Nell'opera stessa vi è sempre un'eccedenza di significato, essa è soggetta a letture e interpretazioni nel tempo mutevoli e diverse.

Per alcuni scrittori niente più che la pagina scritta attua compromessi tra ciò che è perduto e la consapevolezza che permette di parlarne. Quando il contatto con il mondo è di un genere speciale ed è appesantito dalla diversità, dalle deprivazioni vissute precocemente, frammentazioni e carenze di sé che non hanno permesso alla personalità di completare il suo sviluppo, la creazione artistica può rappresentare l'area protetta entro cui procedere a quel completamento.

I moti interiori hanno tutt'uno con l'articolarsi della frase, con la vita di un personaggio; cercando significati nel proprio caos si crea consapevolezza. Per questo sono necessarie regole e ritmi, percorsi simili a quelli dell'analisi. La Livi racconta di Colette che «per prepararsi al lavoro chiudeva porte e finestre. Accendeva la lampada schermata di blu. E il buio faceva presto a suscitare la nostalgia, la tenera caduta terrestre» (13). E della Manzini che si avviava al suo destino di scrittrice con regole e intuizioni «come si trattasse di obbedire a un decreto. Il decreto non scritto di una monacazione non palese» (14). In questo senso il linguaggio nasce da un estremo approfondimento e da un'estrema vigilanza; lo scrittore affronta la complessità e si cura di «discernere nel tessuto rapido dei fatti, l'elemento eterno che li accomuna; la vocazione non è che la capacità di scommettere con sé stessi» (15).

(13) G. Livi. *Le lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga. 1991. p. 38.

(14) *Ibidem*, p. 103.

(15) *Ibidem*.

Attraverso questa scommessa, potremmo dire, si esaudisce una messa in atto della vita, una sua celebrazione narrativa. In questa celebrazione vi sono l'oscillazione e il giuoco tra soggettività e oggettività, fusione e separazione, narcisismo e possibilità di relazione. La presenza di chi scrive e tutta l'assenza di ciò di cui si scrive.

Come dicevamo prima, all'interno di questo si vive la nostalgia e l'avvicinamento. Infatti si crea ciò che si ama, ciò da cui si è stati catturati, soltanto rinunciandovi, prendendone distanza, perché la rinuncia, il sacrificio, rappresentano la possibilità di un riconoscimento, di una visione. Pertanto vi sono fasi ineludibili nella vita di ciascun uomo e prima o poi, quando ci si accinge ad un'esperienza creativa come quella della scrittura, esse vengono incontrate, integrate. La paura di incontrarle, il viverle come minaccia interna, dà luogo a inibizioni e fallimenti.

Sappiamo infatti che tutto ciò che porta un individuo a difendersi da certe realtà psichiche e a eludere certi attraversamenti angosciosi, inibisce la sua stessa capacità creativa e quindi la sua esperienza artistica. Il diniego della verità interna e il disconoscimento di ciò che si percepisce veramente all'interno e all'esterno, bloccano l'attività artistica.

Tale diniego può al più alimentare la fantasticheria, che è diversa dall'immaginazione poiché, sostitutiva e onnipotente, rinuncia alla relazione con quelle verità; oppure favorire una creazione narcisistica che non esprimerà nessuna intenzione comunicante.

Ma lo scacco della parola che si blocca, dell'immaginario che non si esprime, è la revoca del dono della creatività e per riaverlo è necessario venire a patti con sé stessi, con la profonda matrice da cui essa stessa si genera. Ogni creazione trae il suo impulso profondo e si attiva soltanto nella libertà e a questa occorre anche la libertà di perdersi.

La creatività si deve così riappropriare delle qualità della «madre», integrandone gli aspetti positivi e negativi, pagando il tributo della paura, dell'angoscia normale che accompagna ogni conoscenza, della colpa che appesantisce ogni emancipazione, ogni desiderio.

Tra desiderio e angoscia la scrittura si spinge avanti; nell'arresto, nel blocco dell'angoscia nevrotica può non procedere o non essere mai. Per chi scrive, nel suo cammino, qualcosa può non arrendersi della psiche, non volersi svelare, come se «l'anima con un scarto minimo non fosse più a fuoco» (16). L'angoscia prodottasi in quel punto, di fronte a quel cono d'ombra, segna l'ostacolo, la chiamata ad un'elaborazione indesiderata o non richiesta, ad un incontro di significato più incognito e comunque vitale.

(16) *ibidem*, p. 105.

Alcune persone per scrivere avranno così bisogno di fermarsi, di accettare il confronto tutto interno con sé stessi, un confronto che riprenda, riaccendendosi dal conflitto intrapsichico e dal blocco, il senso perduto. Alcuni libri, certe opere, possono essere scritti soltanto in certe fasi della vita, così come certa poesia che è anche un modo d'essere, se cessa, cessa nell'interrompersi di quel desiderio verso l'altra che l'ha distinta.

La conflittualità e l'ambivalenza che sottendono la propria capacità creativa, sono inoltre legate all'ambivalenza verso quella creatività originaria che ha a che fare con il mondo materno. La fiducia nelle proprie creazioni richiede l'integrazione di quell'ambivalenza.

Inoltre i nuovi valori espressi attraverso i simboli della scrittura e i loro significati, comportano inevitabilmente il rischio dell'esposizione al mondo. L'artista è anche voce dello spirito del suo tempo e ne anticipa l'espressione con i suoi mezzi, poiché questo aleggia ancora nell'inconscietà collettiva per essere colto soltanto più tardi.

La solitudine dell'esporsi nella creazione con nuove forme e valori tanto profondi, tanto frutto della propria fantasia, comporta angoscia.

Peraltro nel lasciarsi andare allo scrivere, l'individuo è come se perdesse momentaneamente il senso della propria identità personale, l'orientamento, per ritrovarlo nelle nuove forme create dopo quei processi. In questo, ancora il rischio di una minaccia interna, la minaccia di perdersi, di minare troppo un mondo vecchio per un nuovo che non si conosce, che ha dell'ignoto e ancora del nonsenso finché non sia stato prodotto e quindi l'angoscia. Gli scrittori sono «custodi della metamorfosi», diceva

Canetti. La metamorfosi della scrittura consiste nell'essere «per un certo tempo, un altro; ebbrezza di questo carnevale e insieme panico di tale abbandono» (17). E più uno scrittore è libero e più aumenta la sua creatività, tanto maggiore sarà la sua angoscia potenziale. Infatti l'angoscia non perpetuata nella chiusura aprirà ad una possibile relazione della coscienza con le sue cause e i suoi contenuti, caratterizzando la produzione artistica, ma non arrestandola; quella spostata in un vissuto di chiusura, di trinceramento, oscurerà ulteriormente la coscienza dando luogo a inibizione e blocco.

Nel suo studio sull'archetipo di Pan, Hillman ricorda che l'incontro con la paura ha un ruolo preminente nelle cerimonie iniziatiche e che angoscia e desiderio sono nuclei gemelli di quell'archetipo. Essi non si convellono l'uno nell'altra per opera della censura, sono «le qualificazioni sensuose dei più astratti poli dell'istinto che si muove tra tutto e nulla, accessus e recessus, Lust e Uniust» (18). E riprendendo lo Jung delle inedite Seminar Notes, egli riporta che «si va dove si è spaventati, non però come l'eroe al solo scopo di affrontare il drago e vincerlo» (19), ma ascoltando il richiamo a un incontro con l'ignoto, in una connessione come quella del panico e dell'angoscia che è connessione con l'istinto, con la natura.

E lì che «l'immaginale è vivido» ed è lì anche che si può rianimare la scrittura. Perché dove essa si blocca forse ha qualcosa di più da dire, qualche parte della psichica che ancora casta deve nutrirla, ancorché cristallizzarsi. Se l'immobilità può diventare attesa, si può cogliere la percezione di una via per affrontare l'angoscia, entrare in intimità con ciò che immobilizza.

La Berry in un suo studio sul blocco psichico in senso ampio, da una lettura audace di questo e che potremmo vedere in accordo con quanto detto finora. Scegliendo la variante del mito di Perseo meno conosciuta, l'autrice afferma che questi, per entrare in contatto con la Medusa, anziché usare lo scudo di Atena, dove l'immagine di quella è riflessa e sconfiggerla attraverso questa «relazione indiretta», protettiva, distoglie lo sguardo e si lascia guidare dalla sorte «cercandola a tastoni». In luogo del riflesso lontano dunque vi sarebbe l'intimità del tatto, una

(17) N. Fusini, *Nomi*, Milano, Feltrinelli, 1986. p. 222.

(18) J. Hillman, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1977, p. 70-71.

(19) *ibidem*, p. 73.

(20) P. Berry, «Stopping: A Model of Animation», in *Ecko's Subtle Body*, Dallas, Texas, Spring Publications Inc.. 1982. p. 158-159.

sensibilità riflessiva. Perseo «toccando il corpo della Medusa ripercorre la sua stasi, i lineamenti della sua fissità, senza distanziarsi», afferma la Berry, e ritrova la sua essenza (20).

Non reificando i propri dolori e i propri desideri pietrificandoli ulteriormente in un'elaborazione tutta concettuale, si può entrare nel «luogo bloccato» toccandolo, sentendolo, e ritrovare il movimento e l'animazione in quella stessa natura.

Pegaso emerge dal corpo vinto della Medusa e si libra in volo, esso è ali e cavallo; «nell'immagine che incute il timore del blocco c'è un battito d'ali, un potere animale nell'aria immateriale» (21).

(21) *Ibidem*, p. 161.

Le mani di Afra

Vorrei premettere che sono d'accordo con coloro che ritengono che il dolore degli altri non è mai tangibile veramente, anche per un terapeuta. Esso ha sempre una connotazione personale, anche se possiede un fondo universale, è abbastanza incomunicabile e soprattutto dove sia chiuso nella sua forma nevrotica, arriva all'altro soltanto attraverso la sua eco. Infatti solo nelle espressioni della sua unicità, nell'alternanza dei suoi tratti di trasparenza e di mascheramento, possiamo cogliere il filo per seguirlo, basandoci su quegli elementi che abbiamo acquisito dalla teoria e dalla tecnica, nonché su quelli più vividi da cui, attraverso l'equazione personale, potremo attingere.

Scrivere di casi clinici, citare aneddoti da un'esperienza terapeutica è consegnare alle parole solo la risonanza di un evento, che tutto appartiene alla relazione che l'ha visto, all'individuo che l'ha sofferto. Ma avere parole per un'esperienza di sofferenza analitica, è anche avere misura tra ciò che è il suo immaginale e ciò che è la possibilità del suo pensiero, del suo essere cioè reinterpretata e resa comunicabile.

Chiamerò Afra una paziente di cinquantanove anni, venuta da me in terapia da meno di un anno. Afra soffre di momenti di depressione, che la vedono presa anche da idee di morte, da un periodo relativamente recente. A

quei momenti se ne alternano altri di ripresa, di progettualità e intensa attività sia lavorativa che interpersonale. Il sintomo per il quale Afra richiede l'aiuto terapeutico, e che ha a che fare con le tematiche qui trattate, è la manifestazione di forti stati d'angoscia ogni qual volta ella tenta di scrivere, cosa di cui Afra ha un forte desiderio essendosi interessata peraltro in passato di letteratura. Afra è una donna di notevole vivezza intellettuale, con una fragile sostanza inferiore e un'intensità affettiva abbastanza alta, oscillante tra momenti di forte idealizzazione e distruttività, cosa che le permette di sostare misuratamente solo su poche relazioni solide. È sposata, con figli ha un lavoro soddisfacente e, sia sul piano familiare che su quello sociale, Afra ha espresso di sé soprattutto la tempranza organizzativa e decisionale, che la vede occupata in tal senso su diversi fronti. Battagliera, iracunda, fragile, eccentrica, timorosa, si è identificata soprattutto con la sua Persona; oggi è in dissonanza con questo aspetto prevalente di sé, laddove anche in relazione ad una ricerca di senso apertasi con la nuova fase di età, Afra avverte di non aver coltivato la parte creativa più profonda. Nella sua storia familiare, presenze reali femminili, desiderabili e lontane (la madre in primo luogo, le sorelle dopo), l'avrebbero toccata nel profondo, tanto da «cacciarsi via da esse» in un momento preciso della sua vita di donna, con una separazione agita con volizione e un dolore mutato in rabbia. Le figure maschili, mai troppo vicine, mai troppo presenti (dal padre al marito, da questi ad altri incontri) nella loro densità affettiva, hanno rappresentato per Afra una controparte desiderata, ma mai forse incontrata veramente in tal senso.

Il primo sogno ha a che fare con la scrittura: «Afra è intenta a scrivere un nome su di un grande quaderno: un quarto nome...». Negli elementi che ne emergono attraverso l'interpretazione, si rileva che la scrittura è contenuto oggettivo e metafora nello stesso tempo, e che in questa duplice direzione può essere considerata; come se essa avesse a che fare con la storia di Afra e questa stessa potesse essere riletta nelle sue zone lacunose proprio attraverso la scrittura. Da altri sogni che mi porta e altro materiale che emerge, mi arrivano ancora fram-

menti slegati della sua nudità. Inoltre, anche se l'età di Afra sembra non incidere molto né sul terreno delle resistenze, né su quello dei contenuti problematici, sono obbligata ad un andamento più di psicoterapia che di analisi vera e propria. Sento dire che Afra sta ancora sistemando il suo assetto nella relazione terapeutica, temendo il gran vuoto e il dolore che sarà necessario attraversare, per iscrivere il sintomo e la sua sofferenza in un'area di senso trasformativa. Sedute caratterizzate da molti tratti elusivi, actings, seduttività, costituiscono un primo cammino su cui perciò non mi soffermerò qui per esteso, anche per il tipo di impostazione data alla trattazione. Vorrei fermarmi invece su un elemento particolare e simbolico che chiuda il testo ricollegandosi ad esso. Afra nel periodo più recente della terapia ha scritto delle cose, in poesia, in prosa ed anche dei saggi; ogni volta cercando di attraversare il disagio, ma ogni volta porgendole a me come dono, cercando tutta la solidarietà femminile di cui non ha avuto il sostegno nel senso più intimo e profondo. Dichiara di farlo con gioia e tristezza al contempo, quasi nel pianto, elemento nuovo per lei questo, rispetto alla norma. Durante una delle ultime sedute, attraverso una serie associativa, avviciniamo l'immagine delle mani. Afra, rispetto al suo corpo e alla sua resistenza fisica, si sente «atletica e lottatrice» e rispetto alle mani si definisce «disprattica». Ricorda inoltre di non aver mai accarezzato e toccato «veramente» i figli e dichiara di avere in casa, per molti suoi spazi, delle mani sostitutive. Penso alle sue mani come ai pugni del lottatore e ai suoi attacchi d'ira e impotenza, vissuti sia per via della madre, ora anziana e richiedente, sia per quei rapporti dai quali Afra si dice ferita e deietta; sento che il suo «cacciarsi», sentirsi deietta, amare e assistere altra gente deietta, sembra esprimere il rovescio della sua richiesta d'amore, l'abbraccio al negativo, la ribellione, in un'identificazione altrettanto oscura, marcata nei suoi tratti di rifiuto, ma che esprime anche una sua esigenza di semplicità e di bassezza che non aveva trovato posto e dove il suo desiderio può evitare il rischio che la colpa lo appesantisca o la negazione lo pietrifichi. Così anche il sintomo che s'iscrive nell'area della scrittura come desi-

derio di corporeità materna, porta al significato di quelle mani ferme, «elefantiche», che forse vorrebbero essere sciolte, rese leggere, carezzanti perché accarezzabili, riabilitate. Afra ha conosciuto solo l'aspetto intellettuale, freddo e lontano della madre reale e, portando in sé quello castrante e terrifico della madre simbolica, ha coltivato della sua personalità, attraverso la predominanza del pensiero e dell'intellettualizzazione, solo le parti alte della sua creatività. L'aspetto non coltivato, relegato nel buio in tutta la sua energia, crea i vortici della sua sofferenza e si esprime nel varco stretto del sintomo per essere trasformato.

La scrittura ha a che fare con la corporeità, ma anche con la sofferenza che permette di viverla; qui essa è inibita dove le mani, che dovrebbero condurla nel gesto che appartiene alla parola scritta, sono ferme ed erotizzate. Come Freud stesso afferma: «Le inibizioni sono palesemente altrettante rinunzie ad una funzione, poiché la esecuzione di questa produrrebbe angoscia» (22). Dunque esse sono limitazioni di funzioni dell'Io dovute a motivi prudenziali o per impoverimenti di energia, e, nel caso di certe inibizioni specifiche, come riguardo al suonare il piano, allo scrivere e altro, egli dice: «siamo giunti in generale a ritenere che la funzione dell'Io di un organo venga lesa quando aumenta la sua erogeneità...» (23). Afra vive le sue mani come ferme, bloccate, pesanti e inibisce la sua scrittura, se la tenta incontra l'angoscia. Pertanto il focus particolare su cui si è posata la mia attenzione, non rappresenta certamente lo spazio interpretativo della sofferenza nevrotica di Afra, ma segna simbolicamente i margini entro cui può nascere una visione, che, legata alle altre, costituirà la maggiore ampiezza di quella funzione analitica attraverso cui procedere ulteriormente. Quelle mani, come nella tecnica mimica della «mudra» indiana del non temere, di cui parla Hillman, possono tentare un movimento leggero, cacciare la paura anziché «cacciarsi e farsi deiette», dare luogo al gesto creativo e corporeo della scrittura solo se questa può sciogliersi dal desiderio riconosciuto ed elaborato del corpo non toccato della madre, riacquistando quella capacità creativa più fonda che le occorre.

(22) S. Freud, «Inibizione Sintomo e Angoscia» (1925), *Opere 1924-1929, op. cit.*, p.238.

(23) *Ibidem*, p. 239.

Ed inoltre nel riconoscimento di quella doppiezza femminile che è «colei che nutre» e «colei che è nutrita», ciò che è madre e ciò che è figlia ad un tempo, Afra potrebbe riacquistare la capacità di esprimere quella parte nascosta della sua anima che chiede di non essere negata. «Il corpo accarezzato fa sbocciare la mano. Al pungo manca la carezza; manca, anche, la penna. - La penna schiude la mano.

La mano si apre al vocabolo, si apre alla distanza».

(E. Jabès, «La memoria e la mano»)