Come in uno specchio... di sabbia

Lidia Tarantini, Roma

«... Lo stesso (che nello specchio) accade nell'anima. Se questa parte di noi, in cui compaiono i riflessi della ragione e della intelligenza non è agitata, tali riflessi sono visibili. Ma se questo specchio è in pezzi, a causa di un turbamento, la ragione e l'intelligenza agiscono senza riflettervisi e si ha allora *un pensiero senza immagini...»* (Piotino, *Enneadi).*

Un pensiero senza immagini è un pensiero malato, sintomo di un'anima turbata, di uno specchio interno andato in pezzi e non più in grado di rinviare immagini, le proprie immagini interne. Un uomo che non può specchiarsi e vedersi nella propria anima è come un uomo senza ombra, un uomo dimezzato, destinato ad una esistenza unidimensionale, appiattita, senza spessore, povera. Oppure lo specchio rotto rinvia una infinità di brandelli di immagine, un caledoscopio di parzialità, una distorsione penosa di esistenze possibili in cui ci si perde.

Spesso i nostri pazienti ci chiedono di aiutarli a ritrovare la propria immagine, un'immagine coerente, riflessa in un'anima non più così perturbata da aver perso la capacità di inviare immagini. Ridivenir capaci di immaginare, di un pensiero per immagini e di immagini. Questa è forse la guarigione?

Eppure, anche quando ci sono, confrontarsi con le proprie immagini non sempre è facile. Come non è facile guardarsi allo specchio. Anzi. Spesso è difficile riconoscersi in ciò che vediamo, in quella immagine che è lì,

davanti a noi e che ci guarda. C'è un curioso episodio, riportato da Freud, un episodio autobiografico, nel famoso saggio intitolato, non a caso, *// perturbante* (tradotto in francese con «L'inquietante estranietà»).

Ero seduto, solo, nello scompartimento del vagone-letto quando per una scossa più violenta del treno la porta che dava sulla toeletta attigua si aprì e un signore piuttosto anziano, in veste da camera. con un berretto da viaggio in testa, entrò nel mio scompartimento. Supposi che avesse sbagliato direzione nel venir via dal gabinetto che si trovava tra i due scompartimenti, e che fosse entrato da me per errore; saltai su per spiegarglielo ma mi accorsi subito, con grande sgomento, che l'intruso era la mia stessa immagine riflessa dallo specchio fissato sulla porta di comunicazione. Ricordo tuttora che l'apparizione non mi piacque affatto (1).

(1) S. Freud, «II perturbante» (1919), *Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 110n.

Cosa era successo a Freud? E cosa succede anche a noi, sia pure ormai, data l'abitudine, in modo direi quasi subliminare, impercettibile e per una frazione infinitesima di secondo, quando ci guardiamo allo specchio e ci «riconosciamo»? Forse proprio la stessa cosa che racconta Freud, solo che a lui era successo per un tempo «troppo» lungo. Una inquietante estraneità con noi stessi, lo sono un altro che è me stesso. I piani si confondono; io sono un altro che è me stesso, che è un me stesso che è un altro... all'infinito, come in certe immagini oniriche o in certi deliri in cui si è contemporaneamente se stessi e l'altro, soggetti e oggetti di ciò che accade, presenti e altrove. presenti e assenti, vedenti e visti, senzienti e sentiti, principio di non contraddizione permettendo. Lo specchio sembra essere allora il luogo privilegiato in cui questa reduplicazione di piani avviene, lo specchio, come il volto materno, in cui l'oggetto che vedo non è l'oggetto, ma sono io, e dove io non sono io, ma sono l'oggetto che vedo. Esperienza estremamente regressiva e perturbante, in cui anche la dimensione temporale si mette ad esistere «spazializzata», che è come dire «reversibile».

Lo specchio, l'immagine allo specchio, è una di quelle «figure forti», che hanno una storia lunga e complessa nel pensiero occidentale. Penso, ad esempio, al mito di Narciso: in esso si coagulano alcune esperienze psichi-che fondamentali. Intanto il rapporto dell'uomo con l'apparenza, con ciò che viene esperito come altro da sé. Lo stupore che coglie Narciso all'apparire dell'immagine nel-

Io specchio d'acqua e l'innamoramento per quell'immagine fantasmatica. Questo paradigma, che connette Eros e fantasma, arriverà, praticamente, fino alle più moderne teorizzazioni psicoanalitiche. Amare il se stesso che proiettiamo nell'altro, per identità o per differenza, ciò che nell'altro è il fantasma immaginario di se stessi, non è questo uno dei nuclei più fondi e problematici dell'eros? Tiresia aveva predetto a Narciso che sarebbe vissuto finché non avesse conosciuto se stesso. Logica profezia, così pregnante. La conoscenza di sé fa parte di una costellazione di morte. Morte e conoscenza. Ecco un altro topos del pensiero occidentale. Psicoanaliticamente, potremmo dire che, nel momento in cui inizia il processo di autocoscienza, inizia la separazione dalla simbiosi onnipotente col materno, inizia il processo di entrata nell'effimero, nel caduco, nel mortale.

L'analisi allora insegna a morire? A meno che... A meno che la scoperta della propria essenza finita e caduca non porti l'uomo a compiere un salto paradossale che lo riconnetta, proprio in virtù della sua stessa finitezza, a qualcosa che lo trascende. Il cielo stellato sopra di me. la legge morale dentro di me, diceva Kant e Paul Valéry poeticamente ripeteva «L'immagine adorata abolita, in suo luogo il cielo stellato, riflesso nell'acqua scura» (2). Allora la morte, l'accettazione di quel messaggio di morte che è contenuto in ogni autentico atto di conoscenza di sé, anziché chiudere un percorso, apre nuove vie in cui la caducità non è la condanna, ma la figura che salva:

«Noi che pensiamo alla felicità come ascesa, sperimentiamo l'emozione, che è quasi sgomento, di ciò che è felice nella caducità» (3).

Anche la sabbia è un immagine perturbante del paziente, una sua immagine allo specchio. Nella sabbia che costruisce, mentre la costruisce, egli si vede. Ma cosa vede? Quale è l'immagine inquietante di sé che lo specchio-immagine-sabbia gli rimanda?

Nella sabbia il paziente ha a che fare con oggetti, cose; cose che rappresentano aspetti della realtà quotidiana, familiare, sono dei *déjà vu,* che però in quel momento, in quel contesto si presentano con un aspetto di «inquietante estraneità» a mezzo tra il familiare e lo sconosciuto. In questo gioco oscillatorio, l'oggetto viene scelto o rifiu-

(2) P. *Valéry,* «Frammenti a Narciso», *Oevres,* vol. I, Paris, Gallimard. 1975.

(3) R.M. Ricke. *Duineser Elegien* Frankfurt, Insel, 1975.

tato, riconosciuto, toccato, odorato, sentito, come vecchio-nuovo e, in questa posizione ambigua, ricontestualizzato. Il paziente che «sceglie» gli oggetti e li dispone nella sabbiera perde la sua unità ed identità di soggetto-in-un-contesto per aderire, provvisoriamente, ad una dimensione frammentata e identificatoria rispetto alle cose che tocca. Il soggetto frammentato è dappertutto, onnipresentemente identificato in immagini parziali di sé, in ognuna delle cose lì dentro. Il suo spazio e il suo tempo, in quel momento, sono lo spazio-tempo reversibile e bidimensio-naie, creato dal movimento della mano nella sabbiera. Il corpo proprio diventa il «potenziale obiettivante», che crea la realtà attraverso le semplici azioni del contornare, toccare, separare, avvicinare, seguire con lo sguardo o con la mano. Avvenimenti corporei, di cui la proiezione è la struttura portante. In effetti il soggetto che crea lo spazio e il tempo dentro la sabbiera è anche colui che vive lo spazio e il tempo lì fuori, un dentro e fuori contemporaneamente, un essere tutto e parte, contenente e contenuto, essere, in quel momento, calato in una situazione di totale regressione rispetto ai parametri della ragione, in una simbiosi autistica con il proprio desiderio, modalità di inclusione reciproca, tipica dei vissuti arcaici. Spazio immaginario, bidimensionale, perturbante, lo definirebbe Sami Ali. Un'immagine viene rappresentata sulla sabbia attraverso gesti corporei che veicolano un desiderio e una domanda inconscia. Il gesto manifesta, rende visibile l'immagine che può apparire in quel momento, ma suggerisce anche un al di là del visibile. I vuoti, gli spazi in mezzo, ciò che non c'è, sono la presenza di ciò che è assente o non ancora rappresentabile. Dice, infatti Sami Ali in *Corps réel, corps imaginaire* (4) che l'inquietante estraneità non può aver luogo in uno spazio tridimensionale, ma in un luogo privo di profondità, in cui l'attività percettiva opera secondo modalità differenti da quelle reali. Ne risulta una organizzazione spaziale simile a quella dello spazio speculare, in cui il soggetto coglie se stesso come un altro (nel caso che ci interessa come oggetto-scena della sabbiera) e l'altro è immagine di sé. Allora l'inquietante estraneità appare ogni volta che viene perduta la distanza a cui normalmente è mantenuto l'oggetto, avendo lo spazio perduto la dimensione qui-là-

(4) Sami Ali, *Corp réel, Corp imaginaire,* Dunod, Paris, 1977.

giù... L'atto del percepire si fa identico all'oggetto percepito in una sorta di moltiplicazione del medesimo che diventa, a turno, familiare ed estraneo, in seno ad una realtà spaziale in cui anche le relazioni temporali diventano reversibili, cioè «spaziali». Di questo complesso processo, la sabbiera funge da contenitore, ma di che tipo? Essa è un contenitore-madre-seno che permette la regressione fin agli stadi più primitivi, stadi in cui non sono ancora attive e funzionanti quelle strutture di pensiero che connotano il linguaggio razionale e relazionale: la separazione io-mondo. la distinzione soggetto-oggetto. La percezione spazio-temporale nella sabbiera e della sabbiera è sottomessa alle leggi dell'egocentrismo primitivo, che tutto riporta e utilizza come aspetti parziali del proprio corpo immaginario. Tempo e spazio come forme a priori della percezione, cui manca ancora, però, la caratteristica che le renderà utilizzabili dall'io conscio e razionale: la non reversibilità del tempo e la tridimensionalità dello spazio. È solo ipotizzando la regressione a questi stati primitivi preverbali di organizzazione del percepito e del pensato, che possiamo capire come il paziente, mentre compie quei gesti, utilizza il suo corpo, mette in gioco la sua sensorialità, ricontatti anche inconsciamente quelle posizioni primitive dove, probabilmente, risiede l'origine della sua sofferenza. Rimettendole in scena, egli si offre una possibilità di ri-vederle e di ri-dirsele, rappresentando quello che non ha mai avuto prima rappresentazione. Ma, come nei sogni, non dobbiamo lasciarci affascinare da ciò che vediamo, da ciò che troppo coincide e collude con ciò che sappiamo della realtà, con la nostra logica, con il terzo escluso, e la non contraddizione. Le sabbie utilizzando cose, oggetti, le collocano nello spazio e nel tempo; ora, dopo prima... qui, là, vicino, lontano, destra, sinistra... ma, come nel quadro di Magritte, noi sappiamo che *Ceci ce n'est pas une pipe...* questo spazio non è uno spazio, ma un corpo, questo tempo non è un tempo, ma una emozione, un ricordo, questi gesti che costruiscono una scena, non sono gesti, ma pura espressività. Ad un primo livello, quello gestuale della «costruzione» della sabbia, la sabbiera non è solo il luogo separato e protetto in cui si proietta il seno, ma è essa stessa il seno. non è solo il luogo spazio-temporale in cui si articola un di-

scorso attraverso parole-cose; ma è un linguaggio prima del linguaggio, una parola prima della parola: quella del «nome-della-madre».
Se il «nome-del-padre» è quello che, attraverso il linguaggio condiviso e l'istituzione della legge, veicola i significati della logica aristotelica e del pensiero razionale, la «figura» del nome-della-madre veicola invece un pensiero dell'indifferenziato, un pensiero simmetrico, come lo chiama Matte Bianco, non simbolico, ma immaginario. Questa forma di pensiero, quasi un pensiero gestuale, come quello poetico o quello primitivo, tende all'indistinzione della simbiosi, in cui tutto può significare tutto, è un pensiero trasgressivo, in cui la parte può essere uguale al tutto, gli opposti identici, i contrari compresenti, un pensiero che ha la struttura della metafora.
Il Gruppo «Emme», in *Rhétorique de la poesie* (5) afferma che la metafora poetica consiste in una struttura doppia e impossibile (!) in cui si realizza un identificazione di un termine con un altro tramite la mediazione di un terzo elemento, e contemporaneamente nella presenza-assenza degli elementi esclusi, inerenti alle altre classi di appartenenza dei due termini-oggetto iniziali. La metafora rappresenta insomma il luogo di mezzo, ove l'identificazione simmetrica e reversibile si accampa sullo sfondo delle differenze, affermate e negate nello stesso tempo. Di questa modalità metaforica e «materna» ci serviamo quando ci muoviamo, nel corso dell'analisi, a livello di immaginario. Il «linguaggio» materno è quello del troppo vicino, della non-trasposizione, della non-differenza, è. come dice Derrida, la figura, senza figura di ogni figurante. Sopravvive a condizione di restare sul fondo, inizio e fine di ogni possibile linguaggio. L'agire corporeo, il gesto, veicola e mette in atto le potenzialità strutturanti inconsce, la rappresentabilità originaria, di cui il corpo è portatore, in quanto «inscritto della lettera» del primitivo contatto-fusione col materno. Su questo sfondo e da questo sfondo emergerà la parola nuova, non quella che dice o ridice il già noto. ma quella che saprà dar voce a quel non detto ancora, ma rappresentato dal gesto, e dall'azione nella sabbia, quel gesto che «sa», ma che ancora non dice, perché è prima della parola. La parola apparirà allora, nel rapporto, come terzo, quel terzo in grado di ristrutturare il campo partendo da un punto, che è appunto

(5) Gruppo <<Emme>>, Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1975.

quello del linguaggio, grazie al quale si potrà uscire dall'indifferenziato, dal simbiotico, dalla captazione immaginaria dello specchio-madre-seno. La parola dell'analista, quella parola che chiamiamo interpretazione, servirà, allora, a dare tridimensionalità, permettendo al paziente di «vedere» da fuori, tridimensionalmente messa a fuoco, la propria immagine, cui prima egli aderiva inconsciamente, incluso in essa, nel momento stesso in cui la includeva dentro di sé. Attraverso la parola detta si snoderà anche il tempo, un tempo fatto di un prima e di un dopo, di un già detto e di ancora da dirsi, un già vissuto e un possibile ancora da viversi, che prenderanno il posto di quella confusiva reversibilità in cui il presente finisce per identificarsi con un eterno attualizzarsi del passato, e in cui il prima non può essere tale, fuso in un «ora» che non si trasforma mai in un possibile futuro. È su questo sfondo, in cui gli oggetti sono scelti e posti in un tempo e in uno spazio immaginario, come mediatori inconsci della corrispondenza tra il proprio corpo e l'oggetto-madre-analista, che appare la parola che interpreta, il terzo, che permette la trasformazione di una situazione speculare immaginaria, in una di rispecchiamento, in cui l'Io si conosce e riconosce.
Un'esperienza a tutti familiare in cui l'immagine ci cattura e ci «incolla» a sé, è sicuramente quella della sala cinematografica:

«Nella sala cinematografica, per quanto io sia seduto lontano, incollo il naso, fino a schiacciarlo, allo specchio dello schermo, a quell'altro immaginario nel quale mi identifico narcisisticamente. L'immagine mi cattura, mi rapisce, mi incolla alla rappresentazione ed è questa colla a fondare la naturalità della scena; solamente l'immagine è vicina, solamente l'immagine è vera. Come scollarsi dallo specchio? Tentiamo una risposta che è un gioco di parole:
'decollando'. A risvegliare dall'ipnosi immaginaria possono contribuire molte cose: l'immaginario scompare nel momento in cui è osservato. Ma c'è un altro modo di andare al cinema: lasciandosi affascinare due volte: dall'immagine e dai suoi contorni, come se si avessero due corpi nello stesso tempo; un corpo narcisistico che guarda, perduto nello specchio, e un corpo perverso pronto a feticizzare non ('immagine, ma ciò che la eccede, la grana del suono, la sala, il nero, la massa oscura degli altri corpi, l'entrata, l'uscita. In breve, per straniarmi, per decollare, complico la relazione, con una situazione, sono ipnotizzato da una distanza. Ma tale distanza non è critica, intellettuale, è. per così dire, una distanza amorosa» (6).

(6) R. Barthes, *// brusio della lingua,* Torino, Einaudi, 1988, pp. 358-359.

Questo giocare con i due corpi possibili, reale ed immaginario, narcisistico e perverso, non è proprio quello che l'analista fa in seduta, vivendo sia l'aspetto dell'immersione incollante nell'immagine, che la percezione «decollante» del setting? Questa descrizione di una «seduta» ci viene non da uno psicoanalista, ma da Roland Barthes. La parola interpretante detta è anch'essa un fare, un gesto, che non ridice, però, la relazione col corpo, ma apre a nuove connessioni col pensiero speculativo. Il gesto verbale veicola un immaginario diverso; io credo che le parole sognino, ma è un sogno in presenza del padre; esse sono metafore concettuali, in cui l'appartenenza e il distanziamento sono entrambe movimenti essenziali e non riducibili l'uno all'altro, pena il riemergere della posizione materna-identificatoria, o il congelamento intellettualizzante. La parola interpretante, che «mette a distanza» il vissuto emotivo, fornisce un punto di vista unitario, a partire dal quale sarà possibile, come da un vertice, cominciare a vedere; ma questo vedere non sarà mai un «vedere che», sarà un «vedere come se ...».

Il «come se» (als ... *ob)* occupa una regione particolare nell'ambito del pensiero: è quella regione abitata dal fare poetico e creativo, dalla *poieis,* appunto, e dall'arte. Ad essa appartiene la dignità di un pensiero, diviso da quello speculativo, un pensiero dell'anima. Dice Kant nella *Critica del giudizio:*

«Anima, nel significato estetico, non è altro che la facoltà di esibizione delle idee estetiche. Per esse intendo quelle rappresentazioni della immaginazione, che danno *occasione a pensare molto,* senza che però qualunque pensiero o concetto possa essere loro adeguato. L'immaginazione (come facoltà di conoscere *produttiva)* ha una grande potenza nella creazione di un'altra natura, tratta dalla materia che le fornisce la natura reale ... Ora. se si sottopone ad un concetto una rappresentazione dell'immaginazione, che per se stessa dia tanta occasione a pensare da non lasciarsi racchiudere in un concetto determinato, l'immaginazione, in tal caso è creatrice e pone in moto la facoltà delle idee intellettuali, *facendola così pensare di più* di quanto in essa possa essere compreso e pensato chiaramente, vivificando l'animo e aprendogli una vista su un campo smisurato di rappresentazioni affini, perché per esprimere ciò che è inesprimibile nello stato d'animo in cui ci mette una certa rappresentazione, e per renderlo comunicabile è necessaria una facoltà che colga a volo il rapido gioco dell'immaginazione e lo unisca ad un concetto, che si possa comunicare senza la costrizione delle regole» (7).

(7) I. Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1982, p. 173.

All'interno di questa tensione tra slancio immaginativo e struttura concettuale, si situa il pensiero e la parola che dice interpretando, che dice la forma di quell'informe, che quella forma però, inconsapevolmente, già conteneva. Per questo il pensiero interpretante e la parola che lo comunica, appartengono a quel «pensare di più» e, aggiungerei, diversamente, a cui Kant accennava nella *Critica del giudizio,* in cui il principio vivificante dell'anima estetica, che esiste in ognuno di noi, viene compreso e aiutato a raggiungere la consapevolezza di sé. Dice Win-nicott in *Gioco e realtà:* «La psicoterapia non consiste nel fare interpretazioni brillanti ed appropriate; in linea di massima e a lungo termine è un ridare al paziente su un ampio arco di tempo ciò che il paziente porta. È una complessa derivazione della faccia che riflette ciò che è là per essere visto ... Possiamo includere in tutto ciò gli specchi veri, bisognerebbe tuttavia capire che lo specchio vero ha significato principalmente nel suo senso figurativo ...»(8). Eccoci di nuovo davanti allo specchio.

(8) D. Winnicott (1971), *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1974, p. 199 e ss.

Ma questo di cui parla Winnicott è, forse, proprio quello intero e non turbato in cui i riflessi della ragione e della intelligenza siano visibili. Quello, insomma, in grado di rinviare immagini che possano essere viste da chi si guarda. Viste e capite. Per questo passaggio è necessaria la mediazione della parola, del linguaggio condiviso, del registro simbolico, del nome-del-padre, del terzo. Linguaggio condiviso e direi «pubblico», che medi il passaggio da una situazione interna e identificatoria col proprio vissuto ad una dicibile-esterna e perciò catartica. Possibilità di un passaggio dal vedere all'essere. È solo attraverso > l'uso della parola pubblicamente condivisa, che l'analista incarna, quando parla, che possiamo sperare di non restare chiusi e prigionieri del cerchio magico del registro dell'immaginario, che subito, seduttivamente, il paziente ci offre col suo «quadro» nella sabbia: registro in cui si strutturano e si incistano, a volte drammaticamente, situazioni di delirio a due o di rinvii narcisistico-mistici.

Certo, il rapporto tra immagine e parola è assai problematico e per nulla scontato. In realtà ciò che rende nominabile l'immagine è qualcosa che essa non è, la sua i struttura compositiva, le differenze, gli iati, il ritmo, la disposizione delle parti. Come diceva Matisse della sua pit-

tura: «Io non dipingo le cose, ma la differenza tra le cose» (9). È questa differenza che cogliamo quanto tentiamo di trasferire una immagine della nostra mente, attiva-tasi spontaneamente, in linguaggio condiviso. La scansione strutturale dell'immagine, il ritmo della sua composizione, la scansione spazio-temporale permettono l'emergere di un «pittogramma originario» in cui pieno-vuoto, interno-esterno, alto-basso, prima-dopo, si riverberano nel ritmo delle sedute, nell'alternanza delle parole e dei silenzi, nella scansione dei gesti, nella ricorrenza di certe frasi. È come se l'immagine contenesse da sempre, inscritta dentro di sé, la sua negazione e in certo senso la sua morte, quell'altro da sé, il suo limite, la sua dicibilità, il suo tradimento. Tuttavia proprio il tradire-tradurre quell'immagine, lì, che appare nella sabbiera, in parola, contiene il segno e la traccia della sua origine, in quella *radice «comune ai due ceppi»* di cui parlava Kant, di quella immaginazione produttiva trascendentale, che possiamo chiamare capacità metaforica della mente, funzione noetica ed iconica ad un tempo. La metafora come parola che dice la differenza, che evidenzia lo scarto, che esprime l'invisibile, rappresenta per l'immagine stessa non il suo limite, ma la sua apertura ad alto registro.

Lo *stade du miroir* è infatti un momento cruciale della relazione Io-mondo, è il momento in cui l'Io si riconosce nell'immagine, ma si aliena in essa. In questo momento la presenza dello sguardo e direi del volto dell'analista-madre è fondamentale, perché permette, attraverso il crearsi di una sorta di circolarità emotiva, il ritorno dall'altro da sé (alienato) ad un se stesso riconosciuto e accettato. Dice Lacan: «... movimento dello sguardo del bambino. che scoprendo se stesso nello specchio, porta il suo sguardo verso la madre, alla ricerca della conferma della bellezza dell'immagine, prima di ritornare allo specchio e a ciò che vi vede riflesso ...» (10). In questo contatto e in questo ritorno a sé si realizza l'incontro e l'unione tra l'immagine e il detto (o percepito) che la riguarda. È lì che avviene l'iscrizione della lettera materna e si instaura il registro immaginario, in cui l'altro *(non ancora terzo, nella relazione)* permette l'incontro tra l'immagine speculare di sé e l'enunciato identificatorio che, in questa fase, l'altro rappresenta.

(9) H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte,* Torino, Einaudi, 1975. p. 165.

(10) Cfr. P. Aulagner, *La violence de l'interpretation,* P.U.F., Parigi, 1975. p. 208.

Questa esperienza è fondamentale e può essere terapeutico di per sé riattivarla in analisi. Tuttavia credo sia altrettanto fondamentale uscire da questa seduzione, risvegliarsi dal sogno narcisistico che questo vissuto potrebbe indurre.

Se è vero, come credo, che il processo analitico è innanzi tutto un processo di conoscenza, cui consegue un evento terapeutico (e non il contrario), allora è sul significato profondo e specifico della parola «conoscenza analitica» che dobbiamo riflettere.

Cassirer, sia pur partendo da una riflessione filosofica, dice tuttavia qualcosa che forse è possibile condividere:

«... Questo è lo scopo essenziale della conoscenza: inserire il particolare in una legge e in un ordine che abbiano la forma dell'universalità. Attraverso questa possibilità si realizza quella operazione che abbiamo chiamato Integrazione verso un tutto. È forse nella funzione che ha il simbolo scientifico che questa tendenza all'integrazione si evidenzia maggiormente. Il simbolo scientifico situa il particolare in una rete di relazioni straordinariamente ricche e articolate, che la percezione ignorava: non più copo sensibile, ma insieme di reazioni possibili, rapporti e relazioni, regolati da leggi universali» (11).

Mi sembra che anche le parole della Aulagnier siano particolarmente significative rispetto al problema del rapporto tra immaginario e simbolico. In *La violence de l'interpretation* dice:

(11) E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques,* vol. III, cap. I. Ed. de Minuit. 1972.

«L'insieme degli enunciati identificatori designa ciò che è 'lo' e gli oggetti che possiede, ciò che sogna di diventare e di possedere;
conservare questo potere è il compito che gli compete ... Ma questa creatività trova e deve trovare dei punti di arresto che dimostrino al soggetto che sognare l'impossibile, non significa renderlo possibile ... il soggetto li incontra in un discorso che gli garantisce l'esistenza di una serie di enunciati non arbitrati e indipendenti da ogni psiche singola. Ad essi il soggetto farà appello non per definire ciò che spera essere o avere, ma per designare la relazione che lega colui che spera ai primi destinatari delle sue domande fondamentali. Che la risposta data da questi interlocutori arcaici sia stata affermativa o negativa, il registro simbolico è là per garantire che ciò è senza effetto sui diritti che il soggetto può rivendicare, in quanto membro di una classe e maglia necessaria di trasmissione di un sistema linguistico ...»(12).

Il linguaggio, e in particolare quello simbolico, diviene allora il porta-parola di qualcosa che trascende il singolo,

(12) P. Aulagner, *op. cit.,* pp. 212-213.

una possibilità di «storia» e di senso condiviso, di cui l'analista si fa mediatore. Mediatore, appunto, tramite la parola condivisa, tra una sofferenza privata e spesso indicibile e la possibilità che essa venga compresa e inserita in contesto umano universale. Mi sembra che anche Jung, quando parla di simbolo vivo, si riferisca a un tipo di esperienza non astratta e teorica, ma parli di qualcosa che, nel momento in cui trova una possibile espressione e comunicazione, diventa anche possibilità di essere vissuta, perché in quel momento, creduta vera. Simbolo vivo perché vivibile, e vivibile perché assimilato alla coscienza e alla conoscenza di sé, entrato così a far parte delle credenze su di noi: delle «vere illusioni», delle vere immagini nello specchio dell'anima. Diviene allora possibile ipotizzare un passaggio dal «vedere come», al dire «come se», all'«esser come». Un passaggio dall'immagine alla parola che la dice, al vissuto che la realizza, e rende possibile una trasformazione.

C'è una parola greca, che Barthes cita come quella in grado di aiutare ad uscire dalla captazione dell'immagine, che apre una prospettiva di liberazione: essa è *acolouthia.* Ha vari significati, vuoi dire accompagnamento, lasciarsi guidare, accordo ed infine preghiera, formula rituale. Barthes privilegia uno dei significati dicendo:

«... *Acolouthia* è il corteo di amici che mi accompagnano, mi guidano, ai quali mi abbandono. Vorrei designare con questa parola quel campo raro in cui le idee si impregnano di affettività, in cui gli amici, accompagnando in corte la nostra vita, ci permettono di pensare, di vivere, di scrivere ... Socrate teneva il discorso dell'Idea, ma il suo metodo, il cammino del suo discorso, era amoroso; per parlale aveva bisogno della certezza dell'amore ispirato, del consenso di una persona amata le cui risposte segnavano il proseguire del ragionamento ...»(13). Non siamo noi, forse, compagni di corteo, di strada, per un tratto, dei nostri pazienti? Non sono. forse, frammenti di un discorso amoroso, le nostre interpretazioni? Non abbiamo noi, forse, bisogno del consenso e delle risposte dell'altro per andare avanti?

(13) R. Barthes, op. cit., p. 368.