

Il fratello invisibile

Aldo Carotenuto. Roma

Nell'atto di sacrificare la soluzione della morte alla morte del corpo, Bousquet fa un atto di fede nella vita. che non mi pare abbia molti altri precedenti. Fare dell'anima la culla in cui verrà alla luce l'essere, è dare senso alla propria vita, contro le circostanze negative che vorrebbero annientarla.

«L'anima anteriore al suo proprio essere è stata la mia culla; con i miei atti e il caso ho creato la culla dove potrà raggiungere l'essere diventando la foce dei miei giorni e l'estuario della loro chiarezza» (1).

(1) J. Bousquet (1982), *Da uno sguardo un altro*, Rimini. Panozzo Editore, 1987, p.109.

Ma il «senso della vita» è un'espressione troppo vaga, se non la si salda alla consapevolezza che tocca a noi conferire pienezza a una esistenza che non si svela all'uomo che a caro prezzo: «L'uomo deve intraprendere tutto per ritrovare la sua altezza» - ciò significa che deve spendere tutta una vita in questa ricerca. Non si tratta dunque di indagare le leggi del reale, ma di capovolgere ogni legge attraverso un'ottica nuova, una conoscenza 'notturna' che si fa spazio nell'assenza e nel silenzio:

«C'è una notte nella notte. Certe sere mi sento sfiorare da una specie di malinconia, una insensibilità triste. Allora mi sento inferiore, degno di una mediocrità con cui verifico il conformarsi della mia vita. Mi sento tagliato fuori dal mondo dall'idea che mi faccio della sua bellezza. Non soffro; ma assaporo e penso il mio silenzio come l'espressione più appropriata del mio nulla inferiore» (2).

(2) J. Bousquet (1941), *Tra-dotto dal silenzio*, Genova, Marietti, 1987, I.

Il silenzio permette a quella parte di noi che è ancora un

'nulla' di far sentire la sua voce, perché possiamo darle poi un nome. La 'conoscenza della sera' è la conoscenza dell'ignoto in noi che l'uomo non ha ancora 'nominato', non ha ancora regalato alla coscienza: «Ciò che vuole essere, è in noi come un vuoto, e comanda a tutto ciò che è», scrive Bousquet (3).

(3) J. Bousquet (1982), *Da uno sguardo un altro*, op. cit., p. 83.

Fino a quando domina il rumore, l'affanno per la conquista di un posto alla luce del sole, fino a quando la nostra richiesta di senso si esaurisce nell'adempimento dei doveri che il collettivo ci impone, non c'è spazio per «questa culla di silenzio che ci genera all'essere», l'anima. Solo nella solitudine il poeta può tradurre dal silenzio, può tentare cioè di decifrare i segni di ciò che accade nella sua «notte della notte», e di assegnare loro un nome per donarlo alla coscienza collettiva con attributi di senso. L'opera di Joë Bousquet si è nutrita di una estenuante ricerca sul linguaggio, sulla possibilità di dare nome alla indicibilità dei «fatti spirituali», e di anettere alla coscienza, attraverso la parola, il senso riposto delle incognite che abitano l'uomo:

«Non si tratta di ingrandire l'anima dell'uomo, ma di renderla più presente: l'anima, la cui immensità dispera. Poiché è solitudine, ignoranza dell'amore, e tende a conoscersi nei luoghi in cui la solitudine è amore e in ogni parte vestita d'inaccessibile, la poesia è fatta per rivelare agli uomini ciò che sono senza saperlo» (4).

La poesia, per Bousquet, è «un modo di chiamare il mondo» che libera il poeta da se stesso ma «gli restituisce il suo essere nella sua pienezza». È l'oscuro scavo inferiore attraverso il quale «il poeta si è cancellato davanti alla vita che era in lui, e non ha più lasciato tracce della sua persona in una visione del mondo che porta tuttavia il sigillo di una coscienza, coscienza superiore» (5).

(4) *Ibidem*, p. 51.

Assegnare un nome a ciò che sentiamo agitarsi in noi, significa avverare il dialogo con le proprie istanze inferiori: compito a cui ogni uomo del sottosuolo è chiamato. È una forma di conoscenza paradossale, che nasce dall'inabissamento della coscienza, dal suo viaggio nella profondità delle tenebre, e che Bousquet esprime attraverso la metafora del 'soleil souterrain', dove l'immagine

(5) *Ibidem*, p. 52.

del sole che splende sulla terra è inusitatamente ribaltata, assumendo connotazioni inattese e inquietanti. La luce nera' è la metafora con cui Bousquet esprime la fascinazione che su di lui esercitano le tenebre, l'ignoto:

la notte cela nelle sue profondità una luce nera e ardente, proprio come il nero della parola scritta racchiude e fissa nel tempo il lampo di luce di un'intuizione.

Ciascuno di noi, vivendo la propria vita secondo le modalità che il destino gli ha riservato, tesse la trama su cui si fonda l'attività creativa individuale. Anche la menomazione, fisica come psicologica, crea le premesse psicologiche attraverso cui possono svilupparsi modalità creative. Ma la capacità di trasformare il mondo attraverso la propria dimensione psichica richiede un genere di vita particolare, fondato su valori ribaltati rispetto ai canoni culturali della massa, un'esistenza talmente «nuda» - concetto su cui Bousquet tornerà spesso - cioè autentica, dunque solitaria, da non consentire indugi o diversioni: non è permesso barare con se stessi né risparmiarsi, perché solo mettendo continuamente a repentaglio le proprie certezze si potrà realizzare un progetto che costituisca una sfida per il resto del mondo.

La storia ci insegna che l'opera dell'artista, o del pensatore di genio, comporta sempre il rischio della solitudine e dell'emarginazione. Al contrario, chi percorre le vie maestre, le strade facili e comode già spianate dal calpestio di tutti quelli che ci sono già passati, e si guarda bene dall'avventurarsi per sentieri impervi, rinuncia alla possibilità di «*sese concipere*», «di concepire se stesso», come scrive Bousquet, e con essa alla possibilità di aprire vie nuove, a se stesso e agli altri.

Dalla menomazione fisica, come dal disagio spirituale, possono dunque generarsi nuovi processi di pensiero. Il pensiero infatti nasce come tentativo di superamento degli ostacoli che la vita stessa pone, come risposta alle difficoltà particolari dell'esistenza: se l'uomo non incontrasse ostacoli, probabilmente sarebbe «spensierato» nel senso letterale del termine, e cioè non avrebbe ragione di pensare.

Così, un'immobilità fisica che impedisca il confronto con la realtà attraverso il corpo, che precluda la conquista

dello spazio fisico attraverso il movimento, il gesto, il viaggiare ecc., può creare le basi psicologiche per nuove e diverse «tecniche» di conquista, verso tenitori inesplorati dell'immaginazione.

Perché ciò accada è indispensabile una grande dose di coraggio, giacché la propria infermità, il proprio tallone di Achille possono diventare il punto di forza di un'esistenza solo se si riesce a convivere con essi, se li si preferirà alle soluzioni estreme della disperazione, dell'autoannullamento, della morte. Dov'è una verità individuale, lì c'è anche rischio e sofferenza. Il prezzo di ciò che realizzeremo è un approccio alla realtà completamente diverso da quello di chi conduce una vita all'insegna delle norme collettive.

«Fino a quando non si mette in gioco la propria vita si manca della forza necessaria per trarre dall'ombra il tratto fondamentale del carattere. Si sa d'istinto da che verso occorre afferrare una verità capace di salvarci dalla disperazione» (6).

«Al di qua di tutto ciò che sono, il mio essere è in seno al mondo come una piaga che non ho potuto suturare senza ferire me stesso» (7).

Kierkegaard usava dire che per poter pensare e parlare doveva fare riferimento a una «spina» che aveva nel fianco. L'invisibile «spina» nel fianco, che ricorda la freccia che cauterizzò il cuore della mistica Teresa d'Avita, è la metafora dell'unità profonda fra psichico e corporeo, per la quale il dolore psichico sembra non distinguersi dall'afflizione del corpo che lo accoglie, quasi innestandosi nel luogo dell'organismo deputato a testimoniare la forza della sofferenza.

La sofferenza d'amore, ad esempio, come le esperienze di ognuno possono confermare, può «ferire a morte»:

essa si iscrive plasticamente nel corpo come una ferita, tanto che la frase d'uso corrente in simili frangenti è proprio 'mi hai ferito', e il dio dell'amore ha arco e frecce. La ferita è la memoria viva del dolore, la sua attualità pressante: è un «basso continuo» che accompagna l'esistenza e assorbe tutta l'attenzione del soggetto.

Bousquet è ferito nel corpo e nell'anima: la pallottola affondata nella carne si incista nello spazio più profondo del suo essere, come la testa invisibile di un chiodo e lo costringe a mantenere sempre aperti i conti con la morte.

(6) J. Bousquet (1941), *Tra-dotto dal silenzio, op. di.*, p.18.

(7) *Ibidem*, p. 108.

Lui stesso si definisce una piaga in seno al mondo, incisa nel buio del corpo.

All'interno di questa condizione psicologica, il modo di guardare alle cose non può che subire un profondo mutamento, così come cambia la valutazione degli eventi, visti alla luce di una difficoltà psichica che, attraverso il corpo, è diventata concreta, tangibile.

Tutti gli studiosi che hanno esplorato il mondo della malattia, hanno constatato una stretta connessione tra dominio psichico e manifestazione somatica. Corpo e psiche sono due realtà intimamente e misteriosamente connesse: angosce, tensioni, patemi, frustrazioni, si traducono costantemente in malesseri fisici.

Come si pone l'uomo d'oggi di fronte alla sofferenza fisica, soprattutto di fronte alla malattia che distrugge il corpo, che lo condanna al silenzio? Più o meno come l'uomo medioevale: la malattia è vissuta ancora come una condanna, forse ingiusta e comunque non motivata, da espiare giorno per giorno; e se la pena appare intollerabile, c'è un solo modo di ribellarsi, di «evadere»; il suicidio, la morte che leopardianamente «d'ogni dolor risana». Porre fine alla propria esistenza può apparire una soluzione liberatoria dagli affanni di un corpo che non intende rinunciare alla propria dose quotidiana potenziale di piacere o anche solo di benessere.

Vi è però un'altra via, certo una via che passa attraverso la 'porta stretta': quella di continuare a vivere nella sofferenza e della sofferenza.

Una condizione psicologica ed esistenziale di questo tipo non può che rendere completamente diversi dagli altri, portatori di un pensiero unico.

Lo scrittore francese si espone alla morte, salvandosi solo a prezzo di una paralisi quasi completa del corpo, che così diventa l'abitacolo della morte, una morte con cui il pensiero instaura un dialogo lungo e difficile. È una situazione assolutamente particolare, un caso estremo di lotta contro la sofferenza: l'immobilità, che si identifica nella perdita dei valori positivi del corpo, il corpo come assenza e come dolore, diventa per lo scrittore il fondamentale ostacolo alla realtà. Ognuno di noi può dover fare i conti con un ostacolo che

sbarra l'accesso al reale: sul versante psicologico può essere una difficoltà inerente al proprio mondo inferiore, e ciò accade soprattutto alle nature fortemente emotive, la cui sensibilità è talmente accentuata da costituire un impedimento al rapporto con la realtà circostante, alla sua comprensione. «I limiti del nostro essere - scriveva Bousquet - sono limiti inferiori. L'uomo è una lampada la cui fiamma è caduta all'interno» (8).

Il fatto è che la realtà nasconde leggi che noi non conosciamo, e c'è anche chi sostiene che, nel momento in cui si arriverà a svelarle, sarà ormai troppo tardi. Il mondo reca in sé il peso di milioni di anni di sofferenze e di lotte; e allora chi pensa di ridurre la realtà a semplici schemi logici e si illude di poterla così controllare e governare agevolmente, si troverà troppo spesso davanti all'imprevisto, all'inspiegabile. Ma c'è anche chi non si stanca di inseguire la verità malgrado le sconfitte gli scacchi, anzi è attraverso queste sconfitte che scruta l'altra faccia della realtà.

Attraverso la sofferenza si è costretti a guardare le cose in profondità, giacché dietro l'apparenza del reale si nasconde ciò che la conoscenza del dolore rivela a tratti, una profondità e una complessità che, chi si accontenta dei cosiddetti 'dati reali', non si immagina nemmeno. Ecco come si esprime Bousquet:

«Umanizzare il mondo a forza di disumanizzarmi... Attraversare lo spazio più vasto del mio io più segreto, creare fuori di me, come a larghi colpi d'ala, un'immagine del pensiero mediante l'edificio della luce» (9).

Un progetto così ardito non può proporselo che un uomo costretto dalla sofferenza a distogliere lo sguardo dalla realtà del quotidiano, e che si muove nei sottopiani dell'anima con la dimestichezza di un felino nel buio. La sofferenza fisica e psicologica è diventata la sua compagna di viaggio.

Se le ferite del corpo sono le più visibili, quelle dell'anima fanno ancora più male, perché la loro stessa invisibilità ci lascia terribilmente soli con la nostra sofferenza; ma in entrambi i casi ciò che più atterrisce colui che soffre è l'esser privato dell'appiglio della ragione: il dolore non conosce ragione, non viene esperito attraverso la razio-

(8) J. Bousquet (1982), *Da uno sguardo un altro*, op. cit., p. 83.

(9) J. Bousquet (1941). *Traddotto dal silenzio*, op. cit., p. 111.

nalità né questa serve a comprendere il perché della sofferenza. Giobbe, tormentato dai mali che un Dio capriccioso gli infligge, attraversa le prove più dure, ma quello che causa le sue angosce e il suo sfinimento è soprattutto l'incapacità di comprendere razionalmente il perché di simili sofferenze, immeritate come la condanna di un innocente.

Farsi una ragione del male che ci colpisce ci aiuta non tanto a difendercene quanto a sopportarlo, ad accettarlo. La malvagità degli altri, di cui tutti facciamo quotidianamente le spese, ci ferisce maggiormente quanto più non riusciamo a capirla, a inquadrarla in una visione del mondo accettabile e coerente. Primo Levi affermava di essere tormentato dalle parole dei suoi ex aguzzini, coloro che fungevano da carcerieri nel campo di concentramento in cui lo scrittore fu internato, e che insinuavano ai prigionieri che qualora fossero riusciti a sopravvivere, nessuno avrebbe mai creduto a quello che essi avevano patito. Levi cercò di vincere i demoni suscitati in lui da una simile esperienza-limite, attraverso la scrittura: la sua attività di narratore non era finalizzata solo al produrre per l'umanità una testimonianza esplicita dell'inferno che aveva vissuto, ma era soprattutto un tentativo di neutralizzare questi demoni interiori. Nel momento in cui gli parve impossibile continuare in questa autoterapia creativa, perché la sua vena artistica sembrava inaridita, si suicidò. Un suicidio come ultima estrema risorsa per contrapporsi alle angoscianti immagini interiori provenienti dal suo passato. Anche per Bousquet la risposta vincente alla sofferenza e alla morte del corpo è la creazione letteraria: la ferita insanabile ha fatto di lui uno scrittore. Privato del proprio corpo, Bousquet accetta di vivere mediante il corpo della scrittura, e di donare al mondo il corpo della sua opera. La scrittura diviene innanzitutto conoscenza soteriologica, metodo di salvezza, individuale e collettiva:

«Se una simile afflizione non mi ha ridotto alla disperazione è perché mi è rimasta la voce. Le prime parole di tristezza erano già sensibili alle forze oscure che le orientavano, rivelando che nella mia facoltà ad esprimermi c'era un tesoro sepolto» (10). «Scrivi per aprire con la solitudine un largo cammino verso gli altri» (11).

(10) *Ibidem*, p. 57.

(11) J. Bousquet (1982), *Da uno sguardo un altro*, op. cit., p.118.

È la sfida positiva al male che lo abita, la testimonianza, che l'inchiostro rende visibile, di una ricerca che l'immobilità non riduce, al contrario eleva:

«Per me non si tratta di scrivere, ma di restituire alla vita la sua inestimabile altezza; e per questo renderla indifferente a ciò che accade nel giorno dell'incidente» (12).

(12) *Ibidem*, p. 3.

Tutta l'opera e il pensiero di Bousquet sono la prova dell'estenuante lavoro inferiore attraverso il quale dare nome alla propria sofferenza, e nominandola, integrarla e trasformarla in 'senso'.

L'integrazione della propria sofferenza è un lungo percorso alla ricerca delle proprie radici, che presuppone un particolare atto di fede: l'atto di fede in se stessi. La premessa fondamentale sottesa ad ogni terapia analitica e al suo buon esito, è la forte motivazione personale di chi si sottopone al training, la sua fiducia nelle capacità rigeneratrici della psiche.

L'atto di fede in se stessi è un salto di qualità formidabile, che presuppone la capacità di riconoscere che ognuno ha bisogno soprattutto di se stesso, che ognuno è la prima persona in grado di aiutarsi. È un passaggio psicologico molto importante per l'acquisizione di un'autonomia personale.

La persona sofferente è innanzitutto una persona che non ha più fiducia in sé. Il nevrotico che ha bisogno di più accompagnatori che lo aiutino nell'impresa di far fronte alle minacce dello spazio aperto, testimonia con la sua paura la sfiducia in se stesso.

Ogni sintomo, in realtà, rivela l'incapacità di fronteggiare i pericoli basandosi sulle proprie forze: è come cedere la propria autonomia, attribuendo agli altri, oltre alle colpe, anche la capacità di soccorrerci che noi non possediamo più.

Purtroppo è una delega che nessuno potrà accogliere, per la semplice ragione che la sofferenza, esattamente come la responsabilità, è talmente 'nostra' che si potrebbe dire che noi *siamo* il nostro dolore, come noi *siamo* la nostra responsabilità.

Tutti vorremmo essere sollevati dalla nostra difficoltà esistenziale, vorremmo procrastinare all'infinito lo stato del

bambino circondato dalle cure e sollevato da ogni carico gravoso. Ma lo stadio della dipendenza totale dall'altro è legato alle reali necessità di sopravvivenza in un periodo in cui senza un aiuto esterno l'essere umano soccomberebbe: ma una morte psicologica altrettanto pericolosa verrebbe provocata dal protrarsi del periodo di dipendenza. La vera maturità non è mai cronologica, ma psicologica:

(13) *Ibidem*, p. 53.

«l'età dell'anima e gli anni non appartengono allo stesso equipaggio», afferma Bousquet (13), essa si dà dal momento in cui l'uomo acquista una sua autonomia e comprende che ha bisogno di se stesso, prima che dell'altro. La capacità di svincolarsi da legami soffocanti, dai canoni imposti e dalle mode imperanti nasce dalla presa di coscienza di esistere in prima persona', di essere individualmente titolare di diritti, di doveri e di potenzialità creative.

Il termine «religione» è connesso al 'contenere', da 'religo' che significa chiudo, contengo: l'atto di fede religiosa fa riferimento dunque allo sforzo psicologico del 'contenere in sé' nuove verità; similmente, l'atto di fede in se stessi è il farsi contenitori di se stessi, il diventare i soggetti della propria visione, gli unici responsabili degli eventi e degli atti della propria esistenza, nel bene come nel male. Ma un cambiamento di prospettiva così radicale è possibile solo se si riesce ad accettare la propria sofferenza psichica e a convivere con essa fino a farne un'alleata e una compagna di strada nel lungo cammino dell'individuazione.

Per Bousquet tale conquista è derivata dall'assunzione consapevole del proprio corpo malato e della ferita che glielo aveva reso nemico. Solo in questa accettazione si accede alla realizzazione della propria umanità, si dà voce all'attività creatrice della psiche. Bousquet ne è consapevole, intuendo come la fecondità della propria opera scaturisca dal limite su cui essa si fonda:

(14) J Bousquet
(1941) *Tradotto dal
silenzio, op. cit.*, p.97

«Ma non otterrò nulla finché domando alla mia arte delle risorse per fuggirmi. Se il programma elaborato sopra corrisponde veramente a un susseguirsi di scopi reali, devo considerare ... che al centro della mia opera, per magnetizzare ogni aspetto intellettuale, dovrebbe esserci un'accettazione totale del mio essere reale» (14).

Accettare totalmente il nostro essere reale significa accettare anche quella parte di noi che abbiamo sempre considerato una specie di nemico interno, capace solo di metterci i bastoni tra le ruote e di sabotare sistematicamente i nostri progetti più impegnativi. Di questo «nemico» lo scrittore francese fece un vero e proprio alter ego, un fratello invisibile, la controparte immaginale del suo desiderio d'essere:

«Ebbene, sotto la mia apparenza accecante nascondo uno spettro più nero del nero, un essere di notte che non trova il fondo delle sue tenebre e che solo grazie ai miei occhi spalancati ha trovato dimora nel mondo stesso in cui sono» (15).

(15) J. Bousquet (1982), *Da uno sguardo un altro*, op. cit., p. 147.

Se questo Mr. Hyde - diavolo o doppio - non viene fronteggiato e accettato come parte integrante della propria personalità, si impadronisce del soggetto, che ne diventa schiavo, proprio come in precedenza era schiavo degli eventi.

Il poeta di Carcassone comprende dunque che sarà la maturità raggiunta dal suo essere a determinare la qualità e la verità della sua opera, e che tutta l'esistenza successiva al momento della paralisi dovrà essere guidata dalla forza dello spirito e dal lavoro di trasformazione inferiore. Tutta la forza psicologica che gli ha permesso di sopravvivere, nasce proprio da questa nuova coscienza 'spirituale', di creatura che *può* e deve superare se stessa a partire dalla ferita, dal limite che la fonda.

Si potrebbe obiettare che ci troviamo dinanzi a un caso assolutamente particolare, che non può essere considerato esemplare e perciò universalmente valido; ma, come è tipico dei casi-limite, l'eccezionalità di questa vicenda, la sua 'enormità', non sta negli elementi in gioco ma solo nelle dimensioni, nella misura, nel 'grado' di quegli elementi: la gravità della ferita, il talento del protagonista e, di conseguenza, il valore sono la risonanza della sua opera. Ma la vicenda in sé è valida a qualsiasi 'scala' o livello, significativa e stimolante per tutti: ognuno di noi può mettere a fuoco la propria ferita, la mutilazione inferiore che lo paralizza, e che può trasformarsi nel principio fondante della propria individuazione.

Fin dalla nascita noi ricerchiamo le modalità attraverso

cui 'creare' noi stessi, i mezzi per individuarci, per esprimere al meglio le nostre potenzialità, affannandoci spesso a nascondere i nostri 'talloni di Achille', ritenendoli soltanto di ostacolo alla nostra realizzazione. Bousquet ci addita invece proprio nella ferita il tesoro nascosto, la sorgente di luce che ci svela a noi stessi come esseri d'eccezione, nella unicità della nostra vocazione.

La prima domanda che affiora dalle profondità della sofferenza è: perché mi è successo questo? Se la pallottola fosse affondata qualche centimetro più in là, non avrebbe causato una paralisi, o forse avrebbe causato la morte, la fine di ogni sofferenza. A domande si aggiungono domande, e l'atto di interrogarsi costituisce una prima svolta significativa nei confronti dell'abituale, irriflessivo trascinarsi dei giorni. La domanda è espressione di una ricerca già in atto, la traduzione orale dei lamenti ancora informi dell'anima che il dolore ha risvegliato. «Perché sono nato?» si chiede Bousquet. E l'anima, a cui egli ha saputo dare ascolto, infine risponde: «Sei venuto in questo mondo per acuire la tua vita, che non può finire, a rischio di annientarla» (16).

(16) *Ibidem*, p. 120.

Il ripetersi costante della domanda, la tensione che essa genera nel catalizzare tutte le energie di colui che la formula «nella speranza di avere qualcosa da rivelare», produce una vertigine psicologica che la ferita tiene viva, ed è la coscienza di questa ferita che fa gridare al poeta:

«non voglio essere generato dalle circostanze ... Che la mia ferita trovi in me un soccorso e che io l'aiuti a purificare la mia vita dall'umano!» (17).

(17) *Ibidem*, p. 22.

Attraverso la scrittura e il pensiero, Bousquet cerca di dare una risposta alle domande che lo assillano. Nello stesso modo lo psicologo del profondo è chiamato a cercare nell'intimo le risposte ai propri interrogativi, e solo muovendo da queste potrà aiutare l'altro a trovare la sua particolare modalità di risposta alla sofferenza. Jung ammoniva i cultori della psicoterapia a rammentare che l'analista può accompagnare il suo paziente solo fin dove lui stesso è arrivato.

La metafora della ferita - quella dello scrittore francese così come di ogni uomo - è allora la metafora di chi,

ferito, è sottratto al moto irriflessivo della vita e posto fuori dal tempo, in un angolo da cui può scorgere la frenetica esistenza dei suoi simili, e meditare invece sul proprio silenzio, sulla propria paradossale sconfitta che può generare una più alta forma di esistenza.

La ferita che la vita ci infligge è la piccola zona d'ombra, l'area vulnerabile fra le scapole di Sigfrido, il tallone del mitico Achille, un punto nevralgico sempre presente. L'interrogativo che poniamo a noi stessi in realtà non è frutto di elucubrazioni mentali ma la voce di questa ferita, il segnale che attesta l'equilibrio instabile che essa produce, l'indicazione di una carenza fondamentale che sempre accompagnerà la nostra esistenza: eppure è proprio questa incertezza che permetterà all'individuo di aprirsi al mondo e che consentirà al reale stesso di penetrare in lui.

«Il senso di esistere è l'apparizione della mia anima. Ha la sua base nel mondo estemo e non ha altro corpo. Dona l'essere alla natura e in seguito scopre in essa il corpo vivente che sono» (18).

(18) *Ibidem*, p. 106.

Questo discorso porta ognuno di noi a chiedersi quale sia la propria «immobilità», la propria zona d'ombra. Spesso noi stessi siamo gli artefici della nostra immobilità, secondo le circostanze che ci siamo procurati: un po' come nella dottrina buddhista del Karma, noi produciamo azioni che poi si riveleranno come lacci che ci impediscono di procedere. In molti casi è necessario un intervento tempestivo, senza il quale si rischia di rimanere immobili per anni: sembra che occorra fare subito qualcosa, altrimenti si potrebbero perdere ampi spazi della propria vita, nell'attesa di una costellazione di eventi che ci liberi. Ognuno darà un nome alla propria «immobilità».

Questa problematica potrebbe essere ridefinita nei termini di giusto impatto con la realtà, di coraggio e di sfida ai timori che essa genera. Ogni volta che ci lasciamo afferrare dalla paura, cadiamo nell'immobilità, regrediamo a stadi infantili rischiando la paralisi, poiché il panico rende difforni i contorni del reale e genera mostri che possono annientarci. La paura può esplicitare la sua funzione vitale solo se serve ad affrontare con circospezione il pericolo, ma diviene mortale quando ci paralizza. In effetti le leggi del mondo che ci circonda, i suoi sconosciuti meccanismi

non possono non generare paura, perché non tengono in alcuna considerazione i bisogni del singolo: siamo noi, al contrario a doverci adeguare e a dover plasmare i nostri bisogni in funzione della realtà. Nell'Universo illimitato non siamo che particelle, e il suo misterioso disegno trascura le singole trame delle nostre vite. Il mondo è assolutamente indifferente, e attendere fiduciosamente che le grandi leggi del caso vengano in nostro soccorso è un autentico suicidio psicologico. Le immobilità, le ferite, le sofferenze psicologiche che non ci verranno risparmiate, devono allora essere avvicinate e interpretate in modo da divenire, come è accaduto al pensatore di Carcassonne, nuove vie di realizzazione, di trasformazione personale. L'impedimento che ci indica un errore nella strada percorsa, può in realtà rappresentare il bivio che ci impone una scelta da cui potrebbe avere inizio un nuovo cammino. Tutta la nostra vita si dipanerà in percorsi labirintici, lasciando il singolo nel dilemma d'una scelta che può rivelarsi un errore, il rischio di perdersi. Nel lavoro terapeutico si incontrano spesso persone che hanno «sbagliato la loro strada», che hanno scelto - per indolenza o 'quieto vivere' - la via più comoda, abbracciando una qualche carriera burocratica o manageriale e abdicando a una vocazione «difficile», come l'arte, la musica, la letteratura. Ci si accorge immediatamente della violenza perpetrata ai danni del loro universo psichico. Ogni scelta che non risponda ai propri bisogni profondi, ma che venga operata in funzione di obblighi esterni, è in realtà una scelta paralizzante, un calcolo sbagliato che può uccidere psicologicamente. Spesso ciò che ci detta la scelta più facile, più anonima, quella che apparentemente promette maggiori sicurezze, è la paura del rischio. A lungo andare si comprende però come nessuna scelta possa essere affrontata con leggerezza: l'uomo e la sua opera diventano una cosa sola, attivando un circuito che può dimostrarsi perverso se l'attività a cui ci si dedica non è che l'approdo a cui ci hanno sospinti i dettami collettivi, le richieste della società e non il silenzio di una ricerca individuale. Gibran alle domande del suo popolo sull'attività lavorativa dell'uomo, rispose:

«Se non potete lavorare con amore, ma esso (lavoro) vi ripugna, lasciatelo, meglio è sedere alla porta del tempio per ricevere elemosine da chi lavora con gioia. Poi che se fate il pane, indifferenti, questo pane sarà amaro e non potrà sfamare l'uomo. E se premendo l'uva, in voi non c'è trasporto, nel vino la vostra ripugnanza distillerà veleno» (19).

(19) K.G. Gibran (1923), // *profeta*, Milano, Guanda, 1981, p. 45.

Il malessere e l'insoddisfazione che possono decidere un individuo a sottoporsi ad analisi, le nevrosi che impediscono di prendere l'ascensore o di muoversi liberamente per le strade, rappresentano in realtà dei segnali importantissimi, dei campanelli d'allarme che avvertono che qualcosa non va: una voce che sussurra l'invito a riprendere in mano le redini della nostra vita.

Il momento dello stallo, quando si scopre che la strada è sbarrata, può essere anche il momento della svolta, la 'fine della corsa' può rivelarsi l'inizio di un viaggio più promettente. Paradossalmente, per Bousquet la salvezza si è palesata attraverso la conoscenza terrificata del potere della morte su di lui: nel sapere di poter morire da un momento all'altro, nel sapere che il suo corpo era già in potere della morte.

In alcuni ordini monastici, la vita conventuale è scandita al ritmo di una campana che segna l'inesorabile trascorrere del tempo, o da un frate che a intervalli regolari, percorre i corridoi ricordando ai monaci rinchiusi nelle celle che ognuno dovrà morire. Può apparire una perversione necrofila, oppure - coerentemente con la visione cristiana di una vita «terrena» preludio a un'altra vita, ben più importante, la «vita eterna» - un semplice invito a non sopravvalutare il presente, il «qui e ora», a danno dell'eternità. Ma io credo che questo continuo rammentare la prossimità della morte e la finitudine dell'uomo abbiano anche l'effetto di rafforzare la percezione dell'attimo presente, la necessità di abbandonarsi totalmente ed impegnarsi fino in fondo. Il continuo martellare delle ore permette di vivere in maniera assoluta, proprio perché se ne comprende la caducità, il suo essere proiettato verso la morte.

Bousquet fece un'esperienza per molti versi assai simile a questa: ogni attimo d'esistenza diviene importante se è strappato alla morte. Allora l'incrinatura, la ferita che ci procura l'affanno, diviene uno stimolo, una forza per proiet-

tarsi in avanti, l'intelaiatura su cui scorre l'ordito dei giorni. Il disagio ci costringe a dialogare con la nostra anima, è anzi l'unica condizione che ci svela la sua presenza e la ricchezza della psiche. Persino l'incombere della morte, nei casi più estremi, può divenire la condizione essenziale affinché il proprio discorso inferiore assuma un significato, e la parola diventi parola di speranza:

«Ma se vi è una parte di me che tramuta la mia insufficienza in decisione, qualcosa mi dice da molto più in alto che è proprio questa insufficienza ad essere creatrice e che non debbo fare altro che delimitarla per moltiplicare intorno ad essa le vie per uscirne. Come è strano! che io mi senta improvvisamente richiuso nella mia ambizione da un pensiero semplice come questo: tutto ciò che fino ad ora mi ha allontanato da tale meta è stato lo sforzo che compivo per elevarmi e per trovare la via della grandezza nel disprezzo di colui che ero. Ebbene, non si è mai quello che si è. La mia forza era nella mia infermità, nella mia assenza da ogni luogo reale. Sono colui che non è stato, rimpiango che mi sia occorso tanto tempo per capirlo. Diciotto anni! Costretto a vivere fuori di me in seguito alla ferita ho abitato per diciotto anni la probabilità di essere. Più rifacevo i miei studi più sognavo di ricominciare la vita. Non sono finalmente giunto al momento di prendere sul serio quanto mi è accaduto?» (20).

(20) J. Bousquet (1941). *Traddotto dal silenzio, op. cit.*, pp. 68-69.

Simone Weil sosteneva che si può parlare soltanto se prima ci si è interrogati sugli aspetti fondamentali dell'esistenza, se si è conosciuta l'angoscia dell'attesa che le cose e gli individui si svelassero all'anima, al caro prezzo della sofferenza. Nessuno di noi sarebbe in grado di alimentare la propria vita psichica senza il dialogo contrastato con la propria anima e gli interrogativi maturati nella privazione, alla ricerca di una soluzione autentica.

Attraverso il suo essere ferito, l'uomo iscrive la sua esistenza all'interno di un disegno progettuale che richiede la realizzazione e la concretizzazione di una 'felicità'. Bousquet chiama tali istanti epifanie!, i 'momenti di gioia'. Poiché non si può fare a meno della vita, perché è alla vita che si è chiamati, occorre realizzare i propri momenti di gioia cercando una gratificazione che superi gli ostacoli del tempo e della malattia. Bousquet affermava: «La felicità è stata concepita con la vita. La vita è il cammino che la felicità intraprende per realizzarsi» (21). Quale sia la meta gratificante della vita, ognuno lo scoprirà attraverso la *sua* ricerca: la differenza nella struttura delle perso-

(21) *Ibidem*, p. 73.

nalità impedisce di indicare un cammino di realizzazione generalizzabile.

Bousquet trova la sua possibilità realizzativa nella letteratura che ha scelto come strumento di conoscenza e come mezzo per assolvere al compito a cui si sente 'vocato':

concepire se stesso, e con sé anche l'immagine dell'uomo futuro, un uomo che sia «più grande, più felice e, pienamente soddisfatto di esistere, si senta a sua volta dispensato dallo scrivere» (22). La scrittura va celebrata, proprio come si trattasse di una pratica religiosa: essa diviene una ragione d'essere, la possibilità di una conoscenza che apra ad un rapporto profondo con il mondo, con la vita e con la notte del proprio corpo. Una scelta nata dalla necessità di far fronte al peso immane di sofferenza destinatogli, supera se stessa nel presentimento che oltre il soffrire vi è la meta insperata del pensiero che si cerca all'infinito nell'amore, nella luce e nei silenzi delle cose.

(22) *Ibidem*, p. 68.

L'ampiezza dell'orizzonte della ricerca sembra essere direttamente proporzionale alla profondità della ferita e della mancanza: Beethoven compose le sue più grandi sinfonie quando fu privato dell'udito. Era la magistrale risposta alla privazione che, assoggettando l'anima, ne dilatava le capacità creative. Quanto più difficile è l'obiettivo da raggiungere, quanti più ostacoli si frappongono, tanto più tenace diventa lo sforzo per conseguirlo. Naturalmente col crescere a dismisura dell'impegno si ingigantisce anche il fantasma del fallimento: più si è investito, di energie e speranze, in un progetto, più il marcarlo può assumere il senso di una disfatta definitiva, del fallimento di un'intera vita.

Nonostante questo rischio, Bousquet non rinuncia a cercare nella poesia la sua quotidiana sfida alla morte. Diceva un grande mistico persiano, l'al-al-din Rumi, che «l'uomo diventa la cosa cui è inclinato» (23): nella bellezza della meta l'uomo vede il riflesso della propria grandezza, ed è per questo che il poeta francese, come ogni uomo del sottosuolo, non può accontentarsi di una visione del mondo intravisto dal buco di una serratura.

Impegnarsi in una grande compito vuoi dire dare significato e valore a ogni istante dell'esistenza, significa vivere

(23) G. Vannucci (1978), // *libro della preghiera universale*, Milano, Libreria Ed. Fiorentina, p. 57.

di più, anche se non più a lungo: verrà comunque il momento che istanti da vivere non ne avremo più; ma, ci dice Bousquet, anche la morte va lentamente meritata, come si raggiunge un traguardo, e non come si subisce un castigo. Jung attraverso la sua visione teleologica della vita, criticava l'atteggiamento di timore dell'uomo occidentale nei confronti di un evento così naturale:

«Siamo invece a tal punto convinti che la morte sia soltanto la fine di un fluire, che di solito non ci accade di concepire la morte come uno scopo o un compimento, com'è si fa per le mete e i progetti di una vita giovanile, in fase ascendente» (24).

(24)C.J.Jung (1934), «Anima e morte», in *La dinamica dell'inconscio*, Opere, vol. VIII, Torino, Boringhieri. p. 436.

Durante la vita che ci è data il compito individuale è la propria maturazione, un'individuazione tanto più piena quanto più alte saranno le mete fissate, gli obiettivi che la nostra ricerca si è proposta.

Il suicidio, nel suo senso psicologico di totale fallimento esistenziale, è purtroppo molto più facile da raggiungere di quanto si creda. Compiere un atto di fede in se stessi significa allora contrapporsi a qualsiasi scelta di vita che equivalga a una morte psicologica. Ogni scelta che ci distoglie dalle nostre responsabilità è una scelta di morte, giacché si può essere morti senza saperlo.

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 pietrifici. 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»)

Caos, trattati e gioco della sabbia: mente/corpo e geometria dell'individuazione

Elena Liotta. Roma

Attraverso il gioco della sabbia il paziente crea un scena concreta, tridimensionale, un oggetto reale, tangibile e visibile, diverso da quello parlato e immaginato che occupa solitamente lo spazio analitico. Questa scena viene letta dal terapeuta come momento di un paradigma evolutivo di cui il *processo di individuazione* di Jung può essere la più vicina formulazione teorica. L'evoluzione/trasformazione che si osserva, nel gioco della sabbia è identificabile, inoltre, con la sua rappresentazione, nel senso dell'aspetto creativo della rappresentazione o dell'aspetto rappresentativo della creatività. Ciò che viene alla luce, che si mostra, emergente dal buio, dal caos indifferenziato, dall'inconsapevolezza è già il segno di una trasformazione, di una creazione.

Questa creazione, similmente alla produzione artistica, è caratterizzata da elementi di confine tra fantasia e realtà, tra mondo inferiore e mondo esterno, a cavallo tra la logica conscia e quella inconscia, in grado di esprimere, attraverso la sintesi dell'immagine, la mediazione tra mente e corpo.

Credo che, sulla base dell'orientamento e delle scoperte della fisica moderna, sia ormai fuori luogo discutere di isomorfismi, parallelismi, analogie o altro, tra modelli neurofisiologici o fisici e modelli mentali, come se, cioè, si trattasse davvero di due realtà separate e qualitativamente inconciliabili. Nel caso della scena creata in una sabbiera,

potremmo dire che si tratta già di una sintesi operata dal paziente stesso; che essa si pone già come un'interpretazione e un tentativo di integrazione; e che, come accade nell'opera d'arte, essa include aspetti e limiti concreti spazio-temporali, corporei, sensoriali, cioè un - *hardware* - e aspetti simbolici, fantastici, mentali - cioè un *software* - che scorrono continuamente l'uno nell'altro. D'altronde sembra che tutta la realtà in cui viviamo sia organizzata su questa duplicità funzionale, di modello e forma manifesta dal genotipo alla struttura dell'atomo. Ciò che anticamente era stato intuito nella definizione di un corpo *grosso* e di un corpo *sottile*.

In questa occasione, comunque, mi torna più utile la terminologia da computer perché sto considerando l'eventuale possibilità di guardare al gioco della sabbia e al suo impiego nella psicoterapia analitica attraverso le recenti acquisizioni delle Teorie del Caos e della Geometria Frattale*, discipline che del computer e delle rappresentazioni grafiche fanno un uso centrale.

A partire da semplici algoritmi il computer riesce infatti a realizzare immagini sintetiche di nuvole, prati, montagne, coste, rami d'albero e altro, identiche alla realtà, che può essere in questo modo duplicata più che riprodotta. Il riuscito passaggio dall'astrazione concettuale, dalla formula matematica, dal livello mentale a quello visivo, tridimensionale, colorato e irregolare mi ha incuriosito al punto che, pur non trattandosi del mio naturale campo di indagine, ho deciso di fare un'incursione nell'ambito della Fisica e della Matematica moderne in quelle aree dove l'investigazione e la comprensione delle dinamiche complesse e caotiche dei sistemi non-lineari, è stata facilitata, e in alcuni casi addirittura resta possibile proprio dalla visualizzazione, dalla traduzione cioè di formule matematiche in forme che risultano anche esteticamente affascinanti (ciò che in linguaggio scientifico si definisce come *geometrizzazione*). Questa versione visiva permette allo scienziato di osservare il cambiamento temporale progressivo del modello in relazione all'attività del sistema di notare come alcune dimensioni si contraggano, cadano mentre altre crescano e si allarghino, raggiungendo punti di rottura e nuove composizioni, e, infine, di identificare punti nevralgici in cui, per

* Frattale, da *fractus*, nel senso di interrotto, irregolare. Geometria introdotta da B. Mandelbrot (*The Fractal Geometry of Nature*, 1982) che si occupa delle forme apparentemente irregolari, caotiche, aberranti, come le forme naturali non contemplate dalla geometria euclidea, riuscendo a descriverle graficamente e a quantificarne il grado di erraticità.

così dire, il caos mostra un suo ordine interno (attrattori, insiemi, costanti, eco.). Mentre le forme geometriche classiche sono più statiche, 'ideali', quelle visualizzate nel campo delle teorie del Caos risultano più dinamiche e descrivono anche le irregolarità. Il corpo ed il suo funzionamento rientra facilmente nei sistemi non lineari, per non parlare della psiche e del suo funzionamento ancor meno definibile da leggi chiare e regolari, e quindi ho pensato che l'opera di un paziente che gioca con oggetti, forme e colori, può rappresentare, visualizzandole, dinamiche complesse difficilmente controllabili e a volte assolutamente imprevedibili, che hanno luogo nel suo sistema mente/corpo. Fin qui niente di nuovo, per lo psicologo, visto che il suo occhio clinico può arrivare a cogliere tutto questo senza bisogno di impostazioni scientifiche.

Il fatto è che in questo modo tutto rimane patrimonio dell'intuizione del singolo e la reale condivisione e trasmissione di sapere si arena sulla soggettività fatta legge. La forza reale delle scienze naturali rispetto a quelle umane per cui le prime hanno fatto un balzo in avanti enorme non sostenute dalle seconde (da cui il pericolo di una tecnologia avanzatissima nella mano di una psiche primitiva) che ancora arrancano e annaspiano salvate qua e là da menti brillanti ma isolate, sta a mio parere nel loro potere di formalizzazione che permette un migliore e più veloce passaggio di informazione. Per le discipline psicologiche che aspirano a uscire dall'ambito e dalla modalità iniziatico-esoterica non più praticabile per ovvi motivi dipendenti dal mutato assetto sociale, quest'esigenza di linguaggio condivisibile e di formalizzazione è ancora più sentita. Ritengo quindi che cominciare a interrogarsi sull'uso e sul vantaggio che può derivare alla ricerca intorno alla psiche e intorno al suo funzionamento e alle sue disfunzioni, dalla conoscenza di altri settori e metodologie di indagine che finora sono stati praticamente ignorati in quanto il loro oggetto era 'la materia' e non lo spirito', sia un modo per far cessare una scissione dalle premesse sempre più obsolete. Afferma Ruelle, in *Caso e Caos* (1), che

(1) D. Ruelle, *Caso e Caos*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

«La gloria e la tragedia della psicoanalisi risiedono in effetti nel suo isolamento metodologico, ed è stato proprio questo ad attrarre su di essa il disprezzo di molti scienziati. Lo stesso Freud era uno scienziato

e fondò la psicoanalisi come disciplina scientifica. Sotto i suoi successori, purtroppo la psicoanalisi si è allontanata dalla scienza; oggi si può solo sperare che un rinnovamento metodologico possa condurre a un'inversione di questa tendenza. Dopotutto la psicoanalisi si occupa di problemi di 'software' che un giorno o l'altro dovrebbero condurre a un collegamento fecondo con i problemi di 'cablaggio' di cui si occupano le neuroscienze» (p. 171).

Egli stesso afferma, comunque, quanto sia complesso tentare di studiare quantitativamente il caos nell'ambito delle scienze sociali per via dell'assenza di una attendibile quantificazione delle evoluzioni temporali di sistemi che essendo dotati di apprendimento cambiano continuamente natura.

«Per sistemi del genere, quindi, l'impatto del caos rimane al livello della filosofia scientifica più che a quello della scienza quantitativa. Il progresso è tuttavia possibile; ricordiamoci che le considerazioni di Poincaré sulla prevedibilità in meteorologia non erano nient'altro che filosofia scientifica, mentre oggi questo campo fa parte della scienza quantitativa» (p. 91).

E quindi, nonostante le difficoltà, si propone ugualmente di tentare l'avventura:

«Così, al di là del problema del caos, cercheremo di comprendere in qualche misura la sorprendente relazione triangolare fra la stranezza delle matematiche, la stranezza del mondo fisico e la stranezza della mente umana» (p. 15).

Da scienziato, Ruelle si affaccia sui territori della psiche, forse ignorando il contributo di Bion e dei suoi successori a questo tentativo di formalizzazione del sapere psicoanalitico. Perché non affacciarci anche noi, da analisti, con più coraggio sui territori della scienza?

Questo quanto alla liceità del mio tentativo, che va comunque inquadrato nell'area junghiana della psicologia del profondo, dove al posto della griglia bioniana si trova una possibilità di formalizzazione a partire dalle immagini. Se Freud già nel Progetto ambiva alla scienza, fu proprio perché Jung gli offriva garanzie di scientificità attraverso le ricerche sperimentali sull'associazione verbale che egli ne voleva fare il suo successore. E più avanti, dopo la separazione da Freud, Jung non abbandonò mai l'interesse per la scienza, soprattutto la Fisica, che attraverso l'amicizia con Pauli gli fornì importanti contributi per lo sviluppo delle sue concezioni.

Ma venendo alle dinamiche che mi interessano, le preciserei meglio con il termine *tras-formazione*, da intendersi in senso stretto, cioè come passaggio, cambiamento di forma.

La trasformazione, in quanto fenomeno anche psichico o psico-fisico, è nell'ambito della psicologia del profondo, al centro sia dell'opera di Jung (si veda il suo enorme lavoro sull'Alchimia), sia dell'opera di Bion che per primo ha tracciato precise analogie tra il matematico, l'artista e lo psicoanalista.

Altri analisti, freudiani e junghiani, hanno già tentato di mettere in relazione teorie del caos e teorie analitiche e dai loro lavori citerò alcune premesse per il discorso che io svilupperò più in dettaglio intorno al gioco della sabbia.

Da M.G. Moran, analista freudiano:

«Le teorie del Caos potrebbero offrire alla metodologia psicoanalitica un modello più utile di quelli derivati dal pensiero scientifico lineare del XIX secolo. Le dinamiche non-lineari hanno un approccio che si attaglia meglio alla stessa natura della psicoanalisi: una scienza di eventi e organismi non-lineari, dinamici nelle loro interrelazioni, il cui processo e sviluppo è sensibile alle condizioni iniziali e le cui strutture interne sono non-periodiche e mostrano autosomiglianza e invarianza scalare» (2).

(2) M.G. Morgan, «Chaos Theory and Psychoanalysis», *Int. Rev. Psycho-Anal.*, 1991, 18.

* In matematica e fisica significa un modello in cui si stabilizza un particolare movimento (il punto in cui si ferma il pendolo o forme che si ripetono costantemente). L'attrattore strano è invece un modello riconoscibile, ma che non si ripete mai in maniera prevedibile e che risulta sensibile alle condizioni iniziali.

**SDIC. Una minuscola differenza iniziale può produrre enormi e catastrofici eventi a un certo punto dello sviluppo di un processo (effetto farfalla di E. Lorenz).

*** Modelli simili in scale differenti, o autosomiglianza, autoreferenzialità.

È intenzione dell'autore, nel suo articolo, paragonare la fantasia inconscia all'attrattore*, le condizioni di sensibilità iniziale** all'intensità del rapporto genitore-bambino, l'invarianza scalare*** al ripetersi di certi modelli critici analizzabili anche in piccoli frammenti campione, come comportamenti rappresentativi delle strutture base del sistema. Questo paragone viene tuttavia inteso, per non tradire l'approccio psicoanalitico, in senso puramente metaforico, formale e teorico.

J.R. Van Eenwyk, analista junghiano, analizza le stesse componenti delle teorie del caos, a partire dall'idea stessa di caos che secondo Jung è presente in tutti i processi psicologici insieme alla dinamica di tensione degli opposti che generano energia psichica, regolandosi sulla base della compensazione e dando luogo alla funzione trascendente. L'autore traccia connessioni tra complessi psichici e attrattori frattali, attrattori e certi tipi di simboli (l'autosomiglianza e invarianza scalare del *mandala*), attrattori e archetipi, sottolineando il ruolo dell'immagine in

quanto già significato e spiegazione in sé. Della metapsicologia junghiana egli evidenzia anche il valore liminare, cioè la capacità, come accade per la geometria frattale, di agire sulle zone di confine, ai margini dei suoi oggetti, là dove l'interazione dinamica è più intensa. Contrariamente a Moran, Van Eenwyk sostiene che

«la teoria del caos può fornire primariamente un insight nei meccanismi della mente stessa. *Attrattori trattali e archetipi potrebbero non essere semplicemente analoghi l'un l'altro, bensì sinonimi*» (3) (corsivo mio).

In un articolo successivo Van Eenwyk tenta anche un'applicazione clinica della teoria del caos all'analisi delle difese (4).

Infine, un volumetto dal titolo *Inconscio e Matematica* (5) racchiude una serie di articoli di analisti freudiani ispirati al lavoro di I. Matte Bianco, tra i quali mi è sembrato attinente al mio discorso quello di C. Milanese che analizza l'oggetto trattale e l'opera d'arte alla luce della Bi-Logica, pur sottolineando le differenze di accezione del termine simmetria nell'orientamento di Matte Bianco (relazionale, pulsionale) e in quello di Mandelbrot (matematico-geometrico, nell'ordine inerziale del reale fisico).

«Se l'inconscio è un insieme di insiemi infiniti e se al tempo stesso i trattali sono a loro volta degli insiemi infinitizzabili, può diventare possibile affermare che l'inconscio sia strutturato anche come trattale».

A questo punto noterei che se a partire da K. Lewin per arrivare a Lacan la topologia psicoanalitica (6) è stata fondata sulla nozione di simmetria generale dell'inconscio, ora la teoria dei frattali potrebbe farla avanzare sul piano della complessità, riuscendo a includervi il caos, la lacerazione, la frattura. Ancora Milanese:

«Se l'inconscio è strutturato anche come un trattale, la descrizione di un trattale (di natura o di arte o di computer che sia - perché non una sabbia? aggiungerei io -) equivale ad una esplorazione *de visu* dell'inconscio per la sua parte trattale» (7).

L'autore descrive anche quella che gli appare come la qualità precipua di questo aspetto trattale dell'inconscio: l'appartenenza ad un universo di freddezza, di imperso-

(3) J.R. Van Eenwyk. «Archetypes: the Strange Attractors of the Psyche», *Journal of Analytical Psychology*, 1991. 36.

(4) J.R. Van Eenwyk, «The Analysis of defences», *Journal of Analytical Psychology*, 1991. 37.

(5) C. Milanese, «L'inconscio come insiemi infiniti bi-simmetrici in rapporto con l'opera d'arte come insieme biologico». in *Inconscio e Matematica*, a cura di Marcelle Turno. Teda ed., 1990, pp. 110.

(6) A. Di Giaccia, «Topologia e Psicoanalisi», in *Psicoanalisi e Matematica, Materiali per il Piacere della Psicoanalisi*, Tipografia Editrice Pisana, 1989.

(7) C. Milanese, «L'inconscio come insieme infiniti bi-simmetrici in rapporto con l'opera d'arte come sistema biologico», *op. cit.*, p. 116.

nalità, di meccanicità, di indifferenza al soggetto, cioè un caos anche ben troppo ordinato.

Da junghiana aggiungerei che questa assenza di soggettività, di personalità ne caratterizza invece l'appartenenza alla dimensione archetipica e collettiva dell'inconscio, nella forma delle leggi universali, dei modelli strutturali e dinamici del vivente sul piano della fisica e dell'energetica, ma non per questo definirei tali modelli come freddi e meccanici.

Le dinamiche complesse e caotiche, infatti, non ripercorrono mai esattamente lo stesso cammino, anche se risultano ripetitive e riconoscibili, e, soprattutto, non sono mai veramente prevedibili.

Venendo ora al gioco della sabbia, ciò che mi ha spinto ad approfondirne le strutture formali, più che contenutistiche, è stata la curiosità per l'uso dello spazio nella sabbiera da parte dei pazienti (8). Non mi riferisco alla classica simbologia spaziale, che do qui per conosciuta, ma alla presenza di formazioni e percorsi idiosincratici, inizialmente abbastanza incomprensibili come linee, insiemi di materiali o colori, movimenti nella sabbia, giochi di superficie-sfondo, ecc. che mutano di sabbia in sabbia, come accade appunto con le dinamiche dei sistemi nonlineari o nelle opere d'arte cinetiche. Alcuni tipi di transizione si sono ripetuti con diversi pazienti come ad esempio il partire da una sabbia con un punto chiuso, centrale o meno, che nelle sabbie successive si apre, si allarga, si sposta, si frammenta, e poi si ricompone con un grado di complessità maggiore. Oppure uno spostamento progressivo verso destra o verso sinistra o verso l'alto o il basso o il centro. Oppure il tracciare sentieri o corsi d'acqua ben precisi che uniscono zone diverse della sabbiera che in seguito cambiano forma o la mantengono spostandosi di zona. Tutti questi movimenti prescindono, in apparenza, dagli specifici oggetti collocati nella sabbiera, che lì per lì sembrano catturare tutta l'attenzione del paziente, lasciando la preparazione della sabbiera e la sistemazione degli oggetti su un piano decisamente inconscio o nel migliore dei casi obbediente, in apparenza, a leggi di preferenza estetica. Mentre gli oggetti sono più facilmente interpretabili come rappresentazioni personifi-

(8) P. Aite, <<Uno spazio per immaginare>>, in *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 18, 1978.

cate di contenuti interni (spesso emergenti dall'inconscio personale), più o meno vicini alla coscienza, un po' come i personaggi del sogno, la loro disposizione spaziale, l'effetto visivo che creano nell'insieme, la lavorazione della materia sabbia con eventuale aggiunta di acqua, colori, altri materiali come pietruzze, tessere di mosaico o altro, rende manifeste le linee essenziali di un processo psicofisico in atto, una specie di impronta, di espressione personale in cui leggi universali cercano di coniugarsi con il contenitore costituito dall'individualità.

Volgiamoci di nuovo a Ruelle che esemplifica la meccanica statistica dell'equilibrio portandola nell'ambito dell'arte e scoprendola nella peculiarità di uno stile riconoscibile per ogni autore, un po' come la grafia per ogni individuo:

«Ma c'è qualcosa d'altro, che è più difficile da esprimere, e che tuttavia si coglie immediatamente, un non so che riguardante la scelta delle forme e l'equilibrio dei colori... Anche se ascoltiamo brani che non abbiamo mai sentiti, nell'organizzazione dei suoni c'è qualcosa che ci permette di riconoscere quasi subito il compositore. *Si può cercare di identificare questo 'qualcosa di unico' per mezzo di studi statistici*» (corsivo mio) (9).

(9) D. Ruelle, «Caso e Caos», *op. cit.*, p. 129.

Ribadendo i limiti delle attuali conoscenze sul funzionamento del cervello e ignaro dell'influenza, per noi analisti ovvia e innegabile, che i fattori emotivi e i condizionamenti infantili possono avere sullo sviluppo della percezione, del coordinamento sensorio-motorio e quindi dei prodotti creativi in senso lato e artistici in particolare, Ruelle interpreta, fedele al suo linguaggio, l'unicità di gesto che differenzia un individuo dall'altro in termini di condizioni globali semplici e di caratteri probabilistici (10).

Recentemente ho partecipato a un seminario sul suono, l'improvvisazione musicale e l'uso del computer (11), nel quale a un gesto corporeo dei partecipanti su una tastiera muta il computer faceva corrispondere una rappresentazione grafica e poi sonora. Ognuno produceva il suo gesto, la sua forma, il suo suono. Il computer elaborava la forma grafica basandosi sulle teorie del caos e dei trattati (attraverso un semplice algoritmo) e ai partecipanti veniva dato modo di osservare le variazioni della forma originaria fino alle rotture che la stessa dinamica implicava date le condizioni iniziali. Andando più in profondità in

(10) *Ibidem*, p. 130.

«Se si impone a un sistema complesso una condizione globale semplice, le configurazioni che soddisfano tale condizione globale hanno di solito un insieme di caratteri probabilistici che le caratterizza in modo unico... Il fatto che un'opera sia dovuta a un certo artista è allora la 'condizione globale semplice', e l'insieme dei caratteri probabilistici dell'opera è ciò che ci permette di identificare l'artista».

(11) R. Boesch, musicista compositore, lavora a Ginevra (IRCAM) nell'ambito della musica elettronica e della ricerca (MIT, Stanford University).

un comportamento trattale, in questo caso legato al suono, non si vede soltanto più chiaramente ma piuttosto si scoprono cose nuove spesso inaspettate e sorprendenti, simili ai fenomeni di turbolenza nelle transizioni dei fluidi o, potremmo aggiungere, nei processi psichici.

Già negli anni '60 ricercatori come M. Clynes, M. Kohn, ecc. hanno studiato sperimentalmente, in ambito psicofisiologico il rapporto tra gesto, in quanto azione espressiva, e *forma essenziale*, cioè la forma alla base della comunicazione, delineando visivamente la forma di emozioni come rabbia, amore, reverenza, dolore, ecc. e della pulsazione ritmica della musica, nonché di cicli di tale forme analizzate parallelamente alle variazioni fisiologiche che le accompagnano (12).

(12) Vari articoli, a partire dal 1961, tra cui «Precision of Essential Form» in *Living Communication* di M. Clynes, in *Information Processing in The Nervous System*, New York, Spring 1964. di K.N. Leibo e y.c. eoe.

Sulla base di questi precedenti ho pensato che non doveva essere difficile prendere i gesti compiuti in una sabbiera e rappresentati dalle linee essenziali in essa iscritte e poi lavorarli, con l'aiuto del computer, esplorandone le evoluzioni sempre più in profondità, oppure seguendo sequenze di sabbie tenendo presenti i principi delle teorie del caos. Mi sto quindi muovendo sperimentalmente in questa direzione consapevole del fatto che si tratta di un campo molto complesso e di una zona di frontiera i cui collegamenti con il livello analitico e psicoterapico non sono certo immediati e anche che sicuramente rispondo alla forte seduzione dell'aspetto ludico ed estetico presente nel lavoro con trattali e giochi matematici.

D'altra parte, come osservato all'inizio, si tratta di nuove dimensioni che fanno parte della cultura in cui viviamo e di cui, come del paradigma culturale in cui siamo immersi, l'analisi del profondo deve tener conto, utilizzandone eventualmente le tecniche per la propria ricerca.

Tornando al gioco della sabbia, appurato che il risveglio della creatività e l'aprirsi dello spazio del gioco hanno per l'individuo un valore terapeutico, si potrebbe anche andare oltre questo risultato empirico per cercare di capire qualcosa in più del funzionamento psichico, approfittando delle caratteristiche peculiari di questa metodica che la differenziano dalla modalità analitica classica. L'evento diventerebbe cioè inerente al metodo usato e metodi

diversi potrebbero far scoprire eventi nuovi. Mi riferisco, è ovvio, al potere di visualizzare e concretizzare.

Associare le teorie del caos alle sabbie può essere un modo di descrivere, di dare un linguaggio a forme che sono tuttora in via di elaborazione data la piuttosto recente introduzione del gioco della sabbia in campo psicoterapico. Tra le applicazioni create da Mandelbrot, padre della geometria frattale, abbiamo la rappresentazione dei profili di coste, montagne, nuvole, strutture cristalline e molecolari, galassie, insomma paesaggi una volta lontanissimi dalla geometria euclidea incapace di raffigurare forme reali, naturali. Questa matematica «patologica», dedicata alle strutture aberranti, curiose, erronee, imprevedibili, irregolari, permette di vedere oltre al caos della natura una regolarità prima inaccessibile per via della mancanza di teoria ma soprattutto di tecnologia adeguate.

Le sabbie sono spesso costituite da paesaggi naturali in miniatura costruiti da una parte con materiale concreto e organizzati dall'altra tramite processi mentali lì per lì inaccessibili, ma che a loro volta potrebbero rispondere a leggi organizzative di livello più generale presenti nella materia e nel vivente, livello mentale incluso (come le leggi che ordinano i crateri della luna o lo schema arborescente del polmone o i buchi nel formaggio Emmenthal). La geometria frattale, inoltre, permette non solo di rappresentare, rilevare, calcolare realtà concrete, naturali, ma, come accennavo più sopra, di crearne di immaginarie, come città dalle strade aleatorie o continenti immaginari, eguagliando in questo la potenza della fantasia umana che forse funziona attraverso leggi simili. Credo che sarebbe interessante scoprire e tracciare questi percorsi formali su una base anche scientificamente fondata, alla ricerca di quel gesto unico, individuativo e differenziante che è il frutto del rapporto tra la dimensione collettiva, universale e lo sviluppo del Sé individuale, gesto che per ora siamo già in grado di cogliere ma soltanto intuitivamente.

Tenterò ora di dare un po' di corpo a queste premesse e queste riflessioni sul piano più direttamente accessibile della clinica, raccontando di alcune situazioni con pazien-

(13) J. Ryce-Menuhin, *Jungian Sandplay*, London. Routledge. 1992.

(14) S. Klaniczay, «Relazioni matematiche nelle opere di Hermann», in *Psicoanalisi e Matematica, Materiali per il Piacere della Psicanalisi*, Tipografia Editrice Pisana, 1989

ti che mi hanno condotto nella direzione qui presentata. Ricorderò prima, di sfuggita, che nel tentativo di descrivere i modelli psichici che danno forma allo spazio nel gioco della sabbia, l'analista junghiano J. Ryce-Menuhin (13) riconosce e localizza sette diversi livelli che possono essere proiettati nella sabbiera, costituiti da elementi del Conscio, dell'Inconscio personale e dell'Inconscio collettivo, in varie combinazioni possibili, e traccia otto diagrammi principali delle modalità generali di strutturazione del campo.

Se dovessi collocare le mie considerazioni all'interno di questa griglia ribadirei che mi sto muovendo ai margini tra l'inconscio collettivo (con le immagini archetipiche formali, corrispondenti a quelle della geometria classica (14) e moderna) e l'interpretazione personale, individuale - il gesto unico appunto - che scaturisce nella sabbiera.

Mi è capitato a volte, con alcuni pazienti, di osservare nelle loro sabbie, particolari configurazioni inizialmente poco accessibili alla comprensione analitica perché prive di punti di riferimento. Ne l'analista ne il paziente sanno bene cosa fare di queste sabbie che rimangono lì, ermetiche, rarefatte, chiuse, apparentemente isolate dal resto della vita. Posso provare a descriverne alcune:

Una forma centrale, geometrica (tipo *mandala*), costruita con tessere di mosaico, giocata su una simmetria di colore e disposizione, una sabbia successiva (dopo circa sei mesi) con oggettini vari in funzione di colore o di riempimento (e non in base al contenuto che rappresentano) disposte ai quattro angoli, come se la forma precedente si fosse aperta, o fosse esplosa verso l'esterno, mantenendo quattro appendici coniche verso il centro della sabbiera. Su entrambe regna un'atmosfera di ordine, di precisione, forse fredda, ma anche preziosa. Si sente che c'è qualcosa d'importante lì dentro. C'è poco da associare, non ci sono parole per descrivere ulteriormente. La paziente mi mostra dei disegni fatti molti anni prima in cui emerge lo stesso stile, un po' più caotico. Quello che sembra contare in entrambi i tipi di produzione è l'organizzazione degli oggetti più che le loro qualità, lo spazio tra

di essi e la simmetria, un po' come le immagini di Escher che catturano primariamente per le loro geometrie paradossali e solo secondariamente per i contenuti.

Un'altra paziente disegna, sempre con le tessere di mosaico, un fiore capovolto, nella sua prima sabbia. Stilizzato, geometrico, denuncia la sua paradossalità nella posizione innaturale. La sabbia successiva presenta un ammasso circolare pieno di oggetti naturali con una punta che va all'esterno (come il gambo del fiore rispetto alla corolla, nella sabbia precedente), in una forma a spirale molto compatta.

Quella ancora successiva mostra di nuovo la stessa forma con l'estremità più allungata verso l'alt e nuovi oggetti, alcuni naturali altri no (tra una sabbia e l'altra sono trascorsi circa 7 mesi e la paziente non ha memoria cosciente di ciò che ha fatto la volta precedente).

Altri pazienti dispongono oggetti apparentemente significativi ma in modo talmente peculiare da far risaltare più la loro collocazione e la forma finale che producono (cerchio, quadrato, spirale, linee ben definite, complessi amorfici, lettere dell'alfabeto, parti del corpo, oppure forme non sempre definibili e identificabili), che non ciò che rappresentano di per sé.

Anche in sabbie più consuete può capitare, infine, di trovarsi di fronte ad aree in cui compare questo stile che definirei 'geometrico' in senso lato.

Il problema che mi si è posto è come affrontare questi aspetti inerenti alle sabbie nel senso del loro significato in quanto produzioni della psiche.

Che cosa ci mostrano queste sabbie, a che livello comunicano, cosa indicano in senso evolutivo, che informazioni può trarre l'analista per il suo lavoro clinico e per la sua conoscenza della psiche umana?

Una prima e ovvia risposta è che esse visualizzano forme peculiari ed essenziali di organizzazione dello spazio da parte del paziente, forme che sono in relazione, anche se non sempre visibili, con la sua struttura corporea. Come i due poli opposti che Jung attribuisce all'archetipo *psicoide*, quello materiale, corporeo, e quello spirituale, mentale. E infatti, di fronte alle sabbie che ho brevemente descritto, lo sguardo clinico ha colto a volte analogie con

le sensazioni emerse nell'interazione non-verbale con il paziente, altre volte ne ha intravisto elementi compensatori. Se seguiamo nei due indicatori, corpo e sabbiera, l'evoluzione del gesto, della forma individuativa del paziente scopriremo che l'energia che si mobilita è senz'altro più corporea e tendente all'agito di quanto non accada lavorando con la tecnica analitica classica e che il caos vi si affaccia psico-somaticamente. Ecco un breve sketch clinico. Con una paziente che mi consulta per iniziare un'analisi, concordiamo tre colloqui preliminari di cui uno costituito da una sabbia. Tempo fa utilizzavo questa prima sabbia in senso diagnostico, mentre ora non lo faccio più, proponendo semplicemente il gioco della sabbia come modalità presente nella stanza analitica da utilizzare quando e come il paziente desidera, anche mai. La donna in questione si avvicina alla sabbiera di secondo incontro e fa una sabbia che mi colpisce nel senso che ho più sopra descritto: semplice, essenziale, una fila di cassette a semicerchio, anzi quasi a forma di cerchio ma interrotto. Al centro del cerchio, una mano. La forma geometrica è accompagnata da una linea azzurra più breve, ottenuta aprendo la sabbia in modo, che si veda il fondo della sabbiera.

Al momento della seduta successiva la paziente avverte che non potrà venire per un po' perché le si è scatenata una sciatica fortissima e non può camminare.

La rivedrò per un colloquio conclusivo dopo varie settimane, quando ha ormai deciso di non continuare. Grazie anche alla sua preparazione psicologica, scopriamo una relazione tra quella linea curva interrotta nella sabbiera e la sua spina dorsale (le cassette come vertebre una di seguito all'altra) e la concomitanza di una visita alla madre. La sua consapevolezza non è bastata, tuttavia, a farle continuare il lavoro analitico perché la discontinuità, il vuoto, l'angoscia, il caos, ben rappresentati da quella interruzione nella fila di cassette le era evidentemente intollerabile in quel momento. Se la sabbia fosse stata creata più avanti nel tempo, quando cioè fosse stato costruito un saldo rapporto con l'analista forse l'alleanza terapeutica avrebbe retta, ma forse non sarebbe neanche venuta fuori questa sabbia. Da altre fonti so che, dopo

alcuni mesi, ha ripreso il suo progetto di analisi con un uomo. Ciò che alla fine mi è apparso abbastanza evidente è l'analogia di forma interrotta nella sabbiera, nella spina dorsale, nell'analisi (15). Le teorie del caos, basate sull'analisi del comportamento della materia, della natura, e *quindi del corpo*, aiutano a spostare lo sguardo sulle irregolarità, sulle incertezze, su ciò che è imprevedibile e discontinuo, sulle dinamiche che avvengono tra le cose, ai confini delle cose, più che nelle cose o alle cose stesse. Nella geometria trattale ogni parte contiene informazioni sul tutto e i confini tra le parti sono meno chiari e definiti perché ogni movimento dipende dal sistema nella sua globalità.

Un altro sketch clinico nell'arco di 15 anni circa:

Una paziente sogna un corpo di donna, visto da dietro, sul quale è come disegnata in colore rosa una linea a forma di S, da una specie di orticaria o irritazione. È qualcosa che richiede attenzione o cura ma non è pericoloso (anni prima, all'inizio dell'analisi, erano comparsi nei sogni molti serpenti). Conclusa da molti anni l'analisi, decide di fare un'esperienza con il gioco della sabbia e riproduce inconsapevolmente questa stessa linea nella sabbiera, tra oggetti vari, come un percorso da seguire. Ancora più avanti, conclusa l'esperienza con la sabbia, scolpisce, immemore del sogno e della sabbia, una figura femminile attraversata da una faglia, una fessura verticale a forma di S. Infine, nell'esperimento sopracitato del gesto sonoro, la linea che emerge dall'accostamento sopracitato del gesto sonoro, la linea che emerge dall'accostamento dei suoni è, guarda caso, proprio una S. L'ha estratta il computer attraverso un algoritmo e sempre il computer è in grado di analizzare il comportamento di questa forma sempre più in profondità, fino ai suoi punti di caos, rottura e successiva ricomposizione di nuovi assetti ed equilibri. Concludendo intorno al gioco della sabbia dire che è affascinante e forse anche utile fare spazio a nuovi modi di osservare le sabbie create dai pazienti, aggiungendo all'interpretazione analitica, ispirata a qualsivoglia teoria, una ricerca più ampia di cui spero aver tratteggiato alcuni possibili punti di riferimento.

(15) Osservazioni compiute in diversi laboratori del mondo suggeriscono che il caos è una caratteristica normale del sistema nervoso, incluse le componenti responsabili della secrezione ormonale. Sono anche state analizzate periodicità patologiche in disordini come l'epilessia e la sindrome maniaco-depressiva. La fisiologia sembra addirittura uno dei settori più promettenti per lo studio dei trattali e del caos. Vedi a questo proposito: Goldberger et al., «Caos e trattali in fisiologia umana», in // *Caos*, a cura di G. Casati, Le Scienze, 1991.

La metodologia ermeneutica: critica al metodo scientifico in psicoanalisi

Enrico Miccoli. Genova

1. *Transfert e verità*

Nel corso dello sviluppo della psicoanalisi, si è andato via via precisando il ruolo della *relazione* fra analizzando ed analista nell'esperienza d'analisi. Come è ben noto, questo processo ha comportato anche una netta rivoluzione concettuale ad opera dello stesso Freud, il quale, se inizialmente considerava i fenomeni di transfert e contro-transfert come ostacoli sulla via analitica, finì per valutarli invece come i *mezzi* stessi attraverso i quali il processo si compie. Ma questa rivoluzione ne ha comportato un'altra, meno evidente, ma non meno importante; con l'affermarsi dell'idea secondo cui la relazione affettiva fra i due protagonisti della seduta, lungi dall'essere un «disturbo» di essa, rappresenta invece proprio il *fondamento* della tecnica psicoanalitica, è andata oscurandosi la precedente convinzione che faceva perno sul concetto di «verità» e di «coscienza» (da cui l'espressione «analisi») e che aveva dominato fino a quel momento la concettualizzazione freudiana.

Per inciso, non deve sfuggire la stretta connessione fra le due «rivoluzioni», tanto che esse, in realtà, possono forse essere ricondotte ad una sola; è vero infatti che solo quando ci si pone nella prospettiva di una conoscenza «oggettiva» e «razionale» del vissuto umano, mirante al raggiungimento della «verità scientifica» intorno all'uomo

stesso, si percepiscono poi le vicende affettive e tanto peggio la relazione affettiva fra analizzando ed analista (l'asettico osservatore di fatti esterni e indipendenti, la cui stessa possibilità di sussistenza è negata da Heidegger(1)) come la peggior minaccia alla ricerca del vero. Si potrebbe forse sostenere che questo atteggiamento sia sorto in Freud ad opera di una delle sue due «anime», quella che ha sposato fino all'ultimo la causa della Scienza (2). Oggi, comunque, la tecnica psicoanalitica riconosce il valore della relazione transferale al punto da ritenerla il cardine del processo analitico.

(1) G. Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Bari, Laterza, 1991, pp. 34-35.

(2) D.P. Spence. *La metafora freudiana*, Firenze. Martinielli. 1990, p. 82.

Credo però che, in alcuni casi, questa rivoluzione sia stata intesa in un senso fuorviante; se è vero che il processo analitico è un processo di *relazione* e di evoluzione nella relazione, e non è, al contrario, un processo di oggettiva ricerca di una verità ferma, definita esterna all'analista ed in attesa di essere scoperta nell'analizzando, ciò non significa che il ruolo della «verità» sia divenuto nullo; se così fosse, il senso stesso dell'esperienza psicoanalitica verrebbe a cadere; ogni seduta è costituita dall'intento di «toccare», «vedere», «capire», «entrare in rapporto con» il paziente; di ascoltare ciò che dice, lasciando che ciò «assuma forma» ed «emerge» con un senso, un significato da comunicare, da esprimere. Tutti questi termini fanno sempre riferimento ad una qualche *verità* che cerchiamo. Ogni interpretazione comporta un qualcosa che si manifesta «immediatamente» e «in superficie» che rimanda a qualcos'altro che è «mediatamente» e «sottostante». Questo non può, io credo, essere inteso come un «qualcos'altro» *qualunque* (3). Abbiamo l'esigenza di considerare questo che cerchiamo come *vero*.

Non è che una volta tolto di mezzo il «vero» oggettivo della Scienza, possiamo esimerci da ogni esigenza di verità (esigenza testimoniata in pieno dallo scritto di D.P. Spence «La metafora freudiana» (4)); ciò, fra l'altro, equivarrebbe a riconoscere «verità» solo alla Scienza medesima. Si tratta qui di far riferimento ad un «vero» diverso, un vero che si attagli all'uomo anziché agli oggetti della Scienza della Natura; è questo il punto. Con la psicoanalisi

(3) *Ibidem*, pp. 161 e 213.

(4) *Ibidem*.

noi cerchiamo, non il vero oggettivo esterno, ma la verità umana interna della persona. Ma pur sempre una verità. Diversamente, la psicoanalisi svanirebbe nel nulla, venendo ad equivalere, ad esempio, una «recita» isterica al significativo conflitto sottostante.

Quindi noi, in psicoanalisi, *abbiamo* un problema epistemologico; lo abbiamo eccome, anche se il perno dell'analisi è il transfert; solo che il *nostro* problema epistemologico non si identifica con il problema epistemologico della Scienza della Natura. Temo che la mancanza di chiarezza su questo punto sia la ragione del poco spazio che viene riservato in ambito psicoanalitico ai quesiti ed alle ricerche di carattere gnoseologico.

Con quello che ho detto fin qui, voglio quindi sottolineare l'importanza della conoscenza come ricerca della verità in psicoanalisi; nessuno apprezzerrebbe come autentica una esperienza psicoanalitica in cui non emergesse la *persona* nella sua realtà interna; ma questa affermazione è inseparabile da un'idea del vero. Tutto ciò non torna a ritroso, mirando a ridurre il ruolo della relazione di transfert, ma anzi le restituisce tutto il suo valore perché si tratta di una *verità umana nella relazione* (e non della verità della «semplice-presenza» heideggeriana (5)).

(5) G. vattimo,
introduzione a
Heidegger, op. cit.

2. L'idea del vero nella storia della Scienza

Il problema della verità nella conoscenza è certamente un problema centrale in tutta la storia della filosofia. Ciò che interessa qui primariamente è però il tipo particolare di criterio di verità che è venuto affermandosi e radicandosi nella nostra cultura, che è poi quello della Scienza della Natura. Esso può essere ricondotto, nelle sue origini, fino alla prima Filosofia della Natura, in quanto essa si poneva esplicitamente l'obiettivo di comprendere il Mondo Esterno, separandolo dalle proiezioni antropomorfe delle precedenti Teogonie e Cosmogonie.

Ma qualcosa di fondamentale accade anche molto più tardi, e in particolare con il tentativo kantiano di superamento dell'opposizione razionalismo/empirismo nella filosofia della conoscenza. Il sistema gnoseologico di Kant è quello che ha fondato storicamente il modo di intendere

la conoscenza che ancora oggi domina la nostra cultura. Ho parlato di «tentativo» perché secondo me esso non raggiunse lo scopo di sanare la contraddizione, ma, mascherato da «mediatore», fu invece un sistema essenzialmente razionalistico.

Ho approfondito altrove (6) le devastanti conseguenze che ebbe l'applicazione di questo sistema alla Psicologia da parte dello stesso Kant e le fuorvianti sequele che si verificarono con la continuazione di questo intento ad opera di Herbart, Wundt e Watson. Tutto ciò, dal mio punto di vista, ha fondato quella che oggi si chiama «Psicologia scientifica» su di un grosso equivoco che implicato la perdita dell'oggetto intrinseco della Psicologia stessa: il Mondo Interno.

Il sistema kantiano è costitutivamente rivolto all'indagine del Mondo Esterno, degli oggetti della Natura; tanto che elesse a proprio modello ideale la meccanica razionale di Newton. Kant volle però investire la propria teoria di una generalità assoluta, facendo ricadere in essere ogni atto conoscitivo, verso qualsiasi oggetto, e quindi anche la Psicologia. Il risultato fu, com'è noto, che egli giunse a rifiutare dapprima la «Psicologia razionale» e poi anche la «Psicologia empirica», eliminando in definitiva la Psicologia *in foto* dal novero delle Scienze.

Questa evoluzione storica delle idee intorno alla conoscenza ha però evidenziato due punti deboli molto significativi, entrambi riconducibili all'assolutismo della filosofia di Kant. Il suo sistema, infatti, pretende di valere in assoluto, tanto nel tempo (egli riteneva che la sua «critica della ragione» fosse l'ultima parola, quella definitiva, in proposito), quanto in estensione, perché, come già ho detto, egli riteneva che la sua gnoseologia fosse l'unica possibile e, come tale, potesse delineare definitivamente i modi e i confini della conoscenza umana in tutti i campi. Il primo assolutismo di Kant fu sconfitto in modo inequivocabile della teoria della relatività di Einstein; il secondo determina aporie interne al sistema stesso e si sconfigge quindi da sé (ad es. per il caso della conoscenza degli organismi viventi (7)).

È accaduto comunque che il criticismo, per il fascino con cui è capace di illudere, sia stato in fondo tenuto vivo fino

(6) E. Miccoli. «Una critica alla fondazione della psicologia come scienza della natura», *Giornale Storico di Psicologia Dinamica*, Voi. XV, fase. 29. 1991.

(7) I. Kant, a c. di V. Mathieu, *Opus Postumum*, Capelli, 1963. pp. 23-24.

ai giorni nostri da successivi importantissimi sviluppi quali il Positivismo di Comte ed il Positivismo Logico di Carnap e seguaci, che secondo me non sono altro che riedizioni del rigido razionalismo kantiano.

Solo molto recentemente, la filosofia della scienza ha cominciato a prendere le distanze da siffatte idee, e oggi si può dire che la Teoria della Scienza, nei suoi massimi esponenti, ha abbandonato l'idea di un criterio di verità assoluto, cioè di una fondazione ultima della conoscenza del tipo di quella voluta da Kant. Bertrand Russell, ad esempio, dice:

«La questione della verificabilità in sostanza è questa: possiamo scoprire un insieme di credenze che non siano mai sbagliate o un mezzo di prova che, quando possiamo applicarlo, ci metterà sempre in grado di distinguere tra credenze vere e false? Presentata la questione in linea così generale ed astratta, la risposta deve essere negativa. Finora non è stato scoperto alcun modo per eliminare interamente il rischio dell'errore, e nessun criterio infallibile per distinguere il vero dal falso. Se noi crediamo di aver trovato un criterio, questa credenza stessa può essere errata; daremmo per dimostrato il problema, se tentassimo di verificare il criterio applicandolo a se stesso» (8).

(8) B. Russe». *L'analisi della mente*, Roma. Newton Compton. 1988, pp. 248-24.

Ascoltiamo ora il punto di vista di un'altra autorevole voce nel campo della Teoria della Scienza, Karl Popper:

«Il comportamentismo radicale, da cui il fisicalista radicale deve dipendere per spiegare a se stesso le sue attività teoriche come 'comportamento verbale', trae la maggior parte del suo fascino da un malinteso relativo ad un problema di metodo. Il comportamentista esige, giustamente, che qualsiasi teoria scientifica, e quindi anche le teorie della psicologia, debbano essere controllabili mediante esperimenti riproducibili o quanto meno asserzioni osservative controllabili intersoggettivamente; cioè asserzioni intorno al comportamento osservabile, che nel caso della psicologia umana include il comportamento verbale.

Ma questo importante principio si riferisce soltanto alle *asserzioni di controllo* di una scienza. Come in fisica introduciamo entità teoriche - elettroni ed altre particelle o campi di forza, ecc. - allo scopo di spiegare le nostre asserzioni osservative (...), così in psicologia possiamo introdurre eventi e processi mentali, consci e inconsci, se questi ci aiutano a spiegare un comportamento umano, come il comportamento verbale. In questo caso, l'attribuzione di una mente e di esperienze soggettive coscienti ad ogni persona umana e normale è una teoria esplicativa della psicologia avente all'incirca lo stesso carattere dell'esistenza dei corpi materiali relativamente stabili in fisica. In entrambi i casi le entità teoriche *non* sono introdotte come qualcosa di definitivo - come sostanze nel senso tradizionale, giacché sia le une che le altre creano vaste sfere di problemi insoluti, così come d'altronde la loro interazione» (9).

(9) K.R. Popper e J.C. Fodor, *L'io e il suo cervello*, Roma, Armando, 1986, pp. 182-84.

Nonostante si avverta chiaramente l'orientamento popperiano, che è pur sempre un orientamento radicalmente «scientifico», si può però riscontrare con evidenza come egli sia in grado di rapportarsi con elasticità alle diverse problematiche conoscitive e come ritenga che i diversi oggetti di studio necessitino di approcci idonei al loro peculiare carattere.

Passiamo ora a considerare una delle espressioni più originali e polemiche dell'antiscientismo moderno, quella di Paul K. Feyerabend; già il titolo del libro da cui traggio le seguenti citazioni è indicativo: «Contro il metodo». Feyerabend sostiene che non esistono modi generali preformati di acquisire conoscenze e che tutte le concezioni generali e radicali della conoscenza non sono, in pratica, che miti smentiti dalla realtà storica di come le grandi scoperte sono state effettuate:

«Applicando questo punto di vista a un soggetto specifico come la scienza, l'anarchico epistemologico trova che lo sviluppo accettato di questa (...) ha avuto luogo solo perché gli scienziati hanno usato inconsapevolmente nell'ambito della loro attività la sua filosofia: essi hanno avuto successo perché non hanno permesso a se stessi di lasciarsi vincolare da «leggi della ragione», da «norme di razionalità» o da «leggi della natura immutabili» (10).

E ancora:

«I logici e i filosofi della scienza non vedono la situazione in questo modo. Essendo sia riluttanti sia incapaci a svolgere una discussione informale, essi richiedono che i termini principali della discussione siano «chiariti». E «chiarire» i termini di una discussione non significa per loro studiare le proprietà *addizionali* e ancora sconosciute del campo in questione di cui si ha bisogno per rendere compiutamente comprensibili tali termini, bensì significa riempirli di nozioni *esistenti* tratte dal campo completamente diverse della logica e del senso comune, preferibilmente di idee d'osservazione, finché essi acquistino un suono comune, e prender cura del fatto che il processo di riempimento obbedisca a leggi accettate della logica. Si consente alla discussione di procedere solo *dopo* che le sue fasi iniziali sono state modificate in questo modo. Così il corso di un'investigazione viene deviato nei canali ristretti di cose già comprese e la possibilità di scoperte concettuali fondamentali (o di mutamenti concettuali fondamentali) è considerevolmente ridotta» (11).

(10) P.K. Feyerabend. *Contro il metodo*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 156.

In relazione a ciò che sto dicendo, mi pare particolarmente importante notare le idee che in proposito nutre Gaston Bachelard:

(11) *Ibidem*, p. 212.

«I sostenitori della limitazione metafisica del pensiero scientifico si concederanno pure il diritto di porre a *priori dei confini che sono sema rapporto con il pensiero che limitano*.

Solo la scienza è abilitata a tracciare le proprie frontiere. Ora, per lo spirito scientifico, *tracciare nettamente una frontiera significa già superarla*. La frontiera scientifica non è tanto un limite quanto una zona di pensieri particolarmente attivi, un dominio di assimilazione.

(12) G. Bachelard, *Epistemologia*, Bari. Laterza. 1975, pp. 16-18.

In breve, gli a *priori* del pensiero non sono definitivi. Anche essi debbono subire la trasmutazione dei valori razionali» (12).

Inoltre:

«Ma è possibile un altro razionalismo generale che prenderebbe possesso dei razionalismi regionali; lo chiameremo razionalismo integrale o, più esattamente, razionalismo integrante. Questo razionalismo integrale o integrante dovrebbe essere istituito a *posteriori*, dopo che si sono studiati i diversi razionalismi regionali, il più possibile organizzati, contemporanei alla messa in relazione dei fenomeni derivanti da tipi ben definiti d'esperienza.

Il razionalismo integrale deve perciò essere un razionalismo dialettico che decide la struttura in cui si deve impegnare il pensiero per informare una esperienza.

...si tratta di moltiplicare e affinare le strutture, la qual cosa, da un punto di vista razionalistico, deve esprimersi come un'attività di strutturazione, come una determinazione della possibilità di molteplici assiomatiche per far fronte alla moltiplicazione delle esperienze» (13). «Bisogna ormai porsi nel punto centrale in cui lo spirito conoscente è determinato dall'oggetto preciso della propria conoscenza e in cui, in cambio, esso determina con più precisione la propria esperienza» (14). «Così siamo sempre di fronte allo stesso paradosso: il razionalismo è una filosofia che *continua*: in verità, non è mai una filosofia che *comincia*» (15).

(13) *Ibidem*, pp. 109-112.
(14) *Ibidem*, ? . 17. (15)

Ibidem, p. 129.

3. Le Scienze dello Spirito

Credo che sia quindi ampiamente lecito sentirsi affrancati dal vincolo positivistico, o, se si vuole, kantiano, quando si affronta il problema della conoscenza; conoscere è un problema e dire cosa sia «conoscere» è, e per fortuna resta, un problema.

Se riprendiamo ora il discorso kantiano sull'estensione della propria teoria, potremo tornare a considerare quanto aveva accennato in merito all'oggetto della Psicologia. Determinati *metodi* conoscitivi possono risultare appropriati per determinati oggetti e fornire su di essi informazioni utili e pertinenti a certi scopi; è il caso, appunto, delle

metodologie della Scienza della Natura, che sono in grado di produrre corpi integrati e complessi di conoscenze intorno agli oggetti; questo insieme di «dati» sulla realtà *non* è la Conoscenza della realtà che, forse, non esiste neppure; un simile intento dovrebbe, credo, essere abbandonato a favore della consapevolezza della onnipresente *parzialità* della conoscenza; esso appartiene ad epoche passate ed a sforzi dimostratisi vani oltre ogni dubbio.

Ora, se noi osserviamo tali dati «scientifici», vedremo che essi ci dicono alcune cose sugli oggetti, all'interno di una specifica concezione di questi ultimi; conosciamo molto sul comportamento chimico delle sostanze e sulle vicende legate alla propagazione ed alla trasformazione dell'energia. Queste conoscenze sono organizzate in leggi quantificate che fanno uso di unità di misura e relazioni matematiche fra grandezze: è ciò che si intende strettamente per «Scienza». Le leggi sono considerate universali e immutabili e riferite ad oggetti aventi caratteristiche ben definite, dotati di stabilità e continuità.

La stabilità degli oggetti è un cardine della teoria scientifica perché consente di *prevederne* il comportamento e di *ripetere* gli esperimenti; è evidente che tutto ciò non sarebbe possibile se gli oggetti non fossero dotati di stabilità; questa deriva in ultima analisi da ciò che sta sempre «sotto» gli oggetti, e cioè *la materia*, essa è stabile o si trasforma in modi noti. Può anche trasformarsi in energia, ma, anche qui, in modi almeno parzialmente noti. Materia ed energia sono presenti, stabili e riconoscibili nelle loro trasformazioni e, soprattutto, «visibili» a chiunque. Sono davvero «sotto gli occhi di tutti», nel senso letterale, perché sono percepibili attraverso il senso esterno.

Gli oggetti del Mondo interno non hanno per nulla queste caratteristiche; essi non sono stabili, ne ripetibili a volontà; non sono «pubblici», da chiunque verificabili:

«Un'altra differenza va sottolineata. La scienza naturale nei suoi resoconti e spiegazioni - nomotetiche - assume una posizione esterna, oggettiva, che pone una separazione chiara fra osservatore e osservato. La velocità di caduta di una pietra è un 'fatto' ripetibile e osservabile che può essere predetto entro limiti ristrettissimi. Analisi e predizione non esigono nulla per quanto riguarda il 'chi è' dell'osservatore o la sua conoscenza della condizione umana. Per capire un evento storico (e,

per estensione, clinico) è necessaria invece una posizione 'dall'interno', e la capacità di identificarsi con i motivi dell'attore o del paziente. È questa posizione interna che ci permette di giudicare quali siano i 'fatti' del caso in questione, dove ne finisca uno e ne cominci un altro; questo stato di cose nasce perché non tutti i 'fatti*' sono visibili, perché molti non emergono finché non ci mettiamo nei panni dell'attore o del paziente e perché il significato finale è sempre colorato di teoria e contesto» (16).

(16) D.P. Spence, *La metafora freudiana*, op. cit., p. 119.

Inoltre, ed è questo forse l'aspetto più importante, conoscere questi «oggetti» *non ha per noi lo stesso senso che conoscere gli oggetti esterni*; di questi ultimi noi «conosciamo» scientificamente *quantità*, cioè grandezza misurabili riunite in leggi. Ciò che ci interessa degli oggetti del Mondo Interno, invece, è qualcosa di radicalmente diverso: è il *significato* (17). Quando noi domandiamo *perché* è accaduto un certo evento nel mondo fisico, intendiamo sapere quale processo, nell'insieme noto delle leggi di comportamento della materia e dell'energia, abbia determinato quel fenomeno e secondo quali bilanci di quantificazione. Quando domandiamo il *perché* di un certo comportamento umano, intendiamo tutt'altra cosa: vogliamo conoscere // *senso*. Cioè noi cerchiamo di inscrivere l'azione della persona in un contesto *significativo* mediante il quale essa acquisti un valore riconoscibile; tale valore può anche non essere noto all'autore, ed è per questo che invociamo il concetto di *inconscio*.

(17) *Ibidem*, p. 148.

Gli oggetti del Mondo Interno - è questo ciò cui voglio pervenire - *non sono conoscibili attraverso le tecniche delle Scienze della Natura*, perché non sono «fatti» di materia ed energia e perché «conoscerli» significa rintracciarne un *significato* e non correlarli attraverso leggi quantificate.

Un sogno, come «oggetto» da conoscere, non ci interessa per la gamma di frequenze della luce che ne determina i colori, ne per la sua durata temporale, ne per la lunghezza d'onda delle voci che lo animano. Di esso, a noi interessa // *senso* che ha per il sognatore; il modo in cui si iscrive nella rete di significati che vivifica quel soggetto; è questo che cerchiamo. Questo ci dice al proposito Paul Ricoeur:

«In che modo infatti intervengono nella teoria analitica quelle che lo psicologo chiama variabili ambientali? Per l'analista non sono in nessun

modo dei fatti, quali sono conosciuti dall'osservatore esterno, anzi ciò che per lui è importante sono le dimensioni dell'ambiente, così come il soggetto 'crede' che siano, e pertinente non è il fatto, ma il senso che il fatto ha preso nella storia di un soggetto» (18).

(18) P. Ricoeur, *Della interpretazione*, Genova, Il Melangolo, 1991. p. 343.

È interessante, a questo punto, notare che nella «Interpretazione dei sogni» (19), Freud compie un passaggio molto particolare, tentando la sintesi fra la sua concezione scientifica della conoscenza e quella dettata dalla sua «seconda anima», che tenderebbe a prescindere da ogni considerazione quantitativa o formale intorno ai sogni per intenderli come espressioni della realtà umana interna. Infatti, in quest'opera, Freud vuole si *interpretare* i sogni, coglierne il senso per il soggetto in un modo che si potrebbe definire «ermeneutico»; ma poi ha di mira il ritrovamento di *leggi* generali, esattamente come quelle scientifiche, che regolano la «dinamica» del sogno: condensazione, spostamento, ecc.; secondo il suo intendimento, queste leggi esprimono il «funzionamento» dell'inconscio, del «processo primario», proprio come le leggi scientifiche descrivono il comportamento degli oggetti del mondo esterno; il sogno è divenuto un *oggetto* di conoscenza nel senso della scienza della natura.

(19) S. Freud, *Interpretazione dei sogni*, (1899), Opere 1899, Torino, Boringhieri, 1981.

Paul Ricoeur, tende a leggere comunque questo scritto di Freud in senso ermeneutico; egli ritiene che, se in esso coesistono le due anime freudiane, è però quella appunto «ermeneutica» a prevalere:

«La spiegazione è quindi esplicitamente subordinata all'interpretazione: se quest'opera si chiama *Traumdeutung*, Interpretazione dei sogni, non è un caso» (20).

Il sogno può apparire assurdo perché può, ad esempio, «trasgredire» ogni legge della natura, ma diventa comprensibile quando questo stesso «assurdo» sul piano di realtà viene letto come espressione del vissuto sul piano del Mondo Interno.

(20) P. Ricoeur, *Della interpretazione*, op. cit., p. 96.

È nullo quindi per noi il valore di ogni spiegazione del sogno inscritta nel quadro concettuale delle Scienze della Natura. Dal punto di vista psicoanalitico, il sogno non va «spiegato», ma *interpretato*.

Mi sembra allora che si possa parlare in modo pertinente di *diverse verità*, di diversi problemi gnoseologici, di di-

versi criteri del vero. Queste considerazioni possono forse inserirsi nel famoso problema della distinzione fra Scienze della Natura e Scienze dello Spirito: A tale riguardo, spero di essere riuscito a porre in evidenza il fatto che quando si dice «ricerca della verità» si possono intendere molte cose diverse: esistono differenti «verità» nel campo della nostra esperienza.

4. *Mondo Interno e Metodologia Ermeneutica*

Quando ci si interroga intorno alle esperienze più diverse per cercare di comprenderle o spiegarle, sostanzialmente si vuole passare da una descrizione iniziale, insoddisfacente, ad un secondo livello che maggiormente appaghi il nostro desiderio di capire. Si cerca in definitiva di sostituire ad un primo discorso intorno alla realtà, che riporta l'esperienza più o meno immediata, così come ci si presenta, un secondo discorso, ed eventualmente altri a successivi livelli, che siano in grado di dirci «qualcosa di più» su quanto sperimentato. Questo accade sempre, in qualunque atto conoscitivo. Ogni dato esperienziale assume la veste di conoscenza solo quando viene organizzato in un contesto di pensiero più generale che stabilisca relazioni con il resto dell'esperienza. Conoscere, in certo senso, significa cercare qualcosa che sta «dentro» il dato immediato dell'esperienza; costruire una meccanica razionale come quella di Newton comporta organizzare le osservazioni inerenti il moto dei corpi in un insieme significativo di relazioni e costruire così una teoria generale del moto; questa teoria non è immediatamente data, non si manifesta da sé negli oggetti; è *costruita* o, si dice anche, *scoperta*. Questo termine: «*scoprire*» evidenzia il concetto che noi abbiamo della conoscenza: trovare qualcosa di nascosto, che sta «dietro» la facciata delle cose che, di per sé, «inganna». Come se ritenessimo che la realtà immediata fosse la più evidente e la meno «vera». In questo senso, esiste forse un parallelismo stretto fra scienze della natura e psicoanalisi; le prime osservano i fenomeni inerenti agli oggetti esterni e cercano «leggi» generali che li spieghino. La seconda ascolta l'espressione immediata della persona e «dietro» cerca l'*incon-*

scio che è poi la teoria generale esplicativa dei comportamenti.

C'è chi obietta che l'«inconscio sostantivo» non sia che una metafora (21); ma tutte le costruzioni intorno alla realtà sono tali; la legge gravitazionale non «esiste» certo da nessuna parte ed è nient'altro che una metafora, perché la «realtà» dell'attrazione fra i corpi non la conosce nessuno; la legge di gravitazione universale, infatti, ci descrive la quantificazione del fenomeno, ma non ci spiega certamente *perché* i corpi si attraggono: essa è un modo di esprimere i fatti: una metafora.

(21) D.P. Spence, *La metafora freudiana*, op. cit., pp. 32 e segg.

Torniamo alla psicoanalisi; abbiamo detto che «spiegare», in tale ambito, significa riuscire a sviluppare un discorso *significativo* su quanto riferiscono i pazienti che, di per sé, appare appunto privo di quella compiutezza di senso che possa appagare. Un conto è osservare un comportamento coatto di un ossessivo e non sapere che dire di esso; altro conto è affermare che tale comportamento coatto è ben spiegato dall'ipotesi di una sottostante violenta ambivalenza affettiva; nei due casi, noi intratteniamo un rapporto ben diverso con il dato fenomenico: passiamo dall'esperienza di trovarci di fronte ad un'espressione criptica all'esperienza di un «esprimere» umano distorto, ma significativo.

Vorrei allora richiamare qui quanto afferma Maurizio Ferraris nel suo «*Storia dell'ermeneutica*»;

«...questa coscienza della distanza temporale è anche la consapevolezza del carattere problematico della comprensione dei testi antichi, il cui senso non è più ovvio, ed è minacciato dalla corruzione e dalla incomprendibilità. (...) l'ermeneutica sorge dalla coscienza di una rottura con il passato nel cristianesimo, nella Riforma, e poi certo dopo la modernità illuministica» (22).

Egli ci dice quindi che l'ermeneutica è nata come sforzo di superamento della *distanza* temporale che separa chi scrive e chi legge (chi parla e chi ascolta). Quando l'ermeneutica vuole «recuperare» il senso di uno scritto di un'altra epoca vuole, in definitiva, rendere comprensibile a chi «traduce» l'esperienza e l'espressione di un qualcuno lontano, diverso; lontano e diverso per epoca, per cultura, per modi di esprimersi. Queste parole di Ferraris

(22) M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, op. cit., p. 12.

(23) E. Fromm, // *linguaggio dimenticato*, Milano, Bompiani. 1981.

mi hanno fatto tornare in mente il titolo di quel libro di E. Fromm sui sogni: «*Il linguaggio dimenticato*» (23). Proprio come se il nostro inconscio si esprimesse attraverso un linguaggio diverso dal nostro, incomprensibile immediatamente. Non voglio qui sposare la tesi del «linguaggio» dell'inconscio come linguaggio arcaico e primordiale; in questa sede non saprei cosa dire su ciò; mi basta solo prendere in considerazione l'idea che l'inconscio si manifesti attraverso mezzi espressivi («linguaggi») *diversi* da quello dell'io cosciente. Non mi sembra un'affermazione così strana; ma se ciò è vero, è vero anche che l'inconscio è vissuto umano, è *umanità*; il «linguaggio» dell'inconscio è perciò *linguaggio umano diverso*.

(24) C.G. Jung, «Gli archetipi dell'inconscio collettivo» (1934). in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Opere, Vol. 9, Tomo primo, Torino, Boringheri, 1980.

Anche qui c'è una «distanza»; potrebbe forse trattarsi di una vera e propria distanza cronologica, esattamente come per gli antichi testi, anche se molto più spinta (in fondo, ad esempio, l'idea di Jung (24) è che l'inconscio si esprima appunto per vie arcaiche e primordiali perché è *archetipica*). Ma potrebbe anche trattarsi di un'altra distanza: quella fra modi diversi di essere della mente, della persona. Anche qui dobbiamo gettare un ponte verso qualcosa che è separato da noi.

Se l'ermeneutica è ricerca di comprensione del diverso, del diverso umano, la psicoanalisi è precisamente la stessa cosa.

Solo che qui è un altro abisso quello che dobbiamo superare; non si tratta più del tema della vecchia ermeneutica classica dell'andare oltre la diversità fra due menti coscienti di due diverse epoche e culture; ma di andare oltre la diversità fra due modi di essere umani: quello dell'io consapevole e quello dell'inconscio. L'abisso non più fuori, nel corso del tempo, ma dentro, qui, in questo istante.

La psicoanalisi è comunicazione fra conscio e inconscio, riunificazione della persona, si dice, e l'uomo «ermenutico» è quello che interpretandosi, si unifica internamente e supera quella che si presenta come una frattura costitutiva della sua essenza. Questa connessione fra inconscio ed ermeneutica la ritrovo, ad esempio, anche Heidegger; ci dice infatti Vattimo:

«...il vero ascolto è quello che non si limita a prender atto di ciò che esplicitamente è detto in un discorso, ma che colloca (...) il detto nel luogo' in cui esso risuona, cioè in quel non-detto dal quale viene e che lo regge...» (25).

(25) G. Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, op. cit., p. 132.

È per questo che necessita un traduttore, un interprete, (uno psicoanalista), che ermeneuticamente comprenda *l'inconscio dell'altro* affinché questi apprenda ad instaurare in sé la relazione ermeneutica fra lo e inconscio.

Sono queste le ragioni per le quali mi sembra fondamentale e irrinunciabile il ruolo della metodologia ermeneutica in psicoanalisi, tanto che, forse, non saprei trovare differenza fra le due «filosofie».

Credo che ogniqualvolta assumiamo un oggetto di indagine, dobbiamo chiederci quali siano le caratteristiche, la natura, di quell'oggetto d'esperienza, e quali siano le domande specifiche che ci poniamo intorno ad esso; solo attraverso questo fondamentale e propedeutico chiarimento possiamo determinare le metodologie di indagine più appropriate e i criteri di verità adeguati al caso specifico.

D.P. Spence riporta un interessante esempio di «dimostrazione» di una «verità interpretativa» (26).

È difficile attribuire al caso quanto riferito da Spence. Le interpretazioni *possono* essere convincenti e la metodologia ermeneutica può effettivamente elaborare propri criteri di validazione in psicoanalisi, tali da soddisfare quella «esigenza epistemologica» di cui parlavo all'inizio.

(26) D.P. Spence, *La metafora freudiana*, op. cit., pp. 190 e sgg.

Tutto ciò senza incappare nella trappola tesa dall'attuale cultura dominante, per la quale «verità», oggi, è solo la verità delle Scienze della Natura; in conseguenza di questa assunzione aprioristica nei confronti della conoscenza, gli oggetti dell'esperienza umana non indagabili con tali metodologie vengono scotomizzati, semplicemente non esistono (spesso i problemi gnoseologici! si trasformano in problemi ontologici). Essi richiedono invece atteggiamenti adeguati ed armonici alla loro natura.

La certezza della psicoanalisi

Sante Di Renzo. Roma

Se si tiene conto dello straordinario carisma che la nostra società attribuisce al mondo della scienza in generale, non si può non tentare delle analogie tra certe formulazioni teoriche della fisica della meccanica quantistica e relativistica ed alcuni concetti fondamentali della psicoanalisi. Tuttavia dobbiamo ammettere che i risultati di questa operazione non sembrano molto significativi: si direbbe che sia la stessa terminologia scientifica ad apparire più sfocata ed ambigua allorché la si adotti in contesti troppo diversi da quello originario. Eppure sappiamo bene quanto gli psicoanalisti, o almeno la maggior parte, abbiano sempre considerato dimostrabile, se non addirittura dimostrato, che la loro disciplina ha le carte in regola per essere ammessa nel novero delle «scienze». Ad iniziare dallo stesso Freud, il quale in varie occasioni manifestò la convinzione che la psicoanalisi dovesse essere considerata una disciplina scientifica al pari della fisica e della chimica (1):

(1) S. Freud. *Una visione del mondo*, Opere, Vol. 11, Torino, Boringhieri, 1979, p. 263.

«lo spinto e l'animo umano sono soggetti alla ricerca scientifica esattamente allo stesso modo di qualsiasi altra cosa estranea all'uomo. La psicoanalisi ha uno speciale diritto di farsi qui portavoce di una visione scientifica del mondo, giacché non le si può muovere il rimprovero di aver trascurato l'elemento psichico nella sua immagine del mondo. Il suo contributo alla scienza consiste precisamente nell'aver esteso la ricerca al campo psichico. Senza una simile psicologia, la scienza sarebbe sicuramente molto incompleta».

Lo stesso concetto viene ribadito da Freud in un altro

scritto, là dove afferma che la sua ipotesi relativa all'origine della coscienza gli ha consentito di «edificare la psicologia su un fondamento analogo a quello di qualsiasi altra scienza della natura, come per esempio la fisica» (2).

Abbiamo visto quanto tale «aspirazione alla legge» sia stata criticata da Wittgenstein. Nell'opinione del filosofo austriaco Freud pretenderebbe sempre di essere scientifico, laddove, a conti fatti, non saprebbe offrire che «pseudo-spiegazioni fantastiche» (3), e «congetture», «qualcosa» aggiunge Wittgenstein «che precede perfino la formazione di un'ipotesi» (4). A tale proposito si potrebbe dire, con Rorty, che l'oggetto della critica operata da Wittgenstein e dai wittgensteiniani non sia propriamente la psicologia, «ma la sua confusione con l'epistemologia» (5). Il che non toglie, e vale la pena di registrare questo singolare paradosso, che sia Wittgenstein sia i suoi seguaci abbiano trovato la loro residua vocazione filosofica, come è stato affermato da Quine, appunto nella terapia, ovvero nel tentativo, che potremmo chiamare tentazione, di «curare i filosofi dalla delusione dovuta all'inesistenza di problemi epistemologici» (6). Si potrebbe obiettare, a tale riguardo, che la bontà del progetto non ha ancora significato la sua riuscita e che, anzi, almeno per ora, il progetto è a tutti gli effetti fallito. Un'obiezione simile, in effetti, ci è stata mossa. Ad essa si può rispondere, in via preliminare, che difficilmente esistono fallimenti «assoluta, assoluti nel senso etimologico del termine, fallimenti cioè sciolti da ogni contingenza. Per poter veramente parlare di fallimenti in assoluto, occorrerebbe che ci si muovesse da posizioni di «assoluto» vantaggio conoscitivo, il vantaggio che soltanto può offrire il possesso di certezze. I fallimenti, infatti, possono essere dichiarati tali unicamente a misura del loro essere posti in relazione con un determinato paradigma. Per conto nostro preferiamo piuttosto interrogarci sulla qualità del fallimento in questione. Faremmo del resto torto ad una delle più note intuizioni dello stesso Freud, se non sospettassimo che dietro il bisogno di ribadire così ostinatamente questa affermazione ci fosse in realtà la consapevolezza che essa somigliava più a una fervida spe-

(2) S. Freud, *Compendio di psicoanalisi. Opere*, Vol. 11, Torino, Boringhieri, 1979, p. 623.

(3) L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980, p. 104.

(4) L. Wittgenstein, «Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa», in *Pensieri diversi, op. cit.*, p. 126.

(5) R. Rorty, *La filosofia nello specchio della natura*, Milano, Bompiani, 1986, p. 192.

(6) *Ibidem*, p. 167.

(7) M. Jahoda. *Freud e i dilemmi della psicologia*, Milano, Mulino, p. 29.

ranza che ad una solida certezza, o, come fa notare M. Jahoda, l'esistenza di una serie di motivazioni estremamente condizionanti legate ad una personale concezione della scienza (7). La convinzione insomma di aver scoperto un metodo imparziale per esplorare la psiche umana sotto la superficie delle esperienze coscienti. Scrive Carotenuto:

«Alla radice di queste certezze granitiche non c'è che una tremenda insicurezza. Più io sono insicuro, più ho un disperato bisogno di schemi rigidi e totalizzanti. E se qualcuno mi offre un manuale scritto in maniera apodittica, dove tutto è dato per certo, in cui si spiega ciò che succede senza dare adito a dubbi, e vien detto cosa si deve fare o non si deve fare, accetterò con gratitudine e devozione il regalo insperato che mi farà sentire finalmente al sicuro e mi darà l'impressione di aver in mano la mappa del tesoro, le tavole della legge, le chiavi dell'universo. Sono le trappole della demagogia: il demagogo, infatti, è colui che fa presa sui desideri elementari delle masse prospettando facili ed immediate soluzioni dove le soluzioni, se ci sono, non possono certo dirsi né facili né immediate; è colui che ha pronta una risposta per ogni problema, una certezza per ogni inquietudine, però non cerca le strade per arrivare alla meta, si limita ad indicarle. Il demagogo, insomma, questo «profeta in patria», propone un mondo nuovo, fatto su misura, come se fosse là ad aspettarci; e non solo sorvola sul cammino da fare per arrivarci, ma tace il «trascurabile dettaglio» che quel mondo tocca a noi edificarlo. Purtroppo anche nel campo della psicologia vige (a tendenza a proporre sistemazioni definitive e totalizzanti, complete e dettagliate mappe geografiche di territori in gran parte inesplorati o appena intravisti, grazie all'inveterato sistema di far passare per dati significativi ed universalmente validi le informazioni che derivano da casi particolari. E così si mettono a tacere l'ansia e i dubbi della ricerca» (8).

(8) A. Carotenuto, *Discorso sulla metapsicologia*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 22.
(9) A.B. Farrell. *Fondamenti della psicoanalisi*. Roma, Laterza, 1983, p. 8.

Ed è anche per queste regioni, sottolinea Farrell (9), che molti analisti hanno cercato e cercano di proteggersi dalle profonde incertezze, in altri contesti ritenuti forieri di nuovi sviluppi, nascondendosi dietro artificiali barriere difensive come ad esempio quella fornita dai propri istituti speciali di formazione e dai gruppi professionali chiusi. Una dannosa autoesclusione che non solo può indurre coloro che osservano dal di fuori alla riflessione sulla opportunità dell'esistenza stessa della loro professione, ma rischia addirittura che gli analisti stessi non riescano a definire, neppure a grandi linee, quale posto la propria professione occupi effettivamente nel quadro del sapere e del pensiero.

Va aggiunto che la speranza di veder soddisfatto questo bisogno di certezza grazie alla cooptazione della psico-

analisi tra le discipline scientifiche, è in ogni caso illusorio, perché basata sulla convinzione, infondata, che nel mondo della scienza domande e risposte siano codificate una volta per tutte, come nel catechismo. Le critiche rivolte alla nostra disciplina si sono incentrate principalmente sulla non affidabilità del metodo conoscitivo implicito nella sua metapsicologia, sostenendo, ultimo tra questi Grunbaum, di avere a che fare con «dati epistemicamente contaminati». Si tratta di critiche sbrigative, anche se sollecitate dalla pretesa di molti psicoanalisti di ottenere un riconoscimento di scientificità, caratterizzata da una profonda incomprendimento della fondamentale specificità conoscitiva della psicoanalisi stessa, che potrebbe addirittura essere ritenuta una risorsa piena di dinamicità, piuttosto che un limite. Molti studiosi, tra i quali Rycroft, ci fanno notare come Freud si proponesse di definire una sorta di «psicologia scientifica» ricorrendo unicamente a quei principi di causalità che ai suoi tempi erano ampiamente accettati in chimica e in fisica. I fisiologi del tempo, ad esempio, ritenevano estremamente logico e corretto fornire una spiegazione del lavoro compiuto dal corpo umano affidandosi ai principi derivati dalla fisica e dalla chimica, respingendo tutte le teorie biologiche vitalistiche. Il «progetto grandioso» di Freud era quello di ricorrere allo stesso modello nei confronti del mondo della psiche. Egli era convinto che l'individuazione di forze mentali inconsce, la cui origine è istintuale, biologica e fisica, avrebbe consentito alla psicologia umana una formulazione in termini di forze interdipendenti, in linea di principio quantificabili, e ciò senza dover ricorrere ad agenti vitali, proprio come la fisica (10). Sarebbe ingenuo motivare con quello stesso «grandioso progetto» l'ostinazione di gran parte degli psicoanalisti di oggi che rivendicano la scientificità della psicoanalisi. Le motivazioni saranno, naturalmente, più d'una, ma è probabile che la più pressante ed imperiosa consista nella ricerca di un maggiore prestigio e di una maggiore affidabilità. Altri studiosi non hanno mancato di pronunciarsi su questo argomento. Sostiene ad esempio Romzy che, mentre nei primi tempi la psicoanalisi mostrava una propensione quasi fanatica a restare nell'ambito dei propri confini, evitando con cura

(10) C. Rycroft, *La malattia della psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 9.

qualsiasi contatto con le discipline scientifiche, oggi mostra invece un vivo interesse non solo a stabilire quei contatti, ma addirittura ad adottare metodi e formulazioni delle scienze esatte, adeguando la propria ricerca all'impostazione e alle esigenze di settori di studio troppo lontani dal nostro. Il desiderio che muove tali psicoanalisti a trovare riparo sotto l'ombrello delle scienze naturali e ad adottarne i metodi costituisce, secondo Ramzy, la prova evidente che la psicoanalisi è da considerare una scienza «illegittima», una scienza le cui teorie non sono ancora state formulate in modo coerente, con linguaggio chiaro (11). Anche Anna Freud evidenzia come molti psicoanalisti deplorino, segretamente o apertamente, la natura essenzialmente «non scientifica» della loro disciplina. Questa non solo non consente una procedura da laboratorio, ma costringe addirittura ad usare, come unico strumento scientifico, la propria mente inducendo così i critici all'affermazione di mancanza assolutamente di oggettività (12). Pur condividendo alcune delle considerazioni di Ramzy, è il caso di sottolineare che, per quanto la psicoanalisi si sia inizialmente trincerata entro i propri confini, in realtà gli elementi fondamentali della metodologia impiegata non potevano non essere, grazie anche alla «estrazione scientifica» dei suoi Padri Fondatori, quelli di tutte le discipline scientifiche in quel preciso momento della Storia della Scienza. Il fatto poi che in questi ultimi anni la psicoanalisi sia stata vista così spesso «chiedere asilo» alle scienze esatte, ci induce a riflettere piuttosto sulle esigenze e carenze personali degli psicoanalisti che su quelle della teoria psicoanalitica. Altri studiosi, tra i quali Brenner (13), si soffermano sull'idea piuttosto limitata che la maggior parte delle persone hanno della scienza. Per uno studente, ad esempio, la scienza può essere rappresentata da poche discipline come la chimica, la fisica, la biologia, l'astronomia, discipline che vengono intese in modo distintivo, senza collegamento reciproco, solo perché diverse sono le sedi in cui esse sono insegnate e diversi sono gli insegnanti. Si tratta di una concezione estremamente semplicistica e sicuramente non esaustiva, perché appare impossibile una soddisfacente formulazione del concetto di scienza

(11) I. Ramzy, «Research aspects of psychoanalysis», in *Psychoanalytic Quarterly*, 1963. XXXII. p. 5876.

(12) A. Freud, «Difficoltà della psicoanalisi: confronto tra punti di vista presenti e passati», in *Opere*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1979, 1047.

(13) C. Brenner, «Psychoanalysis and science», in *Journal of American Association*, 1968, XVI, p. 675.

in funzione esclusiva di uno specifico argomento, essendo l'oggetto della scienza ampio come la stessa esperienza umana. Non è tanto l'oggetto quanto la metodologia l'aspetto preminente della scienza, scienza che a parere di alcuni va intesa come aggettivo piuttosto che come sostantivo. Non diversamente, a questo proposito, andrebbe inteso lo stesso termine «inconscio», ne diversamente, e il parallelo ci sembra quanto mai suggestivo, venne inteso in tempi lontanissimi dai nostri il termine «theós» che in greco significa «dio». Quando Nietzsche affermava che crediamo ancora in Dio perché esiste una grammatica, pensava forse al Dio sostantivo e non al Dio aggettivo. Allo stesso modo, trasvalutando l'opzione nietzschiana, potremmo sostenere che non si tratta più di sostantivi o sostanze, non si tratta più tanto di oggetti quanto di metodologie.

Se si esamina un qualche evento storico allo scopo, per esempio, di glorificare un regime o un popolo del passato, chiaramente tale approccio non potrebbe essere considerato scientifico; se invece quello stesso evento venisse studiato in modo approfondito, eliminando per quanto possibile fini personali ed idee preconcepite, supportando con prove e ricerche le proprie asserzioni, queste ultime potrebbero essere considerate molto più vicine all'area scientifica.

Ciò che differenzia in modo preminente la psicoanalisi dalle scienze esatte consiste principalmente nella diversità dell'oggetto di indagine.

Un fenomeno fisico, ad esempio, dipende da decine di parametri diversi. Alcuni di questi sono essenziali, altri invece possono essere trascurati. Sin dai tempi di Galileo, nel momento in cui veniva affrontato un problema, questo veniva semplificato spogliandolo di tutti quei parametri irrilevanti che avrebbero addirittura potuto mascherare la risposta. Il problema in questione veniva formulato in modo da dipendere solo da alcuni parametri. Lo studio del comportamento umano coinvolge invece un numero estremamente alto di variabili, sicuramente maggiori di quelle che intervengono in un esperimento chimico o fisico, difficili da identificare, catalogare e quantificare, senza considerare inoltre come l'essere umano, per il

(14) R. Waelder, «Psychoanalytic determinism and the possibility of the possibility of prediction», in *Psychoanalytic Quarterly*, 1963. XXXII.

solo fatto di essere oggetto di studio, possa modificare i propri atteggiamenti al punto di falsare i dati che vengono raccolti. Similmente nel campo analitico, il paziente nello stesso momento in cui espone i propri problemi causa e subisce mutamenti a volte profondi (14). È certo, inoltre, che nell'ambito della situazione analitica più che negli usuali accadimenti della vita quotidiana, è pressoché impossibile ricondurre ad una modalità di osservazione obiettiva, come si verifica in alcuni settori delle scienze esatte, il complesso interagire tra l'oggetto della conoscenza, continuamente in divenire, e il soggetto, inserito anch'esso in un dinamico e imprevedibile «campo» trasformativo.

Negli esperimenti di chimica e di fisica è procedura normale fissare alcuni parametri e trascurarne altri ritenuti di scarso rilievo; nella pratica psicoanalitica una tale procedura può condurre ad enormi distorsioni proprio perché è estremamente difficoltoso stabilire quali variabili siano da considerare più importanti e quali meno. Anzi, nella psicoanalisi il processo che si segue è in certi casi inverso, poiché, per avere una visione più completa del mondo del paziente, l'analista è sempre alla ricerca di nuovi elementi anche apparentemente irrilevanti, da porre in rapporto con quelli già acquisiti in precedenza. Escalona, convenendo con quanti asseriscono che gli eventi della natura sono determinati da molte variabili e che negli esperimenti scientifici vengono poste in relazione solo alcune di esse, conclude che in psicoanalisi un esperimento di tal genere è inapplicabile proprio perché non possono essere esclusi a priori tutti gli altri parametri (15). Anche Joseph sostiene che i processi mentali sono soggetti a più variabili, possono variare prima, durante e dopo un eventuale «esperimento». Infatti la maggior parte dei dati psicoanalitici deriva da situazioni di setting, essendo questi gli unici esperimenti possibili in psicoanalisi, ma a differenza di quanto avviene nelle scienze esatte, tali esperimenti non possono essere replicati né dallo stesso analista né da altri (16). In laboratorio lo sperimentatore resta al di fuori dell'esperimento e osserva il comportamento dei vari componenti senza venire direttamente coinvolto. Nella situazione psicoanalitica, al contrario,

(15) S. Escalona, «Problems in psychoanalytic research», *International Journal of Psychoanalysis*, 1952. XXXIII, pp. 11-21.

(16) E.D. Joseph, «Psychoanalysis: science and a research, twin studies as a paradigm», in *Journal American Psychoanalytic Association*, 1975, XXIII, p. 231.

l'osservatore è parte integrante dell'esperimento e senza la sua presenza l'esperimento non potrebbe aver luogo: egli è contemporaneamente osservatore e partecipante, ruoli che possono influenzarsi, e di fatto si influenzano, reciprocamente.

Anche se molti analisti insistono nell'attribuire alle osservazioni cliniche un valore pari a quello conferito dai chimici e dai fisici ai loro esperimenti, questo parallelo appare del tutto illegittimo e infondato. Alcuni studiosi, tra i quali Brenner (17) e Eysenck (18), sostengono, a tale proposito, che la psicoanalisi, più che condurre esperimenti, si limita a osservare e descrivere, mai a misurare o utilizzare tecniche matematiche per analizzare i dati osservati, contrariamente a quanto richiesto dall'idea di indagine scientifica che è quella di spiegare e non semplicemente di limitarsi alla descrizione dei fatti, cosa che purtroppo fanno molti «scienziati».

La seduta psicoanalitica si configura come una relazione uno-ad-uno e, contrariamente a quanto si verifica nelle scienze naturali, per il cui studio è richiesto un distacco emotivo dagli oggetti di osservazione, gli analisti, proprio perché le emozioni costituiscono gli aspetti di cui tener conto, devono procedere in modo diverso (19). In uno dei suoi ultimi scritti, *Symbols and the Interpretation of Dreams* (I simboli e l'interpretazione dei sogni), redatto in lingua inglese e ultimato nel giugno del 1961, Jung sosteneva che la psicologia è la sola scienza cui sia fatto obbligo di prendere in considerazione il fattore «valore» (20).

Analogamente, come ha fatto Theodor Seifert in occasione del Sesto Congresso Internazionale di Psicologia Analitica svoltasi a Londra nel 1974, noi possiamo far riferimento alla questione dell'«importanza scientifica delle immagini» (21).

Ma cos'è scienza per Jung? Cos'è ad esempio scienza, per Jung, riguardo al problema della verità e dell'illusione? In un seminario tenuto il 5 aprile 1939 a Londra, Jung equiparava scienza e fenomenologia. «La nostra scienza» disse testualmente in quell'occasione «è fenomenologia». Nel diciannovesimo secolo la scienza avrebbe operato, secondo Jung, sotto l'illusione di poter stabilire una verità. Ma, obietta Jung, «nessuna scienza può

(17) C. Brenner, «Psychoanalysis and science», in *Journal American Psychoanalytic Association*, 1968, XVI.

(18) H.J. Eysenck, *Usi ed abusi della psicologia*, Firenze, Giunti Barbera, 1961, p.207.

(19) T. Schroeder, «The psychoanalytic method of observation», in *International Journal of Psychoanalysis*, 1925, VI, pp. 155-170.

(20) C.G. Jung, «Symbols and the Interpretation of Dreams», *Collected Works*, vol. 18, London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1986, par. 596.

(21) Th. Seifert, «Psicologia analitica e ricerca empirica», in *Rivista di Psicologia Analitica*, anno 6, nr. 1, 1975, p. 183 sgg.

(22) C.G. Jung, «The Symbolic Life» 1939, *Collected Works*, op. cit., par. 694.

(23) B.B. Wolman, «Evidence in psychoanalysis research», in *Journal American Psychoanalytic Association*, 1964. XII, pp. 717-733.

(24) G.L. Engel, «Some Obstacles to the development of research in psychoanalysis», in *Journal Psychoanalytic Association*, 1968. XVI. pp. 194-210.

(25) R. Waelder, «Freud and the history of science», in *Journal American Psychoanalytic Association*, 1956, IV, p. 602.

(26) S. Freud. «Dalla storia di un'analisi infantile», in *Casi clinici*, Torino, Boringhieri, 1975. p. 533.

(27) S. Escalona, «Problems in psychoanalytic research», in *International Journal of Psychoanalysis*, 1952. XXXIII, p. 11-21.

(28) H.J. Eysenck, *Usi e abusi della psicologia*, op. cit., p. 216.

stabilire una verità» (22). I fisici, posti di fronte ad un oggetto da studiare, registrano con ragionevole consapevolezza le proprie sensazioni derivanti dalle loro osservazioni; gli analisti devono invece ricorrere ad un processo di empatia, essendo questo requisito fondamentale per un positivo decorso del processo analitico. Va aggiunto, come osservano Wolman ed altri, che nel caso specifico della psicoanalisi la «sperimentazione», per motivi etici e pratici, deve essere limitata a particolari gruppi di persone e ad un basso numero di sintomi relativamente semplici (23). Altri studiosi tra i quali Engel (24) e Waelder (25), prendono in considerazione il lungo periodo di tempo necessario per portare a termine un'analisi in rapporto al tempo che nella maggior parte dei casi è richiesto da un esperimento chimico o fisico, facendo notare, tra l'altro, come l'analista non possa acquisire, nell'ambito della propria esperienza, una visione completa di un particolare soggetto, perché tale periodo è considerato troppo lungo per poter collezionare sufficiente materiale clinico atto a corroborare o respingere eventuali ipotesi. E d'altra parte è escluso che si possa (26)

«apprendere tutto né risolvere tutto attraverso un singolo caso ed accontentarsi di utilizzare soltanto ciò che in esso appare nel modo più chiaro... Per giungere a nuove generalizzazioni (...) è necessario un gran numero di altri casi analizzati con altrettanta cura ed altrettanto a fondo. Un tale materiale non è facile da procurarsi; ciascun caso esige un lavoro di anni».

Escalona (27) fa notare che nei casi in cui le analisi falliscono o conducono solo a un parziale esito positivo, raramente l'analista interessato è indotto ad un riesame dei suoi assunti di base. Il più delle volte egli farà ricorso a qualche ipotesi supplementare; ma, come afferma Eysenck (28),

«Se noi fabbrichiamo un'ipotesi ad hoc per ogni caso nuovo - che è essenzialmente il metodo della psicoanalisi - è chiaro che non riusciremo mai a superare l'attuale posizione, in cui possiamo spiegare tutto e prevedere nulla»

Condizione fondamentale delle scienze esatte è che tutti gli esperimenti eseguiti siano descrivibili e descritti in modo inequivocabile e siano ripetibili perché ogni studio-

so possa, a sua volta, muovendo da tali dati, condurre per proprio conto lo stesso esperimento e pervenire allo stesso risultato. Ogni scienza, afferma l'epistemologo Morgenau, «comincia con una specie di consapevolezza esclusivamente personale, immediata o, come dite voi psicoanalisti, soggettiva. Perfino un fisico comincia con questa consapevolezza dei fenomeni che gli si presentano, la cui caratteristica è l'incoerenza, il non fornire la propria ragion d'essere (...). Il fisico (...) raggiunge la stabilità e l'oggettività abbandonando il campo dell'esperienza soggettiva, per passare a quello dei costruttori da lui stesso creati» (29). Il fisico, tra la consapevolezza personale e l'obiettività che intende attribuire alle proprie esperienze, deve quindi frapporre particolari operazioni metodologiche in grado di annullare tutti gli elementi soggettivi. Per lo psicanalista una tale operazione è estremamente difficile, spesso anche inopportuna, perché, come abbiamo già detto, il ruolo soggettivo nella psicoterapia riveste una importanza non trascurabile. «La stabilità», afferma ancora Morgenau, «nasce proprio dall'abilità dello scienziato nel passare da ciò che è soggettivo e quindi instabile a ciò che è oggettivo e pertanto stabile» (30). Quanto alla «riproducibilità degli esperimenti, Pauli afferma che (31):

«...lo scienziato ha a che fare con particolari fenomeni e con particolare realtà. Egli deve limitarsi a ciò che è riproducibile (intendendosi come tale anche ciò alla cui riproduzione ha provveduto la natura stessa). Non voglio dire che ciò che è riproducibile è in sé e per sé più importante di ciò che accade una volta sola, ma sostengo che un fatto che sia essenzialmente un evento verificantesi una volta sola sfugge alla trattazione con metodi scientifici (...) sono dell'opinione che l'oggettività di una spiegazione scientifica della natura si debba definire nel modo più ampio possibile: si potrà chiamare oggettiva qualunque trattazione che si possa insegnare ad altri, che gli altri comprendano, purché abbiano le necessario basi, e possano applicare a loro volta, e della quale, insomma, si possa parlare con altri»

Nelle citazioni appena riportate si fa riferimento alla esigenza di evitare ogni ricorso ad idee soggettive, perché nel momento stesso in cui lo sperimentatore cerca di interpretare in chiave personale il risultato ottenuto, questo non potrà più vantare un carattere di universalità. «L'obiettività scientifica» ribadisce Nagel, «si raggiunge

(29) M. Margenau, «Discussioni epistemologiche». in R. Cavanna (a cura di), *Aspetti scientifici della parapsicologia*, Torino. Boringhieri. 1973, p. 32.

(30) *Ibidem*, p. 33.

(31) W. Pauli, *Fisica e conoscenza*, Torino. Boringhieri, 1964, p.110.

- (32) E. Nagel, «Problemi metodologici della teoria psicoanalitica» in S. Hook (a cura di), *Psicoanalisi e metodo scientifico*, Torino, Einaudi, 1967, p. 43.
- (33) G. Toraldo di Francia, «L'immagine del mondo fisico», in Bianca M., Biagioni N. (a cura di), *Scienza tra ricerca e cultura*, Venezia, Marsilio, 1980.
- (34) P. Auger, «I metodi e i limiti della conoscenza scientifica», in Heisenberg e altri, *Discussione sulla fisica moderna*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 110.
- (35) E. Glover, «Research Methodes in Psychoanalysis», in *IntJour. Psych. Ass.*, 1952. XXXIII. pp. 403-409.
- (36) G.L. Engel. «Some Obstacles to the Development of Research in Psychoanalysis», in *Journal American Psychoanalytic Association*, 1968. XVI, pp. 134-210.
- mediante la critica di materiale accessibile a tutti da parte di una comunità di ricercatori indipendenti» (32).
- Un'opinione espressa da molti studiosi è che gli uomini, pur differenziandosi per la particolare impostazione culturale, per la lingua, per la storia vissuta, per il modo di pensare, trovano sempre elementi di accordo grazie alla possibilità di un obiettivo riscontro tra idee e realtà oggettiva. «La scienza si costruisce non appena siamo tutti d'accordo sui risultati di certe esperienze e sull'elaborazione logico-matematica di questi risultati che si concretano poi in quelle che chiamiamo leggi del mondo fisico» (33). E più avanti lo stesso autore afferma che la scienza svolge un ruolo centrale nella cultura, nell'essenza stessa dell'umanità, proprio per questo suo tratto caratteristico: la sua comunicabilità, che si fonda sulla intersoggettività. La scienza si può trasmettere di generazione in generazione, al di là dei confini geografici, tecnici, politici, ecc. A questo proposito Auger osserva che il confronto costante con l'ambiente esterno, se conferisce universalità alle idee scientifiche, ne rappresenta anche il «tallone d'Achille»: infatti è sufficiente che un solo studioso sia in grado di confutare la corrispondenza di un concetto scientifico con qualche caratteristica dell'universo esterno, perché quel concetto perda ogni valore presso l'intera comunità degli studiosi (34). Per quanto riguarda la psicoanalisi, Glover (35) rileva che quando un'analista avanza una nuova idea, coloro che la trovano persuasiva non si limitano a giudicarla positivamente ma si accendono di un entusiasmo e di un alacre fervore che rappresentano già, prima ancora che si possa parlare di una nuova «scuola», quella che i politici chiamano «un'area di consenso». Come avviene anche in fisica, alcuni studiosi stimolati dalla nuova concezione teorica, cercheranno, con modalità e tempi di diffusione diversi, di «verificarla» attraverso opportuni test. Se tali test daranno esito positivo, continua Glover, il lavoro verrà successivamente pubblicato da qualche rivista specializzata, corroborando in tal modo le affermazioni del primo analista; se invece il risultato del test sarà negativo, è molto difficile che esso venga reso pubblico e così si eviterà che l'idea stessa venga posta in discussione. Engel (36) sostiene che, a proposi-

to dei dati presentati, si tiene conto più del prestigio dell'autore che del valore intrinseco degli studi effettuati. Lorand (37) e altri lamentano lo scarso livello di comunicazione tra i vari gruppi di psicoanalisti. Un rapporto più intenso sarebbe in effetti estremamente utile proprio perché l'interpretazione delle leggi fondamentali della teoria psicoanalitica e della relativa tecnica variano a volte da gruppo a gruppo. «La crescita delle conoscenze scientifiche», sostiene Ben David «ed i mutamenti degli interessi della scienza sono posti in relazione con le attività di una rete di scienziati che lavorano in una disciplina. Il progresso coordinato su di un fronte comune è attribuito allo scambio di informazioni e di ricompense che si esprime nella prassi di citare un'opera entro breve tempo dalla sua pubblicazione...» (38). A tal proposito Waelder (39) sostiene che mentre la scoperta di una nuova teoria fisica verrà discussa nel giro di poco tempo nel mondo intero, le idee psicoanalitiche non lo sono così facilmente, soprattutto a causa dell'enorme difficoltà di comunicazione. Lo sviluppo della psicoanalisi si accelererebbe se essa disponesse di un linguaggio o sistema di concetti capaci di descrivere la struttura della personalità con un alto grado di specificità, in modo che essa sia compresa correttamente e velocemente da tutti, considerando che l'universalità dei concetti scientifici è funzione anche dell'aspetto universale del linguaggio impiegato.

Secondo Toraldo di Francia spesso il linguaggio corrente presenta l'inconveniente di designare cose diverse, che in certi casi possono essere addirittura opposte. È chiaro che con un simile linguaggio è impossibile instaurare una scienza che aspiri ad un alto grado di oggettività e precisione. Per raggiungere invece tale obiettivo si crea un linguaggio scientifico preciso, fatto «su misura» per la disciplina in questione (40). Si verifica a volte che «un'osservazione fatta da un analista può sembrare assolutamente attendibile ad un altro analista il quale abbia la necessaria esperienza, e l'interpretazione può apparirgli assolutamente convincente, mentre la stessa osservazione può sembrare difficilmente credibile (e la stessa interpretazione molto improbabile e superficiale) a chi affronta il problema con un metodo diverso ed un quadro differente» (41).

(37) S. Lorand, «Comments on the correlation of theory and technique», in *Jour. Am. Psyc. Ass.*, 1948, XVII, pp. 3250.

(38) J. Ben David. *Scienza e Società*, Bologna, Mulino. 1975, p. 17.

(39) R. Waelder, *Freud and the history of science*, op. cit.

(40) G. Toraldo di Francia, *L'immagine del mondo fisico*, op. cit, p. 34.

(41) H.J.Eysenck, *Usi e abusi della psicologia*, op. cit, p. 210.

Tale differenza può essere dovuta alle caratteristiche del soggetto in analisi il quale, pur rientrando per alcuni tratti in particolari schemi tipologici, presenta inevitabilmente aspetti che lo differenziano dagli altri; ma può dipendere anche dalla diversa interpretazione operata dall'analista che ovviamente ha anche lui una sua personalità, una sua esperienza e un suo modo di gestire il rapporto col paziente, tutte cose che «personalizzano» il setting analitico. Insomma, se Freud era mosso da un bisogno di rigore assoluto per portare avanti una grande costruzione teorica, a muovere i suoi eredi è più che altro il «particolare», per dirla con Guicciardini. Ma il calcolo, come sempre accade in questi casi, rivela una notevole dose di miopia, perché allo stato dei fatti il costo di una eventuale legittimazione della psicoanalisi come scienza risulterebbe in prospettiva ben più alto dei piccoli vantaggi immediati che il presunto «salto di qualità» offrirebbe agli psicoanalisti. Il prezzo da pagare equivarrebbe ne più ne meno che alla rinuncia all'approfondimento delle basi stesse della psicoanalisi, dando per risolti, con una sorta di sanatoria o amnistia, problemi che invece sono ancora vivi e inquietanti. Si rischia insomma di spostare l'attenzione da un approfondimento della disciplina ad una ricerca di legittimazione. La psicoanalisi, sostengono molti studiosi, tra i quali V. Spruiell (42), per uscire dallo stato di ambiguità in cui si trova, deve puntare allo sviluppo impiegando le proprie potenzialità e mezzi impliciti nella propria struttura teorica, senza cercare una legittimazione scientifica, evitando, nel contempo, di chiudersi alle intuizioni e conoscenze che dalla scienza possono derivare. Si tratta insomma di rimettere in discussione l'impostazione che fino ad oggi ha caratterizzato il dibattito sviluppatosi intorno al concetto di «epistemologia psicoanalitica».

(42) V., Spruiell, «Kuhn's paradigm and psychoanalysis». in *Psychoanalytic Quarterly*, 1983. L., n. 3. pp. 353-363.

Note sul dispositivo del sacrificio

Adriano Pignatelli

Quando ci si avvicini alla copiosa produzione di Jung ci si può trovare frequentemente disorientati sia dalla molteplicità spesso apparentemente slegata dei suoi interessi, sia dalla ambiguità e a volte contraddittorietà delle sue affermazioni. Ciò è più che mai vero per un pubblico non addetto ai lavori, ma certamente anche noi, studiosi di Jung, non siamo esenti dal soffrire di un certo disorientamento che ha poi da sempre favorito fughe culturali nelle più svariate direzioni. Credo quindi che la priorità della nostra attenzione di studiosi debba essere indirizzata innanzitutto verso quegli elementi che ci possono aiutare ad avere una visione sufficientemente unitaria della sua opera per cercare, poi, di evidenziare quelli che sono i punti centrali del suo pensiero.

Secondo M. Trevi esiste «una sorta di precondizione formale» di tutto il pensiero di Jung che si risolve nella sua affermazione della «inesauribilità della psiche» e nella constatazione «dell'inevitabile sconfinamento soggettivo di ogni pretesa psicologica oggettiva» (1).

(1) M. Trevi, «Metafora e simbolo nella lettura junghiana del testo onirico. Una discussione». in *aut aut*, nn. 229-230, genn.-apr. 1989.

Ma se queste due affermazioni, con cui non si può non essere d'accordo, desunte da tutta l'opera di Jung sono, come dice Trevi, di ordine prettamente metodologico, è doveroso, credo, sul piano dei contenuti, andare a ricercare se nell'opera di Jung esista o meno un concetto unitario del funzionamento della psiche e come essa possa trasformarsi dando origine al processo di individuazione.

In questo senso sono stato incuriosito dall'uso del concetto di sacrificio in Jung e dai significati che lui stesso gli attribuisce sia nell'ambito metapsicologico che in quello clinico.

La parola sacrificio infatti, nel suo significato originario, è legata all'offerta al dio ed essa non ha mai perso, anche nell'uso corrente, un certo riferimento a rituali a carattere in qualche modo religioso. Pur mantenendo valido, come chiarirò in queste brevi note, il suo significato originario, cercherò tuttavia di sottolinearne un aspetto che, a mio avviso, si trova alla base del concetto di sacrificio e che è legato alla sua utilizzazione pratica nella lettura delle dinamiche psicologiche. Tale aspetto può essere rintracciato nel dispositivo sacrificale in quanto meccanismo importante, forse necessario, ai fini della trasformazione psicologica. Ritengo che proprio in questo senso sia stato utilizzato da Jung ed inserito nell'ambito di una visione unitaria della psicopatologia.

Stabilito questo, cercherò di mettere a fuoco, se esiste realmente, alla luce della mia esperienza, uno spazio clinico-analitico in cui abbia senso parlare di sacrificio. La parola «sacrificium», derivata da «sacrum tacere», evoca letteralmente l'idea di azione sacra per eccellenza, azione compiuta sui beni materiali per offrirli a Dio in segno di dipendenza e di rispetto totale. Il sacrificio per essere tale necessita di due elementi:

l'uno sensibile, esteriore e rituale e l'altro inferiore, morale, affermazione del sentimento di dipendenza nei riguardi di Dio nella offerta della vittima. Dal punto di vista della storia delle religioni, il sacrificio sembra essere un'azione sacra pressoché universalmente presente, anche se, naturalmente, con forme e modi differenziati, tanto che Pinard de Boullage in «Elude comparée de religion» parla di istinto di sacrificio, presente nella natura umana. Nel Nuovo Testamento si pone maggiormente l'accento sull'elemento spirituale a discapito dell'elemento esteriore, anche se quest'ultimo, pur essendo sempre più considerato secondario, rimane il requisito fondamentale del sacrificare propriamente detto.

Altra caratteristica fondamentale del sacrificio è il suo rappresentare tutt'altra cosa dal dono interessato dell'uo-

mo alla divinità per ottenerne in cambio un altro dono secondo l'assioma del «do ut des». Esso sin dall'origine ha sempre avuto il carattere di un prezioso tributo, di una testimonianza di sottomissione, di un segno di deferenza nei confronti di Dio, ma non senza la speranza che costui ripagherà, nella sua immensa bontà, l'umile sacrificio con gesti di benevolenza.

Per la religione cattolica il sacrificio perfetto si realizza nella passione e nella morte di Cristo; S. Agostino, infatti, lo definisce «verissimum sacrificium», poiché là si sono realizzati totalmente sia gli elementi esteriori che quelli interiori inerenti al sacrificio stesso. Nel rito della Messa, infatti, attraverso il pane che indica il corpo, il vino che indica il sangue e le parole che indicano la volontà di darsi completamente e abbandonarsi alla volontà di Dio, si ripropone, in modo rituale e simbolico, la passione e la morte di Cristo avvenuta una volta per tutte ma eternamente operante.

Negli scritti junghiani la parola sacrificio si ritrova molto frequentemente sia nei testi riguardanti più strettamente la religione, sia in quelli nei quali si individuano paralleli psicologici all'interno di riti più o meno noti, come ad esempio quello della Messa, sia, infine, nei testi relativi allo studio delle dinamiche psicologiche che sottendono il processo di individuazione. In relazione a quanto detto, il luogo metapsicologico dove avviene il sacrificio è quello dato dalle reciproche relazioni dell'asse Io-Sé.

(2) C.G. Jung.
«Psicologia e
Religione»>, Opere,
Torino, Boringhieri
1979, vol. 11, p. 251.

L'affermazione di Jung che sancisce inequivocabilmente questo luogo metapsicologico in cui avviene il sacrificio e la relazione che sottende «gli oggetti che lo abitano», è la seguente: «(...) Il Sé è ciò che mi spinge, anzi, mi obbliga a sacrificare. Il Sé è il sacrificante ed io sono il dono offerto» (2).

Mi sembra che questa affermazione, sostanzialmente, non sia mai stata contraddetta, anche se è stata più volte ripresa ed ampliata dallo stesso Jung.

Analizzata però attentamente, essa porta con sé due perplessità. La prima riguarda specificamente quanto sia più o meno appropriato l'uso del termine sacrificio; è infatti possibile, mi chiedo, parlare di obbligo a sacrificare? Quando una persona è obbligata, da un'istanza

sovraordinata, sia essa fuori o dentro di sé, a sacrificare qualche cosa che la riguarda personalmente, questo sacrificio diventa un supplizio, cioè una sofferenza non necessariamente accettata e quindi fuori della libera scelta che sottende il sacrificio. Inoltre esiste una difficoltà a reperire, all'interno di una lettura prettamente psicologica, quale sia concretamente l'elemento esteriore del sacrificio. Sembrerebbe, infatti, praticamente scomparso il dono concreto offerto e l'accento di Jung sarebbe prevalentemente, se non del tutto, spostato a favore dell'elemento interno o spirituale del sacrificio.

In relazione alla prima considerazione di Jung sull'«obbligo a sacrificare», si può chiaramente mettere in evidenza la presenza di un istinto di sacrificio che potrebbe rappresentare la componente naturalistica dell'archetipo del Sé. Questa visione delle cose sembra coincidere con alcune osservazioni fatte dagli storici della religione. Pinard de La Boullaye parla infatti, come si è detto poc'anzi, di istinto di sacrificio in relazione alla diffusione pressoché universale di esso.

La considerazione di Jung sull'«obbligo a sacrificare» non mi sembra comunque dell'assioma del «do ut des» dal sacrificio, sia per quanto riguarda l'accettazione «necessaria» di questo istinto; essa ci permette però di notare come aspetti a volte anche antinomici siano presenti nei luoghi culturali dove il termine nasce e diventino quindi un'eredità inevitabile.

Jung comunque, proprio a proposito della dinamica presente all'interno dell'asse Io-Sé, tenterà di affrontare dinamicamente il problema. Egli parlerà infatti di sacrificio cosciente per non «lasciarsi prendere dalla violenza del Sé» (3).

Per quanto riguarda la seconda perplessità ispiratami dalle considerazioni junghiane sull'obbligo a sacrificare, mi sembra che non sempre Jung sia sufficientemente esplicito su ciò che si deve sacrificare concretamente:

sappiamo che anche in campo religioso l'aspetto esteriore del sacrificio ha viepiù perso la sua importanza, ma ciò non toglie che rimanga, come abbiamo già detto, un requisito fondamentale di esso. Si tratta allora di capire se Jung, di fatto, intenda per oggetto di sacrificio solo

(3) U. Galimberti, *La terra senza il male*, Milano, Feltrinelli, 21984.

qualcosa che ha a che fare con «oggetti psichici interni» appartenenti più al piano delle rappresentazioni simboliche, oppure si riferisca anche a qualche cosa di più concreto come ad esempio i legami abituali che l'io stabilisce con la realtà. In tal caso sacrificio può voler dire distruzione di essi non per crearne di nuovi, come dice Galimberti, ma «per creare quel vuoto che le ceneri del sacrificio ben rappresentano come distanza che ci separa dai rapporti apparentemente ineluttabili che abbiamo con la realtà» (4).

(4) *Ibidem*.

Il dispositivo del sacrificio in Jung funziona però, di fatto, in modo bidirezionale rispetto all'asse Io-Sé.

Nel momento in cui, in una ipotetica origine della coscienza, laddove dallo stato indifferenziato si passa ad uno stato differenziato, è l'io che, autostrutturandosi e dando quindi senso alle cose, fa violenza al Sé e lo obbliga a sacrificare le sue oscillazioni di senso; sarà solo successivamente quando e se il potere dell'io sarà sovrano, che il processo si invertirà e sarà l'io che patirà, autosacrificandosi, la violenza del Sé. Jung, a questo proposito, commentando il libro di Giobbe (5), dice: «(...) Noi scorgiamo dunque che il motivo immediato della incarnazione di Dio in un uomo è l'elevazione di Giobbe (leggi Io) e che lo scopo di questa incarnazione è quello di differenziare la coscienza di Jahweh (leggi Sé). Ma per arrivare a ciò è stato necessario che si giungesse ad una situazione inasprita all'estremo, a una peripezia colma di emozioni, senza le quali non è possibile raggiungere mai un livello più elevato di coscienza».

(5) C.G. Jung, *Psicologia e Religione, op. cit.*, p. 386.

Di contro, sempre Jung ci dice che l'immagine del Salvatore crocifisso tra i due ladroni è un grande simbolo il significato del quale è che «(...) Ogni progressivo sviluppo o differenziazione della coscienza porta alla conoscenza sempre più minacciosa delle contraddizioni ed implica nientedimeno che una crocifissione dell'io, la sua tormentosa sospensione tra due inconciliabili opposti» (6). Ma se, a grandi linee, il processo di crescita e sviluppo della coscienza in relazione al meccanismo sacrificale, sembra andare prima tutto in un senso e poi tutto in senso opposto, nella reale dinamica psichica il dispositivo è continuamente reciproco ed anche assai pericoloso

(6) C.G. Jung, «Aion: ricerche sul simbolismo del Sé», *Opere*, Torino, 1982, vol. 9**, p.43.

perché comporta da un lato il rischio dell'assimilazione dell'Io da parte del Sé e, dall'altro, del Sé da parte dell'Io. Ambedue le situazioni limite sono considerate dallo stesso Jung come catastrofiche.

Jung si è molto servito di riferimenti culturali, specie in campo religioso, a conferma delle sue ipotesi fondamentali sul funzionamento della psiche, una delle quali è rappresentata senza dubbio dal dispositivo del sacrificio. Il sacrificio è di per sé un atto cosciente e libero, il che equivale a dire che la rinuncia o la distruzione dell'oggetto sacrificale deve avvenire nella piena consapevolezza anche se sotto la spinta o l'obbligo proveniente dal Sé. Nonostante ciò, non tutti gli individui soffrono il sacrificio: infatti possono esserci persone evolute e differenziate nelle quali il sacrificio necessario avviene in modo del tutto inconsapevole. Jung in questi casi parla di individuazione inconscia o naturale. I riti collettivi, come ad esempio la Messa, soddisfano l'istinto sacrificale attraverso una partecipazione emotiva alla simbologia rappresentata. Ma questo è solo un ausilio, spesso, credo, più formale che sostanziale. L'individuazione naturale avviene infatti comunque laddove il processo non attiva conflitti portatori di eccessiva angoscia. Laddove invece l'angoscia emerge, il processo diventa necessariamente cosciente ed il sacrificio ad esso necessario diventa un «atto morale».

Ma è importante ripensare il ruolo che riveste l'assioma del «do ut des» nel discorso psicologico junghiano e sottolineare, prima di tutto, che in campo religioso, per parlare di sacrificio in senso stretto, tale assioma deve essere totalmente assente e che l'unico sentimento possibile è la speranza che il dio ripagherà l'umile sacrificio con gesti di benevolenza. È così totalmente escluso uno scambio pattuito con il dio, ma nulla vieta che sopravviva la speranza di essere ricambiati. Deve però essere ben chiaro che, nel caso ogni speranza venga delusa, la disposizione verso il dio rimanga inalterata.

All'interno del discorso psicologico-analitico il dono offerto deve ugualmente essere dato via come se fosse distrutto e deve anche essere vivo il senso di perdita in quanto esso è parte di colui che dona. Afferma infatti Jung: «(...) Ciò che io do via di quel che è mio è già di

(7) C.G. Jung, *Psicologia e Religione*, op. cit, p. 246.

per sé un simbolo, (...) ma essendo io inconsapevole del suo carattere simbolico, esso aderisce al mio io perché è una parte della mia personalità» (7).

Secondo Jung, quindi, l'unica possibilità per parlare di sacrificio è la rinuncia della intenzione del «do ut des» legata al dono; deve comunque essere ben presente, affinché la rinuncia sia reale, che l'oggetto dovuto comprende una parte di sé. Se il sacrificio riesce ad essere vissuto in questi termini, anzi direi meglio «agito», allora, dice Jung, c'è una contropartita ed egli parla espressamente di guadagno in quanto «(...) il poter sacrificare se stesso dimostra il possesso di sé» (8).

(8) *Ibidem*, p. 248.

Quest'ultima affermazione, mi sembra, faccia vacillare tutto il discorso, formalmente ineccepibile fino a questo punto, perché il guadagno è posto come corrispettivo certo del dono e non come speranza ricadendo quindi all'interno dell'assioma del «do ut des». Credo che questo sia un altro punto delicato rispetto alla concreta possibilità di trasformazione psicologica in sede analitica e non, attraverso il sacrificio.

Un ulteriore aspetto complesso a proposito della offerta sacrificale è costituito dall'appartenenza del dono all'io. Jung stesso mette l'accento su questo puntualizzando che il dono è di per sé un oggetto simbolico che per essere sacrificato deve essere vissuto come parte di sé. Il suo valore simbolico però non deve essere riconosciuto fino in fondo perché attraverso la consapevolezza di questo valore si permetterebbe il ritiro delle proiezioni ed esso perderebbe quindi il suo carattere di appartenenza al soggetto. È infatti «conditio sine qua non» per potere parlare di sacrificio, mantenere, per quanto riguarda il dono offerto, l'identità io-oggetto sacrificato.

In base a ciò possiamo dire che durante il rito della Messa, analizzato da un punto di vista psicologico, l'aspetto che Jung chiama «umano», cioè quello legato al significato che i doni offerti hanno come doni di se stessi, verrebbe evidentemente a cadere in quanto tali doni sono simboli chiaramente riconosciuti; ciò che rimane comunque è l'aspetto divino legato all'incarnazione del Cristo «sub specie» delle sostanze offerte, ma questo, essendo un «misterium», non riguarda noi psicologi analisti.

Per quanto riguarda il campo prettamente analitico, credo che il nostro modo abituale di condurre il lavoro tenda a porre il paziente nella difficoltà o addirittura nella impossibilità a sacrificare. Mi riferisco alla interpretazione ed all'uso massiccio che ne facciamo che, facilitando per definizione la coscienza simbolica, favorisce il ritiro delle proiezioni riducendo troppo, a volte del tutto, il senso di appartenenza all'Io dell'oggetto offerto. Proprio questa tendenza a dare valore totalmente simbolico a tutto ciò che abita dentro come fuori di noi ha portato con sé alcune conseguenze sia cliniche che teoriche, la più importante delle quali riguarda il parlare troppo spesso in senso negativo di agiti e trasgressioni. Questi infatti possono essere necessari, proprio durante l'analisi, per mettere in atto il dispositivo sacrificale quando il rapporto tra l'Io e l'oggetto ha da parte del paziente quella giusta distanza da permettere alla persona sia di percepire inconsciamente l'oggetto come parte di sé, sia all'Io di quella stessa persona di riconoscerlo come altro da sé. È importante quindi saper cogliere quelle situazioni dove gli agiti possono essere anche incoraggiati evitando di riproporre sempre in nome di un certo rigore analitico la nefasta astinenza di cui parlava a suo tempo Freud.

Si vanno così chiarendo le mie perplessità sul discorso del sacrificio. Non bisogna dimenticare, infatti, che almeno nel pensiero junghiano, il sacrificio è una condizione indispensabile al processo di individuazione. È anche vero, per contro, che Jung ha parlato di individuazione naturale, intendendo un processo che avverrebbe del tutto inconsapevolmente e quindi fuori della dinamica sacrificale. Ma egli stesso sembra avere qualche dubbio sull'autenticità di questa individuazione affermando che la differenza con l'individuazione cosciente è enorme proprio per la possibilità che ha l'Io di intervenire attivamente. La vera individuazione è infatti sofferta. Per Jung, d'altronde, la consapevolezza e la comprensione dei fenomeni psichici è fondamentale per permettere all'Io di fare esperienza e di poter operare libere scelte.

La condizione, quindi, perché l'individuazione e quindi il sacrificio possano accadere è legata alla presenza di un Io in grado di vivere l'angoscia scatenata dall'istinto sacri-

ficale che lo obbliga a donare una parte di sé. Se quindi l'angoscia dell'Io è assente, e questo può forse avvenire nelle cosiddette persone sane, il discorso sul sacrificio non può essere nemmeno pensato. È infatti possibile che laddove non c'è angoscia si possa parlare di individuazione naturale.

Ma vediamo invece cosa accade alle persone sofferenti di un'angoscia consistente, che esse non sono in grado di risolvere o almeno di gestire. Una buona parte di esse si rivolgerà ad uno psicoterapeuta forse analista. In questo caso, mi chiedo, siamo noi in grado, sempre che sia possibile, di offrirgli uno spazio sacrificale all'interno del setting?

Noi sappiamo, come precedentemente ho accennato, che nei termini in cui l'interpretazione, specie quella a livello del soggetto così cara a noi junghiani, facilitasse il ritiro delle proiezioni, diventerebbe di fatto impossibile mettere in atto un sacrificio nel momento in cui essa raggiungesse totalmente lo scopo.

Gli oggetti sacrificali, infatti, e qui intendo sia il rapporto con il reale che la realtà stessa, perderebbero totalmente l'appartenenza all'Io e, svuotati di ogni significato, potrebbero essere facilmente abbandonati ma non certo sacrificati. Questo naturalmente non esclude l'utilità di questo lavoro sia da un punto di vista psicologico che sintomatologico, ma certo tutto ciò ha poco a che fare con l'individuazione-sacrificio di cui stiamo parlando.

Credo che Jung focalizzi ancor meglio questo nucleo centrale del suo pensiero quando pone come indispensabili alla psicoterapia delle nevrosi, ma aggiungerei tanto più delle psicosi, sia l'educazione che la trasformazione. L'educazione, termine ormai completamente in disuso nel linguaggio analitico, è una necessità dato che, secondo Jung «(...) le strade della nevrosi diventano altrettanto pervicaci abitudini, che nessuna comprensione riesce a far scomparire finché non siano sostituite da altre abitudini, acquisibili, unicamente con l'esercizio» (9).

Questo significa che i legami abituali che si hanno con gli oggetti come del resto «la verità che si è costruita per tutte le cose» (10), in realtà non possono essere modificati se non attraverso una educazione, anche morale,

(9) C.G. Jung, «Pratica della psicoterapia», *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. 16, p. 77.

(10) U. Galimberti. *La terra senza il male*, op. cit.

dice Jung, che ci insegni, mediante il sacrificio, l'importanza di abbandonare le nostre abitudini. In tal modo si verificherebbe quella relativizzazione dell'io espressione in sé di un processo di individuazione in atto. La trasformazione, è a mio avviso profondamente legata all'educazione in quanto essa vuole esprimere l'importanza del coinvolgimento emotivo e del sostegno affettivo necessario per la realizzazione della dimensione sacrificale all'interno della stessa analisi. Credo che questo sia un punto fondamentale, che in seguito approfondirò, dal momento che esso ha a che fare con la definizione delle condizioni emozionali presenti all'interno di un rapporto, atto a permettere l'attivazione del dispositivo sacrificale.

È importante a questo punto capire come si inserisce il tema del sacrificio all'interno dell'attuale nosografia. Bisogna premettere, però, qual'è l'impianto teorico della psicologia analitica, perché solo alla luce di questo impianto è possibile capire perché Jung ha potuto parlare di sacrificio riferendosi indistintamente alle nevrosi, alle psicosi latenti ed alle schizofrenie manifeste.

È noto a tutti che Jung, contrariamente a Freud, si occupa sin dall'inizio dei pazienti psicotici internati nell'ospedale psichiatrico Burgholzi. Il contatto giornaliero con la psicosi e la vicinanza di Bleuler segnano in modo determinante il suo pensiero ed è infatti proprio la schizofrenia, luogo della catastrofe psicologica per eccellenza, lo scenario che gli permetterà di formulare la sua teoria sull'essenza della psiche. Infatti è in riferimento a questa malattia che egli sin dal 1907 parlerà di «complesso a tonalità affettiva» che rimarrà sino ai suoi ultimi scritti del 1958, sempre sulla schizofrenia, il suo modello teorico di base. È la diversa interazione tra complessi a tonalità affettiva e complesso dell'io che determinerà quadri psicopatologici diversi. Questi però non saranno mai, da Jung, inseriti all'interno di una rigida nosografia ma rimarranno solo espressione delle molteplici esperienze umane.

Vediamo adesso come, all'interno di una sommaria suddivisione della patologia in nevrosi, psicosi latenti e schizofrenia, Jung nell'arco della sua attività ha immaginato, alla luce della teoria dei complessi, il modo in cui queste entità patologiche emergono. Già nel 1907, infatti, Jung

scriveva: «(...) Se la rimozione è riuscita allora esiste (solo) una forte sensibilità complessuale (...) Se la rimozione è attuata solo attraverso formazioni di compromesso, allora è presente una persistente inferiorità, un isterismo (...) Se il complesso rimane presente inalterato, cosa che naturalmente è possibile solo al prezzo di un grave danneggiamento dell'io e delle sue funzioni allora dobbiamo parlare di schizofrenia» (11).

(11) C.G. Jung, «Psicologia delle malattie mentali», *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. 3, p. 76.

(12) *Ibidem*, p. 208.

Nel 1911 diceva «(...) Al giorno d'oggi non si può più mettere in dubbio che la schizofrenia possieda essenzialmente gli stessi meccanismi della psiconevrosi» (12). Nel 1919 di nuovo scriveva «(...) Nel caso che il paziente possa conservare i suoi rapporti emotivi, scindendosi in due personalità una per esempio religiosa l'altra per esempio troppo umana, allora diventa isterico. Invece se rompe interamente i suoi legami emotivi con gli esseri umani al punto che essi non destino in lui alcuna risonanza, allora diventa schizofrenico» (13).

(13) *Ibidem*, p. 234.

Nel 1943 scriveva «Nella schizofrenia il legame fra l'io e alcuni complessi è rotto più o meno completamente. La scissione non è relativa ma assoluta (...) È vero che una nevrosi è caratterizzata da una relativa autonomia dei suoi complessi; in una schizofrenia però i suoi complessi sono divenuti autonomi, staccati» (14).

(14) *Ibidem*.

Una riflessione attenta su questi scritti, relativi proprio alla prognosi delle malattie mentali rispetto alle quali la visione di Jung rimane praticamente invariata per tutta la vita, mi permette, parafrasando Gullotta (15), di affermare che in Jung psichiatra esiste una teoria forte alla quale è possibile ricondurre tutta la sua interminabile costruzione psicologico-filosofica che ha spesso creato molta confusione tra noi junghiani. Questa teoria forte che fa chiaramente capo alla teoria dei complessi si ricollega ad un antico discorso psichiatrico relativo alla psicosi unica intorno alla quale, peraltro si dibatte ancora; per Jung, come sottolinea giustamente Gullotta «(...) le diverse forme patologiche non sono viste come entità distinte e riducibili l'una all'altra, ma piuttosto come modi tipici di manifestazione dei contenuti complessuali, che riconoscono una omogenea matrice comune e presentano una successione di stadi intermedi tanto da costituire un

(15) C. Gullotta, «Unità psicotica e molteplicità del disturbo psichico», a cura di P. Aite - A. Carotenuto, *Itinerari del pensiero junghiano*, Milano, Cortina ed., 1989.

continuum tra la normalità e la follia». Il discorso clinico di Jung è quindi un discorso aperto, cosa che però non gli ha impedito e non impedisce certamente a noi di utilizzare concetti come nevrosi, psicosi latente e psicosi manifesta; ed è proprio in relazione a questi tre concetti che racchiudono idealmente tutta la patologia possibile che cercheremo di capire la dinamica del dispositivo sacrificale in relazione all'asse Io-Sé.

Nelle nevrosi è il complesso dell'Io ad essere forte e ben strutturato; è questo quindi che si trova nella situazione ideale per sacrificare una parte di sé patendo la violenza del Sé che è il luogo metapsicologico inconscio dove nasce l'istinto sacrificale.

Nelle psicosi latenti o schizofrenie lievi il complesso dell'Io propriamente detto è stato parzialmente spodestato lasciando il posto ad un Io che Jung chiama «Io affettivo» intendendo per questo un Io più vulnerabile, indebolito dalla forza del complesso schizofrenico emergente solo parzialmente disorganizzato al suo interno. È questa una situazione di equilibrio precario, di forze contrapposte dove il sacrificio potrebbe essere consumato, a mio avviso, a volte a discapito dell'Io affettivo, ed altre a discapito del complesso schizofrenico sede presunta dello stesso istinto sacrificale che diventerebbe quindi vittima e carnefice contemporaneamente.

Nelle psicosi manifeste, in ultimo, il complesso dell'Io è totalmente scomparso; sotto forma di Io affettivo esso può essere solo a volte sperimentato come uno dei possibili soggetti. È invece pressoché sempre presente un Io, che io chiamo Io ausiliario, completamente staccato dalla complessità dell'individuo stesso e dalla sua storia, utile solo a mantenere una relazione verbale con l'esterno svuotata di ogni emozione e di ogni senso. In questi individui domina totalmente la scena un complesso schizofrenico pressoché totalmente disorganizzato, degenerato e disgregato nelle sue rappresentazioni.

È proprio all'interno di questo complesso, unico dominatore della scena psicologica, espressione ultima di un Sé arcaico, che nasce l'istinto sacrificale, se e quando nasce. Secondo Jung, sulla falsariga della nascita della coscienza, almeno in linea teorica questo è possibile e necessa-

rio; infatti, nonostante la sua visione multicentrica della psiche, domina nel suo pensiero una idea di fondo unitaria della psiche stessa, almeno come tendenza, di cui il sacrificio diviene l'unico meccanismo che permette di realizzare tale unità.

In questo caso quindi, sembrerebbe che solo all'interno di questo complesso può avvenire la trasformazione; qui il carnefice e la vittima coincidono sempre ed è lo stesso Sé che dovrebbe patire la sua stessa violenza. Ma esaminiamo adesso le difficoltà che si possono praticamente incontrare in queste tre diverse situazioni nell'ambito del nostro lavoro analitico.

Riprendendo il discorso sui pazienti nevrotici facilmente ci accorgiamo che il sacrificio, evento che abbiamo ritenuto necessario al processo di trasformazione-individuazione, è un fatto assai raro.

Eppure è proprio nel paziente nevrotico che si presentano, come abbiamo detto, le condizioni ideali per la sua realizzazione. Mi riferisco più precisamente al luogo metapsicologico che abbiamo identificato nella reciproca relazione dell'asse Io-Sé, luogo che si presenta, più che in ogni altro tipo di paziente, chiaro e ben delineato. L'io è forte e ben strutturato e secondo Jung percepisce la sicurezza delle sue basi. Se questo aspetto corrispondesse al vero fino in fondo, potrebbe favorire il sacrificio della autosufficienza dell'io.

Ma non credo che il paziente nevrotico di cui parla Jung percepisca la sicurezza delle basi; credo invece che proprio la sicurezza delle basi sarebbe necessaria, forse, per l'attivarsi del dispositivo del sacrificio.

Se è vero infatti che il clinico psichiatra, attraverso un'osservazione longitudinale è consapevole che il nevrotico in senso stretto solo eccezionalmente impazzisce, è anche vero che quasi sempre esso vive un sentimento di grande fragilità e labilità psicologica che non infrequentemente si manifesta con la paura stessa di impazzire. Ho seri dubbi quindi, che quel sentimento appartenga al paziente; può però appartenere all'analista nel rapporto con quel singolo paziente, nel qual caso potrà forse utilizzarlo per favorire l'attivazione del processo. Ma se l'analista non ha tale sentimento di sicurezza delle basi, egli può

anche soltanto «fingere» di averlo in quanto il paziente è spontaneamente portato a riconoscerglielo. Quel che più conta, infatti, è che la relazione emotiva condivida che di per sé è parente stretta della sicurezza delle basi.

Bisogna quindi creare quel contesto psicologico utile a permettergli di «fare cose» indubbiamente dolorose.

Per «fare cose» intendo «la distruzione dei legami abituali con le cose» che ha l'io; le cose, a loro volta, debbono appartenere all'io ma essere anche concrete perché l'esperienza sacrificale è tale solo quando sacrificiamo l'io nella sua identità con l'oggetto esterno. L'analista può essere allora «anche» colui che insegna ad agire ai pazienti e cioè insegna loro che l'io è anche psiche e che esso (l'io) ha un ruolo decisivo per il proprio sviluppo. C'è infatti uno spazio in cui l'io può scegliere liberamente anche se noi analisti siamo facilmente portati a dimenticarlo. Ricordo qui le parole di Jung che aveva colto queste difficoltà: «Benché tutto e tutti concorrano a dimostrare all'io che esso è dipendente e condizionato non è possibile convincerlo di essere interamente privo di libertà e (...) un io totalmente dipendente sarebbe una commedia senza scopo (...)» (16)

Il problema terapeutico principale con questi pazienti nevrotici diventa quindi quello di creare la situazione favorevole a fargli accettare l'istinto sacrificale che di per sé evoca l'istinto di morte, morte della assolutizzazione dell'io.

È un progetto molto ambizioso perché ambizioso è pensare il proprio annientamento senza avere nulla in cambio se non una speranza, irrilevante però sul piano psicologico. Ma non c'è altra soluzione perché questo istinto, che diventa per l'io obbligo e necessità, se non lo utilizziamo per salvarci, ci spinge di fatto in una nevrosi che ci imprigiona sempre più. Nonostante tutto, però, questo è ciò che avviene più frequentemente nei nostri pazienti. Nel paziente psicotico la situazione è opposta: qui tutto è indefinito, indifferenziato, confuso. Il nostro lavoro tenderà necessariamente a favorire la realizzazione della individuazione inconscia. In realtà però non si può parlare di individuazione, in senso stretto, in quanto l'io, se ancora esiste, è collocato in una posizione molto margi-

(16) C.G. Jung.
Psicologia e Religione,
op. cit., p. 249.

nale ed ha rotto tutte le relazioni sia con l'esterno che con l'interno.

Il nostro lavoro consiste nel guardare, partecipando, come preciserò meglio in seguito, gli accadimenti catastrofici che abbiamo di fronte, in attesa vigile che l'istinto sacrificale, favorevole alla differenziazione dal materno, faccia il suo ingresso sulla scena.

In questa situazione però io credo che debba essere quell'Io inconsistente, apatico, remissivo a costruire la sua ragione e il senso da dare alle cose «spingendo anzi obbligando» in questo caso il Sé a sacrificare parte del suo indistinto e oscillante senso delle cose.

Qui non si può parlare come nel nevrotico della violenza del Sé e della passione dell'Io, ma al contrario bisogna parlare della violenza dell'Io «in fieri» e della passione del Sé.

Ma forse il sacrificio vero e proprio, cioè quello che più corrisponde alla definizione che ne abbiamo dato all'inizio, è, con questi pazienti, quello del terapeuta; infatti esso destituendo parte della sua ragione, si apre al non senso schizofrenico per dare la possibilità al proprio Io, con arbitraria presunzione, di percorrere, sostituendosi in tutto o in parte all'Io affettivo del paziente, la strada della differenziazione: è una identificazione conscia con il paziente che potrebbe favorire, nella dimensione di apertura sacrificale, la nascita, forse per partenogenesi, e la crescita dell'Io.

In ultimo, ma non meno importanti, (e psicosi latenti o schizofrenie lievi. Sono questi i casi in cui l'analista tocca più concretamente le cose; infatti qui ritroviamo un Io, l'Io affettivo di Jung, ben presente e sufficientemente delineato ed un complesso schizofrenico anch'esso presente ma non totalmente disorganizzato.

Io credo che il nostro lavoro con questi pazienti sia analogo, a momenti, a ciò che facciamo con i nevrotici e, a momenti, a ciò che facciamo con gli psicotici. Il tipo di paziente e questa successione rapida di atteggiamenti del terapeuta danno spazio ad una relazione molto ricca e stranamente intrecciata che risulta essere molto interessante anche dal punto di vista culturale. .

In questi casi, però, forse per la parziale strutturazione

dell'Io e del complesso, il sacrificio assume spesso un carattere più radicale, la sua presenza frequentemente ha il volto sinistro della morte; la sua spinta a realizzarsi può essere una necessità incontenibile, sia intesa nel senso dell'Io che in quello del Sé. Ma quando il sacrificio può coincidere con la morte fisica del paziente, tutto, agli occhi dell'analista, diventa più difficile e confuso e solo con molte difficoltà possiamo ritrovare il suo volto luminoso e trasformativo.

A conclusione di questa disamina del testo junghiano fatta alla luce della mia esperienza clinica, posso affermare con molta tranquillità che il dispositivo sacrificale è estremamente seduttivo e rappresenta uno strumento, a mio avviso indispensabile, di trasformazione psicologica. Ciò non toglie che esso di fatto rimane spesso un riferimento ideale piuttosto che diventare un'effettiva realtà. Ma ciò, del resto, è comprensibile perché il sacrificio proprio nella sua immagine archetipica più significativa, quella legata alla morte di Cristo, è in realtà un evento contro natura che sta a significare che la salvezza-individuazione è possibile solo attraverso la morte non solo simbolica.

Infatti anche se è facilmente percepibile la violenza che hanno in sé tanto le nevrosi quanto le psicosi, ben altra violenza appare agli occhi del paziente quella a cui più o meno volontariamente esso si deve esporre con il sacrificio.

A me sembra inoltre di poter individuare l'esistenza di un terreno comune che dovremmo essere in grado di offrire ai nostri pazienti per dare loro la possibilità di fare, eventualmente con noi, una esperienza sacrificale; questo terreno è una sorta di solidità affettiva in grado di favorire nel paziente una esperienza emotiva buona, necessariamente opposta, ma complementare, a ciò che di negativo, in senso emotivo, abita nel paziente. Considero questa una condizione necessaria per potersi eventualmente aprire al sacrificio pur essendo anche questa assai complessa da mettere in atto; essa segue inoltre regole, se ne ha, completamente al di fuori dei nostri schemi analitici.

Un'ultima considerazione, forse ovvia, riguarda le conse-

guenze a cui ci conduce la visione unitaria della psicopatologia junghiana. Essa infatti, pur permettendoci di intravedere alla luce dei tre grandi quadri patologici di riferimento, nevrosi, psicosi latenti e psicosi manifeste, come potrebbe funzionare il meccanismo sacrificale, non ci permette però di scendere ulteriormente nei dettagli delle singole nevrosi o delle singole psicosi proprio perché l'unica possibilità di parlarne sarebbe data dalla esposizione del singolo caso inteso come esperienza individuale e quindi irripetibile.

Lapsus di psicologi

Giorgio Antonelli, Roma

Chi ha capito veramente?

Di Paul Federn non si dice molto nelle cronache psicoanalitiche. Eppure il ruolo da lui svolto nella storia della psicologia non è di poco conto. Fu vicepresidente della Società Psicoanalitica di Vienna dal 1924 fino al suo scioglimento nel 1938. Collaborò con Freud per 35 anni ed ebbe con lui un fitto scambio epistolare. Ernst Federn, figlio di Paul e anch'egli psicoanalista, dice di possedere circa cento lettere. E in una di esse Freud esprimeva il desiderio che Federn gli succedesse. Coniò il termine «Mortido» (l'esatto corrispettivo di Libido) per indicare quella pulsione di morte sulla cui esistenza e realtà, a differenza di molti altri suoi colleghi, egli credeva fermamente. Analizzò, tra gli altri, Wilhelm Reich, Angel Garma ed Edoardo Weiss. Concentrò per tempo la propria attenzione sulla «psicologia dell'Io», anzi sulla «psicologia fenomenologica dell'Io» (1), anticipando per più d'un motivo l'indirizzo successivamente rappresentato da Hartmann, Kris e Loewenstein. Fu un pioniere nel campo delle psicosi e assertore dell'importanza della figura matema nel trattamento psicoanalitico dei pazienti psicotici. Si sa inoltre del suo contrasto con Reich che lo accusava, come appare dalla sua intervista con Eissler (2), di avergli sobillato contro Freud. Ora, la letteratura del pettegolezzo relativa a Reich potrebbe da sola formare un corposo

(1) E. Weiss, *Sigmund Freud come consulente*. Roma, Astrolabio, 1971. pp.37.99.

(2) W. Reich, *Reich parla di Freud*, Milano, SugarCo, 1979.

capitolo della storia del movimento psicoanalitico. Fenichel, ad esempio, d'accordo con Federn, diceva che Reich era uno schizofrenico. E si tratta d'una pratica denigratoria alquanto diffusa se si pensa, ad esempio, al trattamento riservato da Ernest Jones a Ferenczi, che fu suo analista, e a Otto Rank. Pratica cui diede il la lo stesso Freud il quale diceva di Jung che era un folle (Jung lo ricambiava chiamandolo nevrotico) e di Adler che era un paranoico (3). Sembra inoltre che si debba ancora a Fenichel la diffusione della voce secondo cui Reich seduceva tutte le sue pazienti. Reich, dal canto suo, ricambiava generosamente asserendo che gli psicoanalisti erano genitalmente disturbati, ipocriti e masturbavano le pazienti durante le sedute. Ed è a una sessualità non vissuta che Reich riconduceva la malattia mortale di Freud. Se l'accusa di Reich nei confronti di Federn corrisponde al vero, appare tanto più interessante constatare come egli, nella intervista sopra citata, ometta di dire che Federn fu suo analista e mentore. Un lapsus? Del resto, nella stessa intervista, Reich ha modo di ricordare che Federn commise suicidio, ma senza aggiungere che lo fece per evitare l'agonia procuratagli da un cancro di cui soffriva. Federn era famoso, nell'ambiente psicoanalitico viennese, per i suoi *lapsus linguae* e gli atti mancati. «Ho un paziente, un caso eccellente per lei, ma l'ho mandato a un altro» disse una volta a Richard Sterba. Lo stesso Sterba racconta come, in occasione d'una spiegazione di alcune sue idee relative alla nozione di Io, Federn, nel rivolgersi ai suoi ascoltatori, pronunciasse la frase «Habe ich mich verstan-den?» (Mi sono capito?) in luogo di «Haben Sie mich verstanden?» (Mi avete capito?). Sterba spiega come il lapsus tradisca la consapevolezza che Federn ebbe d'una certa mancanza di chiarezza del suo pensiero. Più in generale l'attitudine di Federn ai *lapsus linguae* viene legata ad una sua profonda ambivalenza (4). In una lettera indirizzata a Sterba, poco prima di suicidarsi, Federn scrisse che, col passare degli anni e giunto a tarda età, aveva sperato di superare la sua inclinazione per gli atti mancati. Ciò è tanto più significativo se si pensa che in una conferenza del 1933 sull'investimento dell'Io negli atti mancati Federn sosteneva che alla base degli atti man-

(3) James Jackson Putnam and Psychoanalysis Letters between Putnam and Sigmund Freud, Ernest Jones, William James, Sandor Ferenczi, and Morton Prince, 1877-1917, Cambridge. Harvard University Press, 1971, p. 146.

(4) R. Sterba, *Reminiscences of a Viennese Psychoanalyst*, Detroit, Wayne State University Press. 1982. p. 128.

cati operava un meccanismo psicotico. L'atto mancato era insomma, per Federn, una brevissima, improvvisa psicosi. E in cosa consisterebbe tale fulminea psicosi? Il lapsus, si potrebbe rispondere, tradisce, dunque consegna chi lo commette a una sua verità altra, una verità che si dice altra perché posta in un altrove, perché non riconosciuta dalla coscienza. Diciamo anche che il lapsus consegna a un racconto altro e che risiede forse nelle ragioni del racconto il suo effettivo comprendere chi lo commette, il suo tenerlo come in un abbraccio. Si prenda ad esempio il lapsus di un altro dei pionieri della psicoanalisi di cui si parla molto poco, Hermann Nunberg. Nel corso di un seminario da lui tenuto nella sua abitazione Nunberg, parlando di successi e insuccessi terapeutici, pronunciò la frase «Wenn die MiBhandlung gelingt» (= quando il maltrattamento riesce) invece di «Wenn die Behandiung miBlingt» (= quando il trattamento fallisce). Il lapsus sembrerebbe testimoniare, almeno secondo Sterba che l'ha registrato (5), una certa qual tendenza sadica da parte di Nunberg. Per altri versi noi possiamo registrare il sovrapporsi e, anzi, l'imporsi, a ridosso d'un fallimento linguistico, d'un racconto riuscito. Perché un racconto riesca e, insomma, imponga la sua trama, si rende necessario un fallimento. L'atto mancato è in quest'ottica l'atto sommariamente riuscito, ovvero riuscito oltre e contro le intenzioni di quell'io che è soltanto una delle parti in gioco in questo gioco delle parti. Non diversamente Lacan, che giocava con le parole, intrecciando reti con le loro significanti assonanze e, dunque, dando anche a intendere di possedere la scena dei lapsus, sosteneva che il sintomo è un sant'uomo. Il lapsus di Federn, dal canto suo, ci accompagna, letteralmente direi, all'interrogativo: nel lapsus chi comprende veramente? Io direi che nel lapsus siamo compresi e, insomma, abbracciati. È possibile per altri versi legare il lapsus di Federn alla sua elaborazione del concetto di «confini dell'io», nel senso che, ad esempio, il lapsus sembra non volerne sapere di questi confini. «In tutta la psicopatologia della vita quotidiana» scrive Federn «i compiti della vita reale vengono attraversati o contaminati da elementi inconsci» (6). Nel lapsus, insomma, l'io è attraversato e contaminato. Ciò

(5) *Ibidem*, p. 132.

(6) P. Federn, «L'analisi delle psicosi» (1943), in *Psicosi e psicologia dell'io*, con introduzione di Edoardo Weiss, Torino, Boringhieri, 1976. pp. 158-159.

equivale a dire che nel lapsus l'io è abbracciato. E allora la domanda non suona più «chi ha capito veramente?», ma: «da chi siamo abbracciati veramente?», o anche: «chi gode veramente?», «Chi sta veramente dispiegando il suo sapere?». E se il lapsus è sintomo, chi è il santo? Dove accade la santità? Simili interrogativi potremmo anche essere tentati di porci se riferiamo l'essenza del lapsus a quella del vedere. Non diversamente dal lapsus il vedere significa un essere altrove, un essere anche altrove. Non diversamente dal lapsus il vedere significa appartenere a un altrove, a un altro discorso, al discorso di un altro, al discorso, forse, del santo di cui parla Lacan. Nessuna esperienza conosce in modo così penetrante la divaricazione, la lontananza e, al tempo stesso, l'esser dentro e l'essere di un altro, come il vedere. E, poi, non sconfessa il lapsus l'assurda pretesa del voler vedere senza esser visti? Nel lapsus, come nel vedere, si tratta in fin dei conti del sapere, di cosa significhi sapere, di dove dimori il sapere. Di quale godere sia fatto il sapere.

In qualche giorno, in quale anno?

Attraverso i lapsus dei primi psicoanalisti, nel racconto del loro scivolare, scorre la storia stessa della psicoanalisi. E in questo modo peculiare ci si offrono inedite possibilità di abbracciarla o, almeno, di andarle incontro. Così, se è significativo che, nel redigere la biografia di Freud, Ernest Jones non interpellò Jung (e Jung avrebbe più volte lamentato l'omissione), tale significatività può essere ancorata, anche per un solo istante, a un lapsus commesso da Jung nei confronti di Jones, il quale, nello stile di Freud, non mancò di registrarlo. Per trattare la questione relativa alle dimissioni di Stekel dal *Zentralblatt* (Stekel era appoggiato dall'editore e non voleva saperne di dimettersi) Freud chiese a Jung, allora presidente dell'I.P.A., di convocare una riunione alla quale dovevano prender parte (come luogo d'incontro fu scelta Monaco), oltre a Freud, Jung, Riklin, Abraham e Ferenczi, anche Jones che si trovava a Firenze. Ma la data che Jung scrisse sul biglietto inviato a Jones «era di due giorni successiva a quella reale della riunione».

(7) E. Jones,
*Memorie di uno
psicoanalista, Roma,
Astrolabio, 1974, p.
207.*

Per un caso fortunato Jones venne a sapere la data esatta e poté arrivare in tempo. Al vederlo, stando a quanto riferisce Jones, Jung ebbe un sussulto. Successivamente Jones parlò della cosa con Freud: «...osservai che senza dubbio era stato un lapsus inconscio; Freud replicò che un gentiluomo non dovrebbe avere un inconscio di quel tipo» (7). Lapsus del genere, ovvero lapsus relativi a una data, a un giorno, a un anno etc., non sono infrequenti nella storia della psicoanalisi e, anzi, quando si presentano non lo fanno in genere senza veicolare una certa radicalità. Si pensi ad esempio al famoso episodio di Kreuzlingen. Jung rimprovera Freud di avergli notificato la sua visita a Binswanger nella località di Kreuzlingen con due giorni di ritardo. Sostiene di aver ricevuto la lettera di Freud il giorno stesso in cui Freud era ormai tornato a Vienna. Jung interpreta il presunto lapsus come originato dalla scontentezza di Freud nei confronti della sua teoria della libido. Freud l'ha volutamente evitato e Jung stigmatizza risentito il fatto come il «gesto di Kreuzlingen», espressione che suscita nel suo interlocutore stupore ed interrogativi. Ma anche Freud ha il suo rimprovero da muovere: perché Jung non si è messo in contatto con lui, considerato che Kreuzlingen si trova nei pressi di Zurigo? Incalzato da Jung Freud protesta la propria innocenza, è sicuro di aver imbucato contemporaneamente e per tempo le due lettere a lui e a Binswanger. E ha ragione lui: il lapsus è di Jung e si tratta, per così dire, di un doppio lapsus. Non solo non si era ricordato Jung di essersi assentato da casa per due giorni, ma nemmeno si era premurato *di verificare la data di arrivo della* lettera di Freud. James Lieberman, il biografo di Otto Rank, racconta di quell'occasione in cui Rank disse di aver lasciato Vienna nel 1923. In realtà è soltanto un anno dopo, nel 1924, che Rank si recò negli Stati Uniti. Lieberman tenta di spiegare il lapsus col ricordarlo al fatto che nell'estate del 1923 Rank aveva finito di scrivere i testi sul trauma della nascita e sulla terapia (tra i quali ultimi il testo scritto in collaborazione con Ferenczi *Prospettive di sviluppo della psicoanalisi*) e al definitivo deterioramento del suo rapporto con Jones. Un'altra significativa occorrenza è quella relativa alla diagnosi del cancro

di Freud (8). Ma è in una lettera inviata a Jesse Taft in data 28 agosto 1933 che forse meglio emergono le ragioni, se ragioni pure ci sono, e ragioni possono chiamarsi, del lapsus. Nel testo citato da Lieberman si fa questione d'una seconda nascita di Rank, d'un nuovo stato mentale, dell'emersione di un Sé nuovo gemello del Sé precedente, un Sé pieno di humor e di riso, identificato a Huck (Huckleberry Finn), il personaggio dell'amato Mark Twain (il più grande degli umoristi secondo Rank, che nella lettera cita anche Rabelais e Cervantes). Tutto ciò starebbe a mostrare, commenta Lieberman, che l'inizio reale della separazione da Freud può essere fatto risalire al 1923, in sincronia con l'emersione di una nuova parte del Sé. «Il briccone che sia Freud sia Rank riconobbero nel giovane Otto doveva riemergere come 'Huck', il gemello recentemente scoperto da Rank» (9). La partenza per gli Stati Uniti, dunque, ebbe simbolicamente luogo già nel 1923. Infine, per quanto riguarda i lapsus relativi alle date, ne va segnalato uno commesso da Freud verso la fine della sua vita. Si sa quanto tormentata sia stata la sua decisione di lasciare Vienna, ormai in mano ai nazisti, per recarsi in esilio in Inghilterra. La partenza ebbe luogo nel giorno di sabato del 4 giugno 1938, ma, nella *Chronik* (il diario privato) Freud segnò come giorno di partenza sabato 3 giugno invece di 5 giugno. Se il 3 giugno è un giorno che semplicemente non esiste, allora Freud in un certo senso, nel racconto del proprio lapsus almeno, non ha mai lasciato Vienna, ovvero, per il breve tempo di vita rimastogli, a differenza di Rank, non è mai riuscito a lasciarla.

(8) E.J. Lieberman. *Acts of Will. The Life and Work of Otto Rank*, New York, The Free Press, 1985, p. 318.

(9) *Ibidem*, p. 319.

I suoi di chi?

Forse è anche colpa della lingua tedesca e del fatto che la psicoanalisi porta alla luce l'elemento malvagio che si annida in ogni uomo, se Jung, in una lettera inviata a Freud nel dicembre del 1912, ha scritto «Ihrigen» invece di «ihrigen» (10). All'apparenza il fatto sembra banale, la differenza minima: lo scambio malaugurato non d'un fonema (che è significante, ovvero suono, suono che declina differenze, opposizioni) ma d'una lettera maiuscola con una minuscola. Può una «I», in luogo di una «i»,

(10) *Lettere tra Freud e Jung*, Torino, Boringhieri, 1974, p. 574.

ingenerare tanto rumore? Decisamente sì: nello specchio maiuscola-minuscola ne va dell'appartenenza di Jung al gruppo di Adler, già dichiarato eretico e ampiamente sconfessato da Freud o a Freud stesso ovvero alla psicoanalisi. In italiano «Ihrigen» significa «i Suoi», «ihrigen» «i loro». Se Jung scrive «Perfino gli adepti di Adler non vogliono riconoscermi come uno dei loro [ihrigen]» il significato che passa è: Jung non si confonde col gruppo degli adleriani, Jung non è un eretico, Jung appartiene al movimento psicoanalitico. Ma Jung non scrive «ihrigen», scrive «Ihrigen» e la maiuscola lo inchioda a un lapsus penoso che diventa occasione d'un alterco per corrispondenza, prodromo della sua separazione da Freud. Jung scrive «Ihrigen» e allora il significato che passa è: gli adleriani non vogliono riconoscerlo come un freudiano, uno dei «Suoi» (suoi di Freud). Forse è colpa della lingua tedesca, forse è semplicemente enorme che il destino di due uomini possa giocare nel luogo d'una opposizione grammaticale. A Freud, in ogni caso, non sfugge il lapsus di Jung. L'esibizione del quale, nel finale d'una lettera inviata in data 16 dicembre 1912, scatena l'ira di Jung, ira che si riversa nella risposta che egli invia a Freud appena due giorni dopo. In essa «suoi» (suoi di Freud) sono gli allievi che Freud tratta, appunto, come «suoi» pazienti, abbassandoli «al livello di figlio e figlia». Jung ha scoperto il trucco, trucco del quale si sono impadroniti anche Adler e Stekel, e non vuole più saperne di continuare un gioco che egli stigmatizza come prodotto della nevrosi irrisolta del maestro. Nel lapsus dunque opera una verità. È vero che Jung non è freudiano, semplicemente. In altri termini è vero che non è più figlio di Freud e, dunque, che sa vedersi, anche, come figlio. Ma mentre è irato e inveisce contro Freud, Jung ne sa meno sul proprio conto del proprio lapsus, lapsus la cui verità lo abbraccia e ne accompagna, sostenendola da altri luoghi e da altre distanze, l'impetuosa argomentazione.

Chi va sculacciato?

Argomentazione cui avrebbe dato maggior forza un lapsus analogo di Freud, un *lapsus calami*, se Freud non

l'avesse corretto nel modo che vedremo. Per quanto ci abbia insegnato la quantità e qualità di sapere contenuta nei lapsus, nondimeno Freud ne commetteva in buon numero, in buona parte vi dedicava un'accanita attenzione per poi tradurli in racconti di personale psicopatologia. Come nel caso, famoso, di «Signorelli», il pittore il cui nome Freud, per quanto si sforzasse (ma è ovviamente la *dynamis* del lapsus a prevalere), non riusciva a ricordare. In una lettera inviata a Jung in data 11 novembre 1909, poco tempo dopo i festeggiamenti negli Stati Uniti, Freud, nuovamente esasperato dal comportamento dei suoi seguaci viennesi (in particolar modo Stekel e Adler), scrive, ricavando lo spunto, sadico oltre che omoerotico, dall'imperatore Caligola: «...in questi tempi i miei viennesi mi fanno arrabbiare così spesso, che Le auguro di avere un sedere solo per poterli sculacciare tutti in una sola volta» (11). Anche in questo caso si tratta della tenue differenza tra un «ihnen» (= loro, i viennesi) e un «Ihnen» (= Le, Jung). Jung, non i viennesi, Freud vuole sculacciare. Il recente biografo di Freud, Peter Gay, ritiene che il lapsus di Freud tradirebbe il suo «segreto disagio» nei confronti di Jung (12). Che si tratti di lapsus appare evidente, ma Gay trascurava di ricordare che, come appare nel poscritto alla fine della lettera, Freud si è accorto di quel lapsus. Se n'è accorto e, tuttavia, lo ha mantenuto. Perché? Nel poscritto si legge che il lapsus costituisce una rivincita nei confronti di un analogo lapsus commesso da Jung in una precedente lettera inviata a Freud in data 8 novembre 1909. In essa Jung aveva scritto di dover lottare penosamente con i suoi allievi per far loro intendere che la psicoanalisi «è un lavoro scientifico-metodico e non soltanto un tirare a indovinare intuitivo» (13). Ma invece di «ihnen» (= a loro, ovvero, «far intendere agli allievi») Jung scrive «Ihnen» (= Le, ovvero «far intendere a Freud»). Il che tradotto significa che Freud non ha una comprensione adeguata della psicoanalisi e Jung deve faticare non poco a fargli capire cosa sia. Il lapsus racconta che le cose stanno diversamente. Intanto Jung è in preda ai propri lapsus, è da loro raccontato, mentre Freud sa leggerli. Non solo. Ma si consente anche l'ironia di citare il lapsus di Jung e di chiosarlo nel

(11) *Lettere tra Freud e Jung op. cit.*, p. 279.

(12) P. Gay, *Freud. Una vita per i nostri tempi*, Milano Bompiani, 1988. p. 193.

(13) *Lettere tra Freud e Jung, op. cit.*, p. 276.

poscritto con un «Non è divertente?». Le implicazioni sono qui molteplici. È Freud il maestro, spetta a lui insegnare. Jung è ancora figlio, allievo. Di qui anche il temporaneo lapsus relativo allo sculacciare. L'interrogativo finale potrebbe essere inteso invece come un non prendere sul serio la pretesa da parte di Jung di diventare il nuovo maestro della psicoanalisi. Il non prendere sul serio è poi, da parte di Freud, un modo di tener lontana la carica emotiva che da quella pretesa emana e dalla quale Freud è comunque investito. Sia l'atto dello sculacciare, sia la chiusa della lettera compongono un quadro di relazione padre-figlio che serba un profondo legame con la sensazione di freddo lamentata da Ferenczi in una lettera a Groddeck. Di che legame si tratta? E perché Ferenczi sente freddo? Prima di tentare una risposta occorre osservare che, in realtà, un lapsus del genere «Ihnen/ihnen» anche Freud non manca di commetterlo nei confronti di Jung. Esso compare in una lettera datata 18 febbraio 1912. Duane Schuitz lo pone in relazione con un ritardo epistolare di Jung che avrebbe non poco alterato l'umore di Freud, molto sensibile sotto questo aspetto (14). «Caro amico» scrive Freud «mi ha fatto molto piacere ricevere una Sua lettera. Cambiare abitudini non mi piace e non ci trovo alcun trionfo» (15). La parola incriminata è quel «ci», che dovrebbe significare «in loro» (ovvero nei cambiamenti di abitudine), se Freud avesse scritto «ihnen». Viceversa egli ha scritto «Ihnen» e allora il significato della frase muta totalmente: è in Jung che Freud non trova motivo di trionfare. Il *lapsus calami* appare tanto più significativo se lo si considera a ridosso della ragguardevole tenuta epistolare di Freud. Phyllis Grosskurth, cui dobbiamo tra l'altro una biografia di Melanie Klein, sostiene, nel suo recente studio dedicato alla ricostruzione delle vicende riguardanti il Comitato Segreto (proposto da Jones nel giugno del 1912 allo scopo di difendere l'ortodossia psicoanalitica e che annovera per un certo tempo oltre a Freud e Jones anche Abraham, Eitingon, Ferenczi, Rank e Sachs), che per Freud le lettere erano molto più importanti degli stessi incontri. Le lettere costituivano per certi versi un mezzo, per così dire, indolore di accesso all'anima dell'altro e offrivano un

(14) D. Schultz, *Lo strappo dell'anima. Freud & Jung amici rivali*, Milano, SugarCo, 1992. p. 176.

(15) *Lettere tra Freud e Jung*, op. cit., p. 522.

duplice vantaggio che Freud non poteva non sentire come particolarmente invitante: da una parte gli evitavano la presenza talvolta irritante dell'interlocutore di turno, dall'altra impedivano ogni tipo di interruzione (16). Il doppio vantaggio si lascia confrontare con la prassi terapeutica stessa iniziata da Freud. Mi sembra in altri termini che esista una forte relazione di implicanza, di rispecchiamento tra la dimensione epistolare di Freud e la tecnica psicoanalitica. Nel vantaggio del vedere senza essere visto si riflette quello del pensare ad alta voce (per iscritto) senza essere interrotto. In ragione di questa volontà di non essere visto e non essere interrotto si potrebbe pensare il lapsus di Freud come il lapsus stesso della psicoanalisi, la negazione della sua pretesa di sapere. Il lapsus, infatti, interrompe, il lapsus viola i limiti e, ancora, il lapsus inchioda la pretesa di vedere all'altrove dell'esser visto. Una lontana, intrigante, sebbene parziale controprova di quanto precede la si può rinvenire nell'esperienza dello scrittore inglese Samuel Richardson, autore di romanzi epistolari che si impongono nell'Europa del settecento (Diderot era un accanito lettore di Richardson, un lettore animato da trasporti identificatori) e che l'autore, per una serie di circostanze «casuali», inizia a scrivere alla considerevole età di cinquantun anni. Il settecento, si sa, è il secolo delle corrispondenze epistolari e Richardson piegava lo stesso termine «corrispondenza» a significare «cor-rispondenza», ovvero rispondenza del cuore, incontrando anche in tal modo i bisogni d'un pubblico nuovo di lettori (e di lettori che appartenevano in misura considerevole al sesso femminile). Il lettore settecentesco poteva spiare i personaggi offertigli da Richardson senza paura di essere visto. Il romanzo epistolare acquistava in altri termini l'ulteriore funzione di una gratificazione sessuale vicaria. Per quanto ritenga anche possibile un confronto tra i vantaggi del genere epistolare, così come si è esplicitato nel settecento letterario europeo, in particolare nei romanzi di Richardson, e quelli della tecnica psicoanalitica, non è questo il punto, ovvero la controprova, su cui mi preme accompagnare l'attenzione di chi legge. No, il punto è un altro e altrove è la rispondenza più segreta: prima di essere uno scrittore Richardson era un uomo di affari,

(16) Ph. Grosskurth, *The Secret Ring. Freud's Inner Circle and the Politics of Psychoanalysis*, London, Jonathan Cape, 1991. p. 25.

il proprietario d'una tipografia, un proprietario che non amava avere contatti con i suoi dipendenti (e con il pubblico in generale) e che si avvaleva di uno spioncino per poterne controllare i movimenti senza essere visto.

Perché Ferenczi sente freddo?

A parte il lapsus di Jung è interessante constatare come il nome stesso di Freud fosse tale da costellare un *lapsus calami* nel suo più geniale allievo, Ferenczi, lapsus che compare in una lettera che lo psicoanalista ungherese inviò a Groddeck nel Natale del 1921. In essa si tratta della grafia del nome di Freud che Ferenczi scrive «Sieg-mung» in associazione col participio passato «besiegt» che significa «vinto» (17). Scrive Ferenczi di sentirsi vinto (*besiegt*) dalla gentilezza e cortesia di Groddeck e continua: «Finora non mi ero mai espresso così apertamente con un uomo, neanche con 'Siegmund' (Freud). il cui nome ha causato l'errore di scrittura nella parola *besi(e)gt*». A quanto pare, quindi, Ferenczi ritiene errata la grafia «besiegt» ed esatta la grafia «Siegmund». È vero invece il contrario. È però oltremodo significativa l'attrazione che, nel lapsus di Ferenczi, il participio passato «besiegt» (vinto) esercita nei confronti del nome di Freud. S'impone insomma una relazione tra il nome di Freud e la condizione dell'esser vinto. L'associazione ferencziana richiama molto da vicino, inoltre, quella raccontata dalla poetessa «imagista», nonché paziente di Freud, Hilda Doolittle. Nel caso della poetessa americana il nome «Sigmund» viene scomposto nei morfemi «Sieg» (che significa vittoria ed è analogo al participio passato «besiegt») e «mund» (bocca e, dunque, parola, voce) e vale, complessivamente, «voce vittoriosa». La voce di Freud è vittoriosa. Chi parla con Freud, di converso, è vinto (18). Ferenczi è vinto dalla voce di Freud, sedotto dal nome del padre. Il lapsus coinvolge e impronta di sé l'intera vicenda esistenziale del suo rapporto con Freud. E, infatti, non è casuale che al *lapsus calami* faccia seguito, nella lettera inviata a Groddeck, il racconto ferencziano dell'analisi e dei viaggi fatti con Freud, nonché dell'incidente di Palermo, i due avevano pensato di scrivere in

(17) S. Ferenczi-G. Groddeck, *Corrispondenza 1921-1933*, Roma, Astrolabio, 1985. p. 49.

(18) H. (ilda) D. (oolittle), *I segni sul muro*, Roma, Astrolabio. 1973, p.125.

collaborazione un saggio sulla paranoia (il caso Schreber) ma, la prima sera di lavoro a Palermo, Freud propose di dettare a Ferenczi, ovvero di imporgli la propria voce. L'imposizione scatena la ribellione e il risentimento di Ferenczi. Dettare non è collaborare, replica Ferenczi a Freud. Il quale, meravigliato, lo rimprovera di volersi appropriare di tutto e decide di scrivere da solo, lasciando a Ferenczi il lavoro di correzione. Il lapsus di Ferenczi si lascia confrontare con quello occorso a Jung. In ambedue i casi si tratta della relazione intrattenuta con Freud, col padre, e d'un confronto col proprio essere figli. Nel caso di Jung la verità del lapsus si apre a una differenziazione della psicoanalisi freudiana. Jung protesta, ma in cuor suo, da qualche parte della sua anima sa che il lapsus racconta il vero. Il lapsus di Ferenczi lo inchioda alla verità del suo essere e rimanere figlio d'una parola vittoriosa che viene costitutivamente da un altrove. A tale riguardo Ferenczi si pronuncia chiaramente più avanti nella lettera là dove, nell'enumerare i propri sintomi (per Ferenczi le confessioni avvicinano le persone), inizia dalla propria inibizione al lavoro, inibizione che interpreta come un non dover superare il padre. Per superare il padre è necessario opporre alla sua voce una voce altrettanto potente. È allora significativo il racconto che fa Ferenczi, nel congedarsi da Groddeck, della sensazione di freddo provata mentre redige la lettera. «Quando ho terminato la lettera» scrive «io mi ero completamente congelato e avevo il polso teso; dolori molto più intensi alla schiena - e alla testa...». Come interpreta Ferenczi tale concorso di sintomi? Come regressione alla pecilotermia dei pesci. Pecilotermi o eterotermi sono gli animali a sangue freddo. L'immagine accompagna il pensiero a quell'anemia perniciosa che costrinse Ferenczi alla morte. Ma può giustificarsi tale salto associativo nel contesto del presente racconto? Sì, se lo si lega, per esempio, al motivo, sviluppato nel *Diario Clinico*, del nichilismo terapeutico di Freud. In altri termini: Ferenczi lamenta d'essere stato dissanguato da Freud. I conti col proprio esser figlio e con la tendenza di Freud, già stigmatizzata da Jung, a trattare i pazienti come figli, ovvero a impedirne la crescita, vengono definitivamente fatti da Ferenczi appunto nel

(19) S. Ferenczi, *Diario Clinico*, Gennaio-Ottobre 1932, Milano, Cortina, 1988, p. 319.

Diario Clinico, redatto poco prima della morte. In questo che può essere considerato uno dei luoghi più intensi dell'intera letteratura psicoanalitica, una sorta di vero e proprio «l'accuse» ferencziano, la tendenza di Freud non solo viene denunciata come sua propria, ma come tipica di quella psicoanalisi di cui Ferenczi non esita a elencare i peccati. Ed allora al freddo che sentiva al tempo della lettera inviata a Groddeck subentra il fuoco d'una argomentazione la cui violenza fa impallidire le pure non tenere accuse un tempo mosse al padre Freud dall'ancora giovane Jung. E nel *Diario Clinico* Ferenczi trova anche parole di fuoco sulla propria stessa creatività, una creatività d'appoggio, autocritica sigillata nelle parole: «ero coraggioso (e produttivo) fintante che mi appoggiavo (inconsiamente) a un'altra potenza e... pertanto non sono mai diventato 'adulto'» (19). L'altra potenza, ovviamente, è la voce potente, Freud. E allora si comprende da un altro punto di vista il richiamo alla pecilotermia dei pesci operato da Ferenczi: «Voglio forse giocare a fare il pesce...?» Ma il pesce non solo è eterotermico, esso è anche l'animale che noi designiamo come muto per eccellenza. Di fronte alla potenza della voce, alla voce vittoriosa di Freud, Ferenczi gioca a non opporre la propria, a contrastare immaginariamente col proprio effettivo mutismo. In tale contesto va forse anche visto il suo interesse per la problematica della seduzione infantile e la sua insistenza sulla realtà del trauma, insistenza che lo vide opporsi insanabilmente a Freud. Un figlio sedotto dal padre non tende forse al silenzio? Perché la parola che nomina l'atto della seduzione appartiene al mondo degli adulti e lui, in quanto bambino, ovvero «infante», non la possiede ne può farla propria. Perché ancora, come scrive Ferenczi nel suo diario, i bambini, come i pazienti, vogliono rendere felici i propri genitori (e i propri analisti) anche a costo di assumersi il peso delle loro vite irrisolte. Perché, infine, e ciò ci riporta alle ragioni del dire e del non dire che si celebrano nel lapsus, essi non osano contraddire. Al contrario, chiedono solo di essere amati. La propensione ferencziana alla confessione (che Freud disdegnava) deve aver molto a che vedere con il suo voler essere amato. In riferimento all'incidente di Palermo Ferenczi può con-

lessare a Groddeck: «Naturalmente ora so cosa significhi 'lavorare da solo la sera* e la gola stretta!' lo volevo essere amato da Freud!» Anche Dora forse lo voleva. E anche lei subì la voce vittoriosa di Freud. Anche Dora conobbe la gola stretta. Il caso di Dora sembra costruito su misura per comprendere anche la situazione di Ferenczi, il suo mutismo di pesce, il suo non contraddire. I sintomi di Dora parlano da tempo (a iniziare da quando era una bambina di otto anni) il linguaggio d'una voce che progressivamente s'assottiglia: difficoltà di respiro, tosse, raucedine, afonia. E Freud interpreta l'afonia in relazione alla lontananza dell'amato signor K. Quando K. è lontano, Dora rinuncia alla parola. Dopo tre mesi Dora interrompe il trattamento con Freud. Vi era andata del resto, come ricorda Freud, per ordine del padre, e ordine, nel testo originale, è reso con la parola «Machtwort» (20) che significa, alla lettera, «parola potente». In ragione di ciò non è illegittimo ipotizzare che una spiegazione di tale interruzione possa trovarsi proprio nel *Diario Clinico* di Ferenczi. Per altri versi si tratta di verificare in che misura la parola di Freud abbia esercitato la sua potenza sulla vita di Ferenczi. L'episodio di Palermo è emblematico a riguardo. Ancora più significativo appare il tormentato periodo del doppio triangolo durante il quale Freud dirime per Ferenczi la questione di quale donna egli debba prendere in moglie. Ho detto «periodo», ma la vicenda è tale da accompagnare nella sofferenza o nel rimpianto tutta l'esistenza di Ferenczi. I fatti sono noti. Nel luglio del 1911 Elma Palos inizia un'analisi con Ferenczi. Ha ventiquattro anni (Ferenczi ne ha trentotto) e soffre d'una forte depressione in seguito al suicidio del fidanzato. Ferenczi, che ha da tempo una relazione con la madre della paziente, Gizella (la quale è stata in passato anche lei probabilmente una sua paziente), s'innamora, ricambiato, di Elma e fantastica di sposarla. La situazione diviene pressoché insostenibile. Ferenczi, che ha tenuto Freud al corrente della vicenda, gli chiede d'intervenire. Freud prende allora Elma in analisi dal gennaio al marzo del 1912, periodo nel quale i progressi dell'analisi della paziente sono oggetto della corrispondenza dei due analisti, Freud consiglia Ferenczi (che passa a chiamare

(20) S. Freud, *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (1905/1901), in* Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Band VI, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1971, p.100.

«figlio») di sposare Gizella. Elma non è pronta per il matrimonio e lo stesso desiderio di Ferenczi di avere figli con lei è stigmatizzato come «infantile». Successivamente Elma, con l'approvazione di Freud, ritorna in analisi con Ferenczi. Gizella, che ha otto anni più di Ferenczi, si fa da parte e lascia che Ferenczi si fidanzi con Elma. La situazione è ulteriormente complicata dal fatto che, per una bizzarria del caso, se pure di caso qui si tratta, l'altra figlia di Gizella, Magda, aveva sposato uno dei fratelli di Ferenczi, Lajos. Elma decide infine di partire per gli Stati Uniti dove, con disappunto di Ferenczi, si sposa. Il primo marzo del 1919 Ferenczi sposa Gizella. Nello stesso giorno del loro matrimonio, l'ex-marito di lei muore in seguito a una crisi cardiaca. Il perché della delega di Ferenczi a Freud e della scelta di questi (la madre invece della figlia, Gizella invece di Elma, la tranquillità invece della passione e del calore del corpo) può approdare a numerose risposte. Si può pensare a una collusione omosessuale di Ferenczi con Freud e a una gelosia di questi nei suoi confronti a motivo della giovane fidanzata. E io ritengo che tale motivo caratterizzi in vario modo e in varia misura anche altri rapporti triangolari di Freud con i suoi discepoli. Una risposta si trova nel *Diario Clinico* dello stesso Ferenczi. In una densa e drammatica nota datata 4 agosto 1932 Ferenczi stigmatizza l'atteggiamento «unilateralmente androfilo» di Freud e la sua «idealizzazione della madre», idealizzazione che si traduce in una «ripugnanza personale verso la sessualità spontanea della donna» e in un indietreggiare «di fronte all'impegno di avere una madre sessualmente esigente e di doverla soddisfare». Ferenczi ipotizza che la scena primaria (ovvero l'essere stato messo di fronte al compito di soddisfarla dalla natura passionale della madre) abbia reso Freud «relativamente impotente» (21). E si sa, a tale riguardo come la vita sessuale di Freud si sia anzitempo interrotta. Nella lettera inviata a Groddeck in data 27 febbraio 1922, e immediatamente successiva a quella già citata, Ferenczi riferisce l'opinione espressa da Freud sulle cause del suo cattivo stato di salute. «L'elemento principale» scrive Ferenczi riferendo l'opinione di Freud «sarebbe il mio odio nei *suoi* confronti, l'odio verso di lui

(21) S. Ferenczi, *Diario Clinico*, Gennaio-Ottobre 1932, op. cit., p. 287.

che... ha impedito il mio matrimonio con la giovanissima fidanzata... E da ciò le mie intenzioni omicide nei suoi confronti, che si esprimono con scene notturne di morte» (22). E quali sono i sintomi? Ferenczi ne nomina due:

i rantoli e il congelamento. Aggiunge Ferenczi che l'aver potuto parlare davanti al «padre tanto amato» di questi moti di odio gli ha fatto bene. E si sa che Ferenczi aveva rimproverato Freud di non aver preso in considerazione la possibilità, nella loro desultoria relazione analitica, della traslazione negativa. Ci deve essere per altri versi una relazione tra la possibilità di dire l'odio e il calore della relazione. Ferenczi non perdonerà mai a Freud di avergli imposto con la sua voce potente la rinuncia al calore del rapporto con Elma, la rinuncia al corpo. Non solo. Proverà anche a colpevolizzarlo sul fatto di non poter amare la moglie come avrebbe dovuto. Quando scrive a Groddeck di sospendere ogni produzione di calore, anche se è avvolto in due o tre coperte di lana, comprendiamo bene di che si tratta. E quando alla domanda di Groddeck «A chi si riferisce il congelamento: a qualcun altro o a Lei stesso, alla sua propria sensibilità?» Ferenczi risponde:

«Se ci rifletto, devo ammettere entrambe le possibilità: rifiuto della propria sensibilità in generale, a causa di un raffreddamento nei confronti di un'altra persona» (23) comprendiamo forse anche perché abbia tanto freddo.

(22) S. Ferenczi-G. Groddeck, *Corrispondenza 1921-1933*, op. cit., p. 57.

(23) *Ibidem*, p. 58.

L'uomo o la donna?

La critica «al femminile» portata da Ferenczi a Freud corrisponde, anche a un lamento e a un rimprovero per esser stato o, comunque, essersi sentito maltrattato da Freud. Un esempio, già citato, di tale dinamica, è quello della risposta «maschile», negativa, disdegnosa, di Freud alla tendenza effusiva, «femminile», di Ferenczi a confessarsi. E, inoltre, come s'è detto, Freud non aveva analizzato la traslazione negativa di Ferenczi. Circostanza notevole cui lo stesso Freud volle far riferimento, senza nominare Ferenczi. in uno dei suoi scritti più belli, *Analisi terminabile e interminabile*. Ora, il negativo, lo sappiamo bene, non si fa pregare quando vuoi farci sporgere sulla sua ampia fenomenologia. La critica all'unilateralità androfila,

a quella che si potrebbe chiamare l'educata misoginia di Freud, trova così numerosi appoggi, e certo non ne avrebbe bisogno, nei peculiari scivolamenti di cui egli è stato «agito attore» in diversi momenti della sua vita. Di tre di essi voglio fare soprattutto, brevemente, questione: il primo riguarda un lapsus commesso in una lettera inviata in data 14 agosto 1882 alla fidanzata Martha Bernays; il secondo si riferisce a un episodio che vede protagonista Freud e controparte/vittima Abraham; il terzo si porta sul triangolo costituito da Freud con Jung e Sabina Spieirein. Scrive Freud a Martha che ormai lei è un ospite a casa sua, come un gioiello, un gioiello che lui ha impegnato e andrà a ritirare non appena diventato ricco. E aggiunge: «E del resto qual è l'antichissima prescrizione? La donna deve abbandonare padre e madre e seguire l'uomo che ha scelto» (24). Si tratta qui d'una errata citazione della Genesi (2.24), dove si dice che è l'uomo, non la donna, a dover abbandonare suo padre e sua madre. Il lapsus non sembra aver granché bisogno di delucidazioni ulteriori. In esso si condensa forse, come in una formula magica, l'edipo freudiano. Esiste già pronta, prima del lapsus o a prescindere da esso, tutta una letteratura perfettamente in grado di commentare lo scivolamento di Freud, il lapsus singolarissimo di un ebreo che cita male l'Antico Testamento rovesciandone la prescrizione! Voglio comunque proporre un abbozzo di lettura nell'ottica «spostata» dei rapporti di Freud con Ferenczi. Si tratta di raccontarlo di nuovo sostituendo Ferenczi a Martha. Se ne potrebbe inferire quanto segue: ciò che gli uomini temono di più negli altri uomini è la donna, la donna che desidera ad esempio e che rende la controparte oggetto di desiderio. Ciò appare appunto vero per Freud, il quale non vuole seguire la donna, ma esserne raggiunto. Atteggiamento che può essere ritrovato in qualche misura anche nella mancata citazione, da lui messa in atto nello scritto *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (1934-38) di un testo di Abraham, un saggio di psicoanalisi applicata pubblicato nel 1912, dedicato alla ricognizione psicoanalitica del culto monoteistico di Aton e della personalità di Amenofi IV (Ekhnaton), che sia Freud sia Abraham (introdotto all'egittologia da Freud stesso) consideravano un precur-

(24) S. Freud, *Lettere alla fidanzata e ad altri corrispondenti 1873-1939*, Torino, Boringhieri, 1990, p. 21.

sore di Mosè. Già in data 11 gennaio 1912 Abraham informa Freud del lavoro in corso e il 3 giugno dello stesso anno Freud muove allo studio egiziano di Abraham due critiche, la prima delle quali riguarda l'eccessiva importanza attribuita nello scritto alla figura materna: «si trova nel Suo scritto l'affermazione che, quando la madre è particolarmente importante, il conflitto con il padre assume forme più miti...» (25). Per Abraham è la madre di Amenofi, intellettualmente superiore al figlio oltre che dotata di saggezza e bellezza, la vera istigatrice della riforma monoteistica. La mancata citazione, voluta o «accaduta», del testo di Abraham appare in definitiva dovuta al fatto che Abraham conferisce alla dimensione materna un'importanza tale da trascendere la misura che Freud è in grado di sostenere. Va nella stessa direzione la svista, ripresa in tempo, che compare in una lettera inviata a Jung in data 30.11.1911. Freud attribuisce a Jung il lavoro di Sabina Spielrein *La distruzione come causa della nascita*. «La Spielrein ha letto ieri un capitolo del suo lavoro (stavo quasi per scrivere 'Suo' in maiuscolo)...» (26). Problemi di attribuzione, del resto, sono anche rinvenibili in un lapsus di Jung che compare nella lettera inviata a Sabina Spielrein in data 18.3.12. Jung afferma di aver notato la presenza di numerosi paralleli tra lo scritto di Sabina Spielrein, *La distruzione come causa della nascita*, e il proprio *Simboli della trasformazione*. Tale parallelismo di motivi gli era insospettato in precedenza dal momento che, confessa, aveva fino ad allora letto male il titolo dello scritto: il luogo di «distruzione» Jung leggeva «distinzione». Sabina Spielrein confessa nel proprio diario di temere che il suo amico si impossessi del proprio sviluppo di pensiero. E mi domando in quale racconto io potrei entrare adesso se affermassi che Sabina Spielrein lesse la propria scoperta in Dostoevskij, con tutta probabilità nell'*Idiota*. Entrerei presumibilmente nel racconto apprestato dal grande critico letterario Harold Bloom e che ha nome «angoscia dell'influenza». Racconto che impone ad ogni poeta di essere grande, di farsi grande a misura del suo travisare questo o quel predecessore. Ogni poesia, sostiene Bloom, misinterpreta una poesia madre e in quanto misinterpretazione non supera

(25) H. Abraham. *Mio padre Karl Abraham*, Torino, Boringhieri, 1985, p. 70.

(26) *Lettere tra Freud e Jung*, op. cit., p. 504.

(27) Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 88-89.

l'angoscia ma è l'angoscia. La poesia, scrive ancora Bloom, è «romanzo familiare», è «malattia di origine astrale» (27). E del resto l'influenza non potrebbe mai essere salute, perché se lo fosse, nessuno scriverebbe poesie. Mi domando se, visto come funziona nelle pagine di questo critico l'applicazione del «gergo» psicoanalitico alla teoria letteraria, non si possa anche recuperare spazio all'immaginazione psicologica lavorando letterariamente sulle psicologie. Il racconto di Bloom, come ben si vede, non devia dall'assunto che qui si sta confortando. La misinterpretazione reca il sigillo di «Ananke». Ci confortano. insomma, il venir meno, la debolezza, lo scivolare. Il lapsus, in altri termini, è godimento, quello stesso che Barthes ha chiamato «il piacere del testo». Non di questo comunque si fa problema. Il problema vero è: chi gode? Sappiamo che, relativamente alla teorizzazione della pulsione di morte, sarà Freud a fare propria l'idea della Spieirein. Alla quale spetterà soltanto il tenue onore d'una nota a pie di pagina (28). Con ciò il cerchio è completo.

(28) S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, voi. 9, Torino, Boringhieri, 1980. p. 240. nota 2.

Chi è Carpocrate?

Ovvero, appare completo. Ma non c'è intero senza buco, come dice bene l'inglese «whole» (intero) che è omofono di «hole» (buco, appunto). Dovremmo forse parlare d'una svista della lingua inglese, nella quale sono anche contemplati come omofoni l'«occhio» («eye»), appunto, e l'«io» («I»), quello stesso che William James chiamava semplice finzione, essere immaginario? Certo, il lapsus vuole anche dirci, oltre al suo essere godimento, che il godimento, appunto, non è mai colmato, non è mai intero e, allora, c'è sempre. E un lapsus degno della massima considerazione compare nel seminario dedicato da Jung allo Zarathustra di Nietzsche. Nell'incontro seminariale del 24 ottobre 1934 Jung sostiene come l'insegnamento di Cristo non sia stato compreso che da pochi. Tali «pochi» sono gli gnostici. Tra di loro figura Carpocrate. il quale insegnava la dottrina secondo cui non si può essere redenti dal peccato che non si è commesso. Il fatto è che, tale dottrina, concordemente ascritta dagli eresiologi antichi a Carpocrate e che Jung riconosce distintamente

come sua in più luoghi della propria opera, di fatto non è riferita a lui. In luogo di Carpocrate Jung parla del «vecchio Ippocrate». Si chiamerebbe Ippocrate dunque l'eretico, lo gnostico che affermò, secondo un'analoga formulazione rinvenibile presso gli eresiologi, la necessità di compiere tutte le forme del male. Il lapsus è evidente. Anche nel caso in cui lo si voglia ascrivere al curatore del seminario, James L. Jarret (29). Se, come ritengo più probabile, il lapsus appartiene a Jung, allora le considerazioni che si possono muovere a riguardo acquistano certamente un interesse maggiore e degno d'essere perseguito. E ciò anche a ridosso d'una situazione, che è forse lecito definire «complessuale», nella quale il nome di Carpocrate ritorna prepotentemente in gioco. A tale situazione mi sono riferito in più d'una occasione (30). In breve si tratta di questo. Martin Buber accusò pubblicamente Jung d'essere uno gnostico e, segnatamente, un riesumatore del motivo carpocraziano, quello stesso che ho citato sopra secondo due analoghe formulazioni e che Buber ridefiniva sotto lo stilema «divinizzazione degli istinti». Jung rispose all'accusa di Buber omettendo del tutto il nome di Carpocrate ed ogni riferimento al motivo carpocraziano. Perché? Ho l'impressione che il lapsus impostasi nel seminario sullo Zarathustra di Nietzsche abbia a che vedere in qualche modo con la risposta non data da Jung. Ho già formulato l'ipotesi secondo cui sarebbe in gioco, nella mancata risposta di Jung, nel suo silenzio su quel Carpocrate che egli altrove non esita a citare, una dinamica complessuale. Tale dinamica diventa chiaramente osservabile se ipotizziamo di trovarci di fronte a uno di quegli esperimenti associativi che pure diedero a Jung fama e conoscenza. Ipotizziamo, cioè, che Buber somministri al soggetto sperimentale Jung la «parola stimolo» «Carpocrate» e che ad essa Jung debba reagire operando un'associazione. L'associazione Jung non lo fa. Il ritardo nella risposta o il silenzio possono essere legittimamente assunti quali parametri capaci di individuare la presenza d'un complesso. In realtà, se invertiamo i tempi, ovvero se fingiamo per un momento che le sequenze del tempo non siano unidirezionali, ma tali che a uno stimolo del dopo possa rispondere un'associazione

(29) C.G. Jung, *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar given in 1934-1939*, edited by James L. Jarret, Princeton, Princeton University Press, 1988. p. 200.

(30) G. Antonelli, *La profonda misura dell'anima. Relazioni di Jung con lo gnosticismo*, Napoli, Liguori, 1990; «Jung e lo gnosticismo», in *Trattato di Psicologia Analitica*, Torino, Utet, 1992.

(31) C.G. Jung, *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar given in 1934-1939*, op. cit., pp. 481-482.

del prima (di molti anni prima), allora è «vecchio Ippocrate» la risposta fornita da Jung in associazione con la parola stimolo «Carpocrate». Ma Ippocrate è un dottore, il vecchio Ippocrate è Jung. Il lapsus, se di lapsus si tratta, conduce in un luogo oscuro delle relazioni etiche coltivate dalla psicologia analitica, relazioni relative al confronto con l'ombra e alla sua integrazione. Carpocrate è Ippocrate, ovvero il nome stesso del dottor Jung. Un nome da tenere celato ai più? Forse, se si pensa al lapsus commesso nel corso dello stesso seminario da Jung là dove viene citato impropriamente un passo della *Lettera agli Efesini di Paolo* (31). Nel passo in questione Paolo rivendica la propria comprensione del mistero di Cristo. Tale mistero che Paolo conosce per rivelazione «non è stato manifestato agli uomini delle precedenti generazioni» (Et 3.3-5). Ora Jung fa dire a Paolo che i misteri devono essere insegnati nel segreto. I misteri vanno tenuti segreti, insomma, non vanno traditi. C'è una qualità notturna del mistero che nessuna luce del giorno deve tradire. E c'è anche una qualità notturna del lapsus che necessariamente sfugge alla coscienza. L'etica che per queste vie si propone nella psicologia analitica è un'etica segreta, esoterica, oscura per esplicita ammissione di Jung. Ma tale etica è appunto quella che si è pensata un tempo nel nome di Carpocrate. Ed è la stessa che si è ripensata come «nuova» nella elaborazione di Erich Neumann. In un lapsus, anche in un silenzio, in una risposta non data la storia sa condensare i suoi imperiosi abbracci.

L'impossibile ubiquità

Immagino che nessun uomo sia veramente contemporaneo del proprio sapere. Ma cosa significa poi essere contemporanei del proprio sapere? Forse significa godere. Ci troviamo gettati là dove qualcosa sembra saperci. Dice Lacan che questo è il linguaggio. Ci sa il linguaggio. Qualcosa c'è già, qualcosa che ci precede e predomina, ovvero domina, dimora prima di noi. Questo «qualcosa» è il linguaggio. È in virtù della grammatica, diceva Nietzsche, che ancora si crede in Dio. E, certo, noi entriamo al mondo calati all'interno di un universo linguistico, ovve-

ro di una fitta rete di distanze dagli enti. Le -cose sono altro, sono già altro, sono trascendenti cioè, e le parole con cui le diciamo e ridiciamo sono ancora altro, scrive Hofmannstahl. La nostra entrata nel mondo significa per dō stesso la distanza. Se, d'altro canto, la pura adesività è contemporaneità assoluta, è anche e soprattutto contemporaneità senza godimento. Ma come spiegare, in generale, ammesso che ciò sia possibile, il lapsus di uno psicologo? Di chi, per statuto, considera il lapsus stesso come oggetto del suo studio e nella propria pratica quotidiana lo osserva accadere, farsi evento, emergere e, poi, com'è nella natura delle cose e in quella della sua stessa costituzione linguistica, scivolare nel nulla. Il lapsus sta a connotare altre dimore della coscienza e nessuno, evidentemente, le abita tutte. A nessun uomo, soprattutto, è dato di abitarle contemporaneamente. L'ubiquità assoluta della consapevolezza, ovvero l'abitare in un tempo in tutti i luoghi della coscienza, sembra esserci negata. Il filosofo non può farci nulla, sia pure egli un attento esaminatore delle intenzionalità, un Husserl ad esempio, o un grande artista del pensiero, uno Spinoza, un artista che pure, mentre pensava di pensare, era pensato (32). Ne può farci nulla uno psicologo, non un cognitivista, ad esempio, ne un neuropsicologo e nemmeno uno psicologo del profondo. Il lapsus dice: qualcuno vuole godere. E il godimento non può essere arrestato. Spinoza, insomma, voleva godere. Qualcosa in lui, meglio, voleva godere. E qualcosa, attraverso lo scivolare della lingua, vuole farsi conoscere, offrire sapere, offrirsi come sapere. Il venir meno dall'orizzonte della vivibilità dell'ubiquità assoluta significa, per altri versi, l'universale realtà della seduzione. La seduzione ci dice, infatti, più d'ogni altro modo dell'essere, che la verità è appunto là dove il sapere non può prenderla: altrove.

(32) G. Antonelli, «Il lapsus di Spinoza», in *Giornale Storico di Psicologia Dinamica*, 27. 1990.

Testimonianza e scrittura

Franca Molino Signorini, Milano

«Parlerò dunque e mi sentirò sollevato»

Giobbe 32, 20

«Lei forse si sarà accorto che per me il Lager, e l'aver scritto del Lager, è stata un'importante avventura, che mi ha modificato profondamente, mi ha dato maturità ed una ragione di vita... Io non credo che la vita dell'uomo abbia necessariamente uno scopo definito; ma se penso alla mia vita o agli scopi che finora mi sono prefissi, uno solo ne riconosco bene preciso e cosciente, ed è proprio questo, di portare testimonianza» (1).

(1) P. Levi. / *sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986. p.143.

Così si esprimeva Primo Levi, lo scrittore torinese sopravvissuto al Lager nazista, pochi mesi prima di togliersi la vita, cinque anni or sono.

«Proprio il ritrovare la libertà - continuava - per me ha coinciso con tante altre cose: con la libertà stessa, con la scoperta dello scrivere, paradossalmente con la scoperta di avere in mano un'esperienza estremamente dolorosa, ma preziosa, che poteva durare, come un capitale che dà frutto, e che infatti continua a dare frutto, in qualche modo. Mi ha fornito una certa comprensione del mondo e la facoltà di ragionarci sopra, e questo lo considero positivo. Per cui, però sembrare ampio, ma la somma algebrica del male di Auschwitz. più quello che è venuto dopo, per me è positiva, non è negativa» (2).

Molto è stato scritto nei quasi cinquant'anni dalla fine

(2) P. Levi, lettera inedita a Daniela Benseval dell'11 aprile 1984.

della guerra su che cosa sia «il male del reduce» e sulla riconosciuta impotenza degli interventi analitici nella cura dei danni psicologici da quelle che Bettelheim definì «situazioni estreme».

Il celebre psicologo scampato a Dachau afferma che «l'esperienza di sopravvissuto consta di due momenti distinti, anche se collegati: quello del trauma iniziale, in questo caso l'esperienza disgregante per la personalità della prigionia nel Lager; e in seguito quello degli effetti di un simile trauma, che durano tutta la vita. Occorre convivere con un problema che non ammette alcuna risoluzione.

Si tratta di conservare la propria integrazione di fronte agli effetti di una passata disgregazione». E aggiunge:

«qualunque trauma dimostra che sotto certi aspetti l'integrazione che ci si era costruita non riesce a fornire adeguata protezione. Se si tratta di un trauma eccezionalmente distruttivo, allora ci sembra che l'integrazione della nostra personalità abbia fallito la prova cruciale della sua validità» (3).

Secondo la sua interpretazione, sono solo tre le possibili reazioni psicologiche dei sopravvissuti: la *rinuncia*, che declina nella psicosi della cosiddetta «sindrome del sopravvissuto ai campi di concentramento»; la *rimozione*, che significa il tentativo di reintegrare la propria personalità (quasi) era stata prima della prigionia; e infine la *reintegrazione* ad un livello superiore.

Mentre i reduci che reagiscono rimuovendo o negando il trauma subito «a livello emotivo sono come svuotati, perché gran parte della loro energia vitale viene spesa nella rimozione e nella negazione» (4), e quelli che rinunciano vengono ingoiati in una sindrome depressiva o paranoide o sono semplicemente preda di una incontrovertibile stanchezza (come Lorenzo, l'operaio italiano che aiutò Levi ad Auschwitz, che «il mondo lo aveva visto, non gli piaceva, lo sentiva andare in rovina; vivere non gli interessa più» (5)); coloro che, invece, tentano un'elaborazione del trauma sono «i sopravvissuti che hanno cercato di recuperare qualcosa di positivo da quella esperienza, pur così atroce. Sovente questo sforzo ha reso la loro vita più difficile di prima e per certi versi più comples-

(3) B. Bettelheim, *Sopravvivere*, Milano. Feltrinelli, 1981, p. 38 e segg.

(4) *Ibidem*, p. 40.

(5) P. Levi. «Lilith». (1981), in *Opere*, vol. III, Torino. Einaudi, 1990, p. 436.

(6) B. Bettelheim. *Sopravvive, op. cit.*, p. 44.

(7) *Ibidem*, p. 44 e segg.

(8) Nel senso letterale del termine, secondo l'etimologia latina: *mortuum tacere*, rendere morto. Ciò che accade nel campo di sterminio, accanto all'uccisione immediata nelle docce allo *Zyklon B*, è esattamente questo; una sopravvivenza in condizioni fisiche e psichiche sempre più simili allo stato di morte.

(9) S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Milano. Feltrinelli, 1988. p. 199.

sa, ma anche - se possibile - più ricca di significato» (6). È un tentativo di recupero non facile e che non si esaurisce in uno sforzo compiuto una tantum. «Una condizione preliminare per il conseguimento di una nuova integrazione è data dal riconoscimento della gravità della ferita infertaci e della natura del trauma stesso... l'integrazione della personalità, e con essa l'attribuzione di un significato all'esistenza, è una lotta squisitamente individuale che dura per tutta la vita» (7). In questo senso lo scrittore torinese è stato certamente il migliore rappresentante di questa lotta, condotta strenuamente ed anche vittoriosamente, fintante che le armi della parola, che si fa arte e testimonianza, gli parvero valide ed adeguate per dare un senso all'esistenza e alla sopravvivenza. Bettelheim è forse un po' schematico nella sua ripartizione delle possibili reazioni al trauma e non specifica se siano possibili sconfinamenti o soluzioni intermedie.

Ma, a monte dell'analisi del comportamento dei sopravvissuti, sta la domanda: che cosa vuoi dire «dare un significato all'esistenza» quando si è passati attraverso una tragedia immane che è stata negazione del senso per antonomasia? Se, per educazione o per propensione, si rifiutano risposte metafisiche onniesplicative, trovare un senso alla vita dopo Auschwitz - intesa come luogo emblematico della mortificazione degli esseri umani ivi concentrati (8) - significa trovare un senso ad Auschwitz, cioè a quella mortificazione, o almeno alla propria sofferenza. Scrive Salvatore Natoli: «No, il dolore non è universale: universale è il danno che gli uomini patiscono, mai il senso di questo danneggiamento. E l'uomo è quell'essere che vive gli eventi attraverso il senso che ad essi conferisce» (9).

Come erede della tradizione giudaico-cristiana, l'uomo occidentale, anche negando la trascendenza, è culturalmente legato ad una idea della giustizia che rende assurda qualsiasi sofferenza che non sia giustificata come punizione di una colpa. L'innocente perseguitato e oppresso, come Giobbe, «sperimenta un dolore ingiustificato, perciò assurdo [esistenziale]. L'assurdo può essere concepito unicamente come impossibilità di esistere, e perciò come esistenza impossibile.

L'esistenza dell'assurdo si dà solo come dichiarazione di impossibilità. Sotto questo aspetto essa esiste perché c'è qualcuno che la dichiara o meglio che la testimonia come una esperienza vivibile... La ricerca del senso è un modo di dare senso al dolore, un mezzo per tenere a bada se stessi in evenienze che disperdono corpo e ragione. La possibilità di tenere desta l'interrogazione è una modalità per ritrovare se stessi. Questa psicologia che tiene insieme sofferenza e inchiesta volge il tormento in sfida. In quella confutazione c'è un irriducibile conato di vita, una prepotente volontà di esistere» (10).

Per il sopravvissuto al Lager non solo i patimenti trascorsi sono assurdi, ma è la sopravvivenza stessa a richiedere una giustificazione. «Perché io non sono morto insieme agli altri. A quale scopo?» E benché a livello razionale appaia addirittura blasfemo il pensiero di essere salvo per un fine determinato, è però forte l'imperativo etico del diritto-dovere di testimoniare, di essere cioè la voce dei sommersi e la coscienza critica di una umanità che è stata capace di concepire Auschwitz.

Se nel corso dei decenni la testimonianza ha acquistato sempre di più una funzione morale nei confronti di una società immemore e desiderosa di rimozione, nei primi anni dopo la liberazione la necessità di raccontare sentita da molti reduci era forse più prettamente psicologica. Bettelheim descrive la sua difficoltà ad affrontare ricordi ansiogeni e inquietanti che gli impedivano di riflettere a mente serena sulla sua esperienza. «Lo sforzo di essere obiettivo divenne allora la mia difesa intellettuale contro i turbamenti che minacciavano di sopraffarmi. Coscientemente provavo una grande urgenza di scrivere sui campi di concentramento. Era un bisogno che, dopo molti anni, fu definito *'coazione a portare testimonianza'*.

Il desiderio di far capire ad altri la mia esperienza era sostenuta dal bisogno di comprendere io stesso quello che mi era accaduto, in modo da padroneggiare intellettualmente quell'esperienza. Non mi resi conto allora» - aggiunge Bettelheim - «che inconsciamente il mio accanimento rappresenta un tentativo di padroneggiare quella sconvolgente esperienza anche sul piano emotivo, perché continuavo a rimanerne soggiogato, molto di più di

(10) S. Natoli,
*L'esperienza del
dolore, op. cit., p. 199.*

(11) B. Bettelheim, *Sopravvivere*, op. cit., p. 29.

(12) A. Carotenuto, *La chiamata dei daimon*, Milano, Bompiani, 1989. p. 264.

(13) *Ibidem*.

(14) H. Epstein, *I figli dell'Olocausto*, Firenze, Giuntina, 1982, p. 11.

quanto potessi accettare sul piano della coscienza» (11). Come puntualizza Carotenuto, «la parola e la scrittura hanno a che fare con l'interiorità. Rappresentano il tentativo dell'uomo di dar volto alla sofferenza» (12), di renderla intelleggibile. «Il linguaggio è il ponte tra l'interno e l'esterno. Esso collega l'interiorità dell'anima all'esteriorità del comportamento. Nel momento in cui il sentimento, l'emozione si estroflettono nella dimensione verbale, ad essi si uniscono la consapevolezza, la riflessione... La parola si situa nella linea di confine tra il dicibile e l'indicibile e nell'indicibile della primitiva realtà del corpo, nell'aspetto carnale dell'emozione, la parola sprofonda nel silenzio. Essa si pone allora come sfida. Fino a quando restiamo confinati, nel mondo del non verbale, ciò che proviamo è destinato al silenzio, all'impossibilità di essere trasmesso...» (13).

Questo passaggio continuo dall'inconscio al conscio, anche nel senso letterale di traduzione da ciò che è ignorato a ciò che diviene noto, è liberatorio per un'anima sovraccarica di emozioni come una pellicola sovraesposta. Come dice Helen Epstein, «il sopravvissuto non può chiudere i ricordi in una scatola di ferro e seppellirli dentro di sé, se non vuole essere travolto da essi» (14).

La funzione liberatoria del raccontare (che poi si fa scrittura) ha molte sfaccettature: è rivivere per assimilare, ripetendo molte volte la stessa storia fino a contenerla, senza esserne travolto; è darsi una identità che abbracci il trauma passato, che leghi nella continuità il prima e il dopo; è cercare un interlocutore, un altro con cui dividere, comunicando, un peso troppo grande per essere sopportato in solitudine; è mettere ordine, razionalizzare, ma anche - per chi sente la colpa di essere vivo - discolparsi, rispondere alle accuse e riparare, assumendosi la responsabilità di denunciare al mondo ciò che è stato. Anche Levi, come Bettelheim, «era così pieno di quell'esperienza da traboccarne». Anche da lui l'urgenza di raccontare è sentita in maniera spasmodica, già durante la prigionia; il sogno di raccontare e di rimanere inascoltato tradisce il bisogno di esternare e tradurre in parole i ricordi e la sofferenza. All'uscita dal campo un altro anno viene trascorso peregrinando per l'Europa dell'Est, in

un'anarchia ambientale che gli è utile per rimettere un po' d'ordine in sé prima del ritorno. (Come scrive Cesare Cases, l'ordine coatto nazista creava il caso, sia oggettivamente, sia nell'animo delle vittime; il caos del dopoguerra russo riportava all'ordine inferiore) (15).

Ma già nel 1946 prende corpo «Se questo è un uomo», scritto nei ritagli di tempo, senza preoccupazioni di stile, come necessità impellente di consegnare alla carta i propri pensieri per potersene finalmente liberare. «Ero tornato dalla prigionia da tre mesi e vivevo male. Le cose viste e sofferte mi bruciavano dentro; mi sentivo più vicino ai morti che ai vivi, e colpevole di essere uomo, perché gli uomini avevano edificato Auschwitz e Auschwitz aveva ingoiato milioni di esseri umani e molti miei amici e una donna che mi stava nel cuore. Mi pareva che mi sarei purificato raccontando, e mi sentivo simile al vecchio marinaio di Coleridge, che abbranca per strada i convitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia di malefici. Scrivevo poesie concise e sanguinose, raccontavo con vertigine, a voce e per iscritto, tanto che a poco a poco ne nacque un libro: scrivendo trovavo bene pace e mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti, ne martire, ne infame, ne santo, uno di quelli che si fanno una famiglia e guardano al futuro» (16).

Raccontare al solo scopo di liberarsi è però di breve durata: ben presto Levi trova nello scrivere una soddisfazione intrinseca e scopre la propria creatività. Ma perché questo possa avvenire gli è necessario l'incontro con una donna, «giovane e di carne e d'ossa, calda al mio fianco attraverso i cappotti, allegra in mezzo alla nebbia umida dei viali, paziente sapiente e sicura. In poche ore sapemmo di appartenerci, non per un incontro, ma per la vita, come infatti è stato. In poche ore mi ero sentito nuovo e pieno di potenze nuove, lavato e guarito dal lungo male, pronto finalmente ad entrare nella vita con gioia e vigore; altrettanto guarito era ad un tratto il mondo attorno a me, ed esorcizzato il nome e il viso della donna che era discesa agli inferi con me e non ne era tornata. Lo stesso mio scrivere diventò un'avventura diversa, non più l'itinerario doloroso di un convalescente non più il mendicare compassione e visi amici, ma un costruire lucido, ormai

(15) C. Cases, Introduzione a P. Levi, *Opere*, vol. I, Torino, Einaudi, 1988, p. XXVI.

(16) P. Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975, p. 155.

non più solitario: un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe, e s'industria a rispondere ai perché. Accanto al sollievo liberatorio che è proprio del reduce che racconta, provavo ora nello scrivere un piacere complesso, simile a quello sperimentato da studente nel penetrare l'ordine solenne del calcolo differenziale. Era esaltante cercare e trovare, o creare, la parola giusta, commisurata, breve e forte; ricavare le cose dal ricordo, e descriverle col massimo vigore e il minimo ingombro. Paradossalmente il mio bagaglio di memorie atroci diventava una ricchezza, un seme: mi pareva, scrivendo, di crescere come una pianta» (17).

(17) *Ibidem*, p. 157.

L'amore di una donna e la sua disponibilità all'ascolto aiutano il reduce a riemergere alla vita. Al canto di sirena della morte egli ora contrappone il desiderio di vivere e di amare. Il carattere fondamentalmente positivo dello scienziato scopre nella scrittura una dimensione nuova e nella ritrovata capacità di amare e di essere amato uno scacco alla solitudine. Come dichiara Dreyfuss, «Experience of death and encounter with death, illness and suffering are important steps to our maturation as human beings. Empathy, compassion and love can help us to unite the opposites like life and death, good and evil, opposites that cannot be united otherwise» (18).

(18) G. Dreyfuss, *Papers 1965-1984*, Haifa, 1984, p. 12.

Il ritorno alla vita avviene attraverso la modalità che Bettelheim ha chiamato «reintegrazione ad un livello superiore»; l'attività di chimico si accompagna a quella di scrittore, e mentre la prima fornisce un modello interpretativo della realtà alla seconda, questa assolve una funzione etica che dà senso alla sopravvivenza, la testimonianza, e si manifesta come vocazione letteraria. È caratteristico della sua prosa il senso della misura, la sobrietà piemontese unita alla precisione del chimico, che si traducono in pacatezza e distacco, secondo una modalità difensiva che gli è congeniale e che ha già sperimentato durante l'internamento: Levi non va mai sopra le righe, ne si abbandona al lamento o all'urlo. «Per chi urla, purché abbia motivi validi per farlo, ci vuole comprensione: il pianto e il lutto, siano essi contenuti o scenici, sono benefici in quanto alleviano il dolore... Ma l'urlo è un ricorso estremo, utile per l'individuo come le lacrime, inet-

to e rozzo se inteso come linguaggio, poiché tale, per definizione, non è: l'inarticolato non è articolato, il rumore non è suono» (19). E aggiunge: «Nel mio scrivere, nel bene o nel male, ho sempre teso ad un trapasso dall'oscuro al chiaro» (20).

Come il testimone di un immaginario processo, egli descrive i fatti omettendo le oggettivazioni. La scia all'enormità del racconto di esigere, se non una impossibile giustizia postuma, almeno la vergogna dei giusti. Ma la razionalizzazione e il distanziamento, pur arginando l'irrompere dell'angoscia, imbrigliano l'aggressività e la rabbia, in una gabbia che comprime, negandoli, i sentimenti più segreti.

«Per me giudicare è doloroso» (21) contessa Levi. La sua prosa è chiara e leggera, appare decantata e senza tortuosità, apollinea nelle dichiarazioni di principio che sposano l'etica alla ragione e sottomettono la disperazione alla «salvazione del capire» (22).

Ma, come scrive egli stesso, «È evidente che una scrittura perfettamente lucida presuppone uno scrivente totalmente consapevole, il che non corrisponde alla realtà. Siamo fatti di lo e Es, di spirito e di carne, ed inoltre di acidi nucleici, di tradizioni, di ormoni, di esperienze e traumi remoti e prossimi; perciò siamo condannati a trascinarci dietro, dalla culla alla tomba, un *Doppelgänger*, un fratello muto e senza volto, che pure è corresponsabile delle nostre azioni, quindi anche delle nostre pagine» (23).

In due periodi della sua vita, all'indomani del ritorno da Auschwitz (prima di «Se questo è un uomo»), e alla fine degli anni settanta, il suo *Doppelgänger* trova prepotentemente una voce nella poesia; come se le regole metriche dei versi garantissero da sole un argine sicuro al traboccare del sentimento. «È un'attività che non ha nulla a che fare con nessuna altra attività mentale da me conosciuta... È come un fungo che cresce in una notte, ci si sveglia al mattino con una poesia in mente» (24). Come un sogno. All'opposto della prosa, la poesia sgorga spontanea, quasi come scrittura automatica e lascia fluire liberamente i furori dell'emotività.

Così, ad esempio, nella poesia *Shemà* (25), lancia una

(19) P. Levi, «L'altrui mestiere» in *Opere* voi. Ili, Torino, Einaudi, 1990, p. 636.

(20) P. Levi, «Tradurre Kafka», in *Opere*, *op. cit.*, p. 920.

(21) P. Levi, *I sommersi e i salvati*, *op. cit.*, p. 160.

(22) P. Levi, *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 1981. In questa antologia dei testi letterali che egli riteneva fossero stati importanti per la sua formazione, Levi traccia quattro percorsi, che vanno tutti da Giobbe, l'uomo che soffre e s'interroga, a «The search of black holes», la solitudine dell'uomo nell'universo. I quattro itinerari si chiamano *La salvazione del riso*, *L'uomo soffre ingiustamente*, *Statura dell'uomo* e *La salvazione del capire*. È curioso che il suo primo libro, *Se questo è un uomo*, sia appunto la descrizione di un uomo che ingiustamente soffre e s'interroga, mentre l'ultimo articolo pubblicato poco prima della morte si intitolasse *Buco nero ad Auschwitz...* (La Stampa, 22.1.87).

(23) P. Levi, *L'altrui mestiere*, *op. cit.*, p. 634.

(24) P. Levi, «Intervista a R. Di Caro», su *L'Espresso*, del 26.4.87.

(25) Questa poesia, scritta nel 1946, riprende la preghiera fondamentale ebraica, che recita: «Ascolta, Israele, il Signore è nostro Dio, il Signore è Uno». Il verso che dà il titolo al suo primo libro, «considerate se questo è un uomo», unisce due citazioni che rappresentano i filoni culturali di Levi: Dante (...considerate la vostra semenza...) e la Bibbia (Geremia, 1.12: «Considerate e osservate se c'è un dolore simile al mio dolore»).

tremenda maledizione a tutti coloro che, al caldo nelle tiepide case, possono dimenticare che Auschwitz è stato:

«Meditate che questo è stato: / Vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore / stando in casa andando per via, / coricandovi, alzandovi: / ripetetele ai vostri figli / o vi si sfaccia la casa / la malattia vi impedisca / / i vostri nati torcano il naso da voi» (26).

(26) P. Levi, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1990. p. 15.

Scrive Franco Fortini: «Le sue poesie non sono abbozzi o accenni delle prose: stanno a tutta la sua prosa come *Schemè* sta a *Se questo è un uomo*, un grido d'apertura che si vieta quello finale. Sono accordi di preludio e vogliono dire: 'Ascoltate, queste note vengono dalla nostra metà non razziocinabile. Si spengono subito e comincia il discorso implacabile della prosa e della ragione. Ma leggendo quest'ultimo non dimenticate mai la nota stridula, inspiegabile e irragionevole come l'esistenza, che ha preceduto il suo inizio' (27).

(27) F. Fortini, Postfazione a P. Levi, *Ad ora incerta, op. di.*, p. 152.

Nelle sue poesie c'è la rabbia e la vendetta di cinque milioni di notti insonni per l'aguzzino Heichmann, e l'ossessione dei «fantasmi immondi» che non vogliono tornare alla loro vecchia notte. C'è l'angoscia del tempo che inesorabilmente scorre e finisce e c'è l'attesa della morte, non di quella tragica e multipla del Lager, ma di quella che, sotto le spoglie di un turpe corvo maligno, o di una mosca, o di un giocatore di scacchi, aspetta e ghermisce tutti alla fine della vita. C'è scarsa fiducia negli uomini (noi propaggine ribelle/ di molto ingegno e poco senno (28)), ma è presente anche l'amore, per la natura e per la sua donna, come pure quello per la propria creazione letteraria: (Che fare adesso? Come staccarsene? / Ad ogni opera nata muori un poco (29)).

(28) P. Levi, «Almanacco», in *Ad ora incerta, op. di.*, p. 150.

(29) P. Levi. «L'opera», in *Ad ora incerta, op. di.*, p. 67.

La scrittura per Levi dunque è prima liberazione e catarsi, il succedaneo del divano analitico, poi imperativo etico, scopo della sua vita di reduce e testimone dell'orrore, ed in ultimo è un mestiere amato e ricco di soddisfazioni che affianca e poi sostituisce l'altro di chimico. La parola, da mezzo per trovare ascolto, diventa essa stessa oggetto d'indagine e piacere dell'invenzione. Per quarant'anni, fino agli inizi degli anni ottanta, sembra che il tempo abbia lenito le ferite e che lo scrittore abbia trovato un

equilibrio non fittizio. In una parola, che gli scopi di vita siano stati davvero la difesa ottima contro la morte. Se «il dolore non si può togliere, perché è il nostro guardiano» (30), almeno sembra possibile convivere con esso, e «vivere da uomo vivo» (31).

Tuttavia gli ultimi anni della sua vita lo videro sempre più risucchiato da una depressione crescente che progressivamente rese vano il lavoro di ricostruzione inferiore precedente.

Contrariamente a chi, come ad esempio Jean Améry, aveva coltivato per anni l'idea del suicidio, Levi nei suoi scritti espresse spesso compassione per chi si toglie la vita, ma anche una certa distanza. Il fondo ottimista del suo carattere e la tendenza di scienziato a dominare il disordine, anche inferiore, con la ragione non lo inducevano al compiacimento dell'autodistruzione: per alcuni decenni si può supporre che egli avesse apparentemente - e oggettivamente - ritrovato una certa serenità. Si era costruito una famiglia unita e salda negli affetti; aveva raccolto molte soddisfazioni dal suo lavoro di chimico e dalla sua creatività di scrittore, tanto da poter guardare al suo passato con distacco, arrivando addirittura a dubitare della sincerità di chi, invece, da quella esperienza non riusciva a liberarsi (come nel caso di Elie Wiesel, di cui si domandava «È sincero nel rappresentare se stesso, ancora dopo vent'anni. immerso nel buio del Lager? e se sì, è giusto farlo, non cercare di uscirne, di vedere le cose dal di fuori? (32)»); mentre i complessi di colpa comuni ai sopravvissuti vennero in qualche modo tenuti a bada dall'attività riparatrice della testimonianza, cosicché in molte circostanze non esitò a negare la persistenza in sé di qualsivoglia «complesso del sopravvissuto» (33). Gli anni ottanta furono però un periodo problematico di grandi difficoltà personali, familiari ed, in senso più vasto, esistenziali: la transizione verso l'età senile, che forse lo colse impreparato, si rispecchiava nei cambiamenti della psicologia collettiva che sono in atto a livello mondiale e che si manifestano in forme più o meno larvate di revisionismo della centralità storica, etica e psicologica della memoria dello sterminio.

Da circa un anno la madre novantenne di Levi giaceva

(30) P. Levi, *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 124. (31) P. Levi, *La ricerca delle radici*, op. cit., p. 154.

(32) P. Levi, da una lettera inedita a Daniela Benseval dell'1.9.1980.

(33) *Ibidem*.

inferma, colpita da un ictus cerebrale: la sua malattia, più simile ad una interminabile agonia, impegnava le energie fisiche e psichiche di Levi, le sue risorse economiche, la libertà di movimento e impregnava di morte il clima della casa.

E probabilmente, come avviene abitualmente, insorse anche un sentimento ambivalente, come quello che egli stesso descrive a proposito di Kafka e che ingenera forti sensi di colpa: «Ma questo mio amore è ambivalente, vicino allo spavento e al rifiuto: è simile al sentimento che si prova per una persona cara che soffre e ti chiede un aiuto che non le puoi dare» (34).

(34) P. Levi, «Tradurre Kafka», in *Terza pagina*, Torino, ed. La Stampa, 1986, p. 112.

Nello stesso periodo un intervento chirurgico alla prostata, benché avesse avuto esito favorevole, aveva intaccato l'autopercezione di integrità fisica, e lo aveva fatto sentire improvvisamente vecchio, risvegliando forse antichi sensi di inadeguatezza e di inferiorità. L'imminente abbandono di una figura affettivamente tanto significativa come la madre, insieme alla perdita di una parte di sé nel passaggio verso la vecchiaia lo precipitarono nel lutto. Forse per identificazione con la madre cominciò a temere di soffrire del morbo di Alzheimer, di stare cioè perdendo lentamente memoria, consapevolezza e senso della realtà.

Accanto a queste perdite, il prosciugamento della creatività: «Ogni tanto ho l'impressione di aver esaurito il magazzino delle cose da dire, delle storie da scrivere» (35) è, confessò. Mentre dal lutto e dalla depressione immediatamente successive ad Auschwitz nacque la sua vena letteraria, da questa nuova, o rinnovata, depressione lo «strange power of speech» del vecchio marinaio di Coleridge ammutolisce.

(35) P. Levi, Intervista a R. De Caro, da *L'Espresso* del 26.4.87.

Scrive Aldo Carotenuto che «lo scarso interesse che le nostre parole destano è la peggiore delle disconferme, poiché vanifica il nostro tentativo di comunicazione rendendolo ridicolo» (36).

Anche Levi conosceva bene questo tipo di disconferma e la paventava già durante la prigionia. Il suo sogno di parlare agli amici e di vederli allontanare distratti era proprio questo, essere testimone del passato significa divenire memoria vivente, per sé e per gli altri. Particolarmente nella tradizione ebraica la memoria riveste un ruolo

(36) A. Carotenuto, *La chiamata del daimon*, Milano, Bompiani, 1990, p. 266.

lo fondamentale, in quanto il passato non viene consegnato alla storiografia, ma continuamente rivissuto e fatto presente. La storia, infatti, nella cultura ebraica non rappresenta la ciclicità della natura o il cimitero degli eventi, dove il tempo è scandito dalle lapidi dei fatti di cui si è perso il ricorso («la storia inizia dove finisce il ricordo» (37)), bensì un cammino lineare, unidirezionale e collettivo, compiuto dalle generazioni umane, in una catena ininterrotta di uomini e di venti che si snoda da un principio (bereshit), verso un fine ultimo, il tempo messianico. La parola ebraica *toledoth*, che comunemente è tradotta *storia*, letteralmente significa *generazioni* e, secondo quanto scrive Neher, «essa segna la funzione e l'atto del generare, questa successione logica che conduce dal padre al figlio, dalla madre al bambino, senza che il movimento possa essere invertito. Al limite si può spezzare la catena delle generazioni, ma non si può invertire il senso. Il tempo non risale dal figlio al padre, scende da questi a quegli. E il figlio, al limite, può esiliare il padre e perfino ucciderlo, ma non generarlo (38)» «La Bibbia conosce soltanto il terrore dell'oblio. L'atto di dimenticare, come opposto alla memoria, è sempre negativo» (39). Il senso ed il significato del presente sono funzioni del ricordo del passato e della speranza per il futuro. Anzi, è proprio il ricordo a costruire la speranza.

Ma, «come il linguaggio, il ricordo vive come atto collettivo, dialogico. Perché il ricordo non si sfiguri in illusione, allucinazione o delirio, l'individuo deve continuare a sentirlo come un fatto messo in comune con gli altri, che magari sono anch'essi al suo interno come ricordo, interlocutori interni.

Il ricordo vive se continua a riprodursi su uno sfondo collettivo, sociale, sullo sfondo di una collettività con cui il singolo ha vissuto l'evento che ricorda. (All'inverso, una collettività può costruire ricordi di fatti mai avvenuti, memorie mitologiche)» (40).

Il significato del presente sono funzioni del ricordo del passato e della speranza per il futuro. Anzi, è proprio il ricordo a costruire la speranza.

Anche il ricordo delle atrocità dei Lager, delle loro vittime e del fatto che siano potuti essere stati pensati e realiz-

(37) M. Halbwachs. «La memoria collettiva», citato da S. Levi Della Torre in *Eredità di Primo Levi*, pubblicato da «La rassegna mensile di Israel», maggio 1989, p. 196.

(38) A. Néher. *L'esilio della parola*, Genova, Marietti, 1983.

(39) Y.H. Yerushalmi, *Usi dell'oblio*, Pratiche editrice, 1990, p. 13.

(40) S. Levi Della Torre. *Eredità di Primo Levi, op. dt.*, p.196.

zati, richiede due condizioni per poter perdurare nella memoria collettiva: dei testimoni che continuino a richiamare il ricordo e una collettività che continui a recepire e fare propria la loro testimonianza. Ora, mentre le schiere dei testimoni diretti si vanno assottigliando per ragioni anagrafiche, anche la collettività si è avviata - ce ne si renda conto o meno - alla transizione da un'epoca, quella che grossolanamente si potrebbe chiamare «il dopoguerra», ad un'altra, in cui l'assetto geo-politico ed ideologico da un lato, e il legame emozionale per quegli avvenimenti dall'altro, si stanno profondamente modificando.

Questa trasformazione epocale, i cui effetti sono molteplici ed inquietanti perché accompagnati dalla contemporanea caduta della barriera etica e psicologica di difesa contro la possibilità di ritorno di ciò che si vuol dimenticare, coinvolse e sconvolse fortemente Levi, che ne coglieva i pericoli nascosti, e si sentiva disancorato dalla sua funzione, quella che, come ebbe a dire, dava un senso alla sua esistenza. Il rifiuto della memoria rompe la linearità del tempo e ci riporta alla ciclicità, dove tutto è consumato nell'attimo presente e il mondo immemore e ripetitivo è destinato a rivivere ciò che ha scordato. Il mito dell'eterno ritorno, temuto e rigettato come immagine di morte, è molto presente negli scritti di Levi, che lo simbolizza nel cerchio. Il cerchio che si chiude è la fine della speranza nel superamento delle cose, il volo «in volta e in cerchio» di Lilith, la figura ambra femminile della mistica ebraica, che uccide gli infanti e partorisce spiritelli malvagi. È sinonimo di annullamento nella ripetizione e nel nonsense; è indifferenziazione, come il cerchio uroborico della fusionalità, stupida perfezione statica e letale.

La crescente disattenzione verso la Shoah riproduce la situazione alienante di essere inascoltato che era stata una fantasia dominante e persecutoria di Levi. Nasce così una sofferenza nuova, legata al sospetto di essere anacronistico. «L'esperienza di cui siamo portatori noi superstiti dei Lager nazisti è estranea alle nuove generazioni dell'Occidente... Per noi parlare con i giovani è sempre più difficile. Lo percepiamo come un dovere e

insieme come un rischio: quello di apparire anacronistici, di non essere ascoltati» (41).

È un sentimento, comune anche ad altri reduci. Scrive Edith Bruck: «Già con malanimo e sempre più claudicante, tempo fa feci un giro nelle scuole romane... Dei settecento adolescenti del quartiere periferico che mi ascoltavano attoniti e increduli, uno solo sapeva dell'esistenza dei Lager nazisti, della sorte di milioni di ebrei e non. Li guardai e mi sentii offesa, estranea, clandestina, illegittima e orfana di memoria come quei milioni di morti... Disagi ne ho vissuti molti, continuo a viverli, e al classico senso di colpa del sopravvissuto s'è aggiunta l'idea dell'inutilità della sopravvivenza stessa (42)». Le fa eco lo stesso Levi: «Non vado più volentieri nelle scuole perché mi sento un garibaldino, uno con la barba bianca... insomma, io ho l'impressione che l'interesse non ci sia da parte dei ragazzi. In parte ho l'impressione che il mio linguaggio sia diventato insufficiente, di parlare una lingua diversa... anche i miei libri, ho l'impressione che siano invecchiati» (43).

Questo sentimento, di essere abbandonati alla solitudine del proprio ricordo, di essere messi da parte e superati dalla storia (che è ciò che avviene sempre a chi invecchia ma che in questo caso assume risvolti catastrofici per generazioni che «non si comunicano il coraggio di vivere perché ciascuna ha paura della paura dell'altra» (44), diventa per Levi senso di fallimento e di inutilità: «siamo stati capaci, noi reduci, di comprendere e far comprendere la nostra esperienza? (45)» Come la polvere che «non uccide, ma spegne» (46), il tempo allenta i legami con i ricordi non solo in chi non vuole più ascoltare, ma anche in chi di quei ricordi è portatore. «Non è vero che i ricordi stiano fermi nella memoria, congelati: anche loro vanno 'alla deriva come il corpo» (47). «La memoria è uno strumento meraviglioso, ma fallace» (48).

Di fronte ad un mondo che ha deciso irrevocabilmente di archiviare Auschwitz, Levi era tornato a scriverne nel suo ultimo libro; a scandagliare gli angoli bui, a ribadire la necessità della memoria, denunciandone contemporaneamente i limiti; a rendere testimonianza di quel che è stato, dicendo altresì che i testimoni veri sono soltanto i

(41) P. Levi, / *sommersi e i salvati*, op. cit., p. 163.

(42) E. Bruck, in *Storia vissuta*, Milano. F. Angeli, 1988, p. 147.

(43) P. Levi, Intervista a F. Cereja e A. Bravo, su *Archivio della deportazione*, Regione Piemonte, 1983.

(44) L. Campagnano, «Un tramite tra due generazioni», *Il Manifesto*, 16.4.1987.

(45) P. Levi, / *sommersi e i salvati*, op. cit., p. 24.

(46) P. Levi, «Polvere», da *Ad ora incerta*, op. cit., p. 98.

(47) P. Levi. *Lilith*, op. cit., p. 555.

(48) P. Levi, / *sommersi e i salvati*, op. cit., p. 13.

sommersi; a mettere in guardia sui pericoli di un futuro incerto partorito da un passato tragico. Le ultime pagine del libro - quasi un testamento - danno un quadro sconsolato della situazione presente e del prossimo futuro. «È avvenuto, quindi può accadere di nuovo: questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire. Può accadere e dappertutto. Non intendo dire che avverrà; è poco probabile che si verifichino di nuovo, simultaneamente, tutti i fattori che hanno scatenato la follia nazista, ma si profilano alcuni segni premonitori» (49).

(49) P. Levi, *I sommersi e i salvati*, op. cit., p. 164.

I suoi ammonimenti, però, suonano alle sue stesse orecchie come grida nel deserto.

«L'abbandono si muta presto in auto-abbandono, in auto-rifiuto, che costituiscono il tragico stato nel quale è immerso l'individuo depresso» (50). Il «cerchio di solitudine» (51) del dolore si impossessa di Levi, togliendogli forza e speranza.

(50) A. Carotenuto, *La chiamata del daimon*, op. cit., p.159.

(51) *Ibidem*, p. 125.

«L'uomo contemporaneo ha dismesso l'abito del dolore - scrive Salvatore Natali - allo stesso modo in cui non conosce più la penitenza: appare sempre disinvolto e compito. Tuttavia nessuno può evitare che il dolore irrompa come furore. Il dolore oggi nessuno lo incontra tranne che esso stesso non ci venga a trovare. Oggi si ha pudore del proprio dolore, perché si teme l'abbandono, ci si accorge che se si dichiara la propria sofferenza non si può più stare al passo con la vita. Chi prosegue poi, non è che non voglia aiutare, ma non ha tempo per fermarsi, rimarrebbe indietro anche lui» (52).

(52) S. Natoli. *L'esperienza del dolore*, op. cit., p. 272.

La depressione che deriva a Levi dalla difficoltà di sopportare troppe perdite in troppo breve tempo e che ne esaspera i sensi di colpa e l'autosvalutazione, lo chiude infine in una prigione da cui solo il volo, o - come dice Amery - il salto nel nulla riesce a liberarlo.

La visione dell'anima. Il viaggio iniziatico in *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders

(prima parte)*

Cristina Schillirò, Roma

1. // Circolo ermeneutico

Nel Talmud delle Benedizioni è detto che un tale portò un suo sogno a venti saggi a Gerusalemme e ricevette venti interpretazioni tutte differenti/ma tutte si realizzarono.

Gianfranco Tedeschi. «L'interpretazione e l'Ebraismo», in AA.VV., *L'atteggiamento interpretante nel lavoro analitico*, p. 75.

Accostarsi ad un'opera d'arte significa porsi il problema della sua interpretazione, un problema complesso che rientra in quello più generale dell'ermeneutica, a lungo dibattuto dalla filosofia occidentale ed attentamente vagliato anche dalla psicologia del profondo, di cui costituisce una delle tematiche maggiormente investite d'interesse. È necessario aprire qui una parentesi. Da un punto di vista psicologico, ogni conoscenza nasce da un'interpretazione del mondo, un'interpretazione che scaturisce e dalla storia individuale del soggetto, e dallo Zeitgeist, e dalle modalità di funzionamento della mente. Esaminato da questa prospettiva, il problema del conoscere e dell'esperire la realtà si colloca nel punto di intersezione tra le dimensioni: quella archetipica - intendendo l'arche-*

* La seconda parte di questo scritto verrà pubblicata nel prossimo numero della rivista.

* La seconda parte di questo tipo quale modello di percezione della realtà e di relazione ad essa – quella culturale e quella personale, unite però in una sintesi che, aprendosi sul futuro, spalanca la

possibilità del cambiamento. In tal modo il «già dato», gli a priori individuali e collettivi si coniugano con il «non ancora avvenuto». Se da una parte infatti le modalità di rapporto con la realtà, dipendenti dalla strutturazione psichica dell'essere umano, si colorano sia del tempo in cui questi vive, sia di quel concatenarsi di eventi privati che costituiscono la sua storia personale; dall'altra questa miscela, nella quale l'aspetto ontogenetico appare connesso con quello filogenetico ed entrambi sono calati nel tempo storico, è aperta alla trasformazione. Ne deriva un modo dinamico di porsi nei confronti della realtà, un modo dinamico di viverla e di leggerla. Da tale visione discendono numerose implicazioni riguardanti tanto l'ambito dell'interpretazione clinica e dell'atteggiamento terapeutico, quanto quello del rapporto con l'opera d'arte. Confrontato con l'unicità dell'altro, il terapeuta, nel suo incontro con il paziente, durante i mesi e gli anni che scandiscono il loro rapporto, deve misurarsi con la particolarità di un disagio esistenziale, le cui cause vanno ascritte ad una trama di diversi eventi. Un disagio leggibile sia come «forma di esistenza mancata» (1), sia come segreto progetto di mutamento che richiede attuazione.

L'analista è chiamato a decifrare insieme al paziente il male di vivere di cui questi soffre, è chiamato a scoprirne insieme a lui il Senso, perché da questo significato ritrovato possa scaturire quella trasformazione che sola può curare il disagio. Senso e trasformazione, potenzialità racchiuse nell'anima, vengono così rinvenuti e attivati in quella particolarissima modalità di rapporto tra due individui che è la psicoterapia. Incontro di soggettività, la relazione terapeutica - come accede con modalità differenti in ogni relazione - ha bisogno di uno spazio dove le individualità di entrambi possono comunicare e intendersi, un luogo nel quale l'esperienza privata del Sé può incontrare la diversità dell'Altro. Simili e diversi, analista e paziente si riconoscono in uno spazio empatico porta d'accesso al mondo privato dell'altro. Questo sentire l'altro, i suoi vissuti, questo viverne la storia richiede però all'analista una capacità interpretativa capace di comprendere e tradurre emozioni molto spesso arcaiche, caotiche, indifferenziate, irriconosciute perché private del

(1) Cfr. L. Binswanger (1956), *Tre forme di esistenza mancata*, Milano, Studio Editoriale, 1992.

loro «nome». Se uno spazio intersoggettivo, che coniuga la propria soggettività con l'oggettività dell'altro da sé, sempre necessario perché possa crearsi un rapporto, ciò che caratterizza la relazione analitica è il peso che in essa vi riveste l'interpretazione, la continua traduzione delle lingue personali dei due partner in una lingua comune da cui possano scaturire il Senso della malattia e la sua cura. Esterno a sé, separato dalla sua diversità, l'Altro appare come un testo da comprendere e interpretare. Ma l'interpretazione non è né può essere un mero esercizio intellettuale del terapeuta, una traduzione verbale di un vissuto del paziente in uno o più codici teorici, a cui il sapere dell'analista fa riferimento. Al contrario, per essere trasformatrice e aderente all'altro, essa deve configurarsi come prodotto di un atteggiamento di accoglimento nel quale il «capire» del terapeuta nasce da un ascolto che lo coinvolge interamente, dalla testa, al cuore, alla pancia (2). Sia verbalizzata o trattenuta nella mente dell'analista che la comunica indirettamente con tutto il suo atteggiamento, con tutto il suo essere insieme al paziente (3), l'interpretazione scandisce così le tappe di un lungo processo di trasformazione che interessa entrambi i partner. Un atteggiamento simile lega l'interprete all'opera interpretata. Anche in questo caso la «comprensione» passa attraverso un ascolto che mette in gioco la totalità dell'essere, un ascolto nel quale l'unicità dell'opera incontra l'unicità dell'interprete, così come accade nel rapporto tra paziente e terapeuta. Da questo ascoltarsi e da questo parlarsi si declina pazientemente l'interpretare, con le sue immagini, le sue voci. Un interpretare che si configura come luogo di trasformazione tanto per l'opera, in parte trasfigurata dallo sguardo dell'interprete, quanto e soprattutto per l'interprete che vive quest'incontro come una straordinaria occasione di mutamento inferiore. Uno stesso filo lega quindi l'interpretazione del reale, l'interpretazione analitica e l'interpretazione dell'opera d'arte. In tutti e tre i casi l'individuo è chiamato a interpretare ciò che ha di fronte e si pone davanti a lui come un enigma da sciogliere, come domanda che chiede risposta. Si tratta in verità di una forma particolare di interrogazione,

(2) Su questa modalità di ascolto si veda F. Montecchi, «Gioco e training: da un modello di formazione alla formazione di modelli», in F. Montecchi (a cura di), *Modelli teorici e tecnici della psicoterapia infantile junghiana*, Roma, Borla. 1991. p.323.

(3) F. Montecchi, «Contributo dell'analisi infantile all'atteggiamento interpretante: l'interpretazione silenziosa nel gioco della sabbia», in AA.VV., *L'atteggiamento interpretante nel lavoro analitico*, Relazioni al 3° Seminario Residenziale AIPA tenutosi a Forte dei Marmi nell'ottobre 1987 (materiale circolante privatamente).

dove non solo l'Altro - sia esso la realtà esterna, il paziente e l'opera - con il suo essere pone una domanda all'interprete, ma anche quest'ultimo non cessa di interrogare l'alterità con cui si misura. Un dialogo aperto caratterizza, secondo Gadamer, il rapporto dell'interprete con la cosa interpretata (4).

Ma ogni interpretazione è in sé relativa, limitata da una serie di condizionamenti, limitata dalla stessa particolare soggettività dell'interprete che gli consente di vedere solo alcune cose e non altre. Se quest'atteggiamento ricorda quello di Jung sulla soggettività delle teorie psicologiche e quindi sulla loro inevitabile limitatezza, la cui consapevolezza dovrebbe proteggere lo psicologo dal pericolo di sterili professioni di fede, da quest'atteggiamento ermeneutico discende anche la possibilità di non scivolare in un facile psicologismo che consegna ed intrappola ciò che si interpreta in un significato prefissato. È da questo rischio che ogni interprete deve difendersi. La vitalità dell'interpretazione, la sua autenticità è racchiusa proprio nel suo rimandare a tutte le altre letture. Solo in questo modo è salvaguardata la ricchezza semantica di ciò che si interpreta, il suo essere un significante i cui significati sono eternamente e inesauribilmente creati nel continuo dialogo tra l'interprete e la cosa interpretata (5). Differenziando un'«interpretazione semeiotica» in cui il testo è vincolato ad una sua parte, da un'«interpretazione simbolica» in cui esso è invece aperto ad infiniti rimandi, Trevi vede in quest'ultima lo strumento ermeneutico per eccellenza (6). L'antica diatriba tra segno e simbolo che separò Jung da Freud appare così sanata dal mettere insieme il noto e l'ignoto, il rimando e l'apertura. Il simbolo perciò «si configura come operazione aperta e inesauribile e in tal caso esso non conduce mai il testo a un significato chiuso e circoscritto, ma indicando un significato come parte, rinvia a quella totalità mai completamente data di significati in cui il testo si costituisce come vivente e inesauribile» (7). Sottolineare l'inesauribilità della cosa da interpretare significa proporre un atteggiamento interpretativo che consente di superare le polemiche da sempre rivolte alle letture psicologiche dell'opera d'arte. La lunga frequentazione con l'arte che ha segnato e segna il cam-

(4) H.G. Gadamer. (1960). *Verità e metodo*, Milano, Bompiani. 1988, p. 427.

(5) Cfr. M. Trevi (1983). «Testo, interpretazione e simbolo», in *Metafore del simbolo*, Milano, Raffaello Cortina, 1986.

(6) *Ibidem*, p. 46.

(7) *Ibidem*, p. 47.

mino della psicologia del profondo è stata spesso contrastata sia da coloro i quali si collocano in un altro orizzonte ermeneutico - quello estetico, quello sociologico, etc. - sia, all'interno della stessa psicologia dinamica, dagli appartenenti alle varie scuole. Prima di accostarsi ad un prodotto artistico, lo psicologo deve perciò chiarire l'orizzonte in cui intende inserire il suo tentativo ermeneutico. Proprio la ridefinizione di quest'orizzonte - ridefinizione che si lascia alle spalle sia la polemica sul simbolo, sia la concezione dell'opera come sublimazione della libido infantile, sia il rischio di un riduttivismo archetipico - consente lo scavalco di molti *impasse*. Tanto la creatività primaria di cui parlano tra gli altri Jung e Winnicott, quanto la creatività artistica vanno, a mio avviso, iscritte in quella prospettiva di mutamento e di autorealizzazione che scandisce le tappe del processo di individuazione. Solo in questa luce è possibile cogliere il nesso profondo che unisce in primo luogo l'artista alla sua opera e successivamente l'opera al suo interprete. È importante a questo punto evidenziare il legame di necessità che lega l'interprete alla cosa interpretata. Secondo il kabbalista Isaac Luria di Safed vi sono tante interpretazioni della Torah, quanto sono i suoi lettori (8).

(8) G. Sholem (1960), *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 84.

(9) *Ibidem*.

(10) A. Carotenuto, *La chiamata del Daimon. Gli orizzonti della verità e dell'amore in Kafka*, Milano, Bompiani, 1989, p. 12.

E Mosé Cordovero, altro famoso kabbalista, sostiene poi che ogni lettore della Torah ha in essa un settore che è soltanto suo e che solo egli può comprendere correttamente perché soltanto a lui è destinato quel brano (9). Se è vero che ciascun interprete può cogliere alcune cose e non altre, altrettanto vero è il fatto che la sua interpretazione, vibrante di echi personali, disegna un rapporto di affinità con la cosa interpretata. L'opera diviene uno specchio in cui guardare la propria anima, il luogo in cui far parlare i propri daimones, i propri fantasmi inferiori. L'interprete deve aver ben chiaro che la sua scelta non è affatto casuale e che il suo interesse rivela che una parte della sua anima è stata proiettata su ciò che egli cerca di decifrare. Proprio questa proiezione fa sì che la scoperta dell'opera abbia in realtà il carattere di un «incontro», di un «ritrovamento» (10). Luogo particolare di rispecchiamento, ma uno specchio che possiede dei propri tratti, che sa parlare con una propria voce e che l'interprete,

nel momento in cui vi si riflette, deve saper guardare ed ascoltare. Se l'opera parla con la voce di un daimon, questo daimon vive tanto tra le pieghe del prodotto artistico, quanto nell'anima dell'interprete, ed è alla chiamata di questo daimon che l'interprete deve fornire una risposta attraverso la sua lettura. Similmente al paziente, l'opera parla con la propria lingua e chiede al fruitore la sua partecipazione, la sua immersione nelle immagini che la costituiscono. Lo spazio empatico, momento centrale dell'analisi, è per colui che interpreta un'opera d'arte - come il terapeuta interpreta il sogno del paziente - discesa in un mondo altro, in quell'universo che l'opera racconta. Per interpretare un'opera bisogna viverne le emozioni, bisogna entrare nella sua realtà, muoversi tra le sue immagini. Legato da una segreta simmetria a ciò che guarda e ascolta, l'interprete può esplorare l'opera solo se vi si addentra guidato dalla propria empatia. Il viaggio in questo spazio altro, a lui esterno, prende così la forma segreta di un percorso dentro la propria interiorità. Se personale e privato è il percorso del terapeuta che, inoltrandosi nell'anima del paziente, si addentra nei propri labirinti e, incontrando il daimone dell'altro, riconosce i propri; altrettanto personale e privato è l'itinerario che l'interprete intraprende immergendosi nell'opera, poiché ai suoni ed alle immagini dell'opera fanno eco i suoi. A questo momento fusionale ne segue uno separatore, dove il riconoscimento della differenza tra sé e l'opera, tra sé e il creatore dell'opera - così come l'analista distingue tra il suo mondo interno e quello del paziente - permette l'instaurarsi di una prospettiva da cui può scaturire l'interpretazione. Il riconoscimento della differenza equivale all'ascolto dell'unicità dell'altro, all'unicità dell'opera, all'accoglimento delle immagini e dei significati nati in quell'orizzonte storico, privato e collettivo, in cui si collocano tanto il paziente quanto l'opera e il suo creatore. L'interpretazione nasce nello spazio in cui la soggettività dell'interprete incontra l'opera - realtà altra ed oggettiva rispetto al fruitore - e attraverso questa la soggettività del suo creatore. Lo spazio dell'opera - già luogo mediano tra il mondo interno dell'autore e la realtà esterna a cui l'opera, come oggetto dotato di un proprio esi-

(11) P. Migliorati. «L'interpretazione come Campo tra oggettività e soggettività», in AA.VV., *L'atteggiamento interpretante nel lavoro analitico*, op. cit.

(12) H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, op. cit., p. 312.

(13) *Ibidem*, p. 356.

stere, appartiene - diviene poi, nel momento in cui è interpretata, il luogo d'incontro di diverse allente: quella dell'interprete, quella del creatore e, nel caso del film, quella di tutti coloro che hanno contribuito alla sua realizzazione, dal regista agli attori, allo scenografo, al direttore della fotografia, all'autore della colonna sonora, ai tecnici, etc. La polarità soggettivo/oggettivo che caratterizza ogni tipo di interpretazione appare così visibile nella lettura di un'opera d'arte. Punto d'incontro tra la propria soggettività dell'altro, mediazione tra un atteggiamento soggettivizzante ed uno oggettivizzante, l'interpretazione appartiene ad un campo che la fa essere tanto attribuzione di senso quanto emergenza del Senso, tanto freudiana demistificazione di significati occultati, quanto rivelazione di un Senso che apre al divenire (11). È in questo campo a cui l'interpretazione appartiene che la relazione tra i due opposti atteggiamenti genera quel «circolo ermeneutico» (12), quella «fusione di orizzonti» (13) di cui parla Gadamer. Se l'opera ha comunque bisogno di un'operazione di decodificazione di simboli-segni che rimandano al passato, alla trama di eventi che determinano il nascere di immagini affondate sia nella storia personale del suo creatore, sia nel tempo in cui vive, sia nella dimensione strutturante degli archetipi; non è in quest'operazione che l'opera acquista per il suo interprete un valore trasformatore. Al di là dell'immagine come metafora di un'altra differente che rivela il significato nascosto della prima, occultato e mascherato da un lavoro di spostamento e condensazione, simile a quello che secondo Freud caratterizza il sogno, al di là di quest'immagine, chiusa nella sua determinazione, vi è il Simbolo. È nel suo poter essere simbolo che l'immagine spalanca il nuovo, il possibile, l'inatteso. Il poter essere strumento d'individuazione deriva all'opera d'arte dal suo essere il luogo del Simbolo, un luogo nel quale il coniugarsi dell'immaginario di cui l'opera è portatrice con quello dell'interprete fa nascere delle nuove immagini. Nella sua tensione tra due diversi mondi, quello soggettivo dell'interprete e quello oggettivo dell'opera, a sua volta riflesso di quello soggettivo dell'artista, (l'immagine così generata si fa Simbolo, un simbolo concepito come mediatore di un incontro, come espres-

sione di un campo, come misterioso *tertium* che trae la sua dinamicità, la sua energia trasformatrice proprio dallo scarto e dall'affinità che separano e uniscono l'interprete e l'opera interpretata. Iscritta nella lettura dell'interprete, lettura che percorre per intero quando questi sappia obbedire al suo compito senza svilire il proprio lavoro in una traduzione priva di creatività, l'energia trasformatrice del simbolo è successivamente rivitalizzata e mutata nelle immagini e nei significati a cui dà vita, dal contatto tra l'interpretazione e il suo lettore. Con quest'ultimo passaggio lo scenario d'incontri si amplia: le immagini dell'artista, calate nella sua opera, si offrono dapprima alle immagini dell'interprete, quindi questa ultime si danno al lettore a cui spetta ricreare ancora una volta, mediante la sua partecipazione e la sua oggettivazione, un altro simbolo trasformatore. In questa lunga catena l'opera d'arte diviene il catalizzatore - uno dei tanti possibili - del processo di trasformazione dell'individuo.

2. L'opera d'arte come dialogo con i daimones

Il cinema ci aiuta a vivere, contiene la nostra vita per lo meno a livello potenziale. può illuminarla.

Wim Wenders, «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, p. 47.

Dietro ogni inquadratura si possono intuire le attitudini delle persone nascoste dietro alla macchina da presa, e che portano la responsabilità del film. Io credo fermamente che ogni inquadratura rispecchi anche (indole del cineasta, e che ogni immagine ci mostri ciò che sta davanti e al contempo dietro la macchina da presa. La cinepresa funziona in due direzioni, mostra i suoi oggetti, ma anche i soggetti. *Ibidem*, p. 60.

L'avventura umana e creativa di un artista può essere considerata come il particolare dispiegarsi di quella spinta all'individuazione presente in ciascun essere umano. Ciò che il modello junghiano della psiche propone è l'esistenza di una forza interna, di una *dynamis* che spinge l'individuo a realizzare il suo essere più profondo. Questa

(14) C. Schillirò, «La pulsione creativa. Arte come terapia», in *Giornale Storico di Psicologia Dinamica*, 23, 1988.

(15) C. Schillirò, «Dolore e cura. Itinerari di trasformazione nell'arte», in *La musa ferita. La trasformazione creativa della sofferenza* (inedito).

(16) E. Neumann (1955), *L'uomo creativo e la trasformazione*, Marsilio, Venezia, 1975.

(17) D.W. Winnicott (1955). «Oggetti transizionali e fenomeni transizionali», in *Gioco e realtà*. Roma. Armando. 1986.

realizzazione equivale ad un atto creativo. Mentre in un'accezione generale la tendenza creativa si manifesta nello sforzo di plasmare la propria esistenza, in una prospettiva particolare essa prende forma nell'attività artistica, dove il cammino di trasformazione individuale si incarna nei mille volti assunti dall'opera. Percorso di autoanalisi, l'opera costituisce per l'artista lo spazio della propria trasformazione (14). Le tappe di quel cammino individuato attraverso cui ciascuno scopre e realizza se stesso, plasmando il proprio essere, nel caso dell'artista sono infatti tracciate attraverso la forma assunta dalle singole opere (15).

Inoltrandosi all'interno del panorama artistico, in un percorso che attraversa in parallelo la vita e l'opera, è possibile così leggere nelle dinamiche sottese al processo creativo un cammino metamorfico, nel corso del quale l'artista non solo mette a nudo la sua anima, ma tenta, più o meno consapevolmente, di affrontare i suoi nodi conflittuali, di ricomporre lacerazioni e scissioni in una nuova identità, capace di accogliere e curare le vecchie ferite. Focalizzando la sua attenzione sull'individuo creativo, Neumann riconosce in lui la capacità di trasformare la sofferenza personale in una forza risanatrice, aprendo l'esperienza individuale alle vicende di tutta l'umanità e mettendo così in scena tanto i drammi della propria anima quanto di quella collettiva (16). La ferita di cui, come molti suoi simili, l'artista spesso soffre non è però la causa della sua opera. Essa è invece una zona energetica da cui si generano e si sviluppano delle immagini che accompagnano il processo di individuazione dell'artista e che al tempo stesso si pongono come *exempla* per coloro che fruiscono della sua opera. Vita e opera appaiono indissolubilmente legate non in un semplice legame generativo, in un nesso causale, bensì in un particolare intreccio del cammino individuativo. Nello spazio transizionale dell'opera, uno spazio intermedio tra sé e l'altro, tra interno ed esterno (17), l'artista prende quindi contatto con i daimones interni, con le potenti immagini inconsce. Se l'opera è dialogo con i daimones. percorso che ha come fine la rivelazione di se stessi, il cammino che l'individuo creativo compie per raggiungere questo luogo

appare simile ai percorsi iniziatici che troviamo in tutte le culture (18). Un percorso dove l'epifania del dio coincide con un'illuminazione interiore grazie alla quale l'iniziato comprende la sua più intima essenza. Ponendosi come tappa in un iter che dovrebbe condurre l'artista alla conoscenza di sé, attraverso successive metamorfosi, di cui la sua ricerca artistica è espressione, l'opera scandisce un cammino iniziatico che accomuna l'avventura artistica a quella terapeutica. Esaminata da questa prospettiva, ogni opera rivela un significato segreto, un senso nascosto che racconta al fruitore l'avventura vissuta dall'anima dell'autore, offrendogli al tempo stesso un luogo immaginario nel quale compiere un analogo cammino (19). In tal modo l'opera d'arte accompagna il suo valore estetico con una funzione psicologica che guida la trasformazione di colui il quale si pone in rapporto ad essa. Tanto per l'autore che per il fruitore l'opera delimita uno spazio di metamorfosi e di crescita inferiore, uno spazio in cui l'anima viene nutrita e le viene fornito uno specchio in cui riflettersi, uno specchio grazie al quale l'Io può riconoscerla e prenderne coscienza. Appare chiaro che la simmetria che si stabilisce tra un artista e il suo pubblico esprime la possibilità di una comune ricerca, consentita dalla significatività per il fruitore delle tematiche affrontate dall'artista. Un libro, un film, un brano musicale, un quadro, una scultura, un balletto, uno spettacolo teatrale consentono nel loro spazio transizionale l'elaborazione indiretta, mediata di alcuni nodi problematici. Uno spazio, al tempo stesso simile e diverso da quello analitico, si apre tanto all'artista, quanto al fruitore della sua opera che possono entrare in contatto con le loro immagini interne, con i potenti daimones da cui l'anima è abitata. Come accade ai personaggi de *La rosa purpurea del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) di Woody Allen, tra lo spettatore e il personaggio immaginario si instaura un dialogo, un dialogo essenziale nel proprio cammino verso l'individuazione.

(18) C. Schillirò. «Iter perfectionis. Arte e iniziazione», in *Quaderni della Cattedra di Psicologia della Personalità e delle Differenze Individuali*, 1, 1991.

(19) C. Schillirò, « Viaggio tra le ombre dell'anima. Il processo di individuazione nell'immaginario cinematografico». in *La musa ferita*, op. cit.

3. // mondo di Wenders

Credevo che l'idea di un film debba nascere da un sogno, da un sogno vero e proprio,

oppure da un sogno a occhi aperti [...] Parlo dei film che hanno un'anima, un centro emanatore di personalità. Sono questi i film intravisti in sogno, ne sono certo. Wim Wenders, «The Act of Seeing», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, p. 22.

Addentrarsi nel mondo di Wenders, quel mondo che egli racconta attraverso le sue opere, significa in primo luogo rintracciare nel paesaggio immaginario del regista alcune costanti che si ripetono all'interno dei suoi film. Immagini, emozioni ripetutamente esplorate e di cui ogni nuova opera fornisce un'ulteriore descrizione, una migliore messa a fuoco. Attraverso i suoi film, Wenders - come molti altri artisti - delinea un cammino di trasformazione che lascia parlare i daimones inconsci e che fornisce una cura alle ferite dell'anima. Se nel caso di registi come Ingmar Bergman, prodighi di interviste e scritti da cui emergono atmosfere private, appare facile per chiunque rintracciare il filo che collega vita e opere, per molti altri cineasti, questa segreta simmetria può essere solo in parte supposta, in base alla dichiarata derivazione del film da un sogno, da un'immagine interiore. Il compito dello psicologo non è allora quello di analizzare il regista come se fosse un paziente, ma quello di esplorarne l'immaginario, evidenziandone le trasformazioni. Tralasciando di radicare le immagini nella vita reale dell'artista, nel suo passato, nella sua infanzia, in un'automatica corrispondenza tra avvenimenti biografici e nuclei immaginari, e rispettando così quel diritto al silenzio con cui l'artista circonda la propria storia, l'indagine sarà diretta solo ai daimones, alla loro comparsa, al loro sviluppo, ai loro mutamenti. È da questa prospettiva che appare possibile accostarsi all'altro senza violenze, accogliendone dentro di sé verità svelate e taciute e restituendo, attraverso il proprio sguardo, quella trama di immagini che emergono da un confronto discreto. In questo confronto le verità dell'artista, quelle dell'opera e quelle dell'interprete dialogano a mezza voce, fornendo al lettore un humus fertile in cui seminare e far crescere a sua volta le proprie verità.

In un arco di tempo che va dai primissimi cortometraggi

e dai primi lungometraggi, come *Summer in the City* (t.l. Estate in città. 1969/70) - saggio di diploma alla scuola di cinematografia -, *Prima del calcio di rigore* {*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, t.l. La paura del portiere prima del calcio di rigore, 1971), e come il più noto *Alice nelle città* {*Alice in den Städten*, 1973}, alla realizzazione di *Fino alla fine del mondo* {*Bis ans Ende der Welte/Until the .End of the World*, 1991), i temi portanti dell'opera wendersiana si precisano via via, strutturando le linee del suo immaginario. Ricerca dell'identità e delle proprie origini, bambino, viaggio, frontiera, memoria confronto con la morte, rapporto con l'altro da sé, isolamento prodotto dalla cultura tecnologica, scarto tra arte e vita, tra immagine e parola sono i nodi della produzione cinematografica del regista tedesco. Ogni film racconta una diversa tappa della ricerca di Wenders, ognuno segna un momento della sua esplorazione dell'anima, un'esplorazione che fa appunto emergere costanti alcune immagini. A legare i vari temi, caratterizzando tutti i personaggi wendersiano è l'inquietata ricerca di qualcosa che consenta loro di guarire il disagio di cui soffrono. Tutte le figure di Wenders cercano qualcosa o qualcuno, per trovare cui devono intraprendere, volenti o nolenti, un viaggio. In *Summer in the City* Hanns, uscito di prigionia, tenta di rifarsi una vita. Il passato del protagonista, quel passato da cui vorrebbe liberarsi, ritorna invece implacabile sotto forma di ricordi o di abitudini. La necessità del cambiamento si scontra così con un realtà che continuamente ritorna e con cui bisogna fare i conti. Intrappolato in abitudini che ostacolano la sua ricerca di autenticità, Hanns si trova a cominciare delle azioni che non riesce a portare a termine, come nel caso dei suoi ripetuti tentativi di telefonare. Prigioniero in una realtà dalla quale si sente estraniato, una realtà nella quale ogni comunicazione con gli altri risulta impossibile e dove il segno dello straniamento crescente è dato dal contatto con oggetti meccanici - la tv, il flipper, il juke-box -, esemplificazioni di quell'automatizzazione dell'esistenza, tipica di una cultura tecnologica, Hanns sembra affogare nel proprio malessere. È per sfuggire a questo disagio e per dar forma alla propria esigenza di trasformazione che il protagonista

(20) F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Firenze. La Nuova Italia, 1982. p. 35.

(21) *Ibidem*, p. 38.

compie un viaggio a Berlino, inaugurando così la lunga serie dei viaggi wendersiani. Al centro di *Prima del calcio di rigore* vi è invece la vicenda del portiere Josef Bloch, la cui espulsione dal campo da gioco innesca un processo di smarrimento dell'identità e di frattura dal reale. Tratto dall'omonimo romanzo di Peter Handke, il film di Wenders ha con l'opera da cui è tratto un rapporto particolare, dal momento che l'idea del film precede l'ultimazione del romanzo dello scrittore austriaco, verso cui Wenders mostra di sentire un'affinità elettiva (20). Come nel caso di Hanns, anche per Josef Bloch e per molte altre creature wendersiane il film è uno sguardo gettato sul vuoto dell'esistenza, sulla perdita dei punti di riferimento. La banalità del quotidiano, illustrata dal soffermarsi della macchina da presa sugli oggetti, si trasforma in un ordine misterioso e indecifrabile in cui Bloch non riesce più a riconoscersi (21). In questo straniamento si colloca l'assurdità dell'omicidio compiuto da Bloch il quale, dopo aver legato per gioco la cintura della vestaglia al collo della cassiera del cinema, con cui ha avuto una breve avventura, afferrato da un impulso incontrollabile, la strangola completando drammaticamente l'azione iniziata. Il delitto, che pare non avere nessuna conseguenza per il protagonista, rimane un particolare dimenticato della vicenda, dominata da un'atmosfera di assenza di significato. È a questo punto che inizia il viaggio di Bloch verso il paesino di frontiera in cui è nato. Se il ritorno al passato esprime il bisogno di verificare la propria esistenza, ritrovando nelle proprie origini un fondamento su cui basare l'esistenza, il viaggio di Bloch si conclude con un doppio fallimento. Wenders sottolinea l'impossibilità del rapporto con l'altro da sé. In questo caso Hertha, la donna un tempo amata da Bloch, con cui egli non può più riallacciare una relazione.

Il ritorno al passato si traduce in un'ulteriore sconfitta e disconferma. Ma proprio il rimanere bloccato al passato - il continuo parlare di calcio del protagonista - impedisce un rinnovamento, la cui impossibilità è espressa appunto dall'immagine della frontiera chiusa. Mutuata dal cinema western americano, di cui costituisce uno dei topoi, l'immagine della frontiera occupa uno spazio rile-

vante nel mondo wendersiano, venendo ad incarnare il confine tra passato e futuro, tra essere e divenire. Spesso ostacolo e condizionamento, la frontiera - rappresentata in molti film del regista tedesco dal vecchio confine tra le due Germanie - si pone anche come «territorio perduto dell'Utopia» (22), uno spazio altro, sospeso tra intuizione e speranza, un luogo che pure, nella sua irraggiungibilità, sembra tuttavia esistere, essere reale (23). Da un punto di vista psicologico si può far coincidere questo luogo con quello della metamorfosi, del cambiamento. La frontiera che i personaggi wendersiani varcano o tentano di varcare è dunque, come gli altri spazi che si ripetono da un film all'altro - deserti, città, etc. -, un luogo inferiore. Ciò a cui queste creature immaginarie si avvicinano, tentando di oltrepassarla, è una soglia di passaggio che evoca scenari iniziatici. In questo confine che separa modalità diverse di essere nel mondo, vengono diversamente vissuti sia il rapporto con se stessi, con la propria identità, sia la relazione con l'altro da sé. Il riproporsi dell'immagine della frontiera e del movimento suggerisce l'idea di un superamento e di una ridefinizione continui di questi confini interiori, un superamento che l'anima sperimenta nel suo aprirsi alla trasformazione. Ma all'inizio dell'itinerario wendersiano, quella frontiera superata agevolmente, ne // *cielo sopra Berlino (Der Himmel über Berlin, 1986)*, dagli angeli che si muovono nel cielo della città, o continuamente varcata in *Fino alla fine del mondo* da Claire nella sua frenetica ricerca di Sam, l'uomo di cui si è innamorata, rimane irrevocabilmente chiusa, come accade in *Prima del calcio di rigore*. Possibilità e ostacolo, speranza e disillusione si alternano in queste prime opere, rappresentate da confini di volta in volta valicabili o invalicabili, confini che delimitano le zone abitate dai tanti daimones.

Viaggio e frontiera sono al centro della «trilogia della strada», di cui *Alice nelle città* costituisce il primo 'episodio', seguito da *Falso movimento (Fiasche Bewegung, 1974)* e da *Nel corso del tempo (Im Lauf der Zeit, 1975)*. In questo trittico di film - unificato anche dalla presenza di Rüdiger Volger che veste i panni dei tre protagonisti - il tema della peregrinazione si innesta con quello dello

(22) A. Trivelli, «Wim Wenders. L'ultimo globetrotter. La trilogia della strada», in *Cinema Sessanta*, 4, 1991, p. 33.

(23) *Ibidem*.

smarrimento - lo smarrimento del singolo, ma anche lo smarrimento di un'intera generazione a cavallo degli anni Settanta che, contestando il vecchio ordine, ne cerca a fatica uno nuovo e diverso. A contornare questo binomio, rendendo tipicamente europeo il cinema di Wenders, nonostante la sua fascinazione per i miti della cultura americana, ci sono le grandi tematiche dell'arte europea del Novecento: la crisi dell'individuo, l'emarginazione, l'incomunicabilità, caposaldo delle opere di Michelangelo Antonioni. In questo panorama, che vede tra l'altro lo scollamento tra arte e vita e la ricerca di un significato che renda possibile farle interagire, il cinema acquista un ruolo importante. Non solo si configura come *medium* che restituisce il «piacere primario della visione» (24), un guardare che mira a ritrovare l'essenza della cosa guardata (25), ma accompagna lentamente questa visione con la narrazione. Il matrimonio tra vista e parola, il cui rapporto appare problematico nelle prime opere, segna l'evoluzione da un modo di far cinema in cui si vuole soltanto mostrare attraverso delle immagini, ad un cinema che mostra e racconta, unendo più linguaggi. Da una prospettiva psicologica è possibile leggere questa congiunzione come un tentativo di ritrovare un ponte tra il linguaggio verbale e quello non verbale, un ponte la cui costruzione richiede il ritorno all'infanzia. Nell'immaginario wendersiano il rapporto tra visione e racconto, *media* attraverso cui si esprimono le emozioni, prende forma in due particolari che si ripetono di frequente: le foto Polaroid e i taccuini d'appunti. Fotografare o filmare la realtà e descriverla nei propri appunti sono le due attività che scandiscono la difficile coniugazione tra immagine e parola. In *Alice nelle città*, Philip Winter, perso nelle atmosfere di un'America, immagine di solitudine e straniamento, non riesce a scrivere il suo libro, di cui può solo tracciare con la Polaroid una documentazione fotografica dei luoghi che ha visto e delle persone incontrate. Al posto della parola e del narrare c'è invece «una storia di cose che si vedono». L'alienazione della parola traduce la difficoltà di calarsi nella propria storia, unendo i flash della memoria in una sensazione di continuità dell'essere. Lo stato di disagio in cui versa Philip - smarrito in una nazione del

(24) *Ibidem*, p. 30.

(25) Cfr. W. Wenders (1991), «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», in *Latto di vedere. The Act of Seeing*, Milano, Ubulibri, 1992. p. 43.

passato recente - è espresso nel suo disagio con l'amica tedesca incontrata a New York.

Philip: È stato un viaggio tremendo. Ho perso me stesso. Come lasci New York non cambia più niente. Non riesci neanche a immaginare i cambiamenti. Sembrava che tutto continuasse in eterno. Mi dicevo che sarei tornato indietro, invece andavo avanti, ascoltavo quella radio stronza. Ogni sera era uguale alla precedente davanti a quella stupida televisione.

Angela: Ti era già capitato. Non serviva che attraversassi l'America. Succede quando si perde la propria identità. Tu l'hai persa da tempo. Cerchi continuamente prove della tua esistenza. Le sue storie, esperienze, tè le porti in giro come vetri fragili. Non sei il solo a vivere. Per questo fai sempre quelle foto, sono prove che c'eri, che hai visto [...] Non posso aiutarti, posso solo consolarti. *Philip:* Non capisco. *Angela:* Neanch'io so vivere, non me l'hanno insegnato.

La crisi dell'identità misura anche l'impossibilità del rapporto. Al fondo di entrambe permane quella difficoltà del vivere che caratterizza i personaggi di Wenders, eternamente bisognosi di una conferma del loro esistere, una conferma che l'altro non riesce a fornire, perché ugualmente affetto dalla stessa alienazione.

È in questa cornice che si inserisce l'importanza del bambino, di quello sguardo infantile capace di vedere ciò che gli adulti non vedono. Da questo sguardo dipende il ritrovamento del senso di vivere e la possibilità di legare immagini e sensazioni in una storia, la propria storia. Si comprende così la necessità che hanno i personaggi di Wenders di entrare in rapporto con un bambino. È ritornando alle origini, al bambino inferiore che le emozioni sepolte nel mondo dell'infanzia possono essere non solo guardate, ma descritte, raccontate, in un recupero della verbalità che definisce l'acquisizione della propria storia. Perduto il contratto e rimasto senza soldi, Philip decide di tornare in Germania, ma il viaggio verso casa è reso complicato da un improvviso sciopero aereo - immagine della frontiera chiusa e della difficoltà del ritorno verso le origini. Tornato in Europa, via Amsterdam, il protagonista è costretto a compiere un viaggio nel cuore della Germania - in quella Ruhr luogo d'origine di Wenders - per aiutare la piccola Alice, che è stata abbandonata dalla madre, a trovare la nonna. Il viaggio nella Germania

diventa così. attraverso una memoria faticosamente riconquistata - i ricordi di Alice -, ricerca del proprio passato, delle proprie radici perdute. L'alienazione di un paese distrutto dalla guerra e dai suoi orrori, di un paese che cerca di obliare un passato doloroso è l'alienazione dei personaggi wendersiani smarriti in un'identità nebulosa, origine del loro malessere, di quel vuoto e di quella incapacità di rapporto di cui soffrono. Il bambino muto scomparso, alla cui vicenda si appassiona Bloch in *Prima del calcio di rigore*, si continua nella piccola Alice. Nel rapporto tra Alice e Philip, che impara non senza difficoltà ad entrare in rapporto con la bambina, Wenders delinea la possibilità di un contatto con l'infanzia. È questo contatto che alla fine restituisce al protagonista la capacità di scrivere. Scrivendo la storia che ha vissuto insieme alla bambina, Philip recupera infatti quella parola capace di tradurre le immagini del passato e le emozioni in esso sepolte. Se Alice ritrova alla fine la madre e la nonna, diversa è invece la sorte di Wilhelm in *Falso movimento*, liberamente tratto dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* - è (T.I. «Gli anni di apprendistato di Wilhelm, Meister»). L'Opera di Goethe diventa per il regista tedesco lo spunto per un altro episodio di quella costruzione dell'identità, compito principale delle figure wendersiane. L'opus di formazione dell'identità si struttura parallelamente all'esplorazione della realtà, un'esplorazione di cui il viaggiare è il tramite principale. Riacciandosi a due correnti della letteratura tedesca, affermatesi tra il Settecento e l'Ottocento, l'*Entwicklungsroman* e il *Bildungsroman*, correnti dalla lunga tradizione in cui si inserisce appunto il romanzo di Goethe, Wenders riscopre il valore dell'erranza, del viaggio come «apprendistato per comprendere il mondo» (26). Il viaggio diventa iniziazione, percorso guidato dall'esigenza di realizzare un processo di conoscenza inferiore attraverso l'esplorazione del mondo esterno. L'epos americano della frontiera viene qui filtrato mediante i luoghi dell'immaginario europeo, e tedesco in particolare, in un movimento che rivela il tentativo di riappropriarsi delle proprie origini culturali e personali. Ma il viaggio di Wilhelm, che lo conduce, dopo aver incontrato diversi personaggi, sulla cima dello Zugspitze si rivela in realtà

(26) W. Wenders. «Le soufflé de l'Ange». Intervista di Alain Bergala e Serge Toubiana, in *Cahiers du cinema*, 400,

un «falso movimento» che, lascia Wilhelm prigioniero del suo vuoto, della sua solitudine, della sua incapacità di entrare autenticamente in relazione con qualcuno.

Wilhelm: Avevo detto a Therese che sarei rimasto in Germania per conoscere meglio il paese e meglio poterlo descrivere. Era stato solo un pretesto. In realtà il mio unico desiderio era di rimanere solo e indisturbato nella mia apatia. Lì, sullo Zugspitze, aspettavo che succedesse qualcosa, ma non accadde nulla. Perché ero fuggito, perché avevo lasciato gli altri, perché avevo minacciato il vecchio senza farmi raccontare di più da lui? Era come se avessi perduto e continuassi a perdere qualcosa ad ogni nuovo movimento.

La radicale difficoltà dei personaggi wendersiani di avvertire quella pienezza d'essere che da fondamento all'identità evoca scenari primitivi, raccontando una mancata comunicazione tra il mondo materno e quello dell'infante. Ciò che sembra non esserci stato è un riconoscimento del bambino, un feedback dei genitori alle richieste del figlio, carenza che ha come risultato la percezione di non esistere (27). Questo vuoto che riguarda il Sé sembra essere diverso e probabilmente più primitivo rispetto a un vuoto che si configura come mancanza di oggetti interni, specie di oggetti buoni. Si tratterebbe in quest'ultimo caso di un'esperienza temporanea o duratura che riguarda la perdita del normale rapporto tra il Sé e gli oggetti interni, come ad esempio accade nelle persone depresse. Distinguendo, come fa Kernberg, tanti modi di sperimentare sensazioni di vuoto, legati a diverse strutture di personalità, si può certamente tracciare un quadro più completo di questo vissuto, in modo da trovare le chiavi per curarlo (28). Ma la cura ha forse bisogno di un'ulteriore prospettiva che, all'immagine negativa del vuoto, ne affianca un'altra opposta, a partire dalla quale iniziare la ricostruzione psicologica. Il vuoto può venire anche inteso come cavità, come attesa, come possibilità di ricevere, di essere colmati. Si delinea così un movimento dinamico tra vuoto e pieno, che tende ad unificare i due opposti all'interno della personalità. È in questa lettura che le ferite dell'infanzia, le carenze, i vuoti, il «non esserci stato» dell'altro, vissuti come annichilente condizione originaria, divengono uno spazio fertile di trasformazione. Solo colmando il vuoto, attraverso un lavoro paziente di ricostru-

(27) E. Balint (1963), «Essere vuoti di sé», in AA.VV., *Vuoto e disillusione*, Torino, Boringhieri, 1993.

(28) O. Kernberg (1974), «Soggettiva 'esperienza di vuoto'», in *Sindromi marginali e narcisismo patologico*, Torino, Boringhieri, 1978.

zione della personalità, che mira a restituire all'individuo la sua pienezza, è possibile recuperare la capacità di relazione con le proprie parti interne, con gli altri e con la realtà, una realtà che, finché permane il vuoto interiore, appare altrettanto vuota e priva di senso. L'immaginario wendersiano sembra esprimere proprio il muoversi tra due diverse raffigurazioni del vuoto, all'interno di un processo di trasformazione che lega in una precisa dinamica evolutiva i protagonisti dei diversi film. Ciò che appare con insistenza all'inizio è però lo sprofondamento negli abissi del vuoto inferiore. La sostanziale e «smisurata» differenza che separa i personaggi wendersiani dalla realtà, la loro angoscia, la sensazione di non essere da cui si sentono minacciati si riflettono nei versi recitati da Bernard Landau in *Falso movimento*.

Bernard-. Ero un'ameba, vaga e informe come nel sogno e scivolavo in una lenta caduta attraverso le sfere.

Prende forma da queste immagini la descrizione del disagio che attanaglia l'anima delle creature wendersiane, producendo quell'alienazione di cui il viaggio è un tentativo di cura. Dopo il fallimento di Wilhiem, un destino migliore tocca a Bruno Winter e Robert Lander in *Nel corso del tempo*. Ancora una volta il film descrive un viaggio attraverso la Germania che Bruno percorre con il suo camion. Avendo scelto di vivere un'esistenza nomade, il camion è la sua casa, il suo rifugio, una sorta di tana mobile che esprime l'esigenza di un continuo mutamento. Come accade in tutta la «trilogia della strada», il viaggio - in questo caso un viaggiatore continuo - si fa espressione di distacco, sdradicamento e disagio, ma, con la sua accumulazione di luoghi di incontri, evoca anche un bisogno di cambiamento, che stenta ad essere inferiormente realizzato per tradursi invece in un ripetuto agito. L'incontro tra Bruno e Robert fa scattare la scintilla di una trasformazione promessa e appena intravista. Solitari, questi due uomini, accomunati dall'incapacità di amare - di cui le telefonate interrotte di Robert alla moglie sono un'adeguata metafora - attraverso il loro rapporto sembrano tentare - come Narciso e Boccadoro di Herman Hesse (29) - la conciliazione di due opposti: il

(29) H. Hesse (1930), *Narciso e Boccadoro*, Milano, Mondadori, 1980.

corpo e la mente. Il mutismo iniziale di Bruno, descritto nel suo essere assalito da esigenze fisiche: la fame, la sete, il bisogno di evacuare, si scioglie a poco a poco nel confronto con il parlare di Bruno, che invece sembra dar voce prevalentemente a bisogni interiori. La storia di quest'amicizia maschile racconta il tentativo di costruire l'identità attraverso il rispecchiamento nel simile, un simile che tuttavia è portatore di una modalità diversa di vivere. Da questo rispecchiamento i due uomini, come accade durante l'adolescenza, sembrano trarre quel consolidamento dell'identità che deve precedere il rapporto con l'altro da sé. Il rapporto con il femminile - quel rapporto mancato che Philip ha con la sua amica Angela e con Lisa, la madre di Alice in *Alice nelle città*, o quel rapporto destinato al fallimento di Wilhelm e Therese in *Falso movimento* - appare anche qui impossibile perché contaminato da una nostalgia di fusione nella quale l'identità si smarrisce. Il mondo della fusione, della simbiosi, se non sufficientemente metabolizzato nel rapporto primario, richiede una continua attuazione nel rapporto d'amore, minando la possibilità di un incontro autentico con l'altro. Abbandonare il mondo simbiotico materno e lasciar emergere la propria individualità è un processo che si verifica nei primi anni di vita, un processo durante il quale la separazione e (l'instaurazione di confini tra sé e la madre sono i pilastri su cui si fonda il senso di identità. Perché ciò accada, è tuttavia necessario che la madre, durante le varie fasi del processo di separazione-individuazione riesca a stabilire la giusta distanza tra sé e il figlio, consentendogli di vivere sia la fusione iniziale sia la graduale differenziazione da lei (30). La capacità d'amare dell'individuo adulto presuppone che nella primissima infanzia l'esperienza simbiotica sia stata vissuta senza interruzioni traumatiche e che, durante la fase di separazione-individuazione, la madre non abbia cercato di legare di nuovo a sé il bambino (31). Figure genitoriali assenti o intrusive incrinano invece la possibilità di stabilire una buona relazione con l'altro da sé. Il rapporto d'amore è sostituito in tal caso da una relazione in cui l'altro viene usato come puntello narcisistico di un'identità fragile, una relazione difficile nella quale si tenta inconsciamente di

(30) M.S. Manler, F. Pino. A. Bergman (1975), *La nascita psicologica del bambino*, Torino, Boringhieri, 1978.

(31) M.S. Bergmann (1971) «Osservazioni psicoanalitiche sulla capacità d'amare», in AA.VV, *Capacità d'amare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 50. Dello stesso autore si veda anche (1987), *Anatomia dell'amore*, Torino, Einaudi, 1992.

riproporre il trauma infantile nella speranza che, modificando il partner problematico, si possa anche curare l'altro interiorizzato. Bisogna invece riconoscere e curare la propria ferita, se si vuole riuscire ad instaurare con la persona amata una relazione autentica, relazione che può nascere soltanto dalla distinzione, dal riconoscimento e dal rispetto per la propria identità e per quella di chi si ama. Attraverso le creature del suo immaginario Wenders può appunto guardare il buco nero che mina l'identità, rendendo difficile il rapporto con se stessi e con gli altri. Intrappolati in un desiderio che non può venire soddisfatto, il desiderio di un rapporto simbiotico con l'altro, i personaggi wendersiani sperimentano soltanto vuoto e solitudine, che appaiono ancora più dolorosi perché vissuti in presenza di un oggetto d'amore considerato irraggiungibile. Per sfuggire a questo tormento, essi non sanno far altro che rinchiudersi in un'inaccessibile distanza, diventando a loro volta degli oggetti di desiderio assenti e inafferrabili. La solitudine ha così nel mondo wendersiano un doppio volto. Da una parte coincide con una sensazione di vuoto e di assenza dell'altro, sperimentata proprio nel rapporto affettivo e sessuale, poiché la relazione mette il soggetto drammaticamente a confronto con l'impossibilità di sentire una figura d'alterità calda ed empatica, da cui si senta capito ed amato. Dall'altra questa solitudine diviene corazza, difesa, allontanamento dagli altri, per sfuggire al dolore del vuoto percepito in presenza del partner. A partire da questo doppio vissuto, l'evoluzione delle figure wendersiane disegna un lungo cammino nel quale la solitudine cessa di essere lacerazione e fuga per mutarsi nella percezione del proprio essere, nella capacità di sentire se stessi e di rimanere in propria compagnia. La ristrutturazione dell'identità e del modo di entrare in relazione con l'oggetto d'amore è per i personaggi di Wenders un cammino che coincide con il raggiungimento di quella capacità di essere solo di cui parla Winnicott (32). Al fondo di questa capacità vi è l'interiorizzazione di un oggetto buono, in presenza nel quale si può restare solo, come il bambino può essere solo in presenza della madre. In questo caso la presenza reale è stata sostituita dalla creazione di un «ambiente interno» nel quale vive-

(32) D.W. Winnicott (1958), «La capacità di essere solo», in *Sviluppo affettivo e ambiente*, Roma, Armando,

re la propria esistenza separata (33). A differenza della prima forma di solitudine, intrisa di vuoto e paura, questo tipo di solitudine si basa sulla presenza empatica dell'altro, sul suo essere), quell'esserci della madre che consente al bambino di sperimentare e godere il proprio star solo. È questa l'esperienza a cui tendono le creature wendersiane. Dopo aver finalmente incontrato l'angelo Damiel, che per lei ha deciso di incarnarsi, la trapezista Marion de // *cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, 1986) scopre un nuovo modo di essere sola:

(33) *ibidem*, p. 36.

Marion: Non sono mai stata solitaria, ne da sola, ne con qualcun'altro, ma mi sarebbe piaciuto esser solitaria. Solitudine significa finalmente sono tutto. Adesso posso dirlo, perché oggi sono davvero sola.

La solitudine di Marion si configura con il ritrovamento della propria interezza. L'altro amato non è più mancante di sé, ma un individuo intero, simile e diverso, con cui la donna può entrare in rapporto a partire dalla propria unicità e interezza. La capacità di essere sola con se stessa si riflette in un diverso modo di vivere la relazione, nel potersi finalmente aprire all'amore, senza sperimentare il terrore di essere distrutta dall'altro.

Marion [rivolta a Damiel]: La notte scorsa ho sognato qualcuno, uno sconosciuto, il mio uomo. Soltanto con lui potevo essere sola e aprirmi a lui, aprirmi tutta, tutta sola. Farlo entrare dentro di me tutto intero e avvolgerlo con il labirinto della comune beatitudine, lo lo so, tu sei quello. ,

// *cielo sopra Berlino* rappresenta una svolta decisiva nell'itinerario di trasformazione percorso dalle figure wendersiane. Prima che sia possibile raggiungere questo punto, è necessario però un lungo cammino, quel cammino a cui alludono i personaggi de «la trilogia della strada». Contraltare delle parole di Marion, sono quelle pronunciate da Bruno in *Nel corso del tempo*.

Bruno: So che potrebbe essere diverso da com'è. Non so come si fa a vivere con una donna.

Robert Se non è possibile bisogna renderlo possibile. Non si può vivere così senza poter immaginare alcun cambiamento.

Bruno: Naturalmente vorrei essere una sola cosa con una donna. Ma vorrei anche essere me stesso. Bisogna poter sopportare questa contraddizione [...] Mi sono sempre sentito solo dentro una donna, profondamente solo.

(34) R.M. Rilke (1903/1908).
«Lettere a un giovane poeta»,
in *Lettere a un giovane poeta*.
Lettere a una giovane signora.
Su Dio, Milano, Adelphi, 1980.
p. 53.

Perché la relazione diventi possibile, perché sia possibile un'intimità con l'altro - intimità che nasce da quell'incontro di due solitudini di cui parla Rilke, due solitudini che «si custodiscano, delimitino e salutino a vicenda» (34) - è prima necessario ricostruire la propria identità, riconoscendone le ferite e utilizzandole come centri creativi intorno ai quali tessere di nuovo la personalità. I proiettori riparati da Bruno si fanno così metafora della cura e del ripristino di una capacità di visione, la visione dell'anima. Alla professione di Bruno fa eco quella di Robert, pediatra che ha scelto di occuparsi di linguistica, indagando le modalità di apprendimento della scrittura. La visione ha bisogno della parola per trovare un'altra modalità di espressione. Le immagini devono poter parlare perché le emozioni in esse racchiuse vengano trasmesse all'altro anche attraverso il linguaggio verbale. C'è nel riferimento alla professione di Bruno un'ulteriore indicazione del fatto che la ferita di cui soffrono questi personaggi è radicata nel mondo dell'infanzia. La cura sembra passare, in questo come in altri film, da una visione unita al ritrovamento di una parola capace di contenere ed esprimere il dolore, una visione ed una parola che diano forma alle emozioni dell'infanzia, perché queste non annientino l'anima, frammentandola con il loro irrompere violento. Il biglietto che Robert lascia a Bruno prima di andar via, su cui è scritto:

«Bisogna cambiare tutto» e la promessa all'amico «Beh, farò del mio meglio», a cui Bruno si vincola leggendo il messaggio, sono appunto il segno di un impegno, di una ricerca che Wenders compie in tutta la sua produzione cinematografica e le cui tracce sono visibili nel filo di espliciti rimandi che legano, da un film all'altro, i suoi personaggi. Alternando le proprie storie, quelle nate da un sogno, da una visione, da una fantasia, con storie tratte da opere letterarie, il regista sembra mascherare questo suo itinerario, prendendo in prestito delle figure che non sono direttamente generate dal suo immaginario, ma che vi sono prestate, inserite attraverso una scelta che racconta sotterranee somiglianze e che consente ugualmente di esplorare ignote zone inferiori. In *Der Scharlachrote Buchstabe* (t.i. La lettera scarlatta, 1972) - la cui sceneggiatura si base sul romanzo *La lettera scar-*

latta di Nathaniel Hawthorne e sulla pièce teatrale *Der Herr klabt über sein Volk in der Wildnis Amerika* di Tankred Dorsi e Ursula Ehler - la problematicità del rapporto uomo-donna si intreccia con i pregiudizi sociali, con i temi dell'identità, dell'infanzia ferita e con l'angoscioso confronto con il Male, inteso come colpa. Nel caso di *Hammett, indagine a Chinatown* {*Hammett*, 1979/82) - tratto dall'omonimo romanzo di John Gores - il tema riproposto è quello dell'indagine, della ricerca della verità, questa volta compiuta dal detective e scrittore Hammett. Un'indagine che culmina nello smascheramento della giovane prostituta cinese Crystall Ling da cui sono ricattati alcuni notabili della città. Attraverso questa figura d'Anima - Anima intesa come immagine controsessuale inconscia - Wenders incontra un daimon femminile inquietante e pericoloso. Ne *L'amico americano* {*Der amerikanische Freund*, 1976/77) - ispirato al romanzo di Patricia Highsmith *Ripley's Game* (t.i. *L'amico americano*) - il confronto è invece prevalentemente quello con l'Ombra, come era già sottilmente accaduto in *Prima del calcio di rigore*, dove la gratuità dell'omicidio commesso dal protagonista esprimeva l'assurdità del Male. Esplorando la possibilità del Male, questo confronto si tinge in Wenders del colore nero della morte, quella inferta agli altri e quella subita dal protagonista de *L'amico americano*. L'innocuo cornicciaio tedesco Jonathan Zimmermann, afflitto da una malattia incurabile del sangue, si trasforma in un killer, per procurarsi il denaro che dovrebbe servire alla moglie ed a figlio, dopo la sua morte. A nulla serviranno i tentativi con cui Tom Ripley, l'«amico americano» -doppio salvifico e inquietante, ugualmente contaminato dal morbo dell'alienazione - cerca di tirarlo fuori dal guai. Salvato dal pericolo di essere scoperto, liberato da ingombranti cadaveri, Jonathan sarà alla fine stroncato da un infarto. Il confronto con il Male scivola così nel confronto radicale con la Morte, una morte che ghermisce alla fine il protagonista, sia in questo film, sia ne *Lo stato delle cose* {*Der Stand der Dinge*, 1981) e soprattutto in *Nick's Movie/Lampi sull'acqua* {*Nich's Movie/Lightning Over Water*, 1979/80). A metà strada tra il documentario e la fiction, *Nick's Movie* racconta gli ultimi giorni di vita

di Nicholas Ray, il regista di *Gioventù bruciata* (*Rebel without a Cause*, 1955) e di *Johnny Guitar* (*Idem*, 1953), uomo e artista amato e ammirato da Wenders. Specchiandosi in questa figura paterna, condotto per mano dall'amico in un cammino iniziatico verso l'incubo fisico della dissoluzione e dell'annientamento di sé, Wenders esplora il cancro che mina l'identità. Il messaggio trasmesso dall'inquadratura in piano americano di Zimmermann con in mano una cornice vuota - metafora di un falso Sé che sembra incorniciare il vuoto nascosto al centro dell'essere - si continua nelle parole con cui Nick descrive il film:

Il film parla di un uomo che ricerca la propria identità prima di morire, per riconquistare la stima di se stesso.

Il viaggio verso la morte diviene così anche il più radicale dei percorsi per ritrovare l'identità, per ricostruirla, per trasformarla. La morte reale di Nick prosegue e si duplica nella fine violenta dei personaggi della fiction cinematografica, della morte di Jonathan Zimmermann a quella di Friedrich Munro ne *Lo stato delle cose*. Come in un rito iniziatico, Wenders sperimenta la realtà psicologica del morire a se stessi per poter rinascere trasformati, radicalmente cambiati da ciò che si è vissuto. Così la giungla cinese che trasporta le spoglie di Nick, andando dal fiume al mare, si carica di echi mitici, dalla barca che secondo gli egizi trasportava il defunto nel suo viaggio sotterraneo, alla barca sciamanica, ma è soprattutto con la morte del regista Friedrich Munro ne *Lo stato delle cose* che Wenders 'uccide' se stesso. Se tutti i film di Fritz hanno avuto in realtà come unico tema la morte e se il suo film interrotto, quello che non riuscirà mai a finire, / *sopravvissuti*, racconta di una catastrofe atomica i cui effetti radioattivi espongono i protagonisti all'alternativa di essere «fusi» o di subire una «trasmutazione», questo film segna uno spartiacque, oltre il quale è possibile intravedere un inizio di ricomposizione, una possibilità di ritrovare finalmente se stessi e di costruire una relazione con l'altro. Il deserto pietroso e assoluto del film di fantascienza che apre *Lo stato delle cose* si continua nel deserto altrettanto assoluto di *Paris, Texas*, (*Idem*, 1984), il deserto in cui vaga Travis Anderson dopo aver perduto

la memoria. Aiutato dal fratello Walter - altra figura di Doppio - a ritrovare se stesso, Travis, che quattro anni prima aveva abbandonato la famiglia, a poco a poco ricostruisce la sua immagine, la sua capacità di essere padre. Genitori morti, genitori che abbandonano, genitori problematici attraversano tutti i film di Wenders. Ma è a questi genitori che bisogna tornare durante il viaggio verso le radici. L'incontro tra il bambino abbandonato e i propri genitori, soltanto annunciato in *Alice nelle città*, costituisce il nodo centrale di *Paris, Texas*. Qui l'incontro è permesso dalla capacità del protagonista di risalire alle proprie origini, di guardare e curare la propria ferita, per cercare poi di riparare quelle che hanno inferto agli altri. Per poter recuperare il rapporto con il figlio Alex che ha abbandonato, e per riunire il figlio alla madre, anch'ella ugualmente assente, ugualmente incapace di essere genitore, Travis deve prima ritrovare le proprie origini, deve tornare al proprio punto iniziale. Per questo motivo ha comprato un pezzo di deserto a Paris, sperduta cittadina del Texas, dove i suoi genitori hanno fatto l'amore per la prima volta e dove egli stesso è stato concepito.

Fu proprio lì che io cominciai ad essere, io, Travis Clay Anderson: il mio punto di partenza.

Coniugando il deserto interiore con la possibilità dell'incontro d'amore, Paris appare come il luogo da cui parte il rinnovamento. Il ritorno all'inizio, alla propria creazione tesse la possibilità della trasformazione, disegnando un movimento di nascita che investe non solo il destino individuale, ma quello dell'intero universo. Questo rinnovamento globale si contrappone alla dissoluzione. Mentre ne *Lo stato delle cose* appare solo il polo della morte, illustrato dalla catastrofe nucleare a cui sono scampati solo in pochissimi, in *Paris, Texas* - ed anche nei film successivi - morte e vita convivono, sono entrambe possibili. Così all'apocalisse minacciata dal folle incontrato da Travis, un'apocalisse che punisce gli esseri umani, incapaci di tornare alla Madre Terra, fa da contraltare nello stesso film la fantasia di creazione che emerge dal racconto del Big Bang fatto da Alex, il figlio di Travis. Ugualmente ne // *ciclo sopra Berlino*, il mondo di morte

della seconda guerra mondiale, con i suoi campi di sterminio, con l'infanzia e uccisa, con le case e le strade distrutte le cui rovine rimangono nella Berlino moderna, viene accompagnato dalle poetiche immagini della creazione narrata dai due angeli. Ma è in *Fino alla fine del mondo* che l'incubo della catastrofe, calato nel satellite nucleare impazzito, incubo non più collocato nel passato o in un futuro prossimo, viene affrontato nel presente, dissolvendosi finalmente in una conquistata possibilità di sopravvivenza. Colpevoli di quel peccato contro la terra di cui parla Nietzsche nel *Così parlò Zarathustra* (35). -un peccato psicologicamente traducibile nell'incapacità di radicarsi nel corpo, nelle emozioni, quelle emozioni arcaiche che appartengono alla madre e parlano il suo linguaggio (36) -, i personaggi wendersiani sono salvati dal bambino, immagine del passato ma anche del futuro. Sono cioè salvati dalla capacità di ritrovare le radici dell'infanzia, e attraverso queste, le radici del rinnovamento. Come in *Alice nelle città*, anche in *Paris, Texas* il rapporto con il bambino diventa il motore della trasformazione. Se nel primo caso questa trasformazione può essere solo intravista nel lieto fine, a partire da *Par/s, Texas* l'itinerario di cambiamento si riflette sempre più nettamente nei personaggi e nelle loro vicende. Un ulteriore mutamento emerge infatti negli scenari de // *ciclo sopra Berlino* e di *Fino alla fine del mondo*. Sullo sfondo di una Germania ancora separata da una frontiera che divide in due la città di Berlino, immagine della scissione dell'anima. - una Germania però capace di ritrovare la sua storia, il suo passato nei ricordi del vecchio cantore Omero -, l'angelo Damiel rinuncia alla sua condizione di distanza e decide di incarnarsi. Entrando nel tempo rinunciando alla totalità ed alla fusione e scegliendo invece il limite, vendendo la corazza di angelo e accettando l'amore, la sofferenza e la morte, Damiel inizia a costruire la sua storia, a costruirla insieme a chi ama. Se gli occhi dei personaggi femminili inventati dallo scrittore Hammett «sono troppo vicini per fidarsi»; se Fritz, sempre calmo e imperturbabile, è definito «disumano» dalle sue amanti, perché non riesce ad esprimere le proprie emozioni; Damiel abbandona invece una lontananza dagli altri che lo protegge dalle

(35) F. Nietzsche (1883/85). *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1983, vol. I, p. 6.

(36) Su quest'argomento si veda J. Hillman (1971), «La funzione sentimento», in *Trame perdute*, Milano, Raffaello Cortina, 1985.

ferite e, per amore della trapezista Marion, lascia il cielo e scende sulla terra. Dopo aver incontrato Marion, splendida nel suo abito rosso che racconta la creatività e la vitalità racchiuse nelle emozioni, e dopo aver fatto l'amore con lei, Daniel può così commentare:

Daniel: È successo qualcosa che continua a succedere, qualcosa che mi vincola. Prima era notte e adesso è giorno, tanto più adesso. Chi era chi? Io ero in lei e lei era intorno a me. Chi al mondo può dire di esser stato insieme ad un altro essere umano, lo sono insieme. Nessun bimbo mortale è stato concepito, ma un'immagine immortale comune. Questa notte ho imparato a stupirmi. È venuta a prendermi e l'ho trovata a casa. C'era una volta, c'era una volta e dunque ci sarà. L'immagine che abbiamo creato sarà l'immagine che accompagnerà la mia morte. In questa immagine avrò vissuto solo lo stupore su di noi, lo stupore dell'uomo e della donna ha fatto di me un uomo. Io ora so ciò che nessun angelo sa.

L'aprirsi al mondo della relazione raccontato ne // *cielo sopra Berlino* deve essere ampliato e compiutamente vissuto nel mondo degli esseri umani, perché il cammino di Daniel e Marion possa essere percorso anche da altri personaggi. Wenders conclude questi film, con la scritta «a suivre» (continua), indicando un'ideale continuazione nel film successivo. Il compito che il regista si prefigge realizzando *Fino alla fine del mondo* appare infatti strettamente connesso alla storia narrata ne // *cielo sopra Berlino*. Ma il rapporto tra Sam e Claire è «più lungimirante di quello tra la trapezista e l'angelo» (37). In *Fino alla fine del mondo* i protagonisti si trovano ad affrontare i nuovi pericoli della relazione, una relazione resa possibile appunto dalla vicenda dell'angelo incarnato. Nonostante questi pericoli e la solitudine a cui alla fine saranno costretti Claire e Sam, la capacità d'amare non verrà del tutto persa. Perciò Wenders appare fiducioso nell'affermare che l'amore «comunque resisterà alle prove e ne uscirà come nel finale del *Cielo sopra Berlino*» (38). Alla capacità di vivere quest'amore e di superarne i rischi si lega il procedere del viaggio iniziatico intrapreso dal regista, un viaggio che culmina nella visione dell'anima.

Parallela all'evoluzione delle tematiche wendersiane è naturalmente la ricerca stilistica compiuta dal regista. Esiste tra contenuti e forme un legame di necessità, che rende il linguaggio adeguato all'immagine. I daimones, i

(37) W. Wenders (1991), «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, Milano, Ubuitibri, 1992, p. 56.

(38) *Ibidem*.

fantasmi interiori che vivono nei sogni e nelle fantasie, si rivelano nel modo in cui vengono mostrati. Perciò la scrittura filmica di un cineasta non è solo il risultato di precise scelte estetiche, ma ha, come i nuclei tematici dell'opera, una sua funzione psicologica. Lo stilema nasce dall'anima, che plasma le immagini e le modifica, man mano che essa stessa si trasforma. Addentrarsi nel mondo di Wenders significa pertanto esplorare anche il modo con cui le immagini dell'anima sono mostrate.

Nelle mie prime pellicole non succedeva mai niente, non c'erano né dialoghi, né azione, neppure personaggi. Era come stare a guardare dalla finestra. Di tanto in tanto apparivano delle figure che si muovevano sullo sfondo (nei totali, mai nei primi piani), a volte parlavano, anche se non era essenziale. In realtà allora m'importava soprattutto l'immagine. Poi, a poco a poco ho imparato ad avere fiducia in quei personaggi, e ho intuito che dal susseguirsi delle situazioni e delle scene poteva svilupparsi qualcosa che somigliasse a una storia. Ho capito l'efficacia delle storie, la forza primordiale che contengono (39).

(39) *Ibidem*, pp. 44-45.

Partendo dai primi cortometraggi realizzati in maniera artigianale e amatoriale durante la permanenza alla *Hochschule für Fernsehen und Film*, (la Scuola superiore di cinema e televisione) di Monaco, fino alle opere del primo periodo, la diversa prevalenza dell'immagine sulla storia, la lentezza del ritmo, l'uso di inquadrature fisse caratterizzano il cinema di Wenders. Se, da un punto di vista cinematografico, i ritmi rallentati del montaggio sono il riflesso di un'attenzione all'immagine che spera di far emergere l'essenza di ciò che è stato filmato; da un punto di vista psicologico, si può forse leggere questa scelta come il risultato di un particolare vissuto dello spazio inferiore, dove il tempo dell'anima sembra fermo in un attimo eterno. Ancora una volta questa dilatazione temporale riporta lo spettatore - attraverso la forme e non soltanto attraverso le tematiche - al tempo della simbiosi. Un tempo circolare, uguale a se stesso e quindi immobile, in cui la mancata separazione tra Sé e non Sé si traduce nell'impossibilità di scandire la diversità degli attimi che passano. È questo il tempo della passione, dell'estasi mistica, del rituale che riattualizza eventi in un tempo mitico (40). Poiché la dilatazione del tempo va messa in relazione a un vincolo simbiotico che si stabi-

(40) M. Biade (1949), *limite dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma, Borla, 1968.

lisce con l'altro e quindi con la realtà, allo sperimentare cioè un unico vincolo e un'unica, uniforme esperienza della realtà (41), l'arresto temporale sarebbe il riflesso di una differenziazione minima delle relazioni oggettuali e di un rapporto intenso con un oggetto interno che Bleger definisce «agglutinato» o «glischroide» (42), cioè vischioso. Si tratterebbe di un oggetto estremamente primitivo che precede la posizione schizoparanoide di cui parla Melanie Klein (43), un concentrato privo di discriminazione di abbozzi dell'Io, uniti con oggetti interni e parti della realtà esterna a diversi livelli di integrazione. L'immobilizzazione è appunto uno dei meccanismi di difesa messi in atto contro quest'oggetto, il cui movimento provoca nel soggetto un'ansia di tipo catastrofico (44) - quella stessa ansia massicciamente presente nell'immaginario wendersiano. L'evoluzione dello stile del regista tedesco vede però il passaggio dalla lentezza dei primi film al ritmo incessante di *Fino alla fine del mondo*, dove le inquadrature sono il triplo o il quadruplo rispetto a quelle contenute ad esempio ne *// corso del tempo* (45). Si potrebbe supporre che questo mutamento, oltre che naturalmente funzionale alla storia narrata in *Fino alla fine del mondo*, esprima anche un diverso rapporto con il vuoto. Il vuoto non è più assenza, mancanza, non essere. Ciò che il vuoto wendersiano scopre, man mano che la ricerca del regista prosegue - e che l'uso delle panoramiche è intercalato da quello dei piani ravvicinati - è invece un'insospettabile ricchezza di immagini, immagini all'inizio troppo lontane e talmente compresse da risultare indistinguibili ed invisibili. Il cammino del regista pare procedere verso un avvicinamento e una differenziazione progressivi del mondo interno, in modo da consentirne la visione. I primi personaggi wendersiani convivono con il loro vuoto, anzi è il vuoto stesso a riempire l'inquadratura. Basterà qui ricordare le due inquadrature del primo cortometraggio di Wenders *Schauplätze* (t.i. Scenari, 1967), andato perduto, inquadrature che costituiscono la singolare apertura di un altro cortometraggio *Same Player Shoots Again* (t.i. Lo stesso giocatore spara di nuovo, 1967), dove la macchina da presa mostra in bianco e nero dapprima una stanza deserta con un televisore acceso e un tavolo su

(41) J. Bleger (1967), *Simbiosi e ambiguità. Studio psicoanalitico*, Loreto. Libreria Editrice Lauretana, p. 103.

(42) *Ibidem*, p. 85.

(43) *Ibidem*, p. 88.

(44) *Ibidem*, p. 85.

(45) W. Wenders (1991). «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», *op. cit.*, p. 55.

(46) F. D'Angelo. *Wim Wenders*, op. cit, p. 24.

cui è interrotta una partita a carte, quindi una cabina telefonica vuota con la cornetta staccata e la porta che si chiude da sola (46). Ciò che la camera riprende è l'assenza. Il personaggio viene immaginato solo da alcune tracce che ne lasciano immaginare la presenza. Sembra che questa sparizione, quest'abbandono siano avvenuti da poco ed è intorno a questo vuoto che la realtà del personaggio si pone come un'enigma da sciogliere. Su quest'enigma si innestano l'ossessiva ricerca di una verità che spetta all'immagine rivelare e la fascinazione per il genere poliziesco, più volte rivistato da Wenders. A questo teorema del vuoto, che impregna il contenuto e la forma dei film del regista tedesco, si lega un corollario della distanza, espresso nell'uso delle panoramiche, delle carrellate, dei campi lunghi, nelle soggettive della strada e nelle inquadrature dall'alto (dolly, inquadrature dai palazzi e riprese aeree), vocaboli ripetuti nella scrittura filmica wendersiana. Mentre il muoversi lento nello spazio scandisce il tempo inferiore, proprio il ritrovamento dei primi piani, in questo cinema della distanza, consente un progressivo ma cauto avvicinamento all'alterità, che muta anche la percezione temporale. Da questo avvicinamento, nato da un primo movimento di distinzione tra sé e l'altro - finalmente riconosciuto nel primo piano - il vuoto, l'assenza, evocati dalla distanza del punto di osservazione, lasciano intravedere ciò che si cela dietro l'apparenza del vuoto. Inizialmente l'occhio distante dell'obiettivo della macchina da presa sembra raccontare un allontanamento difensivo dal luogo dell'azione. È un guardare che rifiuta il coinvolgimento e che appare particolarmente emblematico tanto nelle panoramiche quanto nelle riprese aeree, dove comunque il punto d'osservazione consente una visione totale anche se distante. Desiderio di totalità e distanza sono i due opposti bisogni che determinano la tipica inquadratura wendersiana - come vari gradi di simbiosi e di autismo sarebbero, dalla normalità alla patologia, alternativamente vissuti nella relazione con l'oggetto agglutinato (47). I confini di una frontiera più volte toccata segnano però lo stabilirsi dei confini inferiori dei personaggi, confini che consentono la differenziazione dall'altro, permettendo l'instaurarsi di una

(47) J. Bleger, *Simbiosi e ambiguità*, op. cit, p. 83.

relazione nella quale il pericolo di un inghiottimento simbiotico non è più obbligatoriamente scongiurato attraverso la fuga, l'allontanamento e la chiusura autistica. Il mondo della lontananza viene ulteriormente messo in crisi prima dalla comparsa del bambino - in *Alice nelle città* è la narrazione del rapporto di Philip con Alice a rendere necessario l'uso dei piani ravvicinati - e poi all'incarnazione dell'angelo. Se il guardare dall'alto rivela da una parte la distanza dalla realtà e dall'altra uno sguardo gettato sul basso, dove il basso coincide con il mondo dell'anima, si comprende come, dopo l'incarnazione di Damiel, l'utilizzo delle inquadrature dall'alto, che raggiungono il loro massimo uso appunto ne // *cielo sopra Berlino*, venga notevolmente ridotto. In *Fino alla fine del mondo*.

La realtà è guardata dall'altezza degli occhi dei due protagonisti, ed il loro non è più uno sguardo angelico e disincarnato, ma una visione umana. Questo progressivo avvicinamento all'altro, questo addentrarsi nell'anima è raccontato anche dal passaggio dal bianco e nero al colore. Nel mondo wendersiano l'uso del bianco e nero appare riservato ai film tratti da soggetti originali dello stesso Wenders, mentre il colore è il linguaggio usato per i soggetti tratti da romanzi e per i documentari. È ne *Lo stato delle cose* che Wenders proclama il suo manifesto sul bianco e nero che, più del colore, sembra essere il *medium* che consente di raggiungere l'essenza stessa della realtà. Al contrario di quanto ritiene Arnheim (48) che lo considera un'espressione adeguata al carattere illusorio della realtà cinematografica, al suo essere una realtà altra, per Wenders il bianco e nero è «più realistico e naturale del colore» (49). Il bianco e nero si lega al viaggio, alla ricerca (50), la ricerca di un'essenza che forse solo gli angeli possono vedere, perché collocata al di fuori del tempo e dello spazio. A modificare questa concezione interviene l'uso che viene fatto del colore ne // *cielo sopra Berlino*. Qui è la realtà degli angeli ad essere in bianco e nero, è alla loro visione che manca il colore. Divenendo umano, Damiel scopre una realtà immersa nei colori. L'incarnazione, l'apparire del corpo spalancano le sensazioni fisiche, tra cui appunto la visione

(48) R. Arnheim (1959), *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1983. pp. 25-26.

(49) F. D'Angelo, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 3.

(50) A. Trivelli, «Wim Wenders. L'ultimo globetrotter. La trilogia della strada», *op. cit.*, p. 36.

del colore. Dai murales dipinti sul muro di Berlino, al sangue che tinge le dita di Damiel, fino al vestito rosso di Marion, il colore rappresenta quel linguaggio delle emozioni, ancora rarefatte e compresse nei film precedenti, sicché l'unica visione possibile poteva essere fornita dal contrasto tra bianco e nero, tra oscurità e luminosità, contrasto che dava forma al reale. Se immagini ed emozioni si svelano lentamente con il diradarsi del vuoto, si comprende quella paura del colore e della sua travolgente danza di sensazioni, paura riflessa nelle parole di un'anziana donna, all'inizio de // *cielo sopra Berlino*.

Avete troppi colori per venirne a capo nel tempo, inciampate nei troppi colori e non siete mai contenti.

Rarefatto e distante, il mondo che precede l'incarnazione di Damiel vede nel bianco e nero il colore dell'assenza e della morte, ma anche di quel caos iniziale che precede la creazione. È da questo caos finalmente contemplato che esplodono i colori e con i colori le emozioni. L'incarnazione dell'angelo ha quindi il compito di trasfigurare e ricreare la realtà, donando una visione che, se non riesce a cogliere l'essenza ultima delle cose - l'essenza vista dagli angeli -, sicuramente può consentire una visione umana, in cui l'immagine si accompagna all'emozione. Perciò il mondo può restare a colori nel film successivo. In *Fino alla fine del mondo* sono completamente assenti le scene in bianco e nero. Un altro elemento che rende possibile questo passaggio è la scrittura a due mani del soggetto del film, ideato da Wenders insieme alla sua compagna Solveig Dommartin che interpreta il ruolo di Claire Tourneur. Per la prima volta è una donna la protagonista di un'opera di Wenders. Questa compresenza del femminile, non più eternamente distante o simbioticamente fuso, questo spostamento sullo sguardo di una donna - a cui si accompagna il controcanto maschile della voce fuori campo dello scrittore Eugene Fitzpatrick - spalanca quel mondo delle emozioni e dei sentimenti che il precedente lungometraggio aveva schiuso. Solitudine, vuoto e stranamente, perdita di riferimento non sono più le uniche sensazioni descritte. Ad esse si accompagnano la tenerezza, la passione, la possibilità di

ricostruire se stessi attraverso il compimento di un lungo viaggio iniziatico con le sue fasi di morte e rinascita. Mentre nelle opere precedenti era stato il ricorso al rock'n roll e veicolare la vitalità dei sentimenti, adesso la musica non è più il *medium* privilegiato dell'emozione.

È vero che il rock'n roll ha fatto uscire un'intera generazione dalla solitudine, non solo l'ha tirata fuori dal guado, ma l'ha anche stimolata a fare, a realizzare la propria creatività. È questo l'aspetto straordinario del rock'n roll degli anni sessanta, della prima rockmusic inglese: la sua capacità di trasmettere una gioiosa fiducia nella propria fantasia [...] E quella musica, col suo slancio inarrestabile e una energia contagiosa, mi ha portato a quei tempi, in cui andavo ancora a scuola, a voler decidere da solo della mia vita. per dirla con pathos (51).

Molti dei film di Wenders - specie i suoi primi cortometraggi, come *Alabama/2000 Light Years* (tit. Alabama/2000 anni luce, 1968) e *3 amerikanische Lp's* (t.i. Tre LP americani, 1969) - sono nati intorno ad una canzone (52), o ne sono stati indissolubilmente accompagnati. Dall'idea iniziale di tradurre la musica in immagini in *3 amerikanische Lp's* al narrare attraverso la musica uno stato d'animo, le musiche non hanno rappresentato soltanto il catalizzatore di una storia ideata via via durante le riprese, ma hanno soprattutto costituito il linguaggio con cui esprimere più direttamente un'emozione, talvolta rarefatta dalla lentezza e dalla distanza dell'immagine. È all'interno di questo percorso che va inquadrato l'uso della musica negli ultimi film del regista. In *Fino alla fine del mondo* la creatività e l'intensità delle emozioni sono raccontate sia dai suoni e dalle musiche, sia dall'esplosione del colore e dall'uso delle immagini video in alta definizione. Alle sedici canzoni composte da altrettanti musicisti e gruppi rock (David Byrne, Talking Heads, U2, etc.) che commentano i diversi momenti del film, Wenders affianca infatti l'uso dell'alta definizione e delle immagini video. Queste ultime erano state diversamente sperimentate in opere precedenti come *Nich's Movie*, dove però il video, inteso come cancro dell'immagine, si faceva metafora della malattia da cui era stato colpito Ray. Per descrivere la visione dell'anima - quella visione a cui conduce il lungo viaggio iniziatico compiuto nei diversi film - Wenders è costretto ad utilizzare un linguaggio visivo differente. Le sequenze oniriche

(51) W. Wenders (1988). «La percezione di un movimento. Intervista di Taja Gut», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, op. cit., p. 31.

(52) Cfr. W. Wenders «Le soufflé de l'Ange», op. cit., p.55.

(53) W. Wenders «La verità delle immagini. *Intervista di Peter W. Jansen*», *op. cit.*, pp. 50-51.

di *Fino alla fine del mondo* sono realizzate con immagini elettroniche ad alta definizione, dove la registrazione digitale, consente la manipolazione fino a cento volte dell'immagine primaria, con risultati impensabili facendo ricorso ai normali trucchi cinematografici (53). La danza dei colori e delle forme, nell'apparire del sogno sullo schermo del computer, quelle immagini puntiniformi che ricordano i quadri divisionisti e la fascinazione di Wenders per la pittura, traducono così la progressiva discesa in una realtà caotica, che può finalmente assumere dei contorni via via più netti e precisi, mentre le immagini sono raccontate dalle parole. L'evoluzione stilistica del regista è visibile infine nel diverso uso del montaggio, fortemente ridotto nelle primissime opere come *Silver City* (ti. Città d'argento, 1967) che, nella versione rielaborata, si compone di undici inquadrature, ciascuna delle quali dura tre minuti, equivalente alla lunghezza di un normale caricatore di trenta metri (54). L'uso sempre più incisivo del montaggio, che diviene prevalente in *Fino alla fine del mondo*, dato lo scarto tra l'enorme materiale del pre-montaggio e il film, accompagna in Wenders il passaggio del suo interesse per la pura immagine a quello per la storia, un passaggio riflesso anche nel modo di girare. Le riprese sono infatti effettuate quasi sempre in ordine cronologico, seguendo l'evoluzione della storia (55).

(54) F. D'Angelo. *Wim Wenders*, *op. cit.*, p. 25.

(55) W. Wenders (1988), «La percezione di un movimento. *Intervista di Taja Gut*», *op. cit.*, p. 33.

Le riprese sono il momento peggiore, e credo che sia così per quasi tutti i registi. Mi piace invece il montaggio, che è in fondo la fase che preferisco, la fine della lavorazione, perché si è soli con le immagini e si crea veramente il film. Per me è il paradiso, l'unico momento veramente libero da ogni sorta di angoscia (56).

(56) W. Wenders «La verità delle immagini. *Intervista di Peter W. Jansen*», *op. cit.*, p. 45.

Passare dalle immagini ad una storia raccontata con ritmi differenti, con tagli e accostamenti (stacchi, dissolvenze, dissolvenze incrociate) che alludono, mostrano, alternano, significa passare da uno spazio più simile alla realtà allo spazio immaginario, con le sue diverse cadenze temporali, con la sua compresenza di passato, presente e futuro. È in questo mondo altro, retta dalle leggi dell'inconscio, del sogno, della fantasia che si spalanca l'incontro dei daimones, le cui narrazioni tessono la speranza e la possibilità della trasformazione e della cura dell'anima.

La lettura dell'opera di Wenders, dai contenuti alla forma, mette così in evidenza come la sua produzione cinematografica corrisponda ad un lungo cammino all'interno dell'anima. Il considerarsi un regista che ha imparato da solo il proprio modo di fare regia, (57) il vedere nel film una meta da raggiungere, un problema da risolvere e un compito da adempiere (58) danno l'esatta misura del senso del viaggio inferiore compiuto dal regista tedesco attraverso i suoi film. È alla luce di queste ipotesi che è possibile considerare *Fino alla fine del mondo*, dove le tematiche e la scrittura filmica di Wenders vengono rielaborati in una sorta di ricapitolazione creativa, non solo un ulteriore passo del cammino di trasformazione delineato dal regista, ma anche un momento particolarmente importante di quel suo viaggio iniziatico realizzato mediante il cinema.

(57) *Ibidem*, p. 46.

(58) W. Wenders. «La percezione di un movimento. *Intervista di Taja Gut*», *op. cit.*, pp. 31-32.