



rivista
di psicologia
analitica 20/79

marsilio editori

parole
e
immagini
strumenti
dell' analisi

a cura di

paolo aite

e

giuseppe maffei

p. aite

g. gabbriellini - s. nissim

j. gillibert

j. hillman

e.g. humber

g. maffei

a. vitolo

marsilio editori

La Rivista di Psicologia Analitica è curata da un gruppo di psicologi analisti.

Comitato di Direzione: Paolo Aite, Aldo Carotenuto (direttore responsabile), Giuseppe Faraci, Antonino Lo Cascio, Mariella Loriga, Giuseppe Maffei, Marcello Pignatelli, Silvia Rosselli.

In collaborazione con: Gerhard Adler (London), Roland Cahen (Paris), Edmondo d'Alfonso (Milano), Gianfranco Draghi (Firenze), Helen Erba-Tissot (Roma), Michael Fordham (London), Robert Grinnell (Roma), Adolf Guggenbühl-Craig (Zürich), David Hart (Swarthmore), Vera von der Heydt (London), James Hillman (Zürich), David Holt (London), Carlo Landelli (Firenze), Mario Jacoby (Zürich), Dora Kalff (Zürich), Hayao Kaway (Nara-shi), Mary Ann Mattoon (Minneapolis), Julie Neumann (Tel Aviv), P. Pechey (Poole), Michele Pignatelli (Roma), Bouyong Rhi (Seul), Severino Rusconi (Milano), June Singer (Chicago), Marvin Spiegelman (Beverly Hills), Ania Teillard (Paris), A. U. Vasavada (Jodhpur), Edward Whitmont (New York).

INDICE

Nota editoriale	di Giuseppe Maffei e Paolo Aite	pag. 7
Il ruolo dell'immagine nella psicologia analitica	di Elie G. Humbert	» 15
Ricerche sull'immagine	di James Hillman	» 31
La dimensione ottativa del linguaggio interpretante	di Jean Gillibert	» 65
Ricerche sulle immagini visive	di Giuseppe Maffei	» 107
L'immagine come modello culturale in Jung	di Antonio Vitolo	» 129
Fenomeni protosimbolici nei bambini autistici	di Gabriela Gabbriellini e Simona Nissim	» 153
Immagini e parole di una esperienza: un confronto	di Paolo Aite	» 163

biblioteca

Renzo Borghesi	L'aggressività (Ida Zippo)	pag. 199
Daniela Bucelli	La scala che scende nell'acqua (Aldo Carotenuto)	» 203
Pasquale Picone	Dalla psicoanalisi alla terapia della famiglia (Helm Stierlin)	» 205
Pasquale Picone	Personalità e Aggressività (Gianvittorio Caprara)	» 207
Luciana De Franco	La « rappresentazione anoressica » (Pietro Ganzerli e Raffaella Sasso)	» 209
Pasquale Picone	La depressione (Aaron T. Beck)	» 211
Anna Pintus	Una visita di primavera (Rosa Rossi)	» 213
Crescenzo Fiore	Cultura di destra (Furio Jesi)	» 214
Gianni Ottavio Rosati	Grafologia: scrittura e personalità (Jeanne Rossi Lecerf)	» 217
Maria Rosaria Filippi	La storia di Anna O. (Lucy Freeman)	» 219
gli autori		» 221

Nota editoriale

Nel lavoro analitico la conflittualità che ha messo in crisi una esistenza prende forma, come è noto, sia nel linguaggio, nella definizione verbale, che nelle immagini (i sogni, le fantasie). La parola, oltre che forma della comunicazione, è in analisi anche lo strumento dell'azione terapeutica. Che valore ha l'immagine, quale il suo rapporto con la parola? Quanto trova espressione a un livello immaginativo, oltre che forma significativa di una esperienza, è anche esso uno strumento di trasformazione della coscienza ancora prima che la parola lo definisca e lo comunichi? Queste sono alcune delle domande che ci siamo posti nel costruire questo numero della Rivista. Ogni autore degli articoli qui raccolti farà emergere nel lettore nuove domande sul ruolo della « parola », della « immagine » e sulla loro relazione nel rapporto analitico. Esse convergono tutte verso un punto centrale che investe sia la teoria che la prassi analitica e su cui il dibattito è aperto. In primo luogo facendo la scelta dei vari contributi ci è sembrato necessario chiarire la nostra posizione attuale sul tema aprendo così una possibilità di confronto con altri.

Come è noto, Jung, dalle cui ricerche siamo partiti, ritenne che i settori che stava studiando (psicopatologia, antropologia, mitologia, religione) non fossero interpretabili pienamente secondo le categorie freudiane in un primo tempo da lui accettate. In particolare non era possibile inquadrare quanto il singolo produceva nella sofferenza psichica o l'uomo aveva prodotto nella sua storia, unicamente nei termini di un conflitto tra principio di piacere e principio di realtà. La psiche umana, nelle sue molteplici espressioni, trovava una rappresentazione più confacente se si ipotizzava oltre la causalità implicita nella visione freudiana anche l'esistenza di una tendenza evolutiva. Questa, secondo Jung, non nasceva esclusivamente a livello della coscienza per il fatto che l'uomo nell'impatto con la realtà può divenire sempre più padrone di se stesso e del mondo (« Wo Es war, soll Ich werden »), ma era insita negli strati più profondi della psiche e si manifestava anche negli stati psichici non coscienti (ad esempio il sogno, la fantasia).

Nella psicologia junghiana, il nuovo non si troverebbe quindi soltanto nei prodotti della coscienza che realizza un nuovo rapporto con le cariche istintuali inconscie, ma anche a livello delle produzioni inconscie stesse, che anticiperebbero una struttura nuova di rapporto conscio-inconscio. Quanto è « nuovo » si manifesta così all'inizio come « immagine » che può diventare « simbolo » di una direzione di sviluppo, come un progetto che apre una prospettiva alla coscienza. La verbalizzazione in questa visione appare come una tappa successiva che testimonia l'avvenuta realizzazione di quanto era implicito nell'immagine. Da questo tipo di impostazione deriva un particolare interesse per lo studio delle produzioni inconscie. Ad esse infatti, come prima espressione di quanto diviene psichico, può rivolgersi la ricerca che tenta di comprendere il fenomeno « psiche » ed in esse si trova quanto è utile da un punto di vista terapeutico.

L'attenzione di Jung alla religione, all'antropologia, alla mitologia, all'alchimia è ricerca sulle immagini simboliche in esse contenute per comprendere il paziente e le prospettive, oltre che le cause, del suo conflitto. Le

immagini del singolo infatti, se forniscono i dati della sua storia personale, rivelano anche, nel loro formarsi, delle profonde analogie con quanto espresso dall'umanità nella sua storia. Quanto accade nell'*hic et nunc* della terapia viene così illuminato e meglio compreso in una visione che va al di là del privato. Questa attenzione alle produzioni dell'inconscio, in una dimensione che tenti di coglierle sia in senso causale che finalistico, proposta dalla ricerca di Jung, è divenuta talora, in alcuni suoi allievi, un'attenzione prevalente all'immagine in sé con una sottovalutazione del campo in cui emergeva. Per campo intendiamo l'analisi del momento, del « quando » una certa immagine appare e anche del « come » e in « chi ». Altrimenti si assiste a una semplificazione che è come una egemonia acritica dell'immagine apparsa e l'analisi tende a trasformarsi in una ermeneutica stereotipata senza considerare il qui ed ora in cui la produzione inconscia appare.

La nostra scelta di un saggio di Hillman sull'immagine vuole sottolineare all'opposto una parte viva, dialettica del pensiero junghiano. In quelle pagine ci si interroga su cosa sia l'immagine, il simbolo nel tessuto di un dialogo a volte complesso ma potenzialmente fecondo di spunti nuovi. In questa ottica l'aggettivo « archetipico » collegato all'immagine, che tante critiche e fraintendimenti ha suscitato, viene restituito alla comprensibilità e tolto all'ineffabile. Ogni immagine, nel pensiero di Hillman, può essere « archetipica » a seconda del valore che le viene attribuito in un certo momento e dell'azione che manifesta nel campo analitico. Spesso invece si considererebbero archetipiche le immagini che si riferiscono ad universali e da questi universali esse trarrebbero tutto il loro valore. Questo articolo è un esempio di quanto una lettura di Jung libera da preconcetti possa dimostrare l'articolazione di un pensiero spesso frainteso. La critica più radicale all'impostazione proposta da Jung proviene oggi dal pensiero di Lacan. Lacan sostiene infatti una tesi opposta rispetto a quella junghiana: non è dall'inconscio che origina la spinta evolutiva verso la coscienza, è piuttosto il linguaggio

ad essere la condizione dell'inconscio; l'inconscio si formerebbe perché la vita pulsionale dell'in-fans trova di fronte a sé il sistema della lingua già costituito. La divisione originaria del soggetto nasce cioè dall'incontro con il linguaggio. Questo è, all'inizio, fuori del neonato, le cui pulsioni non possono soddisfarsi se non divenendo domande. Tutta la vita psichica, laddove è conoscibile e trasformabile, si origina dall'incontro con il linguaggio. Ciò che appare nascere dall'inconscio è considerato in questa impostazione come imprigionante il soggetto a livello dell'immaginario, laddove immaginario è inteso come un mondo bidimensionale da cui si può uscire solo attraverso il riferimento alla sfera simbolica.

Il modo di pensare di Lacan non può non suscitare simpatia nella misura in cui il suo insegnamento è volto a mettere in dubbio certezze troppo radicate e a puntualizzare il pericolo di una trasformazione della psicoanalisi in una scienza volta solo all'adattamento del soggetto. Ma, a nostro avviso, non è possibile dare a Lacan un accordo di fondo perché anche la sua teoria non è sfuggita alla tentazione di essere totalitaria. Si passa dall'evidenziazione di un aspetto della realtà psichica (l'estraneità dell'in-fans al linguaggio costituito) alla sua enfasizzazione totalizzante. Se esiste una genesi dell'inconscio per effetto del linguaggio, non si vede perché non debba esistere anche una genesi nella direzione opposta (a nostro avviso i lavori di Fonagy sono ad esempio molto interessanti e meriterebbero un'attenzione maggiore di quella ricevuta). Si può avere inoltre il sospetto che il totalitarismo del linguaggio che Lacan instaura sia in qualche modo legato a un tentativo di negare una metà della vita psichica dell'uomo. Appare anche qui, a nostro avviso, la tendenza alla semplificazione e alla egemonia di una parte per il tutto prima sottolineata e criticata nell'ambito stesso della psicologia analitica. Una frase di Pessoa descrive bene quanto accade: «Qualcuno di noi, libero e maledetto, vede all'improvviso ma anche lui rare volte che tutto quanto siamo è ciò che non siamo, che ci sbagliamo su quanto è certo e non

abbiamo ragione su quanto riteniamo giusto. È costui che in breve momento vede l'universo spogliato, parla una filosofia e canta una religione; e coloro che credono in quella filosofia cominciano ad adoperarla come una veste che non vedono; e coloro che credono nella religione cominciano a indossarla come una maschera di cui si dimenticano ». Ciò accade, secondo noi, quando i risultati acquisiti nella visione aperta da una nuova ipotesi di lavoro e dalla applicazione delle metodologie ad essa connesse, iniziano ad apparire più fondamentali dello strumento stesso che ha permesso di identificarli. Il « nuovo » allora appare più nei risultati stessi che nel metodo utilizzato per raggiungerli. Si crea così una ideologia che tenta di diventare egemone e impossessandosi dei risultati raggiunti interpreta tutta la realtà attraverso la parte che è stata evidenziata. L'egemonia si paga a prezzo di una semplificazione ottenuta con una coercizione della complessità del reale negli schemi scoperti. Solo recentemente nella scienza moderna si è arrivati alla formulazione di teorie che, pur senza negare l'esistenza di una verità scientifica, sono molto attente alle relazioni tra le interpretazioni del reale e le metodologie attraverso cui queste interpretazioni sono state raggiunte. La storia della psicoanalisi e delle dottrine ad esse collegate è molto esemplificativa di come una nuova metodologia rischi continuamente di isterilirsi e perdere, attraverso l'identificazione alle proprie scoperte, il rapporto con la complessità della realtà. Si perde così facilmente il punto di vista più confacente allo sviluppo della coscienza e consistente nell'ammettere che l'egemonia più « utile » da instaurare è quella di uno spirito di ricerca e di confronto. Ciò accade anche nella Psicologia Analitica, osserva Hillman, quando questa da « psicologia analizzante ed analisi della psicologia » in certi momenti « è giunta a significare una psicologia dell'analisi fatta da analisti per analisti ». È necessario per noi basare il proprio pensiero sulla consapevolezza della relatività di quanto si riesce a svelare per sfuggire alla tendenza a un tempo alla semplificazione e alla

egemonia cui abbiamo accennato. Questa consapevolezza, che è apertura al confronto, nulla ha da fare con un relativismo generale che arresta la possibilità della ricerca quanto il dogmatismo che vuole ridurre il tutto a una parte. « Il confronto », osserva Humbert in un articolo di questo numero, « è l'arte difficile di accettare la forza dell'altro senza perdere la propria ». La forza nostra e dell'altro sta nella coscienza sempre vigile e critica delle premesse da cui si parte e del metodo che è collegato a queste premesse. Qualsiasi impostazione che utilizzasse la propria metodologia continuamente e quindi anche sui propri risultati, potenzierebbe questa coscienza di sé, ma è anche vero che si porrebbe istituzionalmente sempre in crisi e dovrebbe pertanto rinunciare a tutti i vantaggi che le derivano dalla difesa dogmatica sopra accennata. Sarà mai possibile questo? L'apertura al confronto è il pregio di fondo dell'articolo di Humbert. In questo contributo lineare e ricco di indicazioni egli solleva il problema del rapporto tra una prassi analitica centrata sul valore prospettico dato all'immagine e il narcisismo in cui questa stessa prassi rischia di rimanere imprigionata. « L'analisi differisce da un'ermeneutica. L'approccio analitico è un confronto... ». Un'analisi che si identificasse con un'ermeneutica cesserebbe appunto di essere un confronto con gli altri e con se stessi. Anche con l'immagine sarebbe necessario un confronto e questo sarebbe reso possibile dall'esame delle sue funzioni di rappresentare, di soddisfare un desiderio, di compensare e di organizzare. Essenziale sarebbe poi il rapporto tra l'emergere dell'immagine e l'esperienza psicologica della « mancanza » e del « vuoto ».

È questo un tema centrale anche nel lavoro di Gillibert. Con uno stile non facile alla lettura ma denso, l'A. affronta i problemi del linguaggio nella dimensione di una metodica analitica ortodossa e li situa (considerandoli anche da un punto di vista strutturalista) all'interno del pensiero freudiano di cui è l'unico rappresentante in questo numero. L'immagine vi è considerata diversamente che nella teoria laca-

niana (dove rientra nella categoria dell'immaginario come sopra si è accennato) e viene esaminata, nella sua origine e nella sua funzione, nel campo del rapporto tra soggetto e mondo. È questo incontro che è fondamentale e la vita psichica umana si sviluppa come elaborazione di questo rapporto. Il livello verbale e il livello delle immagini, a suo parere, possono essere compresi analiticamente solo in relazione alla problematica dell'assenza e della presenza dell'oggetto della libido, dei traumi relativi e della loro elaborazione. Mimema, immagine e parola sono considerati così nelle loro interrelazioni. « Essere, pensare e dire sono in stretta connessione di senso e di esistenza ». La pratica analitica si situa negli spazi di queste connessioni e può essere tale solo se rispetta l'esistenza di questi stessi spazi.

L'errore di Jung, secondo Gillibert, è quello di aver dato all'immagine un valore archetipale: nella psicologia analitica non sarebbe dato cioè sufficiente spazio alle relazioni reciproche tra parole, immagini e cose. Questa critica a noi sembra puntuale, ma più riferita a un certo modo di applicare i risultati delle ricerche di Jung che non alla sostanza del suo pensiero colta solo parzialmente da Gillibert.

È vero invece che la strada percorsa da Jung non ha messo in luce, da un punto di vista teorico, le relazioni tra l'immagine e la parola. Vitolo, cercando di esaminare i modelli culturali a cui Jung si è via via riferito per organizzare le sue intuizioni, coglie infatti lo scarso rilievo dato in quella ricerca alla parola rispetto alla grande mole di lavoro condotto sull'immagine.

Il lavoro di Gabbriellini e Nissim sottolinea l'importanza del campo di ricerca aperto dal trattamento di bambini autistici. Nel silenzio e nella gestualità tipica di questi bambini è possibile cogliere l'emergenza di fenomeni protosimbolici che, visti dall'angolo visuale di una precoce comunicazione, appaiono gli antecedenti delle immagini in un percorso verso la simbolizzazione e l'espressione verbale.

I contributi dei due curatori della Rivista sono ambedue clinici. Nel primo si cerca di distinguere il

ruolo, le funzioni diverse, che acquista la « parola » nello spazio analitico. In questa ricerca si studia in particolare il momento in cui la parola viene a mancare e l'immagine emerge spontaneamente nel paziente; in quelle situazioni l'immagine appare come l'unico veicolo possibile per dare forma a una dinamica in atto nell'*hic et nunc* della seduta.

Nel secondo lavoro si studia una immagine ottenuta col « gioco della sabbia » in una seduta d'analisi. Lo studio dell'immagine, sia nel suo aspetto definitivo che nel suo formarsi in quel momento, sembra mettere in luce una rete di relazioni che ben si adattano alle dinamiche emerse nel lavoro analitico nel transfert e controtransfert. Si considerano poi le parole, corrispondenti a quelle dinamiche, così come sono apparse nel tempo. Le parole sembrano definire in un primo periodo solo singole parti di quelle dinamiche per giungere poi, in corrispondenza del miglioramento clinico, a portare quanto già era implicito, anni prima, nell'immagine.

Il ruolo dell'immagine nella psicologia analitica

Elie G. Humbert, Parigi

L'analista che si dedica interamente alla ricerca di una verità della vita, come potrebbe difenderla dogmaticamente? E lui che pone domande, come potrebbe rimanere fedele a un metodo o a una dottrina? La psicoanalisi si fonda sul confronto e il valore di questo volume su « Parola e immagine » sta proprio nell'aprirne uno. Se però il confronto conduce a un allontanamento dalle proprie posizioni di partenza, rischia anche di produrre un relativismo generale nel quale il processo analitico si arresta e perde ogni sapore nell'utilizzazione di uno schema di riferimento qualsiasi. Il confronto è l'arte difficile di accettare la forza dell'altro senza perdere la propria.

È in questo spirito che vorrei esaminare il ruolo dell'immagine (1) nella psicologia analitica, senza trascurare nessuna delle ipotesi junghiane e delle critiche che ad esse si possono rivolgere, con la speranza di giungere a una visione più differenziata e a delle linee più nette.

1.

Secondo Jung, la liberazione non deriva dal fatto di neutralizzare le forze coattive presenti nell'inconscio, di riconoscerne i meccanismi di formazione e di mani-

(1) Dato che si tratta qui di una riflessione generale, per « immagine » intenderò l'insieme dei fenomeni raggruppati abitualmente sotto questo nome, comprese le forme plastiche e uditive, le immagini mentali, i simboli e i miti. La proprietà comune di questo insieme eterogeneo è la possibilità di trascrizione diretta nel registro della percezione.

festazione, oppure dal cercare una causa per ciascun disturbo, ma dal riuscire a trovare l'immagine primordiale, il simbolo, il mito nel quale si proietta e si attua, per ciascun individuo, il rapporto tra coscienza e inconscio, l'incontro tra l'ignoto nell'uomo e l'ignoto nel mondo (2).

Questa posizione non esclude il problema delle origini, ma lo subordina al problema del senso. La malattia dell'uomo, fondamentale, sta nella mancanza di senso, nella morte dei simboli. La vita riprende a scorrere e si ristabilisce l'accordo con se stessi e con gli altri nel momento in cui si scoprono le immagini, la storia, la concezione del mondo che ci sono proprie e che hanno senso per noi.

« Sembra che solo attraverso un'esperienza della realtà simbolica l'uomo, che cerca inutilmente la propria 'esistenza' e fa di ciò una filosofia, riesca a trovare la strada per tornare in questo mondo, senza esserne più estraneo » (3).

Il mito ha di per sé un valore terapeutico e non c'è individuazione senza simbolo.

In una lettera del 1915 Jung ha scritto: il mio lavoro più importante non riguarda il trattamento delle nevrosi, ma piuttosto il contatto col numinoso; infatti è questo il vero fattore terapeutico; più ci si avvicina a un'esperienza numinosa più ci si libera dalla maledizione della patologia.

Il lavoro analitico si pone in questa prospettiva. Esso si sviluppa infatti secondo un doppio movimento: riconoscere ed eliminare le alienazioni, le coazioni e le proiezioni, e far sì che l'inconscio possa esprimersi, prendere forma. Questo processo, che tende alla formazione del simbolo, si basa principalmente sulle immagini: quelle dei sogni, che mettono continuamente in discussione la coscienza, spezzano le sue connessioni, aprono altri punti di vista, e quelle delle immaginazioni, in cui l'inconscio è spinto attivamente a rappresentarsi di fronte all'io. Jung fa notare che le « fantasie » possono essere già di per sé dei processi di iniziazione (4) e basa questa affermazione sulla propria esperienza personale, particolarmente quella degli anni dal 1913 al 1919, di cui parla nel sesto capitolo,

(2) C. G. Jung, *Il simbolismo della messa*, Torino, Boringhieri, 1978, p. 84.

(3) C. G. Jung, « Psychological Aspects of the Mother Archetype », in *The Archetypes and the Collective Unconscious*, C. W. 9, I, New York, Pantheon Books, 1959, p. 110.

(4) C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1967, p. 153.

(5) C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 198-227.

« A confronto con l'inconscio », dei suoi *Ricordi* (5). Nel corso di quegli anni, egli visse un enorme disorientamento della coscienza e alla fine sperimentò la comparsa di un simbolo intorno al quale si ricompose progressivamente la sua personalità.

Il mandala che aveva disegnato, inizialmente solo immagine plastica, si arricchì in seguito delle esperienze di concentrazione e riorganizzazione psichica che l'accompagnavano. D'altra parte, Jung non aveva più bisogno di aspettare che la forma si imponesse alla sua matita, ma poteva arrivarci da solo e trovare di nuovo, disegnandola, l'effetto del centro. Era diventato un vero e proprio simbolo, nel quale confluivano tendenze coscienti e inconse.

Da quel momento e con l'aiuto del *Segreto del fiore d'oro*, di cui venne a conoscenza grazie a Wilhelm, Jung si impegnò a elaborare il significato del mandala, ossia l'idea del Sé. Abbandonò completamente il disegno e l'idea divenne simbolo. Seguendone le tracce attraverso vari contesti culturali e religiosi e illuminandola mediante l'osservazione clinica, Jung arricchì quest'idea fino a farla diventare il suo mito, dandone nel contempo anche una definizione di tipo scientifico: la congiunzione degli opposti.

In questo movimento di scoperta e di progressiva elaborazione di un simbolo, la vita di Jung ha trovato il suo stimolo e il suo senso.

Questa esperienza offre dei punti di riferimento e un valido orientamento nell'oscurità del processo terapeutico. La pratica analitica junghiana trova in essa il suo particolare rigore.

Tuttavia, di fronte a questo discorso, che sembra promettere quella vitalità interiore capace di dare all'individuo la possibilità di riacquistare il suo senso e il suo dinamismo in un processo che lo situerebbe di nuovo al centro del fiume umano da cui l'avrebbe escluso l'aridità razionalistica, si erge l'ostacolo di una critica severa.

Trovare il proprio mito non significa arrestarsi davanti a un mondo che ci conviene, cioè un mondo che realizza i nostri desideri arcaici offrendo nello stesso tempo un'immagine speculare del nostro psichismo? In-

contro con l'ignoto? Non è piuttosto un velo gettato sul vuoto, sull'inconoscibile, sull'irrealizzabile, il velo di un mito nel quale trova quiete e riprende forza la nostra psiche minacciata proprio dall'ignoto? Cosa avviene, infatti, quando qualcuno incontra delle immagini, una storia, una concezione del mondo che gli corrispondono? Egli vi si riconosce e si rende conto che la realtà ha potuto esprimersi a lui in una rappresentazione che è anche la sua. Egli quindi si riflette e si accorda con un'immagine che è contemporaneamente lui stesso, la psiche e il mondo. E non è questa la struttura del narcisismo? Alcuni lo definiscono « primario » poiché vi è direttamente implicato il corpo. La relazione con se stessi, quindi, è arcaicamente identica alla relazione con il mondo (6).

Bisogna dire che questa analisi è confermata dalla considerazione del ruolo che il simbolo o il mito svolgono in numerosi soggetti. Il fatto che essi ne traggano maggiore energia, slancio, capacità di affrontare compiti difficili, o che diano agli altri e a se stessi un'impressione di sicurezza, di libertà interiore e di una maggiore possibilità di comunicazione, non è affatto sorprendente, almeno per un certo periodo. L'organizzazione narcisistica è una matrice, prolungamento e sostituto della Madre. Per colui che ha trovato il suo simbolo non c'è più estraneità; l'energia vitale non è più dispersa, o lo è molto meno, e non si esaurisce tutta nei dubbi e nelle angosce. Essa scorre naturalmente come se la ferita interna, ossia quella separazione a partire dalla quale si costituisce il soggetto, si fosse rimarginata. Ma non si è richiusa anche sul soggetto? Il soggetto junghiano non corre il rischio di rimanere dentro le immagini? Egli lavora alla loro trasformazione, alla loro differenziazione interiore, ma esce mai da quel mondo che H. Corbin definiva immaginale e considerava reale (7)?

La critica al ruolo dell'immagine, formulata in termini di narcisismo dall'analisi freudiana e in termini di immaginario da Lacan (8), è presente anche in Jung quando denuncia l'inflazione (essere posseduti dagli archetipi) come il male psichico più grave e propone come

(6) Béla Grunberger, *Il narcisismo*, Bari, Laterza, 1977.

(7) Henry Corbin, « *Mundus Imaginalis or the Imagery and the Imagination* », *Spring* 1972, pp. 1-19.

(8) Per la distinzione reale/immaginario/simbolico vedi in particolare Jacques Lacan, *Il seminario*, Libro

I, « Gli scritti tecnici di Freud », Torino, Einaudi, 1978.

allegoria del processo analitico il mito di Hiawatha che riesce a uscire dalla Madre.

La psicologia analitica, dunque, si rende conto del pericolo, ma di quali mezzi dispone per evitarlo? Quando gli allievi dell'Istituto di Zurigo chiedevano a Jung come dovevano regolarsi in certi casi, egli rispondeva: cosa dicono i sogni? Allora bisogna ricorrere ai sogni per uscire dall'immaginario?

2.

Prima di andare avanti è necessario precisare che il ricorso al sogno non è soltanto interpretazione.

Uno dei malintesi più frequenti consiste nel confondere il processo analitico con quello che si svolge nei libri di Jung. In tal caso l'analisi junghiana viene presa per un'ermeneutica.

L'analista può disporre di alcune chiavi, e del potere che esse conferiscono, per decodificare, decifrare e tradurre in un linguaggio intelligibile quello che sarebbe il messaggio oscuro dell'inconscio. Può anche capitare che si debba praticare questa modalità interpretativa, ma ci si deve render conto che essa rientra nel livello che Jung chiama « semeiotico » e distingue da quello « simbolico » (9). Tale interpretazione, infatti, procede dal noto (il contenuto manifesto del sogno) al noto (ad esempio la necessità di sacrificare la *Ichhaftigkeit*). Essa ha il merito di costituire una base di intelligibilità, con il rischio, però, di una razionalizzazione.

Nel rapporto con l'immagine, e particolarmente se si tratta di un sogno, Jung invita a un atteggiamento completamente diverso, quello del confronto, l'*Auseinandersetzung* fondamentale della psicologia analitica. Lo sforzo di comprendere ciò che è messo in scena nel sogno è solo un elemento del confronto.

Le riflessioni sviluppate finora, a partire dal narcisismo e dall'immaginario, ci portano a riconoscere, tra l'altro, la necessità di mantenere una certa distanza: l'immagine non deve essere oggetto di adesione, ma deve essere posta entro un campo analitico. Nell'analisi freudiana questo avviene rapportando il contenuto del sogno, o qualunque altra catena di significanti, a una di-

(9) C.G. Jung, *Tipi psicologici*, Torino, Boringhieri, 1969, p. 483.

namica apparentemente irrelata, a una struttura inconscia che ha il suo nucleo in un desiderio arcaico. Questo invece non esiste per Jung nella misura in cui egli ritiene che il significato sia omogeneo alla forma stessa dell'immagine. (Torneremo su questo punto). Jung, tuttavia, opera un distanziamento di altro tipo attraverso il confronto della personalità cosciente con l'immagine, un confronto che viene attuato per mezzo di una serie di domande come: cosa vuole da me? cosa ho a che fare con questo?

Anche qui gli scritti di Jung si prestano a dei fraintendimenti poiché sembrerebbero isolare l'immagine e il mito come una rappresentazione — una specie di piano fisso — dotata di un significato relativamente stabile, semplice o complesso che sia, quasi una sostanza. Ma l'analista non guarda l'immagine nello stesso modo dell'esegeta, dell'ermeneuta o del critico letterario. Essa, infatti, non può essere isolata dal momento e dal campo di tensioni in cui è apparsa.

Per questo Jung ha definito il campo analitico come una polarità tra una raffigurazione dell'inconscio e una responsabilità della coscienza: la responsabilità di dare forma, comprendere e integrare. In questa prospettiva l'immagine appare in modo completamente diverso rispetto a ciò che dicevo all'inizio. Essa non è un simbolo che afferra la coscienza, animandola, guidandola e comunicandole la propria vitalità, ma una presenza figurata con la quale è necessario venire a patti. Sembra che nelle opere di Jung il termine « simbolo » oscilli tra queste due accezioni. A volte esso agisce autonomamente e sembra che qualunque analisi potrebbe ucciderlo, a volte è una manifestazione dell'inconscio che esige di essere presa in considerazione, di essere vissuta e compresa in un processo cosciente.

Nel secondo caso, Jung insiste spesso sulla particolare capacità che ha l'immagine di permettere un rapporto con l'inconscio, rappresentandolo direttamente nella coscienza. Così l'immagine non richiede soltanto l'adesione, ma si presta anche all'elaborazione. L'io ha la possibilità di tenerla a distanza e di porre la questione della sua iscrizione nella realtà. Uso intenzionalmente il termine generale « realtà » per tenere distinta la tri-

logia lacaniana. Io credo che il confronto con l'immagine praticato nella psicologia analitica permetta di osservare che il passaggio tra l'immaginario, il simbolico e il reale dipende dalla posizione dell'Io e dal ruolo del desiderio nella differenziazione dell'Anima e dell'Animus.

Quest'ultimo punto è molto importante e meriterebbe uno studio a parte. Mi limiterò però ad alcuni accenni poiché il mio scopo è soltanto una riflessione generale sul ruolo dell'immagine nella psicologia analitica. Si noterà, infatti, che la scoperta dell'Anima da parte di Jung è situata al centro del suo confronto con l'inconscio ed è avvenuta in funzione della soddisfazione tramite l'immagine. Egli prese coscienza di tale soddisfazione nella forma a cui allora era sensibile, ossia l'estetismo (10). Questo è senz'altro un aspetto del narcisismo, ma Jung non l'interpreta così — ciò che rischia di produrre un'illusione — e ne ricava il concetto di Anima, che è un contributo fondamentale alla psicoanalisi in genere. Se l'Anima si differenzia, ossia perde la sua influenza sull'Io e si distacca dalle immagini parentali, essa dà al desiderio il volto dell'altro. Così al tempo stesso permette di riconoscere il desiderio e lo situa in una relazione con l'altro (partner sessuale, società, inconscio). In questo modo comincia a essere messo in questione il rapporto narcisistico con l'inconscio.

Con questo esempio possiamo notare che l'Anima che appare in un'immaginazione o in un sogno organizza il rapporto tra la coscienza e l'altro in modo conforme alle sue stesse caratteristiche. Il suo aspetto depresso, vittorioso, di fanciulla o di strega corrispondono ad altrettante modalità di mediazione. L'immagine è al tempo stesso forma e schema organizzatore (11).

Nella misura in cui viene colta in un confronto con la coscienza, l'immagine non è soltanto una rappresentazione. Essa adempie una quadruplici funzione: 1) dà forma e raffigurazione e in questo modo 2) soddisfa e realizza il desiderio, si presenta in un momento e in una situazione in cui 3) compensa l'orientamento cosciente, poiché essa è già la rappresentazione 4) di un'organizzazione inconscia.

(10) C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, op. cit., cap. VI.

(11) Genevieve Guy-Gillet, « L'image dans le champ jungien », *Cahiers de Psychologie Jungienne*, n. 14, 1977. Nello stesso fascicolo vedere anche Pierre Solié, « Signe-symbole ».

La coscienza cessa di identificarsi con l'immagine quando riconosce queste quattro funzioni, in particolare quando si interroga sulla soddisfazione che trova in essa o quando pone la questione della compensazione: è vero o è falso? in che cosa ho bisogno di sognare, fantasticare, pensare in questo modo?

L'immagine viene allora collegata a una dinamica inconscia. Le discussioni sull'immagine hanno trascurato spesso questo fattore poiché erano particolarmente attratte dal simbolismo e dalla apparente facilità di una interpretazione che considera l'immagine come un significante isolabile, dotato di un significato definibile, di cui si possa dire, ad esempio, come nelle parole di Jung: « il re si trasforma nel suo attributo animale, vale a dire egli ritorna alla sua natura animale, la sorgente psichica del rinnovamento » (12). Un testo come questo ha un interesse ermeneutico, non analitico. La « natura animale » viene qui presentata come un valore; è una metafora affascinante proposta per il desiderio e come tale maschera la difficile realtà di un'analisi delle pulsioni.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, quando si parla di interpretazione, non è dell'immagine che ci si deve occupare ma della coscienza: per aprirla, disporla e permetterle di definirsi in rapporto alla dinamica inconscia rappresentata nell'immagine. Ritroviamo qui la prospettiva finalistica di Jung secondo la quale l'analisi non si accontenta di arrivare a dire « Tu sei questo », ma tende ad armonizzare la coscienza con le linee inconsce di sviluppo presenti nella psiche. L'immagine si presta più della parola a esprimere questa dimensione poiché appartiene a un registro psichico in cui soggetto e oggetto si fondono. La casa che sogno è il mio corpo, il mio gusto dell'habitat, ma è anche la presenza di mia madre e lo stabile di via d'Aboukir n. 32 dove domani devo fare qualcosa di difficile. Il fatto di racchiudere contemporaneamente questi vissuti diversi, di tenerli insieme malgrado le loro opposizioni, fa dell'immagine una rete di tensioni, ossia il contrario di una forma fissa.

Per sintonizzare la coscienza con questa dinamica interna dell'immagine, è necessario accostarsi ad essa

(12) C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963, p. 297.

con due modalità opposte: secondo l'amplificazione e la limitazione. L'amplificazione sviluppa le implicazioni e sostituisce le associazioni personali seguendo i fili delle possibili analogie. Così un'immagine, un sogno e anche un pensiero acquistano un'ampiezza massima e del tutto irrazionale, cioè senza misura. È noto come Jung ha impiegato questo metodo, soprattutto nei suoi seminari. Esso ha il merito di far crollare le razionalizzazioni, le ristrettezze di senso e di impedire il ricorso a meccanismi individuali. Portando il problema al suo significato umano generale, l'amplificazione favorisce un fluire di interesse per l'esistenza, di attenzione per ciò che accade. Porta al di là di ogni preoccupazione per i successi o i fallimenti in cui si rischia sempre di rimanere bloccati. Ricordiamo che per raggiungere il suo scopo l'amplificazione non deve limitarsi all'enunciazione di un elenco di equivalenze mitologiche o simboliche. L'amplificazione non fa riferimento a un solo aspetto delle storie, essa legge tutto il racconto e considera dettagliatamente il mito. Non procede attraverso un arricchimento quasi lessicografico del simbolo, ma pone l'analizzando nel diverso contesto di un racconto che non è suo e che pertanto gli fa esattamente eco. D'altra parte la coscienza trova nell'immagine anche una limitazione. Non si insisterà mai abbastanza sulla singolarità dell'immagine in una determinata situazione. Essa è la migliore espressione possibile (13) nell'intreccio di molteplici componenti che tendono a prendervi parte. Per comprendere fino a che punto l'immagine imponga la propria configurazione e si dissolva in ogni interpretazione approssimativa, bisogna essersi sottoposti alla disciplina junghiana del lavoro con i sogni. Chi si accontenta di alcuni collegamenti facili e non si impegna a prendere in considerazione « tutte » le componenti dell'immagine, non farà altro che proiettare in essa cose che già conosce.

Eccesso e misura, amplificazione e limitazione, così la coscienza si tende e distende nel rapporto con l'inconscio.

I diversi aspetti del lavoro con l'immagine mostrano che essa è una presenza dell'inconscio che permette alla coscienza di confrontarsi. Lungi dall'abbandonarsi

(13) C. G. Jung, « Gli archetipi dell'inconscio collettivo », in *La dimensione psichica*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 123, n. 5.

a un rapporto narcisistico con l'inconscio, sotto il dominio della Madre, la coscienza opera da una certa distanza e con un atteggiamento interrogativo. La mescolanza originaria si dispiega in una differenziazione. È esattamente così, ma questa differenziazione solleva due serie di obiezioni.

Infatti il confronto con l'inconscio tramite l'immagine, per quanto sia approfondito, resta intrapsichico. La differenziazione che ne deriva è endogena e non proviene da un rapporto con il mondo esterno, neanche quando questa ha luogo in relazione a dei sogni, in occasione di avvenimenti esterni. Facciamo qualche esempio: lì dove Jung parla di sacrificio, la psicoanalisi classica parla di castrazione simbolica. Certamente il primo ha un significato più profondo di perdita dell'egoismo di fronte all'inconscio e può aver luogo in occasione di un conflitto tra padre e figlio. Ma esso rimane l'atto del soggetto stesso, mentre nella castrazione la psiche dipende da una minaccia esterna angosciata, poiché ci si trova davanti alle iniziative e agli intrighi del padre e contemporaneamente si è prigionieri del desiderio per la madre. Un altro esempio è dato dalla condizione della coppia originaria secondo le due prospettive: sizigia per Jung, scena primaria per Freud. Se per la coscienza la sizigia esprime la necessità e la difficoltà di una differenziazione sessuale, essa non implica l'esclusione, la posizione di terzo che il soggetto vive nella scena primaria. La sizigia è interna allo psichismo anche quando è proiettata; la scena primaria, invece, è una situazione di mancanza. L'immaginario che si organizza a partire dall'una e dall'altra concezione differisce radicalmente, così come è diverso il punto di partenza di Jung e di Lacan. Per Jung « la psiche viene prima del mondo »; per Lacan « lo specchio è il luogo dell'identificazione primaria ». Il soggetto che si sostituisce a partire dalle due posizioni non è lo stesso e la pratica clinica impedisce di escludere uno dei due.

Jung non dice, però, che per l'uomo tutto è psichico? che ogni evoluzione è necessariamente intrapsichica? La psiche non è oggettiva e il confronto con l'inconscio collettivo non è anche un venire a patti con il

mondo? Non bisogna confondere intrapsichico con intrasoggettivo con la scusa che la soggettività si apre sull'oggettività dell'inconscio collettivo, perché tale oggettività non ha lo stesso impatto, non offre le stesse sollecitazioni e le stesse regole del mondo esterno. Infatti non vi siamo implicati nella stessa maniera. Una volta di più, sarebbe grave ridurre la psicologia analitica alla misura degli scritti di Jung, dove praticamente non vengono analizzati i caratteri specifici della sessualità e del concreto inserimento nel mondo socio-politico. La soggettività non evolve soltanto in rapporto all'inconscio collettivo (sizigia-sacrificio), ma anche in rapporto alla realtà degli altri (castrazione-scena primaria). Non si può condurre l'analisi soltanto nella prospettiva degli archetipi, ma anche in quella delle pulsioni e del linguaggio.

Forse questa conclusione — che mi viene imposta dall'esperienza clinica — sembrerà banale ad alcuni e assolutamente criticabile ad altri. Non soddisferà neanche la psicoanalisi classica poiché la sua critica è molto più ampia: non c'è alcun archetipo, l'immagine sta al posto di una mancanza (14).

(14) Sono interessanti a questo proposito le « Reflexions » di Martine Gallard, *Cahiers de Psychologie Jungienne*, n. 14, 1977.

3.

La clinica ci offre ogni giorno l'opportunità di osservare come l'immagine si presenti « al posto » di un desiderio arcaico rimosso o di un'angoscia irrepresentabile, come essa serve a mascherare una mancanza. È altrettanto evidente che il sogno può costituire una gratificazione, un modo per avere qualcosa in comune con l'analista. Ciò conduce a porre direttamente il problema del valore della frustrazione in analisi. In campo junghiano si tende a ignorarla o a farne scarso uso. Ma a volte la frustrazione, che rivela la mancanza, è la sola via per promuovere una regressione e far rivivere delle situazioni profondamente nascoste. Ad esempio, questa è spesso l'unica maniera per trattare una nevrosi narcisistica in un lungo periodo.

Il lavoro con l'immagine può, al contrario, fare il gioco della nevrosi. Può impedire un'autentica messa in questione e bloccare dentro un gioco di specchi: « si parla

del sogno, non sono io a parlare ». Anche se l'analista ne è consapevole e se il sogno denuncia la fuga, può accadere che l'analisi perda di mira il paziente al punto che egli non è più solo di fronte alla propria mancanza. In questi casi l'immagine rischia di bloccare.

Inversamente, bisogna tornare sul fatto che un'immagine non può essere isolata dal contesto e dal momento in cui si presenta. In realtà non ci si può fermare ad essa. L'immagine è la forma che le dinamiche inconsce prendono nella coscienza. Il lavoro con l'immagine non tende a recuperare per mezzo di una razionalizzazione l'ignoto che si manifesta. Analizzare l'immagine lascia spazio al movimento dell'inconscio; mette la coscienza in una condizione instabile, le offre un altro punto di vista, sollecita dei desideri dimenticati, impone delle prospettive inquietanti. Le dinamiche inconsce scalzano le identificazioni, le fissazioni, le certezze. L'immagine, quando è compresa pienamente, apporta sempre qualcosa d'altro.

Contrariamente a ciò che si potrebbe credere, l'immagine crea il vuoto. Essa rinvia altrove e in se stessa non è che apparenza. L'energia psichica e fisica dei movimenti che essa manifesta gioca continuamente sull'assenza e la presenza, sulla luce e l'ombra. L'immagine obbedisce alla legge degli opposti, che Jung definisce Sé.

È nel *Segreto del fiore d'oro* che bisogna cercare la verità dell'immagine, e questo è un Trattato del Vuoto. Jung vi ha trovato un enunciato corrispondente a ciò che lui aveva vissuto e si è appoggiato su di esso per dare una formulazione generale, quanto più possibile scientifica, della sua singolare avventura. Non bisogna dimenticare che tutto quello che ha vissuto, detto e scritto a partire dal mandala si basa sulla perdita e sul vuoto: la mancanza di riferimenti, il totale disorientamento e il non sapere che hanno seguito a lungo — anche dopo i primi mandala — il suo distacco da Freud. Ci si inganna pericolosamente sul ruolo che ha l'immagine per Jung se non la si collega all'esperienza di vuoto e di perdita su cui essa si fonda, anche se egli pensa che l'uomo occidentale, inaridito dalla ragione, si trovi in una posizione quasi inversa rispetto all'orien-

(15) R. Wilhelm e C.G. Jung, *Il mistero del fiore d'oro*, Bari, Laterza, 1936, p. 11.

tale, e quindi abbia necessità di ritrovare le immagini e la loro vitalità, prima di pensare a metterle in questione, ossia ridare vita all'anima prima di metterla alla prova (15).

L'esperienza del vuoto a cui si arriva tramite il movimento dell'inconscio non è la stessa a cui portano l'esclusione o l'assenza. Devono essere distinte poiché non hanno gli stessi costi né la stessa incidenza. Tuttavia, entrambe mettono la coscienza in condizione di vivere contemporaneamente il simbolo e l'illusione. Esse offrono una reale disponibilità nei confronti dell'altro e si può allora recuperare ciò che era mancato fino a quel momento, sia nella vita esterna sia con l'inconscio collettivo.

Abbiamo appena esaminato la portata di una prima critica secondo cui l'immagine nasconde una mancanza. Una seconda critica considera l'immagine sempre « al posto di ».

Questo punto segna una divergenza teorica radicale tra il freudismo e la psicologia analitica. Per Freud e i suoi allievi, il legame tra l'immagine e l'X inconscia che essa mette in scena non ha una propria consistenza, né rigore, né stabilità. Esso si costituisce secondo i processi primario e secondario. Lacan propone di applicare a tale nesso il rapporto s/S della linguistica saussuriana. L'immagine, il simbolo, il mito... non introducono in un ordine specifico dell'inconscio. Per Jung, invece, l'immagine ha un suo legame « naturale », di una certa conformità, con i fattori inconsci di cui essa è la raffigurazione e la presenza cosciente. « Alla forma non occorre propriamente nessuna interpretazione — scrive Jung — essa rappresenta il suo proprio significato », e ancora, « Il 'quadro' rappresenta il 'senso' dell'istinto » (16). A proposito del mandala si può rilevare la stessa ipotesi di conformità: « Il mandala descrive il Sé come struttura concentrica... tale struttura è sempre vista come la rappresentazione di un elemento centrale o un centro della personalità essenzialmente diverso dall'io » — « i simboli di totalità esprimono la totalità dell'individuo » (17).

(16) C.G. Jung, « Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche », in *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 221 e 219.

(17) C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, op. cit., p. 544; C.G. Jung,

Jung, dunque, segue una modalità di simbolizzazione che non corrisponde né al processo primario né al pro-

cesso secondario. Sfortunatamente egli non l'ha teorizzata e la utilizza come una evidenza « empirica », senza spiegarne il fondamento e senza svilupparla. È abbastanza sorprendente constatare che gli junghiani si comportano nella stessa maniera: numerosi studi utilizzano questa chiave con entusiasmo, ma solo pochi si sono dati la pena di vedere come è fatta. Per questa ragione altri hanno la tentazione di rimetterla nel cassetto e di rivolgersi altrove.

Questo sarebbe un grave danno, poiché l'immagine svolge nella psiche dell'uomo un ruolo che non può essere « ridotto » senza provocare la perdita di una parte dell'umano. Se è vero che l'esperienza della frustrazione e il confronto con la mancanza sono tra le condizioni di verità per un lavoro con l'immagine, è ugualmente vero che l'immagine preserva l'Eros, mantiene la psiche in contatto con le sue radici, evitandole di incistarsi in una posizione depressiva in cui spesso termina l'analisi « senza immagine ». In maniera forse più misurata rispetto agli scritti dei primi anni, Jung lo sosteneva alla fine della sua vita, affermando la necessità di lasciar vivere la fantasia creatrice.

« Per l'intelletto il *mythologhén* è una speculazione futile; ma per l'anima è un'attività salutare, che dà all'esistenza un fascino che ci dispiacerebbe perdere. E non c'è alcuna buona ragione per doverne fare a meno ». « Quanto più domina la ragione critica, tanto più la vita si impoverisce; ma quanto più dell'inconscio e del mito siamo capaci di portare alla coscienza, tanto più rendiamo completa la nostra vita. La ragione, se sopravvalutata, ha questo in comune con l'assolutismo politico: sotto il suo dominio la vita individuale si impoverisce » (18).

La mia riflessione critica sul ruolo dell'immagine nella psicologia analitica ha seguito, senza che io ne avessi intenzione, l'andamento di un dialogo nel quale ogni affermazione rilancia un interrogativo.

L'affermazione radicale che impernia la terapia e l'individuazione sull'esperienza del simbolo solleva il problema del narcisismo, in cui questa esperienza rischia

Aion, New York, Pantheon Books, 1959, p. 195.
Vedi anche Elie G. Humbert, « Image et Réalité du Soi », *Cahiers de Psychologie Jungienne*, nn. 1 e 2, 1974.

(18) C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, op. cit., pp. 336 e 338.

di rimanere invischiata. Questo mi ha portato a sottolineare quanto l'analisi sia diversa da un'ermeneutica. L'approccio analitico è un confronto, si sviluppa in un lavoro che segue movimenti opposti, amplificazione e limitazione, e considera le quattro funzioni dell'immagine: rappresentazione, appagamento di un desiderio, compensazione, organizzazione. Da ciò deriva una differenziazione. Ma questa non è soltanto immaginaria, come un'evoluzione dentro il mondo dell'immagine? Da una parte, il confronto con l'immagine conduce a delle dinamiche inconsce che oltrepassano la soggettività e appartengono a un'oggettività della psiche, ma, d'altra parte, è anche vero che il rapporto con l'immagine trova il suo autentico significato nell'esperienza del Vuoto.

Trad. di LUCIANA BALDACCINI

Ricerche sull'immagine*

James Hillman, Zurigo

Simbolo e immagine.

Quando, dopo una conferenza, mi chiedono perché non parli di simboli e vogliono che spieghi la differenza tra un'immagine, un'immagine archetipica ed un simbolo, generalmente rispondo che vengo da Zurigo, per un quarto di secolo ho vissuto immerso in un mondo di simboli e che ora non mi interessano più. Tutti a Zurigo infatti parlano di simboli, danno loro grande importanza e scrivono tesi sul cigno, la caverna, la freccia, il numero cinque, la luce e l'oscurità, il tallone vulnerabile, il vitello, il ginocchio, la coscia, il fianco... Questi sono simboli ed anch'io ho lavorato su di essi. La scuola di Zurigo sostiene infatti che i materiali psichici, in particolare i sogni, non possono essere compresi senza una conoscenza dei simboli. Ovvero, secondo le parole del Maestro, per interpretare un sogno occorre:

(1) S. Freud (1900), *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 325.

« una tecnica combinata, che da un lato si basa sulle associazioni di chi sogna, dall'altro inserisce ciò che manca, attingendo all'intelligenza dei simboli di chi interpreta » (1).

Ma questi simboli (cigno, freccia, caverna, numero cinque) sono immagini? Diremo che non lo sono e con questa affermazione porremo fin dall'inizio una netta distinzione tra simboli ed immagini. Nello stesso momento asseriremo anche, tuttavia, che i simboli divengono immagini quando sono caratterizzati da un *contesto specifico*, da un *particolare stato d'animo* e da una *scena*; quando cioè sono definiti in modo preciso. Questa è la regola empirica approssimativa che terremo presente nel procedere; ed ora guardiamo come questa regola può essere utilizzata nell'analisi di un sogno.

In una sorta di grotta, di buia caverna. Il terreno dal luogo in cui sono in piedi degrada indietro ed in basso. C'era un grande cigno bianco, morto con frecce conficcate nel petto in tutte le direzioni. Penso che ce ne fossero cinque. Avevo la sensazione di non poter respirare là e mi diressi disperatamente verso la vivida luce del sole, precipitandomi fuori senza guardare indietro. Ma nella mia precipitazione mi sembrava di perdere il controllo della mia gamba destra, suppongo al ginocchio e la gamba, mentre mi affrettavo, tremava.

In questo sogno, la freccia, la caverna, il cigno, il numero cinque, il ginocchio etc. sono i simboli, posso cercarli in un dizionario di simboli o nell'indice delle opere di Jung e questa ricerca è il primo passo dell'« amplificazione ». Col trovare su ognuna di queste parole qualcosa in più delle mie associazioni personali (mi sono ferito al ginocchio all'età di circa tre anni; le frecce significano per me S. Sebastiano; mi dicevano sempre che i cigni sono belli ma pericolosi) allargo il mio contesto culturale e vengo a conoscere come questi simboli appaiano generalmente all'immaginazione attraverso la storia, l'arte, la religione ed il folklore. Troverò che le caverne sono luoghi dove è possibile la protezione, dove accadono cose misteriose, dove sono nati dèi e custoditi bambini, dove si nascondono segreti, tesori e crimini ed inoltre che esse vengono spesso immaginate come gli ingressi del mondo sotterraneo (regno dei morti). Posso anche scoprire che i cigni sono uccelli di Dèi altamente ispiratori: Eros, Afrodite, Urania ed Apollo; che nella mitologia questi bianchi uccelli acquatici hanno a che fare con amore e morte, col desiderio di lunghi voli e che, nella feno-

menologia dell'anima trovano posto accanto a principesse col collo lungo e sottile, accanto a ninfe e fanciulle e specialmente a strane combinazioni di bruttezza e bellezza, di acqua ed aria, di furia crudele e delicatezza estrema. Allo stesso modo, potremmo trovare materiale sulle frecce, sul cinque, sulle ginocchia, sul petto, sulla luminosità etc.

Il settore della scienza che si occupa dello studio dei simboli si chiama simbologia. L'impiego sistematico di figure come cigno, freccia, caverna, ginocchio all'interno di una poesia, di un dipinto, di un balletto si dice simbolismo. (Per uso sistematico si intende l'impiego di queste figure per ottenere effetti emotivi ed estetici, in particolare per dare ad un evento una dimensione di universalità. Un altro tipo di uso sistematico è l'impiego dei simboli per comunicare un'idea precisa velatamente mascherata nei simboli stessi, come per esempio nell'allegoria). Si chiamano simbolisti sia coloro che impiegano i simboli in questo modo sia le scuole che lo insegnano. I simbolisti sono capaci di creare forti emozioni mediante l'impiego di figure tratte dalla cultura tradizionale accostandole in modo nuovo o alterandone in modo suggestivo la forma consueta. I simboli di per sé non sono né buoni né cattivi e spaziano dalla maestosità al kitsch. Per *simbolizzazione* come atto psicologico spontaneo si intende la condensazione di una complessa serie di significati in una unica forma che può essere o un'immagine sensoria o un oggetto concreto o una formula astratta. La simbolizzazione trova spazio di notte nei nostri sogni e di giorno nei nostri discorsi. È un'attività tanto basilare da essere così difficilmente comprensibile quanto la stessa coscienza ed in questo senso non è soggetta alla nostra indagine. Per me quando parlo del *simbolizzare* intendo più specificatamente: vedere le immagini simbolicamente, oppure trasformare le immagini in simboli! È stato scritto molto sui temi toccati in questo paragrafo; quanto detto è comunque utile per un orientamento preliminare.

Un simbolo contiene almeno un'idea principale dentro un'immagine: la caverna contiene ad es. l'idea del mistero e la presenta in forma sensoria. (Tuttavia anche

un simbolo contiene un'immagine dentro la sua idea principale, non solo dentro, ma anche vicino e nella sua direzione, conseguenza imbarazzante su cui torneremo più avanti). Sia l'immagine che l'idea hanno in comune qualcosa di generale nell'esperienza umana e cioè il fatto di essere durature nel tempo. Un simbolo condensa cioè un insieme di convenzioni che tende verso l'universalità. Ogni volta ed ovunque appaiono caverna, cigno, freccia essi tendono a condensare un insieme di idee molto simili tra loro. Proprio questa convenzionalità è il centro di questa ricerca sui simboli ed è anche ciò che spiega la maestosità o il kitsch per il fatto che i simboli portano la profondità e la potenza della storia e della cultura e le esperienze umane generali sull'universo che possono essere vuoi ineffabili che banali. Il cigno è un esempio efficace, perché può dare l'idea di una grande forza o di una terribile banalità a seconda di *come* appare nell'immagine.

Si aprono ora, di conseguenza, due possibilità: avvicinarsi alle immagini attraverso i simboli o ai simboli attraverso le immagini. Se concentriamo l'attenzione su « tutte le volte » e su « tutti i luoghi » in cui compare un'immagine, sulla sua generalità e convenzionalità, la consideriamo simbolicamente. Se, invece, esaminiamo il come di un simbolo, lo consideriamo in modo immaginale (*imagistically*).

La prassi terapeutica avvicina generalmente le immagini attraverso i simboli e questo metodo presenta chiari vantaggi. (Gli svantaggi sono troppi e troppo disastrosi per essere affrontati in questa sede). Prendiamo in esame i vantaggi.

Il primo vantaggio consiste nel fatto che di fronte ad un sogno o alla ricerca del suo significato, colmiamo le lacune delle nostre associazioni personali mediante la conoscenza che abbiamo dei simboli, operando proprio come ha detto Freud. Questo approccio simbolico lo apprendiamo durante il training analitico. Questo modo di porsi è anche una conseguenza dell'importanza che Jung ha attribuito al contenuto manifesto del sogno: se appare un leone, è un leone e non una tigre o un orso. Dato che il sogno è stato preciso, se vogliamo avvicinarci al suo significato attraverso la nostra interpreta-

zione, dobbiamo essere precisi anche noi. Dobbiamo sapere cioè in quale modo i leoni differiscono simbolicamente dalle tigri e dagli orsi per essere appunto precisi e dire meno sciocchezze possibili sull'interpretazione del leone del sogno come « animalità », « istinto », « forza » o « immagine del padre », affermazioni che potrebbero essere fatte altrettanto bene per tigri ed orsi, aquile e locomotive. L'approccio simbolico aiuta così a collocare un'immagine all'interno della tradizione. Un secondo vantaggio dell'approccio simbolico è che questo alleggerisce il sogno dall'oppressione dello strettamente personale. Facciamo terapia, attraverso il solo amplificare: dato che attraverso l'ingrandimento di un simbolo ci riallacciamo e ritorniamo in contatto con una immaginazione più vasta. L'approccio simbolico ci apre alla cultura.

Un terzo vantaggio è conseguenza del secondo. I simboli possiedono uno scopo ed una eco. Ogni evento visto simbolicamente assume una dimensione, acquista universalità, guadagna una trascendenza al di là della sua apparenza data ed immediata. Ci fa sentire in contatto con un significato più grande. I simboli danno grandezza, ma anche inflazione e delirio di grandezza. Però adesso stiamo addentrandoci negli svantaggi, per cui passiamo oltre.

Quando consideriamo attentamente le due vie, quella che parte dai simboli e l'altra che parte dalle immagini, ci accorgiamo che non sono realmente alternative, poiché non esistono simboli come tali, ma solo immagini. Ogni processo psichico è un'immagine, ha detto Jung. I simboli appaiono e possono solo apparire in immagini e come immagini. Sono astrazioni dalle immagini (ed in caso contrario non potremmo amplificarli). Solamente la parola cigno possiamo trovare in un dizionario o in un indice. Tutti gli altri cigni — il cigno dei fiammiferi, il cigno del lago, i cigni sul fiume Coole o che violentano Leda o che tirano il carro di Afrodite — fanno parte di un contesto specifico, di uno stato d'animo e di una scena. Ogni simbolo è articolato, vivificato o devitalizzato dall'immagine che lo presenta. Un simbolo, in sintesi, non può apparire altro che in un'immagine. Ma forse un simbolo è una sorta di immagine, una gran-

de immagine universale? Un grande uccello bianco che giace morto è sicuramente un simbolo, per esempio gli albatrici. Ma neppure questa idea funziona completamente perché in questo modo abbiamo perduto l'immagine del cigno in una caverna, una particolare caverna, che evoca particolari sentimenti e del cigno morto con o per frecce nel petto e più precisamente cinque frecce e presentatosi insieme alle mie emozioni ed azioni.

In altre parole le immagini che sono state generalizzate e convenzionalizzate (uccello bianco morto) hanno perduto la loro caratteristica peculiarità per cui non possono essere più considerate veramente immagini. Qualsiasi immagine che viene considerata come simbolo, pur essendo stata elevata fino ad una dimensione universale non è più un'immagine. L'approccio simbolico contraddice quello che primariamente considera le immagini perché favorisce la generalizzazione a spese della precisione.

In sintesi un sogno è un'immagine per il contesto specifico, lo stato d'animo e la scena. Non è un simbolo. Questo è evidente per il fatto che non possiamo amplificare un sogno come tale, ma solamente i suoi simboli. Questi possono essere enucleati dal sogno, ricercati, rappresentati, interpretati, ma non sono più né il sogno né l'immagine. In altri termini, un sogno è un'immagine completa, non importa quanto frammentaria, quanto ambigua, che pone in relazione tra loro le sue proprie immagini, le quali a loro volta possono contenere simboli. Un simbolo può essere un elemento di un'immagine ma ci possono essere immagini del tutto prive di simboli.

Prende la parola l'obbiettore: « Fermi tutti! Tutto questo può essere giusto se vogliamo impostare una nuova teoria, ma ha poco a che fare colla definizione di simbolo che ci ha dato Jung:

« Ogni concezione che definisce l'espressione simbolica come analogia o come denominazione abbreviata di una cosa nota è *semeiotica*. Una concezione che definisce l'espressione simbolica come la migliore possibile, e quindi come la formulazione più chiara e caratteristica che si possa enunciare per il momento, di una cosa relativamente sconosciuta, è *simbolica* » (2).

(2) C. G. Jung (1920), *Ti-*

pi psicologici, Torino, Boringhieri, 1969, p. 484.

La tua distinzione tra simbolo ed immagine non è altro che quella di Jung tra segno e simbolo. Tu stai trasformando i simboli in segni, mentre uno dei maggiori progressi di Jung è stato di distinguere gli uni dagli altri e di dare alla psicoterapia una nuova teoria del simbolo. Jung nella sua teoria insiste sul fatto che essi sono totalità, non elementi e pone l'attenzione sulla loro fondamentale ineffabilità, sul loro mistero, sulla loro paradossale ambiguità. È per questo che essi 'vivono' e possono far progredire la nostra vita psichica. Ma dato che anche tu, come me, sai tutto questo, perché parli di simboli in termini di vocabolario e di amplificazione? Pensare di poter trovare il significato di un simbolo cercandolo su un vocabolario, significa vanificare completamente la teoria di Jung ».

Il mio cordiale obiettore ha fatto un'utile distinzione tra la teoria junghiana dei simboli e la pratica dell'amplificazione e questo mi permette di esporre il mio metodo. Voglio essere pratico, voglio portare avanti la ricerca rimanendo aderente ai fenomeni effettivi. Voglio parlare di ciò che facciamo e non di ciò che pensiamo di fare. Dico questo per distinguere tra metodo e metodologia junghiana. I metodi sono le modalità di affrontare le cose, le metodologie sono le -logie cui ci riferiamo per giustificare i nostri metodi. I primi sono le tattiche reali, le seconde le strategie dei quartieri generali, le definizioni teoretiche ed i piani per attuarle.

Posso esporre la differenza tra ciò che facciamo realmente e ciò che pensiamo di fare anche in questo modo. Alla domanda: « Che cos'è un cavallo? » posso legittimamente rispondere definendo o descrivendo un cavallo ma posso anche indicare uno o più cavalli. Se è un bambino a porre la domanda è meglio che risponda indicandogliene uno. Inoltre, e ciò è di primaria importanza, l'indicazione può essere anche fatta raccontando un sogno con un cavallo, citando il verso di una poesia, fantasticando un cavallo. Indicare significa mettere il cavallo in una rappresentazione, in un'immagine. Invece di rispondere dicendo che cos'è un cavallo, rispondiamo dicendo o mostrando come è un cavallo (un cavallo è come l'animale che tirava il carro del latte nel film dell'altra sera; è come il nostro cane, ma molto più

grosso e con un manto lucido, sulla cui groppa puoi sedere e cavalcare veloce; ricordi il poliziotto in cima alla parata? Ebbene, egli stava cavalcando un cavallo). Attraverso questo metodo dell'indicare tento di ritornare al fenomeno mettendo il simbolo in azione piuttosto che in definizione. Questa differenza ci può sfuggire di mano: nel momento in cui la descrizione o la definizione di cavallo non sembra più aderente a ciò che vedo quando indico un cavallo, allora la conoscenza dei cavalli che abbiamo raggiunto attraverso la teoria (definizione) diventa delirante e non è più conforme ai cavalli reali. Ritengo che questo sia accaduto col simbolo all'interno della psicologia analitica.

Quello che accade nelle trincee della psicoterapia sembra molto diverso da quanto previsto. Quando gli junghiani parlano e scrivono di un sogno con un uovo o con una bara, l'uovo e la bara non rimangono all'interno dell'immagine, dentro il contesto che li qualifica con precisione, né l'uovo o la bara rimangono « la migliore formulazione possibile di una cosa relativamente sconosciuta » (definizione di simbolo di Jung). Più probabilmente uovo tende ad essere una « designazione abbreviata » (segno) di fertilità o di crescita o di femminilità e bara di madre negativa o di morte. I simboli diventano sostituti dei concetti. Mentre la teoria junghiana li dichiara sconosciuti, in pratica sappiamo a prima vista che cosa significano. La nostra prassi non si accorda più colla nostra teoria.

Questo stato di cose si è andato creando per il progressivo sviluppo della simbologia. Non mettiamo più in pratica la teoria dei simboli di Jung perché essi non sono più entità sconosciute come lo erano una volta. Abbiamo subito un cambiamento storico. Freud, Jung e la seconda generazione hanno recuperato una grande quantità di questo « linguaggio dimenticato » ed oggi la coscienza è ampiamente recettiva di ogni sorta di simbolo. Sembra così che la terza generazione stia ora cercando di tornare all'« ignoto » che solo qualche anno fa era nel simbolo. (Infatti il nostro principale interesse non è rivolto né al simbolo né all'immagine, ma all'ignoto che è l'origine di tutte le psicologie del profondo). Il sogno come immagine ci riconduce all'ignoto. Ade-

riamo ad esso nell'immagine. Non c'è altra via. Solamente esso ci può parlare di se stesso per cui mettiamo da parte la nostra coscienza collettiva che conosce che cosa sono i sogni, che cosa fanno, che cosa significano. Il lavoro pratico con i sogni come immagini vanifica la nostra teoria che si basa su di un approccio simbolico. Non vogliamo pregiudicare l'esperienza del loro essere ignoti e della nostra inconsapevolezza sapendo in anticipo che i sogni sono messaggi, drammi, compensazioni, indicazioni prospettiche, funzioni trascendenti. Vogliamo andare verso l'immagine senza la difesa dei simboli.

L'obbiettore: « Questo è ingenuo! Anche se negassimo o mettessimo da parte le ipotesi junghiane le rimpiazzerebbero subito con altre, perché comunque dobbiamo avere un approccio di qualche tipo, degli strumenti. Cosa fai con i sogni? ».

Come prima ipotesi ammettiamo che un sogno sia un'immagine e che un'immagine sia completa così come prende forma (può essere elaborata ed approfondita lavorandoci sopra, ma in primo luogo in essa c'è tutto; la totalità è propria dell'immagine). In secondo luogo assumiamo che tutto quello che c'è sia necessario, il che inoltre ci suggerisce che vi si trovi ogni cosa necessaria. Da cui la regola: « Attenetevi all'immagine nel suo preciso modo di presentarsi ». (Il terreno della caverna degrada verso il basso e verso il retro; mi affretto senza guardarmi indietro; le frecce sporgono da ogni angolo del petto; il cigno è grande (non piccolo) e morto (non è malato, non è vivo, non sta nuotando) e bianco (non senza colore o nero).

Persino se le immagini fossero meno dettagliate (« un certo numero di frecce », « qualche freccia », o « credo che ci fossero alcune frecce »), qualunque cosa viene detta fa parte della precisione dell'immagine. Non bisogna intendere precisione alla lettera come una specie di replica fotografica dei dettagli ottenuta con pellicola a grana fine, tanto è più preciso, tanto meglio è. Precisione per noi significa qualunque cosa viene effettivamente presentata, ovvero semplicemente le reali qualità dell'immagine. Anche l'indeterminatezza, mancanza di colore, indifferenza, persino l'imprecisione sono

qualità (« Mi sentivo... ma »; « Il sogno era vago »; « Ho potuto afferrarne solo un frammento » — persino questa è precisione dell'immagine). Quanto più siamo precisi nel riferire l'immagine, tanto più effettivo è il nostro insight.

A differenza di un'immagine, un simbolo si distingue dal suo stato d'animo e dalla sua scena; le cinque frecce nel cigno considerate come simbolo diventano « la freccia » o « freccia ». Come tale un simbolo non ha alcuna posizione sintattica, né ombreggiatura di tono, né alcuna relazione necessaria con il suo contesto e neppure provoca sensazioni o sentimenti, non è qualcosa di intrinseco alla freccia che essa sia conficcata in un cigno o che ce ne siano cinque. È questa caratteristica dei simboli che ci permette di amplificarli. Questa caratteristica ci permette inoltre di mettere da parte il sogno, di analizzare uno ad uno i simboli, di amplificare ciascuno di essi e di trovarne il significato mediante un processo di decodificazione delle loro interrelazioni. L'approccio simbolico tende a spezzare una immagine, ad essere iconoclastico.

L'approccio immaginistico considera ogni aspetto del sogno come un'immagine (cigno in una caverna, frecce nel petto, l'affrettarsi verso luce) e considera tutte queste immagini correlate tra loro. Nessuna immagine può essere considerata separatamente dalle altre ed è la luce di una qualunque di queste immagini che illumina le altre. Le immagini sono intrinsecamente collegate le une alle altre: nella caverna del cigno morto il mio aver fretta è in direzione della luce che è un aver fretta senza guardarsi indietro, un affrettarsi via da una pendenza verso il basso e per me non voltarsi indietro significa avere fretta. Tutte le immagini del sogno sono aderenti, coerenti ed inerenti — questo essere inerente è fondamentale per un'immagine. Patricia Berry (3) ha così ben chiarito tutto questo nei riguardi del sogno come immagine che non c'è bisogno di farlo di nuovo.

Essa chiama questo simultaneità di un'immagine. Tutte le parti sono correlate e contemporanee. (Nel linguaggio filosofico le parti sono legate per mezzo di « relazioni interne »). Una simile puntualizzazione sulla si-

(3) Patricia Berry, « An Approach to the Dream » *Spring 1974*.

(4) Si vedano gli articoli di R. Ritsema su *Spring* a partire dal 1970.

multaneità ed interrelazione viene fatta da Rudolf Ritsema nella sua traduzione dell'I King. Egli la definisce come la « sintassi dell'immaginale » (4).

Immagine archetipica.

1) Jung dice che gli archetipi di per sé sono inconoscibili, irrepresentabili ed indicibili. Prendiamo questa non come un'affermazione metafisica, ma come un'affermazione pratica, lavoriamo tenendola presente e guardiamo come l'irrepresentabile ed indicibile funzionino nelle immagini.

Siamo già passati da archetipo come nome ad archetipico come aggettivo e questo non è un avanzamento da poco. Poiché siamo appena scivolati attraverso uno dei più vecchi e spinosi problemi filosofici ed attraverso tutte le questioni aggrovigliate e spinose riguardanti la connessione tra universale e particolare, noumeno e fenomeno, potenziale ed attuale. Invece di cominciare con due concetti distinti — archetipo ed immagine — e di domandarci come sono correlati tra loro, iniziamo con uno solo: l'immagine archetipica. Non dobbiamo togliere « archetipico » da « immagine », poiché evidentemente se lo facessimo, archetipico sfuggirebbe alle nostre capacità e diventerebbe irriconoscibile, irrepresentabile, indicibile. Saremmo bloccati all'inizio dalla inconoscibilità di ciò che stavamo studiando. È chiaramente un più fecondo modo di procedere esaminare quali modificazioni avvengono, se ne avvengono, in un'immagine quando viene dichiarata « archetipica ». È più probabile che arriviamo a quello che effettivamente indica la parola « archetipico » lavorando così che se non cominciassimo col problema teorico di che cosa sono gli archetipi. Infatti non dobbiamo nemmeno distinguere l'archetipico dall'immagine, ci è necessario solo domandarci cosa ci sia di particolare in un'immagine che la rende archetipica. Così la nostra attenzione resta focalizzata sulle immagini.

Cos'è dunque quel che di un'immagine che chiamiamo archetipico? Rispondere: i simboli o il simbolico, sposterebbe semplicemente il problema. (Se i simboli rendessero archetipiche le immagini, allora dovremmo so-

lo porre il problema in altri termini e la domanda diventerebbe: « Quale è la differenza tra archetipico e simbolico? ». A meno di poter discernere una distinzione, dovremmo ammettere che sono identici, così che l'uno o l'altro dei due termini risulterebbe di troppo). Ma credo che potremo trovare risposta studiando il sogno. Questo sogno è archetipico a causa dei simboli caverna, freccia, cigno, chiaroscuro? Se sì allora qualsiasi sogno (immagine) che contiene simboli è archetipico. È sufficiente che ci sia un albero, un animale o un'altra figura (bambino, ombra, animus, anima) in un sogno perché sia archetipico. Per estensione all'assurdo, ammettiamo che siano i simboli che rendono archetipica un'immagine. Tentiamo di lavorare secondo questa ipotesi anche se non possiamo tracciare un limite tra ciò che è e ciò che non è simbolo. (Sono simboli le automobili, le ragazze che controllano e che fanno pagare i conti, i cestelli del supermercato, le borse marroni?).

L'obbiettore: « Non così in fretta. Una volta Jung ha detto: 'Che una cosa sia un simbolo o no dipende anzitutto dall'atteggiamento della coscienza che osserva' (5). Così queste ragazze e queste borse marroni possono essere viste come simboli. Sono sicuro che potrei dar loro dignità in termini mitologici e rituali in modo che anche voi potreste vederne la natura simbolica ».

Lo spostamento operato da Jung del problema del simbolo da un tipo di oggetto ad un tipo di attitudine del soggetto sembra essere di aiuto, ma lo è veramente? È come l'affermazione di Edward Casey che un'immagine non è quello che si vede ma come la si vede. L'accento è su una modalità del vedere. Ma cos'è questa modalità del vedere? Se guardare con atteggiamento simbolico significa considerare le cose come simboli, siamo semplicemente caduti in una risposta tautologica. A questo punto tutto quello che possiamo dire è che dopo Freud e Jung possiamo trovare un significato simbolico dove una volta non potevamo. Essi hanno sviluppato la nostra coscienza simbolica. Freud ci aiuta a vedere (o sentire) « borsa marrone » come un simbolo sessuale (femminile) e per merito di Jung possia-

(5) C. G. Jung, *Tipi psicologici*, op. cit., p. 485.

mo riconoscere le ragazze che controllano e che fanno pagare i conti come figure di anima e così passare dalle limitate informazioni su di esse al vasto mondo dei « rites de sortie ». Una volta che abbiamo assunto un atteggiamento simbolico, possiamo davvero vedere ogni cosa come un simbolo. Ma abbiamo assunto questo atteggiamento simbolico e vediamo i simboli perché abbiamo imparato attraverso l'amplificazione e la simbologia (freudiana, junghiana, cristiana e dei tarocchi...) che cosa sono i simboli. Così anche l'atteggiamento simbolico è basato su ciò che facciamo o abbiamo fatto per metterci in grado di vedere le cose come simboli.

Ma torniamo ai sogni ed esaminiamone uno in cui ci siano otto simboli importanti. Affermiamo che sono simboli riferendoci ai criteri comunemente seguiti. Vengono messi da parte e ritrovati in depositi collettivi, dizionari, indici (di miti, favole, folklore o di motivi in arti, religioni e psicologie del profondo). Per prima cosa il sogno viene smontato fino ai suoi simboli. Prima operazione:

Presso un fiume, un bambino gioca con un'allodola ed una perla. Intorno crescono fiori. Una strega passa con un recipiente di escrementi.

Ora dimmi perché questo non funziona.

L'obbiettore: « Non accade niente che risvegli l'emozione; manca un soggetto a cui si riferisca ciò che accade. È come se non avesse importanza. È un'immagine senza un significato più profondo per cui non può essere chiamata archetipica ».

Penso che questa immagine non possa essere definita archetipica, perché manca del « criterio di decoro » (Rosamunde Tuve). L'immagine è espressa impropriamente. Otto simboli fortemente significativi sono stati svalorizzati da un'esposizione banale. Il tono descrittivo indifferente non si addice loro. Allora i simboli da soli non bastano! Deve esserci qualche altra cosa perché un'immagine possa essere definita archetipica e questo qualcos'altro sembra essere prima di tutto una questione di stile. Ovvero, lo stile determina l'importanza delle cose. Non abbiamo bisogno solo dei simboli, ab-

biamo bisogno di un modo di dar loro corpo, altrimenti sarebbe come scolorire la potenza dell'immagine di un Cristo sanguinante sulla Croce in un dipinto della scuola italiana del XIX secolo. Il veicolo deve fare da supporto al simbolo. Così seconda operazione:

Una volta vicino ad un *fiume* c'era un *bambino* che giocava tutto il giorno ed ogni giorno con un'*allodola* ed una *perla*. *Fiori* crescevano tutto intorno al bambino ed un giorno venne una *strega* da quelle parti portando un *recipiente* di *escrementi*.

Ora abbiamo messo i simboli nello stile di una favola, soddisfacendo, credo, al « criterio del decoro ». (Averli messi in uno stile epico o tragico, sarebbe stato « non decoroso »). Ma l'immagine non sembra ancora meritare la qualifica di archetipico. È come se il racconto sia solo iniziato. Quel poco che c'è di narrativo è un frammento. Non c'è conflitto né intreccio, né tensione morale che ci tengano sospesi quando leggiamo. Jung dice che gli archetipi sono portatori di significato e questa immagine non porta alcun messaggio significante. È difficile che sia archetipica un'immagine di cui si possa dire: « Tutta qui? ». Eseguiamo così una terza operazione:

Stavo guardando un *bambino* che vicino ad un *fiume* giocava con un'*allodola* ed una *perla*. *Fiori* crescevano intorno a lui quando (o « ma improvvisamente », o « fino a ché », o « per quanto ») una *strega* venne da quelle parti portando un *recipiente* di *escrementi*.

Sono cambiate due cose. Primo, c'è un sognatore, un osservatore con cui ci si può identificare; secondariamente c'è una rottura, un peculiare « iato » nell'immagine (*quando, ma, improvvisamente*) causato dall'introduzione di una disgiunzione. L'immagine ora possiede una tensione interna, l'indizio di un intreccio, persino un po' di anticipazione.

L'obbiettore: « Neppure ora mi riesce avvertirla come archetipica, semplicemente perché non la sento abbastanza importante. Anche se possiede il tono del racconto (decoro) ed è piena di immagini universali ben conosciute (simboli), rimane lontana e artificiale. So che questo potrebbe essere detto della maggior parte delle immagini archetipiche — mandala, orologi cosmi-

ci, visioni celestiali, castelli di favola — tuttavia non c'è ancora niente qui che offra mistero, emozione o pienezza di significato. Riscriviamo gli otto simboli trasformandoli in quello che chiamerei un'immagine veramente archetipica. Quarta operazione:

Una *strega*, che somigliava alla madre di mia madre aveva un *bambino* urlante in un *recipiente* che essa o stava levando o stava mettendo in un *fiume*.⁶ Improvvisamente un'*allodola* si tuffò giù spargendovi sopra *fiori* ed *escrementi* ed ora nel *recipiente* c'era una *perla*. Mi sentii dapprima spaventato e poi sollevato.

Quello che ho fatto è chiaro. Ora c'è emozione nella stessa immagine (« urlante », « improvvisamente », « si tuffò giù ») inoltre c'è il coinvolgimento personale del sognatore (« mi sentii spaventato », « la madre di mia madre »). C'è una ambiguità (« stava levando o stava mettendo ») per cui non sappiamo che cosa stia tramandando la *strega*. C'è un mistero di positivo e negativo. Ci sono poi i precisi motivi mitologici della donna vecchia (la madre della madre, la doppia madre, la grande madre) che mette in pericolo un bambino, abbandonandolo; c'è l'animale che aiuta, il salvataggio dall'alto e per mezzo di opposti (*fiori* ed *escrementi*). E infine il tutto ora è sotto forma di narrazione. È avvenuto un cambiamento nella direzione di una storia con una evoluzione interna. Possiamo chiamare archetipica questa immagine? ». Per verificare un'ipotesi è bene provare a considerarla falsa, per cui rilavoriamo l'immagine togliendo tutto quello che abbiamo usato per renderla archetipica, lo iato disgiuntivo, il tono narrativo, le sottili anticipazioni, gli opposti, l'ambiguità, il coinvolgimento emotivo ed i motivi mitologici compreso l'intreccio. Non mettiamo di più ma di meno. Quinta operazione:

Vicino ad un *fiume* azzurro pallido e poco profondo un *bambino* seduto giocherella pigramente con un'*allodola* che canta nella sua mano destra ed una *perla* rilucente nella sinistra intorno al bambino crescono *narcisi* e *fiori* dente di leone una *strega* passa portando un *recipiente* di *escrementi* (6).

(6) Per una migliore comprensione del brano successivo, riporterò le parole del testo inglese; la mancanza di punteggiatura rende possibili differen-

Quest'ultima versione ritorna alla prima. Sono stati eliminati i motivi di trasformazione, gli opposti, il fanciullo abbandonato, l'evidente ambivalenza, l'animale

soccorrevole, il sognatore che osserva, come pure l'emozione ed il tono narrativo. In più è sparita la punteggiatura disorganizzando il ritmo, la sintassi e l'enfasi. Se ne è andato tutto ciò che avevamo costruito per arrivare all'archetipico.

La differenza principale tra la quinta e la prima versione è che alcuni dei nostri simboli sono stati specificati *in modo più preciso*. C'è stato *d'animo e scena* anche se non emozione espressa. I simboli costituiscono un contesto l'uno per l'altro senza l'introduzione di sentimenti o di connessioni tra essi.

Leggendo e rileggendo l'immagine, ascoltandola e riascoltandola, impariamo che star seduti vicino ad un fiume poco profondo è stare seduti come un bambino e stare seduti come un bambino è avere un'allodola che canta nella mano destra e che questo accade quando un recipiente è nella mano di una strega. Quando crescono fiori di narciso e di dente di leone il fiume è bleu pallido e poco profondo. O forse i fiori stanno producendo una strega. Apprendiamo che quando gli escrementi sono dentro un recipiente, allora il fiume è bleu pallido e poco profondo ed il bambino gioca pigramente. Il giocare pigramente è il giocare del bambino, anche se con una perla luccicante. Che cosa fa un bambino con una perla rilucente? Un bambino ci gioca pigramente e ciò accade quando il fiume è bleu pallido. Quando i ragazzi giocano, le streghe trasportano, quando le streghe trasportano escrementi, i ragazzi si svagano. E tutto ciò accade proprio semplicemente come lo scorrere del fiume e l'atto che fa la strega del trasportatore?

Inoltre: Quale è l'esatto significato di giocare pigramente? Giocare in modo infantile? È giocherellare piuttosto che giocare con impegno? Quando ci sono perle ed allodole i fiori sono denti di leone e narcisi e questi fiori danno origine alla strage. Una perla che riflette, il riflesso di una perla è alla sua sinistra — non mano. Non c'è una mano sinistra (in his left-not hand). Forse il riflesso perlaceo è « lasciato intorno (left around) al narciso bambino » (proprio come si legge senza punteggiatura) e quando la perla è lasciata in giro (perché non c'è una mano sinistra? Perché la strega trasporta?) allora il fiume è poco profondo. Ma in

ti letture. *Left* può essere in particolare collegato a *hand* o *around*: « By a pale-blue and shallow river a sitting boy plays about idly with a singing lark in his right hand and a reflecting pearl in his left around the baby narcissus and dandelion flowers are growing a hag carries by a box of shit » (n.d.T.).

ogni modo sappiamo che questo accade quando è seduto e gioca pigramente con un'allodola mano-destra o sta per avere una mano-allodola destra (with a right-hand lark or is having a right hand-lark). I fiori tuttintorno a lui stanno dando origine ad una strega, proprio mentre continua un cantare gaio insieme ad un giochere con perle e ad un recipiente di escrementi.

Mentre esaminiamo attentamente questo canto, questo cantare in versi di un'immagine come se fosse un'opera artistica (scultura, fuga musicale, uno scritto di Joyce o di G. Stein), comincia a risuonare un significato più profondo. L'immagine amplifica se stessa senza un'azione diretta ad amplificarla; cioè il suo volume aumenta attraverso quello che Berry chiama « riaffermazione » (*restatement*). In termini alchemici quello che siamo andati facendo è un'*iteratio* della *prima materia*. Tornare ripetutamente sulla medesima materia opaca e non psicologica è dare sempre maggiori possibilità all'apparire di connessioni ed all'emergere di modelli psichici. La psiche emerge, ma non nei messaggi diretti dati dalle interpretazioni. Piuttosto la psiche emerge mentre siamo immersi nell'immagine o ci perdiamo nei suoi labirinti. Riaffermazione ed *iteratio* sono anche un modo di riconoscere il proprio smarrimento di fronte all'immagine, cosa che a sua volta accresce il valore dell'immagine.

Se questo fosse stato un vostro sogno in terapia, le varie analogie, l'una dopo l'altra, avrebbero centrato i problemi relativi alla vostra fantasia, al vostro comportamento, alle vostre ambizioni, alla vostra sessualità, al vostro modo di riflettere, al vostro atteggiamento verso voi stessi, verso la vita, verso le donne vecchie, verso i ragazzi, verso la crescita e verso gli escrementi. Il sogno avrebbe acquisito valore e quel senso globale di importanza cui tendiamo a dare il nome di archetipico. « Archetipico » è ora il risultato di un'operazione condotta non coll'immagine, ma con cosa accade coll'immagine: una funzione relativa all'*operare* piuttosto che una funzione relativa all'*essere* (in un successivo capitolo si potrà dire ancora di più sulla natura specifica di questo operare e delle sue relazioni colla funzione dell'anima). L'immagine cresce di valore, acqui-

sta uno spessore maggiore e diviene più archetipica man mano che la sua base viene elaborata. A questo proposito stiamo seguendo strettamente Jung:

« Immagine e senso sono identici e come la prima si forma così il secondo si chiarisce. Alla forma non occorre propriamente nessuna interpretazione, essa rappresenta il suo proprio significato » (7).

Lo dipinge, ne fa un quadro. Nella misura in cui la forma emerge, emerge anche il senso, fare immagini = significare. E tutto questo senza mettere in moto i nostri usuali metodi interpretativi.

L'obbiettore: « Ciononostante debbo intervenire perché penso che tu abbia in effetti interpretato indirizzando il discorso in una sola direzione, verso la condanna di un modo di giocare pigro. Polemizzi sullo stare seduto come un bambino, sul riflettere e sul divertirsi. Io avrei potuto raccontare tutto questo mettendo in evidenza l'importanza del canto, della sinistra, della riflessione che permette al fiume della vita di portar via gli escrementi proprio come fa la vecchia. In altre parole l'immagine potrebbe essere decifrata nel senso di far percepire il ruolo di sostegno di madre natura ed il valore della giocosa passività ».

Nessun dubbio sul fatto che un'immagine ci agganci ad un complesso; è ovvio quindi che il discorso è stato indirizzato nella sua direzione. Non esiste un lavoro oggettivo, scientifico e puro colle immagini. Siamo sempre noi stessi nell'immagine e perciò inconsapevoli. Comunque, il tuo rilievo è interpretativo perché sceglie uno o due temi e li combina intorno ad un significato (al ruolo di sostegno di madre natura ed al valore della « giocosa passività »). Hai trascurato le parole bleu chiaro, poco profondo, narciso, non hai affrontato parole come « dente di leone », giocherellare, o bambino-narciso (ragazzo che scompare). Preferisco il mio punto di vista che è diverso dal tuo, dato che non sei rimasto fedele all'immagine mentre tutto il mio procedere deriva da questa e sempre vi ritorna. Però, a margine, vorrei aggiungere la tua obiezione al mio discorso come un addizionale commento rabbinico, come un ulteriore arricchimento piuttosto che come una interpreta-

(7) C. G. Jung (1947/1954), « Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche », in *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 221.

zione alternativa. Insisto nel dire che ciò che abbiamo fatto non è un'interpretazione.

Forse, elencando in negativo i più usuali metodi interpretativi, ci renderemo meglio conto di cosa *non* abbiamo fatto coll'immagine.

1. Non abbiamo amplificato i simboli (strega, fiume, perla etc.) riferendoli alla loro tradizione, ai miti etc.
2. Abbiamo tentato di non scegliere e di non dare particolare peso ad alcuna parte. Non abbiamo immaginato il sogno a partire da una figura centrale come « il fiume poco profondo » o « il cigno morto ». Questo sarebbe un metodo che indirizzerebbe la configurazione del sogno verso una nuova immagine, col fine di raggiungere un qualche scopo terapeutico; ma tale metodo è essenzialmente interpretativo piuttosto che immaginistico (*imagistic*). Pone le immagini al servizio di un punto di vista superiore.
3. Non abbiamo letto le immagini simbolicamente, ad es. il fiume, la vecchia e gli escrementi come simboli della Grande Madre della Vita (Kali). Questo riporta all'interpretazione dell'obbiettivo che in realtà è una distorsione dell'immagine. Nell'immagine invece il fiume è bleu chiaro e basso, non è come una vecchia e non trasporta escrementi. (L'interpretazione ovviamente potrebbe essere estesa sostenendo che gli aspetti poco profondi e bleu chiaro rivelino una funzione animica avente come polo opposto la vecchia e gli escrementi, così come Kali presenta questi « lati » contrastanti).
4. Non abbiamo usato un modello che assegni funzioni psicodinamiche alle varie immagini: al cigno « funzione di sentimento morta », al fuggire correndo colla gamba destra traballante di « estroversione inferiore », alla strega di « un complesso materno ancora non trasformato ».
5. Neppure abbiamo riposto emozioni nelle immagini né le abbiamo cercate né costruite (come in un sogno di paura o di piacere). Abbiamo cercato che il sentimento dell'immagine rimanesse nell'immagine, lo stato d'animo nella scena.

6. Neppure abbiamo forzato l'immagine in una narrazione di sequenze drammatiche: sedere e giocare mentre la vita scorre porta al fiore di narciso e questo finisce negli escrementi del complesso materno. O, nell'altra ipotesi: l'uscita alla luce del giorno è il risultato, la fine della storia, la risoluzione del dramma. Un'immagine non ha lisi. Una immagine prosegue senza « risolversi ». Un'immagine non può avere una lisi perché non è un dramma (a meno che non la si guardi come tale).
7. Senza dramma non esiste la necessità di un attore. Il sognatore non gioca un ruolo centrale come eroe, ma è inserito, in modi specifici, all'interno dell'immagine.
8. Non abbiamo moralizzato l'immagine trovando alcune parti positive ed altre negative o giudicandole regressive o progressive.
9. Non abbiamo stabilito un programma facendone originare una direzione (sogno come messaggio): « non dovresti lasciar che fosse il femminile a trasportare gli escrementi al tuo posto ». O questo sogno ti mette in guardia sul « tuo lato destro debole » o sul « potere mortale della madre » (cinque frecce). Oppure: « Torna indietro nella caverna e parla al cigno per rianimarlo ».
10. Non abbiamo sessualizzato il sogno utilizzando il giocare con gli uccelli e con le perle in mano.
11. Non lo abbiamo patologizzato; cosa che sarebbe accaduta se avessimo visto la donna come una strega il cui recipiente contiene escrementi, oppure concentrando l'attenzione sui sintomi del ginocchio o sull'angoscia.
12. Non abbiamo mai personalizzato l'immagine identificandone le figure con il sognatore o con persone del suo ambiente. Non ci siamo rivolti mai direttamente al sognatore e tuttavia mediante le analogie l'immagine è sempre stata rivolta a lui ed al suo ambiente. (v. il metodo analogico di David Miller). Avremmo potuto personalizzare facendo rilevare « l'atteggiamento dell'io » ed indirizzandoci quindi al sognatore come se fosse lui la figura nella caverna, o sulle rive del fiume. Spesso questo modo di in-

dirizzarci al sognatore diviene un rilievo critico per ciò che avrebbe dovuto fare nel sogno: Nel momento culminante hai fatto la mossa sbagliata e così ti sei fatto male al ginocchio. Se non ti fossi girato malamente, non ti saresti fatto male al ginocchio e tutto sarebbe andato bene. Oppure, non avresti dovuto fuggire dall'oscurità, oppure, non dovresti andare troppo profondamente nell'inconscio perché altrimenti resti sopraffatto. Oppure, hai ucciso la tua animalità e non puoi far fronte alla scoperta di questo fatto.

13. Così non abbiamo tentato di correggere il sogno, dicendo come avrebbe potuto essere.
14. Non lo abbiamo mitologizzato come avremmo potuto fare a proposito del narciso, della riflessione e dell'acqua e non abbiamo collocato l'immagine in qualche luogo archetipico quale il complesso materno, quale il puer o un qualche Dio.

Ciononostante, e questo è davvero notevole, mentre andavamo avanti nel nostro discorso sono proprio emerse molte di queste implicazioni dell'immagine — mi riferisco di nuovo a Patricia Berry. Le interpretazioni sono emerse indirettamente, rimanendo noi aderenti all'immagine, cioè fedelmente vicini al testo effettivo. Come Patricia Berry ha rivelato, testo e contesto si riferiscono al tessere:

« La parola 'testo' è collegata al tessere. Così essere fedeli ad un testo è sentire e seguire la sua tessitura... Il sogno è tangibile, ha tessuto, è intessuto in disegni che offrono un contesto finito e preciso... L'immagine in sé stessa ha tessuto » (8).

(8) Patricia Berry, *op. cit.*, p. 63.

Ciò che ho fatto nell'esempio è stato di mettere in pratica il suo modo di avvicinarsi al sogno.

Immagine archetipica.

2) Lasciamo cominciare l'obbiettivo: « Tutto questo avventurarsi così lontano è dipeso dal fatto che nel sogno precedente erano presenti immagini poetiche. Santo cielo! Prima cigni ed ora allodole e bambini! Vediamo se emerge qualcosa di archetipico dal sogno se-

guente, un sogno semplice, senza simboli straordinari, forse addirittura senza simboli ».

Mia sorella sta guidando la mia *Chevvie* (Chevrolet) ed ha una birra accanto. Frena a lato della strada per telefonare per farsi riparare l'acquaio della cucina. Posso vedere attraverso la finestra della cabina telefonica che essa non ha la *monetina* (9).

Come abbiamo già mostrato nell'esempio della *borsa marrone del supermercato* possiamo vedere simboli dappertutto se lavoriamo sui nomi mediante l'amplificazione. Così anche qui possiamo trovare simboli: la Chevrolet come carro psicodinamico, la sorella come anima, la birra come bevanda fermentata rituale fatta o generalmente distribuita da donne, la monetina come un pezzo d'argento.

Ma in questo esempio di genere realistico siamo portati a trascurare simbolismo ed echi poetici. Siamo sfidati ad essere archetipici senza essere simbolici, senza poter fare affidamento su valori seminasconditi all'interno di grandi parole (fiori, perle, escrementi etc.). Cominciamo così a giocare e lavorare.

Quando mia sorella guida, proprio allora l'acquaio della sua cucina (*kitchen-sink*) necessita di essere riparato. Nel momento in cui mia sorella guida, proprio allora essa chiama dalla strada. O è la mia *Chevvie* che guida mia sorella e ciò è il risultato del fatto che il sistema acquaio di cucina (*kitchen sinkery*) del mio lato sorella della vita non funziona? Cioè è il sistema acquaio di cucina (*kitchen sinkery*) del mio lato sorella della vita bisognoso di riparazione che la porta al volante della mia *Chevvie*? Essa non ha una monetina mentre ha una birra. È ubriaca di birra? Vedo mia sorella dentro una cabina telefonica. Sono in grado di vedere soltanto quando mia sorella è in una cabina dietro una finestra. Solo quando frena. Solo quando telefona. Dove c'è una sorella che telefona non c'è una sorella che guida. Alternativamente c'è una sorella che guida ed una sorella che telefona e ciò che accade nel frattempo è una frenata. Allora cosa dice questa immagine riguardo alla mia sorella-guida? L'immagine dice che sono capace di vederla quando è dentro la cabina perché allora c'è un'apertura verso di lei. Essere dentro la cabina è sia

(9) Per una maggiore comprensibilità del brano seguente riporto il testo inglese: My sister is driving my Chevvie and has a beer beside her. She pulls up at the curb to phone about getting the kitchen-sink repaired. I can see through the window of the phone-booth she hasn't got a dime (n.d.T.).

un modo di chiamare, di entrare in contatto, sia un modo di distanziare (*tele*), di essere circondati da un vetro. Quando è vista attraverso il vetro, essa non ha la moneta, per questo è impedita, è impedita nel fare accomodare il suo acquaio (*sink*). Il suo tipo di acquaio (*sink*), il suo posto di acquaio (*her place of sink*) è in cucina. È lo sprofondare (*sinking*) il suo modo di essere in cucina? La cucina è il luogo dove lei sprofonda (*sinks*); ed è per questo che lei chiama per aiuto.

Penso che abbiamo imparato con questo esempio che un'immagine non deve contenere dei simboli o dei motivi considerati usualmente archetipici. Un'immagine non deve colpire, essere bizzarra o strana per funzionare. Un'immagine non deve avere la sua emozione chiaramente espressa (« mi sentii spaventato »). Non ci devono essere grandi effetti o parole esplicitamente emotive per far sentire l'atmosfera di un'immagine o il suo peso emotivo. L'emozione come atmosfera, come una sensazione di tessuto è data da qualsiasi immagine. Nessuna delle chiare implicazioni di un'immagine deve essere letteralmente evidente, perché queste implicazioni, come dice Jung, emergono in modo preciso attraverso la stessa descrizione. Non dobbiamo sapere se considerare la sorella su un piano oggettivo o soggettivo, se essa beva o no o anche se il sognatore sia un maschio o una femmina, se abbia una o sette sorelle, se gli si presenti adesso un problema di denaro. Nella misura in cui avanziamo nel lavoro col sogno, le successive analogie entrano in risonanza con molti aspetti della mia vita: la mia anima, mia sorella, il mio problema di guida, di denaro, di comunicazione, di cucina e di bere; la depressione in cui affondo, il mio modo di chiamare aiuto, il modo con cui riesco ad intuire, con cui vengo fermato e così via. Queste analogie possono essere dedotte dalle implicazioni del sogno e si confermano attraverso le relazioni interne all'immagine globale. È come guardare un meccanismo coordinato al lavoro: quando questo accade, allora quello accade. Ingranaggi. Mi hanno dato immagini per i miei problemi e mi hanno mostrato come essi realmente funzionano uno in relazione all'altro. Anche altri problemi prima inconsci iniziano ad emergere quando procedo attra-

verso l'immagine. Ed infine emergono ulteriori implicazioni di questi problemi ed ulteriori supposizioni nei loro confronti.

Le mie implicazioni e supposizioni erano intrecciate. Definirei implicazioni tutte le frasi che cominciano con « quando/allora » e « solamente » e supposizioni tutte le domande e le conclusioni (« quindi »).

Ora, cosa ha a che fare ciò col livello archetipico? Come viene introdotto? Abbiamo respinto l'idea che venga introdotto attraverso il simbolico ed in un secondo tempo abbiamo rifiutato anche l'idea dell'identificazione dell'archetipico coll'emozione e coll'universalità. Per cui penso che per rispondere al quesito occorra riferire l'archetipico alle multiple implicazioni delle immagini. Ciò che rende un'immagine archetipica è il fatto che da questa possa nascere una così grande ricchezza. Un'immagine archetipica è un'immagine ricca anche se la sua superficie mostra solo una lattina di birra in una Chevvie sul ciglio di una strada.

Questa ricchezza subliminare è un altro modo di parlare della sua invisibile profondità, come Plutone è un altro modo di parlare dell'Ade. Il nostro esercizio coll'immagine ci ha offerto la possibilità di una nuova valutazione della insondabile natura di ogni immagine, anche la più mediocre, una volta che questa muore alla sua semplice esperienza quotidiana. Diviene maggiormente inserita in una profondità senza fondo e più complicatamente intessuta. E mentre ci lavoriamo, appaiono anche ulteriori implicazioni ed altre supposizioni ed analogie albeggiano in noi. Un'immagine è come una inesauribile sorgente di intuizioni. Mitologicamente stiamo ora parlando di Ade che nel Rinascimento neoplatonico era il dio della più grande profondità, del mistero e dell'intuizione.

La profondità è apparsa tuttavia solo quando abbiamo scavato in essa più profondamente, quasi sperdendocisi e quanto più andavamo in profondità, questa diveniva più profonda. Da un lato il suo essere inerente diveniva sempre più chiaro, diveniva più e più interno e coerente. Cominciò ad apparire necessario. In una sorta di rigore economico ciascuna parte era necessaria ad ogni altra parte ed al tutto. Dall'altro lato diveniva

(10) Vedi il mio « The Dream and the Underworld », *Eranos* 42, 1973.

sempre più misteriosa ed insondabile. L'immagine diveniva cioè nello stesso tempo più coerente e più nascosta. Eraclito avrebbe potuto chiamare questo « la nascosta armonia » che si riferisce anche al mondo dell'aldilà (10). C'è un invisibile collegamento dentro ogni immagine e questa è la sua anima. Se, come dice Jung, « l'immagine è psiche », perché non procedere e dire: « Le immagini sono anima », ed il nostro lavoro con loro è di incontrarle a quel livello di anima? Ho parlato altrove di questi aspetti come di essere amici ed altrove ancora ho parlato di immagini come animali. Ora porto avanti questo per dimostrare operativamente come possiamo incontrare l'anima dell'immagine e comprenderla. Possiamo immaginare attivamente ciò attraverso la parola gioco che è pure un modo di parlare coll'immagine, di lasciarla parlare. Osserviamo il suo comportamento — come l'immagine si comporta nell'ambito di se stessa. Osserviamo anche la sua ecologia — come è connessa cioè, attraverso la sua analogia coi vari campi della mia vita. Tutto questo è veramente diverso dall'interpretazione. Nessun amico o animale vuole essere interpretato anche se è possibile che gridi per essere compreso.

Potremmo ugualmente chiamare amore l'insondabile profondità dell'immagine oppure potremmo dire che non possiamo arrivare all'anima dell'immagine senza amore per l'immagine stessa.

Una volta che entriamo nell'anima dell'immagine, molti degli altri metodi interpretativi (ricordarsi della parte precedente) diventano inutili e possono essere considerati come mezzi per dare all'immagine un'anima, connettendola letteralmente colla persona del sognatore. Ma le connessioni nascoste sono le migliori, ha detto Eraclito, perché le connessioni esistono a priori nella persona del sognatore che le ha sognate. Le connessioni non devono essere forzate per mezzo di associazioni personali o interpretazioni personalistiche. Possiamo rendere materia il segno senza dovere ridurlo al personale. Così tutte quelle distinzioni tra esterno ed interno, personale ed archetipico, soggettivo ed oggettivo sono al più euristiche. Quando lavoriamo a fondo le immagini per mezzo di analogie metaforiche, le con-

nessioni nascoste si ramificano a tutti i livelli ed in ogni luogo. Queste connessioni inoltre impediscono operativamente le distinzioni tra tali polarità teoriche.

Due cose da osservare. La prima è che il nostro metodo può essere seguito da chiunque, sia all'interno di un'analisi che al di fuori. Non richiede speciali conoscenze anche se la conoscenza di simboli può aiutare ad arricchire culturalmente l'immagine e la conoscenza degli idiomi e del vocabolario può permettere di capire più a fondo l'immagine stessa. Lasciando parlare l'immagine suggeriamo che le parole e le loro reciproche posizioni (sintassi) sono miniere di anime. Ma l'estrazione non richiede moderne attrezzature. (Se fosse così nessuno avrebbe mai compreso un sogno o un'immagine fino alla nascita della psicologia moderna!). Ciò che aiuta l'estrazione è un occhio abituato all'oscurità (solleveremo più avanti il problema del training, di come allenare l'occhio a leggere l'immagine e l'orecchio ad ascoltarla). La seconda è che il nostro metodo non deve essere preso alla lettera, come se tutti i sogni dovessero essere lavorati a fondo attraverso la nuova tecnica verbale di Hillman. Qui non si è trattato di dimostrare un Nuovo Metodo, ma di dimostrare un modo attraverso cui possono essere compiute, da un punto di vista teorico e pratico, particolari considerazioni riguardanti le immagini. Ci sono mille cose che si possono fare con i sogni e le altre immagini. Di grande importanza è che riflettiamo su cosa abbiamo fatto durante l'analisi e su cosa, sempre durante l'analisi, abbiamo fatto affidamento; è pure importante riflettere su cosa ancora potremmo fare e su cosa le immagini possano essere udite dire se ascoltate con maggiore attenzione. Dopo quanto detto, possiamo tentare di evidenziare un metro di giudizio relativo a ciò che renda archetipica un'immagine. Abbiamo visto che i nostri criteri assiomatici — struttura drammatica, universalità simbolica e forte emozione — non sono necessari nelle nostre effettive operazioni con un'immagine. Abbiamo invece riscontrato che una qualità archetipica emerge da *a)* una precisa descrizione dell'immagine; *b)* una adesione all'immagine, ascoltandola metaforicamente; *c)* una scoperta della coerenza interna dell'immagine; *d)* un'espe-

rienza dell'insondabile ricchezza analogica dell'immagine.

Poiché ogni immagine può corrispondere a questi criteri, ogni immagine può essere considerata archetipica. La parola « archetipico » usata quale descrizione di una immagine risulta di troppo. Non ha nessuna funzione descrittiva. Cosa ci indica allora?

Piuttosto che indicare qualcosa, « archetipico » indica verso qualcosa e questo è il suo *valore*. Unendo la parola « archetipico » ad immagine, nobilitiamo ed arricchiamo l'immagine con i suoi possibili significati più larghi, più ricchi e più profondi. « Archetipico » così come lo usiamo è una parola di importanza (nel senso di Whitehead), una parola che vale.

Troviamo che questa parola non isola un'immagine dalle altre: le immagini della Chevvie, della birra, della moneta, offrivano altrettanta ricchezza e profondità delle immagini della caverna, del cigno e del ginocchio; anche se queste ultime erano più simboliche. Anche se non aggiunge niente di descrittivo, la parola « archetipico » dà valore all'immagine indicandone la fecondità (Langer) e la generatività (Erikson). Abbiamo bisogno di questo termine per incoraggiare la nostra ricerca e per farci sentire il valore trascendente dell'immagine. La fecondità e la generatività suggerite da « archetipico » sono di un tipo particolare in una particolare direzione. Ciò è stato indicato dal mio uso di parole quali insondabile, modellato, nascosto, ricco, anteriore, profondo, necessario, permanente. Queste parole sono state usate per dare un senso di valore. Tutte le immagini guadagnano questo valore ogni volta che il loro volume si amplia per mezzo del nostro lavoro che produce pure immagini.

Dovremmo trasportare queste stesse conclusioni in altri settori dove pure usiamo la parola « archetipico », ad esempio alla nostra stessa psicologia; con psicologia archetipica noi intendiamo una psicologia di valore. E questa nostra mossa è diretta a ricondurre la psicologia al suo volume più ampio, ricco e profondo in modo che possa così entrare in risonanza coll'anima nelle sue caratteristiche di insondabile, multipla, anteriore,

generativa e necessaria. Come tutte le immagini possono guadagnare questo senso archetipico, così tutta la psicologia, quando è svincolata dalla sua superficie e vista sino ai suoi volumi più nascosti, può essere archetipica. « Archetipico » si riferisce qui più ad una direzione che si prende che ad una cosa che è. Altrimenti, la psicologia archetipica diviene solo una psicologia degli archetipi.

« Solo una psicologia degli archetipi » significherebbe una psicologia che considera « archetipico » come aggettivo derivato da un nome. A questo nome, archetipo, dovremmo indirizzare ogni domanda relativa ad « archetipico ». Questo fatto conduce inoltre ad un significato denotativo di archetipico, come descrittivo di strutture fondamentali, astrazioni enunciate e dedotte da miti e testi religiosi, da istituzioni sociali (la famiglia e lo stato), dal comportamento animale (la costruzione del nido), da idee filosofiche e scientifiche (come la causalità), da forme artistiche (come l'epica).

In molti contesti in cui incontriamo la parola archetipico, specialmente in relazione colle immagini (« Questa è un'immagine archetipica ») archetipico potrebbe essere facilmente sostituito da un'altra parola qualsiasi relativa ai fondamenti a cui l'immagine è connessa: mitico, religioso, istituzionale, istintivo, filosofico o letterario.

Ma c'è una differenza di sentimento tra il dire « Il cerchio è un'idea scientifica o filosofica » ed il dire « il cerchio è un'idea archetipica ». Archetipico aggiunge un'ulteriore implicazione della struttura basale, generalmente umana, un universale necessario, ricco di conseguenze. Il cerchio non è esattamente un'idea scientifica; è un'idea basale, necessaria, universale. Archetipico dà l'idea di questo particolare tipo di valore.

Ora se l'implicazione di valore è presa letteralmente, possiamo cominciare a credere che queste radici basali, che questi universali *sono*. Ci siamo mossi da un aggettivo di valore verso una cosa ed abbiamo inventato sostanze chiamate archetipi che possono « sostenere » il nostro senso di valore archetipico. Quindi siamo forzati a raccogliere evidenze letterali da culture di tutto il mondo ed a fare asserzioni empiriche a proposito di

ciò che è definito essere al di fuori del linguaggio e della rappresentazione.

Non abbiamo bisogno di rendere archetipico in questo senso letterale. Inoltre le implicazioni di basale, profondo, universale, necessario portate dalla parola archetipico, aggiungono un valore più ricco a qualsiasi particolare immagine.

Sfortunatamente, tuttavia, è il valore letterale di archetipico che prevale. Così quando un'immagine è chiamata archetipica, questo fatto convenzionalmente significa che siamo in presenza di un modello istintuale basale, o di una fondamentale idea filosofica o di un tema religioso universale. Ora, se è questo ciò che archetipico è giunto a significare, dove è allora la psicologia? Non siamo scivolati nella metapsicologia o anche nella metafisica, esaminando un empireo di astrazioni, raccogliendovi evidenza per renderle ancor più letterali? Se questo è il punto dove siamo arrivati, possiamo o fermarci o lavorare con i colleghi dei campi della religione, della filosofia e delle istituzioni sociali, oppure tornare alla psicologia attraverso un lavoro colle immagini dell'anima, dove il termine archetipico connota più che denotare, dà spessore alle cose piuttosto che informazioni, evoca piuttosto che descrivere e, dando valore, aumenta la possibilità di indagine sulle nostre immagini.

Una definizione descrittiva di « archetipico » porterebbe la nostra indagine su vecchi sentieri. Interrogheremo le immagini nei termini dei loro archetipi e finiremo per tornare alla simbologia; immagini *della Grande madre, dell'Eroe, di diversi Dèi*. Andare in questa direzione sarebbe seguire pedissequamente la psicologia analitica che avrebbe dovuto significare (e lo fece con Jung, ad es. nei suoi *Tipi*) una psicologia analizzante ed un'analisi della psicologia (11) ed invece è giunta a significare una psicologia dell'analisi fatta da analisti per analisti. Nello stesso modo potremmo seguire quanto è accaduto alla psicologia del profondo, che inizialmente significava una psicologia più profonda, una psicologia che scava sotto le mere funzioni cosce, ma che è poi divenuta una psicologia di un profondo letteralizzato o dell'« inconscio ».

(11) Vedi Wolfgang Giegerich, « On the Neurosis of Psychology or the Third of the Two », *Spring 1977*.

Alla domanda « Che cos'è un'immagine archetipica? » abbiamo risposto con una ricerca verso l'interno dell'immagine (e non dell'archetipo) e così è venuto fuori qualcosa di inaspettato. Questo ci ha condotto a rivedere « archetipico » in sé, dato che abbiamo trovato che esso direttamente non « diceva » niente circa l'immagine. Ora cominciano ad apparire due modalità di operare colla parola « archetipico », una descrittiva ed una valutativa. E queste possono essere le due direzioni del nostro lavoro. Possiamo spingerci oltre e più precisamente dentro una psicologia descrittiva degli archetipi (12) come pure possiamo lavorare ulteriormente ad una psicologia che riveda il significato di valore di archetipico. Questo revisionare l'archetipico implica che il termine più appropriato per qualificare la nostra psicologia nella sua definizione *operazionale* sia revisionante (*revisioning*). In quello che facciamo siamo più revisionisti che archetipalisti ovvero, evochiamo (gli dèi ed i miti) in modo da revisionare la psicologia. L'importanza di una psicologia revisionante una psicologia degli archetipi è che essa fornisce strumenti metaforici di volume più ampio, più ricco e più profondo. Ciò è conforme al valore di anima che desideriamo dare al nostro lavoro e trovare in esso.

Il pericolo della prima modalità è che può diventare letterale, il pericolo della seconda che può diventare esclusivamente un'esercitazione fenomenologica. La prima modalità può far sì che ci troviamo stretti in una nuova tipologia prima di avere avuto il tempo di conoscere Dèi e Dèe come modelli stereotipi in una stretta rete che permette di collocare qualsiasi cosa. La seconda modalità può essere del tutto dissolutiva nel senso che potremmo non fare altro che muovere parole in un vuoto esistenziale, qualsiasi cosa, sia buona che no in una serie di analogie diffuse senza fine. Come ha detto Robert Romanyshyn, la fenomenologia e la psicologia archetipica hanno bisogno una dell'altra. La fenomenologia ha bisogno del senso delle strutture mitiche del profondo e dei loro valori; la psicologia archetipica ha bisogno di un senso, deletteralizzante e talora arguto, delle metafore in primo piano. Così anche i due atteggiamenti possibili di fronte all'archetipico, il descrittivo

(12) Vedi per esempio gli articoli di Murray Stein comparsi su *Spring*.

e l'operativo hanno bisogno l'uno dell'altro. Ambedue si trovano insieme nelle immagini, da cui d'altronde ambedue derivano.

Riduzione e analogia.

Il centro del lavoro con i sogni è di farli materia. Gli analisti tentano di fare ciò impiegando diverse modalità di riduzione per esempio: « Andare su per la strada e dentro la casa » significa entrare in vagina e desiderare di tornare dentro la madre = riduzione sessuale. « Andare per la strada... » significa venire a quest'ora ed al mio studio ed alla nostra relazione = riduzione transferale. « Andare su per la strada... » si riferisce agli atteggiamenti verso la casa, la moglie, la famiglia = riduzione personalistica. « Andare su per la strada... » indica la condizione basale della vita sulla terra, viaggiare, combattere ed andare a casa = riduzione esistenziale.

(13) Patricia Berry, « On Reduction », *Spring 1973*.

Tutte queste interpretazioni riduttive, proprio il fatto riduttivo in se stesso, sorge come un ingenuo tentativo psicologico di materializzare il sogno (13), come se concentrando, condensando fino ad un unico significato il sogno, questi potesse essere ridotto all'essenziale in modo da essere più tangibilmente percepito e da avere una maggiore possibilità di impatto.

Possiamo dare materia al sogno anche tramite analogie. L'analogia segue un'altra qualità della materia, quella dell'estensione. Estendendo il sogno, svelando connessioni in ogni sua parte, l'immagine prende un peso e può persino farmi sentire che cammino sul suo terreno, che sono dovunque nel sogno piuttosto che lui in me. Analogia è una parola usata in anatomia comparata in riferimento ad una relazione in cui la somiglianza sta nella *funzione* ma non nell'*origine*. Ci sono ad es. analogie tra la strega con un recipiente di escrementi e le immagini di vecchie nelle leggende, di maghe nelle favole, della dea Kali, di cadaveri putrescenti nella bara e persino colle mie immagini mentali di mia nonna o del vecchio insegnante maleodorante. Tutte queste immagini appaiono simili, hanno una funzione simile, risuonano sentimentalmente nello stesso modo. Ma non dob-

biamo andare oltre e dire che la strega è l'immagine dell'archetipo della Grande Madre, perché questa relazione espressa dal genitivo (« di ») sarebbe una relazione di origine: l'archetipo madre genera la strega (o altre immagini) dell'archetipo. Le analogie ci sostengono nelle operazioni funzionali, nel cogliere le somiglianze, senza con ciò porre un'origine comune. Il termine operativo delle analogie è « nome ». Questo è come quello. Vediamo un sogno.

C'è un cane nero, con una lunga coda, che mi mostra i denti. Sono terribilmente spaventato.

Fare analogie è un procedimento abbastanza semplice. Possiamo chiedere semplicemente al sognatore: « A cosa somigliano questo cane, questa scena, questa paura »? Possiamo ottenere: È come quando c'è un rumore improvviso e soprassalto di paura; è come quando vengo in analisi ed aspetto che lei balzi addosso a qualsiasi cosa io dica; come rabbia, qualche volta sono così arrabbiato (o affamato) che potrei mordere chiunque mi si avvicini; come la mia ulcera che è irritabile ed affamata allo stesso tempo; come mia madre che aveva l'abitudine di guardarmi sui denti; come andare dopo il lavoro a casa nell'oscurità ed aver paura che mia moglie mi sgriderà e mi assalirà; è come morire — ho così paura — è così immorale e basso e degradante; è come un film con dei cani neri che vidi quando ero piccolo ed ero così terrificato che dovetti uscire dal cinema; come il Dio Jackal, Anubis; come Mefistofele nel *Faust*; come quando mi eccito sessualmente, voglio lacerare la carne e mangiarla subito e fare all'amore come un cane per la strada, ovunque; è come il cane fosse una serpe con una lunga coda. E così via.

Vediamo qui un'importante differenza tra fare analogie ed interpretare. Attribuendo all'immagine il significato di una sola delle precedenti analogie, perderei le altre. Avrei ristretto l'immagine ad uno solo dei luoghi cui si riferisce. Le analogie sono multiple e non si perdono l'un l'altra, come non perdono il cane. Rendono l'immagine presente, viva e vegeta, riportando ad essa, ciascuna volta, un nuovo significato.

Fare analogie è come una mia fantasia di Zen dove il

sogno è il maestro. Tutte le volte che dici che cosa significa un'immagine, ricevi uno schiaffo in faccia. Il sogno diventa un Koan quando ci avviciniamo ad esso attraverso gli strumenti dell'analogia. Se si può letteralizzare un senso, interpretare un sogno siamo fuori binario, abbiamo perso il nostro Koan. (Il sogno è la cosa, non ciò che significa). Quindi devi essere schiaffeggiato per tornare all'immagine. Una buona analisi del sogno è quella in cui si ricevono sempre più schiaffi, si ottengono sempre più analogie poiché il sogno espone l'intero inconscio, la materia basale della vita psichica.

L'obbiettore: « Ti ho sentito dire delle cose contraddittorie. Più puoi dire circa quel cane, meglio è e più sicuro sei di non sapere quello che il cane realmente significa, pure meglio è. Questo ti può portare ovunque. E non riesco a vedere la differenza tra il metodo freudiano di associare tutto attraverso la memoria ed il metodo junghiano di amplificare mediante la storia e la cultura. Entrambi hanno l'effetto di perdere l'immagine a cui il tuo precipuo scopo è di stare aderente.

Inoltre fare analogie non si rivela pratico. In terapia abbiamo necessità di andare in profondità dove risiede l'essenziale. Sicuramente due o tre di queste analogie saranno più rilevanti, per quanto riguarda il problema del paziente, che non i denti di sua madre o il Mefistofele di Goethe. Non c'è una gerarchia tra le analogie? Sono tutte ugualmente buone? Infine il fare analogie in terapia non dipende da un'esperienza tipo 'A-ha', cioè da un 'clic' nel paziente che ti dice quando smettere quando sei arrivato al segno? ».

Riconoscere quando e dove fermarsi, come hanno detto sia David Miller che Howard McConeghey, è l'arte di ogni arte. Questa è una sorta di conoscenza animale, un senso animale dell'essenziale — non solo istintivo, non innato soltanto, ma una capacità sottile derivante dalla pratica colle immagini. Ma non è quel dannato magico clic! Uno dei grandi deliri della terapia — te ne parlerò in un secondo tempo.

Trad. di ADA BIANCHI MAFFEI

* Tratto da: *Spring 1977*.

La dimensione ottativa del linguaggio interpretante*

Jean Gillibert, Parigi

Tema e finalità: la libertà della parola nella sua equivocità, l'implacabile necessità di una teoria dell'etica della psicanalisi e il coraggio quotidiano (etica pratica) del per « dire meglio » e del per « capire meglio ».

Dimmelo, parola eterna, figlia della speranza splendente.

Sofocle - Edipo Re

Che, quando il silenzio « ruota », ciò sia anche una parola.

Hölderlin

Strappare parole al silenzio e idee alla notte.

Balzac

Quello che è espresso nel linguaggio noi non lo possiamo esprimere attraverso il linguaggio.

Wittgenstein

Preliminari: Ho pensato che sarebbe stato necessario alla comprensione della mia comunicazione, un certo numero di mie riflessioni, scaturite dal mio lavoro di lettura e di « analisi ».

Sono sotto forma di domande, cioè di possibile articolazione. Mi sono sembrate essere « preliminari ».

Innanzitutto dico questo: l'articolazione della linguistica e della psicanalisi mi è sembrata desiderabile e

pensabile, e certamente porterà — a certe condizioni e con determinate riserve — a una comprensione più vasta del radicamento dell'essere umano nel linguaggio (ed a mio parere più particolarmente, nell'autismo infantile, la psicosi). Si possono analizzare i testi di Freud e i testi degli psicanalisti in una analitica della comunicazione semiotica dei discorsi: dei discorsi di discorsi. Si può fare una dossografia dei discorsi dei « pazienti » e dimostrare quale violenza interpretante praticano i discorsi degli psicanalisti ecc. Ma tutto questo sfugge alla finalità attraverso la quale il discorso è sentito nella psicanalisi così come alla finalità « organica » attraverso la quale, nella quale, il discorso può circolare da bocca a orecchio. Una prima pseudo-chiarezza da offuscare è quella di quando lo psicanalista interpreta « Cosa è che l'Es fa?: tesi dell'innocenza » propria a tutti gli empirismi e che nasconde, di fatto, la manomissione compiuta sull'interpretazione. Questa tesi della trasparenza, così dannosa, si ritrova nella doppia illusione di un ascolto innocente da parte dello psicanalista: « non ascolto che parole dette per la prima volta » e da parte dello « psicanalizzato »: « non pronuncio che parole di cui non mi sono servito ».

Lo psicanalista sospetta delle parole del discorso del suo paziente senza realizzare che il sospetto è già stato portato dal paziente stesso a sua insaputa. L'interpretazione interpretante è chiasmatica-aperta.

I discorsi del paziente, il testo del sogno sono già una interpretazione ma è l'interpretazione che ha interpretato (è là che vanno ad inserirsi, a determinate condizioni, i modelli linguistici d'analisi) mentre è il *riferimento fuori dalla linguistica* che perdura e non il significato.

Senza il possibile ascolto dell'analista che non è dello statuto della comunicazione ma di un altro statuto, di cui parlerò, i due partners sono rimandati ad un focolare di sordità psichica, a un logos narcisistico (*écouteurisme*) dove il capire tutto equivale al non capire niente.

Anche se il modello della comunicazione linguistica non è il modello di ogni comunicazione, di ogni semiologia e semiotica, resta il fatto che la comunicazione

linguistica (per mezzo della lingua) pone in se stessa dei gravi problemi:

- innanzitutto è uno studio della lingua da se stessa e per se stessa;
- la separazione tra lingua e parola (la re-istituzione del « soggetto » parlante, installa ipso facto, un discorso metafisico sul « soggetto », su una parola piena — o vuota — su richiami e riappropriazioni);
- la problematica del segno e del senso, e pertanto del senso e del suono; l'arbitrarietà di questo segno (tra significante: immagine acustica e significato; concetto), divenuta l'immotivazione (Benveniste), è in riferimento all'antico discorso ontologico d'opposizione aristotelica « Physis-Thesis » o « Spirito-Mondo », « Caso e necessità », « arbitrario e determinato ».

La linguistica non ci fa uscire da questa opposizione. Mi sembra che essa ci faccia rientrare più che mai.

Per esempio: il significante non dipende dalla libera scelta del soggetto. Bene! Ma che cos'è questo soggetto al quale si toglie la determinazione per assegnargli la *passività* della parola? Che la lingua sia sistema e che essa sia più grande della « soggettività » non ha molto senso — è una falsa opposizione che volendo distruggere l'idealismo ci ritorna — perché chi la *costituisce* questa lingua? se non quello che si chiama uomo « *con* » quello che è più grande di lui. E perché ciò sarebbe riservato soltanto alla lingua del linguaggio? Perché non anche alla pulsione libidinale, al fenomeno emotivo, sia pure in una determinazione diversa da quella di un sistema di codifica linguistica?

La teoria del segno porta ad un neo positivismo molto alla moda che, sotto l'apparente materialismo del significante, nasconde una teologia (negativa naturalmente) il cui inserimento nella psicanalisi, attraverso l'applicazione metaforica delle finzioni linguistiche, è aberrante. Noi psicanalisti, linguisticamente sviati — non parlo dei linguisti — potremmo sembrare Bélise, Vadius e Trissotin de « Les femmes savantes » di Molière: erotomani del linguaggio invece che *innamorati*.

L'articolazione linguistica-psicanalisi a mio parere è ancora da fare se non si vuole, come Lacan, interpretare

de Saussure con Freud e Freud con de Saussure, con carte molto mescolate e concetti molto sviati e non « lavorati », attraverso una serie di prestiti sistematici:

- dalla retorica classica;
- dalla linguistica di Jakobson;
- dalla poetica postsimbolica.

Saremmo molto semplicemente condotti a questa vecchia metafisica della disperazione (e non alla sua comprensione) dove il modello fonetico regola tutti i conti. Se il soggetto *sostanziale* del voler dire è scartato da Lacan, il suo potere di fascino appare aumentato per il fatto di essere dietro il senso (lo scarto tra l'enunciato e l'enunciazione, la metafora conservando soltanto il senso). Questo soggetto assente non smette di inseguire la trasparenza del significato della sua « mancanza »: e l'arbitrario, sviato dalla lingua per implicare nuovamente il soggetto, non è che un provvidenzialismo rovesciato.

L'inconscio della lingua (il suo sistema) non è l'inconscio scoperto da Freud per la psicanalisi; la dinamica del rimosso, attrattiva e repulsiva (con la rimozione) vieta questa assimilazione. Il riferimento fuori dalla linguistica non confuta il sistema della lingua, essa lo include e dimostra per mezzo della problematica di un meta-linguaggio, di un senso del senso, di un discorso sul discorso, che il linguaggio è per prima cosa rapporto al mondo (realtà esterna) e che *realizza* un rapporto al mondo.

Che cosa esso realizza di questo rapporto al mondo? Ecco il problema.

Se la soddisfazione allucinatoria come finalità del desiderio inconscio del sogno realizza il processo figurativo, per mezzo del quale la nozione di immagine stessa acquista e perde, al tempo stesso, una credibilità, che cosa « realizza » allora il discorso del testo del sogno (già una interpretazione) nella sua finzione linguistica e a che cosa ritorna, dalla *strada inversa del lavoro* (1) del sogno, l'interpretazione dello psicanalista?

- A radicare la finzione linguistica del testo del sogno (per decodificazione-codificazione)?
- oppure ad aprire un processo più grande che è quello della *differenza* tra il delirio allucinatorio del so-

(1) Questa « strada inversa del lavoro » non è dell'ordine reciproco.

gno e il suo dire? Si tratta di una *differenza*, in effetti, e non di una opposizione.

Poiché tra *delirare* (desiderare), pensare e dire, esiste una catena fatta di differenze la cui scansione mi sembra essere tutta l'arte (tecnica e teoria) della psicanalisi.

Perché il *dire* non è il detto e il non detto, come se *dire* fosse già un sapere (epistemologia della lingua) di quello che si sta per *dire*.

Freud ha aperto, in effetti, un immenso « processo » che confuta ogni appropriazione da parte della logica formale della rappresentazione del segno (acustica o visiva).

Con la percezione (soddisfazione allucinatoria del desiderio) il linguaggio ha lasciato il linguaggio della rappresentazione.

Nel mutismo del « sembrare », non si è trattato di superare la rappresentazione ma di abbandonarla:

- il linguaggio della rappresentazione (del segno) non può disgiungere « Essere » (= è successo = non ottativo);
- il linguaggio non analizza, non divide, non è uno strumento di *analysis*;
- la psicanalisi non è soltanto un discorso nuovo che verrebbe ad aggiungersi agli altri spezzandoli nella loro apparente autonomia, facendo valere una eteronomia fondamentale (che sarebbe un'altra autarchia) ma essa appone a ogni linguaggio un coefficiente di « realizzazione » che « realizza » il rapporto al mondo del linguaggio nella sua posizione linguistica.

Bisogna aggiungere il « non-ottativo » (sic Freud) delle cose mute che sono « all'ottativo » del linguaggio interpretante:

- ciò significa che lo psicanalizzato non deve realizzare la teoria della psicanalisi, ma che *transfert* e *resistenza*, senza le quali non c'è che simulacro della psicanalisi, sono questa relazione al mondo e a se stesso (nell'ascolto) che è ogni linguaggio diviso nel suo « detto » e indiviso nel suo dire;
- parlare è già sempre sentire parlare;

- il linguaggio è soltanto informazione, c'è del non-comunicabile nel comunicabile;
- il linguaggio inventa delle categorie tra cui la speranza (la terapeutica);
- l'animale non parla per « sé », « ascolta forse per sé »?;
- in caso di pericolo, non può stare zitto né mentire (?) ma esso « mima » il pericolo, o il pericoloso, per scongiurare il pericolo;
- la rimozione psichica si situa tra la fuga e la condanna, non si può sfuggire, con l'azione, il pericolo pulsionale interiore;
- il sogno e il gioco sono « realizzazioni » di adempimento e di fuga da questo pericolo pulsionale chiamato desiderio;
- il linguaggio può realizzare questo processo — questa congiura — di fuga e di realizzazione attraverso le finzioni linguistiche (i traslati) della lingua, ma il riferimento dell'adempimento, anche se quest'ultimo non è che un « mimema », permane.

L'assenza di rimozione psichica costituisce allora un problema (cf. nella schizofrenia, il disinvestimento dell'inconscio).

Prima di concludere con questi preliminari, mi sembra importante ricordare:

- che psicanalisi è analisi di Psiche di cui l'endopsichico resta la pietra di paragone più acuta;
- che non si possono assimilare i processi primari energetici (condensazione, spostamento, ecc.) all'inconscio (cf. Freud) e pertanto alle finzioni linguistiche come la metafora, la metonimia ecc.

*I processi primari tendono all'unificazione (cf. Freud).
Le finzioni linguistiche sono dell'ordine del discontinuo.*

Per esempio:

- la nevrosi ossessiva non è riducibile al « traslato » della metonimia (relazione esterna di contiguità e di allontanamento). La metonimia appartiene alle attitudini verbali la cui realizzazione ha luogo soltanto nel preconsciouso ma non obbedisce alla rimozione;
- il lavoro dello « spostamento » non è un elemento di costituzione di Psiche ma un elemento di una catena

- di « costituiti » (rappresentanti pulsionali) che ha una *finalità* (compimento del desiderio);
- al contrario della finzione metonimica (della retorica classica) sarebbe meglio dire che la *sineddoche economizza* il lavoro di spostamento.

Ricordiamo che la disgiunzione del rapporto di causalità che necessita il trasferimento nella nevrosi ossessiva è *legata al ritiro dell'affetto*.

In conclusione di questi preliminari.

Esiste il sistema « puro » della lingua? Non si tratta di un inganno positivista? (tutto ciò d'altronde è legato alla storia della negazione e all'idea che se la cosa è quello che essa è, il segno è quello che la cosa non è). Può darsi allora che sia tutta la nozione di « cosa » che deve essere ripresa a livello stesso dell'inconscio. È lo scopo del mio discorso che io potrei riassumere così:

- si conosce il mondo soltanto attraverso la *tensione* delle cose fra loro;
- come la frase àncora la parola, così la situazione àncora anche la cosa (non vi è cosa in sé). Bisogna uscire dall'opposizione parola-cosa per indicarne meglio la differenza.

Vi è una *strada* tra la parola e la cosa; la parola dice la distanza che la separa dalla cosa; questa distanza è anche una *durata* (un ascolto di questa durata) poiché si ascoltano le cose (« l'occhio ascolta », P. Claudel). *Si possono rappresentare stadi successivi delle cose (cf. il sogno), non si può rappresentare la successione* (bisogna abbandonare il linguaggio della rappresentazione) ma la distanza-durata tra le parole e le cose, la sequenza temporale, il linguaggio le assume; può dire, dunque, causalità e simultaneità assieme: è il *dire*, quando la configurazione delle cose del mondo esterno nella loro simultaneità è senza *linguaggio*.

Contrariamente a quanto è insegnato, non sono le cose o il linguaggio che « si » passano nel « dire » le cose, ma è il tempo che « si » passa nel « dire » delle cose; allo stesso modo lo spazio ha *luogo* nel « mostrare » le cose.

Se ciò che non ha tempo, l'« è » (non ottativo), è una relazione muta alle cose che sono, il linguaggio che dice « può essere » inventa in continuazione una relazione parlante, dicendo, in quello che non è la cosa, quello che essa è comunque (2).

Dice la distanza e la durata.

Anche quando Freud ha introdotto l'Ananke, la necessità, la dura realtà della vita, il *contrasto* tra realtà psichica e realtà esterna, non è stato considerato fondamentalmente come opposizione. Può, in effetti, diventarlo. (« Realtà psichica e realtà materiale sono una coppia contrastata » (Freud)). La dualità degli istinti non è un dualismo di essenza ma il mantenimento del *dia* come operazione del vivere, del pensare, del dire.

La dimensione ottativa del linguaggio interpretante.

In un recente articolo Nicolaidès e Caron (3) si propongono di gettare le basi di un'articolazione tra pulsione e linguaggio; si propongono un lavoro che dovrebbe associare economia libidinale e significante linguistico, una dialettica tra forma e apertura... in breve, il problema dove Platone si è arenato e che ha fatto tanto parlare Freud nei suoi discorsi. Il significante psicanalitico avrebbe una specificità, poiché ha « come contenuto il rappresentante delle pulsioni e non un concetto ».

Beninteso, io non sono d'accordo con queste formulazioni. Non si abbandona la problematica del *segno*, della *rappresentazione del concetto* quando l'insieme coerente di queste nozioni richiede, *a priori*, l'esercizio di tutta la nostra critica *psicanalitica*. Capisco di più, attualmente, il ritorno a Eraclito e a tutto quello che gli si attribuisce: la permanenza del flusso, la contraddizione dell'identità dei contrari (il significante contiene e unisce i contrari, attraverso il passaggio dalla scissione al conflitto, ecc.); questo richiamo a Eraclito sembra diventare una costante, per giustificare la « significazione » nel suo multiplo e diverso — la sua *polimatia-polisemia*.

Ora, l'Eraclito al quale ci si richiama è un Eraclito di convenzione, poiché ha già subito, a causa della dossografia e dell'interpretazione interessata, il « colpo » del

(2) N.B. - È d'altronde il perché le dualità « significante - significato », « denotazione - connotazione », non sono per esempio d'opposizione, a mio parere. È anche perché l'inconscio è un « anello mancante ». Se non si può confondere la motivazione con il fenomeno emotivo o con l'intenzionalità, le tre categorie hanno a che fare tra loro. È perché, se schizofrenia, afasia semantica, autismo infantile coprono dei gradi di differenziazione, non possono pertanto essere confusi con un solo modello linguistico e semeiotico. Se la scienza di Psiche riflettesse soltanto la ripercussione di un modello operatorio, altro non sarebbe che « scientificità », cioè *positivismo*. Cosa che succede ai giorni nostri in cui si crede che scienza non sia più nel suo doppio *scire* = sapere e « *sapere* » = gustare (cioè « piacere »), vedi per questo l'osservazione di Freud in *L'avvenire di un'illusione*.

(3) N. Nicolaidès - F. Caron, « Studio del significante psicanalitico », *Rev. Franç. Psych.*, XV, 1976.

separatismo platonico, è Platone che legge Eraclito. Lo considerava un « mobilista » in opposizione all'« immobilismo » degli Eleatici. Dove controllare il flusso, di parola, di pulsione (di Eros), di vita ecc.? Un « catarro » (*sic* Platone), un sempre « colante » la filosofia del « naso che cola » (*sic* Platone)... non si conserverà il deprezzamento che Platone ha gettato su Eraclito, ma si... *conservierà* l'interpretazione platonizzante dell'esegesi — non fosse che per gli editori dei testi (Hermann Diels per primo). È che, in effetti, la separazione di Eraclito non è quella di Platone. Qui, l'applicazione, *ipso facto*, di « significante », « monema », « simbolo primario », ecc., risponde al dualismo *da dove si è partiti* (anima e corpo, pulsione di vita - pulsione di morte); si va dalla separazione al conflitto. Il dualismo vita-morte non è in Freud, e nella psicanalisi, un dualismo di essenza. È la permanenza del *dia* che è conflitto. La differenza precede l'opposizione.

Si parte sempre dalla divisione di *essenza*, per andare alla sincronia. Si fonda il *segno* (del linguaggio) sulla sola assenza (della cosa) e il reale sull'impossibilità del dire. Io non so se ognuno « attribuisce significati (*signifiantise*) secondo il modello che possiede » ma io so con Freud che ogni sognatore ha una propria grammatica.

Gli autori traducono il celebre aforisma attribuito a Eraclito e preso da Plutarco (sugli oracoli della Pizia) con « Il Maestro, il cui oracolo è a Delfi, non dice né nasconde: esso significa ». Questa traduzione porta all'errore per più ragioni (trascrivo il testo greco in alfabeto latino): « O enas on to mateïon esti to en Delphoïis oute legei oute/Kruptei alla semainei ». L'oracolo, quello di Delfi, appartiene al Maestro, sottinteso Apollo..., bene, ma in seguito c'è una doppia negazione, né esso non *dice*, né esso non *nasconde* ma fa segno, o indica (significare è un verbo tardivo in francese, intorno al XVIII secolo, una acquisizione posteriore). *Se mainein* non vuole dire significare come dato immediato, ma far segno, e « indicare » è più appropriato al senso del verbo greco ed a quello della storia della mantica greca. È postulare un senso tardivo, attraverso l'evoluzione della problematica platonizzante, *signans-signatum* del-

la scolastica del Medio Evo, da dove ripartirà in effetti de Saussure con il significante (*signans*)/ il significato (*signatum*). Il separatismo di Eraclito non è nel significato del linguaggio in rapporto alla cosa.

Poiché, e questa doppia negazione è eloquente, se il Maestro (Apollo) avesse detto o nascosto... egli infatti, « *avrebbe significato* », ma non dicendo, né non nascondendo (doppia negazione), egli *apre* (indica, fa segno) sulla possibilità del senso. La sua mantica non ha significato in sé; è equivoca e sono gli uomini che vorrebbero che si accordasse alle categorie con le quali essi parlano e pensano.

Manteion — *Semanteion* — è perché vi è equivocità nella parola « sacra » del Dio (Apollo) che c'è apertura sull'avvenire. Gli uomini dimenticano nei loro discorsi di essere interpellati da quello che, nei loro discorsi, nelle loro parole, non è detto. Il carattere di predizione nel discorso sulla cosa non è la profezia o la padronanza su questa cosa, è semplicemente la verità della cosa. La cosa (e pertanto l'oggetto) non è chiusa in se stessa, in un in-sé irriducibile (Idea o significante); è *perceptibile*, ma non per questo rimane in disparte. Dire la cosa sulla cosa (sessuale) non è dire l'unione della cosa e del dire, ma la tensione che è la distanza tra la cosa e il dire.

Se Freud insisteva sulla totalità del dire — non nascondere niente, la regola fondamentale —, è che pensava che la cosa fosse spartibile. Freud forzava i contrari (resistenza-rimozione ecc.) poiché non si possono totalizzare gli avvenimenti del passato (infantile) se non con l'*aggiunta* dei segni (del discorso dell'analizzato) e del silenzio (dell'analista). Il linguaggio interpretante apre la presenza nella ripetizione poiché la totalizzazione della cosa (sessuale) del passato è possibile. Nessun modello linguistico può essere sufficiente qui, poiché il modello linguistico parte da un'unità vista quasi attraverso una separazione (lingua-parola in primo luogo).

Il non-essere della cosa. Il discorso lo dice infatti, nella tensione dell'indicazione dell'inconscio. (Ricordiamo che la grande funzione dell'inconscio al di fuori di ogni sua proprietà è quella di *indicare* [*sic* Freud]). È per questo

che il riferimento del lavoro analitico è soltanto realtà psichica infatti, che cos'è la realtà psichica senza realtà esterna e viceversa? La psicanalisi si è installata nella fessura del loro contrasto.

Mi è stato rimproverato di essere un metafisico, la cosa è del tutto errata, e io potrei restituire questo « complimento » in un va e vieni che non avrebbe fine...

Porre l'antiorità di ogni segno del linguaggio in quanto unità è « metafisico » tanto quanto il supporre una antiorità prima del linguaggio, un multiplo, un indeterminato. Quello che mi interessa e costituisce l'oggetto della mia ricerca *psicanalitica* è il bisogno irrimediabile di andare al di là dei limiti permessi dalle scienze « settoriali », di esplorare, di conoscere, di sperimentare, di affermare, anche di riuscire. L'*opacità* (*sic*) del linguaggio in Freud e nella psicanalisi ha una ragione (un logos) che non è dovuto alla non-conoscenza di Freud in materia linguistica — non conoscenza che sarebbe eliminata dai progressi attuali della linguistica semeiologica — ma alla capacità che ha avuto la psicanalisi, al suo inizio, di sperimentare il *limite*; la psicanalisi è una *scienza-limite*, che opera con dei concetti-*limite*, poiché la limitazione delle cose sperimentate non deriva da una interdizione, dal gusto di imporre un ostacolo ma dalla *comprensione* che le cose limitate (biologia, linguistica, fisica, psicologia ecc.) comunicano tra loro grazie alla loro stessa limitazione. Questo limite è *Psiche*, non Psiche-Specchio (che non è che una derivazione ultima e sviamento di senso). Ma Limite è Psiche oltre la quale le cose non possono più essere dette.

Dunque, essere, pensare e dire sono in stretta connessione di senso e di esistenza.

Io mi interesso, dunque, al *clima* della rivelazione della possibilità di ogni linguaggio (verbale nella sua esistenza).

La garanzia che ci sia un senso possibile e il rinvio all'indeterminazione del senso (l'in-significante) dicono il clima allucinato del radicamento nel linguaggio.

Se l'identità del suono non è spiegabile partendo dal suono stesso e se abbiamo « materializzato » il suono

(sic Prieto) non è il suono ad essere in questione, ma la difficoltà di pensare l'identità. Poiché l'identità è alterità e l'identità non passa attraverso la lingua. Ciò che è « magico » non è identificare significato con significante, ma non potere ammettere l'alterità dell'identità. Tutto ciò che è detto dai contemporanei sul « soggetto » come polo d'identità da rifiutare, mi sembra insensato. Il soggetto, il sub-giacente, l'incarnazione dell'*ousia* (aristotelica) *mutati in subjectum non inferiscono una sostanza mono-ideica del senso*. Il soggetto non deve essere sostanziale o non è soltanto quello che s'impossessa del « me ». Io posso sempre dire « io », è una finzione attraverso la quale io m'impossesso del discorso del « me »; chiunque può scacciarmi e viceversa.

Infine, il riferimento dell'Inconscio non è un'unità semica — o altro — insecabile. Non è la ri-presentazione (*Vorstellung*) — che è già una derivazione, una nuova presenza, una presenza rinnovata — ma l'apparizione dell'Immagine stessa sotto la forma dell'acustico, del visivo, i due assieme, legata a uno stato (?) del corpo proprio che si dà come senza rappresentazione. La disparità dei destini della rimozione tra rimozione dell'affetto e rimozione della Rappresentazione, è pensabile soltanto partendo da una distinzione, da una cesura operata tra Ri-presentazione (senza fenomeno emotivo) e affetto (senza rappresentazione). Questa cesura è operata nel *Sogno* e nella *Schizofrenia* ma è *legata alla regolazione di vicissitudini e non è di costituzione*. È per questo, propriamente parlando, che non si può dire violenza dell'interpretazione (C. Aulagnier-Castoriadis) ma violenza dell'essere nell'interpretazione. Quando si « vede » nell'allucinazione, si perde il visivo e la coscienza e quando si prende coscienza dell'Immagine vista, si perde la visione.

Sono talmente intervenuto sul problema della realizzazione del desiderio nel sogno che mi faccio scrupolo di intervenire ancora sull'argomento. Il desiderio infantile ha comunque nel sogno (tra le altre) la possibilità di un divenire. Il « lavoro » del sogno è di far pervenire questo desiderio ad una *apparizione* che si chiama « realizzazione » — fenomeno in cui la Percezione abbandona ogni sistematicità; la coscienza non appartiene a

nessun sistema (*sic* Freud) —. È la soddisfazione allucinatória del desiderio. È un valore fenomenologico che Freud ha sempre considerato essenziale. Il sognatore nel sogno *vive* il fenomeno. L'irrealtà non intacca il fenomeno di « realizzazione ». Attraverso tutti i suoi travestimenti il sogno ha come fine di regolazione non una « rappresentazione-scopo » da raggiungere ma di fare ad-venire, su un fondo di nulla e di disperazione = che nasconde il desiderio di avvenire — ciò che era portato dal desiderio: l'apparizione del suo sopravvenire — la sua immagine, nel senso dell'apparizione dell'apparire. Nella realizzazione allucinatória è il dormiente tutto intero che appare... e scompare (dal sogno, dal dormire, il più spesso: a quel momento si sveglia). L'« è » dell'allucinazione non ottativa = la rappresentazione + la visualizzazione + il fenomeno emotivo. Anteriore alle tre, come causa finale.

L'« è » non è né la copula del verbo essere, né il verbo essere in se stesso nella sua dimensione ontologica, ma ciò che fa essere e lascia l'essere essere. Ciò che distrugge ogni distanza tra ciò che è e ciò che non è.

È perché « è » nel sogno che si può ricordare e dimenticare. L'ultima articolazione di una sintassi.

Nel sogno (come prototipo, poiché il narcisismo del morire asintotizza quello che è postulato dal narcisismo primario del morire o del vivere assolutamente), bisogna o trasmutare, o elaborare, o perdere. In ogni caso bisogna *abbandonare il linguaggio della rappresentazione*. Il credere, in completa buona fede (sono i termini di Freud), nella realtà della realizzazione del desiderio, non è il segno ingannante di ammettere semplicemente l'apparenza d'illusione. L'immagine mnesica non può rendere conto della Percezione, poiché l'immagine mnesica, la memoria, nel movimento della sua traccia, è uno sforzo dalla vita per proteggersi essa stessa, dall'investimento pericoloso. Quando l'immagine mnesica che regredisce, si muta in Percezione, non è ad un'altra immagine che si fa appello, ad un'altra rappresentazione più arcaica (visiva-acustica (significante), ecc.) ma ad una disfatta della memoria e della traccia (o al loro trionfo) per lasciare apparire nel tracciato della traccia, l'immagine percepita. Questo investimento *pericoloso*,

questo *sopra*-investimento questa *sur*-realtà è la percezione essa stessa, l'arcaicità non dell'immagine come segno, ma dell'essere, come l'apparizione di quello che non è mai successo. « È » — e il linguaggio della rappresentazione è abbandonato.

È « Fede » - « Follia » (Psicosi allucinatoria del desiderio (*sic*)). « Delirio » (desiderio). La Percezione (soddisfazione allucinatoria del desiderio), il delirio sono dunque un passato che non è mai successo. È l'*ad-venire* e non la profezia di un tempo a venire. È perché Freud insiste tanto sul fatto che l'allucinazione nel sogno è *non ottativa* (non compare il « forse ») e *negativa*. Non è la rappresentazione di un non rappresentante, di una mancanza in sé poiché questa mancanza non è più a livello ontologico. Questo « apparire » è la negazione stessa di ogni altra realtà. Non si può nemmeno più parlare di realtà psichica e esterna, distinte od opposte; ma con questo si entra nella struttura del delirio.

L'inconscio non ha dunque Rappresentante; non può essere rappresentato in quanto tale.

La Percezione è la fine della memoria e il suo inizio. È la loro antinomia. Questo « passato » che non è mai stato presente e si « presenta » (il sogno realizza il desiderio attraverso l'Immagine del passato) non come una coscienza-sé, senza mediazione, senza superamento (hegeliana) (4).

È dire anche l'arcaicità del problema dell'essere, legata al narcisismo primario, alla *disperazione* (*hilflosigkeit*), al panico del « sur-reale » della realizzazione del desiderio.

È dire ancora, che con questa allucinazione non ottativa, la psicanalisi non poteva più essere, di fatto, un'arte (sapere-fare) unicamente d'interpretazione (decifrare il testo del discorso). Diventava una « terapeutica » attraverso la « costruzione » (delirante) dell'analista. Freud ha sempre ricordato che la « costruzione » dell'analista equivaleva come processo d'articolazione a un delirio. Il tutto sta nel ricongiungersi al desiderio.

Dunque allucinazione = « è » non-ottativo e bisognerebbe interrogare l'idealismo di Klein e Bion sul non-ottativo dell'allucinazione (M. Klein) e sulla « cosa in

(4) È l'ossessione della poesia di dire questa « coscienza-sé », questa presenza non delineabile.

(5) Citazione completa:
« Le allucinazioni non sono delle rappresentazioni; sono delle cose in sé, nate dall'intolleranza della frustrazione e del desiderio. Il loro difetto proviene non dal fatto che esse non riescano a rappresentare, ma dal fatto che non riescono a essere ».

sé » dell'allucinazione (Bion) per il quale le allucinazioni non riescono ad essere (5).

Ma allora, che dire del linguaggio e della questione della funzione del Sogno al di là del principio di piacere? Cominciamo con la funzione del sogno che nel sogno traumatico non realizzerebbe un desiderio infantile (cf. *Al di là del principio di piacere*). Siamo al centro del problema del soggetto del linguaggio, poiché il radicamento nel linguaggio è giust'appunto il luogo del trauma e del narcisismo primario.

La ripetizione del trauma (non-piacere) nel sogno traumatico non è una realizzazione del desiderio ma realizza la rappresentazione dell'irrepresentabile dove Trauma = narcisismo primario. Essa realizza un trionfo sul pericolo attraverso il fatto stesso del sogno; un'autarchia autoerotica sul pericolo del mondo esterno.

Il trauma raggiunge il narcisismo primario (la finzione della solidità e della continuità); il sogno — come il gioco — realizza ciò che sta alla radice del desiderio sessuale, il ritorno al narcisismo primario. Realizza il « desiderio di dormire » sotto la maschera della ripetizione dell'avvenimento traumatico. « Ne sono uscito anche questa volta »! Prima ed ultima volta. Ma ogni sogno (che soddisfa il desiderio) contiene un avvenimento traumatico alla base (desiderio sessuale sopraggiunto dall'interno psichico) e diventa un trauma quando realizza il desiderio sessuale infantile (cf. *l'Uomo dei lupi*, dove è il sogno ad essere traumatico).

Tra l'avvenimento traumatico e la sua ripetizione è successo qualcosa; pare che Freud non vi abbia fatto attenzione (?). Anche se si ammette la frattura dello schermo antistimolo, l'incisione nel foglio del blocco magico attraverso cui la scrittura dell'inconscio rinasce di continuo, l'inconscio risponde con il sogno ripetitivo — o il gioco — con un ultimo processo vitale, una *auto-tomia* tra sogno e veglia, vita e morte. Il pericolo di morte sopravviene per salvare la vita del dormiente. « Mentre dormo, io non muoio, poiché faccio il morto ». Fare il morto, dormendo e sognando del pericolo di morte sopraggiunta..., per allontanare la morte. Simulacro. Identificazione con quello che si è separato. Acquisizione della separazione attraverso il sogno e non più sola-

mente attraverso il gioco. La forza costringente di ripetizione (del trauma, dello spiacevole) è attualizzata dal narcisismo primario che il sogno supera ri-presentando il pericolo. È d'altronde il periodo pre-liminare della funzione del sogno. Questo masochismo primario fa avvenire allora la co-eccitazione libidinale. Come l'angoscia anticipa la paura del pericolo, così il sogno traumatico e il gioco anticipano (simulacro) la paura del ritorno del trauma, l'angoscia sopraggiunge soltanto in un secondo tempo e risveglia allora il sognatore. *L'anticipazione* è una dimensione che il linguaggio conosce bene poiché è fondato precisamente su questa dimensione — la predicibilità (posso dire la mia morte senza viverla, per anticipazione e possibilità di predizione della medesima... ma questo gioco non è innocente...). Il linguaggio realizza il desiderio del ricominciare. Fa fronte alla morte e al pericolo potendo esprimere la morte e il pericolo. Prima di essere un incitamento-eccitazione, il significante, il tratto del significante della parola materna, è un « trauma » che fa anticipare la vita possibile (come la morte possibile).

Nell'esperienza dell'acquisizione del linguaggio noi vediamo soltanto un continuum, un tessuto tra parole della madre (e del padre) e la ripetizione da parte del bambino. Un continuum di perpetuazione gioiosa (lallazione, onomatopée « parla »! [il bébé]). Vi è di fatto, nel radicamento nel linguaggio, una nevrosi traumatica che si ripete come desiderio di ricominciamento.

Gli psichiatri e al loro seguito gli psicanalisti — eccetto Freud — hanno interpretato l'auto-tomia della nevrosi traumatica come una schisi fondamentale, attraverso la « schizofrenia ». È l'autismo ad essere fondamentale nel linguaggio e non la separazione (schisi) (cf. più sotto).

L'inconscio (vitale) è spossato per la ferita traumatica ripetuta indefinitivamente, nella schizofrenia, e questa ferita è di linguaggio. L'obbiettivo della schizofrenia è quello di fare funzionare il mondo esterno come dovrebbe funzionare l'inconscio: il linguaggio della rappresentazione nei suoi sogni. Il linguaggio, qui, non abbandona più il mondo della rappresentazione — per il fatto della persecuzione totale (auto-tomia) all'inizio.

Ricordiamo dunque, a questo punto, che nessuna regressione (topica, economica, dinamica, storica) può rendere conto della « genuinità » del fenomeno dell'apparizione dell'allucinazione (Immagine che diventa la coscienza); le rappresentazioni di parole sono ricondotte alle rappresentazioni di cose, prima dell'apparizione delle cose come Immagine.

Non è beninteso, la cosa — l'oggetto — che appare, ma la sua parte « percettibile » che non è una cosa in sé, ma ciò che dell'oggetto è percettibile perché investito (sopra-investito). La cosa in sé, secondo quello che non era percepito (allucinato), rimane (è l'augurio kantiano e freudiano).

Non abbandoniamo quindi il linguaggio e citiamo Freud: « È forse una caratteristica generale delle allucinazioni... che in esse riappaia qualche cosa di già provato nell'infanzia e dimenticato, qualche cosa che il bambino ha visto o sentito all'epoca in cui *poteva appena parlare* e che ora penetra di forza nel Conscio ».

Il *provato* è una prova di forza: questa forza si ritrova nel *forcing* del Conscio. Questo provato non è del percepito ma del trauma; è il passato non ancora reso presente ma che tende a diventarlo in quanto contiene la forza (violenta) della prova (provato). Ciò che è importante è il legame tra il « parlare appena » e questa prova (di forza), quando le parole, il linguaggio non ci sono ancora per anticipare (ruolo ottativo) il non-ottativo della prova (il provato-allucinazione); ciò che è ricevuto dal mondo esteriore è una violenza. C'è sempre in Freud l'idea di una verginità e di una trasparenza impossibili.

Bisognerebbe, prima o poi, uscire dal « positivismo ». Freud ci ha fatti uscire dal positivismo della psicologia. Ecco che dopo di lui si ritorna ad un neo-positivismo, quello dei segni.

« Essere » - « È » - « C'è », non sono ottativi, non sono mai accaduti; come l'apparizione nel suo fenomeno di apparire dell'Immagine del desiderio; è il modo stesso di « dire » questa apparizione. La stessa cosa. Il provato (stato del corpo proprio) non è l'apparire. Il provato non è l'essere o l'esserci. Il provato è la passività totale della sensazione (cf. il « provato » negli schizofrenici).

È una illusione positivista credere che si passi nel radicamento nel linguaggio dal « suono » del significante (per quanto non identico esso sia a se stesso, per quanto non naturale esso sia) al verbo « essere ». Nell'introiezione del senso questo passa da un significante a un verbo; ma è attraverso la possibilità — anteriore a ogni significato — di una articolazione tra mondo esterno e mondo interiore che si può dire il verbo « essere ». Se non ci fosse stato « essere » (e non soltanto il verbo — ci sono le lingue senza verbo essere, che, pertanto, dicono « Essere »), semplicemente non si potrebbe parlare; poiché « essere » non dice l'identità o per lo meno inizia col dire « identità = alterità ». La cosa « è »... questo, quello, o « io sono » (senza questo, senza quello)... è da questa possibilità di alterità e d'identità che il significante prende il suo aspetto di non-identico. « Essere » non è un verbo, è un « salto ». Ho soltanto l'appoggio di un linguista, E. Benveniste, in *Problemi di linguistica generale*: « Essere e avere nelle loro funzioni linguistiche ».

« Essere » non è ottativo, allo stesso modo dell'allucinazione (l'apparire che essa è); *non è necessario nel suo enunciato e nella sua enunciazione*; non vi è fatalità linguistica del verbo essere. Poter dire « essere », « è », « c'è », non appartiene soltanto alle lingue che possiedono la categoria del verbo essere. Si può semplicemente dire che i greci che la possedevano, ne hanno fatto uso ed... abuso fino a fondare sul verbo « essere » un'ontologia, una filosofia del discorso.

Ma hanno saputo denotare che la relazione logica di un enunciato assertivo serve anche ad altro. L'identità non è che una relazione logica se no come potremmo capire il fenomeno dell'identificazione inconscia, in psicanalisi?... L'identificazione è sempre a-sintotica poiché l'identità che essa postula non è altro che alterità.

La logica della costruzione del sogno (cf. *I processi primari*) non può rendere conto in nessun modo della finalità del sogno (il desiderio di compimento compiuto). Idem nell'incubo: « La pena dei nostri pensieri di sogno può penetrare nel contenuto del sogno soltanto con la maschera di un adempimento di desiderio ».

Idem nel sogno traumatico dove la maschera — il simu-

lacro — diventa l'oggetto stesso del desiderio realizzato (cf. sopra).

I processi primari hanno una *finalità* logica; non perdono mai il rapporto di causalità anche se lo camuffano in contiguità, spostamento, ecc.

La in-temporalità del desiderio inconscio conferma questa finalità logica ma l'indistruttibile è l'inconscio in quanto spazio e in quanto sistema che può trasmetterlo; la ex-temporalità dell'inconscio, dove nulla finisce, nulla passa, nulla è dimenticato viene dalla *forza*, sia del desiderio assoluto di dormire (narcisismo primario) che del desiderio sessuale.

L'inconscio non si pone nel tempo per dire la in-temporalità del desiderio o viceversa; ma l'interno del tempo, la sua in-temporalità si può dire soltanto attraverso lo spazio ex-temporale dell'inconscio.

Il linguaggio ha qualche cosa di questo spazio di ex-temporalità per dire l'anticipazione, cioè l'indistruttibile; poiché — ed è forse questo il confronto più acuto con la linguistica — non si tratta di dire che l'inconscio non conosce la contraddizione — perché è il sogno nei processi primari che non conosce la contraddizione, mentre l'inconscio, lui, non conosce né disconosce. Infatti se si dice « non conosce », ciò potrebbe lasciare supporre che l'ha conosciuta o che potrebbe conoscerla (errore di J. Kristeva nella sua comprensione dell'inconscio, cf. « *La Semeianalisi* »).

Permette essenzialmente ad ogni contraddizione di risolversi. Fa trovare al lavoro del sogno il mezzo di risolvere la contraddizione, il contraddittorio.

Quando E. Benveniste enuncia:

- le lingue arcaiche non sfuggono al principio di contraddizione;
- il sogno presso le lingue primitive è riportato alle categorie della lingua;
- non è alla storia che bisogna chiedere quello che Freud ha scoperto nel sogno ma alla poesia.

non posso che sottoscrivere, ma si tratta sempre del sogno e dei processi primari e non dell'inconscio (poiché bisogna distinguere inconscio e processi primari, come ha fatto Freud).

L'Inconscio è quello spazio dove si realizza la in-con-

tradizione. Non ci sono dei « forse » o degli « è » e/o dei « non è »; in alcune sintassi dove la contraddizione può essere *misconosciuta* (il sogno, il linguaggio) benché esistente di fatto, il « no » non può esistere. Il « no » non è soltanto dire no, o i « modi » della negatività ma una autonomia fondamentale poiché Essere = Nulla. Non ci sono dei « no » nell'inconscio. Ci sono soltanto dei pre-affermativi. « No » è del linguaggio; è sempre dire « no » a quello che si crede dover essere un « sì » (cf. reazione terapeutica negativa), è una anticipazione. « Essere » è fuori della linguistica senza anticipazione. Pura alterità.

Questa dimensione non ottativa segna il riflesso di un ritirarsi, di una sparizione attraverso il suo carattere indistruttibile. Il narcisismo primario è il riflesso della sparizione totale del mondo esterno (cf. la « fine del mondo » nelle paranoie).

Si tratta forse della vecchia nostalgia di Freud e della psicanalisi, che all'inizio tutto era « inconscio », in altre parole del panico dell'essere di fronte all'arcaicità della sua domanda?

Dunque, l'Immagine non è un riflesso del reale e se il sogno realizza l'Immagine, è perché questa è il negativo (allucinazione negativa) del mondo esterno, che il dormiente non può né vedere, né vivere, ma che c'è. L'Immagine non appartiene alla rappresentazione ma all'iscrizione nel tessuto psichico. L'errore di Jung e di Bachelard è quello di aver dato un valore archetipale all'Immagine (ad es. nell'*Uomo dei lupi*, non è il significante *Wolf* che è determinante ma l'immagine del « lupo in piedi » [*sic* Freud]). Il nominare questa immagine tenta di darle un *valore* archetipale attraverso il « significante »; ora, questa attitudine, questo *mimema* non viene che dal lupo; fa parte del provato cui il lupo con il suo significante *Wolf* ha dato un senso di idealità. Tutto ciò che è « significante » (immagine acustica) è idealità. Da cui il ritorno all'infinito del significante; ma una immagine acustica entra nel *mimema* (fondamento dell'*Imago*) che ne *L'uomo dei lupi* (per esempio) è « l'attitudine del lupo in piedi ». Sottolineo la parola attitudine poiché è ciò che è stato « provato »,

(6) Abraham e Torok hanno compiuto un interessante studio sul linguaggio dell'uomo dei lupi, esaminando anche le parole russe che corrispondevano alle parole usate in analisi dell'uomo dei lupi stesso. Tieret è la parola-cosa che indicherebbe « ciò che la sorella (dell'uomo dei lupi) ha fatto al padre ed a Sergiei » (v. N. Abraham e M. Torok, *Cryptonymie - Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier Flammarion, 1976, con prefazione di J. Derrida) (n.d.T.).

investito, percepito. Anche se c'è criptomnesia ne *L'uomo dei lupi*, e il lavoro di Nicolas Abraham e Maria Torok è molto convincente su questo piano, il *Tieret* (6) è sempre dell'ordine della memoria e non della Percezione (visiva-acustica). Poiché la percezione non è unicamente l'arresto, lo *stop* dichiarato al Mondo che diceva la vecchia teoria dell'*incastro* sempre attiva nell'accettazione « abituale » degli psicanalisti, ma l'*indecidibile* tra l'animato e l'inanimato; lo psichico che vuole arrestare la piena del flusso del mondo esterno e che vuole sostituirgli una regolazione « psichica ». Percepire, è fermare il mondo esterno; metterlo in « fermo » anche se all'interno di questo fermo, si muove. La lotta, in effetti, nella psicosi è tra il *percepire-allucinare*, « che ferma » il mondo esterno e il mondo esterno che funziona come l'inconscio. È il modo che ha lo schizofrenico di « sorvegliare » il mondo, come nel sogno una istanza sorvegliava lo svolgersi del sogno.

Mimesis, Imago, Mimema, l'immagine mima in negativo il positivo del mondo da cui questo terrore della vita psichica; da cui questa rivelazione interiore della vita psichica prima del linguaggio; da cui questa « intrepidità spirituale » della poesia, come lo dice bene Octavio Paz, che arriva a questa rivelazione interiore attraverso le parole, il loro concatenamento. La « figura » non è il significante di un significato chiamato letteratura, come vuole R. Barthes. Questo ha come corollario che lo studio in piani separati del contenuto e dell'espressione sia impossibile. Ciò rovina anche quello che si chiama ancora « contenuto » e « espressione ». Appartiene forse il linguaggio a questa potenza dell'Immagine (tanto visiva che acustica, che motrice ecc.)? L'alterità e non « Immagine specchio » = « Identità riflessa ». Certamente. È proprio questa antica appartenenza di fondo — il fondamento non è l'inizio — che ne crea tutta l'ambiguità di preparazione e sistematizzazione. Per quanto arbitraria, per quanto codificante e codificata sia la potenza denominativa e classificatoria del linguaggio, non si tratta tanto di « naturalizzare » (o naturalizzare il suono) quanto di specificare il suo radicamento nella vita psichica. Anche se la « mano », il « linguaggio » sono legati ad acquisizioni biologiche

codificate, a processi evolutivi — cosa incontestabile — se essi sono poteri di padronanza (tecnica) nell'ordine della comunicazione — qualcosa tuttavia, nella « figura » dell'uomo (non so dire meglio) predisponeva a queste acquisizioni.

Questa predisposizione non implica alcuna idea di continuità.

L'immagine acustica del linguaggio — bisognerebbe aggiungere tutta la ritmicità delle parole, non soltanto lineare, ma spazializzata in verticale e in orizzontale, l'immagine grafica del linguaggio certamente più determinante, poiché si « grafizza » prima di parlare e quando si parla si continua a « grafizzare » l'ascolto altrui e il proprio ascolto, questo insieme, che è dissociabile soltanto se si *decide* di mettere da un lato il suono e dall'altro il senso (significato), ciò che ha fatto De Saussure nella mediazione del « segno » *rovina* ogni oggettivazione possibile, « co-naturale » del suono. Il suono, è di fatto una astrazione, che è voluta, essenzializzato da una cultura che non può vederci che un « elemento » « naturale »... per snaturalizzarlo. Si vuole che noi si divorì, attualmente, una musica piena di « suoni », una musica « concreta ». Ascoltiamo Varèse, che io apprezzo molto, e ascoltiamo la gerarchia culturale di questi se-dicenti « suoni ».

Dire « suono », « immagine acustica » (significante) è prefigurare in anticipo il senso ulteriore che si vuole dare alla parola « cultura ». Ogni imperialismo attuale del « significante », il terrore nelle lettere, procede da questo presupposto ontologico; la materialità non naturale del significante nasconde (male) l'idolatria dell'arbitrario.

Non so come il linguaggio è venuto agli uomini (ma chi lo sa!). Certamente non in una gerarchia di onomatopee in parole, di parole in frasi, ecc., cioè di suono in senso. Gli studi sull'acquisizione biopsichica del linguaggio sono certamente molto fruttuosi ma non cessano di procedere da questo pregiudizio — che Freud ha d'altronde avuto, fino a una certa idolatria — che l'ontogenesi ricapitola la filogenesi, che se ciò succede come succede nel bambino (che non parla e che sta per

parlare), questo è come quello che è già successo per il primitivo.

A questa idolatria del primitivo Freud porta la sua propria correzione, la sua propria limitazione: il « Primario » (qualunque sia) è per prima cosa una funzione regolatrice prima di appartenere a una costituzione d'origine. Freud ha giocato sovente — a nostre spese — tra regolazione e costituzione; pertanto con la prospettiva storica sull'insieme della sua opera, si vede bene di che « salto » è fatto, per esempio, il narcisismo primario. Anche se il « significato » (concetto) ha una comunanza di comprensione d'essenza e se il « significante » è variabile, non si può estrarre il « sistema » della lingua che a condizione di ritirarne, non il soggetto parlante, ma la figura tutta intera dell'uomo nel mondo stesso del linguaggio.

A ciò si risponde « l'uomo, non esiste; è una "visione materialista", "umanistica", ideologica dell'uomo; ciò che conta è il non-umano »! Ma se si riporta sul non-umano (codice, significante ecc.) ciò che si diceva essere dell'uomo, cioè la determinazione, abbiamo semplicemente spostato il problema.

Il codice dell'Altro come significante di una mancanza, né essere, né qualcuno, è un'evasione ma non una ricerca.

Ma l'uomo e la sua specie sono indissociabili. L'uomo e il suo linguaggio sono indissociabili. L'uomo e il non-umano sono indissociabili. C'è qualche cosa nel nostro mondo contemporaneo che confina con l'assurdo e con il sofisma persecutore.

Il linguaggio all'opera nell'inconscio non è dunque soltanto l'arbitrarietà onnipotente di un « suono-segno » (significante che, d'altronde, per i bisogni della causa, si fa significare, poi non significare più del tutto... incredibile!); è prima di tutto iscrizione (grafismo) che si rivelerà attraverso l'Immagine (nel senso in cui io la intendo) nel clima di terrore che è, nel sogno, il panico del ritiro dell'Essere, cioè la disarticolazione fondamentale. È in questa dis-articolazione che tutto ciò comincia a parlare come garanzia del linguaggio (7).

Freud, che ha sempre separato, in una tradizione classica, il « visto » dal « sentito », dando preminenza al « vi-

[7] Si insiste sull'artificialità del linguaggio o sulla codificazione linguistica in opposizione alla « natura-

sto » (sogno, psicosi allucinatoria ecc., isteria), al « sentito » (soprattutto paranoia) non ha pertanto dimenticato all'inizio che *l'ordine* nell'ipnosi era un comando che si dispiegava ulteriormente in rappresentazione nel « sonno » dell'ipnotizzato. Si può « ascoltare » la visione delle parole e le « illuminazioni » sono più d'effetto che di causa e anche l'occhio « ascolta » (Claudel). I poeti visionari sono degli auditivi. Freud che ha creduto che il sogno fosse costituito soltanto di immagini visive (rappresentazioni), pertanto nell'*Uomo dei topi*, deve riconoscere per forza, nel sogno stesso, l'esistenza di giuramenti, di frasi di comando. Il « significante » (topo) ha valore e senso per l'inconscio solo quando la comunicazione « ordine », « comando », « giuramento », cioè le prime figure del linguaggio, vi si sono legate. In sé il significante « Topo » non ha valore operatorio; la sua polisemia (8) così notevole, nel testo dell'*Uomo dei topi*, deriva soltanto dal principio di comunicabilità al quale è stato legato. Questo principio è una differenza ma il significante « Topo » non contiene in sé questa differenza.

È proprio attraverso il tentativo dell'*Uomo dei topi* di padroneggiare questa « differenza » che egli installa una polisemia e uno spostamento perpetuo. La figura dello « spostamento » non si riduce al tropo della metonimia (sineddoche) nel discorso. Il corpo dell'*Uomo dei topi* non cessa perciò di spostarsi poiché il processo primario dello spostamento va verso una finalità, una causalità finale... il riposo, mentre la sineddoche come finzione linguistica gli vieta questo riposo; è dell'ordine del discontinuo.

Il provato è un continuum di intensità. Nient'altro che intensità; non è comunicazione, né comunicabile, né comunicante. Non può che ripetersi nell'allucinato. Questo « quantum » d'intensità che « colpirà » il corpo, lo altererà, non può risolversi nelle catene parlanti poiché la finzione linguistica legata alla contiguità-causalità, il tropo sineddoche è dell'ordine della discontinuità. La disgiunzione nel rapporto di causalità è dovuta al « ritiro dell'aspetto » (sic Freud). Sola, la finzione linguistica può trasformare la contiguità in causalità, alla condizione del ritiro dell'aspetto ma perché la finzione

lità » della pulsione (libidinale). È un pregiudizio. La pulsione non è più naturale di quanto il linguaggio non sia artificiale. Vi sono certamente codici e sistematiche pulsionali che noi ignoriamo.

(8) Di fatto non sono polisemie; la nozione non è direttamente applicabile; sono sia omonimie, sia brani di suono, di significante per tentare di raggiungere un ordine polisemico. È, d'altra parte, l'assillo ossessivo dell'*Uomo dei topi* quello di tentare di raggiungere l'ordine del tema, senza il quale non ci sarebbe né polisemia, né monosemia.

linguistica è del discontinuo, come ogni fissione linguistica (metafora o metonimia).

Le quantità intensive, le pure quantità del processo primario che risiedono e regnano nell'inconscio, non sono, per essenza, dell'ordine del suono della sonorità, dell'acustica, del significante, anche se « parole di passaggio » (i ponti « verbali ») possono funzionare come pure quantità intensive, è il provato che lo è, prima di questo « significante ». L'« ordine » (ipnosi), « comando » « giuramento », ecc. possono essere d'incitazione; possono essere anche schiacciamento, trauma, vedi, ad esempio, la « *mussitazione* » nella malinconia, le parole tabù nel nominare, soprattutto i nomi del « nome » (proprio), l'educazione degli apprendimenti, in primo luogo l'apprendimento sfinterico.

L'idea del continuum nel suono è un'idea speciosa, non si possono chiudere (psichicamente) le orecchie, si dice, come si possono chiudere gli occhi (le palpebre). Si è vittime di una metaforizzazione, poiché si può chiudere l'ascolto. Parlare è già sempre *ascoltarsi parlare*, un autismo fondamentale che non è dell'ordine del « suono » ma del pensiero (della comprensione). Così l'*Uomo dei topi*, dichiara egli stesso « i miei genitori conoscevano i miei pensieri, e per spiegare questa cosa, io mi immaginavo di aver espresso i miei pensieri senza sentirmi parlare ».

Un discorso non articolato conduce ad una idealità di senso; la chiusura di questo ascolto fa credere, non al riconoscimento endo-psichico della rimozione ma alla rivelazione del pensiero ad altri senza linguaggio; o almeno al fenomeno — retrospettivamente percepito — che il linguaggio parli da solo. Ciò « parla » ad alta voce quando non parla più a voce bassa. Nella psicosi ciò parla — a voce alta — l'Imago parla, come la voce del Dibbouk, ma è un'« illusione » e non una costituzione linguistica, ma ricostruzione che passa attraverso la *chiusura* dell'*ascolto* del linguaggio pronunciato da sé. Sarebbe troppo facile dire che il significante puro parli, o che, *magicamente*, si operi la collusione tra significante e significato; no, e questo deriva dall'esperienza, la costituzione del linguaggio vuole il « sentirsi parlare » nel parlare (a sé) o ad altri. Questa garanzia

non è una garanzia soggettiva. È il radicamento nel linguaggio come garanzia che il mondo esterno possa sempre essere minacciante e pericoloso. L'idea del continuum è nel provato (il sentirsi parlare sia che si parli ad alta o bassa voce) e non nella fissione linguistica che è discontinua.

Questa idea del continuum nel « provato » è forse legata al linguaggio in quanto tale? Certamente no. Il linguaggio è articolazione ad altri e, attraverso gli altri, al Mondo. L'ascolto fondamentale non è ascolto al linguaggio, ma al non-linguaggio del mondo, all'assenza dell'Essere, cioè al mondo esterno; all'*uno* come un idioma che nessuno parla. Ciò è evidente nei fenomeni di perversione sessuale. Riportato alla scena « primitiva », tutto vi è inteso in forma di frasi, di articolazioni significative. Il « segno » è in fin dei conti una frase di cui si sia perduto l'ascolto (l'endo-ascolto). La perversione mima delle frasi ascoltate, sotto la categoria dell'idioma dell'uno di cui il « perverso » crede essere il solo detentore: da cui l'instancabile persistenza dell'*uno*, nel ritorno dell'identico. Se ciò che è stato sarà (ammettendone la necessità) se si può fare che ciò che è stato non sia più (inganno della nevrosi ossessiva), il linguaggio può dire ciò che non è stato; esempio « la mia morte » legata alla sua irrappresentabilità nell'inconscio come ciò che non è mai stato.

Io posso parlare della mia morte; nella mia morte, di dopo la mia morte, dell'al di là della mia morte, io non potrò mai dire l'infinito del suo mutismo. Si parlerà, forse, di me — sarò il soggetto dell'enunciato — io non sarò la collusione tra il soggetto di questo enunciato (o io sarò ancora vivo) e il soggetto di questa enunciazione. Affinché durante la mia vita ci sia quest'incontro (soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione) bisogna che io parli di me come « morto », come *l'Uomo dei topi*.

Ma l'ascolto fondamentale del non-linguaggio del mondo che la poesia può magnificare così bene dice questo incontro. L'inconscio che non è né poetico né incoerente è questo tempo è questo passaggio della limitatezza che prepara quest'incontro.

L'immagine allucinata gravita attorno al desiderio nel

suo compimento, infinito in quanto richiamante la morte nel bisogno (il sistema primario porta alla morte per scarica; nel sistema primario la morte è facile; senza le cure materne (e le cure materne senza il Logos del padre) (muoio, ecc.).

Nell'Essere vi è s-comparire prima di comparire, e questo è ciò che ha fatto pensare a Platone l'assente nell'Essere, l'Altro dell'Essere, a Freud, il riapparire del gioco del rocchetto, senza avere percepito completamente lo scomparire del gioco stesso a parecchi suoi successori lo scomparire per conto di una rappresentazione di una mancanza e l'apparire per conto di un ritorno detto simbolico.

Dunque, l'immagine allucinata « realizza » la mia morte e la rappresentatività inconscia è abbandonata, il linguaggio « realizza » la mia morte, ma restando nella rappresentatività, è essa, la mia morte, che bisogna abbandonare.

Nelle sintassi in cui l'inconscio pre-domina (il sogno per esempio), è il linguaggio della rappresentazione ad essere abbandonato; nelle sintassi in cui il pre-conscio (inconscio senza rimozione originaria, *primaria*) pre-domina (esempio: il linguaggio) è la mia morte come idioma dell'uno che bisogna abbandonare.

Qual è l'origine infantile di queste diverse sequenze? Di fatto la stessa origine per tutti e due. Il linguaggio non nasce là dove non ci sono più Immagini o viceversa. Il sognatore-dormiente non sarà mai il silenzio della « cosa » del mondo, poiché « sognando » egli ascolta « dormendo », le immagini delle cose mute che sono.

La *Hilflosigkeit*, il narcisismo primario, la rimozione primaria, sono le finzioni dell'abbandono totale al mondo esterno, l'abbandono totale della specie « uomo », della figura dell'uomo, al non-umano. La soddisfazione allucinatoria è insoddisfacente, cioè terrificante. Il linguaggio raddoppia questa insicurezza « realizzandola » per abbandonarla, evacuarla, scongiurarla. Gli uomini hanno inventato una paternità del Logos, un Logos = Padre. Il padre oggettiva l'insicurezza portandovi un rimedio, questo rimedio è la paternità che protegge.

Freud è forse caduto nell'inganno che sia il padre ad

accordare il senso (il senso migliore) al Logos? Io non lo penso. Benché sia molto patrilineare o patriarcale, o « mono-fallo centrico » (sic) nulla, nella sua opera clinica, teorica o dottrinale implica il postulato (religioso) che il padre garantisca l'autenticità del senso; ma neppure l'Altro (del padre), nel gioco delle strategie del senso delle finzioni linguistiche dove il senso non è più salvaguardato.

L'insicurezza del senso nel linguaggio non dice un senso perduto, da riscoprire, non fosse che sotto la forma di un senso di una mancanza fondamentale del senso che è ancora un senso; ma vuol dire essenzialmente che il senso non è altro che differenziazione, differenza. È la differenziazione nel linguaggio che fa nascere il senso di un padre possibile, e non il contrario. Articolata alle pulsioni libidinali e al desiderio l'insoddisfazione dell'allucinazione rivela sia

- la necessità delle cure materne
- che la necessità del padre che interviene nella procreazione sessuale;
- che la necessità di una continuità dell'io.

Il tempo dell'Immagine allucinata non è il tempo del linguaggio ma essi nascono tutti e due nello stesso tempo di differenziazione dell'insicurezza. L'insicurezza non esclude « piacere di vivere » o « piacere di parlare ». Insicurezza = « la *mia* morte », da cui l'intenso investimento narcisistico del linguaggio (immortalità) da cui nessuno vuole essere detronizzato.

Le « cose » senza paternità sono inquietanti. Le cose che di solito non « parlano ». Le sconvenienze del corpo. Non è unicamente la sanzione sociale che « paternalizza » attraverso l'interdizione, il fare peti, il ruttare ecc., queste « sconvenienze » possono essere attribuite a delle azioni di grazia (in Islam per esempio) ma c'è bisogno dell'ordine del sacro o del sacrilegio (nell'Occidente borghese) per rendere conto dell'investimento narcisistico dei rumori del corpo di cui non si ha padronanza, o di cui non la si è avuta, per un momento (essenzialmente zone degli orifizi). Queste « cose » dovrebbero essere mute o... religiose.

Più ancora, i « rumori » del corpo vegetativo, i borborigmi hanno un grande potere di persecuzione, poiché

fanno uscire il corpo dal suo silenzio grazie al quale noi l'ignoriamo nelle sue strutture interne; l'investimento narcisistico legato a questi borborigmi è considerevole. I rumori e gli scricchiolii di ossa, gorgoglii d'intestini, battiti cardiaci ecc., prendono una tinta chiaramente persecutrice nella cura, poiché essi non hanno mai avuto « paternità ». Benché vitali, la loro non-accettazione è soltanto di convenzione; dicono la « morte » da cui emergono.

L'in-stasi del corpo negli yoga rivela un altro modo di concepire l'inconscio? Io non lo credo.

Si accorda alla morte il silenzio, perché? I morti non parlano più, l'inerte, l'amorfo sono senza « voce »; siamo sicuri? (intendo per l'inconscio). L'entropia psichica alla quale Freud riferiva la pulsione di morte è una metafora che induce all'errore. Il silenzio del corpo in questa entropia non è al contrario il culmine della potenzialità dell'Immagine come il Rumore infinito?

Abbandonando la rappresentazione, l'Immagine (l'apparire dell'apparizione)... abbandonando la morte, il linguaggio, non conservano forse le potenzialità dove fu scelto l'atto psichico fra gli inconsci possibili? L'inconscio psichico non è l'inconscio della lingua; assimilare l'uno all'altro è una derisione.

L'inconscio psichico è caratterizzato dalla vita dinamica della rimozione, anche se la nozione d'inconscio supera il rimosso stesso; prima di provare ad accordare i violini dell'inconscio psichico e dell'inconscio della lingua non sarebbe più giusto ed efficace capire perché l'inconscio « psichico » è stato scelto dalla psicanalisi — cosa che non vuole affatto dire rifiutare il linguaggio, ma al contrario, ricercare le ragioni di questa scelta, senza la quale, a mio parere, la psicanalisi non potrebbe più reggere.

Come articolare l'inconscio della lingua all'inconscio psichico; è il compito che io mi sono dato, ma senza cominciare a mescolarli l'uno con l'altro e travestendoli tutti e due, ma cercando, non l'origine psicologica del linguaggio, o l'origine linguistica della « Psiche umana », ma tentando di individuare il loro radicamento comune.

In corollario:

- 1° Bisogna forse dire che ciò che accede al linguaggio penetra nel movimento di una cosa che non è ancora, e si muove in virtù dell'impotenza che lo costringe al linguaggio? o/e dire che quello che ritorna al linguaggio è la realizzazione apparente e discontinua di una cosa che avrebbe potuto essere se...?
- 2° L'espressione oggettiva in linguaggio persiste totalmente? ciò che fu detto un giorno sparisce completamente — sia il buono che il cattivo? — Freud pensava che il linguaggio sfuggisse alla rimozione; era sempre una guarigione se non un'azione di grazia. Che se è e che cosa sarebbe rimovibile nel o con il linguaggio?
- 3° L'inconscio conosce l'espressione dell'inespressivo — i pianti ai quali mancano le lacrime — l'arte o piuttosto l'artista può dire la singolarità delle lacrime poiché egli ha fatto l'esperienza della comunità dei pianti.

Immagine, non-ottativo, rivelazione = Essere.

Linguaggio interpretante = ottativo = può essere.

Freud fa ritornare la figura dell'uomo all'Immagine. Lotta contro il giudaismo che bandisce l'Immagine, Dio vi è « visto » ma non rappresentato. Ma Freud mantiene nel giudaismo l'idea di una censura sull'Immagine (contrariamente a Nietzsche).

— L'immagine allucinata è pericolosa (Psicosi). Si rimuove in nome del dispiacere.

Religione con magia (animismo, infantile, primitivo ecc.), contro religione senza magia (spiritualità con e secondo il padre, giudaismo). Spiritualità contro fenomenismo. Affascinato dalla figura di Mosè, Freud ebreo infedele, perpetua la tradizione dell'infedeltà giudea (gli ebrei infedeli a Yahwè): è infedele... a Mosè, che rende egiziano per ri-motivare, alla fine della sua opera e della sua vita, il ritorno del rimosso (dell'assassinio del padre).

Commette la finzione parricida sul personaggio di Mosè. Ucciderlo nella sua giudaità esemplare.

Allora, in questo problema di una origine comune tra linguaggio e Immagine — radicamento comune — facciamo come Freud, cosa si può pensare di Mosè? *La rivelazione del nome divino a Mosè nel Pentateuco.*

Il problema è complesso. Mi sono appoggiato a numerose esegesi ebrae e cristiane (9).

(9) Più particolarmente, oltre le note ritrovate delle mie prime lezioni di ebraico, il libro importante di R. de Vaux, O. P. *Histoire Ancienne d'Israël*, Parigi, Gabalda & C.

Ci sono due tradizioni del nome divino: una eloista, l'altra yahwista. Sembra acquisito che la tradizione eloista sia prevalente.

Il nome di Yahwè è un nome nuovo apparso con Mosè; non è quello dato anteriormente al dio dei patriarchi. È legato alla teofania del rovelto ardente.

Yahwè vuole essere invocato con questo nome nuovo. Non c'è verbo « essere » nella lingua semitica nel senso in cui il verbo « essere » in greco, latino, inglese, francese, tedesco coniuga allo stesso tempo la presenza esistenziale e la copula semantica. Ci sono altri verbi che possono dire essere. Ci sono forme verbali che dicono essere. C'è bisogno di un procedimento di stile, ciò che si chiama un effetto di *paronomasia* (10). Questo effetto di paronomasia è un avvicinamento delle parole che offrono una similitudine sia etimologica che puramente formale ed esteriore ma che se non hanno lo stesso senso e questo al fine di dare il senso dell'*indeterminazione* (l'indeterminazione, qui, è dunque Dio. In Platone sarà il chorismos, la chora, l'Altro; in Freud, la pulsione di morte o piuttosto l'Anteriore; nei discorsi ontologici dell'occidente, l'Essere come essere Supremo).

(10) Figura retorica consistente nell'accostare parole aventi unico significato ma significato diverso (n.d.T.).

Così, in semitico antico, l'indeterminabile si dice:

— Invia chi tu invierai

— lo vado dove io vado

infine

— « lo sono colui che io sono » (Yahwè).

Questo indeterminabile dice dunque, nello stesso tempo, una rivelazione di presenza; è anche il modo di dirla per quelli che non hanno il verbo « essere » come copula immediata. È dire l'esistenza stessa; l'allucinazione-Immagine del sogno, cioè: « lo sono *in quanto* io sono ». Il tetragramma Y H W H (Yahwè) è una forma lunga in opposizione alla forma corta che si ritrova in Hallelujah.

eh yeh aser ehyeh (scritto in lettere latine)

(Io sono colui che io sono)

(Io sono ciò che io sono)

(Io sono chi io sono)

(Io sono in quanto io sono)

Questo Dio porta-nome, unico, somigliante a se stesso, indeterminato, è di fatto un appellativo in terza persona: è « Yahwè » (11).

Ecco il testo: Mosè dice allora a Dio: « Sia! Io vado a cercare i figli d'Israele e dico loro: Il Dio dei vostri padri mi ha inviato verso di voi! Ma se essi chiedono qual è il suo nome, che cosa risponderò loro »?

— Dio dice allora a Mosè « Io sono colui che io sono » (*Eh yeh aser ehyeh*). Ed egli aggiunse: « Ecco in quali termini tu ti rivolgerai ai figli d'Israele: « *Io sono* mi ha inviato verso di voi ». Dio disse ancora a Mosè « Tu parlerai così ai figli d'Israele: Yahwè il dio dei vostri padri, il dio d'Abramo, il dio di Giacobbe, mi ha inviato verso di voi.

« È il nome che io porterò per sempre, e sotto il quale mi invocheranno le generazioni future ».

— I Settanta hanno tradotto giustamente con *Ego einaï*; è giusto ma la pausa nella frase nominale non può essere resa.

Questa pausa è, se si vuole, d'ordine schizofrenico, ma è una pausa e non uno schisi — Lo schizofrenico non può dire il « nome » del padre, non per a-simbolia preclusiva, ma perché egli crede che il nome di suo padre contiene tutte le possibilità di nominare la paternità. Lui, lo schizofrenico, dice « Io sono » come il Cristo, perché crede come il Cristo che se lo si è visto, si è visto il padre (ciò che diceva Cristo).

Nell'interpretazione della nomina del nome divino bisogna notare che di fatto è Mosè che parla di Dio. È Mosè a cui è stato rivelato il nome divino da Dio stesso. Lo scrittore (?) della Bibbia fa parlare Mosè parlando di Dio. Non è dunque l'« egli » indeterminato del linguaggio, perché altrimenti Mosè direbbe, parlando, « egli è colui che egli è » cosa che è impossibile perché sarebbe riconoscere che c'è un altro diverso da lui, da « egli ». Egli deve far dire « io sono », « io sono » mi ha inviato verso di voi.

(11) Vi sono state forme arcaiche a Yahweh, oltre l'accettazione della tradizione yahwista (Yahwè dato anteriormente al Dio dei patriarchi), in accadico « essere » non esiste ma alcuni verbi che dicono « cambiarsi », « diventare come », dicono « essere » o piuttosto « è » - « bisogna essere ». Come non vedere che questa problematica del nome che l'uomo non può nominare (il nome-Tabù) si è rivelata nella teologia negativa che voleva dire l'assoluta trascendenza di questo dio che l'uomo non può veramente nominare, attraverso l'Altro, preso a Platone, da Lacan (cf. la preclusione del Nome del Padre).

È l'aspetto compiuto del *passato-presente*. Soltanto il linguaggio, senza verbo essere, può dire la presenza assoluta.

« Io sono colui che io sono » è la sola traduzione possibile senza verbo essere, a essere precisi.

Essere/è dunque una rivelazione del linguaggio. Senza verbo essere: « Esserci » è una rivelazione. Quando il verbo essere esiste (esistenza e copula) l'immagine (allucinata) assume soltanto la rivelazione epifanica (soddisfazione allucinatoria del desiderio nel sogno = epifania) cioè « essere ».

Dell'effetto di paronomasia « io sono colui che io sono » colui che sono è il predicato di « io sono ».

Non c'è dunque alcun essere in sé, alcuna metafisica possibile con il giudaismo. Essere è esistere, « io sono l'Esistente » — il Dio vivente — Il *Da-sein*. La metafisica comincia quando il predicato « colui che io sono » è preso per l'esistente. L'esistente superiore, l'ideale, l'Altro dell'Essere. Platone aveva un senso molto acuto dei mondi di dietro, del mondo allucinato; Nietzsche un senso non meno acuto del panico-gioioso — dell'eternità nella presenza del ritorno dell'identico. Ma tutti e due sono presi, tuttavia, nell'assunzione del predicato. « Io sono » accompagna dunque nel giudaismo ogni forma di esistenza, di vita quotidiana; non è un monoteismo astratto ma pratico, un modo di vivere e non sono sicuro che si possa passare dal monoteismo della riforma egiziana di Akhnaton al monoteismo giudeo, a meno che il ritorno del rimosso si sia basato su una rimozione originaria del nome « essere » sul conto dell'assassinio del padre. È fare parlare le lingue abusivamente ma non forse il destino degli uomini.

La problematica della psicosi è dunque qui in prima linea perché l'effetto di paronomasia vi è costante. « Io dico quello che io dico » « Io mangio quello che io mangio ».

« Io sarò con la tua bocca », dice Yahwè e Schreber vuole disarticolare, uccidere il principio di ragione che è quell'accompagnamento *esistenziale* del linguaggio che dice sempre « io sono » (con te); l'Imago dice « io sono con », « io so quello che tu pensi », ecc. Egli vuole, lui, Schreber, l'effetto di « miracolar-cacare »; la

teofania del « buco del culo! » non è più « io sono » ti ha detto di fare la cacca, ma « cacare » è un miracolo. Infatti nella psicosi (le psicosi) l'effetto della paronomasia è costante:

Es.: lo mangio ciò che io mangio

lo dico ciò che io dico.

— È una risposta « immediata » attraverso il linguaggio alla perdita dell'inconscio; ma non è un dato immediato dell'inconscio come discorso dell'Altro. Lo si chiama spesso megalomania; è, a parer mio, una cattiva denominazione in quanto, possedere tutti gli oggetti del mondo (del suo mondo) = narcisismo secondario = megalomania, non è possedere l'idea della totalità del mondo (narcisismo primario), come nell'idealismo schizofrenico, poiché la psicosi è una malattia dell'idealismo. La ricostruzione « psicotica » gravita attorno al tema: « lo sono il padre di me stesso, di mio padre, di mia madre, della mia infanzia, del Logos ecc. poiché esiste un padre, una paternità ideale — e migliore — che terrebbe l'Altro (padre) che si prende gioco di me ». Lo psicotico si guarisce dall'idea della disperazione, dell'irruzione dell'Immagine, non accettando alcuna « paternità » incarnata. Per garantire la legittimità del discorso umano, fa parlare il linguaggio come l'inconscio, con tutti i processi primari, con l'*illusione* che i *processi primari* siano all'*origine* dell'*inconscio*. Ricordo a questo proposito che Freud ha sempre tenuto a distinguere le dimensioni di « processi primari » e di « inconscio », ed a ricordare che noi facciamo gli schizofrenici quando interpretiamo sogni, o quando spingiamo la speculazione in sistema (filosofia, per lui). Bisognerebbe aggiungere che facciamo anche gli « schizofrenici » quando stabiliamo i processi primari come radice dell'inconscio. Il « miracolar-cacare », il magico della condizione umana in rapporto al mondo non è da rigettare, o da asservire a una legge; è semplicemente da capire.

Lo psicotico si scambia, dunque, non per Dio, non per il padre, ma per il *Dio dei Padri*; è allora che per trionfare sul masochismo primario, legato al narcisismo primario, egli si sacrifica, come il Cristo, per la gloria del *Dio dei Padri* da cui il valore vicariante del Cristo nella schizofrenia.

— « Essere », con lui, è all'inizio senza sintassi, poi acquisisce una sintassi, nella passività pura d'essere — puro miracolo (d'essere). Essere è pura rivelazione di linguaggio (neologismo, condensazione, ecc.). Pura *rivelazione* dell'ascolto del linguaggio e con ciò negare ogni storia: « Essere » ha perso l'esistenza di essere, cioè crescere, vivere, durare, e non è che essere nella sua passività di « copula », è fare l'amore con le parole — copulare o piuttosto « le parole mi fanno l'amore ». Questo effetto di paronomasia è in effetti al massimo *nell'inconscio* (psichico). Per l'inconscio un « buco è un buco » (sic Freud a proposito dello schizofrenico di Tausk). I linguisti, naturalmente, hanno buon gioco nel far valere l'identico significante (immagine acustica) per una polisemia di significato, infatti, ciò che opera nell'inconscio è il seguente testo: (« lo sono) un buco che sono (un buco) » poiché il malato di Tausk « esprime » patologicamente i suoi foruncoli di acne, sia per esprimere l'eiaculazione (masturbazione) sia per avere una vagina (un buco) per angoscia di castrazione. Il valore esistenziale d'essere è completamente sparito, non resta che la copula « essere » che vorrebbe dire l'identità impossibile: un buco « è » un buco. Il testo del discorso nell'inconscio sembra rispondere pienamente al lavoro dell'immagine acustica (del significante) ma attraverso *occultazione* (rimozione) d'« essere » come dimensione d'esistente. Questa dimensione d'esistente = essere (non più copula) è l'« immagine » che la porta (psicosi allucinatoria del desiderio) di cui si sa quale terrore, la sua venuta determina nella schizofrenia (cf. Freud, sogno, isteria, schizofrenia). « Un buco "è" un buco » — è un'identità che per mezzo del suo raddoppio è *alterità*, ma non è il significante « buco » in sé) che porta questa alterità. È che in ogni discorso, la cosa per essere detta ha bisogno, per l'articolazione stessa del senso, di essere *negata*. La frase « un buco è un buco » (testo *nell'inconscio*) dice e nasconde la perdita del senso; l'inconscio *indica* che nel discorso la perdita della cosa *nominata* è necessaria affinché la cosa sia *detta*. Il linguaggio (la cosa detta) dice: « Il buco potrebbe non essere... forse ». L'inconscio indica l'indecidibilità tra il « buco » e il

« non-buco » e per la sessualità infantile fra il pene e la vagina un « non pieno » *se non ci fosse un'altra dimensione, sessuale*, di cui rende conto l'immagine (la sua apparizione) del desiderio: penetrazione, ecc. piacere auto-erotico ecc. Altrimenti vi sarebbe soltanto « gioco di parole » senza finalità. L'angoscia di castrazione è dapprima un'angoscia. Il suo significato è soltanto di deriva.

Il discorso dice, senza dirlo, la negazione della « cosa »; esso « realizza » l'essere della cosa, indicando la sua perdita d'essere, il suo nulla.

Nulla di sorprendente quando il discorso dello schizofrenico risponde per effetto di paronomasia a questa perdita, perché attraverso la « cosa » così « linguizzata » (*langagée*) così reificata nel discorso, l'« essere » dello schizofrenico si è preservato.

È una ruota senza fine (« un buco è un buco ») questo « mimema », poiché « essere » è irriducibile al linguaggio in un *dire*.

Si è persa in occidente la relazione, il legame, tra un suono e una realtà (non dico un senso) ed è evidente che tutto il discorso dello schizofrenico come quello che facciamo sullo schizofrenico è soltanto occidentale, segna la perdita del legame tra un suono e una realtà.

I « mantra » indù, « la rosa è la rosa », sono soltanto iterazioni; in certe lingue il suono ha conservato il potere dell'esperienza e della realizzazione. Intendiamo la « realizzazione » dell'apparire della cosa. Un « suono » fa vedere e non solo attraverso una connessione copitiva. Mi sembra sia quello che hanno colto Antonin Artaud, il bambino in certi periodi « maniaci » e l'autista in primo luogo.

Una « parola » può contenere vibrazione, onda, ritmo che è cosa diversa dal suono, o una immagine acustica (significante saussuriano). È vero che nei grandi momenti ipnotici della musica occidentale, la musica visionaria di Bach, in quanto assolutamente ritmica, la grande fuga di Beethoven, dei quartetti, Messiaen, Webern..., la visione dell'infinito per mezzo del « suono » e del ritmo va con l'ipnosi.

È per questo d'altronde che l'interpretazione che manca la dimensione « d'essere » è una violenza interpretativa e non una violenza dell'essere dell'interpretazione.

Ed è anche per questo che io non sono d'accordo, fondamentalmente, con la linguistica, anche quando è sostenuta da una persona così sapiente come E. Benveniste. Benveniste dice bene che non bisogna confondere l'Idea con la rappresentazione dell'oggetto reale ma nel riferimento al presente scrive: « Dunque, questo presente, a sua volta, ha come riferimento temporale soltanto un dato linguistico: la coincidenza dell'avvenimento descritto con l'istanza del discorso che lo descrive ».

Il tempo in cui ci si trova e il tempo in cui si parla. Ma come non vede che questa coincidenza — co-incidenza — nasce sempre da un incontro problematico tra l'avvenimento che non è « io » e l'avvenimento che è « io »? Non è che l'« io » che s'impadronisce dell'avvenimento ma l'« io » che si impadronisce del « me » per dire l'avvenimento — coincidenza come nella nevrosi ossessiva e il linguaggio — è anche un rito di scarto, di realizzazione, di eternizzazione dell'avvenimento. Il linguaggio è anche una religione individuale. È una *coincidenza* che camuffa, rimuove un incontro, possibile o impossibile. Tra l'« avvenimento » e « io » (l'istanza, per esempio, del discorso che lo descrive) c'è un iato, e un chiasma che deve garantire l'effetto di « vita » (l'esistenza) dei due protagonisti (« io » e « non io ») piuttosto « me » e « non me », poiché l'augurio del linguaggio è quello di rimpiazzare, « realizzandolo » l'effetto dell'apparire dell'avvenimento. Se ciò potesse essere per l'altro un'« allucinazione » simile ad un avvenimento, sarebbe inevitabile che ci credesse.

È così, d'altronde, che funziona la nevrosi traumatica come un avvenimento che non ha ancora un *discorso*, dei riferimenti di discorso, d'istanza del discorso e che è affidato soltanto al salvataggio per mezzo del sogno nella ripetizione del suo « provato » per affermare l'esistenza del « me » (in pericolo).

Il linguaggio « realizza » allo stesso tempo l'essere e l'assenza dell'essere (e non l'assenza nell'essere = è

il segno). Nell'assenza d'essere (= il trauma) è l'idioma dell'*uno* che bisogna tradurre.

Parlare, è sempre scongiurare sia « l'eternità » del tempo che il vuoto del tempo, il suo *a priori* più formale, e il suo vuoto. Il tempo *si* passa. È la sua ipseità. L'inconscio è *fuori* dal tempo e non nell'intemporalità del tempo del desiderio. È un asintoto, sicuramente, ma nessun discorso né nessun ascolto può tenere questa ex-temporalità. Semplicemente e concretamente, gli effetti del tempo (sogno ecc.) non sono divisibili tra l'analista e l'analizzato; soli, i discorsi lo sono.

La schizofrenia « realizza » la finzione linguistica che dice « colui che sono » (cf. sia Fonagy che Klein). La discontinuità della finzione linguistica attraverso cui identità = alterità, lo schizofrenico, attraverso il disinvestimento dell'inconscio, non ne dice che l'identità ideale sul conto di una paternità possibile, e l'idioma dell'*uno* (il non-me) vi funziona al livello essenzialmente della crudeltà del super-io (come lo ha ben visto M. Klein a suo modo) — al livello edipico essenzialmente — per sostituzione interiorizzante dell'*uno* del mondo (idioma del non-me). Il linguaggio è una esteriorità, un « non-me » e funziona come l'inconscio, sotto la tutela spaventosa dell'*uno* del super-io. C'è stata dunque, distruzione della Ragione del Mondo esterno, e affinché questa s-ragione persista vi è bisogno dell'*uno*, sacrificale e narcisistico del masochismo primario. Lo schizofrenico si sacrifica (sacrifica il suo « io », l'« io » che si impossessa del me) affinché la sua famiglia, la società, la filiazione... siano.

Prossimo alla poesia, ne è pertanto assolutamente distante. Non è nella loro schizofrenia che Hölderlin, Nerval, Artaud, anche Rimbaud, hanno condotto la ricerca poetica là dove è andata, ma perché hanno spinto l'essere del linguaggio — e non del discorso — al di là di ogni comunicazione possibile.

Il mondo esterno vi è « rivelato » attraverso l'azione delle parole. Le parole fanno « essere » il mondo poiché ne sono separate. L'inconscio non è più settorizzato ai processi primari. La discontinuità della finzione linguistica (essenzialmente per dire la cosa, bisogna nascondersela, per nascondere la cosa, bisogna dirla, dun-

que annientarla) raggiunge un'unità più segreta che comprende l'unione e la disunione, legame e s-legame, la finalità dell'Apparire dove Mondo = Me, « io » e « non-io » sono in opposizione; questo può chiamarsi « creazione del mondo ». Piuttosto, invenzione attraverso le parole. Infatti la ricerca poetica è condotta da ognuno innanzi tutto nel sogno, e in questo ha ragione Benveniste (v. prima). Poesia e Sogno sono nelle « rivelazioni » d'essere ma non nel senso teologico e ontologico nel quale sono stati rinchiusi.

Rivelazione: è tirare il velo su quello che è nascosto ma anche dire l'esilio, l'esilio della presenza, esilio della parola, esilio del corpo nell'organo, ecc. La rivelazione risponde a un'economia che la percezione regola. Ma questa regolazione è « insufficiente »; non è di costituzione. Il percepito non è l'oggetto del percepito ma non vi è l'Altro del percepito. Il mondo, l'oggetto sono percepibili ma l'unificazione del diverso nella Percezione ha per garante che l'unico (il non io) è uscito da se stesso.

L'endo-psichico è forse il ricordo di questa « uscita », di questo incontro, di questa divisione dell'uno? Bisognerebbe essere uno gnostico per affermarlo. La psicanalisi che non è gnostica può soltanto dire che la scissione del « me » è un processo autodifensivo per conservare questa scissione dall'uno, questa uscita dall'unico, dicendo il « no » di terrore di fronte a questa rivelazione. Discorrere è sempre dire « no » alla cosa desiderata come minaccia d'apparizione. Il « me » non potendo sfuggire a se stesso si scinde.

« L'esistente » del reale è in effetti da prendere o da lasciare e l'interpretazione del testo del sogno che è già una interpretazione dell'esistenza — se non avessi sognato, sarei « morto » —, libera il sognatore dall'ascolto di sorveglianza, l'ipervigilanza del super-io di sorveglianza (cf. Freud) e l'autosorveglianza (quando si sogna, si sa che si sogna e sapendo di sognare, si sa che si dorme) dall'« écouteurisme » (12) del logos narcisistico assoluto. Trasformare la sorveglianza del sognatore al suo sogno in apertura al mondo, al reale, e non più al sentimento della realtà (fede) dell'irrealtà è la dimensione ottativa del linguaggio interpretante. Nel-

(12) Deriva da écouter = ascoltare, come voyerisme deriva da voir = vedere (n.d.T.).

l'interpretazione dei sogni si sente l'orecchio di Freud sensibilizzarsi alla legge dell'assenza.

Nella *pratica* dell'interpretazione interpretante del testo del sogno, bisogna ritirarsi dal pensiero demiurgico che il testo del sogno sia l'inverso del corso del lavoro del sogno. Bisogna ritirarsi, progressivamente da questa reciprocità, non avendo una fede stabilita.

Non vi è del reciproco tra il testo del sogno e il lavoro che ha presidiato alla sua costituzione.

Freud *ha straordinariamente* dimostrato questo: questa pratica. Egli ha de-costituito la religione dell'interpretazione dei sogni; la « fede » nella rivelazione dell'allucinazione non può conservare il suo carattere « ottimista » e « idealista » (argomento pio); la realtà psichica è censurata da Freud, come tutto quello che fosse « caso oggettivo » (surrealismo). Ci sarebbe *ritorno del religioso*, come del laico, se ci fosse *nella pratica* soltanto pura decifrazione, pura lingua, puro sistema. *L'interpretazione dei sogni* di S. Freud è una misura di non-ottativo.

La « rivelazione » del Mondo attraverso il linguaggio non può essere sottomessa a una Ragione come Ragione suprema (né dialettica, né biologica, né linguistica).

Il linguaggio si annuncia sempre con una rivelazione che svela e esilia allo stesso tempo. Il « detto », il testo obbedisce all'economia del consumo, all'economia della realizzazione del desiderio per il principio di economia della spesa ma il « dire » è uno scarto dall'uno all'altro che nulla viene a colmare. L'assenza, nel « dire », ci tiene separati perché vi è contraddizione tra un uomo e un altro da lui. « Dire » non realizza più nulla ma *fa* « essere ».

Se non vi sono « allucinati degli ultra-mondi », secondo Nietzsche indicando Platone e il cristianesimo, l'allucinazione (= percezione = soddisfazione allucinatoria del desiderio) è insoddisfacente per la vita stessa, prima di ogni logica del vivere.

L'Immagine è vitale soltanto con il *dire* ma è fattibile senza di lui.

Dire, è operare, creare lo scarto tra « me » e un altro « me », poiché dire all'inizio, non è comunicare. Vi è un autismo fondamentale nel *Dire*, per cui si può pensare che l'alterità dell'Immagine, e l'alterità del dire, alterità dell'uno verso l'altro, quando si congiungono (poesia) dicono e mostrano l'uomo in situazione di « Mondo », « esterno ». La figura dell'uomo esce allora da se stesso, dalla sua prigione.

Altro è ciò che appare; ciò che appare è muto, dunque fonte di ascolto. Quando la traccia mnesica fa avvenire la percezione, la memoria scompare e quando la percezione scompare è la verità (storica) che appare (il nocciolo di verità nel delirio per esempio).

Forse, come pensa Levinas, nulla è meno determinato dell'uomo nel suo *dire* (e non nella sua immagine).

Freud scriveva: « La trasformazione immediata di una cosa in un'altra rappresenta la relazione di causa e effetto » (questo nel sogno). Ciò che bisogna sottolineare, è *immediato*. Il linguaggio non è un dato immediato dell'inconscio, anche sotto la categoria di un'immagine acustica o di un segno qualunque ma l'economia di una finalità. Il linguaggio pone una soluzione di continuità (una discontinuità attraverso la fissione linguistica). Per dire causa, causale, fa essere, *causa* l'essere. È d'altronde questo « causare », « causalizzare », « cosare » l'essere. Non vi sono assenti nell'essere — l'Altro di Lacan, l'Uno di Plotino, l'Idea di Platone — ma « essere » è assentarsi. L'errore di Heidegger è quello di aver creduto al solo potere unificante del linguaggio (del logos) che raccoglierebbe la cosa nel suo dire.

Per il linguaggio, bisogna piuttosto uscirne per non errarvi e credere di aver trovato la soluzione, e la scientificità linguistica mi sembra che obbedisca al voto pietoso, irrealista e ottimista del fenomeno *chiasmatico* della Comunicazione (comunicazione e non comunicabile del comunicante).

Simultaneamente noi abbiamo:

l'uno

un locutore
(che è anche un ascoltatore)

l'altro

un ascoltatore
(che è anche un locutore)

Ricerche sulle immagini visive

Giuseppe Maffei, Lucca

Il presente lavoro fa parte di una serie di ricerche sul linguaggio e nasce dalla necessità di affrontare la relativa problematica a livello clinico.

Di fronte alla vastità dei problemi ed alla consapevolezza di non essere pienamente padrone di tutte le variabili in gioco, sono stato, di fatto, costretto a segmentare aspetti parziali, su cui raccogliere materiale clinico ed impostare una elaborazione teorica. Uno di questi aspetti parziali è rappresentato dal rapporto tra linguaggio verbale ed immagini durante le sedute analitiche. Ho centrato cioè l'attenzione su quei momenti in cui l'analizzando riferisce immagini visive che nascono spontaneamente all'interno della stessa ora analitica. Nella mia pratica terapeutica privilegio il ruolo delle parole; solo raramente infatti stimolo l'analizzando ad immaginare. Il momento della comparsa delle immagini è da considerarsi pertanto spontaneo e libero da mie influenze dirette.

Il materiale clinico raccolto è assai vasto e complesso e, nella stesura del presente lavoro, di questa complessità e difficoltà penso esistano tracce non indifferenti. Ritengo d'altro lato che sia necessario uscire dal narcisismo autoconfermantesi attraverso tautolo-

gie, oggi dominante, ammettendo di non essere capaci di tutto comprendere ed evidenziando problematiche e non sempre soluzioni.

Prima di entrare nello specifico del lavoro, occorre una premessa. La mia attenzione è stata fino ad ora prevalentemente volta a tre aspetti del linguaggio ed esattamente: a come il linguaggio possa soddisfare pulsioni, a come possa consentire di crearsi immagini di sé che possono porre la soggettività al livello del registro dell'immaginario ed a come possa invece consentire di progredire verso situazioni esistenziali di maggiore ricchezza. L'interesse verso questi particolari aspetti del linguaggio è nato prevalentemente da esigenze cliniche. Ritengo infatti che il vissuto della cura analitica sia stato profondamente modificato dal fatto che il linguaggio psicoanalitico (e psicologico analitico) è divenuto un linguaggio non solo ufficialmente accettato, ma anche sostanzialmente egemone. Per dirla in breve, talora l'analisi (anche in pazienti gravi) diventa più che una cura, un tentativo di conformizzare la propria conflittualità all'ideologia dominante. L'unica resistenza che l'analisi può opporre è di non deflettere, anche a questo proposito, dalla propria metodologia.

Occorre dire innanzitutto che il ruolo del linguaggio nella cura è del tutto centrale. L'analizzando è invitato a parlare, a non omettere niente di quanto passa nel suo spazio mentale. L'analista, da parte sua, si pone in uno stato di attenzione fluttuante dal quale nascono parole, che, pronunciate, possono essere interpretazioni. L'uso del linguaggio dell'analizzando e dell'analista è finalizzato, attraverso la scomparsa della rimozione, alla comprensione ed alla risoluzione dei conflitti. Si va in analisi, non per parlare, ma per risolvere, tramite parole, problemi e per poter fruire dell'esistenza in un modo diverso da quello precedente la risoluzione degli stessi conflitti. Accade però oggi che talora questo fine esplicito dell'analisi possa essere posto in secondo piano e divengano invece preminenti altri aspetti interni alla stessa analisi ed in particolare può accadere che la messa in parola dei vissuti psichici possa divenire il fine principale dell'analisi stessa. A proposito

di terapie interminabili, si parla spesso di resistenza, di compulsione alla ripetizione ma si sottovalutano le soddisfazioni pulsionali che la stessa analisi può fornire sia all'analista che all'analizzando, a livello di parola.

È la clinica stessa che pone quindi la necessità di un esame analitico di questi fenomeni.

Il primo aspetto considerato è costituito dal fatto che il livello verbale può in qualche modo soddisfare dei desideri inconsci legati a pulsioni e questo non solo a livello di suono, di accentuazione o di ritmo (v. i lavori di Fonagy) ma anche a livello dell'esistenza della relazione tra parole e cose: avendo sempre una parola un rapporto con un oggetto interno od esterno, le dinamiche pulsionali che lo riguardano investono anche la parola corrispondente:

- la pulsione orale trova una sua possibilità di soddisfacimento nella misura in cui le parole possono rendere possibile l'internalizzazione dell'oggetto cui si riferiscono. Una parola detta e l'oggetto corrispondente possono essere gustate ed assorbite come oggetti di piacere orale;
- la pulsione anale può trovare soddisfacimento non solo per il fatto che l'atto stesso del parlare consiste nell'emissione dei suoni ma anche perché la parola pronunciata viene in qualche modo gettata fuori di sé nel mondo esterno;
- la pulsione genitale può trovare soddisfacimento in quanto la parola, per il fatto stesso di essere pronunciata può realizzare con la cosa indicata una relazione di amore; la cosa può essere amata attraverso la sua stessa denominazione;
- la pulsione epistemofila può trovare soddisfacimento in quanto la parola, attraverso l'assunzione della cosa detta nella rete dei significanti del sistema linguistico, permette di conoscere la cosa in modo migliore;
- la pulsione di impossessamento può essere soddisfatta per il fatto che la denominazione di un oggetto o la verbalizzazione di un contenuto psichico li rendono in qualche modo appartenenti al soggetto;

— la pulsione aggressiva può essere soddisfatta perché la parola può in qualche modo distruggere, con la sua stessa esistenza, quella dell'oggetto cui si riferisce.

Il gioco pulsionale cui è stato fatto cenno è sempre presente anche nel linguaggio più banale e lo rende più o meno vivo. Possiamo fare l'esempio di un semplicissimo « Buongiorno ». Il gioco pulsionale che sottende questa espressione colora la sua semplicità di molteplici sfumature. Chi dice questa espressione può avere necessità di espellere lo stato d'animo corrispondente, può volersi impossessare magicamente del giorno dell'interlocutore, può volere inviare un messaggio d'amore, può voler freddare con una espressione banale il suo coinvolgimento profondo coll'altro. Si ha un linguaggio sclerotico e non vitale quando il linguaggio cessa di essere tutto questo e cade globalmente al servizio della pulsione di morte.

Il secondo aspetto considerato è quello per cui il linguaggio può consentire al parlante di costituirsi prevalentemente a livello dell'immaginario. Attraverso la messa in parola dei propri vissuti: l'uomo può cioè pensare di aver risolto, nell'esposizione di se stesso, la propria conflittualità. Occorre ricordare a questo proposito che il meccanismo dell'identificazione è, da un punto di vista psicoanalitico, un meccanismo di difesa. Nel momento infatti in cui un uomo si identifica o con un suo simile o con una immagine di sé, sfugge alla dinamica della propria conflittualità. Le pulsioni tenderebbero continuamente a soddisfarsi ed a mettere in pericolo la stabilità degli equilibri raggiunti; l'identificazione crea la possibilità di un qualcosa di stabile che garantisce dalla instabilità delle pulsioni stesse. L'interpretazione della fase dello specchio, data a questo proposito da Lacan, è del tutto chiarificatrice di questa problematica. Quando parliamo possiamo quindi ritenere di coincidere con quanto raccontiamo di noi stessi e questo desiderio di coincidere con quanto andiamo dicendo può essere una molla fondamentale del nostro parlare. Il piano immaginario ci può così catturare ed imprigionare. Dopo quanto detto precedentemente a proposito delle pulsioni che in qualche modo trovano una loro possibilità

di realizzazione nelle parole, non occorrerà aggiungere che a livello dell'identificazione, pulsioni incorporative giocano un ruolo non indifferente.

Il terzo aspetto considerato è costituito dal fatto che il pensiero ed il linguaggio sono orientati verso la soluzione di problemi in modo quasi autonomo rispetto all'io. Dopo la verbalizzazione di un vissuto o la risoluzione, tramite il pensiero, di un problema, il pensiero stesso ed il linguaggio si pongono infatti nuovamente in moto e prospettano in qualche modo una direzione di sviluppo. In relazione a questo problema, ho cercato di esaminare quale sia la motivazione inconscia che l'analisi clinica dimostra attiva nei momenti in cui avviene quanto descritto. Non sono stato cioè tanto interessato al livello teorico di cosa nell'uomo spinga a pensare quanto all'esame analitico dei momenti in cui il pensiero fornisce direzioni di sviluppo. Dal punto di vista analitico, mi sembra che si possa affermare che i momenti in cui pensiero e linguaggio si mettono in moto siano legati in qualche modo alla speranza di ridurre il dolore correlato alla stessa esistenza umana e più precisamente alle conseguenze dei traumi profondi che sono sempre iscritti nella psiche. Il desiderio di pensare e di parlare nasce clinicamente quando soluzioni precedentemente raggiunte fanno sperare in una diminuzione della sofferenza esistenziale. Problemi precedenti irrisolti o vissuti inespressi, incontrano una speranza di essere risolti o espressi. La direzione verso la quale si indirizza il pensiero è in genere quella che permette, in qualche modo, di intravedere una diminuzione del dolore.

Tenendo presenti questi tre aspetti considerati, quanto avviene a livello clinico, sul piano del linguaggio, può essere indagato con metodologia analitica. Occorre fare ancora comunque due osservazioni:

La prima osservazione concerne il fatto che il livello verbale consente all'uomo di sperimentare una consensualità interna tra inconscio ed io e di comunicare agli altri questa stessa consensualità. Questa osservazione implicherebbe un commento molto esteso, che in questa sede è inopportuno. Basterà qui osservare che di fronte a decisioni difficili, a problemi, ad

incertezze esiste una sorta di dialogo interno che può o meno portare ad una decisione che quando esiste è sempre formulata in parole. È l'io che ascolta le pulsioni e può o meno dare il proprio assenso a quanto avviene a livello pulsionale. In genere esiste una prova di realtà soltanto dopo la quale l'io può dare il proprio consenso. A questo livello esiste l'esperienza dell'essere d'accordo con se stessi, che è un'esperienza fondamentale e correlata, in modi complessi, alla possibilità di consensualità con gli altri. Il linguaggio può essere lo strumento della consensualità con gli altri, in quanto espressione anche di una consensualità interna. È qui che risiede la sua superiorità pratica rispetto alle immagini: un'immagine dice molto più difficilmente del linguaggio se l'io, dopo la prova di realtà, consente all'immagine stessa. Tutto quanto ora detto ha la sua patologia e la menzogna a se stessi o agli altri può essere studiata anche da questo particolare angolo visuale. Il problema della consensualità con gli altri può essere compreso pensando anche a quanto l'esperienza della non consensualità sia spiacevole per il bambino che ancora non parla. Quando egli prova degli stati d'animo (corrispondenti ad esempio a dolori fisici), prima di poterli esprimere con parole che l'adulto possa comprendere, non può non vivere con ansia questa sua particolare situazione. Per significare può emettere suoni, compiere gesti ma questi sono tutti inesatti ed incompleti finché non si accompagnano alle giuste parole corrispondenti. D'altro lato, quando impara a parlare, egli diviene capace di ridurre l'ansia materna e di provocare attraverso l'adeguamento del linguaggio la di lei soddisfazione. Accade talora, tra l'altro, che, all'interno dell'analisi si riproponga la stessa problematica e che l'analizzando tenti di impostare l'analisi stessa come tentativo di farsi comprendere.

La seconda osservazione riguarda la grande differenza che esiste tra i vari soggetti relativamente alla necessità di verbalizzare i propri vissuti. Si ha anche l'impressione che i diversi vissuti possiedano una propria diversa necessità di essere verbalizzati e che finché questo livello proprio di verbalizzazione non sia

stato raggiunto continuo un sentimento di insoddisfazione ed una ricerca di « meglio dire ».

*
* *
*

Tornando, dopo questa lunga digressione sul linguaggio, al problema della comparsa delle immagini nel corso delle ore analitiche, ho cercato di esaminare se anche a livello delle immagini era applicabile quell'ascolto analitico utilizzato a proposito del linguaggio. I tre aspetti considerati (soddisfacimento pulsionale, identificazione all'immaginario, ricerca di una prospettiva di sviluppo) sono riscontrabili, a mio avviso, anche a livello delle immagini. Si può cioè evidenziare che esistono immagini che offrono prevalentemente un soddisfacimento pulsionale, immagini che permettono una difesa di tipo identificatorio ed immagini che propongono nuove soluzioni. Occorre comunque dire che i rilievi clinici più interessanti riguardano quei momenti in cui compaiono immagini che in qualche modo interrompono il flusso del pensiero e che danno inizio a decorsi associativi legati più al contenuto delle stesse immagini che ai contenuti precedenti. Durante le ore analitiche vengono riferite anche immagini che risultano piuttosto spiegazioni offerte dall'analizzando all'analista che viene supposto non aver ben compreso quanto espresso a livello verbale. La loro caratteristica fenomenologica più interessante è, come detto, quella di non interrompere il decorso associativo e rappresentare piuttosto l'accentuazione di un particolare. Si può fare l'esempio di Fabrizio che descrivendo certe sue attività perverse dice: « è come rotolarsi nel fango » o di Giuliana che dice: « Faccia conto che io sia una bomba che invece di esplodere fa uscire, da un piccolissimo buco, un sibilo continuo come quello della pentola a pressione ». In questi casi colui che parla ricorre, per spiegarsi, ad immagini che, con riferimento a situazioni concrete, gli sembrano esplicitare meglio quanto già detto. Questo ricorso ad immagini visive è interessante perché dimostra che la consensualità permessa dal livello ver-

bale non è astratta, esclusivamente formale, ma è invece collegata a vissuti corporei la cui messa in circuito, inconscia o conscia, è garantita dall'aggancio del linguaggio all'esistenza concreta. « Rotolarsi nel fango » e « essere una bomba » sono immagini concrete che vogliono comunicare all'analista che quanto detto è, per l'analizzando, molto vitale. C'è un concetto della Isaacs che può essere citato. La Isaacs afferma che « gli elementi visivi (dei fantasmi) diventano delle immagini che prendono il loro potere dai loro associati rimossi inconsci e somatici ». Si può sostenere che laddove ci si trova di fronte ad immagini spontanee, si è in presenza di rimossi non visuali, inconsci e corporei.

Le immagini in cui l'ascolto analitico pone in particolare rilievo l'aspetto « soddisfacimento pulsionale » compaiono durante tentativi coscienti di indagarsi e di conoscersi o di esprimere qualcosa non ancora verbalizzato. Queste immagini sembrano al soggetto stesso risolutive dei problemi irrisolti o buona espressione del vissuto inespresso.

Come esempi di questo aspetto saranno riportate immagini tratte dai casi di Giovanni, di Mario e di Mauro.

A) Giovanni. L'analisi di Giovanni è un'analisi costituita prevalentemente da pensieri e ricordi. Giovanni ha accettato di non omettere niente di ciò che gli passa per la mente ed ha saputo ben orientarsi fin dall'inizio nella ricerca e nell'evidenziazione delle sue resistenze. Ha subito raccontato con molti particolari la sua vita infantile ed i suoi ricordi sono emersi con facilità. L'analisi rivolta prevalentemente alle difese ha permesso di dare l'avvio ad un processo di sviluppo che sembra svolgersi con caratteristiche di una certa autonomia. I ricordi che emergono dal suo racconto sono spesso ricordi visivi e la parola mantiene questi stessi ricordi visivi all'interno di se stessa. Questa caratteristica fenomenologica è tanto di difficile descrizione quanto di grande interesse. Quando Giovanni ricorda ad esempio che in classe i compagni lo deridevano a causa di un suo difetto fisico e rivive, ricordandola, la sua situazione di allora, egli ha delle

immagini visive di quanto sta raccontando; quello che gli accadde allora, ora lo rivive visivamente nel momento in cui lo racconta. Le immagini così evocate ed i vissuti ad esse corrispondenti trovano comunque piena possibilità di esistere a livello delle parole. Quanto il ricordo rivela e quanto le immagini significano viene riferito a livello di parole e dopo il racconto Giovanni ha l'impressione di avere detto completamente e compiutamente quanto voleva. Le immagini visive evocate all'interno dell'analisi non sono quasi mai immagini nuove, sono cioè prevalentemente immagini oniriche o vecchi ricordi. Il significato dell'immagine si rivela, si esplica nella parola corrispondente nel momento in cui l'immagine è detta, ciò cui essa si riferisce si trasporta a livello del linguaggio. C'è cioè una sorta di cammino spontaneo dall'immagine alla parola.

Durante una seduta Giovanni vorrebbe approfondire un tema di cui si era occupato nella seduta precedente. Non riesce a ricordare chiaramente; c'è una sorta di resistenza. Ad un certo momento dice: « Ho l'impressione di fare uno slalom ». L'analista interviene: « Slalom? » e Giovanni dice allora che, per esattezza, durante il tentativo di ricordare, ha avuto un'immagine costituita da una donna che pattinava su una pista di ghiaccio e da un uomo che scavava con le mani nell'argilla e di aver detto slalom per farsi capire più rapidamente. Il problema che vorrebbe ricordare sta sotto il ghiaccio e la soluzione della situazione della seduta consisterebbe nel perforare il ghiaccio stesso. La caratteristica fenomenologica di queste immagini è che esse appaiono soddisfare la ricerca che Giovanni sta compiendo (questa caratteristica è simile a quella delle sue immagini oniriche e dei suoi ricordi). Non appaiono tanto come fornite di un'energia che le costituisca come poli di sviluppo, ma proprio come risoltrici di tensioni e conflitti. Dopo l'immagine del buco da perforare, Giovanni abbandona infatti la ricerca del materiale della seduta precedente.

L'interpretazione di questa serie di eventi può essere la seguente: Giovanni è sostanzialmente spinto dalla

ricerca del materiale della precedente seduta dalla pulsione epistemofilica e questa non riesce a soddisfarsi a livello della memoria. Compare allora una soddisfazione della stessa pulsione legata ad immagini visive: il pattinare può indicare un soddisfacimento del desiderio di conoscere, a livello di abilità motoria e, lo scavare nel fango, a livello di scoperta materiale. Ciò che è interessante notare è che in questa situazione le immagini hanno sostanzialmente un valore di soddisfacimento della pulsione che è attiva in quel momento. La pulsione epistemofilica si è cioè completamente realizzata nelle immagini riferite. E questo è confermato dal fatto che, alla fine del racconto, Giovanni ha cessato di cercare il ricordo ed ha continuato in una serie associativa diversa. L'immagine stessa non è stata cioè particolarmente percepita come un'immagine portatrice di valore e ricca di significato. La sua funzione sembra essere stata prevalentemente quella di realizzare su se stessa, in se stessa una pulsione che non trovava, a causa di resistenze, una possibilità di soddisfarsi a livelli diversi. Il funzionamento psichico di Giovanni appare così, da questo esempio, abbastanza ben caratterizzato: il livello verbale è ben costituito; una volta che i suoi sogni, le sue immagini sono espresse in parole, Giovanni vive il sentimento di aver espresso compiutamente quanto voleva; in altri termini le pulsioni trovano possibilità di soddisfarsi nelle parole. Quando una sua qualche pulsione si trova bloccata nel proprio soddisfacimento a livello verbale, può ricorrere al livello immaginativo, dove compaiono soluzioni, pur sempre soddisfacenti. Sia ad un livello che all'altro ha cioè una possibilità di soddisfacimento.

B) Paolo. Anche l'analisi di Paolo è costituita prevalentemente da pensieri e ricordi, la regola analitica è stata compresa, l'analisi è stata inizialmente orientata verso le resistenze e pressoché sempre le parole sono riuscite a contenere dentro se stesse i vissuti cui si riferivano. A differenza del caso precedente compaiono spesso, in questa analisi, immagini provviste di notevole autonomia. Fuori dell'analisi egli ha frequenti fantasie durante le quali immagina i più

diversi comportamenti sessuali. Queste fantasie ad occhi aperti sono talora sintone all'io. Talaltra invece sono immagini che gli si presentano indipendentemente dalla sua volontà. Immagini di questo tipo sono comparse anche in analisi. Si può fare il seguente esempio: sta parlando di un signore incontrato per la strada, del suo volto e di certe pulsioni sessuali che questa vista gli ha provocato. A questo volto, durante l'esposizione dell'incontro in analisi, si associa il volto del padre e poi successivamente compaiono, in modo autonomo, immagini di rapporti perversi col padre stesso. Queste immagini si susseguono rapidamente l'una all'altra e Paolo dice di non fare in tempo a dirle tutte; l'eloquio si fa sempre più veloce e si ha l'impressione di un crescendo motorio verbale orgastico che culmina nel riferire l'immagine di un comportamento particolarmente spiacevole per la coscienza. Anche questo episodio può essere esaminato alla luce della dinamica delle pulsioni sottostanti. Durante un decorso associativo egli passa dal volto di un signore incontrato per caso al volto del padre, visto da vicino ed in tutti i suoi particolari. Le pulsioni attivate dall'incontro casuale coll'uomo per la strada si indirizzano verso l'immagine del volto del padre, probabilmente perché il volto del padre suscita, in questo caso, meno resistenze del volto dell'estraneo. Ma l'aspetto che qui ci interessa è rappresentato dal fatto che Paolo non può dire in parole quello che prova; le parole con cui potrebbe parlare delle sue pulsioni non sarebbero soddisfacenti; le pulsioni non hanno allora altra possibilità di soddisfarsi se non a livello di immagini. Paolo d'altronde non si limita ad osservare ed a descrivere le immagini che gli si presentano ma deve rincorrere con la rapidità motoria dell'eloquio il rapido flusso delle immagini. Le parole che dice non sono inoltre tanto rapide da tener dietro alle immagini. Sorge così una sorta di frenesia motoria verbale volta a far sì che tutte le immagini possano essere espresse verbalmente; si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una corsa al termine della quale il corridore cade esausto. L'immagine finale è quella più spiacevole ed egli la racconta con maggiore calma

perché in quel momento il flusso immaginativo è terminato. Sembra che in questo caso il livello immaginativo non sia riuscito a soddisfare completamente le pulsioni soggiacenti fino al momento della comparsa dell'immagine più spiacevole. Si è così anche creata la necessità di una scarica motoria di cui le parole sono state solo un supporto e che è stata necessaria per consentire il soddisfacimento a livello immaginativo. Ma perché le pulsioni non si sono esclusivamente soddisfatte a livello immaginativo?

Questa domanda ci fa penetrare più profondamente nella comprensione del funzionamento psichico di Paolo in cui una soddisfazione completa a livello delle immagini, pur possibile, non è sempre ben costituita. A mio avviso, l'unica spiegazione prospettabile è che il soddisfacimento pulsionale non sia mai stato completamente bloccato, che Paolo non si sia mai trovato di fronte ad un no definitivo. Probabilmente il mondo immaginativo può assumere una piena possibilità di soddisfare le pulsioni solo se queste sono state bloccate almeno una volta costitutiva che è in genere rappresentata da una frustrazione necessaria ed a cui in qualche modo il soggetto deve consentire (1). La non piena possibilità di soddisfazione di un desiderio legato ad una pulsione, a livello immaginativo, potrebbe rendere anche conto del rapido succedersi delle immagini; mancando cioè una completa soddisfazione, Paolo ricorre ad un'altra immagine e così via. Anche in Paolo il livello delle parole è ben costituito, ma, a differenza di Giovanni accade molto più spesso che le pulsioni abbiano bisogno di trovare soddisfacimento a livello immaginativo. Questo livello non è però talora in grado di determinare, da solo, questa soddisfazione. Paolo ricorre, come si è visto, ad un soddisfacimento ad un tempo di tipo motorio e di tipo immaginativo.

C) Mauro. Anche in Mauro le immagini visive spontanee non sono molto frequenti. In un suo sogno la realizzazione dei desideri appare del tutto chiara: un suo amico apprezza benevolmente un abito, che nella realtà Mauro aveva indossato durante una festa in onore dello stesso amico. La situazione ha qualcosa

(1) La clinica rivela che una piena soddisfazione pulsionale sessuale si accompagna pressoché costantemente alla possibilità di soddisfarsi anche a livello delle immagini e delle parole. Chi non riesce a soddisfarsi a questi due livelli, non riesce spesso a soddisfarsi neppure al livello sessuale.

di biblico e quanto sognato gli ricorda l'episodio evangelico in cui Cristo obiettò al rimprovero dei discepoli a proposito della donna che aveva sparso il suo corpo di unguenti preziosi (la cena di Betania). Mauro si è messo il vestito migliore per lo stesso motivo per cui la donna aveva portato con sé gli unguenti. Il richiamo biblico ricordò all'analista un sogno precedente la cui atmosfera pure biblica era però del tutto diversa ed era stata evocata dalla richiesta della decapitazione di un personaggio onirico nell'atmosfera del racconto evangelico della decapitazione di Giovanni Battista. L'analista fece notare che un richiamo biblico era stato compiuto qualche seduta precedente. Mauro tacque un momento e poi disse che gli si presentava l'immagine di uno spettro ad un'estremità del quale stavano la chiarezza e la semplicità luminosa del sogno presente, mentre all'altra estremità stavano le luci rosse del sogno della decapitazione. Mauro in un primo momento aveva respinto l'accostamento del terapeuta trovandolo banale e poco dopo gli era comparsa l'immagine che inglobava i due diversi aspetti delle due diverse situazioni oniriche. Il primo desiderio che l'immagine sembra realizzare è il desiderio di ricomporre una propria unità, di non essere cioè scisso in due parti diverse. L'osservazione del terapeuta aveva implicitamente messo in dubbio l'atmosfera « buona » del sogno del vestito ed aveva posto in evidenza come, dietro, potesse ancora in qualche modo esistere l'atmosfera del sogno della decapitazione. Nell'immagine le atmosfere dei due sogni erano copresenti. Il conflitto fu spazializzato col ricorso a diverse luminosità alle due estremità di uno stesso spettro. Mauro sembra rifiutarsi di ammettere che un'immagine amichevole possa nascondere un'intenzione ostile e viceversa, sembra rifiutarsi di ammettere cioè una relazione dialettica di contrapposizione; egli risolse il problema attraverso una co-presenza statica. Da riconoscere a livello verbale ci sarebbe stata la dialetticità, la co-presenza dinamica del « buono » e del « cattivo », l'accettazione dell'esistenza dell'eterno rimando dall'uno all'altro, della impossibilità della vita psichica a coagularsi in un qual-

sivoglia nucleo. A livello immaginativo, il problema esistenziale è invece risolto attraverso la co-presenza statica del bene e del male. Mauro non poteva negare la non casualità, a breve distanza di tempo, dei due riferimenti biblici. Cercò così rapidamente di conoscere quale fosse in realtà la sua situazione psicologica; non riuscì a realizzare questa conoscenza a livello verbale e la realizzò allora a livello immaginativo. La pulsione attivata dalla situazione sembra pertanto essere la pulsione epistemofilica. Compagno comunque a livello di questa immagine sia il meccanismo dell'identificazione all'immaginario che sarà descritto nel paragrafo successivo, sia un valore prospettico della stessa immagine: la co-presenza del bene e del male sia pure statica può prefigurare una co-presenza dinamica.

L'immagine di Mauro è molto interessante anche a proposito di un altro problema. Mauro è posto di fronte alla co-presenza di due nuclei psichici diversi; egli deve accettare in qualche modo l'osservazione dell'analista; la sua psiche in quel momento è costituita da due nuclei e questi compaiono a livello di immagine. Sembra che ci troviamo così di fronte ad un caso dei « fenomeni funzionali » descritti da Silberer e di cui, a mio avviso, non è mai stata trovata una collocazione teorica soddisfacente. Il discorso relativo a Silberer è molto complesso e non è questa la sede di affrontarlo. Mi sembra che si possa affermare che la metodologia con cui Silberer affronta il mondo delle immagini non è una metodologia analitica e che pertanto le sue osservazioni abbiano posto in evidenza dei fenomeni cui gli analisti si sono dimostrati poco interessati per averli probabilmente avvertiti estranei al proprio mondo.

Le immagini in cui l'ascolto analitico dimostra particolarmente evidente il meccanismo dell'identificazione sono immagini simili a quelle precedenti; esse non sembrano però risolutive al soggetto in causa, se non parzialmente e a livello di verbalizzazione sono appunto precedute da un « come se ». Per non appesan-

tire il lavoro, sia per questo tipo di immagini che per il seguente, sarà portato un solo esempio.

Silvano racconta che un evento improvviso ha determinato la necessità di lavorare tutto il giorno; egli dovrà cioè tornare a casa molto più tardi. Questo fatto gli provoca irritazione e Silvano dice: è come se la mattina mi gettassi nell'acqua di una piscina, vi nuotassi sotto senza respirare e riemergessi dall'altra parte la sera. Richiesto di ulteriori spiegazioni dice di essere passato direttamente dall'irritazione all'immagine. Questa, a differenza delle immagini fin qui esaminate, appare solo parzialmente come portatrice di soluzione allo stesso soggetto.

La reazione emotiva più naturale, di fronte allo spostamento di orario, sarebbe stata una reazione di rabbia verso i responsabili del fatto. Esiste però un blocco di questa reazione e compare un cambiamento di direzione della pulsione che passa da essere etero- ad essere auto-aggressiva. Silvano immagina di gettarsi in acqua e di nuotare senza respirare fino all'altro lato. La pulsione etero-aggressiva rivolta verso se stesso non si manifesta a livello delle parole ma a livello delle immagini. Questo esempio è molto interessante perché, se l'interpretazione è giusta, dimostrerebbe che il livello delle immagini, come quello delle parole, subisce il gioco delle sottostanti pulsioni. Non è cioè che il livello delle immagini sia sempre liberatorio rispetto a quello delle parole, essendo soggetto, come il secondo, alla dinamica pulsionale.

A livello di parole, Silvano avrebbe potuto dire: io non fruisco la vita di tutti i giorni, l'ansia è tale che preferisco chiudermi alla realtà, trattenere il respiro ed arrivare alla sera, quando, esauriti i miei compiti, posso rilassarmi e fare quello che voglio. Dette queste parole avrebbe posto in luce un problema preciso, avrebbe espresso una piena consensualità a se stesso ed avrebbe mascherato la trasformazione della etero- in auto-aggressività. Gli si è presentata invece l'immagine del nuoto sott'acqua. Il livello delle parole sarebbe stato molto più doloroso di quello dell'immagine perché la verbalizzazione del suo problema lo

avrebbe reso più cosciente ed indifferibile, per il fatto stesso di essere divenuto parola. L'immagine proponeva una soluzione del problema meno pericolosa, evitando un incontro reale coll'analista sul problema costellato in quel momento: Silvano si identificò coll'immagine di se stesso che traversava la piscina in apnea e questa identificazione del tutto immaginaria gli consentì di evitare la sua problematica. La soluzione del problema apparve a livello di un'immagine. Come nei casi precedenti, anche in questa situazione, certe pulsioni si realizzarono all'interno della stessa immagine (una pulsione autolesiva ad es.), ma prevalse l'aspetto della identificazione all'immagine stessa o, per meglio dire, l'immagine apparve subito come una soluzione difensiva del problema. La funzione di questa immagine non è solo a livello identificatorio, difensivo, ma è anche in qualche modo indice di una possibile soluzione a livello di parola: dato che è possibile traversare una piscina in apnea, sarà così possibile passare la giornata e riemergere la sera. Resta ancora da discutere il fatto che l'immagine è preceduta da un « come se ». « Come se » significa che la realtà non sta esattamente come l'immagine dice. Il ricorso al livello immaginativo non soddisfa cioè completamente il soggetto; le immagini comparse offrono una soluzione del problema, ma il « come se » dice contemporaneamente che la soluzione immaginata non è adeguata. Ci si trova comunque qui in presenza di un problema simile a quello che era stato prospettato per Paolo; come per quest'ultimo, la vita immaginativa non appare assolvere completamente la sua funzione di prospettare una soluzione possibile, un particolare momento, di un determinato problema. La difficoltà a realizzare i propri desideri si presentava per Silvano a diversi livelli, sia motorio che verbale o immaginativo e questa stessa difficoltà alla piena realizzazione dei propri desideri è stata riscontrata in pressoché tutti i soggetti che hanno fatto un uso particolare di « come se ». In queste situazioni, come in quella di Paolo, si ha l'impressione che non sia mai stato possibile un confronto diretto, esplicito, con la realtà (una certa debolezza della funzione pa-

terna?) per cui i vari livelli di realizzazione dei desideri appaiono tutti come sabotati da un pensiero inconscio sempre attivo e consistente nel ritenere che la situazione esistenziale potrebbe essere sempre diversa da quella che è.

Nelle immagini in cui si realizza prevalentemente uno scopo difensivo, raggiunto attraverso un meccanismo di identificazione con quanto l'immagine propone, l'aspetto « soddisfazione del desiderio » e « prospettico » sono pure presenti, ma in un secondo piano rispetto a quello considerato.

Le immagini che appaiono prospettare una direzione di sviluppo a livello immaginativo sono in genere comparse in soggetti che avvertono spontaneamente il livello delle parole inadeguato a prospettare soluzioni valide e che ricorrono pertanto ad una ricerca a livello immaginativo. Le immagini « prospettiche » appaiono di per sé provviste di particolare energia, si ripresentano, tendono cioè spontaneamente a porsi come poli di sviluppo, come indicatori, in qualche modo, di una linea di avanzamento.

Tutte le parole che Giuliana pronuncia durante la cura sono infatti dette senza coinvolgimento emotivo; essa avverte una inadeguatezza del proprio pensiero e del proprio livello verbale a risolvere i suoi problemi. Certi avanzamenti nella comprensione, certe intuizioni avvengono invece a livello immaginativo. L'immagine che ricorre più frequentemente è quella del rientro nell'utero materno. Giuliana cerca di parlare dei suoi problemi, dei suoi conflitti, poi, mentre trova tutto questo inutile, le compaiono le più varie immagini tra cui la più ricorrente è quella di un rientro attivo nel ventre materno, visualizzato come un luogo buio. Altre volte si immagina all'interno di una stanza buia, gli altri sono fuori, lei chiama, gli altri possono anche udire, ma la parete divisoria resta invalicabile e lei non può appunto superarla.

Durante una seduta, mentre immagina di essere in una cavità al solito buia, ad un certo momento, con emozione, dice che dalla parte opposta a quella da cui è entrata, vede un'apertura: è possibile uscire

dall'altra parte. Questa immagine è avvertita prospettare una direzione di sviluppo, ma questo potenziale è presente solo nella stessa immagine e la verbalizzazione tende piuttosto ad esaurirlo.

Anche a proposito di questa immagine è impossibile ipotizzare la presenza dei meccanismi descritti precedentemente ed in particolare per quanto riguarda l'aspetto « soddisfacimento di un desiderio » cogliere un'iniziale possibilità di realizzazione di desideri attivi. L'aspetto preminente è comunque rappresentato dal fatto che è a livello immaginativo che compare la scoperta di una modalità diversa di esistenza; l'uscita può essere trovata dalla parte opposta da quella dove è sempre stata ricercata. L'immagine è tra l'altro percepita, come già detto, come ricerca di energia e come polo di progresso e sviluppo.

Possiamo fare a questo proposito un cenno all'esperienza di Kekulé, in cui immagini visive di coppie piroettanti e di un serpente che si chiudeva su se stesso, furono all'origine della scoperta della struttura ciclica dei composti chimici organici (2).

Kekulé era teso alla comprensione di fenomeni che non trovavano spiegazioni utilizzando un modello lineare; Giuliana era presa dal problema di come nascere psicologicamente. Il livello immaginativo fornisce a questo punto in ambedue i casi, una nuova possibilità di soluzione.

È interessante notare che le immagini che si presentano sono molto semplici: coppie danzanti, circonferenza, un'uscita dalla parte opposta. È pensabile che in ambedue i casi si siano attivate modalità arcaiche di esperire. Per quanto concerne Kekulé non si può non pensare alla precocità della comparsa della circonferenza nel disegno infantile ed al fatto che il cerchio può apparire analogo al vissuto di autosufficienza ed alla posizione fetale, paragonata alla posizione eretta ed allungata. Per quanto concerne Giuliana si può pensare ad una bambina piccola che, sempre attenta a quanto succede in una direzione, finisce per non rendersi conto di quanto accade nelle altre. È completamente concentrata sul problema della madre e non vede assolutamente ciò che ne è al di

(2) Vedi C. G. Jung, *La psicologia del transfert*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 17.

fuori. Tra l'altro, nella sua vita infantile, era sempre stata molto attenta a quanto avveniva in casa al di là delle porte e non a quanto avveniva al di fuori, al di là delle finestre. L'energia che queste immagini possiedono è probabilmente collegata anch'essa alle esperienze primitive cui le immagini si riferiscono. Di fronte alle difficoltà di un problema può essere cioè attinta energia da modalità arcaiche di soluzione che in passato avevano prodotto soddisfazione.

Resta da chiederci perché, per avere la giusta soluzione, si debba raggiungere il livello verbale. Nel caso di Kekulé il problema è più semplice: l'immagine non era funzionale rispetto alla conoscenza delle reazioni chimiche, era solo una traccia che il pensiero poteva seguire per vedere se si dimostrava o meno utile alla sua ricerca. Ma anche per Giuliana la soluzione a livello di immagine non può essere definitiva. È solo se Giuliana potrà dire di volere uscire da una parte diversa da quella da cui è entrata, se, a livello di linguaggio, diventerà cioè padrona della propria attività, che l'immagine potrà essere completamente utilizzata. E questo deriva probabilmente dal fatto accennato all'inizio e cioè che solo a livello di linguaggio può esistere una completa consensualità, che solo a livello di linguaggio l'uomo può comunicare al suo simile che il suo Io ed il suo Inconscio concordano in una determinata direzione. Solo quando Giuliana potrà dire: voglio andare per una via che sia totalmente mia, e potrà dire questo con convinzione, solo allora l'energia dell'immagine sarà completamente passata a livello delle parole e del discorso consensuale con gli altri.

Dopo avere esaminato i tre tipi di immagini visive presentatesi durante le ore analitiche, possiamo trarre delle conclusioni generali che derivano non solo dai pochi esempi riportati ma anche da osservazioni compiute su immagini degli stessi e di altri soggetti durante lo stesso periodo di tempo; le immagini studiate potevano tutte essere riportate in uno dei tre gruppi sopra riferiti (ad eccezione di immagini raccontate da soggetti psicotici).

- a) Ogni singola immagine, se esaminata con attenzione, rivela presenti i tre meccanismi considerati. Uno di questi è in genere comunque prevalente sugli altri.
- b) All'interno della cura di ogni paziente esiste la prevalenza ma non l'esclusività di un tipo di immagine e questo rivela come la vita immaginativa possieda anch'essa un proprio stile personale.
- c) Vari analizzandi appartenenti alla stessa situazione psicopatologica non presentano lo stesso tipo di immagine. Un tipo di prevalenza di un particolare tipo di immagine non è presente cioè in un particolare quadro psicopatologico. L'impressione generale è piuttosto che in ogni raggruppamento nosologico esistano le varie possibilità che siamo andati descrivendo; seguendo le osservazioni effettuate, i vari tipi di immagini si ritrovano all'interno dei vari gruppi.
- d) All'interno del primo gruppo abbiamo osservato come la possibilità di soddisfare desideri legati a pulsioni riveli delle differenze quantitative. Talora l'immagine appare appunto totalmente risolutiva, talora invece (come nel caso di Paolo) la pulsione, per soddisfarsi, ha necessità di trovare anche una via di scarica motoria. Dall'esame degli analizzandi qui citati e di altri simili sembra che la possibilità che la vita immaginativa riesca a soddisfare le pulsioni sia in qualche modo legata, geneticamente, alla solidità di una funzione paterna. Una futura linea di lavoro va così nella direzione di ricerca di correlazioni tra i vari modi (o le varie gradazioni) di soddisfacimento a livello immaginativo e le storie infantili corrispondenti.
- e) Per quanto riguarda le modalità di comparsa delle immagini che sono state descritte nel primo e secondo raggruppamento, è interessante notare che linguaggio ed immagini rivelano dinamiche pulsionali profonde, che si soddisfano sia a livello delle parole, sia a livello delle immagini, senza prospettare con evidenza una via di uscita dai conflitti. Non voglio dire con questo che non possa essere presente un valore prospettico anche nel-

le immagini 1 e 2, ma è certo che l'aspetto difensivo vi prevale fortemente. Questa osservazione mi pare possedere una conseguenza pratica di una certa importanza: il livello immaginativo non può essere concepito esclusivamente come portatore di soluzione di problemi, ma deve essere esaminato con l'attenzione che si presta comunemente al livello verbale. Non tutte le immagini che si presentano in analisi, per il fatto di essere immagini, vanno considerate cioè come esclusivamente portatrici di un valore prospettico.

- f) Per quanto riguarda il terzo tipo di modalità di comparsa delle immagini, esso appare invece come quello in cui l'elemento prospettico è prevalente. Come già accennato questo tipo di immagini compare prevalentemente laddove il linguaggio verbale ha perduto (o non ha mai posseduto) una possibilità di fornire lui degli elementi prospettici. In questi casi si ha l'impressione che il livello immaginativo sia attivato in modo compensatorio e riesca a fornire quelle soluzioni che non possono essere trovate al livello verbale.
- g) Dall'esame dei fattori fin qui considerati appare anche una conclusione generale: esistono dei problemi posti all'uomo dal suo esistere; il fatto che il mondo delle immagini ed il mondo delle parole abbiano quelle relazioni che la clinica ha dimostrato, sembra indicare che questi due mondi siano anche in qualche modo al servizio dell'uomo nel tentativo che fa continuamente di migliorare la sua esistenza. Se certi fatti clinici dimostrano la dipendenza dell'uomo dal linguaggio, altri fatti clinici sembrano cioè dimostrare la dipendenza opposta.

L'immagine come modello culturale in Jung

Antonio Vitolo, Napoli

« Die Realität der Psyche ist in jeder Beziehung ein Paradoxon. Sie stellt den Menschen zugleich vor die Aufgabe der Erkenntnis und der Erfahrung, denn keine ist ohne die andere zureichend ». (« La realtà della psiche è in ogni senso un paradosso. Essa impone all'uomo il compito della conoscenza e dell'esperienza; nessuna delle due, infatti, da sola è sufficiente »).

Toni Wolff, *Einführung in die Grundlagen der komplexen Psychologie*, in *Die kulturelle Bedeutung der komplexen Psychologie*, Springer, Berlin, 1935, p. 167.

« L'immagine contiene la possibilità della situazione che essa rappresenta ».

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921, prop. 2.203. (ed. it. Einaudi, I ed. 1964).

Per manifestare l'intento che mi ha mosso a scrivere quest'articolo, vorrei ricordare due brani dell'autobiografia di Jung, in cui l'autore racconta le fasi iniziali del suo confronto con l'inconscio: « Finché riuscivo a tradurre le emozioni in immagini, e cioè a trovare le immagini che in esse si nascondevano, mi sentivo calmo e rassicurato. Se mi fossi fermato alle emozioni, allora forse sarei stato distrutto dai contenuti dell'inconscio. Forse avrei anche potuto scrollarmele di dosso, ma in tal caso sarei caduto inesorabilmente in una nevrosi e alla fine i contenuti mi avrebbero distrutto ugualmente. Il mio esperimento m'insegnò quanto possa essere di aiuto — da un punto di vista terapeutico — scoprire le particolari immagini che si nascondono dietro le emozioni ».

Così Jung, che continua: « Fin dal principio avevo concepito il mio confronto con l'inconscio come un esperimento scientifico, che ero io a dirigere, il cui esito interessava la mia vita. Oggi potrei dire, egualmente bene, che si trattava d'un esperimento che facevo su me stesso » (1).

La costante tensione all'autoconoscenza è, in Jung, inseparabile dall'intento scientifico. Perciò la storia del pensiero e dell'opera di Jung risulta da un lato, per usare le sue stesse parole, la storia dell'autorealizzazione d'un inconscio, dall'altro una trama di riferimenti metapsicologici, che si susseguono secondo lo sviluppo della personalità di Jung, che pure non ha mai puntato deliberatamente alla formulazione d'una metapsicologia. « La psiche è il perno del mondo » ha scritto Jung nelle *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* (1946-1954) (2). Di tale convinzione egli è stato assertore sia mantenendosi fedele alle immagini dell'inconscio, sia tentando di indagare la psiche secondo un metodo scientifico, in particolare secondo il metodo delle scienze naturali. (Al di là della profonda sensibilità per il mondo dell'arte e della letteratura, egli ha sempre teso a individuare le analogie istituibili tra la psicologia del profondo e la fisica, la biologia, la chimica, mentre ha fatto solo rari cenni alla matematica). La concezione junghiana della psiche si basa cioè sulla psicologia dei processi inconsci, ma è, al tempo stesso, multidisciplinare.

Multidisciplinare è un termine che implica il riferimento non solo a una pluralità del sapere, ma anche a una particolare angolazione che Jung denominava punto archimedeo. Scrive Jung nelle *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* (1946-1954): « Sappiamo bene che non possiamo conoscere gli stati e il processo dell'inconscio più di quanto il fisico non conosca il processo che sta alla base del fenomeno fisico. Non possiamo assolutamente raffigurarci ciò che sta al di là del mondo fenomenico, perché non esiste rappresentazione che possa nascere al di là del mondo fenomenico. Ma se vogliamo impegnarci in considerazioni di principio sulla natura della psiche, ci occorre un punto archimedeo, il solo che rende possibile emettere un giudizio. Questo

(1) C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, raccolti e editi da Aniela Jaffé, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 205.

(2) C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio*, Opere, 8, Torino, Boringhieri, 1976.

punto può essere soltanto il 'non-psichico', perché lo psichico, come fenomeno vitale, giace nell'alveo d'una natura manifestamente non psichica. Benché noi percepiamo quest'ultima solo come un dato psichico, vi sono motivi sufficienti per essere certi della sua realtà oggettiva. Ma questa realtà, trovandosi al di là dei limiti del nostro corpo, ci è resa accessibile principalmente soltanto da particelle luminose che colpiscono la nostra retina. La disposizione di queste particelle descrive un'immagine del mondo fenomenico la cui natura dipende da un lato dalla costituzione della psiche appercepiente, dall'altro dalla struttura della luce trasmettente » (3).

(3) *Ibid.*, p. 245.

In questa pagina, appartenente alla piena maturità di Jung, troviamo conferma del suo bisogno di rinvenire omologie tra psicologia analitica e altri settori del sapere, così come, se si guardi all'insieme del saggio da cui la pagina è tratta, del suo ancoraggio a parametri filosofici (in particolare, la distinzione tra mondo fenomenico e mondo noumenico).

In questa pagina Jung affronta con chiarezza il rapporto tra ciò che è psichico e ciò che non è psichico e, nel contempo, la questione del metodo d'indagine (con i problemi conseguenti, primo fra tutti la soggettività del ricercatore).

L'attività immaginativa, a mio avviso, può essere intesa come una sorta di tramite tra fenomeno e noumeno. E, in tale contesto, essa assume un ruolo più profondo di quello rivestito dalla parola. Dopo la fase iniziale, caratterizzata dagli scrupolosi esperimenti associativi condotti sui ricoverati al Burghölzli, Jung conferì sempre maggiore importanza all'attività immaginativa. E, perciò, rispetto a Freud, ma soprattutto rispetto agli epigoni di questo, ultimo dei quali Lacan, egli si differenzia. Non solo; ma risulta addirittura estraneo a terapie fondate sull'uso della parola o della gestualità, quali son venute affermandosi negli ultimi anni.

Credo che si debba, d'altra parte, escludere che Jung abbia teso ad una riflessione sistematica sull'attività immaginativa. Si potrebbe, invece, supporre, forse, che egli abbia sempre tentato di attuare la piena aderenza alle immagini emergenti dall'inconscio nello sforzo di

comprendere e sviluppare il senso storico-culturale con la forza d'una coscienza aperta all'inconscio. Così è riuscito a tracciare, naturalmente nei limiti della sua soggettività, alcuni possibili modelli culturali a cui la psicologia analitica poteva volgersi. Nella mia lettura di alcuni momenti centrali nell'ottica ora citata, tenterò di ripercorrere le tappe dell'interesse di Jung per la fisica, l'alchimia, l'astrologia. Non ignoro che un simile atteggiamento costituisca un'estrapolazione che pone in primo piano l'aspetto culturale. Ma si tratta d'una parzialità necessaria e in larga misura apparente. La ricerca del modello culturale, infatti, suppone vivo ed agente quel filo rosso della psiche, che è il mondo delle emozioni.

Vorrei a questo punto ricordare che già da tempo è iniziato un lavoro di studio e interpretazione dell'opera junghiana capace di dare spazio all'ottica da me scelta. Esso s'è tradotto in alcuni casi in una continuazione creativa e innovatrice.

Mi sembra questo, ad es., il caso di Marie Louise von Franz, che ha sviluppato nel saggio *Zahl und Zeit* (4) un'originale approfondimento della concezione junghiana, aprendosi oltre che alla fisica, come già Jung aveva fatto, alla matematica. La von Franz, per così dire, inizia là dove Jung aveva terminato il suo itinerario culturale, cioè dal *Mysterium Coniunctionis* (5), ove Jung aveva formulato la nozione di « unus mundus », alludendo all'unità dell'essere, in cui psiche e materia coesistono. (Già la nozione di « psicoide » era un'anticipazione dell'« unus mundus »). All'unus mundus — tale è l'assunto della von Franz, coerente con la prospettiva junghiana — si può accedere sia attraverso l'approccio al mondo delle immagini, sia attraverso la comprensione della realtà intellettuale del numero.

Assume così ulteriore consistenza l'interpretazione della psiche inconscia quale Jung, a chiusura di 30 anni di osservazioni, aveva proposto, con la consueta cautela nel saggio su *La sincronicità come principio di nessi acausali*, nel quale, appunto s'era inoltrato al di là della dimensione delle immagini, per ipotizzare appunto quell'unus mundus esente dalle categorie di spazio e tempo. La stessa via teorica seguita, ripresa anche nel recente

(4) M. L. von Franz, *Zahl und Zeit, Psychologische Überlegungen zu einer Annäherung von Tiefenpsychologie und Physik*, Klett, Stuttgart, 1977.

(5) C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, Rascher, Zürich, 1956.

(6) M. L. von Franz, *Spiegelungen der Seele*, Kreuz, Stuttgart, 1978.

Spiegelungen der Seele (6), era stata del resto già stata avanzata dalla Franz nella biografia di Jung (M. L. von Franz, *Il mito di Jung*, ed. orig. 1972, I ed. it. Boringhieri, Torino, 1978). Ne *Il mito di Jung* ad es., si trova un importante capitolo, dal titolo « Simmetria riflessa e polarità della psiche » (pp 76 e ss.), nel quale la von Franz pone in giusta evidenza la « novità » epistemologica della visione junghiana della psiche. Scrive l'autrice: « Per quanto finora le opinioni di Jung abbiano riscosso scarsa attenzione, tuttavia la ricerca scientifica fondamentale attuale si è già avvicinata ad esse; infatti ormai si ammette comunemente che la conoscenza scientifica si basi sulla creazione, da parte del ricercatore di 'modelli di pensiero'. Tuttavia, non è stata ancora considerata attentamente la *preistoria preconscia del sorgere dei modelli di pensiero, osservabile nei sogni* e per conseguenza anche l'aspetto di proiezione che aderisce ad ogni modello di pensiero è ancora ignorata da molti. Il processo di proiezione è presumibilmente in relazione con il menzionato rapporto di simmetria riflessa fra il complesso dell'lo e il centro della personalità inconscia. Questo rapporto è connesso con la capacità di riflessione (!) della nostra coscienza, da cui deriva ogni coscienza superiore » (7).

(7) M. L. von Franz, *Il mito di Jung*, Boringhieri, Torino, 1978, p. 78.

In tal modo, dunque, la von Franz inaugura una descrizione della teoria junghiana della psiche in cui si riconosce all'immagine un ruolo fondante. Così, la von Franz va oltre quanto afferma, ad es., il noto epistemologo N. R. Hanson in *I modelli della scoperta scientifica* (I ed. 1958, I ed. it. Feltrinelli, 1978) sul rapporto tra visione retinica e visione epistemica, da un lato, e immagini e proposizioni linguistiche dall'altro. Sulla scia di Jung la von Franz, a mio avviso, s'avvia a riconoscere la primarietà dell'immagine rispetto alla proposizione linguistica e l'assoluta rilevanza della visione retinica, ma più ancora onirica per la fondazione del sapere. (Per Hanson si vedano in particolare il capitolo su « L'osservazione », p. 39 soprattutto; sul dibattito intorno alla conoscenza scientifica si vedano, oltre le opere di Kuhn, Popper, Lakatos, Feyerabend, anche i Quaderni della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, nn. 2 e 4-5, 1973 e, in particolare, l'intervento di Marco Santambrogio, « Sul-

la logica delle teorie scientifiche », in Quad. F. F. n. 2, cit.).

Se la von Franz procede oltre l'immagine, per illuminare l'aspetto matematico e fisico della teoria e dell'esperienza dell'inconscio, va ricordato, d'altra parte, che un altro autorevole interprete e seguace di Jung, J. Hillman, ripercorre l'opera e il pensiero junghiano in chiave mitologica, sottolineando anche l'imprescindibilità dell'alchimia e della filosofia neoplatonica, ficiniana, vichiana, per la comprensione della psicologia analitica (8).

Si delinea, così a mio parere, una lenta, ma netta partizione delle vie d'approccio ermeneutico a Jung, che è forse come un portato inevitabile della crescita culturale del nostro tempo. Già la Wolff, C. A. Meier, e E. Neumann avevano, ancora vivo Jung, tentato di tracciare paralleli tra psicologia analitica e fisica, da un lato, filosofia e arte, dall'altro.

Va, però, sottolineata la necessità — e la difficoltà — di riprendere anzitutto la molteplicità degli indici dottrinari e delle valenze psichiche e culturali dell'opera di Jung, prima di procedere alle vie d'approccio post-junghiane all'inconscio, che pur risentono, e non potrebbero non risentire, della tipologia d'ogni analista e studioso.

È opportuno, inoltre, tener conto dell'influsso del nostro « Zeitgeist » sulla lettura di Jung (o di altri, tra i pionieri). Il nostro tempo, per ragioni anche politiche e sociali, sembra incline a tradurre sul versante della semiótica e della semiologia l'apporto della psicologia del profondo. Mi limito a segnalare quella che a me pare una cospicua tendenza, che presenta interessanti esempi in campo freudiano. La scuola kleiniana, anzitutto, fa spicco per quanto riguarda il rapporto tra formazione del simbolo e linguaggio (v. in proposito il saggio di Riccardo Steiner su *Processo di simbolizzazione in M. Klein*, Boringhieri, 1975, in particolare il capitolo su « Una ipotesi: i correlati affettivi del fonema », p. 179). S'impongono anche gli studi di A. Green e F. Fornari sulla dimensione linguistica insita nell'inconscio (9), per non dire di I. Matte Blanco, che ha tradotto dalla logica bivalente nella logica da lui denominata simmetrica i proces-

(8) J. Hillman, *The Myth of Analysis*, Evanston, Northwestern University Press, 1972 (trad. it. *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979).

(9) A. Green, *Il discorso vivente*, Roma, Astrolabio, 1978. A. Fornari, *Fondamenti d'una teoria psico-*

analitica del linguaggio,
Torino, Boringhieri, 1979.

si dell'inconscio. (Di ciò si può avere un documento sintetico in « Un contributo psicoanalitico al pensiero logico e matematico » in *Psicoanalisi e istituzioni*, atti del convegno internazionale 30 ott. - 1 nov. 1976, Milano, editi da Le Monnier, 1978, a cura di F. Fornari, p. 314). Ritengo utile e fruttuoso in primo luogo scavare nell'opera junghiana alla ricerca di quanto Jung ha asserito intorno alla parola e all'immagine. Una raccolta di testimonianze potrà forse servire a cogliere la veridicità del mio assunto, secondo cui domina in Jung l'attenzione all'immagine, che peraltro non è concepita come la dimensione estrema della psiche inconscia. Essa segna pertanto il limite della visibilità, non dell'attività psichica.

La riflessione sulle immagini ha spinto Jung ad abbracciare il sapere e il mondo della fisica, infine ad approdare a un'ipotesi fondata sul parallelismo non solo tra psicologia analitica e fisica, ma tra psicologia analitica, alchimia e astrologia.

Tutto questo percorso culturale, presenta sorprendenti concordanze con lo svolgimento del pensiero filosofico degli anni '20 (penso a Wittgenstein col quale, tuttavia, non vi fu alcun contatto diretto, né, per quanto so, indiretto) (10), nessuna affinità con le formulazioni saussuriane (11), un costante riferimento alla fisica, l'attenzione alla chimica, la personalissima adesione all'alchimia e una tensione vivissima alla questione della sincronicità. Più che la parola, Jung ha elevato a indice epistemologico dell'inconscio l'immagine, trasponendo l'urgenza e l'intensità dell'esperienza soggettiva nella struttura « in fieri » d'una teoria dell'inconscio. Così, secondo l'affermazione della Wolff, egli ha vissuto il paradosso della psicologia analitica (e del profondo), in base al quale il soggetto è insieme indagatore e protagonista. Il che rende ardua la sostenibilità sul piano epistemico di quanto le immagini offrono in modo ambiguo alla coscienza e al linguaggio.

(10) Cfr. l'epistolario di Jung.

(11) F. de Saussure, 1857-1913, è l'autore del noto *Corso di linguistica generale* (1916), Bari, Laterza, 1967.

Dopo la tesi di laurea, la prima significativa esperienza di Jung è data dagli esperimenti associativi compiuti tra il 1903 e il 1905 presso l'ospedale cantonale di Zu-

rigo, il Burghölzli, nella divisione psichiatrica. I sondaggi compiuti nel laboratorio psicopatologico ivi installato, attraverso gli studi sull'associazione portano Jung a formulare per la prima volta l'ipotesi del complesso a tonalità affettiva (12), consistente in un nucleo emotivo d'intensa carica energetica, che affiorava perturbando il nesso logico e verbale dei pazienti. L'iniziale formulazione di Jung veniva poi ripresa nella *Psicologia della « dementia praecox »* nel 1907; ove, pur avanzando l'ipotesi d'una causa organica del disturbo schizofrenico (la tossina) Jung confermava la scelta d'un modello esplicativo/euristico di stampo psicologico, in antitesi a quello organicistico, sulla scia della psichiatria più aperta al riconoscimento della dimensione psichica (dopo E. Kraepelin, B. Morel, E. Bleuler).

Mi sembra che la nozione di complesso a tonalità affettiva sia già un tributo alla concezione energetica, benché Jung non avesse ancora espresso alcuna valutazione teorica sul parallelismo tra psicologia del profondo e fisica.

Già da quegli anni, anzi già dalla dissertazione sui fenomeni occulti e parapsicologici, peraltro, Jung s'interroga a fondo sul senso insito nello straordinario flusso energetico che contrassegna l'attività psichica dei pazienti psicotici.

È nei *Simboli della trasformazione* (1912-1952) che rinveniamo la prima estesa riflessione sul rapporto tra parola e immagine. L'opera che sancisce il distacco da Freud, inizia, come si sa con un capitolo teorico, che fa da pendant, a mio avviso, alla miniera di documenti e osservazioni sulle fantasie e i sogni della paziente di Th. Flournoy, miss Ann Miller. In esso vengono definite le caratteristiche del pensiero indirizzato (logico) e del pensiero non indirizzato (legato al fluire delle associazioni). Scrive Jung: « La materia con la quale pensiamo è linguaggio e *concetto verbale*, qualcosa che da tempo immemorabile ha costituito una facciata e un ponte che ha una sola ragion d'essere, quella cioè di servire alla comunicazione » (13). Appaiono strettamente correlate la dimensione personale e quella sociale del linguaggio. Jung si mostra incline a fruire dell'apporto del pragmatismo americano, in particolare di W. James (14) e di

(12) C. G. Jung, *G. W.*, 2, l'edizione italiana è in preparazione presso l'editore Boringhieri.

(13) C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Opere, 5, Torino, Boringhieri, 1970, p. 26.

(14) Su W. James, oltre il

noto H. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1972, si veda l'introduzione di Nino Dazzi a *Saggi sull'empirismo radicale*, Bari, Laterza, 1971.

(15) Per J. M. Baldwin si veda C. Sini, *Il pragmatismo americano*, Bari, Laterza, 1972 (valido anche per W. James).

J. Mark Baldwin (15); lo psicologo e il sociologo statunitensi, concorrono a rinsaldare in Jung una visione della cultura e del linguaggio che si può definire psicogenetica. E tuttavia la loro influenza è già bilanciata da filosofi come A. Schopenhauer e F. Nietzsche, ai quali J. si rifà per comprendere la natura arcaica del pensiero onirico.

È interessante notare come prevalga, in Jung, un orientamento filogenetico. Dinanzi al compito di delineare l'essenza del pensiero non indirizzato, infatti, egli si volge alla descrizione della cultura antica dalla quale trae squarci suggestivi sulla filogenesi della cultura. Il pensiero immaginativo, privo della coerenza e della razionalità tipiche del dominio della coscienza, era prerogativa dei primitivi e degli antichi, che peraltro, sostiene Jung, non « erano allenati al pensiero indirizzato » e per tale ragione non poterono tradurre le loro elaborazioni culturali in corrispondenti scoperte tecnologiche.

Non importa qui analizzare le aporie della visione storico-culturale di Jung; preme piuttosto far rilevare come nella fase dei *Simboli della trasformazione* egli fosse in certo modo diviso tra il ricorso ad una psicologia genetica di ispirazione statunitense — che era innegabilmente antidarwinista — e l'adesione alla cultura filosofica europea dalla scolastica a Nietzsche, che aveva aperto il varco all'irrompere della dimensione irrazionale che Jung ascriveva al mondo immaginativo.

Coerentemente con l'impianto integrale dei *Simboli della trasformazione*, Jung disegna soprattutto uno schizzo dell'evoluzione della cultura, ponendo quasi in secondo piano la valenza dell'esperienza personale del confronto con l'inconscio, che tuttavia, come si sa dall'autobiografia, egli s'avviava ad affrontare con piena disponibilità al coinvolgimento proprio in quegli anni (16). Le pagine su « La trasformazione della libido » (cap. III, parte II) recano una cospicua quantità di riferimenti alla mitologia (dalle Upanisad a Hölderlin). Esse danno luogo ad una visione culturale e, in senso lato, antropologica, in cui si situa la prima originale formulazione della libido come energia psichica non solo sessuale. In conformità all'ipotesi di base anche la concezione della storia culturale è esente da un'ipoteca sessuali-

(16) Cfr. il cap. VI di *Ricordi, sogni, riflessioni* di C. G. Jung, a cura di Jaffé, op. cit.

stica. « Il pensare indirizzato... o *con parole* è manifestamente lo strumento della cultura... ». E l'evoluzione della cultura è « *nella mobilità e nella dislocabilità dell'energia psichica* ».

Come queste testimonianze mostrano, prevale nei *Simboli* l'attenzione alla fenomenologia della cultura e, in essa, di fattori quali il linguaggio e il gesto.

Ma Jung mira a evidenziare il principio primo dello sviluppo culturale e psichico umano: « Non si tratta d'un puro caso — egli nota — se le due scoperte più importanti, che distinguono l'uomo da tutti gli altri esseri viventi, cioè il linguaggio e l'uso del fuoco, abbiano uno sfondo psichico comune. Entrambi sono prodotti dell'energia psichica, della libido o mana, per valerci d'una condizione primitiva ».

Nei *Simboli*, dunque, le immagini d'una donna, miss Miller coesistono con la forma logica (indirizzata) del pensiero, con il linguaggio e con il gesto.

Sarebbe d'altra parte riduttivo definire antropologico tale atteggiamento, poiché l'ottica antropologica di Jung si radica già dall'inizio e sempre sulla convinzione dell'oggettività dell'inconscio e sulla concezione energetica della psiche. In realtà la visione junghiana dei *Simboli della trasformazione* va ritenuta piuttosto vitalistica.

Un documento basilare in tal senso è costituito dal *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, una raccolta di conferenze tenute alla Fordham University di New York, nel settembre 1912, che riveste un rilevante significato per il fatto che è il primo intervento pubblico successivo alla formulazione dei *Simboli della trasformazione*. In quelle lezioni Jung riflette sui fondamenti culturali e sui presupposti metodologici della teoria psicoanalitica; ripercorrendo le acquisizioni freudiane e confrontandole con cautela e rigoroso senso dell'autonomia con le proprie. Vi fa spicco il tentativo di ampliare il quadro della nozione freudiana di sessualità con il ricorso a un'ipotesi dinamica ed energetica, incentrata sulla mozione di libido, che supera il modello tipico e funzionale di Freud. L'assunto d'una mobilità

delle componenti sessuali in contrasto con la decisa partizione freudiana di omosessualità ed eterosessualità, così come la convinzione dell'imprescindibilità d'un modello unitario dinamico della libido convalidano in Jung il giudizio che « la concezione freudiana potrebbe esser paragonata allo stato della fisica prima di R. Mayer, quando esistevano singoli settori fenomenici, uno accanto all'altro, a cui si attribuiva il significato di qualità elementare il cui rapporto reciproco non era esattamente noto ».

« Noi vogliamo assegnare al concetto di libido esattamente la posizione che gli compete, vale a dire quella energetica tout court, in modo da poter concepire gli eventi vitali in senso energetico e sostituire la vecchia 'azione reciproca' con relazioni di equivalenza assoluta. L'accusa di vitalismo non ci disturba affatto » (17). Benché questa raccolta di lezioni universitarie sia stata, come quasi tutti gli scritti di Jung rivista (nel 1955) è possibile ritenere tale affermazione risalente al 1912: essa segna pertanto la scelta del modello culturale energetico, e del collegamento con la fisica, che porterà sempre più Jung a porre al centro della sua riflessione il mondo dell'immagine.

Siamo, in verità, ancora in una sorta di transizione a quel mondo psichico e culturale, che verrà entro breve tempo, nel 1914, denominato per evidenziare la diversità rispetto al pensiero freudiano « psicologia analitica ». Ma si fa strada sempre più nettamente in Jung la propensione a cogliere nella fisica un tessuto di analogie e addentellati, che accompagneranno sino alla fine lo sforzo di teorizzazione. Nel *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* si trovano, come ho detto, precisi riferimenti a R. Mayer, il medico tedesco, che dall'esperienza di osservazione nell'isola di Giava aveva tratto la deduzione che movimento e calore erano l'espressione d'un'unica forza, immutabile dal punto di vista quantitativo, come le sostanze in chimica, mutabile, pertanto, solo dal punto di vista qualitativo.

Jung dovette rimanere attratto dalla scoperta di R. Mayer, di cui ripercorse la vicenda culturale e le sofferenze umane (la prima memoria scientifica gli era stata

(17) C. G. Jung, « Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica », in *Freud e la psicoanalisi*, Opere, 4, Torino, Boringhieri, 1973, pp. 133 e 148.

respinta, solo la seconda memoria, del 1842, gli rese parziale giustizia) (18). Dal chimico W. Ostwald, poi, Jung ricevette conferma della centralità del concetto di energia in fisica. Egli aveva in comune con Ostwald la certezza della secondarietà della materia e il ripudio dell'atteggiamento meccanicistico. Ostwald sottolineava l'assoluta necessità di individuare le diverse forme fenomeniche dell'energia, a partire dal II principio delle termodinamica, formulato da Sadi-Carnot. Accanto al fenomenismo s'imponeva soprattutto il suo energetismo: « L'esistenza di intensità diverse è la condizione generale di possibilità di qualsiasi fenomeno » (W. Ostwald, *L'evolution d'une science, la chimie*, Paris, Flammarion, 1910, trad. di A. Baracca in *Materia e energia*, Feltrinelli, 1978).

L'affinità sorprendente con la posizione espressa da Jung nel *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* non si limita tuttavia a questa affermazione: Ostwald, infatti, sosteneva l'opportunità di estendere la teoria energetica alla psicologia e alla biologia, scienze che, a suo avviso, avevano subito fino all'inizio del secolo l'influsso del meccanicismo.

Nella prefazione alla seconda edizione dei « *Collected Papers on Analytical Psychology* », nel 1917, Jung, che pure avrebbe mantenuto intatta la sua adesione alle idee di W. Ostwald ne *La psicologia dell'inconscio* e nei *Tipi psicologici*, perveniva ad una visione metodologica, che pur avvalendosi della concezione energetica, appariva più ampia e matura: il finalismo, che dall'energetica discendeva, veniva ritenuto una categoria soggettiva del pensiero (in conformità a Kant), tanto quanto il causalismo. Emergeva pertanto una posizione relativistica, che poneva in secondo piano la questione della scelta dei modelli culturali. Jung s'avviava, infatti, all'elaborazione della teoria tipologica — un interessante momento di transizione del suo pensiero — e avvertiva l'esigenza di accettare e comprendere le due vie epistemologiche come scaturenti dalla varietà degli atteggiamenti inconsci e consci della psiche umana.

Così, nel caleidoscopio dei *Tipi psicologici* Jung s'accingeva all'ultima grande sistemazione relativa alla storia culturale, connettendo le sue ipotesi sulla tipo-

(18) Cfr. Y. Elkana, *La scoperta della conservazione dell'energia*, Milano, Feltrinelli, 1977.

logia ad una vastissima quanto ardita delineazione del pensiero dall'antichità all'lo.

In tale quadro, è interessante notare, come già nel V capitolo de *La psicologia dell'inconscio*, gli esponenti della concezione energetica venivano sussunti alla luce della psicologia analitica: come ne *La psicologia dell'inconscio* Jung aveva definito l'idea della conservazione dell'energia e della sua conservazione come « una immagine originaria latente nell'inconscio collettivo », così nei *Tipi psicologici* trattava le descrizioni biografiche degli scienziati fatte da Ostwald come un capitolo di storia della psicologia del profondo.

In pari misura nel Dizionario terminologico unito ai *Tipi*, Jung metteva in evidenza una posizione nuova. L'impianto del capitolo II dei *Simboli* era ormai alle spalle. Alla dicotomia esistente nel *Simboli* tra pensiero indirizzato (espresso con parole) e pensiero non indirizzato si sostituiva una rivalutazione dell'attività fantastica: in tutte e quattro le funzioni fondamentali, infatti, Jung ipotizzava agente la fantasia. Nella voce *Immagine* del Dizionario (19), poi, prendeva ancor più evidenza la nozione di archetipo come entità formale inconscia, solo parzialmente conoscibile e integrabile alla coscienza, antitetica, ma complementare, all'idea (v. voce *Idea*), a differenza di quanto Jung aveva affermato nei *Simboli*, ove aveva di fatto conferito grande rilevanza alla dimensione culturale e all'intelletto nell'approccio al mondo dell'inconscio. « In confronto alla chiarezza dell'idea l'immagine primordiale ha il vantaggio della vitalità. È un organismo che vive di vita propria, 'dotato di potenza generatrice', in quanto l'immagine primordiale è un'organizzazione ereditata dell'energia psichica, un solido sistema che non è solo espressione, ma anche possibilità di decorso energetico ». « Come l'istinto di cui è l'opposto complementare — continuava Jung — l'immagine presuppone una comprensione della situazione momentanea altrettanto corrispondente al senso quanto aderente allo scopo ».

Nei *Tipi psicologici*, ben più che nei *Simboli*, l'immenso tessuto culturale, tradotto alla luce della tipologia, caratterizza il sondaggio alla dimensione immaginativa. Dal rigore del Dizionario affiora una descrizione dell'im-

(19) C. G. Jung, *Tipi psicologici*, Opere, 5, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 451 e ss.

immagine che s'avvale del parallelismo tra fisica e psicologia del profondo. I mutamenti successivi riguarderanno non tanto sostanziali cambiamenti di opinione quanto l'incremento di maturità e la novità e la varietà di esperienze nel corso della vita di Jung.

Vorrei ancora aggiungere, riguardo ai *Tipi psicologici*, che non va sottovalutato il fatto che quest'opera appartiene a un arco di tempo particolarmente fecondo per il pensiero europeo. Mi limito a segnalare che Frege, Russell, Wittgenstein, Bergson, Cassirer, Lévy-Bruhl, Heidegger, e, nel giro di qualche anno Carnap producevano interventi fondamentali. Discostandomi brevemente dal proposito di render conto solo dello sviluppo delle opere di Jung, vorrei porre in luce l'interessante contemporaneità, non solo cronologica, a mio avviso, tra le formulazioni junghiane dei *Tipi* intorno al pensiero (quale momento logico, in certo modo omologo alla parola) e all'immagine e quelle di Ludwig Wittgenstein, che nei *Quaderni* (1914-1916) e nel *Tractatus logico-philosophicus* (terminato nel 1918, edito nel 1921) esprimeva le sue proposizioni. Benché non vi sia stato alcun contatto diretto, né indiretto, va segnalato quanto Wittgenstein scriveva intorno all'immagine e al linguaggio. Ricorderò in breve la proposizione 2.171 (« L'immagine può raffigurare ogni realtà della quale ha la forma »), la 2.182 (« Ogni immagine è anche un'immagine logica ». Invece, ad esempio, non ogni immagine è un'immagine spaziale), la 2.19 (« L'immagine logica può raffigurare il mondo »), la 2.221 (« Ciò che l'immagine rappresenta è il proprio senso »), la 5.6 (« I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo ») e la 7 (« Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere »). Senza voler tracciare sommari paragoni, mi sembra di poter asserire che Wittgenstein esplora a fondo l'immagine, naturalmente negando il presupposto dell'« a priori », che è la radice dell'archetipo junghiano, e indica l'inestricabilità del senso dall'immagine. Il discrimine maggiore è dato soprattutto dalle proposizioni sul linguaggio, a cui Jung rimane estraneo. Ciò che caratterizza l'approccio dei due è la consapevolezza che esiste un limite per il linguaggio. Ma per Jung, che non ricorre alla razionalità della filosofia, è

da questo limite che inizia la lotta d'ogni individuo per la scoperta o l'adempimento del senso.

In *Energetik der Seele (Energetica psichica)*, pubblicato nel 1928, troviamo una sorta di ricapitolazione e puntualizzazione delle opinioni di Jung intorno al parallelismo tra fisica e psicologia analitica. Occorre considerare con attenzione i referenti ai quali Jung si richiama: E. von Hartmann, l'autore della *Philosophie des Unbewussten* (1869), Wundt, Ostwald, ma anche von Grot, Lipps. Ai secondi egli attribuisce un'articolazione della concezione energetica della psiche, ai primi riconosce un notevole ruolo nell'impostazione di metodo nell'approccio alla fenomenologia psichica.

Jung ha affinato la sua capacità di storicizzazione della cultura: egli prende, infatti, in un certo senso, le distanze dalla concezione di Ostwald, al quale imputa l'ipostatizzazione del concetto di energia. E mira ad affrontare un nodo fondamentale, il rapporto tra causalismo e finalismo, conciliabile solo in una visione del tutto psicologica. Pertanto il bisogno di Jung di addentrarsi nell'ambito della fisica risulta come l'imprescindibile tributo al rigore scientifico, da parte di chi non rinuncia a guardare oltre le categorie della propria disciplina. Coerentemente con il relativismo dei *Tipi psicologici*, ad esempio, Jung ritiene compatibili nello studio delle relazioni tra i fenomeni inconsci sia l'atteggiamento causalistico, sia quello finalistico. D'altra parte egli insiste sulla necessità di pervenire, mediante il ricorso al sistema soggettivo di valori, alla determinazione quantitativa (obiettiva), quale aveva mirato ad ottenere con gli esperimenti associativi culminati nella formulazione del complesso a tonalità affettiva.

Sarebbe riduttivo e fuorviante voler trovare nell'*Energetica psichica* riferimenti espliciti e diretti al rapporto tra parola e immagine. Vi si rinvengono piuttosto numerose osservazioni metodologiche ed euristiche. In particolare Jung distingue il concetto di energia psichica da quello di forza, propendendo per il primo, intrinsecamente antimaterialistico.

Egli rinuncia di fatto ad addentrarsi nel problema del pa-

rallelismo e dell'interazione tra psiche e fisica. E mantiene intatto il concetto di energia vitale depurandolo però di ogni insidia vitalistica. Scrive Jung: « L'energia... non vuol esprimere assolutamente nient'altro che la relazione di valori psicologici ». Già questa formulazione si pone come una novità epistemologica, una novità non in senso assoluto, d'altra parte, se si pensi che Jung da oltre un decennio lavorava a teorizzare l'esigenza di stabilire relazioni tra l'io e l'inconscio.

Nell'opera sussistono, tuttavia, anche residui della concezione tipologica. Si consideri, ad esempio, nel terzo capitolo, relativo ai « concetti fondamentali della libido » quanto Jung scrive sulla progressione e sulla regressione, due momenti del decorso energetico, legati dal principio di equivalenza. (« L'intensità della progressione riappare nell'intensità della regressione ») (20).

Benché concepite come fasi dell'attività dell'energia psichica, progressione e regressione rimangono comunque inerenti all'introversione e all'estroversione (anche se sarebbe erroneo identificarle con esse).

Le pagine salienti riguardano comunque il principio d'entropia, la genesi del simbolo, la concezione da parte dei primitivi dell'energia psichica. In esse, al di là del vasto corredo messo in mostra (da Ostwald, come ho ricordato, all'avversario di questi, Boltzmann), Jung tratta l'energia psichica come una dinamica, che è essa stessa un simbolo.

In questa luce l'*Energetica psichica* risulta come l'estremo accostamento alla fisica, ma nel contempo l'inizio dell'allontanamento da essa.

Una preziosa sintesi espositiva, non limitata alla pedissequa descrizione, ma personale e ricca di spunti storico-culturali rilevanti intorno alla concezione energetica della psiche in Jung è quella della sua allieva T. Wolff, che, in *Die kulturelle Bedeutung der komplexen Psychologie* (21) affronta i temi del pensiero junghiano, dedicando il terzo capitolo al concetto d'energia in psicologia. La Wolff si rifà allo storicismo tedesco, soprattutto a Rickert, collocando dunque Jung in una cornice che egli non ha mai esplicitamente indicato.

In tal senso, pertanto, la dicotomia tra scienze della natura e scienze dello spirito rimane nella Wolff attiva

(20) C. G. Jung, « Energetica psichica », in *La dinamica dell'inconscio*, Opere, 8, Torino, Boringhieri, 1976, p. 48.

(21) Toni Wolff, *op. cit.*, pp. 123 e ss.

più di quanto fosse per l'empirista Jung, che non aveva affrontato la questione né a livello di metodologia, né a livello di storia del pensiero filosofico. Preme comunque ricordare qui come, la Wolff ripercorra acutamente le posizioni junghiane dal citato *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* (1913) all'*Energetica psichica* e come, sulla scia del ricordato passo conclusivo sull'opera intorno alla formazione del simbolo giunga a privilegiare tale momento della riflessione junghiana, sussumendo in esso la nozione di energia. « L'idea di energia — afferma la Wolff in chiusura del capitolo — non è solo un concetto scientifico, ma essa stessa un simbolo... Il simbolo dell'energia è... un simbolo puro, che esprime l'attività creativa della psiche, che oltrepassa la comprensione razionale » (p. 154 orig., trad. dello scrivente). Intendo qui solo sottolineare come, in un contesto filosofico-psicologico, l'autrice junghiana riprenda la formulazione del maestro (nell'*Energetica psichica*) e come, d'altra parte anticipi conclusioni derivanti dalla concezione energetica, che Jung avrebbe elaborato, come ho detto, negli studi sulla sincronicità. Si ricordi, ad esempio, quanto la Wolff scrive sulla sincronicità tra inconscio e conscio e sull'importanza di essa non solo per quanto riguarda l'aspetto funzionale, ma per l'aspetto della significatività.

Saranno le opere successive di Jung a sviluppare sempre più la pertinenza e pienezza di senso insite nelle immagini affioranti, nel decorso energetico, dall'inconscio.

Nel settimo capitolo della sua autobiografia, intitolato « Genesi dell'opera », Jung attribuisce maggior valore alla sua esperienza di conoscenza dell'alchimia che ad ogni altro approfondimento culturale ed esistenziale. È interessante seguire con le sue parole quanto accadeva intorno alla fine degli anni '20.

« Mi importava stabilire anche per la psicologia una uniformità simile a quella che nelle scienze naturali esiste come una generale energetica. Questo è quanto perseguii nel mio lavoro 'Über die Energetik der Seele' (1928)... Occupandomi delle mie fantasie, cominciai a

supporre che l'inconscio si trasforma o determina trasformazioni. Solo dopo che l'alchimia mi fu divenuta familiare capii che l'inconscio è un *processo*, e che la psiche si trasforma o si sviluppa a seconda della relazione dell'io con i contenuti dell'inconscio. Nei casi individuali questa trasformazione può essere seguita nei sogni e nelle fantasie; nella vita collettiva ha lasciato le sue sedimentazioni principalmente nei vari sistemi religiosi e nella trasformazione dei loro simboli. Attraverso lo studio dei processi individuali e collettivi di trasformazione e grazie alla comprensione del simbolismo alchimistico, pervenni al concetto centrale della mia psicologia: il processo di individuazione » (p. 255). Gli anni successivi al 1928 segnano l'accostamento di Jung all'alchimia e alle religioni e filosofie orientali. Uno scritto fondamentale sono le *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* (1946-1954), posteriori a *Psicologia e alchimia*, coevo a *La psicologia del transfert*. In esso Jung riflette sull'entità, sui limiti e le caratteristiche di inconscio e coscienza.

In un brano importante Jung scrive: « I nostri filosofi sono stati veramente saggi nell'evitare in un colpo solo tutte le complicazioni negando semplicemente l'inconscio. Qualcosa di analogo è successo anche ai fisici della vecchia scuola che credevano esclusivamente nella natura ondulatoria della luce e sono stati costretti a scoprire che esistono fenomeni inspiegabili se non si ipotizza l'esistenza di corpuscoli luminosi. Fortunatamente la fisica ha dimostrato allo psicologo di poter eludere anche un'apparente 'contradictio in adiecto'. Forte di tale esempio, lo psicologo può quindi affrontare la soluzione di questo problema contraddittorio senza la sensazione di sconfinare, con questa sua avventura, dal mondo delle scienze naturali. Non si tratta di emettere un'affermazione, bensì di abbozzare un modello, che, si spera, porrà il problema in termini più o meno utili. Un modello non dice che le cose stanno così, ma illustra semplicemente un determinato modo di considerare le cose » (p. 203).

Nel definire inconscio e coscienza Jung adotta una terminologia che rinvia alla dimensione delle immagini. Nel capitolo dedicato all'inconscio come coscienza mul-

tipla (p. 208) leggiamo: « L'ipotesi di luminosità multiple si basa da un lato, come abbiamo visto, sullo stato paracosciente di contenuti inconsci, dall'altro sull'incidenza di certe immagini che vanno considerate simboliche... » (sono le immagini oniriche) (p. 208). Qui Jung inizia a parlare dell'alchimia, come fonte di rappresentazioni simboliche, in particolare delle « scintillae »; « Gli alchimisti — afferma Jung — avevano compreso la natura psichica delle luminosità ».

« Anche l'intelletto umano è una scintilla ». Rifacendosi a Platone (per il concetto di *formae*) e a Paracelso, Jung, coglie negli archetipi oltre la numinosità: una luminosità. Jung cita anche Khunrath e Dorn, ma è Paracelso che domina, perché in lui il « *lumen naturae* » (« le scintille che brillano nella nera sostanza arcana ») si trasforma nello spettacolo del « firmamento interiore » e dei suoi « astra ». « Egli considera la psiche oscura come un cielo notturno disseminato di stelle, un cielo in cui i pianeti e le costellazioni stelle fisse sono rappresentati dagli archetipi in tutta la loro luminosità e numinosità. Il cielo stellato è infatti il libro della proiezione cosmica, del riflesso dei mitologemi, degli archetipi appunto. In questa visione astrologia e alchimia, le due antiche rappresentanti della psicologia dell'inconscio collettivo, si danno la mano » (p. 213).

« Le luminosità multiple corrispondono a piccoli fenomeni della coscienza » dice Jung, che addita, con ricchi riferimenti culturali nella scolastica platonica e negli alchimisti la tradizione filosofica sostenitrice d'una così profonda introspezione psicologica nell'ambito della visione culturale.

Ma Jung non vuole produrre concordanze culturali. Nel capitolo su « Modello di comportamento e archetipo », infatti, espone con sintetici squarci le sue osservazioni sull'emergere delle immagini nella terapia e indica il divenire della forma come coincidente con una progressiva configurazione del senso (soprattutto nella convergenza verso il centro).

« Immagine e senso sono identici, e come la prima si forma il secondo si chiarisce. Alla forma non occorre propriamente nessuna interpretazione, essa rappresenta il suo proprio significato » (p. 221).

Jung conferisce all'immaginazione e alle immagini il ruolo di base del processo psichico. D'altra parte egli distingue, come si può capire dal brano su riportato, la pura forma, che è l'antitesi polare del puro istinto. « L'archetipo non è soltanto immagine in sé, ma al tempo stesso anche dinamica, che si manifesta nella numinosità, nella forza fascinatrice dell'immagine archetipica. La realizzazione e l'assimilazione dell'istinto non si verifica mai all'estremità rossa, ossia sprofondando nella sfera istintuale, ma soltanto mediante l'assimilazione dell'immagine che evoca al tempo stesso anche l'istinto, ma lo fa in forma completamente diversa da quella che incontriamo sul piano biologico... L'istinto ha due aspetti: da un lato viene vissuto come dinamica fisiologica, dall'altro le sue molteplici forme entrano come immagini e nessi d'immagini nella coscienza e dispiegano effetti numinosi che sono o sembrano essere in nettissima opposizione rispetto all'istinto fisiologico » (p. 229).

L'immagine assume così un ruolo notevole nella relazione tra conscio e inconscio. Essa è al tempo stesso emblema della visibilità e il limite di essa. « L'archetipo in sé non è percepibile — afferma Jung —, se lo è, ciò accade perché noi percepiamo la rappresentazione dell'archetipo ».

Ma, avverte Jung, aprendo un'ultima fase, ove compare un'ulteriore differenziazione, « le rappresentazioni archetipiche... non vanno scambiate con l'archetipo in sé... L'archetipo in sé è un fattore psicoide che appartiene per così dire alla parte invisibile, ultravioletta dello spettro psichico. Come tale non sembra suscettibile di coscienza » (p. 230).

Col termine psicoide (usato come aggettivo), come si sa, Jung indica qualcosa che è simile alla psiche, ma non è psichico. Perveniamo così alla radice della psiche, cioè all'unità di spirito (o psiche) e materia, a cui si può accedere solo allacciando la psicologia analitica alla fisica, alla chimica, alla biologia. Paragonando la condizione dello psicologo a quella del fisico Jung invoca il ricorso al punto di vista archimedeo (non psichico, in questo caso), come l'unico che consenta di afferrare l'intreccio tra psichico e non psichico. « ...lo psichico, come fenomeno vitale, giace nell'alveo di una natura

manifestamente non psichica. Benché noi percepiamo quest'ultimo solo come un dato psichico, vi sono motivi sufficienti per essere certi della sua realtà oggettiva. Ma questa realtà, trovandosi al di là dei limiti del nostro corpo, ci è resa accessibile principalmente soltanto da particelle luminose che colpiscono la nostra retina. La disposizione di queste particelle descrive un'immagine del mondo fenomenico, la cui natura dipende da un lato dalla costituzione della psiche appercepiente, dall'altro dalla struttura della luce trasmittente » (p. 245).

La luce stessa, a sua volta, presenta una struttura corpuscolare ed una ondulatoria. Da ciò Jung inferisce la rinuncia « a una descrizione causale della natura del consueto continuum spazio-temporale » e il ricorso a « invisibili campi di probabilità in spazi pluridimensionali ».

In tal modo risulta ribadita l'inestricabile compresenza d'una dimensione oggettiva della realtà psichica (che s'intende fino al non-psichico) e d'una componente soggettiva che incide sull'« immagine fisica del mondo ».

In quegli anni Jung s'avvale non solo delle formulazioni precedenti di Heisenberg, ma anche dell'apporto, nutrito di stima profonda, dei fisici W. Pauli e P. Jordan, coi quali intrattiene una corrispondenza dal 1934 (con Pauli Jung elabora la parte relativa agli « aspetti scientifici e gnoseologici » del problema dell'inconscio nel volume collettaneo di Pauli *Fisica e conoscenza* (1933-58, I ed. it. 1964, Boringhieri, Torino).

La conclusione stessa delle *Riflessioni*, donde ho tratto le testimonianze su ricordate, è stata vagliata da W. Pauli, del quale in nota Jung cita l'intervento. Al di là del livello metodologico, la conclusione delle *Riflessioni* costituisce un momento rilevante nell'ottica dell'indagine su parola e immagine soprattutto per quanto Jung prospetta intorno alla questione della sincronicità, intorno, cioè, all'attività di « fattori inconsci » che sfuggono alle nozioni di spazio e tempo e, conseguentemente, ad ogni osservazione basata sulla complementarità tra fisica e psicologia del profondo. Pur se con grande cautela, Jung s'avvia a restringere per la prima volta, proprio al culmine dello sforzo di teorizzazione

sui rapporti tra fisica e psicologia analitica, il ruolo della concezione energetica nella comprensione della totalità della psiche.

Tralasciando il fondamentale *Aiòn* (1950-1951), nel quale viene ipotizzata una struttura del Sé fondata sull'analogia con la disposizione d'una formula chimica di struttura, non si può fare a meno di indicare come esito definitivo del pensiero di Jung il saggio su *La sincronicità come principio di nessi acausali* (1952) (22). È questa l'opera che affronta in modo radicale il rapporto tra psiche e materia, tra immagine e senso. Vi vedo, in particolare, uno spirito di continuità con le *Riflessioni sull'essenza della psiche*. Desidero a questo proposito riprendere quanto Jung aveva ivi affermato intorno al passaggio dall'immagine intesa come forma al senso: « ...è un impulso oscuro quello che alla fine decide della configurazione, un a priori inconscio preme verso il divenire della forma... Immagine e senso sono identici, e come la prima si forma, così il secondo si chiarisce. Alla forma non occorre propriamente nessuna interpretazione, essa rappresenta il suo proprio significato » (23).

Lavorando intorno alla sincronicità, a cui aveva rivolto la sua attenzione dal 1925 (una delle prime formulazioni risale ai *Seminari sull'analisi dei sogni*, I vol., 1929, p. 103, come si evince da Jung, *Letters*, I vol., a cura di G. Adler e A. Jaffé, Routledge and Kegan, 1973, p. 177, nota 4 relativa alla lettera di Jung a P. Jordan, del 10 nov. 1934), Jung entra, a mio parere, nel campo della plurideterminazione dei fenomeni psichici e inaugura così un approfondimento del principio d'indeterminazione di Heisenberg per quanto concerne il campo della psicologia analitica. Ma ciò che tocca da vicino il punto della mia indagine è quanto egli afferma sulla sincronicità come prodursi di eventi (ma anche di immagini e parole) che, pur non essendo legati da rapporto di causalità, sia situato nello stesso tempo e presentano uno stesso analogo contenuto significativo. La riflessione sulla sincronicità conduce innanzitutto Jung ad accantonare il riferimento alla fisica e privilegiare quello con la filosofia, da un lato, con la parapsicologia, dall'altro. Si noti, ad es., che egli si rifà a Schopenhauer,

(22) C. G. Jung, « La sincronicità come principio di nessi acausali », in *La dinamica dell'inconscio*, op. cit.

(23) C. G. Jung, « Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche », in *La dinamica dell'inconscio*, op. cit., p. 221.

al quale fa risalire la prima anticipazione organica della nozione di sincronicità, e ad Alberto Magno; e, d'altro canto, che egli cita gli esperimenti telepatici e fa frequenti cenni al mondo dei « cosiddetti » fenomeni occulti, già affrontato agli inizi della sua pratica medica, ma ora potenziato da 50 anni di maturazione.

La sincronicità implica per Jung, l'abbandono dei concetti di forza e d'energia, perché la riduzione della distanza che caratterizza i fenomeni telepatici non è accompagnata da una riduzione corrispondente dell'effetto, ma del contrario. L'assoluta esenzione dalla causalità e dalle categorie di spazio e tempo induce dunque a ipotizzare la natura del tutto psichica dei fenomeni di sincronicità. Jung ne raccoglie una notevole quantità e varietà. Mi riferisco soprattutto ai fenomeni di percezione extrasensoriale, Jung suppone che indovinare carte a distanza non dipenda dalla visione fisica delle carte, ma dalla pura immaginazione, cioè dall'attivazione di archetipi. Viene pertanto ribadito il carattere dell'attività che forma l'immagine. Essa da questo punto di vista figura come un « sapere » anteriore all'esperienza.

Ma l'esempio più pertinente, a mio avviso, è costituito dal caso d'una paziente, raccontato da Jung nel saggio citato, a p. 467: « Una giovane paziente fece un sogno, in un momento decisivo della cura. Nel sogno essa riceveva in dono uno scarabeo d'oro. Mentre mi raccontava questo sogno, io stavo seduto voltando la schiena alla finestra chiusa. D'un tratto udii alle mie spalle un rumore, come se qualcosa bussasse piano contro la finestra. Mi voltai e vidi un insetto alato. Aprii la finestra e presi al volo l'insetto. Era l'analogia più prossima a uno scarabeo d'oro che si possa trovare nelle nostre latitudini, ossia uno scarabeide, una *Cetonia aurata*, il comune coleottero delle rose che evidentemente proprio in quel momento s'era sentito spinto a penetrare, contrariamente alle sue abitudini, in una camera buia ». In tal caso la rappresentazione onirica e il processo esterno convergono.

Va detto a questo punto che Jung mantiene la massima prudenza al problema della sincronicità: l'immagine interna ed esterna non è, nel momento della sincronicità, necessariamente un fattore dotato di senso. E tuttavia,

più della parola, ma meno del numero, inteso come fattore archetipico portatore d'ordine, l'immagine s'erge come luminosità dell'inconscio (o della realtà esterna) che sola consente l'acquisizione del senso.

All'inizio dell'ultimo decennio della sua vita Jung s'interroga ancora sull'attività immaginativa e sul rapporto tra psichico e ciò che non è psichico.

Dopo il saggio sulla sincronicità appariranno altri contributi fondamentali, tra i quali fa spicco il *Mysterium Coniunctionis* (1955), nel quale veniva ripreso il tema del rapporto tra psicologia analitica e alchimia. A riguardo Jung scriveva nell'autobiografia: « Nel momento in cui toccai terra, raggiunti allo stesso tempo i limiti di ciò che potevo afferrare scientificamente, il trascendente, l'archetipo in sé, su cui non si possono più fare affermazioni scientifiche » (24).

La ricerca di Jung si conclude proprio dinanzi alla realtà psichica più profonda da lui concepita, l'archetipo, solo in parte rappresentabile nelle immagini archetipiche. Quanto Jung ha « visto » e integrato nella coscienza è divenuto un portato che valica i confini della sua esistenza individuale, ed entra a far parte della vicenda storica e culturale della psicologia analitica. Jung ha tentato di penetrare nelle immagini, di scoprirne, con atteggiamento prudente, il possibile senso pertinente alla sua personalità, e di configurare il rapporto tra attività immaginativa e forme del sapere, aprendosi a discipline in via di grande sviluppo, come ad es. la fisica, e ad altre, per così dire, censurate, come l'astrologia e l'alchimia. Ne è nato un modello culturale, che può forse, senza enfasi, essere studiato come un esempio ricco e suggestivo nella storia della psicologia del profondo e del pensiero del Novecento.

(24) C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, op. cit., p. 250.

Fenomeni protosimbolici nei bambini autistici

Gabriela Gabbriellini e Simona Nissim, Pisa

(1) L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1974.

Nella pratica clinica con il bambino autistico nel quale il linguaggio verbale è spesso assente — tanto da non sembrare parte della sua storia naturale (1) — ci siamo chieste quali forze imprigionano il bambino autistico in una aderenza al mondo delle cose.

Nel tentativo di comprendere ed approfondire questo rilievo clinico abbiamo sentito molto stimolanti gli studi di pensatori di impostazione kleiniana riguardo al funzionamento mentale del bambino autistico e al suo restare ancorato ad esperienze sensoriali. Questo lavoro si propone come un contributo clinico teso ad approfondire le modalità di comunicazione primitive soffermandosi, attraverso la descrizione di brevi sequenze cliniche, sul linguaggio protosimbolico ed a comprendere i differenti livelli di maturazione comunicativa che questi stessi processi possono sostenere. Ci sembra che il collegamento al tema generale della rivista consista nel fatto che sia le parole che le immagini hanno ambedue le loro fondamenta più arcaiche nei fenomeni protosimbolici che verranno considerati.

Per una comprensione e verifica dei fenomeni proto-simbolici emergenti nel lavoro psicoterapico con i bambini autistici, noi abbiamo attinto alle riflessioni teorico-cliniche di Meltzer (2) e Resnik (3), pur tenendo presenti tra gli altri i contributi della Bick (4) e della Tustin (5). Tutti gli studiosi postkleiniani che si interessano all'assenza di linguaggio nel bambino autistico pongono l'esordio della simbolizzazione all'entrata nella posizione depressiva (6).

« ... Un oggetto conservato in un sistema concreto di incorporazione è un mero possesso, una volta perso è perso per sempre... un oggetto vivo è un oggetto che può morire, un oggetto introiettato può sopravvivere alla morte dell'oggetto esterno e può continuare ad essere una fonte di vita... » (7).

All'inizio della posizione depressiva, la necessità prioritaria sembra essere quella di preservare, risparmiare l'oggetto. Per quel tanto che il pensiero nella fantasia inconscia corrisponde alla manipolazione dell'oggetto, la riparazione è possibile mentre nella realtà esterna il danno è irreversibile e si può solo restaurare o completare. L'uso di oggetti del mondo esterno è consentito dall'uso del simbolo come equivalente, risparmiando cioè l'oggetto concreto fonte originaria di esperienza. Riacciandoci ai postulati di Bion (8), l'esperienza deve essere sufficientemente buona per essere integrata e l'oggetto donatore di esperienza deve essere assente: questa assenza dell'oggetto è il « primo pensiero ». Il pensiero quindi nasce dalla mancanza dell'oggetto originario e dalla necessità di doverne prendere atto.

Circa il quesito che ci eravamo poste all'inizio, possiamo aiutarci ricordando che ciò che orienta il bambino normale nel suo processo psicologico verso il dominio del simbolo, è l'angoscia depressiva e il bisogno di salvaguardare l'oggetto. Nei bambini autistici l'assenza di pensiero sembra essere un modo cui « ... si sono abbandonati nell'infanzia per risparmiare i loro oggetti e per sfuggire al dolore di vedere il danno che non potevano riparare e che forse potevano persino aver causato... » (9).

Potrebbe essere mancato l'oggetto capace di « rê-

(2) D. Meltzer: *Il processo psicoanalitico*, Roma, Armando, 1971; *Stati sessuali della mente*, Roma, Armando, 1975; *Esplorazioni sull'autismo*, Torino, Boringhieri, 1977; Seminari su « autismo infantile » tenuti a Novara presso il servizio Ospedaliero di Neuropsichiatria Infantile negli anni 1976-1979.

(3) S. Resnik, *Persona e psicosi*, Torino, Einaudi, 1976. Seminari su « autismo infantile » tenuti a Venezia negli anni 1976-1979; Seminario su « immagine simbolo, spazio mentale » tenuto a Venezia nell'anno 78-79.

(4) B. Bick, « The experience of the skin in early object relations », *Int. j. Psycho-Anal.*, vol. 49, 1968.

(5) F. Tustin, *Autismo infantile*, Roma, Armando, 1975. Seminari tenuti a Roma presso l'Istituto di Neuropsichiatria Infantile negli anni 1977-78.

(6) Nella evoluzione psicologica del bambino, dopo la posizione schizoparanoide (che occupa i primi 3-4 mesi di vita ed è caratterizzata dal fatto che il bambino ha rapporti che si svolgono con oggetti parziali) l'inizio della posizione depressiva è segnato dal riconoscimento da parte del bambino della madre come oggetto intero. Da questo momento il rapporto è caratterizzato da un prevalere dell'ambivalenza e dell'angoscia depressiva in una graduale integrazione dei meccanismi di scissione tipici della posizione precedente. Hanna Segal anche nel suo ultimo libro — *Klein*, Glasgow, Fontana e Collins, 1979 — sot-

tolinea come la Klein abbia usato il termine « posizione » in una accezione più ampia rispetto al concetto di fase di sviluppo. Il termine posizione cioè è indicativo di un rapporto con l'oggetto che non si esaurisce in una fase ma persiste in una alternanza di integrazione e temporanee regressioni.

(7) Meltzer ed altri, *Esplorazioni sull'autismo*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 218.

(8) I pensatori postkleiniani cui ci siamo riferiti hanno elaborato il pensiero di Bion con modalità proprie e, verificandolo attraverso le loro esperienze di terapia coi bambini autistici hanno formulato una serie di successive riflessioni teoriche. Riportiamo brevemente alcuni concetti di Bion che appariranno nel corso di questo lavoro.

Bion in *Apprendere dall'esperienza* (Roma, Armando, 1972, p. 73) definisce ciò che intende per *Rêverie* « ... *rêverie* sta a designare lo stato mentale aperto alla recezione di tutti gli 'oggetti' provenienti dall'oggetto amato, quello stato cioè atto a recepire le identificazioni proiettive del bambino indipendentemente dal fatto se costui le avverte come buone o cattive... ». La risposta comportamentale della madre deve diventare un contenitore pieno di emozioni cosicché il bambino riesca ad introiettare un oggetto che condivida con lui l'ansietà in assenza dell'oggetto, fonte di esperienza. Per costruire questo oggetto interno bisogna sperimentare iterativamente l'esperienza con un oggetto esterno che risponde in maniera contenente. È da sottolineare che non basta per altro un oggetto

verie » e pertanto il bambino potrebbe restare ancorato a modalità arcaiche di comunicazione quali: a) l'equazione simbolica, b) l'identificazione proiettiva, c) la concretezza del pensiero.

Nella fase che precede la rappresentazione, operazione che come abbiamo detto, prevede un'assenza dell'oggetto originario — fonte di esperienza — sembra esserci ciò che la Klein chiama equazione simbolica (10). Questa appare come una modalità proto-simbolica di conoscenza per cui due oggetti diversi vengono percepiti emotivamente come identici. Nello sviluppo del pensiero ci sembra essenziale puntualizzare che l'esperienza psichica dell'equivalenza precede il processo di differenziazione, in uno sviluppo graduale che dalla simmetria — in cui gli opposti coincidono — passa alla asimmetria e quindi alla conoscenza simbolica.

È familiare a coloro che trattano con bambini autistici come il corpo del bambino appaia segmentato ed ogni parte o secrezione possa essere colta come equivalente. Rumori, suoni, movimenti nello spazio assumono un carattere estremamente concreto, cui resta ancorato il funzionamento mentale.

Tenendo presenti gli AA. che sostengono classicamente la non interpretabilità di ciò che si esprime esclusivamente attraverso il comportamento, scaturisce parimenti vera la sensazione che nel bambino chiuso nel guscio autistico il fantasma inconscio non oltrepassa mai lo stadio dell'espressione comportamentale corporea: pertanto ogni manipolazione, ogni gesto potrebbero essere interpretati leggendo il fantasma che li sottende. L'assenza di espressione verbale induce a centrare l'attenzione su modalità estremamente concrete che possono essere colte come momenti del percorso verso la simbolizzazione.

All'interno di ogni singola esperienza di trattamento con i bambini autistici noi tentiamo pertanto di decodificare poco a poco il « senso » che passa per il comportamento corporeo.

Nella pratica clinica l'autore che più di altri ci ha orientate in un tentativo di comprensione del complesso fenomeno dell'equivalenza simbolica è Resnik.

Questo autore, elaborando le proprie esperienze cliniche e formulando una serie di differenze all'interno di quella che preferisce chiamare equazione protosimbolica, ne tratteggia una semeiologia e distingue: l'equivalenza morfologica, l'equivalenza funzionale, l'equivalenza di contenuto, l'equivalenza cinetica e quella di tessuto (11). Resnik, circa l'equazione protosimbolica, ritiene che questo processo sia collegato in qualche modo al narcisismo che, come modalità primaria dell'essere nel mondo, tenta di fondare le relazioni su « somiglianza ed equivalenza ». Ma ad un tempo, questa stessa equivalenza sarebbe un primo passo verso l'asimmetria e la simbolizzazione e quindi origine di un rudimentale processo cognitivo.

Abbiamo osservato le varie forme di equazione protosimbolica sulla traccia delle sottili distinzioni proposte da Resnik. Riportiamo una sequenza che esemplifica l'equivalenza funzionale e l'equivalenza di contenuto.

Carlo è un bambino autistico di 10 anni che per un lungo periodo ha occupato molto tempo in seduta ad aprire e chiudere iperattivamente porte, finestre, armadi rimandando rispettivamente l'impressione di bambino porta, bambino finestra, bambino armadio. Nella sequenza che riportiamo i movimenti di apertura e chiusura sono avvenuti invece tramite il corpo stesso di Carlo. In inizio di seduta il bambino apre e chiude gli occhi ripetutamente, poi apre la bocca e spinge la lingua tra le labbra semichiusure. Simultaneamente apre la cerniera dei pantaloni e tocca, comprimendolo, il pene che ha tratto parzialmente fuori dall'apertura. Mentre con la mano comprime con pressione più o meno intensa il pene il bambino produce una serie di suoni vocali intervallati da pause. L'alternanza dei suoni e delle pause corrisponde al ritmo delle fasi della compressione sul pene. Mentre con la mano comprime il pene, emette suoni, quando non lo comprime interrompe l'emissione. L'emissione dei suoni sembra l'equivalente della minzione in un tipo di equivalenza funzionale.

Successivamente Carlo infila le dita nelle narici co-

esterno che contenga le percezioni ma è necessario che sia un oggetto che desideri essere « messo dentro », un oggetto pensante.

(9) Meltzer, *op. cit.*, p. 44.

(10) Nell'*Introduzione all'opera di Melania Klein*, Firenze, Martinelli, 1968, p. 99, H. Segal parla di equivalenza simbolica e si riferisce al fenomeno di degradazione del simbolo e all'equivalenza tra il simbolo e l'oggetto primario.

(11) Sulla parola tessuto-texture vedi anche la concezione di Patricia Berry.

(12) P. Heiman, *Certain function of Introjection and Projection in early infancy, developments in psychoanalysis*, London, Hogarth Press, 1950.

me a cercare qualcosa all'interno ed osserva la secrezione nasale sulle proprie dita. Per Carlo la bocca produce suoni, il pene produce urina, il naso secrezioni in una equivalenza di contenuto corporeo. Resnik, a proposito di questi fenomeni, cita Paola Heiman (12), la quale ha parlato nello sviluppo psicologico del bambino normale, di uno stadio polimorfo — situato tra la posizione schizoparanoide e la posizione depressiva — nel quale c'è l'interscambio e l'equivalenza fra i vari orifizi del corpo.

Passando a descrivere l'identificazione proiettiva, ricordiamo che per Bion l'identificazione proiettiva si pone come modalità primaria per comunicare gli stati della mente. Nel bambino autistico questa modalità sembra cristallizzarsi e perdere la possibilità di trasformarsi in identificazione per via proiettiva ed introiettiva in un'altra persona: è questa seconda la modalità che permette al bambino di distinguersi dall'altro ed accettare l'altro separato da sé. Il fatto fondamentale è che nei bambini autistici l'identificazione proiettiva persiste; non si pone come fenomeno primario preverbale teso a trasformarsi in maniera tale da utilizzare le categorie dello spazio del tempo e della distanza dell'oggetto, ma si rafforza come strumento patologico teso a controllare e a dominare in modo onnipotente o frammentante l'oggetto stesso. Vogliamo descrivere nella sequenza che riportiamo un esempio di identificazione proiettiva nel quale la comunicazione protosimbolica ci sembra particolarmente significativa. Tenteremo di sottolineare come la risposta verbale della terapeuta sia stata stimolata dal fantasma veicolato dal comportamento concreto del bambino.

Mario, un bambino autistico di sei anni, porta in seduta un corpo particolare che rimanda attributi di trasparenza e fluttuazione. Durante una seduta Mario riempie il lavandino di acqua e quando questo è colmo ci si protende quasi a specchiarsi e contemporaneamente lancia dentro l'acqua uno sputo che rimane ben netto in superficie e galleggia. L'espressione che segue lo sputo è intensa, intensità che si

propaga successivamente nel gesto del bambino che, senza guardarla, afferra la mano della terapeuta in direzione dello sputo stesso; c'è una chiara intenzionalità a far sì che la mano dell'altra raccolga e contenga lo sputo. A livello controtransferale per la terapeuta lo sputo sembra configurare il corpo stesso del bambino. In questa sequenza c'è sembrato di cogliere nel comportamento del bambino un tentativo di esplorare una uscita dal guscio autistico, progettandola in un luogo a misura del proprio vuoto, luogo che permettesse cioè di continuare a galleggiare. Questo comportamento suscitò nella terapeuta una risposta verbale utilizzando parole riferite all'esperienza sensoriale e completa del bambino: « Sono leggero, vuoto, sono questo sputo e ti comunico la mia esigenza di galleggiare nel tuo ventre ».

Questo modo di rispondere potrebbe porsi sulla strada della simbolizzazione come uno strumento fatto di parole e fantasie « pensate » per il bambino, atte a costituire un nucleo del suo pensare.

Un'altra modalità di comunicazione protosimbolica è, come già detto, legata alla concretezza del pensiero. Il funzionamento mentale del bambino autistico è caratterizzato dal connettere oggetti concretamente in base a caratteristiche esterne sensoriali.

È questa modalità che separa il bambino dalla possibilità di adire alla comunicazione simbolica. Meltzer (13) in rapporto alla formazione del simbolo si rifà a Bion e sottolinea come appena due oggetti vengono connessi in modo simbolico essi vengono a condividere un'area di significato ed ognuno viene arricchito nei legami con l'altro. I requisiti essenziali per far sì che gli oggetti connessi possano essere manipolati nel pensiero in modo adeguato sono la congruenza, la significatività dell'area di significato che condividono, la congruenza della struttura degli oggetti. Da quanto detto si deduce come gli oggetti possano essere connessi adeguatamente, ma avere strutture incongrue così che il legame non può essere usato in modo adeguato per il pensiero; oppure due oggetti possono essere connessi in modo cor-

(13) Seminario su « Autismo Infantile » tenuto a Novara 1978.

retto ma con legame non sostanziale nel significato oppure gli oggetti possono essere connessi concretamente in base a caratteristiche di superficie come appunto ritroviamo nel funzionamento mentale dei bambini autistici.

Mario all'inizio della seduta mette in atto le consuete modalità cautotiche. Scaglia gli oggetti di gioco ad uno ad uno e non li segue con lo sguardo ma sembra attendere il rumore dell'impatto con il pavimento prima di scagliare l'oggetto successivo. Quando la superficie dell'armadio dei giochi e del tavolo è svuotata Mario passa il dito bagnato di saliva là dove erano poggiati i vari oggetti e verifica rapidamente con lo sguardo che la porta, la finestra e l'armadio dei giochi siano rimasti chiusi (questi elementi per il loro meccanismo di apertura e di chiusura sono costantemente oggetto di identificazione proiettiva). Di fronte all'armadio a vetri chiuso, Mario si ferma e molto lentamente delimita col dito intriso di saliva il contorno del proprio volto che il vetro dell'armadio riflette insieme a quello della terapeuta, in un'immagine sfumata e confusa. L'espressione è assorta ma in risposta alle parole della terapeuta, che accennano ad una esperienza di separazione, il bambino si « scaglia » fuori della stanza arrestandosi subito dopo, quasi a permettere di essere raggiunto e accompagnato. Lungo il corridoio il passo di Mario è particolare; contrariamente al solito non rimanda la sensazione di un corpo leggero, che sfiora il pavimento ma piuttosto quello di un corpo peso che occupa spazio. La particolarità dell'incedere è data soprattutto dall'evidente ricerca di asimmetria rispetto al passo della terapeuta: con fatica, lentezza, goffaggine Mario sembra regolare il suo passo differenziandolo dal ritmo del passo dell'altro. La terapeuta lungo il percorso sottolinea con parole la separazione e l'essere in due. Al rientro nella stanza disseminata di oggetti, Mario guarda l'armadio, guarda la terapeuta, guarda la sua immagine nel vetro e con gesti di ricerca ordina per così dire, alcuni oggetti a due a due. Riunisce due pezzi da costruzione, due pupazzi, due pennarelli e poi due sedie,

ponendole in un primo momento una dietro l'altra e poi accanto. Questo ordinare il caos, ponendo oggetti separati ma in coppia, ci è sembrato un primo abbozzo, ancora concreto, di rappresentare la dualità. Secondo noi Mario è sulla strada della separazione e della rappresentazione. Ha concretamente messo in atto la separazione attraverso un comportamento « separato »; al rientro nella stanza tenta quindi di rappresentare attraverso modalità concrete le proprie sensazioni relative all'esperienza vissuta. L'apparato per pensare non è ancora costituito: Mario si sforza di « pensare » spostando mobili ed oggetti in una articolazione tangibile e visiva.

In tutti gli scambi comunicativi con i bambini autistici, quando questi utilizzano la voce è molto interessante esaminarne le caratteristiche, quali per esempio l'intensità, il ritmo, la modulazione, le pause. Lo stesso interesse esiste nell'esame delle corrispondenti caratteristiche della voce del terapeuta. Per quanto riguarda l'attenzione alla voce del bambino, occorre a nostro avviso tener presente da un lato che il bambino, prima di percepire le parole separate, è probabilmente in contatto con una materia sonora costituita da urla, suoni, silenzi che sottendono comunicazioni per lui vitali (Meltzer) e dall'altro che l'emissione di suoni è vissuta dal bambino come una spazializzazione sonora di frammenti vocali intesi come parte concreta di materia corporea (Resnik).

Per comunicare quanto sia importante la materia sonora dovremmo poter fare ascoltare l'urlo di Andrea, un bambino autistico di 7 anni. Un urlo prolungato, violento, penetrante, inesauribile che riusciva a rimandare risposte controtransferali a livelli emotivi mal verbalizzabili. L'unico modo di risposta fu ad esempio il silenzio, la cui caratteristica clinica riteniamo essere quella di rimanere in qualche modo collegata alla sonorità dell'urlo.

Resnik accenna a diversi tipi di silenzio, silenzio vuoto, chiuso, paralizzante, risucchiante, permeabile al rapporto. Nel nostro caso fu un silenzio carico di serietà la cui caratteristica fenomenologica ci è

sembrata consistere in una pienezza, intensità e consistenza simmetriche alla sonorità dell'urlo.

Per quanto riguarda l'interesse alla voce del terapeuta, ci sono situazioni nel corso della terapia, nelle quali ci sembra che il fantasticare per il bambino autistico possa avvenire non attraverso il contenuto delle parole ma piuttosto attraverso altri elementi — potremmo dire tonali — del linguaggio verbale. La musica offre un contenimento meno corporeo del contatto tipico, proprio perché avviene attraverso la voce; è certo però che rimanda anche a delle sensazioni cenestesiche arcaiche, al contenimento prenatale, al ritmo del corpo cullato. Il primitivo rapporto con la madre è la base musicale su cui si fonda il linguaggio verbale e si sviluppa in proposizioni che esprimono stati d'animo. Nel bambino autistico sembra che questo « canto » con la madre sia mancato; scrive Meltzer parlando del bambino autistico « ... i processi di identificazione con un oggetto parlante si arrestano... L'identificazione narcisistica di tipo adesivo sembra incoraggiare una identificazione con funzioni corporee piuttosto che mentali degli oggetti, più con la danza che con il linguaggio profondo... » (14). Il canto profondo in seduta rappresenterebbe lo stato mentale del terapeuta e dovrebbe veicolare al bambino e risvegliare nel bambino questa musica interna, privata che è all'origine della comunicazione verbale.

[14] Meltzer, *op. cit.*

Mario in una seduta prende un pupazzo di gomma che suona: lo stringe, lo fa suonare e lo scaglia lontano. Le parole della terapeuta che verbalizza il comportamento senza tenere sufficientemente conto o per meglio dire senza contenere il dolore del bambino, sembrano assumere la consistenza dura di sassi. Mario si tappa le orecchie e il volto come a proteggersi. Sono parole tese a suscitare l'emergenza delle parole del bambino e il bambino si ritrae fisicamente e si preclude qualsiasi contatto come vanificandosi: quelle parole che lo scoprono e non riconoscono il dolore di non avere lo « strumento » per comunicare occupano completamente spazio e diventano intrusive e persecutorie.

In un'altra situazione analoga la risposta della terapeuta è stata diversa; c'è stata maggiore risonanza alla parte sofferente del bambino e più che un uso contenutistico delle parole c'è stata una intenzione di rimandare al bambino con la voce una specie di melodia che gli comunicasse lo stato mentale della terapeuta. Il comportamento conseguente del bambino ha permesso di cogliere una disponibilità a lasciarsi contenere dal ritmo e dalla modulazione della voce della terapeuta senza rifugiarsi in manovre autistiche.

* * *

Questo contributo clinico non è una disamina esaustiva di tutti i fenomeni protosimbolici che costellano il percorso del bambino autistico verso la simbolizzazione. Lo studio delle modalità protosimboliche così come si presentano nel corso della terapia, mette in contatto con le origini della vita psichica e lascia intravedere spazi ampi di ricerca e verifica clinica.

L'osservazione dettagliata dei fenomeni protosimbolici, dei livelli di maturazione affettiva che li sostengono, la valutazione del momento di scomparsa di un determinato fenomeno e l'esame della modalità comunicativa che subentra, possono costituire uno strumento più « fine » per esplorare il silenzio e la gestualità dei bambini autistici.

Immagini e parole di una esperienza: Un confronto

Paolo Aite, Roma

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

Roberto Bazlen

(*Note senza testo*, Adelphi, 1970)

Premessa.

Questo lavoro nasce e si basa su una esperienza clinica. La domanda che mi pongo può essere così formulata: quanto della esperienza di sé, in un conflitto a volte sconvolgente, Enrico, il protagonista della storia, è riuscito a definire nella comunicazione verbale e quanto nel dare forma alle sue immagini? Farò riferimento, per ragioni di spazio, ad un'unica immagine: è quella del suo « gioco della sabbia » iniziale. Venne costruita in una seduta dopo due anni di analisi svolta secondo la prassi consueta. Il nostro rapporto durò in tutto quattro anni e questa « sabbia », la prima di una serie, segna l'inizio della fase più intensa e conclusiva del lavoro analitico. Le circostanze hanno voluto che a distanza di 7 anni dal nostro ultimo incontro e di 9 dalla scena che descriverò, io abbia rivisto Enrico per un breve periodo. Nel suo ricordo emergevano, come un commento al

discorso che andava facendo, le immagini ottenute anni prima col gioco della sabbia. Era qualcosa di vivo anche se ancora oscuramente significativo per lui. Durante l'analisi infatti si era parlato solo per accenni e per aspetti parziali delle sue scene di gioco, dato che Enrico non aveva mai richiesto di rivedere e tanto meno comprendere quanto era venuto man mano esprimendo con questo mezzo (1). Nel breve incontro attuale è emersa spontanea la richiesta di rivedere quanto era accaduto. È stata l'occasione per entrambi di ripercorrere tutta la sequenza delle scene sulla sabbia. Un percorso per immagini come il luogo non solo di rievocazione di situazioni visute insieme, ma di scoperte nuove sia per lui che per me.

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

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

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

delle « parole » è espressione del mio atteggiamento conscio e inconscio.

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

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

Lichene.

In basso a sinistra c'è una foglia apparentemente semisecca, è un lichene. Ricordo che durante la seduta E. accennò alla vitalità di questo vegetale nonostante l'apparenza. C'era nell'aspetto fisico di questo ragazzo di 24 anni qualcosa che richiamava tale elemento. Era magro, un medico direbbe di costituzione astenica, ma, al di sotto di questa apparenza, rivelava una capacità di resistenza non comune. Quando fece questa prima scena dopo due anni di analisi, si era già allontanato dalla casa paterna. Questo passo molto sofferto, ma per lui in quel momento indispensabile, l'aveva portato ad affrontare il freddo della solitudine, i disagi connessi al fatto di acostare nuovi ambienti, per vivere e tentare di lavorare. Voleva la propria indipendenza, con la determinazione di chi dice: « l'indispensabile e basta ». C'era la scelta precisa di lasciare la borghesia ricca da cui proveniva. Aveva abbandonato l'università, dove si era già avviato, per cercare i lavori più umili: aveva fatto il cameriere, il pulitore di vetri. Questa determinazione al semplice, al concreto era sostenuta da una grande resistenza, ma spesso il muro della propria diversità dai compagni occasionali di lavoro lo portava alla fuga improvvisa. Cominciava un nuovo giro di ricerca, trovava un altro ambiente di lavoro sempre con le stesse caratteristiche e il contatto penoso, il senso di essere fuori posto prevalevano di nuovo. Non poteva raccontare agli altri quanto viveva o rivelare il senso di colpa che gli derivava dal fatto che comunque, per vivere, attingeva a una rendita che la famiglia gli faceva avere. Era una con-

traddizione insanabile in lui, questo dover vivere dei soldi che gli mandava il padre, nonostante gli sforzi fatti. Era un segreto penoso da occultare ed Enrico si mimetizzava diventando con gli altri silenzioso, servizievole, passivo, tanto che spesso gli venivano dati degli epiteti come la « donnicciola », « l'omosessuale » o « il bambino ». Su questo aspetto torneremo più avanti. Se l'analisi era il luogo dove poter condividere e comunicare queste difficoltà, anche qui era difficile affrontare la contraddizione del pagamento, del « lusso » che si permetteva, usando in prevalenza i soldi di casa.

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

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

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

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

« Mangiare è un modo di ritrovarmi non amato ».

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

Di queste parole di allora mi basta ora cogliere il senso di necessità vitale connesso al non mangiare. Al sintomo che sorgeva nei momenti di massimo

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

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

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

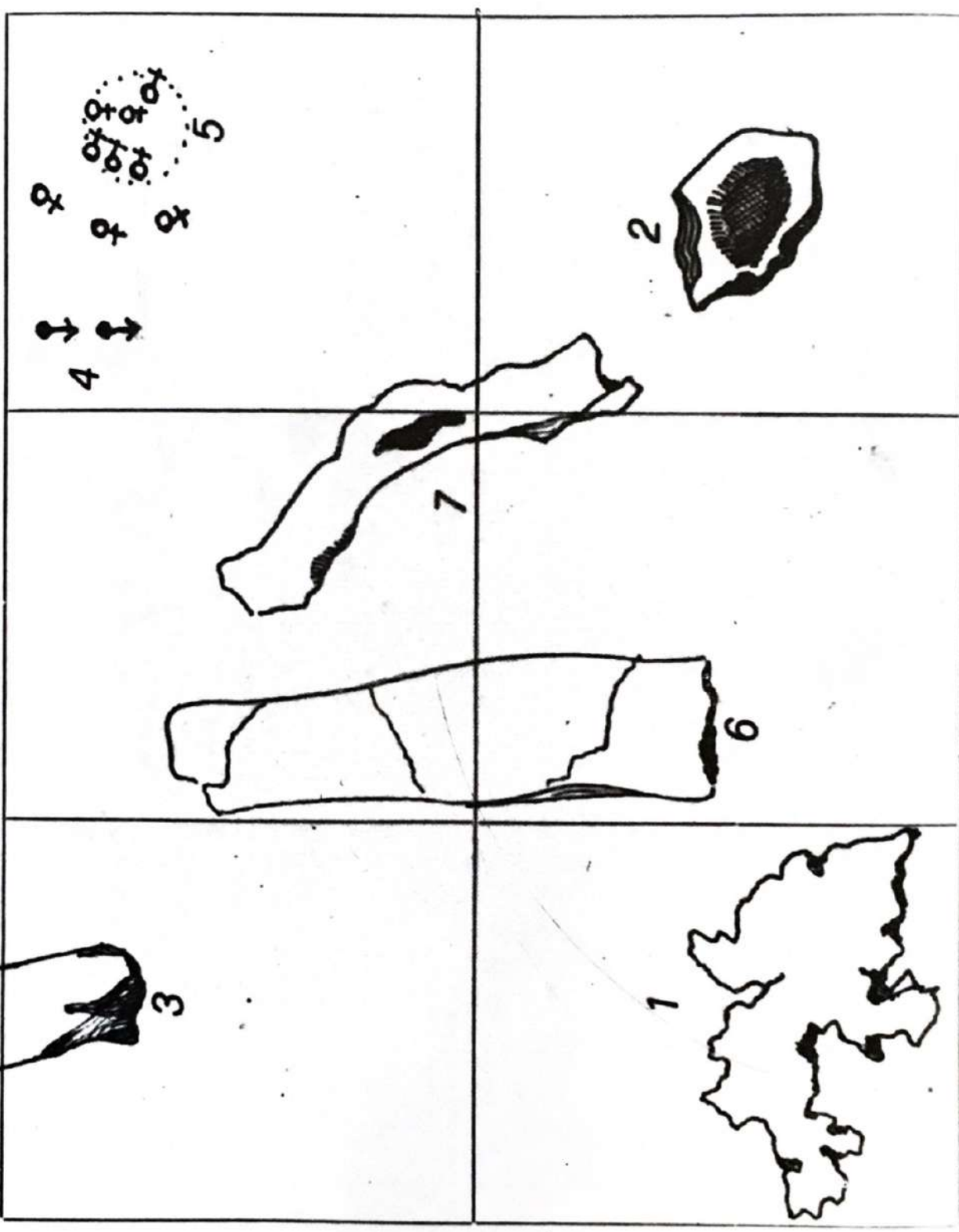
« È per me un vegetale primitivo, capace di vivere e resistere a temperature molto basse, a climi sfavorevoli. È però anche un vegetale privo di tronco e di radici, che ha bisogno di un tronco sia pure secco su cui appoggiarsi ».

Il suo contesto attuale mette l'accento sulle conseguenze che aveva per lui questa spinta a ritrovarsi nella modalità « lichene ». Era una determinazione così intensa da isolarlo completamente dall'ambiente, dai rapporti umani, creandogli a poco a poco una situazione da cui doveva fuggire. Anche se trovava lavoro, questa dinamica scattava impedendogli ogni adattamento. Egli oscillava tra la determinazione primitiva di essere indipendente isolandosi, sopportan-

do, a periodi non mangiando, e il bisogno di un punto di appoggio. Allora l'unico appoggio conosciuto e segreto, per la colpa che suscitava, era sentirsi un borghese ricco che fa finta di fare il proletario e in realtà vive dei soldi del padre: un parassita.

Questa spinta alla evoluzione, al distacco dai vecchi legami è ben rappresentata dal lichene anche per il suo carattere vitale vegetativo che implica sviluppo, crescita. Un aspetto saliente da noi seguito nella revisione di tutte le sue scene, che ora non posso illustrare, è dato proprio dalla progressiva evoluzione del vegetale dal lichene a un albero frondoso con tronco e radici. Se il vegetale in sé racchiude questo senso di spinta vitale, il carattere « lichene » ne esprime tutta la primitività, il livello non ancora evoluto di quel tempo. Enrico obbediva a questa spinta senza poterla distinguere, differenziare. Il rapporto col cibo, come abbiamo visto, ne era una conferma. Poi, mano a mano che riusciva a dare forma immaginativa e verbale al suo lichene non è stato più necessario, anche nei momenti difficili, non mangiare per esserci, per esistere. A quel tempo egli agiva questo impulso con forza e determinazione, a volte con il carattere di una absolutezza incriticabile, ma tutto rimaneva indistinto. Era qualcosa che si imponeva dall'interno, secondo la legge del tutto o nulla che è tipica delle dinamiche inconsce. La posizione a sinistra del lichene nella scena ne conferma, a mio parere, il carattere di un dinamismo interno che si impone inconsciamente (3). Tutto questo non appariva all'esterno. Enrico era un ragazzo taciturno, schivo, dolce, servizievole fino alla passività, che mai esprimeva un desiderio, un sentimento. All'improvviso, in modo imprevedibile scattava in lui qualcosa che lo rendeva rigido e inflessibile agli occhi degli altri, capace di atteggiamenti drastici. Su questo ritorneremo tra poco. Mi basti ora ricordare che anche questi momenti a quel tempo li teneva per sé, nella sua solitudine. Preferiva allontanarsi fino a che non riassumeva la sua passività abituale. Non era un caso se la gente più diversa a quel tempo si sentiva spinta, come ho già detto, ad affibbiargli degli

(3) Vedi lavoro citato nella nota 1.



1) Lichene

2) Conchiglia fossile

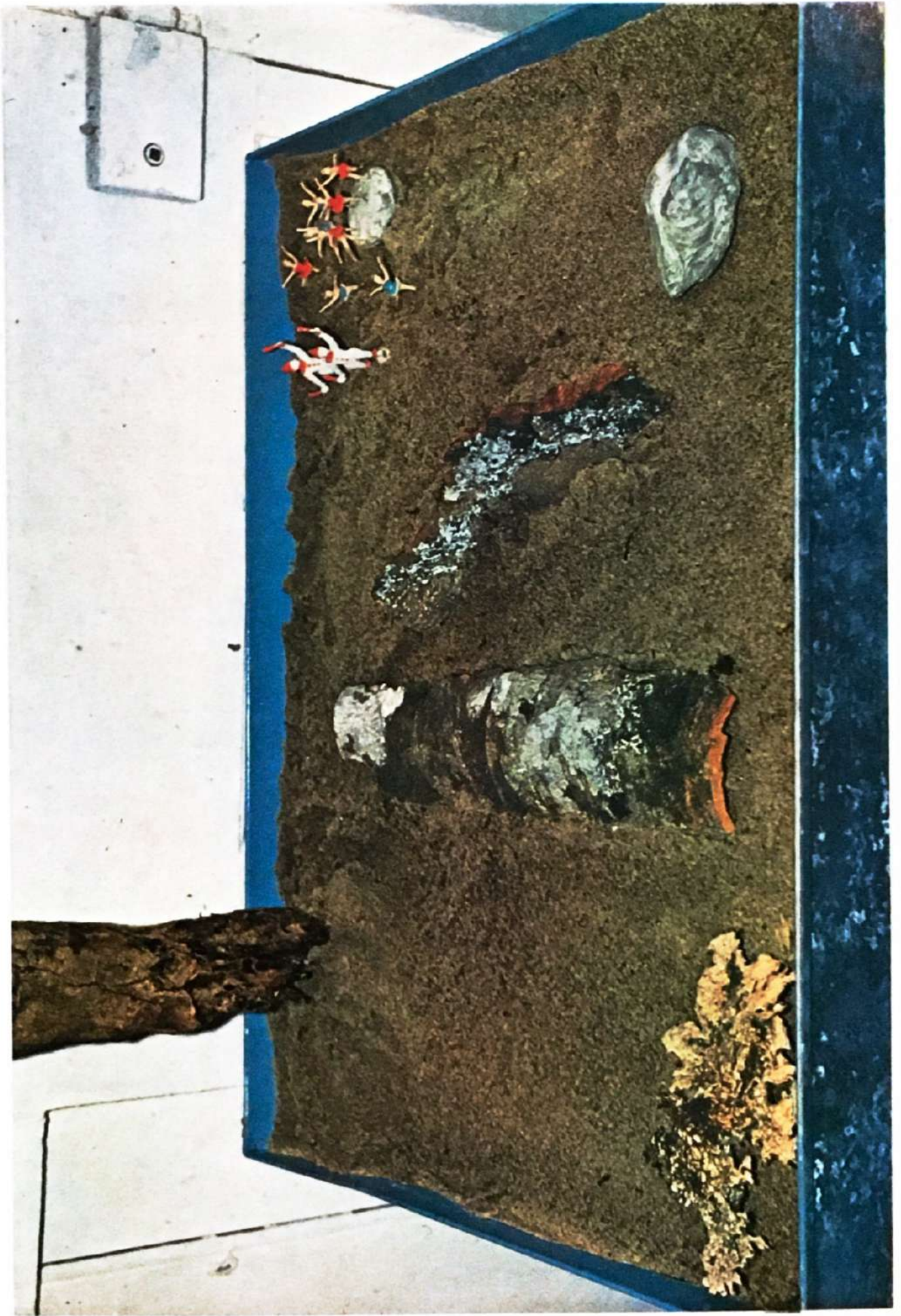
3) Tronco verticale

4) Clowns

5) Ballerine

6) Maschio

7) Femmina della coppia centrale



epiteti come « femmina » o « omosessuale ». Questo mi porta a parlare di quella conchiglia fossile posta a destra della scena, accanto a lui.

Conchiglia.

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

« La rinuncia a me stesso, alla mia espressione è stata la pietra su cui mi sono costruito ».

Questa costruzione è la sua storia.

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

« Credo — osservava allora E. — che fin dalla prima volta che mi sono reso conto di esistere, forse prima dei tre anni, non ho mai saputo bene se ero uomo o donna. È un dubbio che mi ha spaccato in due; non mi sapevo riconoscere. Nel momento stesso in cui sentivo il dubbio, per reazione dovevo fare qualcosa che mi facesse sentire fortissimo ».

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

alla scena, che si riferisce al contenuto che la conchiglia rappresenta e racchiude.

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

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

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

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

La pietrificazione pare bene rappresentare un modo acquisito per non sentire l'angoscia di una identità incerta che confonde e depersonalizza. Essa appare nella conchiglia come un contenitore per fare fronte alle impressioni, alle scosse, alle frustrazioni che vengono dal contatto con la realtà. Come le sue pa-

role di allora fanno intendere, c'era anche una profonda reazione a tutto questo. Egli diceva:

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

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

Tronco.

La reazione compensatoria dell'essere « bravo », « intelligente », era valsa nei primi anni di scuola, ma in seguito, con la pubertà, questa costruzione si incrinò.

« A 14 anni mi sentivo ancora un bambino; quando facevo la doccia al tennis guardavo sempre il pene degli altri. Mi sembrava che io l'avessi piccolo... ».

Gli amici già da tempo andavano a ballare, intrecciavano i primi giochi erotici con le ragazze, ed E. rimaneva indietro. Faceva il duro, il censore con loro, ma riappariva angosciante il sentirsi diverso. A casa conservava il suo ruolo, ma fuori l'emotività tendeva a travolgerlo. Iniziava così l'isolamento. Si preparava una crisi che scoppiò a 17 anni quando, durante degli esercizi spirituali, sentì la « vocazione ».

« Fu una folgorazione, Dio mi chiamava ».

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

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

A 20 anni entrò in noviziato; l'annullamento lo stava ottenendo. Non era mai abbastanza distrutto come « vecchio Enrico ». Le crisi di angoscia si alternavano ai dubbi se aveva risposto adeguatamente alla chiamata di Dio. Un sacerdote, direttore del convento, capì solo molto tardi la situazione e lo rimandò a casa. Aveva 22 anni, usciva senza più un senso, si sentiva diventare matto. Non sentiva più niente, neanche le donne, prima campo di tormenti e aspirazioni, suscitavano alcuna reazione. Ricordava in ana-

lisi alcune esperienze di quel periodo: un giorno si precipitò in cucina e alla donna che preparava il cibo cominciò a chiedere se quelli che vedeva erano proprio zucchini, fagiolini... parlava ad alta voce, di seguito, per sentire la propria voce, per avere conferma di esserci. Gli episodi come questo, che lo psichiatra definisce « depersonalizzazione », si succedevano l'uno all'altro.

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

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

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

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

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

qualche modo alla figura paterna. È duro, rigido, senza vita... ».

È un aspetto della scena che anche ora a distanza di 9 anni si impone dolorosamente e non trova ancora forma adeguata nelle sue parole: « ... è la cosa più difficile da dire ». Il tronco, nella scena del gioco di allora, con i suoi attributi rappresenta, ma anche qualifica, una esperienza che è stata travolgente al limite della tolleranza. Una esperienza di luce, di sacro che invade l'umano. È una immagine, quella che il tronco rappresenta, che ha agito nella vita di E. con la forza travolgente di un archetipo.

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

Ripeto questa sua frase per soffermarmi sulla parola « esterno ». Nella mia esperienza sono queste le immagini che il soggetto riconosce come esterne a sé, con una forza propria. Esse si impongono all'immaginazione con un carattere di alterità ben diverso da quelle qui espresse dal « lichene » o dalla « conchiglia ». Questa vitalità diversa trova una espressione nello spazio della scena: sono queste infatti le immagini che il soggetto localizza lontano da sé nel campo da gioco (5).

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

Oppure diceva:

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

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

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

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

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

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

A volte mi accorgevo, spesso in ritardo, che il tronco si era impossessato anche di me. Erano i momenti

di paura per lui a cui reagivo ponendomi in una posizione paternalistica e protettiva.

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

Mi è venuto spontaneo, riflettendo sul « tronco », includere anche la sua relazione con il lichene. Infatti, man mano che si procede, l'immagine, qui la scena nella sua totalità, mi appare come una tessitura di relazioni. Faccio perciò mia una frase di Patricia Berry: « Così essere fedeli a un testo è sentire e seguire la sua tessitura... l'immagine in se stessa ha una tessitura » (6).

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

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

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

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

Non mi pare un caso che E. abbia trovato la sua prima espressione di amore per una ragazza che era

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

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

anoressica dall'età di 12 anni. La conobbe un anno dopo che uscì dal noviziato.

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

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

Clowns e ballerine.

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

Sono parole di oggi e in realtà, nel momento in cui venne costruita la scena, clowns e ballerine erano

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

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

« Ogni tanto un contenuto, un'impressione si affaccia; è un modo di sentire le cose. Sento che lo devo esprimere in qualche modo. Lo sento nuovo ed ho fretta se no lo perdo. Se non lo concretizzo subito non riesco a credere che sia vero ».

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

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

« Dipingere — diceva bilancia il mangiare » (l'avvelenamento per me).

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

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

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

« Forse il periodo artistico è passato, voglio riiscrivermi all'università. Se non passavo per questo pe-

riodo non avrei recuperato quello che ho potuto recuperare. È caduta l'ultima illusione di grandezza ». Anche « le ballerine e i clowns », da un lato, come il « tronco » dall'altro sono i rappresentanti nella scena di immagini che hanno agito potentemente nella sua vita. Esse erano fonte di fascino: lo dimostrano la sua « vocazione » alla verticalità e la fantasia spontanea di essere santo e conduttore di uomini (tronco), come l'attrazione all'espressività del colore e della forma che in certi momenti egli sentiva in suo possesso (fantasia di essere grande pittore) e da cui invece era posseduto. Certo sono immagini opposte: al tronco ho associato il rigore, la legge sterile contro la propria sensibilità, una « spiritualità » che si impone ancora a scapito della vita. I clowns e le ballerine rappresentano invece l'espressione di motivi profondi, una comunicazione sul piano orizzontale nello spazio della socialità, del gruppo. Questo aspetto della scena appariva lontano e lo era. Ci vorranno degli anni per intenderlo, per avvicinarsi ad esso. Allora era solo una prospettiva, qualcosa di nuovo da opporre alla legge della rinuncia (tronco), alla pietrificazione della sua risonanza emotiva (conchiglia), allo sforzo continuo di crescere (lichene). Questo « nuovo » qui ancora lontano e anticipato nella rappresentazione è stato un elemento portante e positivo nel nostro rapporto. Il clown anche nello spazio analitico si opponeva alla « verticalità » e faceva da mediatore aprendo alla dimensione delle ballerine. Il « tronco » e il « clown » proiettati a lungo su di me rappresentano tutta l'ambivalenza dei contenuti vissuti nel transfert.

Centro.

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

foro, la « femmina ». Sono entrambi semisommersi nella sabbia:

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

Ascoltiamo le sue parole di oggi:

« L'esigenza prima di questa scena è il bisogno di 'dire' la parte centrale. I due pezzi di corteccia al centro sono un elemento maschile ed uno femminile ed è rappresentazione, se non di una scena d'amore, di una distinzione tra un elemento e l'altro e di una loro vicinanza, direi di un molto primitivo circuito vitale. I due elementi sono 'distinti', cosa molto importante. Ricordo che da mesi in analisi si cercava di individuare questi elementi, di separarli, di caratterizzarli. In effetti in quei tempi era finito il rapporto con X (la ragazza anoressica), mi sognavo sempre coppie di donne che dormivano insieme; qualunque residuo di 'maschile' sembrava completamente scomparso, travolto in me. Il sentimento di impotenza sessuale e di omosessualità erano fortissimi. Il fatto che questi due elementi venivano presentati vicini e 'distinti' è una cosa molto importante che le parole in questo caso non sarebbero state capaci di figurare, rappresentare, delimitare. In particolare la rappresentazione di un elemento femminile (la corteccia bucata) come cosa a sé stante, mi sembrò una cosa molto emozionante. 'I due elementi sono vicini' seppure, come ho detto, non uniti in un vincolo di amore completo, più evoluto, da persone complete; rappresentano però uno stadio più primitivo di autentico rapporto, di primo circuito vitale, di scambio, di 'riposo'. Qualcosa insomma vive e la vita circola seppure a uno stadio molto primitivo, ma molto incompleto rispetto ad uno stadio di persone, sia pure un bambino. In particolare, se è possibile dare un titolo al malessere di allora, dovrei dire 'separazione del maschile e del femminile', mancata identificazione dei due elementi e quindi impossibilità di un loro rapporto. Questa scena in realtà individua questi due elementi e li dice in rapporto. Un primo contatto è stabilito ».

In queste parole traspare evidente il bisogno di dire

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

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

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

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

L'abbraccio al centro espresso finora nei termini di una storia personale potrebbe trovare molte amplificazioni come espressione immaginativa analogica, tipica dell'uomo, del « centro » che dà significato. Rimando alla quinta immagine del processo alchimistico commentato da Jung nella *Psicologia del transfert* (9),

(9) C. G. Jung, *La psico-*

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

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

Nella mia ipotesi quel centro è per ora una immagine ove l'abbraccio è come il punto che equilibra questi due aspetti profondamente contrastanti. Un punto, in altre parole, che regge il contrasto dove entrambi i momenti possano essere compresenti. Mi domando se questo asse di morte ove il tronco negava la conchiglia, dove si alternavano impotenza e onnipotenza, non possa essere l'espressione rappresentativa di un rapporto col mistero, con la vita opposta alla morte, non per cercare una risposta certa, come accadeva prima, ma per conviverci. Così il centro tiene unite e regge due polarità indispensabili espresse dal lichene

e dai clowns e ballerine. Il lichene può essere visto come l'energia, la coesione dell'ego, che si esprime nell'azione, e al tempo stesso la coscienza del limite, perché viviamo finché è possibile legati al tronco della vita. È proprio questa coscienza, a mio parere, una condizione di fondo che ci permette di partecipare allo spettacolo dei clowns e delle ballerine. Avremo così modo di dare la nostra forma a quelle emozioni senza credere di essere noi stessi quelle immagini.

Immagine - parola: caratterizzare - denominare.

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

È un atto che prende corpo nei tempi successivi della costruzione, sia nella scelta che nella messa in scena di ogni singolo elemento. Ritorno ora all'immagine ma per tentare di rievocare e comprendere il momento della formazione. La scelta di un elemento non è mai immediata ma emerge poco a poco dopo un tempo in cui l'autore è solo davanti alla scena vuota. È proprio in quel vuoto, in quella assenza, che si fa strada un dare forma per immagini apparentemente casuale. Durante la seduta Enrico attraversò questo momento; la sua prima scelta furono le cortecce che pose come coppia al centro, poi seguirono il lichene, la conchiglia, il tronco ed infine i clowns e le ballerine. Prima di considerare la sequenza, il ritmo della messa in

scena, vorrei soffermarmi a considerare l'atto della scelta. Il « lichene », ad esempio, viene colto tra una miriade di percezioni stimulate dagli oggetti presenti nel mio studio. Cosa si associa inconsciamente in quel momento al carattere vegetale primitivo, alla forma orizzontale di questo elemento? Enrico l'ha già visto, l'ha percepito nel suo ambiente naturale, il sottobosco; in qualche modo ne conosce già il modo di vita, l'azione che gli è propria. Posso ipotizzare che il « lichene » in quel momento venga come isolato dal resto e vivificato da « un qualcosa » che sta dietro e che corrisponde a una dinamica psichica inconscia in azione nell'autore. Sono proprio le qualità di sostanza, di forma e di azione dell'elemento che mettono in moto la scelta. È indubbiamente un atto inconscio quello che avviene, ma ora mi interessa non tanto trovargli il nome nel vocabolario analitico quanto rilevarne il modo di azione. La scelta mi pare come un atto di separazione, di estrazione, di concentrazione su un punto. La percezione « lichene » diventa una rappresentazione, una prima designazione significativa di un « qualcosa » che fino a quel momento non aveva una forma.

Questa ipotesi trova sostegno in alcune indicazioni offerte dalla clinica. Ho avuto l'esperienza che un elemento apparso in una scena del gioco può, in momenti particolarmente emotivi della vita del costruttore, ricomparire come tale in una fantasia spontanea. Il fatto che la fantasia prenda a prestito proprio quella veste indica per me che la forma dell'elemento è diventata attiva, significativa nella comunicazione e persistente nel mondo interno di chi l'ha costruita. Non solo, ma lo studio delle situazioni emotive in cui riappare quella rappresentazione, come fantasia spontanea, dimostra come quell'elemento della scena fosse associato a una carica emotiva fino a quel momento solo supposta (10). Anche ad Enrico è accaduta questa esperienza ma con un elemento di una scena successiva, la cui illustrazione ora comporterebbe un commento troppo esteso.

Un'altra indicazione è offerta dal ricordo di quanto è accaduto nel gioco; esso, pur senza l'immediatezza

(10) In « Immaginazione come comunicazione », *op. cit.*, pp. 111-112, ho citato un episodio di questo tipo. Lo studio della situazione emotiva che determinò la fantasia in cui un elemento di una scena preceden-

e la carica emotiva di una fantasia spontanea, conferma il carattere di designazione significativa espressa dalla scelta. E. in un'altra scena aveva costruito un paesaggio come una bella terra da raggiungere. Tempo dopo incontrò una ragazza importante nella sua vita, in quel momento disse a se stesso: « Eccola qua, è come quella terra ».

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

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

te era il protagonista, mi permise di comprendere le forze che erano in gioco.

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

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

Qualcosa accade in quel momento, acquista una dimensione di realtà. Anche ora E. è tornato sullo stesso tema: « Dire come rappresentare vuol significare comunicare al di fuori, ma vuol dire anche riconoscere in me la stessa realtà che riesco a comunicare, accorgermi che c'è ». Finora, considerando il momento della scelta di un oggetto, mi è parso descrittivo di quanto accade un atteggiamento di concentrazione su un punto. Tutto avviene tra il costruttore e quell'elemento come se fosse separato dal resto. È un lavoro che ho paragonato alla estrazione, alla separazione di una parte. Una carica inconscia che agisce nella vita dell'autore trova in quel momento la percezione che corrisponde e dà forma. È un atto che, nella mia esperienza, lascia un segno persistente di sé.

Vorrei ora considerare un altro aspetto che segue la scelta: l'elemento viene posto nello spazio, acquista una posizione nella scena. È qualcosa che si viene configurando poco a poco quando il singolo oggetto viene soppesato e attentamente messo in relazione con gli altri. Osservando questo secondo momento, mi è parso spesso di assistere a un dialogo tra l'autore e i suoi contenuti. Le pause, le incertezze, le rapide determinazioni nella costruzione, come le frasi di un discorso silenzioso ed immaginario con quello che si viene rappresentando. Quello che sta accadendo appare una tendenza all'allargamento, al collegamento. Ogni elemento viene ora ricondotto all'in-

sieme della scena, dell'accadere della rappresentazione fino al punto in cui è fatto, è completo, non ci vuole altro. Se prima mi pareva di assistere a un processo di concentrazione su un punto, su ogni singolo elemento della scena isolato dal resto, ora all'opposto compare una integrazione dove l'intuizione singola viene posta a poco a poco in relazione con le altre fino a che risulta un tutto unitario. Il primo atto, quello della scelta, concentra, isola, estrae un elemento, gli dà forma; il secondo collega, allarga ed integra in un sistema la scena nella sua totalità. Qui la significatività è espressa dalle relazioni dei singoli elementi nello spazio, più che dalla loro forma concreta, anche se ognuno non perde il suo carattere peculiare. Questo lavoro di integrazione si esprime sia nello spazio che nel tempo, nella sequenza e nel ritmo della messa in scena dei vari aspetti. Così in Enrico mi è parsa significativa sia la localizzazione di ogni singolo elemento nello spazio, sia la sequenza con cui è entrato in gioco: dal centro, al lichene, alla conchiglia fino al tronco e ai clowns e ballerine. Credo che il commento precedente sia sufficiente al lettore per dare un senso anche alla sequenza nella formazione della scena.

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

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

È nel pensiero di Cassirer che finora ho trovato l'ipotesi che unisce in una origine comune la capacità di

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

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

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

(12) *Ibidem*, p. 86.

« L'attività linguistica e mitica tende alla densità, alla concentrazione, al rilievo che isola » (12). « L'intuizione non viene estesa, bensì compressa: essa viene per così dire concentrata in un unico punto » (13). In questo atto Cassirer vede la genesi sia della denominazione che della figura mitica, il dio che appare. Nell'esperienza che abbiamo visto ogni singola scelta appare simile all'espressione che Cassirer definisce « intuizione sensibile concentrata in un unico punto ». È il caratterizzare isolando, estraendo, nel momento della scelta dell'elemento adatto, dal fluire delle percezioni quelle che più corrispondono ed in un modo preciso al contenuto, all'emozione, alla carica psichica che vive ed agisce nel profondo. Vi è in queste parole di Cassirer, oltre alla ipotesi che unisce il denominare alla scelta inconscia della figurazione (come espressione di una medesima attività simbolica), anche la descrizione precisa di quella concentrazione che mi è apparsa quando Enrico sceglieva il tronco o la conchiglia della sua scena.

(13) *Ibidem*, p. 135.

« Il linguaggio — osserva ancora Cassirer — non appartiene al regno del mito esclusivamente; ma in esso è attiva, fin dai suoi primi inizi, un'altra forza, la forza del *logos* » (14). Egli nel lavoro citato distingue sem-

(14) *Ibidem*, p. 143.

pre tra formazione dei concetti linguistico-mitici e formazione dei concetti logico-discorsivi. Queste forme rappresentano tendenze del pensiero differenti e compresenti dall'inizio. Sulla modalità logico-discorsiva del pensiero egli così si esprime:

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

Queste parole descrivono un atto psichico sovrapponibile a quanto avviene nel momento della costruzione della scena quando i singoli elementi scelti trovano la loro collocazione. In questo momento la significatività è espressa, come dicevo sopra, dalle relazioni dei singoli elementi tra loro nello spazio e dalla successione temporale in cui vengono posti, l'accadere della rappresentazione, fino al punto in cui è fatto, non ci vuole altro, è realizzata l'unità per il costruttore. Nel pensiero di Cassirer trovo espresso quanto ho osservato nella mia esperienza. La parola che nasce insieme alla figurazione mitica nel dare forma a una esperienza emotiva è paragonabile al momento della scelta di un oggetto che caratterizza, estrae nei suoi attributi e infine dà forma ad un'emozione solo vissuta. Così la scena che si va compiendo appare simile alle parole che si integrano nell'espressione di un significato. Queste somiglianze, per me evidenti, aprono un discorso che ora non sono in grado di approfondire. Nel mio modo di vedere sembra che la

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

dimensione logico-discorsiva del pensiero, riferita da Cassirer all'universo del linguaggio, appartenga anche alla capacità immaginativa dell'uomo.

Lascio ora questi temi, il mio compito mi riporta all'esperienza di E. per esporre qualche considerazione sulle sue immagini e parole messe a confronto nel tempo.

Le parole di ieri e di oggi.

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

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

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

« Mangiare è un modo di ritrovarmi non amato ».

Tempo dopo elaborando il rapporto con la madre collegava ancora il mangiare: « Se mangio mi sento diventare come il ragazzo protagonista di 'Morte a Venezia', il giovane efebo attaccato alla madre nobile... per me ci vuole il proletariato ».

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

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

Questa frase, che potrebbe anche apparire dettata dalla revisione della scena, è per me espressione di una sua nuova dimensione. La dipendenza, quando esiste, non è più così pericolosa, non c'è più bisogno di quella vecchia absolutezza per vivere. Trovo così nel tempo i primi segni di un passaggio dall'azione alla verbalizzazione e, nelle parole, da una parzialità a una tendenza a integrare nuovi aspetti.

Della conchiglia trovava definizione verbale in un primo tempo solo la paura di perdere la pietrificazione protettiva:

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

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

« Nel momento in cui sentivo il dubbio (sulla identità: sono maschio o femmina?) dovevo fare qualcosa che mi facesse sentire fortissimo ». E ancora più tardi: « Per me lasciarmi andare significa cadere in una sensibilità molle, fluida che angoscia perché è in balia

degli altri ». Subito dopo aggiungeva: « Il fallo per me è diventato una infinita corsa in avanti ».

Nelle parole di oggi colgo l'integrazione di un nuovo rapporto, quello col centro, quando dice:

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

Il tronco come verticalità che si oppone al vuoto non appariva all'inizio nelle parole di Enrico. Allora si esprimeva in prevalenza nelle fantasie onnipotenti di essere santo o conduttore di popoli. Egli sentiva il piacere e l'estraneità insieme di queste sue fantasie ma non ne parlava in analisi. Esse compensavano la conchiglia, che è paura ma anche « il piacere di essere vittima »: l'attrazione della concavità nera. Solo più avanti in analisi le fantasie vennero comunicate in parole ed insieme ad esse il senso di malattia: « poi mi viene da pensare che sono proprio matto ».

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

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

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

I clowns e le ballerine furono l'ultimo atto della costruzione e anche gli ultimi tra gli elementi periferici della scena a trovare una propria definizione verbale. All'inizio le parole portavano l'affetto che era urgenza di concretizzare, euforia spinta fino alla fantasia di essere un grande pittore nei momenti di invasione.

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

L'ultima frase di E., oltre a testimoniare il recupero di una propria dimensione reale, è per me espressione della integrazione del rapporto aderente e vitale dei clowns-ballerine con il lichene. Si ripete anche in questa situazione l'esperienza che gli elementi posti vicino al costruttore sono espressi prevalentemente nell'azione prima di poter diventare comunicazione verbale. Essi fanno parte dell'immagine di sé che il costruttore ha acquisito nella storia perso-

nale e sono motori di azione prima di essere distinti e riconosciuti come propri.

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

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

« Il fatto che questi due elementi venivano presentati vicini e 'distinti' è una cosa molto importante che le parole in questo caso non sarebbero state capaci di figurare, rappresentare, delimitare ».

Si è integrato un concetto che non esplicita solo l'essere distinti e uniti insieme di quell'abbraccio, ma sottolinea una acquisizione che è valida per tutta la scena nel suo insieme e direi anche per l'esperienza analitica:

« Solo diversi anni più tardi mi renderò conto che la mia persona è fatta di tutti gli elementi presenti... ».

Da quanto detto emerge la mia convinzione che l'espressione per immagini anticipi quella verbale; direi, in modo più appropriato, che è la scena nella totalità delle sue relazioni ad anticipare la definizione verbale. La parola esprime i frammenti prima di diventare forma che tende a integrare la totalità di una situazione.

L'espressione per immagini, quando è tale e non pura fantasticheria (16), dà forma prima della parola alla dinamica che coinvolge una vita e permette un primo rapporto trasformativo con essa. È vero però che solo la parola che comincia a integrare il significato di quella dinamica è la testimonianza di una reale acqui-

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

sizione in atto. Enrico, che fin da nove anni fa aveva espresso per immagini in quella scena la globalità della sua situazione, è ancora sulla strada della piena integrazione di quanto aveva già allora trovato una forma. Oggi, come testimoniano per me le sue parole, può integrare molti più aspetti del suo conflitto e vivere una vita più sua.

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

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

Il pensiero di Cassirer qui permette di cogliere la possibilità concreta di azione e creazione che è tipica della parola che integra quanto prima era frammentata. È una parola che il protagonista si è conquistata in un reale confronto con se stesso. Ad essa si oppone la parola di prima, quella che esprimeva il suo essere posseduto come era posseduto dalla storia del suo passato. La parola di allora, come abbiamo visto, dava corpo di volta in volta ad una sua modalità di relazione già rappresentata da un particolare della

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

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

scena o dalla conchiglia o dal tronco o dal lichene. Erano modalità introiettate nella sua storia, ripetitive ed escludentesi a vicenda. La parola di allora era significante di questa storia. Nel mio pensiero quel significato già intuito nell'abbraccio centrale allora ancora primitivo, non poteva ancora essere nelle parole. Era una pulsione che rimaneva senza forma e come tale inespressa, impedita. Ecco perché per me è necessario tornare indietro e affidarci alla « matta di casa », all'immaginazione, come l'uomo ha sempre fatto nella sua storia (18). La concretizzazione dell'immagine è come potesse veicolare quel « significato vagante » che in E. trovava spazio di espressione solo nei suoi sintomi, nella sofferenza quotidiana. Da quel momento inizia una strada difficile dove mano mano parola e immagine, prima separate, tendono ad avvicinarsi fino a che la parola riesce a dare forma nel suono e significato nel tempo. Questo passaggio dallo spazio indefinito di una immagine interna alla spazialità concreta della scena del gioco e infine alla temporalità della parola mi appare connesso alla possibilità reale di azione nell'immediato. Da quel momento E. ha cominciato a incontrare gli altri senza esserne sopraffatto.

Biblioteca

IDA ZIPPO, *L'aggressività*, Roma, Bulzoni, 1979.

Nell'introduzione del suo lavoro l'Autrice fa una premessa che ci sembra una garanzia per un'osservazione obiettiva e scientificamente valida e che dovrebbe essere quanto più possibile assunta da tutti i ricercatori in qualsiasi campo agiscano. Scrive infatti la Zippo: «...non considerando definitive in assoluto le sintesi possiamo sollecitare il progredire di ulteriori ricerche. Le teorie scientifiche infatti vanno considerate ed usate per quel che effettivamente sono: mezzi utili per procedere alla scoperta di nuove soluzioni».

Fornita la garanzia e postulato il suo credo di obiettività scientifica l'A. passa ad analizzare il termine stesso di «aggressività», sottolineando come esso attualmente permanga ancora privo di una sua definitiva sistemazione terminologica.

È infatti un termine usato (ed abusato) con significati diversi da biologi e sociologi, da neurologi e psicologi, da moralisti e psichiatri. L'aggressività può essere vista sotto l'aspetto negativo, come violenza e distruzione, così pure come positiva affermazione nella lotta per la vita. E giustamente scrive la Zippo: «Questo termine si costituisce

quindi come una parola tutt'altro che facile da definire in maniera univoca, in quanto manca una netta linea di demarcazione fra le manifestazioni di aggressività distruttiva alla *homo homini lupus* e quelle di aggressività positiva, necessarie alla sopravvivenza in quanto deputate a rendere possibile la modificazione dell'ambiente esterno da parte dell'uomo per adattarlo ai propri geni e viceversa».

Sebbene persista nel termine «aggressività» una ambiguità epistemologica, ci sembra che l'A. abbia esposto piuttosto chiaramente la sua posizione teoretica. La Zippo sostiene infatti che «la componente aggressiva della natura umana è elemento positivo indispensabile perché l'uomo possa smussare gli spigoli del suo viaggio esistenziale, possa modificare l'ambiente esterno che lo circonda riuscendo ad adattarlo alle proprie esigenze di vita. Sembra ormai inconfutabile che la specie umana deve la propria sopravvivenza all'enorme sua capacità di essere aggressiva». Pur tuttavia dietro queste «capacità aggressive» viste come positiva molla energetica, necessarie per sopravvivere ed affermarsi, si nasconde l'aspetto negativo, distruttivo, forse troppo spesso visto come un aspetto ombra dell'animalità dell'uomo, ma sempre ed ovunque presente. Per vivere infatti l'uomo «deve

fare continuamente i conti con la propria aggressività oltre che con quella altrui ».

Concordiamo con l'A. nel prendere atto della aggressività come una realtà, ma per noi unica realtà, bifronte come Giano, ma realtà energetica, sia nell'aspetto creatore sia in quello distruttivo, ma sempre realtà immanente sia nella storia del singolo che dell'umanità, realtà che sottende sempre le tappe più importanti del divenire esistenziale sia come progresso sia come stasi o regresso.

Sembra che la Zippo abbia timore dell'aspetto negativo di questa realtà ed infatti prendendo le distanze da quanto scrive William James (« sotto molti aspetti l'uomo è la più crudele e feroce delle belve ») scrive: « L'aggressività da arma positiva di sopravvivenza e di difesa può diventare arma di feroce offesa esclusivamente per necessità di cose ».

È « esclusivamente per necessità di cose » che fa sospettare che l'A. non accetti la realtà dell'aggressività in tutti i suoi aspetti, ma preferisca vedere l'uomo ancora come l'animale superiore della scala biologica, piuttosto che accettare le leggi della natura con i suoi onnipresenti meccanismi come quello dell'omeostasi.

Ed è proprio nella profonda considerazione dell'omeostasi che Lavoisier scriveva: « anche i fenomeni spirituali, come quelli fisici, hanno i loro regolatori. Se così non fosse già da tempo la società umana non esisterebbe più o piuttosto non sarebbe mai esistita ».

L'opera della Zippo, dopo la parte introduttiva generale dove sono stati illustrati i caratteri generali delle problematiche legate al termine aggressività e che sopra abbiamo cercato di illustrare, nel rispetto di una ricerca giustamente interdisciplinare, si divide in quattro parti: la prima dove viene studiato il profilo anatomo-fisiologico, la seconda in cui si riportano i substrati biochimici, la terza l'aspetto biologico ed infine le basi psicologiche e psicodinamiche.

Per quanto concerne la parte anatomo-fisiologica ci sembra che l'A. abbia con sufficiente pignoleria e nel rispetto della successione cronologica riportato i dati dei vari ricercatori partendo dal 1907 fino ai più recenti

studi sulla sostanza reticolare e sull'amigdala come centri del comportamento aggressivo.

Nella illustrazione dei dati sperimentali la Zippo non ha perduto di vista la globalità, intendendo con ciò l'importanza non solo dei centri, ma, sotto il profilo anatomo-funzionale, dei vari sistemi; infatti dopo aver descritto il sistema limbico afferma: « non esistono porzioni di cervello specificamente costruite per generale aggressività. Il comportamento aggressivo risulta scaturire piuttosto da una perturbazione delle influenze reciproche intercorrenti fra eccitazione ed inibizione endogene, fra controllo e stimoli esogeni ». E conclude riportando una frase di Scherer, come valido sostegno ai suoi enunciati: « Chiamare una struttura nervosa centro dell'aggressività implica 1) che essa media soltanto l'aggressività e non altri comportamenti o funzioni, 2) che essa è la sorgente degli impulsi aggressivi. Sulla base delle evidenze acquisite non vi sono aree che soddisfino tali requisiti per un centro dell'aggressività ».

Nel rispetto del criterio interdisciplinare non poteva non essere trattato anche l'aspetto biologico-etologico dell'aggressività. Sono ormai divenuti di dominio generale anche nella cultura non strettamente specialistica i concetti dell'etologia, in modo particolare per bocca del suo profeta Lorenz. Ed è proprio nei confronti di Lorenz che l'A. ha qualche atteggiamento critico. Infatti la Zippo distingue un'aggressività innata in senso assoluto come preesistente già nel sistema funzionale del cervello, oppure come filogeneticamente acquisita, costituitasi « ex novo negli organismi viventi, servendosi di strutture neurofisiologiche acquisite durante la filogenesi, le quali ci rimandano puntualmente a corrispondenti fattori ambientali esterni ». In questo caso, sottolinea l'A., « risulterebbe chiaro il carattere adattivo dell'aggressività e non quello distruttivo di carica istintuale esistente ab eterno, che 'pretende una via d'uscita' ad ogni costo, quale 'male ereditario dell'umanità', così come proclama K. Lorenz con tono lanciapiamme da quaresimalista ».

Lorenz, scrive la Zippo, per conferire crisma di scientificità alle sue teorie fa ricorso al metodo analogico dell'extrapolazione dagli

animali dell'uomo. « Egli parte dal presupposto che il comportamento umano somigli al comportamento animale o per lo meno all'interpretazione che egli ne dà, e su tale ingenuo e poco scientifico presupposto costruisce tutto il suo discorso sulla aggressività ».

Sinceramente ci sembra che il discorso portato avanti dagli etologi e da Lorenz in particolare non sia poi tanto ingenuo né tanto meno poco scientifico, poiché parte dall'osservazione sperimentale. Anche la critica sul criterio analogico sembra far sospettare che l'aspetto biologico dell'uomo sia poco consono all'A. ed anche se la sua opera ha contemplato in maniera sufficientemente armoniosa la parte anatomo-fisiologica e biologica, purtuttavia è possibile presumere il privilegio di una visione spirituale (= psicologico-sociologica) dell'Uomo su quella organicistica (= fondamentalmente biologica).

Ora se un merito va riconosciuto a Lorenz è proprio quello di aver guardato gli animali con l'occhio sempre rivolto all'uomo, suo unico vero interesse, e di non aver mai precluso la via ad ipotesi ed agganci anche con altre discipline.

Scrive infatti Lorenz a proposito dei movimenti istintivi e della loro protesa di « via d'uscita »: « Credo e sarebbe compito degli psicologi del subconscio e degli psicanalisti — di provarlo — che in genere l'odierno uomo civilizzato soffre di insufficiente sfogo ai suoi forti impulsi aggressivi. È più che probabile che i mali effetti delle pulsioni aggressive umane, per la cui spiegazione Sigmund Freud assunse un particolare istinto di morte, derivino semplicemente dal fatto che nella grigia preistoria la selezione intra-specifica ha coltivato nell'uomo una misura di pulsione aggressiva per la quale egli non trova nel suo odierno ordinamento sociale una valvola adeguata ».

L'Ecologia — intendendo con questo termine quel ramo della biologia che si occupa dei rapporti intercorrenti fra gli esseri viventi e il loro naturale ambiente di vita — offre alla Zippo l'occasione per descrivere la cosiddetta « aggressività territoriale », termine però che ci sembra di pertinenza etologica, poiché ci riporta ai modelli di osservazione dello spa-

zio vitale negli animali. Infatti l'A. riporta gli esperimenti di Calhoun sui ratti nelle gabbie sovraffollate concludendo che « la diminuzione di spazio fisico minaccia il senso d'identità dell'individuo impedendogli o limitandogli di molto le funzioni vitali di movimento, di esplorazione, di giuoco, indispensabili per il suo equilibrio psicofisico ».

Interessanti a tal proposito sono le forse troppo ottimistiche osservazioni di Erich Fromm: « In una società che possiede le basi economiche per mantenere densa una popolazione, la densità di per sé non priva i cittadini della loro privacy, né li espone ad una invadenza continua degli altri » e più avanti, « responsabile della aggressione non è tanto l'affollamento quanto le condizioni sociali, psicologiche, culturali ed economiche in cui esso si inserisce ».

La Zippo sottolinea come Fromm faccia una distinzione fra l'aggressività territoriale animale ed aggressività territoriale umana, infatti l'animale difenderebbe il diritto al proprio spazio vitale aggredendo, mentre l'uomo « può reagire in maniera più pertinente, cambiando cioè la struttura sociale che lo mette a disagio ».

Qui sta forse il punto di dicotomia dell'uomo con gli altri animali, la sua possibilità e capacità di modificare l'ambiente che lo circonda, di essere lui il faber capace di creare strumenti e simbolo, di creare cioè cultura, non come fatto statico, ma dinamico, di evoluzione e continuo superamento forse proprio in stretto rapporto con la sua filogenesi ed in relazione ad un ambiente che cambia ed è cambiato dallo stesso uomo.

La Zippo infine nell'ultima parte del suo lavoro tratta le basi psicologiche e psicodinamiche dell'aggressività e sottolinea come il problema anche sotto questo aspetto presenti opinioni contrastanti.

Le due dottrine principali e fra loro in opposizione sono rappresentate dagli istintivisti e comportamentisti.

Nella prima troviamo Freud, Adler, Klein, tanto per citare solo alcuni dei punti cardine della cosiddetta « teoria idraulica della natura dell'aggressività ». Interessante appare la ricostruzione cronologica del concetto di « ag-

gressività » nel pensiero e nelle opere di Freud.

Solo nel 1905 egli ne tratta per la prima volta, nei *Tre contributi alla teoria sessuale*, come di una parte costitutiva dell'istinto sessuale. Come riporta E. Jones, con riluttanza Freud accettò l'idea di un istinto di distruzione. Forse, ipotizza la Zippo, condizionato dal fatto che fin dai primi tempi di vita della teoria psicoanalitica Alfred Adler aveva suggerito della possibilità di parlare di una pulsione aggressiva a sé stante, ma l'intolleranza di Freud per le defezioni dal suo iter doveva senza dubbio frenare l'accettazione ed in questo caso l'avvicinamento alla posizione adleriana. Ma nel 1920 Freud fa una prima revisione della sua opera formulando una nuova teoria dualistica, quella dell'istinto di vita (Eros) e dell'istinto di morte (Thanatos) considerando l'aggressività come espressione di quest'ultimo.

Nel pensiero di Freud l'aggressività viene ad assumere un carattere di ineluttabilità biologica verso la morte e — scrive la Zippo — secondo tale teoria gli uomini intanto continuano a vivere per un certo periodo di tempo in quanto l'aggressività proveniente dal loro fondamentale e distruttivo istinto di morte è a sua volta combattuto dall'istinto di vita, da Eros.

Nell'ultima definitiva elaborazione della teoria delle pulsioni Freud precisa: « una parte (della pulsione di morte) è posta direttamente al servizio della pulsione sessuale, in cui svolge un ruolo importante: è questo il sadismo propriamente detto. Un'altra parte non segue questa deviazione verso l'esterno, ma resta nell'organismo in cui è legata libidicamente mediante l'eccitazione sessuale che l'accompagna..., in ciò riconosciamo il masochismo originario, erogeno ».

La Klein ha ulteriormente elaborato il concetto freudiano, formulando la sua teoria in cui l'aggressività viene considerata come pulsione innata già in atto al momento della nascita se non proprio fin dal periodo prenatale. Degno di attenzione è quanto scrive la Zippo sulla teoria kleiniana: « Il dramma dell'aggressività, nel senso di odio così come è delineato dalla Klein, è verosimile che si scateni

probabilmente perché il bambino è costretto ad un esagerato stato di dipendenza da parte degli adulti, che quasi a malincuore consentono ai loro figli di crescere, di diventare indipendenti... Considerando questo stato di cose, tipico soprattutto della nostra civiltà occidentale, può anche non stupire l'assunto kleiniano che il mondo fantasmatico del bambino trabocchi di tanta violenta aggressività, in quanto essa costituirebbe per lui l'unico mezzo cui far ricorso per proteggere ed affermare la propria individualità in fase di sviluppo ».

Con Hartmann ed i neofreudiani si assiste al superamento della posizione meccanicistica della ortodossia freudiana, in quanto si tenta di attribuire alla personalità anche dimensioni sociali.

Così mentre la Horney sottolinea l'importanza dell'ambito familiare, determinante per la formazione di comportamenti aggressivi reattivi, Sullivan riporta come fondamento della sua teoria che « la personalità è la configurazione delle situazioni interpersonali che caratterizzano la vita umana » e l'aggressività non sarebbe altro che un tentativo di liberazione dell'ansia prodotta dalle frustrazioni ambientali.

La Zippo chiude il suo lavoro prendendo le distanze sia dagli istintivisti che dagli psicologi del sociale, infatti scrive: « la maggior parte degli aderenti al gruppo dei neofreudiani ne scotomizzò le sane origini filogenetiche riducendola al semplice ruolo di prodotto sociale a carattere eminentemente distruttivo ». Noi — termina l'A. — convinti che spesso in medio stat veritas, riteniamo che, come è vero che le disfunzioni di questa nostra possibilità esistenziale sono da addebitarsi a fattori socio-culturali, altrettanto vero è che al suo essere filogeneticamente acquisita e utilmente adattiva dobbiamo il piacere di vivere ».

È un'opera quella della Zippo, ricca dei più diversi contributi, spesso capace di attivare problematiche ancora irrisolte e di stimolarne l'approfondimento.

Renzo Borghesi

ALDO CAROTENUTO, *La scala che scende nell'acqua*, Torino, Boringhieri, 1979.

Personaggio di E. A. Poe, Ligeia è il nome che Aldo Carotenuto ha scelto per una paziente cinquantenne di cui narra il caso clinico. Questo nome è metafora di morte e rinascita, sottintende la trasformazione, nell'ambito del rapporto analitico, della personalità di una donna, trasformazione avvenuta ad un'età tradizionalmente considerata difficile da trattare, « controindicata » dal « buon senso » dell'ortodossia psicanalitica classica. Certamente sarebbe stata meno significativa la storia clinica di una persona giovane per la quale il cambiamento e la crescita possono più facilmente venire attribuite all'età cronologica. Infatti, illustrando al lettore le ragioni che lo hanno spinto a preferire questo caso clinico fra gli altri, Carotenuto scrive: « Una scelta simile è in certo modo polemica verso quanti cultori non precisi dell'analisi freudiana, considerano l'età un fattore determinante per la riuscita del trattamento » (p. 10).

Nelle pagine che seguono l'autore ritorna più volte su questo tema e gradualmente emerge, fra osservazioni e considerazioni, il suo modo personale di fronteggiare problemi e istaurare il rapporto analitico. Tale rapporto risulta essere proprio l'opposto di quanto si aspettano tutti coloro che temono un influsso maligno dell'analisi sull'individuo, favorevole all'adattamento indiscriminato alla realtà sociale, che agevola il conformismo e l'appiattimento della personalità umana. Dice Carotenuto: « Jung ha sostenuto che non vi sono limiti di età allo sviluppo psicologico, ma che ogni età ha un suo significato che deve essere acquisito dall'uomo. Per l'individuo si tratta di cogliere il senso della propria esistenza contro un mondo esterno, collettivo che ha già stabilito a priori la funzione e il ruolo del singolo. La lotta consiste, quindi, nel dire di 'no' a ciò che gli altri hanno deciso per noi e nel cercare la propria strada » (p. 57).

In generale, per la donna questa strada che porta all'autoconoscenza, alla realizzazione di sé e al raggiungimento della propria identità,

nell'ambito della cultura patriarcale, sembra particolarmente difficile da percorrere. In caso di Ligeia è rappresentativo in questo senso e le molte osservazioni cliniche dell'autore possono essere un utile spunto per approfondire temi che sono al centro del dibattito sulla questione femminile.

In particolare alcune tematiche che riguardano: il rapporto e l'identificazione con una figura di madre negativa e castrante (costringe, infatti, alla dipendenza e all'infantilismo psicologico); un'immagine paterna debole, svalutata dal predominio materno, negativamente riconfermata dalle successive esperienze sentimentali della donna (il matrimonio con un uomo che, fra l'altro, è impotente, canonizza questa situazione). La messa a fuoco di queste e altre problematiche, responsabili del fallimento della vita di Ligeia, è compito del rapporto analitico.

Solitamente si tende a proiettare all'esterno di sé, su gli altri, l'oscurità del proprio mondo, con il risultato di non assumere mai la responsabilità della propria esistenza. Il passo decisivo, dice Carotenuto, si compie quando: « ... ogni disposizione paranoica scompare e si comprende che l'immagine negativa in questione è un'immagine interna » (p. 51). Da questo momento è possibile vivere a livello endopsichico il proprio dramma personale. Per Ligeia è la lotta contro la depressione, l'uccisione simbolica della madre, la ricerca sofferta di un nuovo modo di essere se stessa anche nel rapporto con il mondo. Parallelamente è il recupero e la trasformazione del rapporto con la figura maschile, ad un tempo progetto di autorealizzazione e risveglio dell'eros.

Gradualmente, Ligeia, procede verso la liberazione dai condizionamenti della storia personale. Questi, una volta individuati e portati alla luce, possono essere messi in discussione giacché il confronto critico è costellato dalla presenza dell'analista. Insieme al processo di crisi e destrutturazione della falsa realtà sulla quale si è cristallizzata la coscienza della donna, avviene anche la 'ri-costruzione' di una realtà nuova: si riedifica la storia della paziente. Passato, presente e futuro (poiché l'analisi junghiana

comprende una visione prospettica delle cose) sono il risultato di una lettura filtrata dall'immaginario, dal desiderio e dal sogno, l'estratto di una nuova modalità esistenziale (una volta avvenuto lo spostamento dell'attenzione sul mondo interiore ed essersi liberati dalle reti della 'ragione' collettiva). Il sogno sembra essere lo strumento privilegiato in questa *archeologia dell'anima* chiamata analisi del profondo. In uno degli ultimi sogni di Ligeia (il numero 29) compare il simbolo della scala da cui è tratto il titolo di questo lavoro: « la scala che scende nell'acqua » configura lo strutturarsi delle possibilità dell'io nella relazione con l'inconscio. Proseguendo sulla strada che porta alla scoperta dello 'stile' terapeutico dell'autore, si colgono alcune interessanti considerazioni 'in favore' della trasgressione. È proprio dalla trasgressione alle regole collettive che provengono le più grandi innovazioni, sia sul piano sociale che su quello privato, individuale, dove questa assume un valore centrale nel processo di individuazione. Naturalmente Carotenuto non vuole suggerire un atteggiamento di intellettualizzata rivolta, o una presa di posizione a priori, quanto un modo di essere in cui il saper rischiare significa sperimentare il nuovo, sopportando i sensi di colpa e l'insicurezza che ne derivano. Questa apertura nei confronti della vita, che è disponibilità al cambiamento, permette un maggiore dispiegamento delle proprie potenzialità umane.

Altre considerazioni di un certo interesse emergono dalla stessa prassi analitica, come, ad esempio, quelle sul significato della nevrosi che si estendono al concetto, più generale, di malattia mentale (« La schizofrenia è in mezzo a noi nella misura in cui la persona non viene "letta" nella sua dimensione reale » p. 82). Se da una parte la persona sofferente viene stigmatizzata dal giudizio collettivo, dall'altra la visione analitica permette al 'malato-paziente' di riappropriarsi della propria soggettività smarrita, partendo da quella stessa sofferenza che lo rendeva 'diverso'. Si tratta di tentare la realizzazione di un progetto di esistenza che, precedentemente, era stato sacrificato, pro-

ducendo nella persona un distruttivo conflitto di cui la 'malattia' è la più diretta espressione.

Nel nostro tipo di cultura, si ammalano proprio le persone che non possono più rispondere con l'adattamento ad una richiesta di 'normalità' che coincide, per l'individuo, con la rimozione o la dissociazione della propria soggettività. La 'normalità' non corrisponde, dunque, al concetto di salute mentale, come vorrebbero i « burocrati della vita » (p. 118), ma è sinonimo di piattezza e impoverimento della personalità, dato che, in alcuni casi, non ci si concede neanche il 'privilegio' del dubbio o della sofferenza.

Scrivendo Carotenuto: « Possiamo dire che il disturbo psicologico è sempre la mancata realizzazione della personalità totale. Vivere al di sotto delle proprie possibilità (...) dà luogo alla formazione di "vuoti" che possono essere colmati solo con la comprensione della dialetticità della vita » (p. 113).

L'artefice di tutte queste metamorfosi, (o forse è meglio dire) il responsabile e silenzioso testimone del processo di trasformazione del paziente, è l'analista, questo 'giocatore' esperto della relazione interpersonale che si muove nel significato median-dolo attraverso il lavoro di esegesi. Ogni interpretazione è l'espressione della soggettività dell'analista, egli è portatore di una personale 'visione del mondo' che in qualche modo influisce sull'altro. Il paziente è quindi esposto al pericolo di essere manipolato proprio in una situazione dove scarse sono le sue possibilità di difendersi. Tuttavia questo rischio sembra in parte ridotto dalla conoscenza che l'analista ha di se stesso, dalla sua analisi personale e soprattutto dalla sua onestà. Inoltre, lo strumento che garantisce una possibilità di controllo sull'andamento del lavoro analitico, circa la correttezza delle interpretazioni e che stabilisce dei limiti ai possibili arbitrii, è anche l'analisi dei sogni. Il sogno, infatti, è il linguaggio più autentico del paziente, l'espressione della sua personalità 'profonda', inesplorata; dal sogno è possibile estrarre la materia vivente, grezza, che verrà trasformata più e più volte. Ma, dice Carotenuto, in risposta al

numerosi dubbi: « Accontentiamoci, per ora, dell'aspetto pragmatico, c'è da dire che la terapia analitica ha una sua innegabile efficacia. L'errore consiste piuttosto nel voler a tutti i costi definire scientifico ciò che scientifico non è. Allo stato attuale, la terapia analitica può essere considerata piuttosto come un fatto artistico, creativo, ma non un procedimento scientifico » (p. 19).

L'autore, dunque, propone una figura di analista che, lungi dall'essere un'ortodossa 'assenza', si relaziona umanamente, con una disposizione interiore di accettazione e stima incondizionate dell'altro; con una modalità di ascolto 'comprensiva' anziché 'conoscitiva' (vedi p. 19).

Per Carotenuto il lavoro analitico è un'attività creativa difficilmente quantificabile e suscettibile di controllo scientifico, ma tale limite è reso 'sopportabile' dalla ricchezza e le risorse di questo tipo di approccio alla psiche.

Daniela Bucelli

HELM STIERLIN, *Dalla psicoanalisi alla terapia della famiglia*, Torino, Boringhieri, 1979.

L'itinerario che partendo dalla psicoanalisi mira al recente obiettivo della terapia della famiglia non è di semplice praticabilità.

La questione, naturalmente, non può essere riferita esclusivamente all'aspetto tecnico ma richiede una rielaborazione di tutti gli elementi che concorrono alla formazione della struttura metodologica della psicoterapia ad orientamento analitico. L'altro aspetto stimolante è la stratificazione dei contenuti; gli incontri di scuole e tradizioni diverse che, nella creazione di nuovi paradigmi, permettono di trovare relazioni tra elementi apparentemente lontani tra loro e di aprire nuove vie alla prospettiva della terapia. È così che un itinerario del genere ci fornisce la trama storica di un rilevante spaccato della cultura occidentale della prima metà del nostro secolo.

L'indubbio e prezioso merito di Stierlin è di presentare all'interno di questa trama sto-

rica la sua via di formazione analitica e di rendere il lettore partecipe del suo cammino di riflessioni, che lo hanno condotto ad interrogarsi sui meccanismi della psicosi e del suo terreno di coltura, in una maniera sì soggettiva, ma con un respiro e una ampiezza di vedute che tale soggettività sfuma e trascende per rivelarsi come configurazione culturale e metodologica che ha profondamente improntato la filosofia e la psichiatria americana ed europea.

Stierlin ha studiato filosofia e medicina ad Heidelberg alle lezioni di Karl Jaspers, Alfred Weber, Alexander Mitscherlich e Victor von Weizsacker. Così ricorda il conflitto teorico a cui era esposto che ci fornisce un fotogramma cardine del panorama culturale dell'epoca: « mentre di sera mi sprofondavo nella lettura delle opere di Freud nella clinica di psicosomatica, allora appena istituita da Mitscherlich, al mattino seguente sentivo dire, nel seminario tenuto da Jaspers, che Freud era, insieme a Marx, il cattivo genio della nostra epoca. Secondo Jaspers, quel che Nietzsche e Kierkegaard avevano concepito come esponenti del massimo sviluppo del pensiero occidentale, Freud l'aveva appiattito e reso accessibile a un pubblico di massa avido di sensazioni » (pag. 9).

Una seconda tappa per Stierlin fu il Policlino dell'Università di Monaco dove, le idee freudiane pur avendo trovato una certa accoglienza, la prassi psichiatrica era ancora fortemente legata ai vecchi e repressivi metodi delle terapie da shock. L'Autore approda poi allo Sheppard Enoch Pratt Hospital di Towson presso Baltimora, la clinica psichiatrica in cui H. S. Sullivan aveva tentato già negli anni venti di rivoluzionare il trattamento delle psicosi. Altre diverse palestre per Stierlin saranno la Chestnut Lodge di Washington dove nel locale Istituto Psicoanalitico completò la sua formazione analitica; la casa di cura Bellevue in Svizzera; soggiorni in Nuova Zelanda e Australia e il National Institute of Mental Health degli Stati Uniti. Nell'avviarsi verso l'obiettivo della terapia della famiglia Stierlin affronta il problema della schizofrenia organizzando una serie di riflessioni, che a tratti assumono corporosità

teoretica, sull'incontro tra esistenzialismo e psicoterapia. Gli autori che forniscono l'occasione meditativa sono Jaspers, Heidegger, Binswanger e Boss. La pertinenza delle argomentazioni di Stierlin ha un taglio particolarmente critico: « In un certo senso l'applicazione del pensiero di Heidegger ai problemi della psichiatria clinica sembra far risaltare ancora più nitidamente le contraddizioni e le ambiguità originarie » (pag. 25 e 26). Ma ciò serve a Stierlin per elaborare un suo contributo alla risoluzione di queste contraddizioni. Una serie di argomenti tipici derivanti dalla speculazione heideggeriana sull'essere, tra cui il rapporto col corpo e il problema del linguaggio (come già nella formulazione parmenidea) spinto da una inutile tendenza al superamento della scissione tra soggetto e oggetto, data la sua irreversibilità, dà l'impressione, all'Autore, di un orientamento verso mete regressive in cui prevale la nostalgia della totalità perduta con l'infanzia: « Ma quel che è importante è rendersi conto che, qualunque sia il modo di cercare e di esperire questa totalità e questa immediatezza, esse non possono più costituire per l'adulto ciò che furono un tempo per il bambino. Per l'adulto il pensiero astratto è diventato per così dire una seconda pelle; egli ha sviluppato un'interiorità differenziata, vive e pensa nella scissione tra soggetto e oggetto. Resta ancora problematico sapere se si possono apportare o no modifiche a questo stato di cose, e mi pare che non esista possibilità migliore per studiare questa problematica che quella di sforzarsi, come già fatto nei tentativi sopra ricordati, di applicare il pensiero esistenzialistico alla psicoterapia » (pag. 34 e 35).

Tali concetti, insieme alla convinzione che « Queste considerazioni rinviano così a una affinità e complementarietà apparenti dello stato schizofrenico con l'impostazione teorica e con l'esperienza dell'esistenzialismo » (pag. 47), forniscono una sorta di chiave per comprendere come una delle esigenze di Stierlin sia quella di arginare delle lacerazioni di fronte alle quali la mancanza di un graduale equilibrio prospettico, capace di assorbire il movimento di assestamento, pri-

verebbe di strumenti importanti per giungere a nuove e diverse mete.

Con una simile strategia Stierlin affronta l'eredità sconcertante del concetto bleuleriano di schizofrenia che arricchisce il bagaglio storico della attuale psichiatria e alcune modalità delle relazioni interpersonali dello schizofrenico che si innestano su di uno sfondo di irrisolta simbiosi con la madre. Nell'ottica di questa simbiosi viene analizzata l'opera di Hölderlin alla luce della sua psicosi schizofrenica e viene affrontato il delicato problema dell'applicazione del pensiero psichiatrico alla creazione artistica. Con l'investigazione delle relazioni oggettuali nella vita di una gemella schizofrenica viene direttamente affrontata la psicosi di un individuo come strategia di vita che viene elaborandosi all'interno del groviglio dei legami di un nucleo familiare.

Un particolare interesse rivestono le argomentazioni teoriche sulla funzione degli oggetti interni concepita alla stregua di una vera e propria funzione giroscopica cioè una funzione orientativa e stabilizzatrice. « La terza funzione degli oggetti interni è quella infine di contribuire all'autonomia relativa dell'individuo. Essi gli rendono infatti possibile una maggiore indipendenza permettendogli di entrare in relazione con una parte di se stesso. Costituiscono perciò delle riserve interne e creano le premesse per un dialogo interiore. È per questo motivo che ritengo opportuno parlare della loro *funzione di stimolo all'autonomia*. Se prendiamo in considerazione questa terza funzione rileviamo che si tratta anzitutto di avvenimenti endopsichici, mentre l'importanza degli oggetti esterni diminuisce » (pag. 122).

Rispetto alle funzioni dell'Io la funzione giroscopica ne differisce poiché quest'ultima appartiene a quelle funzioni che si sono insediate attraverso le vicende delle prime identificazioni e introiezioni ed è per questo che le vicissitudini della fase edipica ne forniscono il nucleo centrale.

I disturbi della funzione giroscopica vanno da un estremo in cui le immagini oggettuali sono troppo rigidamente interiorizzate (fissazioni al padre o alla madre) ad un altro

in cui queste sono troppo libere e intercambiabili.

La seconda parte del testo si occupa della dinamica familiare e dei processi di separazione.

Dalla presentazione di casi clinici e dalla descrizione di rapporti terapeutici con nuclei familiari, l'Autore si pone il problema della formazione e trasmissione familiare della follia. La conclusione è che ciò avviene soprattutto attraverso proiezioni genitoriali e sulla ricerca di risanare antiche frustrazioni; a tratti, fra le pieghe degli episodi sembra balenare una diabolica eredità psichica del dramma edipico. Di fronte alla esasperazione dei conflitti intergenerazionali la follia non è l'unico sbocco possibile. Come già nell'esame della eredità sconcertante di Bleuler, Stierlin ne mette in rilievo il merito di aver relativizzato il contenuto patogeno delle descrizioni che venivano utilizzate per formulare le categorie diagnostiche, così egli di fronte alle espressioni del conflitto tiene ad indicare le diverse vie possibili, una delle quali, fra le più interessanti come potenziale terapeutico, è quella che il conflitto diventa occasione di consapevolezza delle varie strategie, della modalità di gestire il potere del genitore sul figlio e quello del figlio sul genitore, per addivenire ad un distacco sereno che, spesso, è suscettibile di essere a sua volta occasione di emancipazione e di crescita contemporanea dei soggetti.

La terza e conclusiva parte del libro riguarda la teoria e la prassi della terapia della famiglia i cui momenti significativi sono colti nell'esame del processo di separazione nell'adolescenza; dalla controtraslazione nella psicoterapia familiare degli adolescenti e dalle prospettive di una terapia multigenerazionale.

L'impostazione operativa della terapia di Stierlin affascina in particolar modo per il fatto di possedere una trama etica che sembra scaturire, come messaggio e indicazione risolutiva, direttamente dalle tensioni del conflitto familiare. La sua profonda convinzione maturata con la collaborazione di Ivan Boszormenyi-Nagy, di coinvolgere, quando è

possibile, tre generazioni nell'opera di coscientizzazione terapeutica, si è edificata sulla constatazione di quanto sia più agevole ed efficace la comprensione del figlio nei confronti del genitore che ha elaborato una strategia sbagliata perché a sua volta ha avuto un genitore che ha attuato una strategia deleteria. Non solo, ma anche la possibilità di pareggiare dei conti aperti che si sono trascinati lungo intere esistenze, consente di giungere ad un perdono e ad una riconciliazione risanatrice (cfr. pag. 274 e seg.) che funge da miglior terreno su cui edificare la serenità dello sviluppo. Da questo respiro etico che sembra riecheggiare il contenuto formativo della *pietas* romana il processo terapeutico si configura come evoluzione del destino dell'Edipo che si struttura gradualmente non più come inevitabile dramma annunciato dall'oracolo in cui l'uccisione del padre e il possesso della madre deve necessariamente portare alla follia e alla perdizione, ma come attivazione di un diverso patrimonio archetipico esistente sotto l'egida del mito di Enea nel quale dalla distruzione della città dell'infanzia, l'lo muove, col padre sulle spalle e il figlio per mano, incontrando sul cammino la madre (l'energia) nella notte dell'inconscio, verso la fondazione di nuove civiltà e di diversi spazi per l'esistere.

Pasquale Picone

GIANVITTORIO CAPRARA, *Personalità e Aggressività*, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1979.

L'aggressività è una delle componenti dell'assetto pulsionale dell'individuo che gioca un ruolo tutto particolare nella formazione e nella evoluzione della personalità.

Una recitazione estrema di essa ovvero un suo sganciamento da quell'intricato equilibrio che costituisce il dinamismo delle pulsioni, realizza la distruttività, cioè quell'acting out in cui la parola, il *lógos* e gli altri moduli forniti dalla civiltà e dalla cultura, non servono più a niente perché l'aggressione per distruggere diventa, in quel

momento, l'ultima risorsa per difendersi e per sopravvivere.

Chi lavora con le crisi acute degli psichiatrizzati (trattamenti sanitari obbligatori) si trova spesso di fronte a questo meccanismo. Ma è possibile osservare anche nella vita quotidiana come l'insorgere della *destrudo* si presenti come compulsione irrefrenabile a *destrutturare* uno schema irrigidito, cristallizzato, imm modificabile con gli strumenti di cui si dispone, per poterlo ridurre ad un cumulo di elementi sparsi che, senza legami e senza forma, è più facile da assimilare (rendere simile a sé).

È evidente, come è stato suggerito (cfr. Perls - Hefferline - Goodman, *Teoria e pratica della terapia della Gestalt*, Roma, Astrolabio, 1971, pag. 357 e seg.), l'analogia col fenomeno della nutrizione.

Ma quest'analogia non spiega un altro versante della *destrudo*, non spiega tutta un'altra gamma di aneliti destrutturanti. Quel versante in cui la direzione del « rendere simile » è simmetricamente ribaltata, in cui il soggetto non è più spinto a rendere simile a sé uno schema esterno di cui ha un bisogno vitale bensì a destrutturare il sé per rendere se stesso simile ad uno schema esterno. Si sa che la psicoanalisi ha chiamato ciò « istinto di morte » definendolo come il tendere dell'aggregato organico al preesistente stato inorganico.

Di questa indagine psicoanalitica del Thanatos si occupa G. V. Caprara.

L'Autore opera una puntuale lettura dei testi freudiani per individuare il disegno teorico sull'aggressività elaborato dalla psicoanalisi riferendosi ampiamente ai commentatori, fra i più eccellenti, di questa teoria, quali Ellenberger, Rapaport, Nagera e altri. Sul suggerimento di Bibring e Nagera, Caprara schematizza la struttura tetradica che è possibile rintracciare nella teorizzazione degli istinti e delle pulsioni in Freud. Le quattro fasi vanno da una distinzione tra istinti sessuali e istinti dell'io, fino al dualismo pulsionale di Eros e Thanatos (cfr. pag. 16).

Un particolare rilievo viene dato al testo « Al di là del principio di piacere » nel quale « come nel successivo *L'io e l'Es* la rottura con concetto tradizionale di istinto è definitiva; il concetto di pulsione è destinato a conservare una validità soprattutto euristica ed operativa, all'interno di una prospettiva che accentua i propri caratteri genetici e strutturali. Nella nuova prospettiva, l'attenzione sempre più si sposta dall'elemento biologico della personalità originalmente rappresentato dal sostrato pulsionale, alla funzione biologica, cioè adattiva, integrativa, sintetica, che viene riconosciuta all'io in quanto struttura emergente dal rapporto tra l'organismo e l'ambiente, in quanto psichico che si libera dal biologico aggrappandosi sia all'uno sia all'altro.

Problema centrale della teoria non è più la classificazione e la fonte delle pulsioni, ma, piuttosto, il dominio, l'organizzazione, le trasformazioni, l'impasto e il disimpasto delle spinte su cui si sostiene il desiderio di vivere e, nello stesso tempo, ciò che si oppone alla vita e viene vissuto e si presenta, nella situazione clinica, come fatica di vivere e come desiderio di morire (pagg. 26-27).

La necessità di individuare le ipotesi cardinali della concezione energetica psicoanalitica conducono l'Autore all'esplicazione planimetrica dei principi freudiani: « ... il principio del piacere, complementare e speculare al concetto di libido, rappresenta, in definitiva, il principio regolatore fondamentale di ogni attività psichica, rispetto al quale il principio di realtà ne rappresenta l'obiettivo delimitazione storico-contestuale ed il principio del Nirvana la massima estrapolazione metapsicologica » (pagg. 31-32).

Dalla rassegna su come viene concepita l'energia della psiche, e la sua conformazione, per vedere che posto occupa e che ruolo gioca l'aggressività in questa impalcatura e, anche, sulla scorta della indagine di Nagera sul concetto di aggressività in Freud, Caprara riferisce di aver « suggerito recentemente una lettura attenta a considerare, oltre che la successione storica delle diverse ipotesi, la loro compatibilità ed attualità in

periodi differenti per indicare fenomeni diversi, o, piuttosto, i medesimi fenomeni secondo piani di analisi differenti. In tale prospettiva ho ritenuto possibile reperire nell'opera freudiana tre ipotesi differenti, non incompatibili, non immediatamente confrontabili e non riducibili tra di loro » (pagg. 33-34). Le tre ipotesi rintracciabili negli scritti del fondatore della psicoanalisi consistono in una pulsione originaria eterodistruttiva; nell'aggressività come reazione all'esperienza della frustrazione; l'aggressività come pulsione di morte ovvero « come estroflessione di un originario investimento autodistruttivo ».

Un altro versante della tematica sull'aggressività è quella che organizza questa peculiare strategia dell'organismo umano intorno al tema dell'Edipo la cui diretta filiazione, in Freud, è poi l'aggressività intesa come pulsione dell'Io. Caprara tiene ad illuminare nella sua rassegna anche questo importante versante, più ricco di spunti progettuali e forse meno costretto dal determinismo di alcune fra le altre ipotesi, che si enuclea intorno ad un luogo degli scritti freudiani del 1915: « gli autentici archetipi della relazione di odio non traggono origine dalla vita sessuale ma dalla lotta dell'Io per la propria conservazione e affermazione » (citato in Caprara, op. cit., pag. 41). Ma in Freud questa ipotesi, come del resto le altre, non è un dato scontato e negli scritti del 1924, come nota Caprara, « Si ripropone nuovamente il dilemma se le vecchie pulsioni dell'Io debbano, alla luce del nuovo dualismo e per quanto riguarda le loro origini, venire ricondotte alle pulsioni di vita o piuttosto alle pulsioni di morte » (pag. 50). L'indagine di Caprara si spinge sino ad esaminare i primi dissensi nella tradizione psicoanalitica e ad una valutazione sia della eredità freudiana sia dello stato attuale della discussione.

In riferimento a Jung, Caprara afferma: « Il dissenso con Jung è sostanziale in rapporto alla diversa impostazione che viene a permeare le due differenti elaborazioni, per tradursi poi in medesimi concetti come quelli di inconscio e di libido la cui portata, però,

è assai diversa » (pag. 57); e poco più oltre « In Stekel, in Rank, in Jung il tema dell'aggressività non è infatti stato mai oggetto di una riflessione autonoma particolarmente attenta ».

Probabilmente il testo di Caprara è rivolto prevalentemente a studenti di psicologia e a tale stregua, forse, l'Autore avrebbe potuto riferire che il concetto di inconscio in Jung si amplia, poiché oltre a considerarlo come costituito dai materiali rimossi (inconscio personale), lo considera costituito anche dagli archetipi (inconscio collettivo). È vero che Jung non ha prodotto trattazioni sull'aggressività, in quanto coerentemente all'impostazione della metodologia fenomenologica si preoccupava di descrivere la peculiare plasticità della vita psichica, ma è anche vero che ogni archetipo, ovvero ogni elemento dell'inconscio collettivo, è concepito con un aspetto distruttivo.

Una indagine particolarmente attenta dell'opera di Jung che volesse reperire dei dati ed illuminare o valutare la genesi teorica e il ruolo energetico svolto dall'aggressività nella concezione junghiana potrebbe incontrare delle ipotesi insospettite più suscettibili di essere tradotte in termini di « intervento » nel senso realizzativo e trasformativo, come sapientemente ha fatto notare tempo fa G. Jervis (cfr. « Il buon rieducatore », Milano, Feltrinelli, 1977, p. 77), poiché orientate a mobilitare la dialettica tra l'inerzia e la dinamica della psiche.

Pasquale Picone

PIETRO GANZERLI, RAFFAELLA SASSO, *La "rappresentazione anoressica"*, Roma, Bulzoni, 1979.

L'elaborazione di una risposta terapeutica utile al problema dell'anoressia mentale è lo scopo dichiarato dagli Autori del testo in oggetto, che offre una utile sintesi ed un confronto tra quanto deriva da una lunga esperienza clinica e dall'impiego di

tecniche testologiche utilizzate come « focalizzatori ed amplificatori al tempo stesso di certi vissuti ».

Ciò che caratterizza la ricerca, fin dalle prime pagine, è l'abbandono dell'anoressia quale « entità nosografica astratta » per un atteggiamento teso interamente alla comprensione dell'anoressica e del profondo « significato esistenziale » della sua « scelta ». Solo valorizzando il sintomo in quanto « messaggio significativo », inquadrandolo in un più generale « problema di libertà comune a tutti i mortali », è possibile coglierne la vera essenza.

« Primariamente — sostengono, infatti, gli Autori — non esiste essere umano che non ricerchi una situazione di onnipotenza personale e di completa soddisfazione dei propri bisogni; è una esigenza logica, funzionale alla vita stessa, volersi attuare nel poter essere completo » (p. 55). L'angoscia primitiva derivante da tale stato viene superata con l'ausilio di numerosi e complessi meccanismi di cui l'uomo si serve: dalle ideologie politiche a quelle religiose, tutto sembra voler compensare il bisogno di onnipotenza personale; « anche le soluzioni dell'adulto cosiddetto ben integrato possono molto spesso sottintendere l'esistenza di un vissuto fantasmatico di onnipotenza » (p. 57). Ma affinché l'accettazione della condizione umana possa realizzarsi è necessario sperimentare la dipendenza in termini di sicurezza, stabilire cioè un rapporto di fiducia con lo « oggetto gratificatore ». È proprio la mancanza di una tale esperienza positiva che genera nelle anoressiche il rifiuto della propria realtà umana, ed è in tal senso che l'insieme dei sintomi da esse manifestati vengono interpretati come ruotanti attorno al vissuto di onnipotenza e immortalità, « elemento unificatore che rende comprensibile, pur nei suoi caratteri di risposta patologica, l'intera sequenza comportamentale dell'anoressica e le sue modalità di adattamento all'ambiente » (p. 59).

Accanto ad una esauriente descrizione del quadro sintomatologico e comportamentale della sindrome il testo comprende una rassegna dei principali contributi interpretativi

dell'anoressia mentale, dalla prima descrizione fatta da Morton alla fine del Seicento, alle prime indicazioni terapeutiche di Gull alla fine dell'Ottocento, fino alle più esaurienti teorie della Bruch e della Selvini. In particolare di quest'ultima autrice sono considerati i lavori inerenti le modalità differenziali di comunicazione nelle famiglie di anoressiche e di schizofrenici: ciò per evidenziare il comportamento dei soggetti maggiormente coinvolti nella relazione patogena. L'interesse degli Autori per la « strategia » delle anoressiche è un altro dei temi ricorrenti, tuttavia tale impostazione non sembra affatto distrarre da un'attenta e puntuale analisi dei vissuti interiori emersi dai reattivi somministrati e dalle terapie effettuate: viene, perciò, affermata la validità dei giochi relazionali in quanto « le modalità mediante le quali un fatto si manifesta non tolgono ad esso il suo significato ». Le caratteristiche transazionali dell'anoressia e della schizofrenia evidenziate dalla Selvini sono pertanto ulteriormente approfondite e nuove ipotesi genetiche vengono offerte circa il contesto di apprendimento che in passato ha prodotto alcune regole osservate dagli Autori al momento della terapia. In linea con i ricercatori di orientamento psicoanalitico e percettivo-cognitivo si afferma che « la ricostruzione del contesto specifico di apprendimento che sottostà ad ogni quadro clinico è necessario a fissare una rigorosa connessione tra il paradosso originale e la patologia successiva » (p. 67). A differenza della madre schizofrenogena che evita di definire la relazione non comunicando chiaramente le proprie aspettative, la madre dell'anoressica intende definire la relazione nei termini di una complementarità di ruoli rigidamente prestabiliti: ad atteggiamenti non coincidenti con le aspettative materne segue la disconferma « tu non esisti ».

Le numerose puntualizzazioni ed i rilievi mossi dagli Autori alle interpretazioni correnti sull'anoressia rendono, certamente, il testo di particolare interesse sia per quanti non abbiano esperienza alcuna di rapporti con soggetti anoressici ed affrontano per la prima volta il tema, sia per coloro che intendano approfondire criticamente le problema-

tiche inerenti alla sindrome in oggetto. La problematicità con cui tutti i risultati della ricerca vengono esposti, l'assenza di « dogmatismi improduttivi » manifestano una sottile comprensione del « profondo valore del senso che il sintomo esprime, pur attraverso le sue manifestazioni polimorfe, spesso apparentemente contrastanti e paradossali, il cui legame al contrario, risulta in modo evidente quale conseguenza di un programma tenacemente perseguito come unica possibilità del proprio esistere » (p. 88).

Completano il libro osservazioni sulla percezione dell'immagine corporea (tendenti ad evidenziare sotto quale forma e con quale processo la eventuale distorsione del vissuto corporeo può comparire), un'analisi dettagliata degli elementi più significativi emersi dai reattivi somministrati ed indici testologici relativi ai fondamentali nuclei d'indagine. Considerata, infatti, la « variabilità delle forme in cui uno stesso vissuto può manifestarsi, a seconda delle particolarità di decorso e delle dinamiche interne individuali », gli Autori hanno preceduto ad un'analisi contenutistica dei vari reattivi somministrati al fine di isolare diversi insiemi di elementi. Gli elementi più significativi sono stati riuniti poi in gruppi omogenei secondo la specificità del valore simbolico. Anche l'analisi delle modalità di espressione usate nei confronti del test o le difese poste in essere di fronte ai reattivi sono stati utilizzati quali utili indicatori di ciò che l'anoressica cerca o fugge di fronte ad una situazione conflittuale.

Non si è trascurato, infine, di confrontare quanto emerso dagli indici testologici ed i reperti clinici derivati dal rapporto terapeutico. A proposito di quest'ultimo si sottolinea come non si possa a priori definire l'approccio terapeutico ottimale, ma come occorra, invece, usare la tecnica terapeutica come « tattica flessibile da modificare secondo la crescita del soggetto ».

Ciò da cui, invece, secondo gli Autori, non è possibile prescindere è « un principio orientativo comune, specificato nei suoi obiettivi concreti e teorici, nei suoi scopi psicologici, sociologici, esistenziali », confrontabili costan-

temente con la « realtà della persona che cresce, si cerca, cambia, si trova ».

Luciana De Franco

AARON T. BECK, *La depressione*, Torino, Boringhieri, 1978.

Publicato nel 1967 a Filadelfia col titolo di « *Depression: Causes and Treatment* » questo libro di Beck è impostato sui canoni classici del pragmatismo scientifico di scuola americana. L'indagine storica delle categorie nosologiche, che spesso risale ad autori del sedicesimo e diciassettesimo secolo; le classificazioni e le formulazioni disposte dall'American Psychiatric Association; la vasta rassegna della letteratura americana sull'argomento e i risultati di importanti indagini condotte personalmente dall'Autore forniscono il materiale descrittivo e documentativo che, per la sua ampiezza, lascia l'impressione di aver conosciuto estesamente nelle pieghe più riposte e negli interrogativi più scrupolosi il fenomeno della depressione.

Dopo essersi occupato della depressione in termini di definizione, di sintomatologia, di decorso e di prognosi, Beck passa al problema della classificazione dei disturbi affettivi: « Nella suddivisione principale dei 'disturbi psicotici' nella nomenclatura dell'APA, l'intestazione 'Disturbi dovuti a turbe del metabolismo, della crescita, della nutrizione o della funzione endocrina' comprende un'unica categoria, la *reazione psicotica involutiva*. Questa intestazione etiologica è fuorviante, perché suggerisce l'esistenza di un fondamento organico nelle depressioni involutive, nonostante non esistano per questa forma di depressione prove di organicità maggiori che per qualunque altra. Non si è inoltre provveduto alla codificazione dei due tipi, melanconico e paranoide, esistenti nella precedente edizione della nomenclatura. Questa modifica può avere conseguenze negative, dal momento che unifica due sindromi dell'età avanzata che possono essere differenti sia sul piano etiologico sia sul piano fenomenologico » (p. 82).

La stessa critica viene mossa al fondamento psicogeno della *reazione maniaco-depressiva* e alla *reazione psicotica depressiva* in vigore nella nomenclatura ufficiale americana.

L'origine di tale sistema di classificazione viene individuato nei contributi di Kraepelin, Meyer e Freud. All'originaria concettualizzazione delle varie forme di psicosi dato da Kraepelin si aggiunge l'influenza di Meyer a cui si deve la teoria dei « tipi di reazione ». A Freud si deve la descrizione delle sindromi sulla scorta dei concetti di colpa, di ostilità retroflessa e di difesa contro l'angoscia. Il modello dicotomico è, poi, una modalità cognitiva di comprendere alcune componenti etiologiche e sintomatiche della depressione come endogeno-esogeno, autonomo-reattivo, agitato-rallentato, psicotico-nevrotico. In riferimento al problema della causa interna o esterna della depressione, « Benché il gruppo esogeno comprendesse originariamente fattori ambientali quali le tossine e i batteri, autori recenti hanno equiparato i fattori esogeni a quelli psicogeni » (p. 86).

Dopo la discussione sulla classificazione vengono affrontate con taglio manualistico le reazioni depressive nevrotiche e psicotiche, le reazioni maniaco-depressive, le reazioni psicotiche involutive, e la reazione schizoaffettiva.

La seconda parte del testo viene dedicata ad una rassegna degli studi biologici e di quelli psicologici e psicodinamici della depressione. Viene poi affrontato il problema della sistematicità dell'indagine sulla depressione e, per le questioni attinenti la misurazione della depressione vengono proposti due strumenti di interesse psicodiagnostico: un inventario psicometrico ed uno studio codificato sui sogni dei pazienti depressi.

L'inventario psicometrico è una scala di autovalutazione nel senso che il soggetto trovando descritti una serie di atteggiamenti e sensazioni, valuta quello che, nel momento in cui legge, più si conforma al suo stato. Le categorie dei sintomi ed atteggiamenti sono ventuno e consistono in umore, pessimismo, senso di fallimento, mancanza di appagamento, senso di colpa, senso di punizione, antipatia per se stessi, autoaccuse, desideri

suicidi, crisi di pianto, irritabilità, ritiro sociale, indecisione, distorsione dell'immagine corporea, inibizione del lavoro, turbe del sonno, suscettibilità alla fatica, inappetenza, calo di peso, preoccupazioni somatiche, perdita della libido. Ognuna di queste categorie è suddivisa in una serie graduata di quattro o cinque dichiarazioni di valutazione di sé. « Le dichiarazioni sono classificate in modo da rispecchiare il grado di gravità del sintomo, dall'inesistenza alla gravità massima. A ciascuna dichiarazione vengono assegnati valori numerici da 0 a 3 per indicare il grado di gravità. In molte categorie vengono presentate due affermazioni a un certo livello, che vengono ugualmente ponderate; queste affermazioni equivalenti sono definite a e b (per esempio, 2a, 2b), per indicare che sono allo stesso livello. Le voci furono scelte in base al loro rapporto con le manifestazioni del comportamento osservabili nella depressione e non riflettono alcuna teoria riguardante l'etiologia o i processi psicologici che sono alla base della depressione » (p. 232). Tutti gli studi che riguardano la validità e l'attendibilità dell'inventario sono riportati con dovizia descrittiva e ampiezza di tecniche utilizzate. In appendice, inoltre, viene riportato un modello dell'inventario e le rispettive istruzioni per l'uso e la somministrazione.

Per il secondo strumento di misura: « Sulla base delle associazioni al sogno nonché di altro materiale clinico, ho tratto la conclusione che i sogni piacevoli erano l'esito di certi processi della personalità nel paziente depresso che producevano una sofferenza sproporzionata rispetto alla sua situazione reale. I sogni erano considerati analoghi al tipo di sofferenza che il paziente depresso provava nella sua vita da sveglia. Dato il predominio della sofferenza in questi temi onirici, ho scelto il termine « masochistico » per indicare questo tipo di sogno. Benché tale definizione non sia sotto molti aspetti soddisfacente, sembra che si tratti del miglior termine disponibile per questa classe di sogni. Per stabilire se questa osservazione clinica era valida, ho intrapreso uno studio sistematico dei sogni dei pazienti depressi che erano affidati alle mie cure.

Per l'indagine che segue i dati sono stati limitati al contenuto manifesto del sogno; le associazioni libere al sogno e il resto del materiale clinico non sono stati presi in considerazione per ragioni metodologiche. L'ipotesi su cui si basava questo studio era: i sogni consecutivi dei pazienti depressi nevrotici sottoposti a psicoterapia presentano sogni manifesti con contenuto « masochistico » in misura maggiore rispetto a una serie di sogni d'un gruppo equivalente di pazienti non depressi » (p. 255). Viene così presentato un manuale elaborato per individuare e siglare i sogni masochistici. Anche di questo in appendice vengono fornite le istruzioni per la valutazione.

Altri campi in cui viene applicato un metodo sistematico di indagine, di cui vengono sempre riportate le rispettive descrizioni e risultati a cui l'autore è pervenuto, sono il lutto durante l'infanzia con ripercussioni depressive nell'età adulta e le distorsioni cognitive che insorgono nella depressione.

La quarta parte del libro viene utilizzata per indagare gli aspetti teorici della depressione e in particolare i contributi delle varie scuole, da quella neurologica a quella psicoanalitica ed esistenziale.

La quinta ed ultima parte riguarda il trattamento della depressione nei suoi tre rami principali della farmacoterapia, elettroshock-terapia e psicoterapia.

Salta subito all'occhio, in un'opera pur così erudita e portavoce di diversi punti di vista, l'assenza assoluta di un pur minimo riferimento al contributo junghiano. Lo « Squilibrio affettivo maniaco » del 1903, il « Caso di stupore isterico in una detenuta in carcere preventivo » del 1902 avrebbero, con ogni probabilità, fornito a Beck uno sprazzo importante della discussione che a quel tempo si svolgeva in Europa sulle categorie diagnostiche della psichiatria, in particolar modo per la storia dei concetti grazie anche alla bibliografia riportata e discussa in quegli scritti. Altri passaggi storico-documentativi vengono enucleati con gli importanti studi sulla psicosi riuniti in « Psicogenesi delle malattie mentali » di cui Beck si priva nelle sue

rassegne delle varie scuole e dei contributi sulla genesi del disturbo psicotico.

Il testo di Beck è dunque una classica documentazione di una psichiatria ufficiale ben solida in America la cui impalcatura sembra non essere scalfita di un millesimo dalle varie psichiatrie alternative. L'eventuale atteggiamento critico nei suoi confronti non implica la non conoscenza di essa soprattutto per la capacità che presenta di affinare e rinnovare le procedure metodologiche.

Pasquale Picone

ROSA ROSSI, *Una visita di primavera*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

Come tutte le storie di vicende interiori dove l'intreccio degli avvenimenti è scarno, anche questo racconto se non è di facile presentazione per le sue possibili molteplici angolazioni di lettura, è però riassumibile in poche righe: in quel 16 marzo dello scorso anno, mentre nel quartiere romano di Monte Mario si consuma la strage di via Fani, a poche centinaia di metri di distanza una donna riceve la visita di un'altra donna, la vecchia madre del suo compagno di vita o marito. La visita si conclude il giorno in cui compariva sugli schermi televisivi di ogni casa, l'immagine di quel corpo insaccato nell'interno di una macchina che rimarrà, fra le tante che ogni memoria umana associa ai grandi eventi storici, una delle più ostinatamente presenti.

Prima di seguire alcuni dei sentieri di riflessione aperti dall'accidente a prima vista così squisitamente privato, sullo sfondo di una tragedia pubblica e collettiva, è bene ricordare che Rosa Rossi con questo racconto è alla sua prima esperienza — almeno pubblica — come narratrice e che il suo lavoro di critica letteraria, ispanista e (negli ultimi anni) indagatrice dei destini delle donne è legato alla saggistica; questo per sottolineare che il bisogno e il gusto di scrivere per gli altri non è necessariamente inchiodato in un modulo compositivo messo a punto una

volta per tutte, ma che, fuori dalle « vocazioni », è anche esercizio letterario, sperimentazione di strade nuove per toccare temi non abbinati tradizionalmente ad uno specifico genere letterario: nel caso particolare di questo *Una visita di primavera* in cui si condensano le problematiche dei rapporti fra donne con le loro differenze, la ricerca di identità fra parole e silenzi, fino all'interrogarsi sul senso di una tragedia come quella del « caso Moro », tutti ambiti di indagine su cui si ha la sensazione che tutto sia già stato teorizzato, la scelta del romanzo si può vedere come una scelta anche di ironia.

La forzata convivenza di Lisa con « lei », l'altra, la vecchia, se si apre sui toni del fastidio, dell'imbarazzo e del reciproco scontro, rivela ben presto, al di là delle ovvie diversità personali, la contrapposizione di due modi di essere donna, il rifiuto per quello che ciascuna rappresenta per l'altra; da qui, nello scorrere banale delle faccende domestiche, l'imposizione del riordino convulso delle stanze o il riassetto di una terrazza, non suscita soltanto l'epidermica irritazione di chi sente irrimediabilmente invaso il proprio territorio, ma soprattutto si configura come diversa concezione di chi vuole che dalla casa emani, depurata dei segni dell'esterno, un'immagine rassicurante e protettiva, contro chi, invece, quei fili del mondo li porta tutti dentro per non separarsi e rinchiudersi; e la smania per ricomporre un letto sfatto diventa « ...allusione a un uso solo notturno e codificato del corpo » e rifiuto « di un suo uso casuale, abbandonato al gioco della sensualità ».

E la presenza di « lei », con quella sua rarefatta memoria di un passato immobile senza futuro e fuori dal presente, che costringe l'altra donna a inventare per questo rapporto un linguaggio diverso da quello usato abitualmente, nello stesso tempo l'affascina fino quasi a irretirla e trascinarla in un assurdo gioco di percorso a ritroso in una mente di cui non si percepiscono i meccanismi; così come, per analogo impulso, si mette a ripercorrere le vie che suppone essere state teatro per le prove degli assassini.

Ma la descrizione del malessere che deriva dall'alternanza di repulsione e identificazione

in fatti e situazioni che sembrano preclusi a ogni possibile spiegazione, ci invita a riflettere su quella « passività » giustamente rivalutata e quasi assurda a specifico femminile nelle discussioni fra donne in questi anni di crescita del loro movimento: nella condizione emotiva che il racconto ci descrive, non è mai l'emancipazione (quella si acquisisce per sempre il giorno in cui la si conquista) della donna più giovane a essere messa in pericolo, ma la sua libertà, la sua identità di individuo-donna, costruita anche sulla capacità — non maschile — di abbandonarsi al flusso delle sensazioni, alla inoperosità della contemplazione o del monologo interiore. Ma se è vero che anche da questa passività ricettiva passa la comprensione di se stessi e del mondo, è pure vero che questa modalità femminile è sempre insidiosamente minacciata, per la forza stessa della Storia, dalla ricaduta nell'antico torpore e nell'assenza, con l'annientamento anche di quel « logos » che era stato possibile fare emergere proprio da percorsi non necessariamente maschili. Che non vuole dire salvaguardarsi dallo sconcerto e dalla confusione, ma dal soffocamento, sì: e chi scivola verso impossibili identificazioni con menti inconoscibili o uomini uccisi e prigionieri, dimentica « ...che ogni identificazione è impossibile, e che siamo davvero soli, *tutti*, e che di lì deve nascere il nostro stare insieme ».

Anna Pintus

FURIO JESI, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979.

Lo scritto di Jesi, come d'altronde tutti i suoi lavori, è troppo denso e articolato perché si presti ad una lettura di « superficie ». Ciò significa che ogni sua parte implica — senza mettere in discussione la completezza del lavoro — ulteriori svolgimenti, indica sentieri da percorrere, sollecita lavori e approfondimenti che vanno oltre l'opera in questione. « *Cultura di destra* » è uno di quei lavori che necessariamente rimanda a tutti gli altri lavori dello stesso Autore (1), essen-

zialmente perché in esso si fa uso di strumenti precedentemente elaborati e, mano a mano, perfezionati. In questa sede vorrei soffermarmi su alcuni concetti chiave del lavoro di Jesi: il concetto di « macchina mitologica », la cultura di destra e la manipolazione dei materiali mitologici.

La parola mito è oggi logorata dall'uso e dall'abuso. D'altra parte un tentativo rigoroso di circoscrivere l'ambito semantico della parola incontra innumerevoli ostacoli (2). La contraddizione tra mito e mitologia apre la serie delle difficoltà sin alle radici del problema: « Ora, il mito, ammesso per ipotesi che esista, è un qualcosa che l'uomo di oggi non può presupporre 'come immediatamente dato dalla rappresentazione'. 'Immediatamente data alla rappresentazione' è bensì la mitologia, ma l'etimologia stessa di 'mitologia' rivela che questa parola, derivante dal greco *mythos* e *lógos*, può essere intesa come una 'mescolanza di contrari' » (3).

Si consideri che non si tratta di sottigliezze da eruditi o di problemi specialistici che riguardano solo una ristretta cerchia di addetti, bensì, come da sempre fa rilevare Jesi, d'un problema dalle implicazioni politiche. Si prenda in esame l'affermazione che « il mito è sostanza », cioè a dire una realtà viva e sperimentabile, e la si svolga sino alle sue conseguenze ultime. Per dirla con Adorno ci troveremmo nella situazione « ...in cui, per evitare una lite, si consente ad un paio di affermazioni di cui si sa che, in ultima istanza, conducono all'omicidio... » (4). Il mito come sostanza e realtà operante, magari pienamente significativa per soli pochi iniziati, è sempre stato rivendicato dagli intellettuali di destra e dai fascisti in genere. È proprio questo interesse della cultura di destra per il mito il motivo per cui: « Non si può dedicare un certo numero di anni allo studio dei miti o dei materiali mitologici senza imbattersi più volte nella cultura di destra e provare la necessità di fare i conti con essa » (5).

L'Autore è perfettamente consapevole delle implicazioni politiche, anche quando non vengono dichiarate esplicitamente, derivanti dalla manipolazione dei materiali mitologici (6). Per questo l'elaborazione e l'uso della « mac-

china mitologica » si rivela uno strumento gnoseologico in grado di neutralizzare gli effetti fascinatori del mito: « ...ho proposto il modello 'macchina mitologica' come un meccanismo che produce materiali mitologici — che produce, cioè, oggetti storicamente verificabili —; meccanismo il quale dichiara, però (senza che necessariamente gli si debba credere), di celare nel suo interno una camera segreta, dalle pareti impenetrabili, in cui ospiterebbe il mito, suo centro motore invisibile, non verificabile nella storia » (7). Ogni scelta riguardo al contenuto della scatola segreta, negazione o affermazione della sua realtà, è un'operazione ideologica. Se il mito sembra voler polarizzare l'attenzione sulla propria essenza, Jesi sottolinea la necessità di non lasciarsi « incantare » e anteporre al problema dell'essenza quello del funzionamento dei materiali mitologici (8).

Il mito vissuto come essenza e soprattutto la « tecnicizzazione » dei materiali mitologici funzionano come il « piffero stregato »: sono, per esempio, il presupposto della « religione di morte » dei fascisti spagnoli e rumeni. La legione straniera spagnola (Tercio) e la Guardia di ferro rumena cantano canzoni interscambiabili:

Tercio

Sono un fidanzato della morte
che va unirsi con forte laccio
a questa leale compagna.

Guardia di ferro

La morte, soltanto la morte, legionari,
è un lieto spotalizio per noi.
I legionari muoiono cantando,
i legionari cantano morendo (9).

Ben diverso è il discorso per i fascisti italiani il cui motto « Me ne frego », definito da Jesi vitalistico, non è certo accostabile alla tanatomania spagnola e rumena. Solo con il nazismo la manipolazione del materiale mitologico assume la connotazione di una ideologia di massa esplicita, anche se bisogna distinguere tra una dimensione esoterica ed una esoterica. Una sotterranea corrente di miti e riti attraversava le gerarchie militari naziste formando cerchie di iniziati, sacerdoti depositari di verità millenarie, corpi e se-

zioni speciali (in particolare si veda « l'Ahnerbe, istituto per lo studio e la conservazione della 'eredità ancestrale' ») (10).

Anche se certo non bastano questi pochi accenni per individuare correttamente il tema della « religione di morte », essi sono però sufficienti per concordare con Jesi quando scrive che « Lo scopo della moderna scienza del mito o della mitologia, lo scopo dei mitologi moderni, è questo: avere sulla tavola qualcosa di molto appetitoso, che senza esitare si direbbe vivo, ma che è morto e che, quando era vivo, non possedeva un colore così gradevole » (11). Al di là del confronto culinario è chiara l'indicazione che il mito resti nella scatola centrale della macchina pena il rivoltarsi della stessa macchina contro lo studioso che incautamente ne vuole svelare (positivamente o negativamente) il segreto: lo strumento gnoseologico corre il rischio di trasformarsi in pseudo-epifanie. In questa prospettiva prende corpo la contrapposizione tra due mitologi: M. Eliade e K. Kerényi. Eliade con la sua concezione della storia come sventura e la sua scelta del « mito come sostanza », anzi come realtà fondante si pone inequivocabilmente a destra. « Il mito, quale che sia la sua natura, è sempre un precedente e un esempio, non soltanto rispetto alle azioni ('sacre' o 'profane') dell'uomo, ma anche rispetto alla propria condizione; meglio: il mito è precedente per i modi del reale in generale » (12). Lo studioso rumeno è fascista non per il suo viscerale anticomunismo (in questo non gli fu da meno Kerényi) o perché prese il lutto alla morte di Codreanu, ma perché accetta la sostanza del mito e manipola i materiali mitologici: « È chiaro che di qui (dal riconoscimento del mito come sostanza, ndr) ad un uso della mitologia come strumento di interpretazione mistica della storia, il passo è assai breve. Tale passo fu veramente compiuto al livello politico — dunque di concreta strumentalizzazione politica del mito — dall'Eliade stesso » (13).

Ben diversa è la posizione di K. Kerényi (14) quando scrive che: « Bisognerebbe prendere e bere la pura acqua della sorgente perché ci compenetrasse e potenziasse le nostre la-

tenti velleità mitologiche. Eppure, anche qui c'è ancora molto che separa la bocca dall'orlo del calice. L'autentica mitologia ci è diventata talmente estranea che noi, prima di gustarla, vogliamo fermarci e riflettere » (15). Oppure quando si accinge a raccontare i miti degli déi e degli eroi della Grecia e dice d'aver ascoltato quei miti da un greco moderno ed eccezionalmente colto (16).

Insomma, consapevolezza estrema che la scatola resta mistero e parlare di mitologia non è riproporre nuove folgoranti epifanie. Nessuna « religione di morte » bensì « Conoscenza chiara della morte, deliberato servire la vita » (17).

Jesi, a proposito della problematica dei « maestri » (18), dice che Kerényi fu iniziato ai misteri di Hermes, ma « ...essere iniziato ai misteri di Hermes significa essere, oggi, iniziato a 'non' avere una 'guida delle anime' e ad addentrarsi tuttavia, di là dalle immagini, nei territori della morte e del sogno » (19).

Crescenzo Fiore

(1) cfr. dello stesso Autore: *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, 1967; *Letteratura e mito*, Torino, 1968; *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano, 1972; *Mito*, Milano, 1971; *Materiali mitologici: umanesimo e antropologia nella Mitteleuropa*, Torino, 1979; ed inoltre i numerosi saggi apparsi principalmente sulle riviste « Nuova Corrente » e « Comunità ».

(2) F. Jesi, *Mito*, Isedi, Milano, 1973, p. 12.

(3) *Ibidem*, p. 13.

(4) T. W. Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino, 1954, p. 17.

(5) F. Jesi, *op. cit.*, nota 1, p. 5.

(6) A proposito del concetto di manipolazione dei materiali mitologici, scrive Jesi: « Il ricorso al mito nel linguaggio della propaganda politica è un elemento costante, ed è sempre — per la sua stessa natura — un elemento 'reazionario'. Anche la dottrina politica più progressista si serve di uno strumento intrinsecamente reazionario quando fa ricorso al mito, pur tecnicizzandolo, poiché il mito è pur sempre 'passato': passato il quale esercita sugli uomini un certo potere che, appunto, viene sfruttato dalla propaganda ». In *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968, p. 42.

- (7) F. Jesi, *Gastronomia mitologica*, in « Nuova Corrente », n. 70, 1976.
- (8) F. Jesi, *op. cit.*, nota 3, pp. 106 e ss.
- (9) Le due strofe sono tratte da F. Jesi, *op. cit.*, nota 1, p. 34.
- (10) cfr. L. Pauwels e J. Bergier, *Il mattino dei maghi*, Mondadori, Milano, 1977, in particolare la parte seconda del libro. Scrive Jesi: « Tale fu il 'passato' per i nazisti, il linguaggio dei quali coincide con l'inabissarsi nelle immagini deformi del passato offerte dalla tecnicizzazione del mito. Privo di ogni valore di collettività, quel linguaggio attingeva ad immagini mitiche deformi in cui si erano proiettate le malattie e le colpe dei criminali, ed in cui ciascuno si abbandonava al flusso dell'inconscio, ritrovando in quell'esoterismo mostruoso una conferma ed un precedente mitico delle proprie malattie e delle proprie colpe ». In *Letteratura e mito*, p. 40.
- (11) F. Jesi, *art. cit.*, nota 8, pp. 148-149.
- (12) M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino, 1970, p. 431.
- (13) F. Jesi, *op. cit.*, nota 3, p. 72.
- (14) Per uno sguardo d'insieme dell'opera di K. Kerényi si veda: A. Magris, *Carlo Kerényi e la ricerca fenomenologica della religione*, Mursia, Milano, 1975.
- (15) C. G. Jung - K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino, 1972, p. 13.
- (16) K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano, 1972, p. 18.
- (17) F. Jesi, *K. Kerényi: l'esperienza dell'isola*, in « Nuova Corrente », n. 65, 1974, p. 546.
- (18) *Ibidem*, p. 534.
- (19) F. Jesi, *Introduzione a K. Kerényi, Miti e misteri*, Boringhieri, Torino, 1979, p. 19.

JEANNE ROSSI LECERF, *Grafologia: scrittura e personalità*, Seda, Milano, 1979.

La grafologia resta una tecnica di indagine della personalità di incerta collocazione, se è vero quello che scrive Giovanni Mariotti ne *L'Espresso* del 23 Settembre 1979 dopo aver seguito il primo congresso internazionale di grafologia riunitosi a Pesaro.

Qui lo scrittore ha registrato le nuove ambizioni della disciplina, tesa come un'edera radical chic ad appoggiare le sue conclusioni alle teorie di Freud, Jung, Piaget ma anche

l'inevitabile tendenza della platea a scivolare verso facili contaminazioni da oroscopo, tarocchi, chiromanzie. Pare poi che la cultura francescana risorga grafologicamente: presso l'università di Urbino alcuni frati minori conventuali hanno fondato una scuola superiore di grafologia con più di 170 allievi. Industrie e banche ricorrono al grafologo per test attitudinali veloci e attendibili ma lo stesso fanno tribunali, scuole, amanti o coniugi. Come forse è noto il responsabile di questo straordinario successo in Italia della grafologia è il frate minore conventuale Gerolamo Moretti, nato a Recanati cento anni fa e morto ad Ancona sei anni orsono; autore di un'opera colossale sconcertante e, stando a Mariotti, moderna per la sua capacità di alleare allo spirito di sistema la follia e il delirio. Pare che tutti i grafologi d'Italia siano in qualche modo Morettiani: Moretti fu dunque per la calligrafia ciò che padre Gemelli per i polidini.

Quanti grafologi oggi saprebbero ripetere con successo l'aneddoto che lo vuole capace come un pio Houdini di aver riconosciuto per sfida, tra quaranta persone chiuse in una stanza, quella di cui aveva letto la calligrafia su un biglietto? Resta invece il timore che molti suoi allievi oggi sostituiscano sbrigativamente ed economicamente il lavoro faticoso e ingrato degli psicologi testisti, essendo più edotti in fatto di medium coeli che di scale tarate per la misurazione dell'intelligenza.

Personalmente ho in sospetto la grafologia perché, a differenza di altre tecniche di indagine della personalità, essa può essere applicata per la conoscenza di un individuo, a sua insaputa. Sappiamo dei grandi meriti di questa disciplina (rivelatasi spesso eccellente per la verifica di vocazioni dubbie o di richieste di adozione e persino per impostare un futuro lavoro di terapia, addirittura di grafoterapia) ma il fatto che questo strumento non richieda una performance cosciente e volontaria su un materiale standardizzato e sia il motivo della sua superiore praticità che della sua ambiguità. Possiamo difenderci da un protocollo Rorschach, declinandolo garbatamente quando non ci piace il suo som-

ministratore, ma cosa pensare di quello che una lettera d'amore potrebbe diventare in mano a una persona diversa dal suo destinatario, a parte il problema della sua perizia di periziatore?

La grafologia, andando alla ricerca dei significati sottesi ai significanti è convinta che alla conclamata e fondamentale arbitrarietà che collega i *relata* significato e significante si aggiunga nel suo caso una frattura ulteriore. Questa è marcata dalla presenza di uno iato ancora più allargato. Non si tratta più di constatare che nessun motivo *costringe* il significato « amore » ad essere veicolato dalla parola /amore/, ma di riflettere sul fatto che tracciando a mano tale parola /amore/ un uomo possa invece rivelare la quantità di aggressività o egoismo che coscientemente nega che lo stile del suo segno grafico tradisce.

La grafologia non studia i segni linguistici. Questi infatti collegano non una cosa a un nome ma un concetto ad un'immagine acustica. La grafologia studia piuttosto la traccia artigianale dei segni dove il vissuto (e il rimosso) tornano a farsi vivi *a dispetto* del ricorso al segno che li rimpiazzava, cioè a dispetto della volontà di significato. Per volontà di significato s'intende ciò che spinge l'uomo a rinunciare al vissuto, nel momento in cui egli fa ingresso nell'ordine del linguaggio e del codice simbolico.

D'altra parte resta inteso che a sua volta l'esposizione, lo svelamento di questo vissuto (che lo scrittore comunica inconsciamente) tornerà a perdere il suo carattere di immediatezza nel momento stesso in cui il grafologo lo comunicherà con le sue categorie e la sua equazione umana e personale. Quale grafologo esplorerà questi delicati problemi di controtransfert? Difficile perciò concludere se in grafologia si tratta di recuperare il vissuto alle spalle dello scrivente o di recuperare la frattura operata rispetto al vissuto dal simbolico e dall'ideologia, proprio a causa dell'ideologia del grafologo che legge lo scrivente.

Forse non è inutile ripetere che questo simbolico, questa ideologia restano applicati ai tratti e agli aspetti della scrittura arbitraria-

mente. Solo a condizione di riconoscere questo carattere di non necessarietà la grafologia avrà un'autentica dignità e, riflettendo sui suoi presupposti metodologici e la sua incidenza sociale smetterà di funzionare come mero espediente pragmatico o addirittura poliziesco.

Ciò detto colpisce piacevolmente che ci venga da una studiosa francese Jeanne Rossi Lecerf (allieva di Ania Teillahrd, attiva nel campo dell'assistenza sociale e temprata da una lunga esperienza analitica) un notevole libro di grafologia dedicato al pubblico italiano ma basato sul metodo di Crepieux Jamin, dello svizzero Max Pulver e del tedesco Ludwig Klages. Dopo aver esposto la storia della scrittura e della grafologia (che nasce in Francia con Michon nel 1875 ed è sviluppata nel suo aspetto classificatorio da Crepieux Jamin) il libro della Lecerf espone i campi di applicazione della grafologia e finalmente e in dettaglio il metodo francese di scomposizione e interpretazione della scrittura per generi e speci. La calligrafia è considerata cioè per le diverse qualità di impostazione (ariosa, compatta, disordinata...) direzione (a ritroso, discendente, centrifuga...) inclinazione, dimensione, continuità, forma, pressione e velocità. Esposti i piani di lavoro per l'analisi grafologica con molti esempi, l'Autrice passa a quello che è il vero aspetto distintivo della sua opera, l'applicazione cioè delle sue categorie interpretative alla psicologia analitica di C. G. Jung. Sono cioè illustrate le correlazioni tra la dicotomia introversione/estroversione e le quattro funzioni (sentimento, pensiero, sensazione, intuizione) ed alcuni tratti della scrittura. Addirittura è proposta una rilevazione degli archetipi psicologici Anima e Animus nonché delle fasi di organizzazione della libido secondo Freud.

Non è facile capire a che punto sia attualmente la tendenza ad applicare all'interno di un'analisi junghiana la rivelazione della tipologia e della funzione psicologica opzionale. Un contributo di Katherine Bradway e Joseph Wheelwright sulla pratica della psicologia analitica in rapporto al tipo psicologico dell'analista, presentato al VII congresso internazionale di psicologia analitica, lascia intravedere

la grande utilità del metodo suddetto e chiarisce che l'uso della tipologia è attualmente prevalente in America e scarso in Europa. C'è tuttavia da pensare che, ove mai la teoria tipologica uscisse rafforzata da una verifica sperimentale rigorosa e ove mai la stessa correlazione tra calligrafia e tipologia fosse (oltre che postulata) verificata, la grafologia potrebbe effettivamente essere di grande aiuto ed economicità nell'operare la rilevazione della tipologia del paziente e l'eventuale trasformazione dell'equilibrio tra funzioni nel corso della terapia.

In questo senso non c'è che da rivolgere alla Lecerf un invito a consacrare a questa importante verifica sperimentale il suo prossimo libro che, dopo la pubblicazione dell'impegnativo e fondamentale trattato qui presentato, rappresenterebbe il coronamento di quello che nella sua esperienza di grafologia junghiana c'è di più originale e stimolante.

G. Ottavio Rosati

LUCY FREEMAN, *La storia di Anna O.*, Milano, Feltrinelli, 1979.

La storia di Anna O. è presentata dall'autrice Lucy Freeman, che si è interessata sempre con particolare impegno alla psichiatria e alla psicoanalisi, sotto forma di romanzo, anche se i fatti descritti si basano su una realtà storica. La vicenda si svolge a Vienna alla fine dell'Ottocento. Un giovane medico viene chiamato al capezzale di una ragazza appartenente ad una ricca famiglia ebrea. La ragazza accusa quella che sembra una grave malattia: è paralizzata e incapace di parlare. Fino a poco tempo prima ha assistito il padre morente. Il medico chiede alla madre il consenso di tentare la cura con l'ipnosi. Così, come in un romanzo, si sviluppa la vicenda di Anna O., passata alla storia come il primo caso di isteria, fondamentale per gli sviluppi della psicoanalisi. Il medico è Josef Breuer: sarà lui a parlare a Freud dei risultati della « cura » e a contribuire alla fondazione della psicoanalisi.

Nella prima parte del libro viene esaminato il caso clinico di Anna O., descritto da Breuer negli « Studi sull'isteria ». Emergono i lineamenti di tale famosa paziente, che acquista, mano a mano, un volto ben definito; si individua una personalità ben precisa, di cui sino ad ora si conoscevano gli scarni elementi della storia clinica. Anna O. diventa Bertha Pappenheim; essa è stata la pietra angolare delle scoperte e delle teorie di Freud, che non la conobbe mai personalmente, ma ne sentì parlare con tutti i particolari del caso dal suo collega ed amico Josef Breuer, che l'aveva assistita e curata. Il metodo usato da Lucy Freeman per esporre quest'appassionante materia è pienamente adeguato al caso della celebre paziente: l'autrice ci presenta direttamente le sue sofferenze e l'amorevolezza del suo giovane medico. Lucy Freeman nel suo libro svela ancora di più di ciò che i testi hanno finora svelato. Breuer riesce a « curare » la sua giovane paziente, sembra anzi che a un certo momento essa possa continuare tranquillamente la sua vita di giovane viennese privilegiata, ma un inaspettato e strano amore di lei per il medico fa sì che egli l'abbandoni, impaurito per ciò che potrebbe accadere. L'innamoramento — che altro non sembra essere che un transfert — e il conseguente abbandono, riportano Anna O. in uno stato molto simile a quello in cui il medico l'aveva trovata. Tanto che sarà necessario « affidarla » alla morfina. Fin qui la prima parte della storia.

Nella seconda parte del libro inaspettatamente il lettore non si trova più dinanzi una ragazza sofferente, bensì una donna interamente dedita all'impegno in campo sociale; non c'è più Anna O., ma Bertha Pappenheim. Bertha è una donna molto attiva ed è anche « femminista »; a Francoforte è direttrice di un centro in cui trovano rifugio le ragazze ebraiche più povere, istruite alla prostituzione. Bertha non solo scrive opuscoli sulla condizione della donna, ma si dedica alla cura dei bambini, delle giovani ragazze traviate, in un turbine di riunioni, di agi, costituendo associazioni e chiedendo aiuti da ogni parte. Anna O. è diventata, è Bertha Pappenheim. Ella dedica tutta se stessa agli altri: ai bambini

senza averne avuti, alle ragazze madri senza essere stata madre, alle giovani prostitute senza mai avere avuto sessualità.

La giovane isterica dei tempi di Breuer si è trasformata in una donna interamente dedita agli interessi sociali. L'unico « segnale » che possa ricordare il suo passato è dato quando, in sua presenza, si parla della possibilità di portare da uno psicanalista una ragazza che si trova nel centro da lei creato. « Nell'udire quelle parole, Bertha che sedeva tranquilla a infilare le sue perline balzò in piedi all'improvviso e disse con forza: 'Mai! Non finché sono in vita io' ». Nella terza parte del libro infine Lucy Freeman spiega le ragioni per cui la ragazza isterica di un tempo si è trasformata in un'attiva sostenitrice di riforme sociali; esamina il suo fervore filantropico di attiva femminista. Se l'autrice accompagna il suo racconto della vita di Bertha con evidente approvazione, Luisa Muraro e Zulma Paggi, che concludono con un loro commento il libro, non amano questa donna che le mette a

disagio a causa del suo fervore filantropico « perché c'è in esso uno spiegamento di buoni sentimenti di cui lei sembra vedere che sono parzialmente vuoti » (p. 161).

Se Bertha tenta di non pagare il prezzo di essere donna, tuttavia con la strada « emancipatoria » intrapresa nega la propria sessualità, il proprio desiderio e non dirà mai di essere stata l'isterica passata alla storia della psicoanalisi con il nome di Anna O.

Il libro di Lucy Freeman in questo senso non è soltanto un « romanzo » affascinante che si fa leggere tutto di un fiato, ma uno strumento di riflessione per chi si occupa di quella disciplina che ha storicizzato (nelle parole di Freud) la femminilità come « il continente nero della psicoanalisi ».

Lo storico « caso » risulta continuo e lineare; Anna O., la paziente di Breuer e Freud, ritrova finalmente tutta la concretezza della sua umanità.

Maria Rosaria Filippi

Gli Autori

Paolo Aite, laureato in medicina all'Università di Bologna e specializzato in neurologia e psichiatria all'Università di Roma. Si è formato alla scuola junghiana come allievo di Ernst Bernhard ed ha avuto successivamente anche esperienze freudiane e di gruppo. Membro della International Association of Analytical Psychology, redattore della *Rivista di Psicologia Analitica* e del *Giornale Storico di Psicologia Dinamica*, è autore di pubblicazioni sul ruolo dell'immaginazione nel rapporto analitico. È socio della Associazione Italiana per lo studio della Psicologia Analitica (A.I.P.A.) nella quale è segretario della Commissione di allenamento professionale e per la quale svolge attività didattica. Vive e lavora in Roma.

Indirizzo: Via Giovanni Barracco, n. 5 - 00162 Roma.

Gabriela Gabbriellini è psicologa clinica presso il Servizio di Neuropsichiatria Infantile Spedali Riuniti S. Chiara - Pisa, e segue attualmente dei corsi propedeutici presso l'Associazione Italiana per lo Studio della Psicologia Analitica.

Indirizzo: Via Tosco Romagnola, 1444 - Navacchio (Pisa).

Jean Gillibert è uno psichiatra e psicoanalista che lavora a Parigi. È anche uomo di teatro e scrittore. È autore di numerose pubblicazioni tra cui recentemente *L'oedipe maniaque* (5 voll. Payot) e *Illusiade* (Payot).

Indirizzo: 12, Avenue de la République - 92340 Bourg La Reine.

James Hillman, Ph. D., ha studiato alla Sorbona e al Trinity College di Dublino. Si è poi laureato in psicologia presso l'Università di Zurigo. Ha scritto: *Feeling and Emotions* (Academic Press Inc., New York 1980), *Il suicidio e l'anima* (Astrolabio, Roma, 1972), *Insearch: Psychology and Religion* (C. Scribner's Sons, New York, 1967). Fa parte dell'Associazione Internazionale di Psicologia analitica.

Indirizzo: Institute of Philosophic Studies - University of Dallas - Irving Texas 75061.

Elie G. Humbert, è uno psicologo analista della Società francese di Psicologia analitica ed è membro dell'Associazione Internazionale di Psicologia Analitica.

Indirizzo: 7, Rue de Lanneau - 75006 Paris

Giuseppe Maffei, libero docente in psichiatria, ha studiato presso l'Università di Pisa. È membro dell'Associazione Italiana per lo studio della Psicologia Analitica e dell'Associazione Internazionale di Psicologia Analitica. Lavora privatamente a Lucca e collabora alle attività del Centro di Igiene Mentale dell'Amministrazione Provinciale di Pisa. È redattore della *Rivista di Psicologia Analitica* e del *Giornale Storico di Psicologia Dinamica*; ha pubblicato nel 1969 un volume sui tics e nel 1977 *Il mestiere di uomo. Ricerca sulla psicosi* (Marsilio Editori).

Indirizzo: Via San Donato, 30 - Lucca.

Simona Nissim è specializzata in neuropsichiatria infantile e svolge la sua attività presso il Servizio di Neuropsichiatria Infantile Spedali Riuniti S. Chiara - Pisa.

Indirizzo: Via S. Marta, 90 - Pisa.

Antonio Vitolo, psicologo, membro della Società Italiana di Psicologia Scientifica, collabora con il corso di laurea in Psicologia dell'Università di Roma. Cura con Luigi Aurigemma l'edizione delle Opere di C.G. Jung nella Biblioteca Boringhieri, per la quale ha tradotto « Il concetto di inconscio collettivo » e « Sul rinascere » di C.G. Jung. Ha in preparazione un saggio su E. Neumann. Segue i corsi propedeutici dell'A.I.P.A. Vive e lavora a Napoli.

Indirizzo: Viale Augusto, 62 - Napoli.

The International Journal of Psycho-Analysis

The Official journal for the Institute of Psycho-Analysis also containing the bulletin of the International Psycho-Analysis Association.

This is one of the foremost professional journals in the world covering the theory and practice of psycho-analysis and enjoying a wide international readership which ensures that those interested and working in this field are fully informed with recent trends. High standards, wide scope, and world-wide authorship by eminent practitioners in psycho-analytical and related fields ensure that this is fulfilled. The journal is read by psychoanalysts, psychologists, psychiatrists, mental health workers, case workers and all those interested in this subject.

Contents of Volume 60, 1979. Part 3 include:

ERNEST JONES CENTENARY

KATHERINE JONES	
A sketch of E. J.'s personality	271
WILLIAM GILLESPIE	
Ernest Jones: The bonny fighter	273
PEARL KING	
The contributions of Ernest Jones to the British Psycho-Analytical Society	280
ANNA FREUD	
Personal memories of Ernest Jones	285
ARCANGELO R. T. D'AMORE	
Ernest Jones: Founder of the American Psychoanalytic Association	287
W. W. MEISSNER	
Critique of concepts and therapy in the action language approach to psychoanalysis	291
FRANCIS BROUCEK	
Efficacy in infancy: a review of some experimental studies and their possible implications for clinical theory	311
JOHN MUNDER ROSS	
Fathering: a review of some psychoanalytic contributions on paternity	317
RONALD S. SUNSHINE	
Observations on the role of the libido in the psychoanalytic treatment of severely depressed patients	329
LEA GOLDBERG	
Remarks on transference countertransference in psychotic states	347
THOMAS H. OGDEN	
On projective identification	357
MORTON SHANE	
The developmental approach to 'working through' in the analytic process	375
GLEN O. GABBARD	
Stage fright	383
NOTES FOR CONTRIBUTORS	393

Published every three months
World List of Abbreviations
Int. J. Psycho-Anal.

Annual subscription
£21.00 (U.K. only) elsewhere \$45

PRINTED IN GREAT BRITAIN BY
THE WHITH-RIARS PRESS LTD.
IONBRIDGE, KENT.
July 1979

ARCHIVIO DI PSICOLOGIA, NEUROLOGIA E PSICHIATRIA

rivista trimestrale

pubblicata a cura dell'Università Cattolica del Sacro Cuore

direttore Leonardo Ancona

comitato di redazione

Luigi Anolli - Paolo Bergonzi - Filippo Ferro - Guido Gainotti - Giovanni Guerra
Anna Maria Pati - Corrado Pontalti - Eugenia Scabini - Pietro Tonali

Anno XL

Gennaio-Marzo 1979

Fasc. I

Editoriale p. 3

ARTICOLI

- G. GAINOTTI - G. MICELI - M. C. SILVERI - C. MASULLO, *La disintegrazione semantico-lessicale nell'afasia: correlazione tra le varie modalità di espressione e di ricezione linguistica* » 7
- P. L. BALDI, *Un test di memoria a lungo termine (« M.L.T. 77 »): costruzione e taratura preliminare su adulti normali* » 25
- A. E. BERTI - A. S. BOMBI, *Da dove vengono i soldi? La genesi del nesso tra denaro e lavoro nel bambino* » 53
- F. CALAMONERI - F. GUZZETTA, *Semeiologia clinica dello schema corporeo in età evolutiva: il test di Daurat-Hmeljak, Stambak e Berges* » 78
- M. C. AUTERI-SAPIENZA - G. MENDORLA - S. CASTORINA, *Il vissuto dell'immagine del corpo nell'adolescente* » 106
- L. STENTELLA - M. BERTINI - M. CAGOSI, *Aspetti psicosomatici in pazienti affette da cancro della mammella* » 119

NOTIZIARIO

Congressi e Convegni » 139

Redazione e Amministrazione: Largo A. Gemelli, 1 - 20123 MILANO (Italia)

Abbonamento annuo 1979: per l'Italia L. 17.000
per l'Estero L. 23.000

Prezzo del presente fascicolo: per l'Italia L. 5.000
per l'Estero L. 6.500

RIVISTA DI PSICOANALISI

Rivista quadrimestrale diretta da FRANCO FORNARI

Redattore capo: EUGENIO GADDINI

Segretario di redazione: PIERO BELLANOVA

La « Rivista di psicoanalisi », organo della Società Psicoanalitica Italiana, si pone come punto di riferimento per l'identità degli psicoanalisti italiani, sia in rapporto alla cultura del paese, sia in rapporto allo sviluppo della psicoanalisi sul piano internazionale. La Rivista ospita articoli scientifici originali di psicoanalisti italiani e stranieri; oltre a traduzioni di lavori psicoanalitici classici non ancora tradotti in italiano. Vi appare, inoltre, Il Bollettino informativo della Società, insieme a segnalazioni e recensioni di novità librarie.

Alcuni articoli 1979:

Il tempo di un anniversario (Eugenio Gaddini) - *Acting out evolutivo e processo analitico* (Giordano Fossi) - *Filosofia dell'ascolto* (G. Corradi Fiumara) - *Angoscia di scissione gemellare del Sé e angoscia di perdita di una metà del Sé in una gemella monovulare* (Alessandro Calvesi) - *Il progetto psicoterapico come tappa intermedia; l'altra faccia della medaglia: fantasie e resistenze* (Romolo Rossi) - Colloquio di Palermo su: « Lo statuto del paziente nella relazione analitica » - Recensioni.

Abbonamento annuo: Italia L. 20.000 - Estero \$ 35.00

Un quaderno: L. 8.000

«IL PENSIERO SCIENTIFICO» Editore - 00198 ROMA, Via Panama 48

The British Journal of Medical Psychology

Volume 52, Part 3, September 1979

CONTENTS

The relationship between large group meetings and patients' estimates of ward tension	205	T. Trauer
The modification of personality disturbance in a therapeutic community for drug abusers	215	David Kennard and Stephen Wilson
Defining goals and assessing change in brief psychotherapy: A pilot study using target ratings and the dyad grid	223	Anthony Ryle
An analysis of individual treatment on a token economy for chronic schizophrenic patients	235	Richard J. Butler
Contrasting resources in disturbed and non-disturbed family systems	243	Carmen Steger and Tamara Kotler
Mental hospital experience, classroom instruction and change in conceptions and attitudes towards mental illness	253	Yoram Jaffe, Benjamin Maoz and Lilian Avram
Deficiencies of the Dynamic Personality Inventory - and the limitations of factor analysis	259	Tadeusz Grygier
Preferences for behavioural, analytic and gestalt psychotherapy	263	Harry J. Sobel
Towards a conceptual framework of psychotherapy: A personal view	271	Mark Aveline
The observing self and the development of cohesiveness	277	Charles Donnelly
Mystical experience, spiritual knowledge, and a contemporary ecstatic religion	281	Peter Buckley and Marc Galanter
Capgras: Case study and reappraisal of psychopathology	291	Peter Dally and Joan Gomez
Book reviews	297	

Volume 52 (1979) £ 21.00 (\$ 45.00 U.S.A. & Canada)

Single Parts £ 7.00 (\$ 16.00 U.S.A. & Canada) each

Enquiries about advertising in the journal

should be sent to the London or New York office of the Press.

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

Publishing Division, P.O. Box 110, Cambridge CB2 3RL
32 East 57th Street, New York, N.Y. 10022

«SCIENTIA»

Rivista internazionale di sintesi scientifica
Fondata nel 1907

Direzione Scientifica

PIERO CALDIROLA

LUDOVICO GEYMONAT

GIUSEPPE MONTALENTI

Direttore: N. BONETTI

SCIENTIA mantiene fede al programma di rigorosa sintesi scientifica, di superamento cioè delle pur essenziali specializzazioni disciplinari.

Questa esigenza ha ancor oggi motivazioni precise, dovute da un lato al costituirsi di nuovi campi di espressione della ricerca scientifica, dall'altro alla vivace evoluzione degli assetti sociali, ad un tempo causa ed effetto di quella ricerca.

Questo è il compito che Scientia continua ad assolvere con il contributo di scienziati e filosofi di tutto il mondo.

Periodicità: 3 volumi annui di circa 400 pagine ciascuno. Gli articoli si pubblicano nella lingua originale dell'autore e nelle versioni integrali inglese ed italiana.

Abbonamento annuo per l'Italia: Lire 22.000

Una copia, Lire 6.500. Copia di saggio, Lire 5.000

Abbonamento annuo per l'estero: Lire 27.000

Una copia, Lire 8.500. Copia di saggio, Lire 6.000

Abbonamento annuo Paesi extra-europei: \$44.00

Copie di saggio, \$4.50

SCIENTIA - Via Guastalla 9 - 20122 MILANO - Telefono (02) 780.669

ATTI DELLO PSICODRAMMA

rivista per lo psicodramma analitico e lo studio dell'inconscio nel teatro
diretta da G. Ottavio Rosati.

UBALDINI - ASTROLABIO editore

SOMMARIO Anno IV n. 1-2

Sigmund Freud	Personaggi psicopatici sulla scena	5
Jacques Lacan	Sosia	15
Paul Lemoine	Lo Statuto dell'inconscio e la sua indipendenza sul problema dell'interpretazione	29
Gennie Lemoine	Sogno e gioco nello psicodramma tra realtà e reale	46
Anne Cain	Un errore tecnico in psicodramma	56
Giuliano Scabia	La maschera del teatro	63
G. Ottavio Rosati	Intervista a Meredith Monk	67
Mario Prosperi	Per Giuliano Vasilicò	81
Alessandra de Coro	Il protocollo Rorschach di Giuliano Vasilicò	85

2

SETTEMBRE 1979

TRIMESTRALE

psicoanalisi e società

gli argonauti

DAVIDE LOPEZ

**La psicoanalisi
della tensione relazionale** 81

MARIO BERTOLINI

**Il dolore psichico
e le sue manifestazioni somatiche** 103

SILVIO ZUCCONI

**Il piacere di stare a guardare
e la contestazione** 121

Individuo e società

DIBATTITO - RELAZIONI INTRODUTTIVE
DI C. ZUCCA, M. BERTOLINI, L. CARNEVALE

129

Rubriche

LA VIA NELLA SELVA: D. LOPEZ, AFORISMI (119)

LETTURE: F. BARALE, RICOEUR E LA PSICOANALISI (155)

EDITIEMME srl
via Lanino 5 - 20144 Milano
Sped. in abb. post. gr. IV

RIVISTA DI PSICOLOGIA ANALITICA

Ottobre 1979 - fascicolo n. 20 - anno 10°

<i>Direzione</i>	Via Severano n. 3 00161 Roma
<i>Redazione</i>	Via del Circo Massimo, 9 00153 Roma
<i>Distribuzione e amministrazione</i>	Marsilio Editori S. Croce, 518 a 30125 Venezia, tel. 707188

La Rivista di Psicologia Analitica è pubblicata semestralmente in marzo e in ottobre dalla Marsilio Editori. Abbonamento annuo lire 10.000; sostenitore lire 50.000. Versamento sul conto corrente postale n. 19932003, Rivista di Psicologia Analitica, via Severano n. 1, 00161 Roma; abbonamento estero dollari 30.00.

Si collabora solo per invito. Gli articoli e la corrispondenza vanno inviati al Direttore, via Severano n. 1, 00161 Roma. E' richiesto l'invio di tre copie. Le note vanno numerate progressivamente e devono apparire alla fine della pagina cui si riferiscono. La bibliografia va fatta in ordine alfabetico, con il nome dell'autore, il titolo del libro o dell'articolo, il nome dell'editore, il luogo di stampa e l'anno di pubblicazione.

La Rivista presenterà ai lettori tutti i libri ricevuti che interessano il suo campo di studi, e recensirà i volumi più significativi. Gli autori e gli editori, italiani e stranieri, sono pregati perché provvedano all'invio regolare delle pubblicazioni.

Direttore responsabile: Aldo Carotenuto.

Autorizz. del Tribunale di Napoli n. 2123 in data 24 gennaio 1970.

*Finito di stampare nell'ottobre 1979
presso la Tipografia « La Moderna Stampa »
Corso Vittorio Emanuele, 321
Torre Annunziata - Napoli*